



HAL
open science

L'intranquillité figures et théorie: (Pour une définition de l'intranquillité dans le champ de l'Esthétique)

Alain Roger

► **To cite this version:**

Alain Roger. L'intranquillité figures et théorie: (Pour une définition de l'intranquillité dans le champ de l'Esthétique). Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2021. Français. NNT: 2021MON30095 . tel-03726481

HAL Id: tel-03726481

<https://theses.hal.science/tel-03726481>

Submitted on 18 Jul 2022

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.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale ED58
Et de l'unité de recherche RIRRA 21

Spécialité : **Esthétique**

Présentée par **Alain ROGER**

**L'intranquillité : figures et théorie
(Pour une définition de l'intranquillité dans
le champ de l'Esthétique)**

Soutenue le 14 juin 2021 devant le jury composé de

Mme Marie JOQUEVIEL-BOURJEA, Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directrice de thèse
M. Jacinto LAGEIRA, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Président du jury
Mme Patricia LIMIDO, Professeure, Université de Paris – Paris-Diderot	Rapporteur
M. Jean-Claude PINSON, Expert	Examineur
M. Patrick QUILLIER, Professeur, Université Côte d'Azur - Nice	Rapporteur



Mes premiers remerciements vont à Marie Bourjea qui a accueilli le projet de la thèse avec intérêt et bienveillance. Sa direction questionnante et rigoureuse m'a permis d'accomplir ce travail de recherche auquel je songeais depuis plusieurs années.

À ces remerciements, je veux associer Paul Ducros qui a encadré le mémoire de Master 2, travail grâce auquel la perspective d'une thèse s'est pleinement révélée, son sujet et son cadre méthodologique précisés.

Je tiens aussi à remercier Jean-Claude Pinson pour l'acuité de ses lectures, pour ses précieux conseils et pour la fidélité de son amitié.

Je remercie Pascaline Morincome, assistante de Tatiana Trouvé, pour son aide dans le travail de documentation.

TABLE DES MATIÈRES

1 -Introduction.....	4
1.1 -Le but de la recherche : avancer vers une définition de l'« intransquillité » dans le champ de l'Esthétique..	6
1.2 -Le chemin suivi par la recherche : réfléchir à partir de « figures ».....	9
2 -Figure I (prologue) : un geste de froissement.....	17
2.1 -Une image symbolique du <i>transitus</i>	18
2.2 -Une image téléologique.....	21
2.3 -Une première figure de l'intransquillité ?.....	22
3 -Figure II : <i>Le Livre de l'intransquillité</i> de Bernardo Soares.....	25
3.1 -L'intransquillité : le nom propre d'un livre.....	25
3.2 -Un auteur coextensif au texte.....	30
3.3 -La forme fragmentaire.....	34
3.4 -La structure chiasmatisque de l'expérience sensible.....	41
3.5 -Enjeux esthétiques de l'intransquillité selon Bernardo Soares.....	44
3.6 -Le développé du geste ou retour à Bruges.....	48
3.7 -Plus avant vers l'intransquillité, I.....	50
4 -Figure III : La coterie hétéronyme.....	53
4.1 -Hétéronymie et modernité.....	54
4.2 - Genèse des hétéronymes : dates et faits.....	58
4.3 - <i>Le Gardeur de troupeaux</i> : poèmes de l'inchoation hétéronymique.....	62
4.4 -Une question adventice à propos de la faculté de juger dite réfléchissante.....	69
4.5 - <i>Pluie oblique</i> : poèmes de la réplique orthonymique (où l'on passe du plan au pli).....	72
4.6 - <i>L'Ode triomphale</i> : le chant des forces plastiques (où l'on passe du pli au corps).....	80
4.7 -Pli et corporéité dans le système hétéronymique.....	85
4.8 -L'Un de la chair et le divers des corps.....	89
4.9 -Retour à Soares : une possible instanciation de l'expérience esthétique.....	97
4.10 -Plus avant vers l'intransquillité, II.....	107
4.11 -Il faut rendre à Michaux	120

5 -Chapitre IV : L'usager des espaces de <i>Intranquility</i>	126
5.1 -Le double sens du paysage selon Bernardo Soares.....	128
5.2 -Spatialités et paysages dans les poésies hétéronymes.....	131
5.3 -Les grands jalons du paysage établi.....	142
5.4 -Entre paysage établi et <i>opus</i> paysager : la spatialité faillée des dessins de <i>Intranquility</i>	154
5.5 -Faille et durée : vers un regard mobile.....	164
5.6 -Durée et parousie : vers un visible à la deuxième puissance.....	170
5.7 -La place du récit dans la réception des dessins de <i>Intranquility</i>	175
5.8 -Les <i>opera</i> paysagers des franges urbaines.....	181
5.9 -Approfondissements des enjeux de la durée par la question du contrepoint.....	194
5.10 -Les quatre paliers de l' <i>opus</i> paysager.....	206
5.11 -Forme, contrepoint et rythme : le rôle du vide.....	219
5.12 -Plus avant vers l'intranquillité, III.....	231
5.13 -Vers une formulation plus résolument esthétique de l'intranquillité.....	242
5.14 -Œuvre d'art et éthopoïétique : l'avoir-lieu.....	252
6 -Chapitre V : le poète selon Jean-Claude Pinson.....	263
6.1 -Une figure transitoire, cependant.....	266
6.2 -Le seuil entre éthique et poésie et le rôle de la pensée paysagère.....	274
6.3 -Relecture de l'analogie géopoétique prenant l'« assemblage » comme terme commun.....	295
6.4 -L'analogie géopoétique renouvelée au regard de la poésie de Jean-Claude Pinson.....	309
6.5 -Les trois ordres des fragments entrant dans l'assemblage poét(h)ique.....	339
6.6 -Le poète, entre fait esthétique et éthique.....	364
6.7 -Notre figure : le poète sur le seuil de l'atelier.....	386
6.8 -Plus avant vers l'intranquillité, IV.....	401
7 -Conclusion : vers une définition de l'intranquillité.....	415
7.1 -De l'intuition d'un commun au « commer » méthodique.....	415
7.2 -Définir l'intranquillité dans le champ de l'esthétique.....	420
7.3 -Considérations à propos d'une intranquillité méthodologique et de ses éventuels bienfaits.....	431

1 - Introduction

C'est un fait bien connu que l'usage d'un mot précède son entrée dans les dictionnaires et, par là même, sa définition. La lexicographie, dont c'est la tâche, déterminera de quelle manière et selon quelle temporalité le néologisme « intranquillité » s'est progressivement diffusé dans la langue jusqu'à la première fixation de son sens, laquelle, à nos yeux, n'est pas encore advenue. En effet, le Larousse en ligne, qui l'a accueilli, le définit comme un « état intranquille ». Ce dernier terme renvoie à la manifestation ou à la révélation de l'inquiétude ou de l'insatisfaction, c'est-à-dire à une caractérisation qui recourt à chaque fois à l'antonymie. Or, peut-on affirmer que la connaissance établie, partagée, du sens que revêt l'adjectif « tranquille » garantit, par simple négation, un accès à celle de l'« intranquillité » ? Cela semble, pour paraphraser Cyrano, « un peu court », surtout pour tout lecteur du livre éponyme auquel ce terme est désormais lié : il s'agit du *Livro do Desassossego*, publié en langue portugaise en 1982, traduit en français en 1988, que Fernando Pessoa a attribué à Bernardo Soares, l'un de ses hétéronymes – ou, plutôt : semi-hétéronyme ; les développements à venir montreront l'importance cruciale du *distinguo*.

La négation de ce que, par expérience, tout lecteur connaît de la quiétude, de la satisfaction ou de la tranquillité – qu'il peut en effet nommer en usant de ces termes – ne permet pas de rendre compte de l'« état » (puisque c'est ainsi que l'exprime Le Larousse) que le narrateur lui livre au fil des pages. Si l'on s'en tient à la définition ainsi formulée, l'« intranquillité » renverrait à une carence qui, tel est notre postulat, masque l'essentiel. L'intranquillité ne saurait se réduire à une pure négativité. D'ailleurs, Bernardo Soares présente aussi certains traits majeurs de la tranquillité, à commencer par son occupation professionnelle, sédentaire et répétitive, que viennent compléter son peu de goût pour les voyages et ses habitudes que le journal décrit minutieusement. N'oublions pas, non plus, que le *Livre de l'intranquillité* recèle d'innombrables célébrations des beautés sensibles qui illuminent le quotidien. Il s'agit donc d'autre chose que d'une simple négation ou d'un manque, même si ces derniers entrent effectivement dans le tableau de l'intranquillité.

L'enjeu demeure : penser l'intranquillité pour elle-même et non pour ce qu'elle n'est pas, par défaut. Il se peut que nous nous trouvions à un moment charnière de ce processus. En effet, depuis que Françoise Laye l'a adopté en 1988 pour traduire le *desassossego* portugais, terme banal et parfaitement admis dans la langue source, il n'est pas rare de rencontrer le mot, pour l'instant, il est vrai, surtout sous la plume des érudits, et ce mot semble doté d'une puissance d'évidence telle que l'on ne prend pas nécessairement la peine de vérifier son acception dans les dictionnaires. Cela tient

en partie à l'antonymie qui le forme, qui lui confère une apparence d'évidence. À titre d'exemple, en mars 2020, la philosophe et journaliste Adèle Van Reeth a publié dans la collection « Tracts » des éditions Gallimard un court texte titré, en très gros caractères, *Intranquillité*¹, sans mentionner Bernardo Soares ni Fernando Pessoa. Elle use du terme pour qualifier son « dégoût de l'ordinaire² », exacerbé durant la période du confinement, son besoin d'un sursaut par-dessus les contingences calcifiantes du quotidien se répétant à l'identique et, cependant, sources d'une joie à laquelle elle confesse ne pas songer à renoncer. Ce qu'A. Van Reeth évoque, c'est un désir, somme toute largement partagé, de mouvement interne à la vie élue qui ouvrirait des horizons en soi. La question éthique, on le voit, ne se pose déjà plus simplement en termes de manque ou de défaut puisqu'il s'agit de substituer à un ordre, ressenti comme une sorte d'enfermement en partie consenti, un autre ordre, davantage mouvant. Derrière tout cela, il est bien question d'un projet, positif, d'invention de soi dans son rapport au monde, dotant l'ordinaire d'un plus grand degré de liberté.

Autre exemple de la fortune positive du terme : la revue *IntranQu'illités*, fondée en 2012 par l'association haïtienne *Passagers des Vents*, qui réunit des contributions issues d'horizons variés, culturels, artistiques ou générationnels. Tirés de l'éditorial du premier numéro, ces deux extraits suggèrent, sans la nommer, une parenté avec le livre de Bernardo Soares :

D'où, la nécessité de rassembler, de capter les vibrations, les mouvements, les tremblements et autres Intranquillités créatrices, qui peuplent nos imaginaires à l'embouchure de nos langues mouillées dans le beau chaos que nous offre le monde [...]

C'est depuis cette géographie fracturée, disjonctée que, fragile, balbutie le beau rêve en mouvement d'*IntranQu'illités*³.

L'ambition de notre recherche est de contribuer au processus de détermination de ce que recouvre ce terme « intranquillité », non en tant que lexicographe mais en tant que chercheur en esthétique, en assumant cette part d'inventivité dont nous venons d'esquisser la possibilité et dont le modèle peut, selon nous, se trouver du côté des œuvres d'art. Avant d'entrer dans les développements ayant animé cette recherche, il convient d'explicitier et d'argumenter cette position car elle induit la méthode à laquelle nous avons recouru ; deux points que nous allons à présent développer plus amplement.

1 Van Reeth, Adèle, *Intranquillité*, Paris, Éditions Gallimard, (coll. Tracts, 24), 2020.

2 *Ibid.*, p. 4. Ce dégoût semble faire écho à cette « vulgarité où se traîne l'existence de presque tous les individus » que Vincent Van Gogh, citant Ernest Renan, mentionne dans sa lettre du 8 mai 1875.

3 Noël, James. Éditorial, *IntranQu'illité*, mai 2012, n°1 [en ligne : <https://www.passagersdesvents.org/la-revue-intranquillites-2/ledito-du-premier-numero-mai-2012/>], consulté le 11/02/2021.

1.1 - Le but de la recherche : avancer vers une définition de l'« intranquillité » dans le champ de l'Esthétique

La position que nous venons de défendre est que, même s'il est entré dans certains dictionnaires, le mot « intranquillité » reste essentiellement un néologisme. Il est toujours en attente d'une définition qui tienne compte de ses usages, lesquels, nous venons de l'évoquer rapidement, sont le fait d'une traductrice, Françoise Laye, d'un poète, Henri Michaux qui l'a devancée (notamment dans *Émergence-Résurgences*, 1972) et, depuis, de penseurs, d'écrivains, d'artistes qui, tous, sans doute, ont lu le livre de Bernardo Soares, vers lequel tout ramène. Il semble légitime d'avancer que le foyer de l'« intranquillité » se trouve dans ce qu'Arthur Danto a baptisé le « monde de l'art », cette communauté élargie au sein de laquelle artistes, critiques, philosophes, psychanalystes, entre autres, instaurent des dialogues multiples, croisés, polémiques parfois, au contact des œuvres⁴.

D'où, pour notre recherche, deux conséquences :

Premièrement, la nécessité de se tenir au plus près des œuvres, de manière à recueillir auprès d'elles le substrat cognitif à partir duquel élaborer des hypothèses définitives. Autrement dit : ne pas considérer les œuvres comme des exemples convoqués à l'appui d'une démonstration théorique élaborée ailleurs mais, par contraste, induire de leur fréquentation, de leur étude au plus près de leur manifestation, le contenu appelé à nourrir la réflexion en vue d'une possible définition⁵. Outre que cette démarche nous paraît conforme au processus selon lequel un mot se voit défini, elle marque aussi notre volonté de rompre avec le recours à l'antonymie. Nous pourrions le dire ainsi : nous avons préféré cheminer de l'indéterminé vers une progressive détermination, plutôt que de partir du renversement d'un déterminé pour, en un second temps, l'exercer ou le vérifier auprès d'œuvres s'en revendiquant. S'il nous a nécessairement fallu discuter du terme choisi au moment de la traduction (Cf. § 3.1 -), l'essentiel de la réflexion s'est développé *vers* le sens du mot d'« intranquillité », tenu au loin, et non *depuis* celui-ci.

4 Nous en retenons principalement le concept d'« *aboutness* », ou faculté d'une œuvre d'art de se constituer dans des rapports aux autres œuvres, théories et concepts, qui – c'est l'exemple notamment du Pop Art au contact duquel la pensée d'A. Danto s'est élaborée au départ – ne sont pas seulement de révérence ou de référence, mais aussi de détournement ou de crise. L'idée qui nous intéresse principalement, c'est celle d'un réseau liant entre elles les œuvres du passé et du présent, ainsi que les champs artistiques, critiques, philosophiques, sans nécessairement lui conférer le pouvoir de statuer institutionnellement à propos de tel ou tel objet.

5 Cette attitude renvoie à la *θεωρία*, la *theōria* grecque qui suppose une attention spéculative.

Ce principe posé, reste à déterminer de quelles œuvres s'approcher. La définition du Larousse est de peu de secours pour décider de ce qui, dans la production d'un artiste ou d'un penseur, relève de l'intranquillité. La prise en compte de l'inquiétude ou de l'insatisfaction conduirait à s'intéresser à un nombre considérable d'objets, de démarches et de réflexions dont la réunion constituerait une part importante, prépondérante peut-être, de tout ce que l'histoire de l'art et des idées nous a légué.

Il a fallu repartir des usages du mot. Nous en avons identifié deux principaux, à partir desquels initier la recherche, qui en ont constitué le noyau : le livre éponyme de Bernardo Soares, tel qu'il a été traduit, et la série de dessins titrée, en référence à celui-ci, *Intranquility*, réalisée par la plasticienne Tatiana Trouvé. D'autres œuvres sont venues en renfort de notre réflexion ; nous les présenterons plus loin.

En se posant comme horizon, le contenu de l'«*intranquillité*» a nécessairement infléchi l'attention portée aux œuvres. On peut donc parler d'une intentionnalité, au sens qu'en a donné la phénoménologie – une école de pensée à laquelle nous nous sommes tout particulièrement référé. Et pour adopter une formulation conforme à ses principes, posons que les œuvres nous sont apparues au sein de cette visée articulant moment noétique et moment noématique. En des termes plus simples, le dialogue avec ces œuvres s'est établi, dès l'instant de leur saisie, sous l'égide du néologisme. Nous ne prétendons pas avoir conduit une analyse exhaustive, indispensable dans le cadre d'une étude monographique, par exemple, et revendiquons cette intentionnalité qui fait que l'objet noématique répondant à la visée ne constitue qu'un aspect de l'œuvre parmi d'autres. Ce qu'il faut bien appeler une «*réduction*» nous a conduit à privilégier le terme de «*figure*». Nous développerons plus amplement ce point de méthode et ses implications dans le chapitre suivant.

Deuxième conséquence : les usages *princeps* du mot concernent, nous l'avons dit, cette communauté constituée de réceptions et de discours croisés autour des œuvres d'art. La démarche devait, par conséquent, considérer non seulement les œuvres mais aussi les relations d'œuvre à œuvre, ou disons, maintenant, de figure à figure. Le pari, si l'on peut dire, était que puisque le «*monde de l'art*» avait fait usage du terme au regard ou à proximité de ces différentes figures, il devait être possible, dans ce que Jean-Christophe Bailly appelle un «*espace de retentissement*⁶», de faire en sorte que se dévoile leur «*commun*» à partir duquel l'hypothèse d'une définition deviendrait envisageable. L'approche de l'intranquillité ici proposée relève de ce qu'Emmanuel Kant a nommé la faculté de juger réfléchissante⁷, c'est-à-dire un mouvement de pensée, institué «*sur le mode de l'art,*

6 Bailly, Jean-Christophe, *L'élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois éditeur (coll. Détroits), 2015, p. 99.

7 Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Garnier Flammarion, 2015 [2000, 1968, 1793]. Elle se distingue de la faculté de juger déterminante, lorsque l'universel est donné, subsumant cette dernière. E. Kant définit la faculté de juger réfléchissante ainsi : «*celle-ci apprend comment l'on peut comparer une représentation donnée*

en se conformant au principe universel, mais en même temps indéterminé », écrit-il dans sa première introduction⁸, tendu vers une généralité que l'on se donne *a priori* sans en posséder ni la technique ni la ferme détermination – ce qu'Alain Renaut, dans sa présentation du livre d'E. Kant, nomme des « *horizons de sens*⁹ ». L'intranquillité a constitué, en effet, un horizon de sens à partir duquel des repères ont été dégagés au contact des figures et des chemins entre eux tracés.

Nous nous contentons, dans ces pages introductives, de poser le cadre général de pensée au sein duquel la recherche a été conduite, sans nous appesantir sur les questions méthodologiques plus fines qui tiennent à sa mise en œuvre. Les développements réflexifs autour des figures feront place, à côté des résultats produits, à ces questions de méthode rencontrées au moment d'exercer ladite faculté de juger réfléchissante.

Faire émerger, par le moyen de ces mises en relation, une formulation la plus générale, la plus précise et argumentée possible de ce que recouvre le terme « *intranquillité* » dans le champ esthétique, revient, nous le reconnaissons volontiers, à afficher une ambition quelque peu immodeste mais qui, néanmoins, se tient en deçà du concept. Si nous revenons à ce qu'en disent Gilles Deleuze et Félix Guattari, le principe que le concept « n'est pas donné, est créé, à créer¹⁰ » vient en appui de la recherche engagée et pourrait tout aussi bien s'énoncer à propos d'une définition voulue autotélique, établie à partir de figures par nous réunies. Concept et définition partagent ce fait que, dans l'élaboration de l'un comme de l'autre, « il y a le plus souvent des morceaux et des composantes venus d'autres concepts, qui répondaient à d'autres problèmes et supposaient d'autres plans¹¹ ». C'est ainsi que des composantes issues des questions du paysage ou de la poétique, telle que l'entend Jean-Claude Pinson, entreront, parmi d'autres, dans l'élaboration du sens de l'« *intranquillité* ».

Pour autant, faire de l'« *intranquillité* » un concept nous paraît prématuré. S'il est inéluctable que réfléchir au néologisme dans le rapport aux œuvres et à l'existence produit *de facto* un redécoupage de questions esthétiques, poétiques, éthiques, dont nous sommes responsable, nous ne nous sentons pas autorisé à suivre l'invitation lancée par G. Deleuze et F. Guattari à « signer » de notre nom l'« *intranquillité* ». Nous voyons deux raisons à cette réserve : d'abord, nous n'avons pas forgé ce terme et, en tant que néologisme, il ne fait pas encore partie d'un commun appropriable. L'objet de la recherche est, précisément, de contribuer à le faire entrer dans ce commun lexical. Ensuite,

avec d'autres et se forger un concept en dégageant ce qu'elle a de commun avec d'autres qui sont différentes, comme constituant un caractère, pour en faire un usage général » (p. 102).

8 *Ibid.*, p. 104.

9 *Ibid.*, p. 78.

10 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. Reprise), 2011 [1991], p. 17.

11 *Ibid.*, p. 23.

notre ambition est de faire émerger le commun qu'il recouvre en recueillant la parole de ceux qui l'ont employé ou s'y sont référés, à commencer par la traductrice du livre de Bernardo Soares. En d'autres termes, nous envisageons notre recherche comme devant relever d'un travail d'herborisateur, de passeur et d'assembleur plus que de créateur au sens où les deux philosophes l'entendent. Dit plus simplement encore, nous souhaitons d'abord recueillir ce que les figures ont à nous confier à propos de l'intranquillité.

1.2 - Le chemin suivi par la recherche : réfléchir à partir de « figures »

Qu'appelons-nous, précisément, « figure » ? Ce terme est venu en même temps qu'une intuition perçue face à un panneau peint durant la deuxième moitié du XV^e siècle, aujourd'hui exposé au Groenige Museum de Bruges. Cette expérience impromptue a déclenché la recherche en cours. Sur ce panneau, auquel sera consacré le premier chapitre, est représenté le geste de l'enfant Jésus froissant les pages d'une bible. Dans la salle du musée, au moment de qualifier l'impression de brusquerie perçue, c'est le néologisme « intranquillité » qui s'est spontanément imposé, sans doute parce que nous étions alors en train d'étudier les dessins de Tatiana Trouvé au regard du livre de Bernardo Soares¹². En désignant un au-delà du champ préalablement délimité autour de ces deux œuvres déjà constituées en dyade, la représentation de ce froissement a dévoilé, dans un même élan, l'enjeu d'un commun élargi et le principe d'une méthode inductive qui ferait appel à des « figures » de l'intranquillité, désormais au nombre de trois, mais qui devait en dévoiler bien d'autres. C'est ainsi qu'est apparu l'horizon de notre recherche.

Et donc, premier point de méthode : il y a « figures » parce qu'il y a pluralité d'œuvres, d'objets, de gestes et d'attitudes, susceptibles, à nos yeux, de *figurer* dans la communauté de l'intranquillité et ce, indépendamment de l'usage qu'ils font ou non du terme.

Deuxième point, déjà évoqué : l'éclairage dirigé selon l'intentionnalité met en lumière une ou plusieurs facettes de l'œuvre, tandis que d'autres restent dans l'ombre. L'œuvre, par conséquent, paraît selon une extériorité qui répond à cette intentionnalité.

Troisième point, enfin : les différents sens du verbe *figo*, qui donne à la « figure » son étymologie, renvoient aussi bien à des opérations matérielles, telles que le façonnage, le pétrissage, qu'à

12 Étude engagée dans le cadre du mémoire de Master 2.

des opérations intellectuelles : se représenter une abstraction ou anticiper l'enveloppe d'une idée. Il renvoie donc à un *faire* grâce auquel l'intériorité accède à une extériorité, l'idée à une visibilité. Dans notre cas, par la figure, et la main à la pâte, comme l'on dit familièrement, qu'elle requiert, se découvre une manière de se figurer cet état qu'Adèle Van Reeth, à la suite de Bernardo Soares, décrit bien comme relevant du sentiment intérieur. En ce sens, passer par la figure constitue le premier pas vers la généralité commune, qui ne peut se dévoiler que selon le registre d'une figuration partagée sous le ciel de la visibilité. Cette opération fait écho à ce que Jean-Pierre Vernant écrit à propos des divinités grecques dotées de visages et de corps, vers lesquelles se tourner, du fait de leur présence objectivée :

Les Grecs rangent au nombre de leurs dieux des passions et des sentiments, *Érôs*, *Aïdôs*, *Phobos*, des attitudes mentales, *Pistis*, des qualités intellectuelles, *Mêtis*, des fautes et des égarements de l'esprit, *Atè*, *Lyssa*. Bien des phénomènes d'ordre, à nos yeux, psychologique peuvent ainsi faire l'objet d'un culte. Dans le cadre d'une pensée religieuse, ils apparaissent sous forme de puissances sacrées, dépassant l'homme et le débordant alors même qu'il en éprouve au-dedans de lui la présence¹³.

Même si la recherche engagée peut se prévaloir d'Emmanuel Kant, une difficulté se pose néanmoins : la réunion de « figures » hétérogènes au sein d'un petit panthéon de l'« intranquillité » ne constitue-t-elle pas un socle méthodologique trop peu sûr au regard de l'ambition affichée plus haut ?

Il est vrai que les cinq figures à partir desquelles nous avons réfléchi ne sauraient prétendre à la valeur d'un *corpus*. Cette faiblesse scientifique ne peut évidemment pas être balayée d'un revers de main et nécessite, de notre part, une prise de position aussi argumentée que possible.

Il nous paraît possible d'avancer trois arguments.

Premier argument : il ne faut pas confondre le but de la recherche et son objet. C'est précisément parce que manque au néologisme un sens partagé, établi, objectif, que la recherche s'est imposée. Et donc, puisque fait défaut, *a priori*, le tout défini, la notion même de *corpus* se trouve prise en défaut. Comment établir un *corpus* censé se faire le reflet, ou l'échantillon, d'un tout qui n'est pas encore déterminé quand, par contraste, nous attendons de nos « figures » qu'elles permettent de faire émerger la possibilité même d'une totalité ?

13 Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, tome I, Paris, François Maspero (coll. petite collection maspero), 1965, p. 81.

Deuxième argument : en plus du recours à des méthodes argumentées, la solidité d'un résultat établi sur la base d'un *corpus* dépend de la rigueur avec laquelle ce dernier est constitué dans son rapport au tout. L'articulation spéculative privilégie alors plutôt la verticalité, de l'élément rapporté au tout. Le recours à des « figures », grâce auxquelles la généralité de sens s'épaissit, suppose un ensemble de relations plutôt horizontales, d'élément à élément. Pour autant, cette articulation autrement pensée peut se prévaloir d'un jugement quant à la solidité de ce qui prend forme. Il n'est évidemment pas similaire à celui qui entre en jeu dans le cas où l'on recourt au *corpus*. Emmanuel Kant, vers lequel nous pouvons à nouveau nous tourner, le nomme « jugement esthétique de réflexion » et le définit ainsi :

c'est la sensation que le jeu harmonieux des deux pouvoirs de connaître de la faculté de juger, imagination et entendement, produit dans le sujet, en ceci que, dans la représentation donnée, le pouvoir d'appréhension de l'une et le pouvoir de présentation de l'autre se favorisent mutuellement : relation qui, dans un tel cas, produit à la faveur de cette simple forme une sensation qui est le principe de détermination d'un jugement, lequel se nomme pour cela esthétique et se trouve, en tant que finalité subjective (sans concept) lié au sentiment de plaisir¹⁴.

L'imagination désigne la faculté d'intuition grâce à laquelle le sujet pensant accède à la diversité empirique, la nature pour E. Kant, les figures pour nous, observées dans la lumière de l'intranquillité, dans leur singularité, sans chercher à y retrouver quelque catégorie déjà établie que ce soit. Cela recoupe ce que nous avons appelé plus haut une disposition à herboriser qui, dans le cadre du jugement esthétique de réflexion, prend la main. Toutefois, l'entendement, c'est-à-dire la faculté de ramener le général au particulier, n'est pas écarté puisque la pierre de touche du jugement est, précisément, cet accord harmonieux, cette vibration sentie passant de l'une à l'autre de ces deux facultés qui en viennent à s'épauler mutuellement. L'esprit attentif saura que le plaisir ressenti à la sensation harmonique sera le signe que l'entendement peut alors tenter l'esquisse de la « règle » de l'intranquillité en tentant itérativement de la cerner auprès de la forme sensible¹⁵.

L'exposé de nos recherches et de nos réflexions ne manquera donc pas de mettre en évidence ce jeu harmonieux en lui prêtant une universalité, elle aussi kantienne. Nous pouvons d'ores-et-déjà annoncer que la conclusion traitera d'un ultime moment où l'accord s'étend au-delà même des figures pour, en quelque sorte, englober la méthode adoptée – s'étant finalement révélée elle-même

14 Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 114.

15 Van Reeth Adèle. « Le beau dans la Critique de la faculté de juger d'Emmanuel Kant, Adèle Van Reeth reçoit : Jacques Darriulat ». In : Les Chemins de la philosophie [en ligne : <https://laphilosophiedesquatrechemins.com/2019/10/05/les-chemins-de-la-philosophie-kant-critique-de-la-faculte-de-juger/>], consulté le 29/09/2020.

intranquille, au sens que nous proposerons.

Troisième argument : l'image du « panthéon », employée en référence à l'analyse de Jean-Pierre Vernant, n'est sans doute pas la plus adaptée. Les « figures » ne constituent pas une famille, pas même au sens qu'en a proposé Ludwig Wittgenstein puisque le langage n'a pas encore sanctionné le commun de leur « intranquillité ». Aucune hiérarchie ne les ordonne. Et la dyade de départ exceptée, leur choix est arbitraire. Pour toutes ces raisons, il a paru impératif de se doter d'une règle permettant de passer d'une figure à l'autre. Cette règle nous a été fournie par la géographie et ce qu'elle nomme l'« emboîtement scalaire », c'est-à-dire l'appréhension d'un espace ou d'un phénomène à travers des niveaux d'analyse variés, impliquant une prise en compte plus ou moins rapprochée, plus ou moins focalisée de ceux-ci. En nous inspirant de cette approche qui permet de traiter d'un même objet en intensité comme en extensivité, l'organisation de la réflexion autour des figures s'est mise en place et a donné sa forme à notre exposé.

Les cinq figures sur lesquelles la recherche s'est appuyée sont les suivantes :

- première figure : le geste de l'enfant dans le panneau de Bruges
- deuxième figure : le *Livre de l'intranquillité* de Bernardo Soares
- troisième figure : la coterie hétéronyme de Fernando Pessoa
- quatrième figure : l'usager des espaces de *l'Intranquility* de Tatiana Trouvé
- cinquième figure : le poète selon Jean-Claude Pinson

Le raisonnement scalaire induit cet ordre, différent de celui dans lequel les figures nous sont d'abord apparues intuitivement. La première figure est celle qui lance la recherche, tant à propos de son but que de sa méthode. La seconde figure constitue, nous l'avons dit, le noyau ou, pour parler comme les géographes, l'appréhension de l'intranquillité dans sa plus grande échelle. À partir de la troisième figure, nous procéderons par diminution de l'échelle, d'abord en situant le *Livre de l'intranquillité* au sein du système hétéronymique mis en place par Fernando Pessoa, ce qui permettra d'en faire mieux apparaître la dimension esthétique. Ensuite, les deux extensions hors le domaine pessoen obéissent à la règle de la contiguïté, dans le cas des espaces dessinés de *l'Intranquility* et de l'extension éthique, dans celui du poète pinsonien.

Argumenter, comme nous venons de le faire, l'approche des œuvres en tant que « figures », les ordonner selon une logique scalaire, ne suffit cependant pas à brosser tout à fait le contenu méthodologique de notre démarche et ce qui en garantit, en quelque sorte, l'originalité, du moins la fraîcheur, revendiquées. Il faut dire un mot du regard porté sur ces figures, à propos desquelles d'autres que nous ont déjà réfléchi, qui ont fait l'objet d'études critiques, fort savantes et fort nombreuses, surtout dans le cas de Fernando Pessoa. Il faut en préciser la modalité.

Chaque figure a été abordée suivant un processus qui semble pouvoir être caractérisé par son mouvement ternaire :

- Un premier temps, que la phénoménologie, à nouveau, dirait épochal, dans le sens où il a consisté à se couper, précisément, de tout l'environnement critique entourant les œuvres, de manière à les approcher dans une sorte de nudité, certes en partie idéale : repartir des mots chez Fernando Pessoa ou chez Jean-Claude Pinson, des composants graphiques chez Tatiana Trouvé, leur confier le pouvoir d'imprimer sa direction au regard ainsi qu'à la pensée.
- Un deuxième temps, marqué par le resserrement du regard, au plus près de l'œuvre, jusqu'à déceler un premier horizon, c'est-à-dire une première figuration de l'œuvre orientée vers un horizon naissant. En se tournant, ainsi, vers ce premier horizon, l'œuvre se fait figure, présentant un profil, indiquant non plus une direction, mais, déjà, une dimension propre à la figure. Consolider cette dimension, en réfléchir le bien-fondé, a nécessité, dans ce deuxième temps, de revenir à l'appareil critique des œuvres, de prendre en considération d'autres regards que le nôtre, de comparer les points de repères utilisés, bref, de procéder à une forme de triangulation de la figure apparue.
- Un troisième temps, marqué par le relèvement du regard et le mouvement réflexif en direction de l'horizon dévoilé par le processus de figuration, situé – il faut le souligner – en dehors de la figure. Figure et horizon sont coextensifs, indissociables, en raison de cette dimension que la pensée prolonge. Cependant, c'est bien cet extérieur à la figure, chaque fois retrouvé, qui a permis d'envisager que notre champ de recherche, ainsi con-figuré, s'oriente vers un horizon commun. Ce dernier, cela va de soi, ne s'est dévoilé que peu à peu et la reprise du mouvement, chapitre après chapitre, a permis d'en préciser le contour en s'en approchant itérativement.

Chaque chapitre est donc organisé de manière à restituer ce mouvement, depuis l'œuvre jusqu'à la caractérisation d'un horizon groupant, à la fois, les lignes de fuite organisant les figures considé-

rées jusqu'alors et les prises d'un contenu définitoire, non encore visible mais pressenti comme se tenant « derrière », et se précisant chaque fois. Le paragraphe, invariablement titré « Plus avant vers l'intranquillité » a été, pour chaque figure, le moment de préciser cet horizon – un horizon que la phénoménologie désigne comme interne à l'objet de la recherche, dont nous redisons ici qu'il s'est vu désigné par l'orientation prise par les figures successives.

À l'ordre des figures correspond donc un ordre des horizons successivement découverts. Le choix de la plus grande échelle, en commençant par le livre de Bernardo Soares, apparaissait comme évident car c'est bien à cette figure nucléaire qu'il revenait d'indiquer la toute première direction (si l'on excipe du caractère introductif à la réflexion, propre à la figure rencontrée dans le musée de Bruges)¹⁶. Le *Livre de l'intranquillité* a désigné un premier horizon que l'on peut qualifier comme celui du chiasme liant le sentiment intérieur à la profusion sensible. La coterie pessoenne a dévoilé un horizon renvoyant à l'expérience esthétique. Les espaces de *Intranquillity* ont fait émerger un horizon poétique et la figure du poète celui d'une *praxis* éthique consacrant l'intranquillité comme expérience d'un seuil.

Ces informations préalables indiquent que la façon de procéder trouve ses appuis dans la phénoménologie. Elle a considéré que l'intranquillité se donnerait en tant que phénomène paraissant dans le cadre d'une attention à l'œuvre délivrée, autant que possible, de tout préjugé critique, de manière à ce que la désignation de l'horizon soit le fait de sa parution en tant que figure. Le resserrement du regard s'est accompagné d'une distribution attentionnelle la plus large et la plus accueillante dont nous étions capable. Procéder de figure en figure a permis de retrouver, à chaque fois, la possibilité de renouer avec l'*ici* de l'œuvre et de repartir de cet *ici* pour retrouver le chemin en direction de l'horizon – celui de l'« intranquillité », tenu à distance.

Plus précisément, nous avons trouvé nos appuis principaux chez trois penseurs de la phénoménologie. Ces trois phénoménologies sont celle de la perception, à laquelle Maurice Merleau-Ponty s'est consacré, celle dite « matérielle » de Michel Henry dont nous avons retenu l'articulation entre ce qu'il nomme « chair » et corporéité, celle, enfin, de Jan Patočka, à laquelle nous avons emprunté les considérations à propos de la spatialité de l'*ego*.

16 Lorsque nous ferons usage de la notion d'échelle, nous adopterons l'acception géographique. Puisque l'échelle désigne, à l'origine, un rapport entre le phénomène et sa représentation, la « grande échelle » qualifie un faible écart et, donc, une représentation rapprochée tandis que la « petite échelle » qualifie un écart plus important et, donc, une représentation plus éloignée embrassant une plus vaste portion territoriale. Les usages grand public ont progressivement renversé l'acception.

Enfin, après en avoir exposé l'objet et les grandes lignes de la méthode, il convient de dire quelques mots de l'enjeu de notre recherche, tout particulièrement dans le champ de l'Esthétique. Qu'est-ce que l'« intranquillité », au fond, désigne – qui n'aurait pas déjà été nommé ? Quelle précision la recherche entreprise a-t-elle permis de faire émerger à propos d'un contenu qui n'était pas, déjà, plus ou moins entendu par l'usage du terme, ne serait-ce que de manière implicite ? Après tout, son domaine d'émergence, le « monde de l'art », dote le néologisme d'une coloration qui semble bien faire l'objet d'un consensus.

Ce consensus ou cet implicite renvoie à l'existence. Lorsque le terme est convoqué, il semble être à chaque fois question d'un inconfort, d'un décalage, d'une douleur subjective qui ferait entrevoir une quelconque vérité à propos de la manière dont l'intranquille, inévitablement, se débat avec sa vie. Tel en serait le versant sombre, attaché à une souffrance largement subie. Mais il y aurait aussi un versant plus lumineux car, une fois traversée, l'expérience de l'intranquillité remettrait le sujet sur le chemin d'une vie plus authentique ou plus intense, ressaisie. Moins *manquée*, en somme. Une authenticité, une intensité, qui auraient un rapport avec l'art, avec sa nécessité.

C'est volontairement que nous employons ici des termes vagues, englobants et un peu amphigouriques. Car c'est ainsi que nous croyons en avoir observé les usages.

Notre recherche, nous pouvons l'annoncer, n'a pas remis en cause cette compréhension du terme. S'avançant dans cette direction, elle a tenté d'en lever, autant que possible, l'implicite. Surtout, en repartant des figures qui s'en sont revendiqué, elle a visé à comprendre quels pouvaient être les points de contact entre les œuvres abordées et la vie. Elle a donc interrogé la relation esthétique à l'œuvre sous l'angle de sa portée éthique. Et ce qui est apparu, figure après figure, c'est qu'en son cœur se trouvait un enjeu de fabrication – un enjeu *pratique*, pouvons-nous souligner. Autrement dit, le jugement esthétique pensé à l'aune de l'intranquillité engage un *faire* qu'il revient au spectateur d'engager. Il ne s'agit pas de régénérer les utopies d'un Joseph Beuys, par exemple, mais de montrer que la relation esthétique fait fond, aussi, sur un processus d'élaboration engagé au contact de l'œuvre, et dont l'œuvre fournit le principe formateur.

L'intranquillité est, selon les résultats de notre recherche, intimement liée à des enjeux très concrets de la forme ou, pour l'exprimer de manière plus précise encore, aux enjeux de la mise en forme de ce que le spectateur élabore au contact de l'œuvre. Dans cet ordre d'idée, notre définition s'est constituée en faisant appel à des notions formelles telles que le contrepoint, l'assemblage ou le rythme.

Tout au long de notre exposé, nous avons tenté de restituer le mouvement de notre pensée autant que ses résultats, ce qui, dès l'instant de l'intuition, nous a semblé nécessaire au regard du but assigné à la recherche et conforme aux principes méthodologiques adoptés. Pour quitter cette tranquillité parfois ressentie comme « dégoûtante », un geste peut suffire. Un geste accompli par un autre que soi, mais dont l'écho nous pénètre si intimement qu'il devient impératif d'y répondre. Nous pourrions presque dire : de lui emboîter, existentiellement, le pas. Et même un geste peint dans la deuxième moitié du XV^e siècle, dans un temps et un monde lointains, possède ce pouvoir.

L'intranquillité est toujours contemporaine, toujours neuve, ce geste le prouve, l'a prouvé, pour nous, en tout cas, et c'est par lui que nous proposons d'entamer le mouvement vers le tout premier horizon, ainsi pointé.

2 - Figure I (prologue) : un geste de froissement

(Le Maître au Feuillage brodé, *La Vierge à l'enfant couronnée d'anges*, 1476-1482)



Illustration 2.1: Le Maître au Feuillage brodé, *La Vierge à l'enfant couronnée d'anges*, huile sur chêne, 103 x 75 cm, 1476-82, détail

Groenige Museum, Bruges : face à *La Vierge à l'enfant couronnée d'anges*¹, panneau peint entre 1476 et 1482 par un anonyme flamand, identifié en 1926 par l'historien de l'art Max Jakob Friedländer comme Le Maître au Feuillage brodé², le regard du spectateur est arrêté par le geste du Christ enfant, froissant la page d'une bible (Cf. illustration 2.1.) L'acte perturbe le climat serein, ty-

1 Reproduite à l'annexe I

2 Ce « petit maître » anonyme a été baptisé ainsi en raison de la manière dont sont traités les feuillages, « par de petits points systématiques et précis comme des points de broderie ». In : *Le Maître au Feuillage brodé, Primitifs flamands, secrets d'atelier*, Catherine Marquet dir., Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2005, introduction de Florence Gombert, p. 8.

pique des représentations des Vierges de tendresse, dont les codes sont hérités de la tradition iconique des Maries dites « *theotokos* ». Manifestent cette tendre affection de celle qui a « enfanté Dieu » : le visage de Marie s'inclinant doucement vers le front de Jésus, la bienveillance de son regard baissé et le délicat maintien de sa main droite posée sur le ventre de l'enfant assis sur ses genoux. La stricte symétrie et la rigoureuse orthogonalité de la composition, la palette des roses et des verts rompus confortent plastiquement la douce sérénité de la scène située dans le traditionnel *hortus conclusus*.

Ce qui accroche le regard a donc certainement à voir avec ce qui est visuellement perçu comme un geste venant troubler la sérénité de la scène. Pour autant, même s'il est empreint d'une force supérieure à celle que réclame le fait de simplement tourner la page et même s'il malmène le livre – que, par ailleurs, l'enfant ne lit pas –, ce geste n'apparaît pas comme véritablement brusque, encore moins comme violent, car l'expression des visages n'est en rien troublée et c'est presque distraitemment, sans préméditation et le regard ailleurs, qu'il est accompli.

L'entre-deux que sa figuration manifeste appelle à nos yeux un effort tout particulier de qualification.

2.1 - Une image symbolique du *transitus*

Pour tenter d'en saisir le sens, il faut d'abord s'attacher à replacer le geste dans le cadre de cette image de piété et se souvenir qu'il s'agit d'un couronnement de la Vierge, dont Alphonse Dupront nous dit qu'il est « accomplissement d'un rite de passage, image idéale et souveraine du *transitus* en la gloire de l'au-delà ». Il précise que cette image, fortement codifiée, « ne pouvant traduire le passage en acte, l'exalte dans l'entrée en gloire faite³ ».

L'expression *transitus* fait référence au *Transitus Mariae* (littéralement « passage de Marie »), titre d'un traité du II^e siècle attribué à l'évêque Méliton de Sardes, qui constitue l'un des plus anciens textes évoquant la fin du séjour terrestre de Marie (question à propos de laquelle la tradition canonique reste muette). Il s'agit donc de ce que nous appelons l'« Assomption », ou pour être plus précis, de son annonce par ce qui réalisera le passage dans sa complétude. En effet, parvenue à l'extrémité de sa vie, Marie verra s'accomplir la modification de sa condition, mais non de sa nature –

3 Dupront, Alphonse, *L'image de religion dans l'Occident chrétien*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque illustrée des histoires), 2015, p. 147.

d'où le recours au terme de « dormition » pour indiquer que lui est destinée une mort qui diffère de celle des autres êtres humains, la tradition voulant qu'en dépit de sa condition humaine, elle échappe à la corruption du corps. Par conséquent, l'instant du couronnement, sujet de cette peinture, est une image qui contient, en puissance, ce passage dérobé à la visibilité, c'est-à-dire que tout en restant elle-même, Marie sait, parce qu'elle se voit couronnée, qu'elle sera transportée d'une condition à une autre, tout en conservant sa nature. Tout en restant elle-même, elle sait qu'elle est appelée à devenir une autre ou, pour être plus exact, elle se sait désormais dotée d'une dimension supplémentaire, s'ajoutant à celles qui déterminent sa nature humaine. Certitude mise en image à destination du pieux spectateur, afin qu'elle le pénètre à son tour, cette image est donc celle d'un instant contenant la promesse d'un accomplissement à venir, cependant déjà inscrit, et qui se trouve ainsi rappelée au fidèle. Au froissement de la page correspond un froissement temporel qui constitue, en quelque sorte, le sujet principal du panneau et qui doit trouver un écho dans la manière dont le spectateur conduit sa propre existence terrestre.

Revenons au geste de l'enfant, qu'il accomplit de la main gauche – la senestre, qui doit à son étymologie latine d'avoir aussi le sens de « malheureux, fâcheux, dans la langue augurale⁴ ».

« À la droite tous les honneurs, toutes les prérogatives, à la gauche toutes les disgrâces : c'est là un des plus notables lieux communs de la pensée médiévale occidentale⁵ », note Pierre-Michel Bertrand, historien spécialiste de cette séparation latérale au sein des représentations médiévales.

Voici ce que, dans ses *Discours sur les Psaumes*, prononcés entre la fin du IV^e siècle et le début du V^e, saint Augustin dit à ce propos : « Notre main droite est la vie éternelle, notre main gauche est la vie temporelle⁶ ». Il use aussi d'une métaphore : la droite est une plaine, la gauche un précipice. Cette dichotomie latérale explique que, dans de nombreuses représentations où est figuré l'enfant-dieu, ce dernier tient dans sa main gauche les symboles de son rattachement au monde terrestre, où doit s'accomplir sa destinée : globe, fruit, ou livre ; sa main droite restant libre pour effectuer le geste de la bénédiction⁷. Là encore, l'origine peut en être cherchée dans l'*Odigitria* de l'icône.

Loin d'être un hapax pictural, ce geste apparaît dans trois autres œuvres du Maître au Feuillage

4 Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, 1998.

5 Bertrand, Pierre-Michel, « La Fortune mi-partie : un exemple de la symbolique de la droite et de la gauche au moyen âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 160, décembre 1997, p. 373-379.

6 Cité par Bertrand, Pierre-Michel, *Id.*

7 Par exemple chez Van Eyck, dans *La Vierge à l'Enfant avec Saint-Antoine et un donateur*, peint en 1472, conservée au musée des Beaux-Arts d'Ottawa.

brodé (dans le triptyque conservé au musée de Lille, dans *La Vierge à l'enfant dans un paysage*, conservée au Minneapolis Institute of arts et dans celle de la National Gallery of Scotland), et à trois reprises au moins aussi chez son contemporain Hans Memling, installé à Bruges. Une étude plus exhaustive permettrait certainement de compléter ces quelques exemples par d'autres occurrences. Ces cas de reprise semblent néanmoins suffisants pour conclure à l'existence d'une intention iconographique partagée dans les ateliers de peinture installés dans les Flandres de cette fin du XV^e siècle. L'hypothèse d'un modèle unique, une peinture perdue de Rogier Van der Weyden, est évoquée par plusieurs auteurs⁸.

Cette intention consiste à rendre visible la double nature du Christ – pleinement homme et pleinement Dieu –, telle que la tradition l'a fixée, au moins depuis le troisième concile de Constantinople, qui s'est tenu entre novembre 680 et septembre 681. La vie que le Dieu fait homme va partager au milieu des autres hommes, jusqu'au moment de la Passion, est annoncée par le geste sennestre de froisser la page, d'avancer brutalement dans le récit des Évangiles et de manifester ce que, empruntant à la phénoménologie de Edmund Husserl, nous pourrions approcher comme une structure d'intentionnalité protentionnelle, tournée vers l'avant. C'est-à-dire que, dans le présent retenu de son accomplissement, le geste se propose de figurer la trame temporelle au sein de laquelle se trouvent intriqués les « moments structuraux intentionnels constitutifs des objets temporels, avenir, passé, présent, comme *protentio*, *retentio* et *präsentatio*⁹ ». La phénoménologie pose ces trois composants comme indissociables, tenus par ce que Ludwig Biswanger appelle « le thématique, ce à propos de quoi nous parlons [ou nous agissons]¹⁰ » – ici le récit du séjour terrestre du Dieu fait homme, qui doit s'achever par la Passion, *transitus* auquel consent l'enfant, redoublant celui de Marie, sa mère.

En d'autres termes, le geste saisi dans sa présentation ne se dissocie pas d'une rétention qu'instancie la figure mariale et d'une protention tournée vers l'accomplissement d'une destinée dont le livre contient déjà le récit.

8 *Le Maître au Feuillage brodé, Primitifs flamands, secrets d'atelier*, Catherine Marquet dir., *op. cit.*, article « Une Vierge pour modèle », p. 39.

9 Nous empruntons la reformulation de la conscience intentionnelle du temps de Husserl à Ludwig Biswanger. *In* : Biswanger, Ludwig, *Mélancolie et Manie, études phénoménologiques*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Psychiatrie ouverte), 2002 [1987, 1960], p. 31.

10 *Ibid.*, p. 38.

2.2 - Une image téléologique

Rapprocher, anachroniquement, un détail d'une peinture du XV^e siècle et l'approche phénoménologique peut surprendre. Toutefois, si l'on met entre parenthèse la recherche d'une nature du temps et l'horizon de l'immutabilité divine, cette dernière présente de nombreux points communs avec la réflexion augustinienne, notamment les chapitres 27 et 28 du Livre Onzième, entièrement consacrés à cette question. Prenant comme exemple concret la récitation d'un cantique, Augustin parvient à des formulations très proches :

Je veux réciter un cantique ; je l'ai retenu. Avant de commencer, c'est une attente intérieure qui s'étend à l'ensemble. Ai-je commencé ? tout ce qui accroît successivement au pécule du passé entre au domaine de ma mémoire : alors, toute la vie de ma pensée n'est que mémoire : par rapport à ce que j'ai dit ; qu'attente, par rapport à ce qui me reste à dire. Et pourtant mon attention reste présente, elle qui précipite ce qui n'est pas encore à n'être déjà plus¹¹.

Augustin exprime là l'articulation dynamique des mêmes trois composants, dont, instant après instant, le récitant traverse l'expérience, tendue et tenue par une intentionnalité qui donne son unité à cette même expérience : « L'objet de l'attente passe par l'attention, pour tourner en souvenir¹² ».

Il faut tout de même préciser que là où la phénoménologie s'éloigne de la conception augustinienne, c'est à propos du souvenir, achevé et en quelque sorte objectivé au regard du présent, qui n'est donc plus impliqué dans le flux perceptif. Impression passée retenue dans l'impression présente, la rétention est tout autant à l'œuvre que les deux autres composants dans la conscience intentionnelle du temps. Qualifiée par E. Husserl de « souvenir primaire¹³ », la rétention est « nécessairement entrelacée avec toute perception ». Cet entrelacement permet à E. Husserl d'amener à la conscience subjective la distinction entre « l'objet, qui est ou était, qui dure ou change » et le « phénomène de la durée » dans lequel se constitue l'étant temporel de l'objet dont la perception est retenue.

« S'il est vrai que l'avenir et le passé soient, où sont-ils ? » : c'est ainsi qu'Augustin formule son

11 Saint-Augustin, *Confessions*, traduction M. Moreau, Port-Valais (Suisse), Édition numérique réalisée par l'abbaye Saint Benoît, 2013 [1864], p. 203-204 [en ligne : http://palimpsestes.fr/textes_divers/p/augustin/confessions/confessions.htm], consulté le 20/11/2017.

12 *Ibid.*

13 Husserl, Edmund, *L'idée de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Epiméthée), 1985 [1970, 1950], p. 91-92.

questionnement initial¹⁴. À sa manière, et en tenant compte du contexte de production et de réception de cette image, ce geste peut être compris comme une tentative de réponse à l'expérience existentielle de l'écoulement temporel, saisie en l'image d'un instant rendant visible la trame qui tient les trois composants dans une articulation dynamique.

Cette réponse est de nature sensible, la représentation du geste faisant jouer, au-delà du registre visuel, les harmoniques du toucher – elle doit à son tour *toucher* le fidèle inquiet quant à ses fins dernières. Par ce geste est rendue visible la blessure initiale qui arrache à la stase bordant toute existence, celle du Jésus terrestre comme celle des hommes qui le suivront sur son chemin. Intitulé « De l'union avec Dieu », le chapitre 29 du Livre Onzième donne une indication du regard pouvant être posé sur une telle image du « Seigneur, fils de l'homme, médiateur en votre unité et nous » : s'adressant à son Dieu, le spectateur, « proie des temps », peut trouver l'unité existentielle dans « la poursuite de cette palme que votre voix me promet dans la gloire », et confier ainsi sa confiance : « je m'écoulerai tout en vous¹⁵ ».

Relevons au passage que palme et paume de la main partagent une étymologie commune et que les deux termes viennent ici s'associer de manière heureuse autour d'un geste d'appel vers l'avant.

Enfin, notons qu'après son *passage*, Jésus ressuscité se soustraira absolument au geste, interdisant le moindre contact entre son corps glorieux et le monde des hommes. Il prononcera même à cette occasion l'une de ses dernières paroles à Marie-Madeleine, le fameux « *Noli me tangere* ».

2.3 - Une première figure de l'intranquillité ?

Si maintenant l'on détache cette image de son *télos* religieux, la force de ce geste qu'accomplit au présent cette figure « à l'avant de soi¹⁶ » n'en demeure pas moins intacte, contemporaine, et continue à nous parler de cette blessure, de cet arrachement. « Précipitation », écrit Augustin. On

14 Saint-Augustin, *Confessions*, *op. cit.*, p. 196.

15 *Ibid.*, p. 204.

16 Cette expression, fidèle à l'étymologie *praesens* est employée par Henri Maldiney dès la première page de Maldiney, Henri, *Art et Existence*, Paris, Klincksieck, 2003 [1985], p. 7. Elle se trouve aussi dans « Psychose et Présence », in : Maldiney, Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon (coll. Krisis), 2007, p. 81. : « être pré-sent, c'est être à l'avant de soi. Imminente à soi la présence est précession d'elle-même ».

pourrait parler d'impatience, d'inquiétude. Ce sont des termes qui pourraient convenir dans un premier temps.

Mais il est un néologisme qui semble être mieux approprié encore : celui d'« intranquillité », terme que l'on trouve sous la plume de Henri Michaux, dans *Émergences – Résurgences*. Dans ce texte publié en 1972, où il est question de dessin, de couleurs, de l'apparition et de la genèse des formes, le terme ne vient pas à propos de la création, mais la force qu'il désigne *émerge* ou *ressurgit* à différents moments du texte, effectivement traversé d'une intranquillité qui n'est jamais définie, ni même décrite. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il est question des « événements du visuel... et tout ce qu'ils englobent » et de « Comment les faire venir en peinture ? », H. Michaux constate (car le texte fait une grande part au constat de ce que la peinture fait advenir sous le regard d'un H. Michaux premier spectateur de l'œuvre en chemin) que :

Là où auparavant régnait fixité, il n'y avait plus que flux, flux traversant indifféremment le plus dur comme le plus souple, flux comme ces particules cosmiques qui traversent la terre sans s'arrêter, sans même ralentir¹⁷.

Voilà qui résonne avec le sens du geste.

Ce geste, auquel le regard s'est accroché dans la salle du musée de Bruges, d'abord sans raison clairement identifiée, dont la puissance point le spectateur, et qui, pour cette raison a motivé cette réflexion, peut apparaître comme une figure intuitive de l'« intranquillité ». Ce terme, inventé par Henri Michaux, reste évidemment associé à Bernardo Soares et Fernando Pessoa et au *Livre* éponyme, qui sera le prochain maillon de notre recherche.

Toutefois, avant d'aborder ce texte grâce auquel nous pourrions commencer à déterminer ce que ce terme peut recouvrir sur le plan de l'esthétique et de la poétique, il semble nécessaire d'apporter une justification d'ordre méthodologique à la démarche proposée.

En effet, échafauder une réflexion à partir d'un détail fortuitement aperçu dans la salle d'un musée peut sembler une démarche insuffisamment rigoureuse, du moins fragile. Notre introduction a déjà posé la question d'un point de vue général. Elle se repose ici à l'échelle plus fine de sa mise en œuvre.

Nous nous souvenons d'un précédent fameux qui pouvait apporter un premier point d'appui : l'historien de l'art Daniel Arasse a consacré au début des années quatre-vingt-dix une étude au

¹⁷ Michaux, Henri, *Émergences - Résurgences*, Genève (Suisse), Albert Skira éditeur (coll. Les Sentiers de la création), 1972, p. 24-25.

détail dans la peinture. La préface à son ouvrage acheva de nous rassurer. À la suite de Kenneth Clark qui l'avait précédé dans le recours à ce regard rapproché, Daniel Arasse qualifie ces détails glanés dans l'intimité subjective de « récompenses » (car ces détails ne se livrent pas toujours aussi vite ni aussi aisément que dans le cas du geste de l'enfant-dieu). Il écrit ceci : « L'approche de la peinture par ses détails ferait donc affleurer ce qui ne saurait, sinon, voir le jour¹⁸ ». Ce qui vaut pour l'historien doit pouvoir valoir pour le chercheur en esthétique, à condition d'inscrire dans un cadre méthodologique bien établi l'anachronisme du rapprochement que nous nous sommes autorisé à proposer.

Et ce cadre semble pouvoir être trouvé dans la pensée d'Hubert Damisch et, tout particulièrement, dans ce qu'il nomme « objet théorique ». Selon ce penseur formé à la philosophie, notamment auprès de Maurice Merleau-Ponty et à la démarche historique auprès de Pierre Francastel, l'art est insaisissable autrement que par des « domaines objectaux plus limités, à l'exemple du nuage¹⁹ », c'est-à-dire en faisant porter la réflexion sur l'un des fils « d'une tresse plus vaste²⁰ » : nuage, fenêtre, miroir, etc, littéralement *posé devant*. L'objet n'est pas rendu théorique ou décrété tel par celui que Marcel Duchamp appelait le regardeur – ce dernier fût-il un érudit, pénétré de théories historiques ou esthétiques. La démarche consiste bien à révéler, à dévoiler le potentiel théorique d'un objet (et tous ne possèdent pas ce potentiel, reconnaît H. Damisch), examiné dans sa capacité à « faire histoire²¹ » pour le contemporain qui l'envisage par les moyens entrecroisés de la philosophie, de la sémiotique, de la psychanalyse et de l'histoire, et non plus cantonné dans son inscription chronologique²².

Ce geste surgi d'une peinture du XV^e fera pour nous office d'objet théorique, c'est-à-dire d'objet visuel à partir duquel il n'est pas déraisonnable de construire des raisonnements nous permettant de réfléchir à la création, à ses dimensions esthétiques, poétiques et éthiques, envisagées à l'aune d'une intranquillité vers laquelle il va s'agir d'avancer.

Nous pensons qu'il en a le potentiel.

18 Arasse, Daniel, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Éditions Flammarion (coll. Champs), 1996 [1992], p. 6.

19 Careri, Giovanni et Vouilloux, Bernard, « Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch », *Perspective, I.N.H.A.*, vol. 1, , 2013, p. 11-23.

20 *Id.*

21 *Id.*

22 Damisch, Hubert, « L'art au travail », I.N.H.A., colloque, Paris, 2013, texte de présentation : « Selon la perspective inaugurée dans *Théorie du nuage* (1972), certaines œuvres d'art singulièrement complexes sont en mesure d'articuler une pensée et d'élaborer des modèles d'intelligibilité par leurs propres moyens lorsqu'on les situe au cœur d'un système de transformations. En tant qu'"objets théoriques", ces œuvres dialoguent avec des énoncés d'ordre philosophique, quitte à les contredire et ne sont donc pas réductibles au seul champ de l'histoire, tout en réclamant qu'on les considère dans toute leur épaisseur historique et anthropologique » [en ligne : <https://www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/annees-2004-2013/hubert-damisch-l-art-au-travail.html>], consulté le 20/10/2017.

3 - Figure II : Le *Livre de l'intranquillité* de Bernardo Soares

Au départ, il y a un mot, portugais, *desassossego*, choisi par Fernando Pessoa (1888-1935) ou, pour être plus précis, par l'un de ceux qu'il désigne comme ses « hétéronymes¹ », Bernardo Soares, pour forger le titre de son livre, rédigé entre 1913 et 1935, date de sa disparition. Le manuscrit, demeuré enfermé dans une malle où l'écrivain rangeait la plupart de ses écrits, fut redécouvert après sa mort et publié pour la première fois en 1982².

L'étude de l'intranquillité ne saurait donc être entamée autrement que par ce qui constitue son noyau, c'est-à-dire ce livre singulier, extraordinaire, dans lequel, sans être véritablement nommée, nous le verrons, cette condition, cette *Stimmung*, irradie chaque pensée, chaque notation.

3.1 - L'intranquillité : le nom propre d'un livre

S'agissant d'un texte écrit en portugais, tandis que nous pensons et écrivons en français, la première difficulté est celle que pose la traduction. Les dictionnaires traduisent *desassossego* par « souci », « inquiétude », « angoisse ». Or, si le livre a d'abord été publié et connu comme celui de « l'intranquillité », une récente traduction a fait le choix de « l'inquiétude », événement qui relance la question.

Il nous a paru important de mettre en regard les arguments en faveur de ces deux traductions possibles, de manière à étayer notre propre choix qui est, ainsi que notre titre l'indique, celui de l'intranquillité.

Comme l'explique Françoise Laye, la première traductrice de l'œuvre en français, dans son

1 Le terme « hétéronyme » sera abordé plus loin. Il sera même au cœur de l'étude de la troisième figure.

2 Pessoa, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité, traduit du portugais par Françoise Laye*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999 [1988, 1982], désormais abrégé *L.I.* La première traduction date de 1988.

Avertissement au lecteur,

Le terme d'intranquillité, devenu aujourd'hui d'usage courant, était un néologisme en 1988, et a fait couler beaucoup d'encre. Nous l'avons adopté cependant pour traduire le monde si complexe et si personnel de Pessoa – poétique, mouvant, musical, parcouru sans cesse de courants contradictoires, et traversé d'une interrogation fondamentale³.

Nous l'avons expliqué dès notre introduction : inutile de chercher le mot dans la plupart des dictionnaires, il ne s'y trouve pas, pas plus sous sa forme substantivée qu'adjectivale. S'il est entré dans la langue, et s'y est installé au point de rencontrer un certain succès, c'est, comme l'écrit Robert Bréchon, « presque par effraction⁴ » et, pour l'instant, selon une acception qui se contente, pourrions-nous regretter, du recours à l'antonymie.

Et, précisément, le mot qui existe bien, « tranquillité », est quant à lui emprunté à l'adjectif latin *tranquillus*, descriptif du « calme de la mer », qui peut être aussi employé au figuré, à la fois dans le domaine politique (la paix dans une société), et dans celui des sentiments ou du caractère d'un individu. À titre d'exemple, Suétone, l'écrivain latin du I^{er} siècle, était qualifié de *tranquillus*. Associé au préfixe privatif in-, le mot « intranquillité » est forgé pour exprimer le défaut. Il est construit sur un manque que l'auteur a pu reconnaître chez les explorateurs embarqués sur les caravelles, ou chez les Argonautes, « veufs pour toujours d'une vie immuable⁵ ».

Comme indiqué plus haut, Françoise Laye a retrouvé, sans le connaître avant, ce terme d'« intranquillité » dont le poète Henri Michaux avait fait usage peu de temps auparavant. Dans l'un de ses essais sur F. Pessoa, Robert Bréchon signale l'apparition du mot dans le poème « Jours de silence », publié en 1981 au sein du recueil *Chemins cherchés, Chemins perdus, Transgressions*⁶. Ce grand spécialiste de F. Pessoa, que ses fonctions d'enseignant et de proviseur dans le monde lusophone ont mis, dès les années soixante, en contact avec son œuvre, a perçu les affinités entre l'auteur du *Livre de l'Intranquillité* et le poète belge, notamment dans sa période mescalinienne. Qu'ils aient eu ce mot en partage ne l'étonne pas, au point même de se prendre à rêver de leur rencontre, l'année 1934, au moment où H. Michaux arrive à Lisbonne :

Le 25 octobre 1934, le mois même, presque le jour même, où est imprimé *Message*

3 *L.I.*, p. 21.

4 Bréchon, Robert, *Pessoa le poète intranquille*, Bruxelles (Belgique], Éditions Aden, 2008, p. 7.

5 *L.I.*, p. 159.

6 Bréchon, Robert, *Pessoa le poète intranquille*, *op. cit.*, p. 7.

[*Mensagem*, épopée fantasmagorique d'un Portugal fondé par un Ulysse ayant franchi les colonnes d'Héraclès, et unique livre publié du vivant de Pessoa en vue d'un prix de poésie], Henri Michaux s'installe à Lisbonne, dans un hôtel, pour un long séjour. Il écrit à son ami Supervielle : « Je suis enfin arrivé au pays et à la race qui me plaisent . » Pessoa-Soares est à deux pas, dans son bureau de la *Baixa*, la Ville Basse. Je rêve qu'ils se sont vus, parlé. Je rêve qu'ils se sont échangé leurs rêves. Hélas, non. Il semble que Pessoa, pourtant à l'affût des nouveautés littéraires venues de France, n'ait jamais lu un vers de Michaux ni jamais entendu parler de lui. Michaux n'a découvert Pessoa que bien plus tard, en 1936, après la publication du petit livre d'Armand Guibert. Il l'admirait, il le reconnaissait comme un frère. Hélas, encore hélas, il est mort trop tôt pour découvrir Soares et son « intranquillité » : le livre n'a paru en France qu'en 1988. Il y aurait vu son propre être reflété dans le miroir d'une écriture qui ressemble souvent étrangement à la sienne⁷.

Dans un article commun paru en 2014⁸, Fabien Granjon, sociologue enseignant au C.E.M.T.I. (Centre d'Étude sur les Médias, les Technologies et l'Internationalisation) à l'Université Paris 8, et Thierry Beucher, homme de théâtre, confirment l'occurrence du mot dans *Émergences-Résurgences* et dans *Jours de silence*, mais aussi dans *Les Grandes épreuves de l'esprit* (1966) et dans *Une voie pour l'insubordination* (1980).

Marie-Hélène Piwnik, nouvelle traductrice du *Livro(s) do Desassosego*⁹, sous le titre *Livre(s) de l'inquiétude*, et Teresa Rita Lopes qui a établi l'édition, ont fait le choix d'un terme admis dans le dictionnaire, précisément parce que « le mot portugais *Desassossego* est tout à fait courant¹⁰ ». À cet argument lexicographique imparable, Marie-Hélène Piwnik en ajoute un second, sans le développer plus avant : « On a donc choisi " Inquiétude ", dont la référence à Blaise Pascal n'est pas absente¹¹ ». Ceci revient à faire du livre de Bernardo Soares un lointain héritier des *Pensées* de B. Pascal. Certes, ces deux ouvrages ont été composés *post-mortem*, à partir de documents et notes éparses retrouvés après le décès de leurs auteurs. Certes, ces fragments sont baignés d'une interrogation existentielle sur soi-même et sur le monde. Marie-Hélène Piwnik songe-t-elle, en écrivant ces quelques mots, à un rapprochement entre l'inquiétude pascalienne et celle de B. Soares ? Si l'on prend en compte la dimension argumentative et religieuse chez B. Pascal, un tel rapprochement de-

7 *Ibid.*, p. 10.

8 Granjon, Fabien et Beucher, Thierry, « De l'intranquillité. Pessoa, sujet critique ? », *The Lighthouse*, n° 1, 2014.

9 Pessoa, Fernando, *livre(s) de l'inquiétude*, traduit par Marie-Hélène Piwnik, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2018 [2015], désormais abrégée *L(s).I.*

10 *L(s).I.*, Introduction, p.7.

11 *Id.*

vient, selon nous, plus problématique.

Dans son étude, précisément consacrée au sens que prend ce mot chez Blaise Pascal, Alexandre Duclos note que :

le terme possède une connotation axiologique positive : il *faut* s'inquiéter. L'inquiétude, dès lors, est pour Pascal non seulement un *sentiment* – que l'on pourrait plus ou moins ressentir –, mais c'est aussi un *état* nécessaire de la condition humaine, et même une *dynamique* qu'il faut rechercher dans la conversion¹².

Pareille vision morale ne se trouve pas chez B. Soares. L'inquiétude, « terme élaboré¹³ » aurait donc, chez B. Pascal, une double acception : condition quasiment anthropologique (il est dans la nature de l'homme d'y être soumis), argument et même méthode apologétique (en prendre pleinement conscience est un moyen de ne pas s'écarter du chemin menant à Dieu). Se reconnaître comme inquiet, en prendre conscience, voire cultiver son inquiétude se conjuguent dans la visée de la conversion. L'inquiétude chez B. Pascal est donc subordonnée à une visée religieuse, surplombante. Elle ne concerne donc pas uniquement le sujet-Pascal, mais tout homme soucieux de son salut. Autrement dit, B. Pascal ne parle pas de son inquiétude à lui, seulement, mais vise à partager son expérience et ses réflexions dans le but de convaincre – on pourrait même dire de convertir – tout lecteur de ses *Pensées*. Notre premier argument serait par conséquent que, faute de cette visée, religieuse et morale, le terme d'« inquiétude » réintègre chez B. Soares une banalité qui ne rend pas compte du caractère singulier, extraordinaire, du texte original, nonobstant la condition modeste de l'hétéronyme.

Second argument, dont nous reconnaissons volontiers qu'il peut être qualifié de *pro domo* : le néologisme possède l'immense avantage pour nous de n'être pas défini. Autrement dit, il offre toute liberté pour lui conférer un sens, ce qui constitue l'ambition, reconnue dans son immodestie (Cf. § 1.1 -), de la réflexion dans laquelle nous nous engageons.

Enfin, nous faisons nôtres les deux arguments récemment développés par Régis Salado, professeur de littérature comparée¹⁴. Premièrement, le terme « *desassossego* » recouvre aussi le sens de

12 Duclos, Alexandre, « L'inquiétude dans les *Pensées* de Pascal », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2013/2, n° 78, 2013, p. 167-184.

13 *Ibid.*

14 Dans le cadre de l'émission de Van Reeth, Adèle, « L'impossible tranquillité de Fernando Pessoa », *Les Chemins de la philosophie*, Paris, France Culture, 16 mai 2018.. Ce troisième volet d'une série de quatre émissions consacrées à l'inquiétude s'intitule : « L'impossible tranquillité de Fernando Pessoa ». À noter que les trois autres volets sont consacrés à Philippe Roth (1/4), Thomas Hobbes (2/4) et Michel de Montaigne (4/4). Blaise Pascal n'y figure donc

l'agitation, du mouvement et pas seulement l'antonymie à la tranquillité, au calme et à la quiétude d'esprit. Or, nous verrons que l'apparition des hétéronymes procède bien d'un mouvement, d'une agitation existentielle, mais aussi d'un affairément, voire d'un emballement poétique, difficiles à ranger sous le vocable d'« inquiétude ». Deuxièmement, « Livre de l'intranquillité » rend davantage compte de l'allitération, du rythme et de la musicalité du titre en portugais – argument strictement poétique, donc – renforcé par l'utilisation préalable de H. Michaux, ce qui en allège par conséquent le poids néologique.

« Intranquillité » est donc le terme que nous retiendrons et la première édition celle que nous privilégierons, sans nous interdire toutefois d'utiliser la seconde lorsqu'elle permet de nuancer ou d'enrichir l'analyse.

Ce terme admis, notons qu'il est quasiment absent du texte (quatre occurrences, aux pages 100, 217, 270 et 394). Pas d'autre solution, par conséquent, que d'entrer dans ce livre comme on explore, en l'arpentant dans le détail, un paysage foisonnant, d'en faire l'expérience, afin de recueillir le matériau poétique et sensible grâce auquel alimenter la réflexion autour du terme et, suivant le conseil de Gilles Deleuze et Félix Guattari, d'avancer pas à pas vers la création de l'intranquillité comme objet réflexif (prétendre au concept paraît, nous l'avons dit, prématuré) doté d'une « sensibilia » propre¹⁵, ce qui n'est pas sans danger. Le plus grand de ces dangers serait sans doute d'affadir ce terme *ad hoc*, forgé à l'intention d'un livre aussi singulier. C'est pourquoi il convient de fonder son extension en considérant le socle qui le lie au texte.

Le livre est constitué de fragments, au nombre de 483, de tailles et de tons divers, allant de l'aphorisme au cri de plainte, à des descriptions minutieuses très détaillées, souvent d'une grande beauté, qu'il s'agisse d'une scène aperçue dans la rue, des jeux de lumière dans un ciel d'orage, ou d'un état intérieur. Texte rédigé à la première personne du singulier, l'emploi du présent y prédomine, ce qui l'apparente à un journal, tenu par B. Soares / F. Pessoa, aide-comptable ne quittant la rue des *Douradores* (la rue des doreurs !) que pour rejoindre sa chambre, dans le quartier de la *Baixa*, s'enfonçant dans une quête ontologique visant à mettre à jour « ce qu'il est », démarche que Françoise Laye analyse comme « un voyage immobile au fond de lui-même¹⁶ ».

pas.

15 Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 11.

16 Françoise Laye, *in* : Laye, Françoise, *Pessoa, l'intranquille*, Paris, Christian Bourgois éditeur, (coll. Titres, 145), 2001., chapitre intitulé « Bernardo Soares, bourreau de soi-même », p.27.

Les grands textes introspectifs ne manquent pas : Augustin, Montaigne, le Descartes des *Méditations*, Jean-Jacques Rousseau, Antonin Artaud ou encore le journal intime de Henri-Frédéric Amiel qui présente avec le livre de B. Soares quelques similarités. Plus récemment, le peintre Gérard Garouste a fait usage du terme pour titrer son autoportrait / autobiographie, *L'intranquille*.

L'irréductible singularité du *Livre de l'intranquillité*¹⁷ nous semble tenir à trois caractéristiques essentielles :

- la création d'un auteur coextensif au texte
- la forme fragmentaire
- la structure chiasmatisée de l'expérience sensible

Examinées en détail, ces trois caractéristiques, dont nous verrons qu'elles sont étroitement articulées entre elles, constituent à nos yeux des voies d'accès privilégiées à ce texte foisonnant.

3.2 - Un auteur coextensif au texte

Conformément au cadre posé pour conduire la mise en œuvre d'une faculté de juger dite réfléchissante, il semble préférable d'aborder le divers par le particulier et donc, de faire d'abord l'expérience du *Livre de l'Intranquillité*, avant d'entrer dans l'univers plus large et plus complexe de F. Pessoa, de ses autres écrits, *la classe* pessoenne si l'on voulait poursuivre avec la terminologie kantienne. Cependant, puisque la question de l'auteur est posée d'emblée, il paraît utile d'établir quelques premiers points de repère à propos de l'hétéronymie, aspect auquel nous consacrerons de plus amples développements au chapitre 4.2 -.

« Hétéronyme » est construit, au XVIII^e siècle, en anglais, avant de faire son apparition en français le siècle suivant, comme antonyme à l'homonyme. L'élément *ὁμός*, « le même », est simplement remplacé par *ἕτερος*, « l'autre ». En linguistique, sont dits « hétéronymes » des mots qui partagent la même orthographe mais dont la prononciation ou le sens varient. Le *Trésor de la Langue*

17 Bréchon, Robert, *Pessoa le poète intranquille*, op. cit., p. 89 : « Le *Livre* appartient à un genre littéraire qui n'existe pas, fictif, virtuel, qui reste à inventer et à codifier ».

Française donne l'exemple du mot « couvent », qui, sous sa forme nominale, renvoie à l'établissement religieux et, sous sa forme verbale, à « couvrir », lorsqu'il est conjugué à la troisième personne du pluriel de l'indicatif.

User du terme pour désigner des instanciations littéraires inventées dans le but de se substituer au sujet trop à l'étroit dans son identité semble bien être une trouvaille de F. Pessoa. Il a en tout cas poussé ce principe à un degré de complexité sans égal, et se distingue assez nettement du détour pseudonymique. Ce qui nous paraît distinguer fondamentalement l'hétéronyme du plus répandu pseudonyme tient à la perspective d'une publication, donc à la prise en compte d'un tiers¹⁸. Le recours au pseudonyme répond au désir de réception d'un texte délivré du poids qu'un nom déjà connu du public fait immanquablement porter sur lui. Qu'il soit choisi par prudence, par jeu, ou par nécessité, le pseudonyme vise à s'affranchir de la signature et, ainsi, à éliminer le voile que celle-ci installe d'emblée entre le texte et son public. Il est le subterfuge grâce auquel peut se nouer à nouveau un pacte avec le lecteur, dont les tenants et les aboutissants tiennent au texte et à lui seul. Même si cela peut sembler un paradoxe, le pseudonyme rapproche le texte et son lecteur, autour d'une voix poétique présentée en pleine lumière, débarrassée en quelque sorte de l'ombre portée du biographique ou d'un lyrisme annoncé à l'avance. Exemple à ce propos est le cas Romain Gary / Émile Ajar¹⁹.

Avant même d'être nommée (et elle l'est assez tardivement, vers 1928, c'est-à-dire bien après l'écriture des œuvres), l'hétéronymie, chez F. Pessoa, est décidée – il faudrait d'ailleurs placer le terme entre guillemets, nous allons vite voir pour quelle raison – sans prendre en compte la question de la réception par le public. Il suffit pour s'en convaincre de relire la fameuse lettre adressée à Adolfo Casais Monteiro, dans laquelle F. Pessoa expose la genèse de ses hétéronymes, témoignage crucial que nous étudierons plus loin ou de citer ces quelques mots de B. Soares : « Se publier – socialisation de soi-même. Quel besoin ignoble!²⁰ ».

Les hétéronymes, confie F. Pessoa, sont apparus « en lui », se manifestant par des voix intérieures porteuses de poèmes parfois *tout faits*. Telle qu'elle est décrite dans cette lettre, l'hétéronymie s'impose à F. Pessoa, qui l'accueille et l'organise, attribue des noms aux œuvres, venues en pre-

18 Analyse qui se trouve confortée par l'article de Villela-Petit, Maria, « Le sujet multiple et le soi, le “je suis plusieurs” de Fernando Pessoa » in : Revue *Études de Lettres*, n° 3-4, Lausanne (Suisse), 1996, p. 109-124.

19 Gary, Romain, *La Promesse de l'aube*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio), 1980 [1960], p. 212 : « les inconditionnels du sérieux n'ont jamais cessé de me demander : " pourquoi racontez-vous toujours des histoires contre vous-même, Romain Gary? " Mais il ne s'agit pas seulement de moi. Il s'agit de notre *je* à tous. De notre pauvre petit royaume du Je, si comique, avec sa salle du trône et son enceinte fortifiée ». Une même ironie traverse le fragment 54 du *Livre de l'intranquillité* : « Ce personnage bien individualisé et imposant, dont les romantiques donnaient par eux-mêmes le spectacle, j'ai tenté à mon tour, à diverses reprises, de le vivre en rêve ; et chaque fois que je l'ai fait, j'ai éclaté de rire, à la seule idée de vivre un tel personnage » (p. 87).

20 *L.I.*, p. 242.

mier, invente des biographies et des détails physiologiques pour leurs auteurs, les fait dialoguer au sein de ce qu'il appelle sa « coterie inexistante ». Ces relations entre hétéronymes sont pensées d'après le modèle du drame – toujours dans sa lettre à Casais Monteiro, il se qualifie de « dramaturge », et l'on sait que F. Pessoa nourrissait le projet de rédiger les dialogues et débats entre hétéronymes. Il en avait trouvé le titre, les *Fictions de l'interlude*, lesquelles auraient inclus *La Discussion en famille*. Parmi ces voix que le drame a la charge de faire tenir ensemble²¹, il y a celle de B. Soares, qui recouvre celle d'un premier auteur, proto-hétéronyme en quelque sorte, Vicente Guedes – B. Soares dont il convient de préciser qu'à la différence des principaux hétéronymes²², il ne s'est consacré qu'à un seul livre, *Le Livre de l'intranquillité*.

Ce n'est pas donc un masque laissant filtrer la voix pessoenne²³. B. Soares n'est pas non plus un personnage au sens où la tradition littéraire l'entend, présence fictive et cependant objectivée, se formant au fil de l'écriture, se détachant sur le fond blanc du papier couvert de mots, susceptible d'être retouchée, étoffée ou réduite, aux fins de la doter d'une puissance d'apparition, suffisamment convaincante, pour celui qui la vise et la façonne tout d'abord, pour le lecteur en un second temps. Dans le cas présent, compte-tenu de la profusion hétéronymique²⁴, B. Soares s'apparente davantage à ce que, dans sa réflexion sur ce que peut être un auteur, Michel Foucault appelle un « foyer d'expression²⁵ », c'est-à-dire un point d'où peut être pensée une unité de l'expérience et de la scansion, du poétique et de la poétique, si l'on entend par là le contact sensible avec le monde et l'invention d'une forme qui, dans son énonciation, tente de lui correspondre au plus près²⁶. B. Soares est, au

21 Baignot, Arnaud, « Pessoa, le théâtre des hétéronymes », *Le Nouveau Recueil*, 2015 : « Ce qui compte pour Pessoa c'est que l'œuvre hétéronymique, cette " œuvre complexe et essentiellement dramatique " [In : Fernando Pessoa , Le chemin du serpent], soit lue comme un tout ; il nous suggère ainsi de ne pas lire les poètes hétéronymes seulement pour eux-mêmes, mais de les entendre les uns par rapport aux autres, comme les différents personnages d'un même drame ».

22 Nous verrons plus loin que B. Soares est considéré par F. Pessoa comme un « semi-hétéronyme ». La nouvelle traduction a d'ailleurs réintroduit, en tête de l'ensemble, le Livre de Vicente Guedes, ce qui explique le « s » mis entre parenthèses : *Livre(s) de l'inquiétude*. Selon Régis Salado, l'ajout des écrits du Baron de Teive, autre hétéronyme, divise les connaisseurs de l'œuvre de F. Pessoa.

23 Même si le patronyme *Pessoa* désigne une « personne » et aurait son origine dans le masque des acteurs romains, *persona*.

24 Ioos, Filomena, « L'hétéronymie de Fernando Pessoa. Personne et tant d'êtres à la fois », *Psychanalyse*, Éditions Erès, vol. 2009/1, n° 14, 2009, p. 113-128. L'auteur de l'article y dresse la liste des 72 hétéronymes recensés de F. Pessoa. Chacun d'eux, homme et femme, se voit doté de prénom, nom, date et lieu de naissance, parfois même d'une date de décès, d'un horoscope et d'éléments biographiques, parfois très précis. Patrick Quillier précise qu'« ils se connaissent, écrivent les uns sur les autres, dialoguent, nouent entre eux des rapports de filiation littéraire, de rivalité, d'affection, de jalousie », in : Pessoa, Fernando, *Anthologie essentielle, présentée, traduite & commentée par Patrick Quillier*, Paris, Chandeigne, 2016, p. 8. Un exemple en sera donné plus loin (chapitre 4.3 -).

25 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », conférence donnée à la Société française de philosophie, publié dans le n°63 du *Bulletin de la Société française de philosophie*, Paris, 1969, et repris dans : Foucault, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988, tome I*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

26 Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti (coll. Les Essais), 2014, p. 109 : « Il n'est donc pas possible de dissocier " ce dont le poème est l'expérience (le poétique) " et " le langage de cette expérience (la poétique) » ». Les citations renvoient à des propos tenus par Michel Deguy.

sens littéral, le nom propre donné à une unité expressive et sensible regroupant des expériences et des états traversés par F. Pessoa. Autant qu'un centre, le nom « Soares » détermine une frontière, disons plutôt une limite fixée par la pratique – nous pourrions même dire la *tèkhné* poétique –, traversant l'œuvre foisonnante écrite par F. Pessoa²⁷, qui reste à chaque instant sous-jacent à son semi-hétéronyme. B. Soares est une *région* de F. Pessoa, si, à ce stade, l'on veut bien conserver à ce terme sa connotation un peu vague s'agissant de limites fixées, non par décret, mais par une forme de congruence observée au jour le jour dans les manières dont l'écriture vient à l'écrivain²⁸. Ainsi, pour illustrer ce découpage, l'auteur Bernardo Soares confie sa prédilection pour la prose et son incapacité à écrire en vers²⁹. Or, comme le rappelle Françoise Laye dans sa note, ou Patrick Quillier dans la présentation de son anthologie, F. Pessoa, à la différence de B. Soares, est l'auteur d'une œuvre poétique importante, majoritairement écrite en vers réguliers rimés³⁰.

Cette conception d'un auteur, autour duquel – et au nom duquel – sont groupées telles ou telles parties de l'œuvre (l'incapacité d'écrire en vers, par exemple, à certains moments de son existence) éclaire autrement la décision de ranger les feuillets dans une malle unique, lesquels peuvent toujours être déplacés, regroupés, dans un mouvement ouvert à un *sic jubeo* perpétuellement renouvelé. Le classement reste instable car potentiellement remis en question par toute expérience nouvelle, autant que par l'écriture d'un fragment supplémentaire, mais aussi par le travail éditorial conduit depuis la mort de F. Pessoa. Sur cette labilité du *Livre*, citons à nouveau Robert Bréchon :

Voilà donc une œuvre qui n'en est pas une et qui, selon les propres termes de son auteur, est une suite d'impressions décousues, une autobiographie sans événements, qui n'apprendra rien à personne, un livre sans forme ni contenu, aléatoire, puisqu'il n'a pas été fait par Pessoa, mais par les éditeurs successifs qui ont organisé, chacun à sa manière, les centaines de fragments retrouvés, près de cinquante ans après sa mort, dans la fameuse malle où il entassait ses manuscrits³¹.

Si, poursuivant la proposition de M. Foucault, il est sans doute prématuré de se prononcer, à ce stade, sur ce qui manifeste le « mode d'être » du foyer « Soares », du moins pouvons-nous nous risquer à poser l'hypothèse que ce qui caractérise fondamentalement son pouvoir d'agglomération est

27 Foucault, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988, tome I, op. cit.* : « On en arriverait finalement à l'idée que le nom d'auteur [...] court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'il le caractérise ».

28 Patrick Quillier, *in* : Laye, Françoise, *Pessoa, l'intranquille, op. cit.*, chapitre intitulé « L'énergie de l'intranquillité ». P. Quillier exprime la même idée de partition interne, mais en d'autres termes : « L'hétéronymie pessoenne relève bien de cette logique de tiers inclus [...] » (p. 101).

29 *L.I.*, p. 255.

30 Pessoa, Fernando, *Anthologie essentielle, présentée, traduite & commentée par Patrick Quillier, op. cit.*, p. 7.

31 Bréchon, Robert, *Pessoa le poète intranquille, op. cit.*, p. 90.

bien cette intranquillité. Ou, pour le dire autrement : « B. Soares » désigne probablement la région pessoenne la plus traversée de courants contraires, la plus fortement soumise à l'instabilité. Le changement d'échelle auquel nous procéderons plus loin, passant du texte à la classe pessoenne, du *Livre* à la constellation hétéronymique, permettra d'approfondir cette question de l'essence du foyer hétéro-nommé « Soares » car il constitue, selon nous, le point d'où peut commencer de se penser une approche esthétique de l'intranquillité.

3.3 - La forme fragmentaire

La fragmentation confère à l'ensemble aggloméré autour du nom « Soares » une forme davantage spiralée que labyrinthique, comme elle se trouve parfois qualifiée, laquelle supposerait un point d'entrée et un point de sortie uniques, qu'il serait illusoire de chercher. Pris dans cette spirale et ses boucles, reviennent les mêmes questionnements, apparaissant sous des profils et à des distances variées, sans que soient marquées les hypothétiques étapes d'un raisonnement linéaire ou d'une progression discursive. L'ordre de présentation des fragments a d'ailleurs connu des modifications d'une édition à l'autre et les brouillons montrent que F. Pessoa l'a lui-même remanié plus d'une fois.

Chaque fragment pourrait être rapproché de la facette cubiste ou futuriste – deux écoles de peinture contemporaines auxquelles F. Pessoa s'est intéressé de près – laquelle présente un point de vue différent, à la fois complémentaire et dissonant, d'un tout qui, chez F. Pessoa, reste insaisissable, absolument rétif à l'unité de sens, et même de parole :

Je professe les opinions les plus opposées, les croyances les plus diverses [...] Je dis-cours et c'est un moi-autre qui parle³².

Pris dans ces courants contraires, qui le portent en des mouvement opposés, fluctuants, le narrateur ignore la condition du *tranquillus*. « Combien suis-je »? vient-il à se demander³³, questionnement qui, certes, ne peut manquer d'évoquer les répétitions saccadées d'un Umberto Boccioni, les plis d'un Georges Braque ou d'un Pablo Picasso des années dix, mais qui, à la différence de la ma-

32 *L.I.*, p. 245.

33 *L.I.*, p. 544.

nière dont la peinture futuriste ou cubiste intègre ces fragments dans une unité plastique, n'admet aucune subsomption sous quelque espèce, loi, thème ou concept que ce soit – pas même l'intranquillité, dont la puissance irradie le texte sans être jamais saisie, et à peine nommée comme nous en avons fait la remarque plus haut.

Il importe en effet de souligner que, dans le cas présent, l'unité de groupement autour du foyer Soares n'implique pas que soient résolues, ni même déclarées, les contradictions qui demeurent entre tel ou tel fragment. Un exemple parmi tant d'autres : B. Soares peut écrire « Je fais des paysages de ce que j'éprouve³⁴ », et plus loin : « Je ne crois pas aux paysages³⁵ », sans que le moindre commentaire ou la moindre pensée analytique ne tente de jointoyer ces deux éclats aux contours incompatibles. Et qui le resteront, bordés d'une sorte de béance congénitale à l'écriture. Là encore, la notion de puzzle, parfois convoquée à propos de l'œuvre de F. Pessoa / B. Soares semble être prise en défaut³⁶.

En qualité de philosophe, Judith Balso³⁷ a étudié l'œuvre de F. Pessoa et de ses hétéronymes, au regard, plus particulièrement, de la question ontologique. Dans le chapitre qu'elle consacre à B. Soares, à son acharnement à serrer au plus près le « mystère de l'existence des choses³⁸ », elle cherche une mise en relation entre fragment, inachèvement et rêverie. Le lecteur du *Livre de l'intranquillité* est frappé par le fait que, qu'elle qu'en soit la longueur, chaque fragment possède une sorte d'attaque, souvent vive, qui fait songer à une main lancée vers ce qu'elle cherche à saisir – un geste, donc, qui ne manque pas de nous ramener au panneau de Bruges – , et se referme, tout comme la main, souvent sur le vide – marquant une clôture nette qui exclut toute possibilité d'une *re-prise*. En plus du modèle diariste, ce qui fait tenir ensemble ces fragments tient, pour une bonne part, à ce lancé poétique inlassablement réitéré. Ce qui suscite l'écriture fragmentaire, nous pourrions dire ce qui la convoque, ce qui la met au travail, c'est, étymologiquement parlant, l'événement qui advient et se déploie jusqu'à son issue. « Chaque " fragment ", observe Judith Balso, possède une loi de composition qui lui est propre », sa « parfaite unité interne » incitant à la mise entre guillemets du terme « fragment³⁹ » (ce choix questionne, bien entendu, le rapport de la partie au grand tout, et de la partie à la partie dès lors que celle-ci s'apparente à un tout plus petit).

Par conséquent, poursuit-elle, « Tout " fragment " est ou achevé, ou en lui-même inachevable,

34 *L.I.*, p. 51.

35 *L.I.*, p. 359.

36 Ou bien, peut-être faudrait-il en appeler à ce que Serge Bourjea, à propos des *Cahiers* de Paul Valéry, a appelé un « puzzle sporadique ».

37 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, Paris, Éditions du Seuil, (coll. L'ordre philosophique), 2006.

38 *Ibid.*, p. 23.

39 *Id.*

dans tous les cas clos sur lui-même, comme le poème en prose qu'il est⁴⁰ ». L'unité de l'événement, qui ne peut être deux fois, qui ne prolonge, n'annonce, ni ne complète un autre que lui, conditionne l'unité du fragment écrit, dès lors que ce dernier s'attache à restituer, dans leur irréductible singularité, l'événement et la venue à B. Soares de l'événement. Et c'est pourquoi il semble juste de parler de rêverie, et non de rêve⁴¹. Car la rêverie suppose le minutieux travail, parfaitement conscient, de l'écriture de ce qui est ou de ce qui fut. Judith Balso fait porter le poids de cette exigence à la prose. Nous savons que c'est B. Soares lui-même qui suggère cette prééminence de la prose sur le poème lorsqu'il s'agit de dire l'événement dans son cycle déhiscence/disparition. Ne prétend-t-il pas que « La prose englobe l'art tout entier⁴² » ? La traversée scalaire, passant du *Livre* aux autres écrits nous conduira à nuancer cette approche. Mais au-delà de cette question d'échelle, que nous mettons de côté pour l'instant, Judith Balso écrit très clairement que « La rêverie, dans laquelle s'épanche l'être de la chose, est inséparable du travail de la prose. B. Soares prend soin de souligner minutieusement le lien : " Celui qui sait écrire est celui qui sait voir ses rêveries avec netteté, ou qui sait voir la vie à travers la rêverie [...] "⁴³ ». Clairvoyance qui suppose que, premièrement, l'événement advenue au sein de la rêverie, et même par la rêverie ; deuxièmement, que rêverie et écriture se relancent l'une l'autre en vue d'une mise au clair, d'une mise en vue, de l'événement.

Notons d'ailleurs qu'une rêverie, à la différence du rêve, ne se raconte pas. Pour la communiquer, il faut l'*écrire*, l'écrire avec émotion, avec goût, en la revivant d'autant mieux qu'on la récrit,

fait quant à lui remarquer Gaston Bachelard⁴⁴, qui va jusqu'à employer la belle expression de « *rêveries travaillées*⁴⁵ », laquelle siérait si bien aux fragments écrits par B. Soares. Le caractère quasi monadique de la rêverie travaillée explique à la fois l'achèvement des fragments et l'inachevé du *Livre* qui en fait le récolement. Les fragments sont serrés comme le poing, unitaires, clos sur eux-mêmes. Comme nous avons eu l'occasion de le dire, déjà, on y chercherait en vain l'échancrure de la pièce de puzzle.

La rêverie poétique, celle qui est tournée vers le monde, est, pour G. Bachelard, « un phénomène de la solitude⁴⁶ », ce qui justifie le recours à l'écriture, surtout quand celle-ci se passe d'un

40 *Id.*

41 B. Soares exprime clairement sa méfiance, voire sa détestation du rêve (*L.I.*, pp. 42 et 43 par exemple). La rêverie est, selon lui, un mélange de deux attitudes, qu'il refuse en leur état : le rêve et l'action.

42 *L.I.*, p. 256.

43 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique, op. cit.*, p. 22.

44 Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1974 [1960], p. 7.

45 *Ibid.*, p. 66.

46 *Ibid.*, p. 13.

tiers, et non le recours à la parole qui raconte. D'ailleurs, peut-on s'interroger, à qui cette hypothétique parole raconterait-elle quoi que ce soit, compte-tenu des séparations introduites par le système hétéronymique et du refus de publier ? Nous avons vu plus haut que F. Pessoa envisageait un autre cadre, inter-hétéronyme, pour installer la parole qui (se) raconte.

Reprenons, donc, et voyons si nous pouvons accorder les propos Judith Balso à notre approche : au terme de la rêverie, ou bien la main s'est refermée sur une prise offerte par l'événement, et dans ce cas le « fragment » est achevé, ou bien la main s'est refermée sur le vide, et dans ce cas le « fragment », écrit-elle, restera à jamais inachevable. Cette alternative doit s'entendre dans le plan ontologique qu'elle a retenu. Mais si l'on s'en tient au plan poétique, celui de l'élaboration du fragment, grâce à laquelle l'événement comparait, dans sa complétude ou non, B. Soares parvient à écriture dans les deux cas et travaille sa rêverie avec la même minutie et la même exigence de beauté, qu'elle soit couronnée ou non du succès à saisir un peu de l'être des choses qui se manifestent dans et par l'événement, dans et par la fabrication du fragment. Nous retrouvons là la grandeur et l'honnêteté dont parlait Richard Zénith dans son introduction au *Livre*. À condition de placer entre parenthèse le plan ontologique vers lequel mènerait la rêverie travaillée, tout fragment envisagé à hauteur poétique – et nous pourrions écrire ici « poétique » puisqu'il est bien question d'un *faire* – est achevé. Un poing fermé, quel que soit ce sur quoi il se ferme.

C'est probablement cette volonté de saisie qui rend B. Soares si sensible aux brusqueries climatiques : averses soudaines, éclaircies ou rembrunissements du ciel, et l'orage, bien entendu, événement qui revient souvent et dont nous apprenons, par une note à la page 109, que F. Pessoa en avait une peur panique. Autant d'événements qui vont droit à l'accompli, au plein, au bord, et à propos desquels il écrit ceci :

ce qu'on éprouve exige le moment présent ; celui-ci une fois passé, la page est tournée et l'histoire continue, mais non pas le texte.

Ombre obscure et fugitive d'un arbre citadin, son léger de l'eau tombant dans un bassin plaintif, vert du gazon régulier – jardin public dans le semi crépuscule – , vous êtes en ce moment l'univers entier pour moi, car vous êtes le contenu plein et entier de ma sensation consciente⁴⁷.

Bernard Chouvier, psychologue et psychanalyste intéressé par les processus de création, souligne l'importance et la récurrence des notations liées au climat, à la saison. Il remarque à quel point

47 *L.I.*, p. 137.

l'état intérieur de B. Soares, qualifié par lui de « rêveur lucide⁴⁸ » – expression par laquelle il vise à distinguer le rêve de la rêverie – est affecté par l'onde de choc que provoquent ces manifestations extérieures, au premier rang desquelles se trouve l'orage :

Il se sent comme transpercé par la violence de l'éclair et ses tympan s'éclatent avec la déflagration du tonnerre. Ce bouleversement sensoriel, Pessoa [sous couvert de son semi-hétéronyme] le décrit avec autant de précision qu'il en subit l'impact. L'écriture lui permet de ressaisir et de faire d'un fait anodin de l'existence, un véritable événement, à la fois par la puissance poétique de son évocation et par la prise de conscience du remue-ménage que cette chose climatique opère sur sa propre *Stimmung*⁴⁹.

Même si le terme d'« évocation » semble manquer de force pour exprimer le fait poétique de la comparution à nouveau de l'événement dans l'acte même de l'écriture, cette observation assure une transition entre la question du fragment et celle de l'expérience sensible, marquée par la figure du chiasme.

Mais avant d'aborder ce troisième aspect caractéristique du *Livre de l'intranquillité*, et puisqu'à plusieurs reprises déjà a été évoquée la perspective d'un changement d'échelle vers un ensemble plus vaste, nommé plus haut la *classe pessoenne*, réfléchir au fragmentaire conduit aussi à envisager l'échelle de la phrase. Allusion aux deux infinis de B. Pascal. Car, au fond, tout est fragment dans cette œuvre – et entend bien le rester : B. Soares dans son rapport à l'ensemble littéraire créé par F. Pessoa et ses autres hétéronymes, mais aussi chacun des textes, envisagé dans ses rapports réciproques avec tous les autres⁵⁰, et au cœur même de ces 483 textes, se manifeste une fragmentation plus intime, du sens et des règles syntaxiques, ce qui a certainement constitué l'un des défis majeurs lorsqu'il s'est agi d'en proposer une traduction. Françoise Laye, dans son avertissement, en fait la remarque :

Pessoa, pour nous dire, avec une suprême élégance, cette détresse totale de devoir exister, s'est forgé une langue nouvelle, chargée de nous amener au seuil de l'indicible.

48 Chouvier, Bernard, *Pessoa. Un voyage entre rêve et folie*, Auxerre, HD Psyc', 2014, p. 72.

49 *Ibid.*, p. 30.. On peut ici rappeler que le terme allemand *Stimmung*, adopté par le romantisme d'Iéna, est forgé sur le nom féminin *die Stimme*, qui désigne la voix, notamment dans sa dimension musicale. Par l'emploi de ce terme, B. Chouvier insiste sur l'accord, la résonance, entre vibration extérieure provoquée par l'événement et *vibrato* d'une voix intérieure, intime, apparaissant *en lui-même*. Curieusement, Bernard Chouvier semble ne pas prendre appui sur cette mise en relation, et continue de privilégier l'analyse d'un rêveur se détournant du monde, vivant une vie par procuration. Donc une coupure entre deux mondes. Notre hypothèse est, par contraste, que l'expérience de l'intranquillité ouvre un espace d'où peut se penser un lien esthétique au monde, même détourné ou indirect.

50 *L.I.*, p. 450 : « Peut-être que tout ce qui existe n'existe que si autre chose existe. Rien n'est par soi-même, tout co-existe : peut-être est-ce bien ainsi ».

Il désarticule la phrase, viole la syntaxe, introduit ruptures, syncopes, rapprochements brutaux, coexistence de mots ne pouvant, par nature, coexister – bref, convulse son langage, en usant de toutes les ressources de sa langue⁵¹.

Les trois premières lignes du fragment 122 illustrent parfaitement cette convulsion sémantique, qui – il convient de le noter – est donnée dans une syntaxe parfaitement campée :

L'idée de voyager me donne la nausée.

J'ai déjà vu tout ce que je n'avais jamais vu.

J'ai déjà vu tout ce que je n'ai pas vu encore⁵².

Cependant, une autre convulsion existe, tordant moins la continuité et la cohérence du sens que la langue dans ses articulations. Pour rendre compte de cette convulsion syntaxique, il convient à l'évidence de prendre en considération la langue source et non plus uniquement la langue cible. Ceci semble d'autant plus impératif que c'est un enjeu de traduction mis en évidence par Françoise Laye elle-même, et qui soulève des propositions contradictoires, ainsi que nous allons le voir. Tel que traduit par Françoise Laye, le fragment se présente ainsi :

Tourbillons, tournoiements, dans la fluide futilité de la vie ! Sur la grande place du centre de la ville, l'eau sobrement multicolore de la foule coule, sinue, fait des mares, se sépare en ruisseaux, se réunit en rivière. Mes yeux voient distraitement, et je construis en moi cette imagerie aqueuse qui s'ajuste mieux que nulle autre (du fait aussi que j'ai pensé que la pluie viendrait) à cette confuse (*sic*) remue-ménage⁵³.

Dans cette première traduction, l'on voit que s'attachant à rendre une scène de foule urbaine, B. Soares décide de désaccorder substantif et adjectif selon le genre, ce qui le conduit à employer l'expression « confuse remue-ménage ». Ce qu'il cherche à écrire, dans le cas présent, c'est l'événement de la foule, son agitation qui se manifeste par le flot, ses dispersions, ses regroupements sur une grande place de la ville, et la manière dont l'événement paraît, c'est-à-dire dans des mouvements sentis par lui comme caractéristiques de l'eau (fluidité, écoulement, stagnation, etc). Fidèle à sa rêverie aqueuse, songeant à la pluie qui s'annonçait, B. Soares adopte le féminin attaché à l'eau. La fragmentation ici opérée répond à la nécessité de restituer sans l'amoinrir la rencontre entre un élément mondain, masculin, et un élément propre à la rêverie, féminin. Le choc syntaxique est pro-

51 *L.I.*, p. 22.

52 *L.I.*, p. 153.

53 *L.I.*, p. 117.

duit par la mise en contact de ces deux éléments, unitaires, fragmentaires, clos sur eux-mêmes, que B. Soares – et Françoise Laye à sa suite – refuse d'accorder pour qu'ils gardent leur éclat maximum.

« La grammaire, proclame, fort logiquement, B. Soares en guise de conclusion, n'est jamais qu'un outil, et non pas une loi⁵⁴ ».

Si l'on revient au texte source, voilà ce que Bernardo Soares écrit :

Remoinhos, redemoinhos, na futilidade fluida da vida ! Na grande praça ao centro da cidade, a água sobriamente multicolor da gente passa, desvia-se, faz poças, abre-se em riachos, junta-se em ribeiros. Os meus olhos veem desatentamente, e construo em mim essa imagem áquea que, melhor que qualquer outra, e porque pensei que viria chuva, se ajusta a este incerto movimentos⁵⁵.

« *A este incerto movimentos* » : il n'est pas question, dans le texte portugais, de genre mais de nombre. B. Soares décide d'accorder un substantif pluriel avec un adjectif singulier. La convulsion engage cette fois l'incertitude née du spectacle unitaire d'une foule composée de multiples courants qui, cependant, ne se réduisent pas en un accord de substance. Conformément au projet ayant présidé à la seconde traduction (Cf. § 3.1 -), le choix de Marie-Hélène Piwnik est, tout en restant plus fidèle au texte source, d'atténuer ce que Françoise Laye, portée, sans doute, par la force du néologisme, avait accentué. Voici la traduction qu'elle propose :

Tournoiements, tourbillons, dans cette futilité fluide de la vie ! Sur la grand'place au centre de la ville, le flux sobrement multicolore de la foule passe, se dévie, fait des mares, s'ouvre en ruisselets, se réunit en ruisseaux. Mes yeux voient distraitemment, et je construis en moi cette image aqueuse qui, mieux que toute autre, et parce que je pensais qu'il allait pleuvoir, s'ajuste à ces mouvement incertains⁵⁶.

Le respect du texte initial, le souci de ne pas *surjouer* cette convulsion, déjà perceptible par le désaccord du nombre, semblerait justifier la contre-proposition de M.-H. Piwnik. Cependant, il faut poursuivre la lecture du paragraphe suivant pour s'apercevoir qu'avec B. Soares, rien n'est jamais fixé. Car lorsqu'il justifie de tordre ainsi la langue – ce qu'il appelle un « *Não Errata* » ou « *non Errata* » – il défend la possibilité d'accorder « *adjetivas no singular e o substantivo no plural* », c'est-à-dire exactement le contraire de ce qu'il vient de faire : « *incerto* » est bien singulier et « *movi-*

54 *L.I.*, p. 119.

55 Pessoa, Fernando, *Livro do desassossego*, Porto, (Portugal), Assirio & Alvim, 2019 [2014], p. 93.

56 *L(S).I.*, p. 305.

mentos » pluriel. Et l'on remarquera, pour conclure, que M.-H. Piwnik a traduit « *incerto movimentos* » par « mouvement incertains », rétablissant donc une cohérence qui ne se trouve pas dans le texte source. *Traduttore, traditore*, disent, avec excès il est vrai, les Italiens.

Quelle que soit, donc, la granulométrie par laquelle on l'aborde, cette œuvre est entièrement traversée par la fragmentation. Et cette comparaison des traductions et du texte initial en apporte un témoignage supplémentaire.

3.4 - La structure chiasmatisque de l'expérience sensible

« Un éclair ... puis la nuit ! – fugitive beauté⁵⁷ ». En cette passante, à qui Charles Baudelaire s'adresse, pourrait bien s'incarner la part fugitive de la beauté moderne, tant ce vers tiré des *Fleurs du mal* donne toute sa valeur esthétique au fragment, à la sensation éclatante bordée par l'aveuglement. À sa manière, il semble indiquer la possibilité d'un premier pas vers le fructueux compagnonnage qui s'est très tôt établi entre fragment et modernité en art : Stéphane Mallarmé, Paul Cézanne, Arnold Schönberg, Dada, les papiers collés, les techniques surréalistes ou l'aphorisme nietzschéen, etc. Autant de chemins où se rencontre, à chaque fois, le projet esthétique de s'écarter de l'esprit de système, nécessairement totalisant, pour s'en remettre à une *aisthesis* de l'éclat, saisi, gardé dans son eccéité maximale.

Le vers qui suit – « Dont le regard m'a soudainement fait renaître, » – exprime l'écho existentiel qui, par rebond, passe d'une manifestation extérieure à la conscience que le sujet reçoit de lui-même. Pour B. Soares, comme pour le C. Baudelaire des « Tableaux parisiens », la quête ontologique, à laquelle Françoise Laye faisait référence plus haut, ne peut se penser hors le monde extérieur et son réservoir de sensations. Ce n'est évidemment pas fortuitement que F. Pessoa a nommé « sensationnisme » le mouvement littéraire qu'il entendit fonder au début de son activité⁵⁸, ni que le vers « Tout sentir de toutes les manières » apparaisse à plusieurs reprises sous la plume de l'hétéronyme Álvaro de Campos, qui, écrit Judith Balso, « fait porter au poème la prolifération du divers »,

57 Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Georges Crès et Cie, Éditeurs, 1917 [1861], p. 162.

58 Françoise Laye, in : Laye, Françoise, *Pessoa, l'intranquille, op. cit.*, chapitre intitulé « Bernardo Soares, " bourreau de soi-même " », p. 20.

travaillant « à ce que la pensée devienne un pur dehors⁵⁹ ». Sentir pour s'assurer de son être sentant / senti, mais aussi pour s'assurer d'une réalité accordée au sujet : voilà, en quelque sorte, comment le poète *tient* au monde, à *son* monde, comment il forme avec lui un couple dans une relation ouverte à l'apparaître des choses – c'est ainsi que Henri Maldiney définit le réel⁶⁰. C'est-à-dire que la condition pour s'assurer de sa propre aptitude à saisir la beauté sensible du monde est de sentir sur soi le regard neuf du monde, qui, chez C. Baudelaire, prend la forme d'une passante, chez B. Soares celle d'un miroitement chaotique. Voici d'ailleurs ce que B. Soares confesse à propos de cette anthropogénèse qui est concomitante à la cosmogénèse : « Qui suis-je pour moi-même? Rien d'autre que l'une de mes sensations⁶¹ ». Qui va plus loin encore : « Je suis un homme pour qui le monde extérieur est une réalité intérieure⁶² ». Le matériau à partir duquel B. Soares interroge son être lui est donné dans la sensation qui le lie au monde phénoménal.

La phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, à laquelle nous ferons souvent appel dans notre réflexion, permet de dépasser le « " il y a " préalable⁶³ », opération objectivante qui constitue la condition de la séparation cartésienne entre sujet et objet, *res cogitans* et *res rextensa*⁶⁴, adoptée par la science en raison de la mise à distance du contenu que véhiculent les sens, mais : possibilité qui semble toujours se dérober à ce que B. Soares nomme son intelligence, en perpétuel décalage, observe-t-il, avec sa sensibilité⁶⁵. B. Soares se dissout, en quelque sorte, dans une sensibilité qui déborde ou échappe à ses capacités réflexives, pris dans une situation existentielle correspondant, à condition de l'inverser, à ce que M. Merleau-Ponty décrit dans le chapitre II de son court essai, d'où est tirée cette observation fondamentale :

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, [les choses] sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps⁶⁶.

À la lueur de cet extrait, pourquoi parler de renversement ? Alors que M. Merleau-Ponty fait du

59 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, op. cit., p. 143-145.

60 Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, Paris, Les Éditions du Cerf (coll. Bibliothèque du Cerf), 2013 [2012], p. 50 : « Il n'y a pas de monde tout fait, de monde en soi. Le réel est le couple que nous formons avec le monde. Et notre être au monde est au fondement de toutes nos conduites et de tous nos jugements. C'est lui qui sous-tend toutes nos perceptions et leur donne le ton ».

61 *L.I.*, p. 187.

62 *L.I.*, p. 480.

63 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 1985 [1964], p. 12.

64 Cf. § 5.3 -

65 *L.I.*, p. 413 : « Je me suis toujours demandé si c'était ma sensibilité qui était trop vive pour mon intelligence, ou pour mon intelligence pour la sensibilité. J'ai toujours été en retard sur l'un ou l'autre, ou sur les deux, ou bien c'est la troisième qui était en retard sur les autres ». B. Soares ne précise pas ce qu'il désigne sous le terme de « troisième ».

66 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 19.

corps un point central – et cependant mobile – , tenant les choses en cercle autour de lui, B. Soares restitue une expérience croisée : c'est son corps qui est fait de l'étoffe du monde, et il se décrit lui-même comme « passant intégral⁶⁷ » – nouveau renversement avec le poème de C. Baudelaire. B. Soares est en quelque sorte un phénoménologue en déséquilibre, pour qui, ou bien la sensation prend le dessus – et dans ce cas il se sent livré à la dispersion phénoménale – , ou bien l'intelligence reprend en quelque sorte le contrôle, et B. Soares déplore alors la faible intensité de ses sensations⁶⁸. Perte du soi sensible dans le premier cas. Perte du monde sensible dans le second. Nécessité d'une reconquête dans les deux cas, engagée par et dans l'acte d'écrire. La continuité phénoménologique supposerait la grande santé nietzschéenne, dont B. Soares l'intranquille se sent dépourvu. Défaut qui explique la juxtaposition fragmentaire qui devient, malgré tout, la condition d'émergence d'un texte aussi puissant, aussi lucide, que ce livre.

Lucidité, en effet, car la raison du déséquilibre est clairement identifiée par Soares lui-même :

Vivre, c'est être un autre. Et sentir n'est pas possible si l'on sent aujourd'hui comme l'on a senti hier : sentir aujourd'hui la même chose qu'hier, cela n'est pas sentir – c'est se souvenir aujourd'hui de qu'on a ressenti hier, c'est être aujourd'hui le vivant cadavre de ce qui fut hier la vie, désormais perdue⁶⁹.

La sensation est toujours éclipsée par la suivante, emportant avec elle le sujet sentant, chassé à chaque fois du lieu et du temps de l'expérience sensible. Constat que nous trouvons chez Robert Bréchon qui le formule en ces termes : « L'"intranquillité", c'est ce mouvement même de sa conscience à l'affût, sans cesse dérangée de sa posture, en déséquilibre, attirée à chaque instant par de nouveaux objets⁷⁰ ». L'entrelacement du souvenir primaire à la sensation présente est régulièrement distendu car le sujet inquiet n'est jamais installé dans un flux où se reconduisent les expériences. C'est là la marque de l'intranquillité : la condition existentielle fragmentaire, procédant par sautes et reprises, qu'elle réserve au sujet conduit celui-ci à anticiper, au présent, cette perte à l'avant de soi, que toute sensation porte fatalement à sa pointe. Jeté dans la recherche de qui il est, B. Soares fait le constat de son propre émiettement en bribes sensibles que le temps tient à distance de son être instantané, évanouies aussitôt que senties, qui lui fait dresser ce terrible constat : « Je n'ai jamais été que la trace et le simulacre de moi-même⁷¹ ». Constat qui conduit à envisager l'expé-

67 *L.I.*, p. 240.

68 *L.I.*, p. 130.

69 *L.I.*, p. 131.

70 Bréchon, Robert, *Pessoa le poète inquiet*, op. cit., p. 132.

71 *L.I.*, p. 137.

rience de B. Soares comme une sorte d'extase vers le bas, une hypostase vécue par lui sous le registre de la perte, mais qui fonde le projet d'écriture de ces fragments, où l'écrivain tente de s'expliquer avec un monde qui le fuit et le tient constamment à l'écart de lui-même, mais qui est le sien, le seul possible.

3.5 - Enjeux esthétiques de l'intranquillité selon Bernardo Soares

En premier lieu, cette remarque liminaire : le terme de « fragmentation », souvent employé à propos du *Livre de l'Intranquillité*, et auquel nous avons eu recours jusqu'à présent, porte en lui une ambiguïté. Il laisse entendre que les fragments auraient été obtenus par brisure d'un tout, dont le caractère hypothétique apparaît évident au terme de cette première approche de l'œuvre. *Le fragmentaire* ou *le fragmenté* conviendraient mieux, et rendraient davantage compte, au fond, du fait que le fragment porte, déjà, en lui, l'idée d'une totalité qui le rend comparable à l'œuvre.

Ensuite, réfléchissant aux enjeux « métaphysiques », mais aussi esthétiques, du recours au fragmentaire et au collage en poésie, Jean-Claude Pinson dégage une conclusion qui semble fort bien s'accorder au Livre de B. Soares :

Là où l'usage dominant de la métaphore ressortissait à une représentation du monde comme *cosmos*, le collage, technique avant tout métonymique, renvoie lui à un univers appréhendé avant tout comme un *chaos* où la domination de la technique fait du réel un flux sans fin de simulacres⁷².

Ce dernier terme renvoie au réservoir quasi inépuisable d'images déjà là, toutes potentiellement éligibles au même degré pour figurer dans l'œuvre. J.-C. Pinson parle d'ailleurs d'une abdication du « langage supposé personnel du poète ». B. Soares ne recourt pas, à proprement parler, au collage, puisqu'il n'importe pas dans sa poésie des bribes découpées dans le réel, *per se*. Cependant :

- le ravissement sensible de B. Soares peut être considéré comme ressortissant à une forme d'emprunt direct au monde, et s'apparenter à une abdication en partie consentie, ce dont té-

⁷² Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon (coll. Recueil), 2013, p. 55. Le terme de « métaphysique » est employé par Jean-Claude Pinson.

moigne l'invention de l'auteur B. Soares, qui compare sa condition au « miroir sensible tombé sur le sol et tourné vers la diversité du monde⁷³ ».

- la composition fragmentée et spiralee du livre entend à l'évidence conserver quelque chose du chaos des sensations.

L'art, écrit Marin Heidegger dans *Nietzsche I*, « ose et gagne le chaos », et Paul Audi précise à ce propos : « Oser et gagner le chaos, cela signifie prendre le risque de s'affronter à lui, et cela afin de le " repousser ", de l'empêcher d'avoir le dernier mot⁷⁴ ». Tenir suppose de n'être pas soi-même emporté par le chaos, même s'il faut s'y tremper. Mais tenir suppose également qu'il y ait un point autour duquel accumuler les produits de l'expérience, un noyau existentiel, qui constitue précisément l'objet de la quête ontologique de B. Soares. Deux conditions qui semblent en première analyse lui échapper, mais semblent seulement – c'est là le point qui permet de s'engager dans le champ esthétique.

Suivons B. Soares : là où le poème de C. Baudelaire dresse l'expérience sensible subjective comme origine à l'acte de dévoilement de soi et du poème, celui-ci dresse le constat d'une double absence, de B. Soares au monde, et de B. Soares à B. Soares :

Le silence qui naît du bruit de la pluie s'éparpille, avec un crescendo de monotonie grisaître, dans la rue étroite que je contemple. Je dors tout éveillé, debout contre la vitre à laquelle je m'appuie, comme à toute chose. Je cherche en moi quelles sensations j'éprouve devant cette chute effilochée d'une eau obscurément lumineuse, qui se détache sur les façades sales et, plus encore, sur les fenêtres grandes ouvertes. Et je ne sais ni ce que j'éprouve, ni ce que j'ai envie d'éprouver, je ne sais ni ce que je pense ni ce que je suis⁷⁵.

À la place du noyau, le miroir brisé, davantage réflecteur que réfléchissant. Donc un sujet dispersé, condamné à renvoyer un monde extérieur qui semble le tirer à hue et à dia.

S'agirait-il pour autant d'un « Livre de la négation? » – c'est Françoise Laye qui pose la question en ces termes⁷⁶ – une interrogation à laquelle nul parmi ceux qui se sont approchés de cette œuvre n'a pu se dérober. La réponse est non, bien entendu, puisque le livre est là, affirmant, selon

73 *L.I.*, p. 240.

74 Audi, Paul, *Créer, introduction à l'esth/éthique*, Lagrasse, Éditions Verdier (coll. Verdier/poche), 2010 [2005], p. 75.

75 *L.I.*, p. 74.

76 Laye, Françoise, *Pessoa, l'intranquille*, *op. cit.*, p. 30-35.

elle, « la lumineuse rédemption par la beauté ». Écrit sur fond d'une immense angoisse qu'alimente le sentiment de la dispersion de soi et du monde, le *Livre de l'intranquillité* confère à la poésie le rôle que lui destinait Friedrich Hölderlin à la clôture d'*Andenken* : fonder ce qui doit demeurer. Mais : comment fonder quoi que ce soit sur le socle de la dispersion et d'une néantisation autoproclamée, pourrait-on légitimement s'interroger ?

Éclairons ce qui pourrait apparaître comme absolument irréconciliable : la double absence dont il a été question plus haut, fruit de la dispersion extatique, sape, de fait, tout recours à la *mimèsis*. B. Soares n'est jamais en mesure de tenir le monde, de se tenir face au monde, suspendu dans un état de *stasis*, pour en scruter les apparences. Par conséquent, chaque fragment est une origine, commune au poète et au monde, un départ vers une forme à ouvrir, dont le poète sait par avance qu'elle n'atteindra jamais sa complétude car soumise à l'évanouissement, au délacement de soi et du monde, de soi par le monde entraîné dans l'écoulement temporel, mais qui n'est n'est pas nulle ou vaine pour autant. Ce qui est à fonder, inlassablement, c'est l'étonnement d'être encore et toujours au monde et le poème de cet étonnement : « La poésie fut créée en même temps que le monde⁷⁷ » écrivait dans les premières années du XIX^e siècle August Wilhelm Schlegel, membre avec F. Hölderlin du Cercle d'Iéna, au sein duquel nous savons que philosophie et poésie ont débattu de la fameuse habitation poétique.

On comprend dès lors que, dans son introduction, Richard Zenith, annonce « le livre le plus honnête de notre siècle. Honnête, c'est-à-dire lucide⁷⁸ ». Cette honnêteté n'engage pas uniquement le projet du livre, sa visée globale, mais, comme l'indique B. Soares, elle se manifeste aussi au niveau plus fin de l'acte d'écrire, car c'est au cœur de la langue que l'acte de fondation est posé :

Mon système stylistique repose sur deux principes [...] : dire ce que l'on éprouve exactement comme on l'éprouve – clairement si c'est clair ; obscurément si c'est obscur ; confusément si c'est confus ; et bien comprendre que la grammaire n'est jamais qu'un outil, et non pas une loi⁷⁹.

Ce que l'on éprouve – pour reprendre l'expression du poète – gouverne tout, jusqu'à la structure de la langue. Celle-ci vient en quelque sorte faire corps avec la sensation pour la faire apparaître dans une forme d'ingénuité poétique.

77 *Habiter poétiquement le monde, anthologie manifeste*, Brun, Frédéric dir., Paris, Poesis éditions, 2016, p. 37-39.

78 *L.I.*, p. 17.

79 Cité dans : Bréchon, Robert, *Pessoa le poète intranquille, op. cit.*, p. 145.

Et donc, plus encore que d'honnêteté, il serait ici possible de parler de vérité, au sens, non pas d'une réponse foudroyante éclairant une fois pour toutes le sujet et le monde, mais de *l'aletheia* des Grecs. Le *Léthé* désigne le fleuve mythique qui sépare le monde platonicien des idées de celui des hommes. Le traverser provoque l'oubli. Le a-privatif indique que la vérité désigne un savoir qui reviendrait à celui qui aurait été en mesure de contempler le monde des idées tout en évitant l'oubli une fois revenu dans notre monde. Idéal hors d'atteinte mais qui pointe cependant un horizon en direction duquel l'esthétique peut tourner sa réflexion car il invite à un travail de mise à jour, de dévoilement de ce contenu que, comme le dit Parménide, la nature aime à cacher.

La réflexion de Martin Heidegger sur L'origine de l'œuvre d'art éclaire ainsi le mot : « L'éclosion de l'étant, les Grecs la nommaient ἀλήθεια⁸⁰ ». Chaque fragment est une tentative réitérée de faire éclore un composé Soares-monde, dont la déhiscence s'annonce par de menus épisodes – ce que M. Heidegger appelle des étants, venant à parence. Leur échelle tout autant que leur intensité varient à chaque fois, apportant néanmoins leur lot de vérité comme dévoilement.

Juste après, M. Heidegger propose cette définition : « L'essence de l'art serait donc : le se mettre en œuvre de la vérité de l'étant⁸¹ ». À 483 reprises, B. Soares fait-il autre chose ? Surmontant à chaque fois son découragement. Ce qui suppose bien qu'il puisse opposer à sa propre dispersion et à celle du monde, ce qu'il est possible d'appeler un espoir, ou ne serait-ce qu'un but. Cet espoir ou ce point fixe doit exister. Il a été désigné plus haut comme la quête de savoir qui il est. Esprit ontologique, selon Judith Balso, qu'il ne faut pas entendre comme un absolu se tenant dans le royaume inaccessible des idées, ni comme une intuition d'origine divine – rien qui relève d'une quelconque transcendance ou d'une réminiscence telle que l'entend le Platon du *Ménon*, mais bien comme objet concret de la perte, analogue à la drachme perdue qu'Augustin prend en exemple⁸², qu'il lui a été donné en de très brefs instants d'apercevoir en son aveuglant éclat, et qu'il a depuis gardé en mémoire :

Mais se connaître, d'un seul coup, comme en cet instant lustral, c'est avoir soudain la notion de la monade intime, de la parole magique de l'âme. Mais cette clarté subite brûle tout, consume tout. Elle nous laisse nus, et de notre être même⁸³.

Je me demande s'il n'a pas existé d'autres êtres – nous-mêmes autrefois – dont nous percevons aujourd'hui, ombres de ce qu'ils furent, la plus grande complétude, mais de manière incomplète, une fois perdue leur consistance que nous pourrions tout juste

80 Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Tel), 2004 [1962, 1949], p. 37.

81 *Id.*

82 Saint-Augustin, *Confessions*, *op. cit.*, p. 162. Il s'agit du Livre Dixième, chapitre XVIII.

83 *L.I.*, p. 72.

imaginer, réduits aux deux dimensions de cette ombre que nous vivons⁸⁴.

Le fragment 290 ne peut être cité en entier ici⁸⁵, mais exprime dans une langue d'une grande beauté, l'œuvre entrevue, quasiment donnée dans son aboutissement et sa perfection, qui échappe toujours « en touchant presque au but⁸⁶ ».

3.6 - Le développé du geste ou retour à Bruges

Le geste de l'enfant figurant sur le panneau conservé au Groenige Museum trouve un surprenant écho dans le fragment 145. B. Soares y met sur le même plan un millionnaire américain, dont les péripéties sont relatées dans le journal, et un « simple représentant » qui fréquente le même restaurant à Lisbonne que lui. Tous deux, constate-t-il, ont obtenu ce qu'ils désiraient – biens matériels, renommée, affection, etc. Chacun des deux, à son échelle, est « parfait » – adjectif qu'il faut entendre en son sens littéral : rien ne peut désormais les *parfaire*. B. Soares note : « Plus il est parfait, plus il est entier, moins il est quelqu'un d'autre que lui-même⁸⁷ », et choisit d'imager sa réflexion ainsi :

Ces deux hommes ont obtenu, en somme, tout ce que la main peut obtenir en étendant le bras [...] Je n'ai jamais pu envier ce type d'homme. J'ai toujours trouvé que le plus grand mérite consistait à obtenir ce qui est hors d'atteinte, à vivre là où l'on n'est pas, à être plus vivant une fois mort que de son vivant – à obtenir, enfin, quelque chose de difficile, d'absurde, et à surmonter, comme autant d'obstacles, jusqu'à la réalité du monde⁸⁸.

C'est ce même B. Soares, « trace et simulacre de [lui]-même », fait des « ruines de l'achèvement », « passant intégral, de tout et de [son] âme elle-même », qui, s'aventurant sur le terrain de *l'hubris*, proclame pareil défi. Dans le chapitre de son essai *Créer*, qu'il intitule, précisément, « L'intranquillité », Paul Audi met l'accent sur la coexistence des ces deux sentiments, nommés par lui

84 *L.I.*, p. 226.

85 Voir annexe II.

86 *L.I.*, p. 318.

87 *L.I.*, p. 177.

88 *L.I.*, p. 178.

« création-défi » et « création-faiblesse », au sein du geste créateur. Rien, au fond, ne les oppose plus, dès lors qu'ils sont au service de la mise en œuvre de l'art comme vérité de dévoilement, pour reprendre l'expression que Jacques Derrida propose dans sa relecture d'Heidegger, et qu'il oppose, justement, à la vérité d'adéquation dont le critère essentiel est la *mimêsis*⁸⁹. Conjuguées ou contrariées, étales ou disproportionnées, ces deux forces habitent le « cœur intranquille et angoissé du créateur⁹⁰ », qui, sachant que toute sensation tourne la page de son moi *hic et nunc*, n'a d'autre sursaut éthique à sa disposition que de devancer orgueilleusement le froissement du livre en train de s'écrire, fragment après fragment, vers une complétude hors d'atteinte.

C'est à l'aune de ce geste autant de fois réitéré, aussi, que se mesurent – ou se dé-mesurent – l'honnêteté et la vérité de ce livre.

Le poète soumis à l'intranquillité fait l'expérience aiguë, lucide, de ce que Henri Maldiney a appelé un fondement existentiel⁹¹, que la plupart des hommes tiennent à distance de leur existence quotidienne, mais fondement qui détermine, selon lui, le mode d'être de notre être-au-monde. « Être au monde n'est jamais neutre ou insignifiant », écrit-il, précisant juste après que l'espace de notre présence se constitue de tensions qui ne nous sont pas préalables mais que, *a contrario*, nous instituons dans le cadre de « ce qui constitue la dimension même de l'existence : le projet ». Un projet dont la nature artistique tient à son absence d'objet prédéterminé, qui « procède de la liberté, laquelle ne s'appuie sur rien, étant " liberté pour fonder " ». Écho hölderlinien, invitant à fonder la réalité, entendue comme cet espace de rencontre entre sujet doté du langage et monde, une réalité dont l'apparition est source d'étonnement, et l'étonnement matériau du poème. Fondation « à dessein de soi », tournée vers le « là du monde dont il ouvre le projet ». Froisser la page c'est s'avancer dans le projet, vers la réalité, à l'avant de soi et à l'avant de soi au monde, tous deux se dévoilant dans la parole poétique.

89 Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 2013 [1978], p. 362-363.

90 Audi, Paul, *Créer, introduction à l'esth/éthique*, op. cit., p. 153.

91 Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Les Éditions du Cerf (coll. Bibliothèque Cerf), 2012 [1993], p. 197-199.

3.7 - Plus avant vers l'intranquillité, I

Revenons à ce questionnement qui condense l'essentiel de la quête de B. Soares, tel qu'il se le formule à lui-même : « Qui suis-je pour moi-même ? Rien d'autre que l'une de mes sensations⁹² ».

Qui. Je. Moi-même : trois instances qui ne se superposent pas. *Je* est le sujet questionnant. *Qui* le sujet questionné. *Moi-même* le sujet réflecteur / réfléchissant, dont le mode d'être est de cumuler le dépôt ontologique, aussi menu, fragmenté et contradictoire soit-il, tiré de l'expérience sensible mise en mots.

L'intranquillité selon B. Soares se manifesterait alors par trois grands traits :

- Elle serait la condition existentielle qui rend manifeste, pour le sujet lui-même, le feuilletage de son être en ces trois instances. L'intranquillité désignerait la sortie d'une unité stable au profit d'une relation dynamique et tendue entre ces trois feuillets composant le sujet qui cependant reste *un*, tenu dans une forme d'unité gravitationnelle se maintenant autour du foyer d'expression.
- Elle instaurerait une dimension questionnante de soi à soi, par laquelle se trouverait relancée l'affirmation rimbaldienne. Dans l'intranquillité, rien de tranché ni de définitif, rien qui vienne stabiliser ou disloquer totalement les rapports entre les trois instances, d'où ce constat : « Je suis fait des ruines de l'inachèvement, et ce qui me définirait le mieux serait un paysage de renoncements⁹³ ». C'est un chantier qui ne connaît pas d'aboutissement, ni de clôture définitive mais qui suppose néanmoins une instance de rétention, nommée « moi-même » par B. Soares. Dans le prolongement de ce qui vient d'être dit à propos du fondement existentiel pensé par H. Maldiney, et du projet par lequel il se manifeste dans la vie, voici ce que celui-ci écrit : « L'ouvreur du projet est emporté, dirons-nous, au loin de soi, au plus extrême de soi, à partir d'où, seulement, il existe comme Soi, en avant de soi, en soi plus avant⁹⁴ ».
- Elle lierait fonctionnellement ce questionnement à l'expérience sensible. C'est par la sensation et dans la sensation vécue que le sujet s'ouvre à la relation dynamique de son être tripartite au contact du monde, dans un départ toujours étonné.

92 *L.I.*, p. 187.

93 *L.I.*, p. 155.

94 Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, op. cit., p. 199.

Si l'on s'arrêtait là, la question esthétique serait probablement manquée, car l'intranquillité ne se réduit pas, selon nous, à une sorte de tableau clinique des états psychiques vécus par le sujet dans son rapport à lui-même et au monde. Il convient donc d'articuler ces trois premiers traits à l'œuvre ou, pour rester dans le questionnement et dans l'Ouvert du projet, à l'œuvrer, c'est-à-dire qu'il y a nécessité à considérer l'intranquillité telle qu'elle se manifesterait au cœur de l'acte artistique, considérant qu'elle prend une part à l'œuvre en voie de formation – part qu'il va désormais s'agir d'essayer de préciser.

L'intranquillité ouvrirait alors une voie à ce que John Dewey appelle *L'art comme expérience*, titre de son essai, et notamment à la quête de ce qu'il appelle l'objet expressif, ainsi résumé :

présenter un objet *nouveau* d'expérience, pourvu d'un sens propre et unique : le désarroi émotionnel et l'épisode externe incorporés dans un objet qui n'« exprime » ni l'un ni l'autre, considérés séparément, pas plus que l'effet de leur liaison mécanique [...] ⁹⁵.

Le livre de B. Soares constitue en ce sens un objet expressif *princeps* de l'intranquillité, où chaque fragment renouvelle la tentative, hors *mimèsis*, hors procédé mécanique établi à l'avance, de retrouver l'éclat vrai d'une unité où sujet et monde se *tiennent*. Or, B. Soares en témoigne, cette tâche ne connaît pas de limite, au mieux de courts répit, imposant au sujet créateur de fonder à chaque fois son étonnement. L'expérience de l'intranquillité conduit par conséquent le sujet créateur aux prises avec l'art à « se trouver toujours du côté des choses qui naissent ⁹⁶ ».

Le Livre de l'intranquillité présente un autre trait entrant dans la conception de l'objet expressif, au sens de J. Dewey : il assume cette fonction de rétention cumulative dont il était question plus haut, grâce à laquelle une continuité nommée B. Soares est possible en dépit des discontinuités existentielles traversées par F. Pessoa :

Le monde dont nous avons eu l'expérience devient une partie intégrante du moi qui agit et sur lequel s'exerce une action dans la suite de l'expérience. Dans leur occurrence physique, les choses et les événements dont nous faisons l'expérience passent et disparaissent. Mais il y a quelque chose de leur signification et de leur valeur que le moi retient comme une partie de lui-même ⁹⁷.

⁹⁵ Dewey, John, *L'art comme expérience*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2016 [2005, 1934], p. 159.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 246.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 185.

Cette invention, ou réinvention, permanente du moi-Soares qu'ouvre et accompagne la création de l'œuvre au contact du monde sensible, permet de qualifier sa quête comme une heuristique intranquille de son ontologie propre, tendue vers ce que H. Maldiney a nommé ce soi plus avant.

Autrement dit – et c'est un point crucial du raisonnement –, dans le livre de B. Soares se trouvent entrelacées, et même confondues en de nombreux passages, à la fois l'expérience subjective de l'intranquillité et la conscience que le sujet livré à cette même expérience est en mesure de formuler à dessein de soi. En prenant son être comme objet de sa quête, B. Soares se tient à la fois dans la position du cobaye, si l'on peut dire, et dans la position de l'expérimentateur.

L'enjeu est désormais de dissocier ces deux plans, du moins de les desserrer un peu. Tout en restant fidèle aux grands traits de l'intranquillité selon B. Soares, il convient désormais d'étudier comment ceux-ci se verront confirmés, nuancés, enrichis, peut-être contredits, dès lors que l'expérience du sujet s'attache à d'autres champs que celui de son ontologie propre. C'est ce principe qui guidera plus loin l'approche des autres figures de l'intranquillité, mais il est une première opération par laquelle ce desserrement peut être obtenu : par un changement d'échelle. Jusqu'à présent, l'intranquillité a été abordée à l'échelle du livre éponyme de B. Soares. Que Robert Bréchon, Françoise Laye, et tant d'autres aient qualifié F. Pessoa, et non le seul B. Soares, de poète « intranquille », constitue une invitation à penser l'intranquillité à l'échelle de ce que Patrick Quillier appelle « le système hétéronymique », c'est-à-dire en prenant en compte les œuvres et auteurs inventés par F. Pessoa à côté de B. Soares et de son *Livre*.

4 - Figure III : La coterie hétéronyme

(Les hétéronymes pessoens et leurs relations)

L'écrivain italien et professeur de littérature portugaise à Sienne, Antonio Tabucchi, qui a consacré plusieurs textes importants à l'hétéronymie pessoenne, y compris parfois sous l'angle de la fiction, affirme que « dans le *Livre* immense et mystérieux que Pessoa nous a laissé [A. Tabucchi désigne ainsi l'ensemble des écrits produits par F. Pessoa et ses hétéronymes], le centre le plus dérobé et le plus impérieux n'est autre que l'hétéronymie¹ ». Premier argument pour faire d'A. Tabucchi notre guide au moment d'entrer dans l'hétéronymie. Mais un second argument tient à sa volonté d'aller à la rencontre de cette « galaxie » en évitant d'avancer à l'arrière de toute théorie pré-établie, et convoquée aux fins de vérification, ou d'application, que celle-ci s'apparente à la métaphysique, à la psychanalyse, ou à quelque symbolisme que ce soit. « Pessoa requiert des lectures qui s'abstiennent de toute interprétation péremptoire et soient capables plutôt de le suivre sur le terrain de l'hypothèse² ». Prudence méthodologique que nous ambitionnons de faire nôtre.

1 Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio), 2012 [1990], p. 9.

2 *Ibid.*, p. 22.

4.1 - Hétéronymie et modernité

La volonté de dire ce qui rend irréductiblement singulière l'invention des hétéronymes conduit Antonio Tabucchi à situer la démarche de F. Pessoa parmi les grands questionnements – les *topoi* en quelque sorte – que la modernité en littérature a, selon lui, contribué à faire surgir. Pratiquant ce qu'il appelle « sa petite philologie », il en repère trois :

En premier lieu, il s'agit de prendre en considération ce qu'il qualifie d'« épidémie de banalité dans la grande littérature du XX^e siècle³ ». Il songe prioritairement à *L'Homme sans qualité* de Robert Musil, et à son personnage déclaré en congé de la vie, roman écrit, tout comme le journal de B. Soares, sur plusieurs décennies à partir de 1918, et resté inachevé à la mort de son auteur en 1942⁴. Ces deux œuvres partagent de surcroît la forme fragmentaire au sein de laquelle se succèdent de « minces coupes de vie ». Il songe aussi à Paul Valéry et, sans doute, même s'il ne le désigne pas explicitement, à son *Monsieur Teste*, publié en 1946, qui déclare haïr les choses extraordinaires⁵ et préfère tourner son visage vers le mur plutôt que vers le monde⁶. Le théâtre de Samuel Beckett, les romans d'Italo Svevo lui paraissent mettre en scène de semblables personnages pris dans le rythme monotone d'existences abonnées à la routine, à la banalité, ou à une apparente banalité, nous le verrons au moment d'aborder le troisième questionnement.

En second lieu, il discerne la présence d'un « grand fantôme [...] qui circule dans la littérature occidentale à partir du romantisme. Ce fantôme s'appelle " l'Autre " et il plane sur les obsessions des plus grands écrivains européens⁷ ». Les œuvres de Gérard de Nerval, Friedrich Hölderlin, Achim von Arnim, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann lui semblent marquées par la présence de l'Autre, hors de soi, mais aussi, et peut-être surtout, en soi, débusquée de manière intuitive par Arthur Rimbaud dans sa lettre de 1871. On peut rappeler ici l'importance des recherches conduites par

3 *Ibid.*, p. 15.

4 Dans sa présentation du roman, Jean-Pierre Cometti cite une lettre de R. Musil, de 1939, offrant un parallèle troublant avec *l'arca* de F. Pessoa : « Une aventure doit être menée jusqu'au bout, comme un combat. Or, si exactement que je me figure sa part intellectuelle – ce qui est, en soi déjà, une originalité très regrettable et peu sociable –, il ne m'en faut pas moins toujours attendre la dernière élaboration romanesque pour découvrir ce qui y est discutabile, ou non contrôlé par moi, ou irréalisable faute de place. Imaginez une malle qui se mêlerait des intentions de celui qui la remplit et des objets qui, au moment où on les y range, se révèlent le contraire de ce qu'on croyait qu'ils fussent, et vous aurez une image à peu près fidèle de la situation. In : Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points), 2011 [2004, 1978], p. 14.

5 Valéry, Paul, *Monsieur Teste*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Idées), 1969 [1946, 1896], p. 28.

6 *Ibid.*, p. 120.

7 Tabucchi, Antonio, *La nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Pessoa*, Paris, Éditions du Seuil (coll. La Librairie du XX^e siècle), 2013 [1994], p. 18.

Sigmund Freud, et notamment la première topique qui est exposée en 1900 dans *L'Interprétation des rêves*. L'inconscient, y prenant pour la première fois valeur de substantif, pourrait venir nommer cette présence fantomatique pressentie par les poètes.

Enfin, en troisième lieu, A. Tabucchi fait remarquer qu'« Avec Pessoa l'un des grands soucis de la littérature de notre temps, le Moi, entre en scène et commence à parler de lui, à réfléchir sur son sort⁸ ». L'articulation des trois questionnements se fait jour : le Moi s'interroge dans son rapport à l'Autre et dans le contexte d'une banalité que l'on peut désormais comprendre comme le symptôme d'un renoncement au projet d'une littérature extensive lancée à l'assaut d'un monde extérieur, chaotique, riche de surprises et d'aventures picaresques, pour privilégier une littérature tournée vers l'intériorité, intensifiant, creusant le menu fait, cherchant à révéler « tous ces hommes dont un individu intelligent et lucide soupçonne en lui-même la présence⁹ ».

A. Tabucchi convoque quelques grands repères. Gérard de Nerval, le premier. En 1854, sous son portrait, qu'Eugène Gervais grave à partir du daguerréotype réalisé par Adolphe Legros pour illustrer sa biographie, le poète ajoute, à la main, la mention « Je suis l'autre ». Nous savons grâce à ses lettres que le réalisme du daguerréotype l'avait effrayé. Sa fatigue, sa maladie, sa mélancolie et son vieillissement précoce, jusqu'à la préfiguration de sa mort : l'image photographique, puis sa traduction gravée, avaient saisi tout cela et, impitoyables, l'avaient restitué sans fard. Par l'ajout de cette courte phrase, il cherche à parer l'excès de ressemblance de l'image et à éviter de voir son Moi réduit *au* portrait – et dans un temps où l'image de soi est encore rare, l'on pourrait tout aussi bien exprimer l'idée d'un Moi réduit *par* le portrait.

Il se rend ainsi absent à l'image, parvenant à décaler sa voix en une sorte de hors-champ : le spectateur comprend qu'il est face à celui qui n'est pas *l'autre*, entend sans le voir celui qui se désigne, par écart, comme cet *autre* et le prévient du leurre mimétique, au sens où le référent fait désormais défaut à l'image.

Puis, vient Arthur Rimbaud. Dans sa lettre à Paul Demeny, en 1871, le poète use d'une formule restée célèbre, « Je est un autre ». La forme grammaticale marque le dédoublement, car ce n'est

8 Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa, op. cit.*, p. 40. Ce souci remonte au-delà du temps présent, et le premier à formuler la question, au point d'en faire la matière d'un livre, fut sans doute le Montaigne des *Essais*, dans le dernier quart du 16^e siècle ou, encore avant, le François Villon du *Testament*. Citons Ulrich, le héros de R. Musil, dans un dialogue avec Diotime : « Le Moi n'est plus ce qu'il était jusqu'ici : un souverain qui promulgue des édits. Nous apprenons à connaître les lois de son devenir, l'influence que son entourage a sur lui, ses différents types de structure, son effacement aux moments de la plus grande activité, en un mot, les lois qui régissent sa formation et son comportement. Songez-y, ma cousine : les lois de la personnalité ! », in : Musil, Robert, *L'Homme sans qualités, op. cit.*, p. 633.

9 Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa, op. cit.*, p. 40.

plus du *Je* du narrateur ou de l'épistolier dont il est question (auquel cas le verbe s'accorderait à la première personne du singulier, au *sujet*), mais d'une autre instance que Rimbaud observe d'un point de vue externe : il a rencontré ce *Je* individué, objectivé ; il est même en mesure de le désigner, ce dont la suite de la lettre témoigne clairement : « j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute », ajoutant plus loin :

Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini ! ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs¹⁰ !

Par contraste avec celle de G. de Nerval, la formule d'A. Rimbaud maintient, dans le même champ, les deux instances : le *Je* qui voit et le *Je* qui est vu. Le *Je* qui entend et le *Je* qui parle. Le premier nous montre le second. Plus de hors-champ désormais. Le dédoublement subjectif se manifeste au présent d'une formulation dont il convient de souligner le caractère péremptoire. Dans une convulsion poétique, livrée au présent – un présent cependant en train de passer, car *l'autre Je* est déjà là –, A. Rimbaud chasse le Moi ferme et fermé et le remplace par un Autre, mais de manière, nous semble-t-il, tout aussi ferme.

Après le sacre de l'intime au XIX^e siècle, après sa promotion et son culte, le début du XX^e siècle marque un nouveau tournant dans l'évolution du concept, qui devient de plus en plus problématique. La crise du sujet dont on reconnaît progressivement la pluralité, l'opacité et les contradictions, ébranlent la foi inaltérable en la vérité de l'intime, comme fondement éthique et moral

constate Sandra Cheilan dans sa *Poétique de l'intime*, étude où F. Pessoa côtoie Marcel Proust et Virginia Woolf¹¹.

L'hétéronymie s'inscrit dans la reconnaissance d'un Moi poétique dont la modernité se saisit, c'est-à-dire d'un Moi qui a à faire avec la fondation d'un dire de l'expérience subjective, qui n'est donc pas donné, fermement, qui n'est pas non plus ce Moi apparemment souverain bien que borgne¹², incapable de (se) voir en profondeur, mais qui relève d'un problème, d'un questionnement, à tout le moins d'une incertitude – ou d'une intranquillité. Champ encore plus complexe et plus pro-

10 Rimbaud, Arthur, *Œuvres*, Paris, Pocket (coll. Pocket Classiques), 2016 [1990], p. 315.

11 Cheilan, Sandra, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (coll. Interférences), 2015, p. 11.

12 Et se pensant lui-même souverain, peut-être en raison de cette infirmité dénoncée par Arthur Rimbaud.

blématique que celui ouvert par l'assertion rimbaldienne.

Du poème signé F. Pessoa, daté du 1^{er} avril 1931, intitulé, précisément, « Autopsychographie », voici le premier quatrain qui ressortit à ce que la tradition reconnaît comme un Art poétique¹³ :

Feindre est le propre du poète.
Car il feint si complètement
Qu'il feint pour finir qu'est douleur
La douleur qu'il ressent vraiment.

Le dédoublement du Moi se manifeste dans le passage du troisième au quatrième vers. Le *il* qui feint (au troisième vers) n'est pas le *il* qui ressent (au quatrième vers). Pour feindre la douleur, le Moi du poète doit avoir fait l'expérience de la douleur. Le Moi du poète doit détenir le référent sensible pour, ensuite, en un présent en train de passer, là aussi, feindre la sensation, mais l'obtention du référent nécessite un écart, par dédoublement. Car le *il* qui sent est d'abord tenu en une sorte de stase algique, acculé à la douleur originaire, accidentelle, pleine d'elle-même, inconnaissable. La sensation insensée l'écrase de toute sa masse, qui est, en quelque sorte la masse compacte d'une essence. Il lui faut donc s'écarter, se dégager¹⁴ et, par ce mouvement, par ce geste, créer un espace-ment ouvrant à l'écoulement extatique du vécu intentionnel, lequel va se structurer selon les trois modalités posées par E. Husserl (conscience du présent, rétention, protention) et libérer un ou des horizons de sens. Se dédoublant par écart avec lui-même, selon ce geste qu'il nous reste à approcher, mais dont on pressent la dimension charnelle, un *il* doté de *tèkhné*, libéré de la douleur sentie, prend appui sur la première instance endolorie, afin d'esquiver, puis de façonner, de pétrir le poème¹⁵.

C'est un Autre, certes, mais qui, par contraste avec la formule rimbaldienne, ne chasse ni ne remplace personne. Tout au contraire, il faut admettre que ce *Poète Autre*, dont la manifestation coïnciderait avec le passage de la stase au flux, partage quelque chose avec le Moi qui ressent *vraiment* la douleur car, sinon, d'où lui viendrait la connaissance du référent à partir duquel feindre ? Comment feindre ontologiquement ce que l'on ne connaît pas (« Qu'il feint pour finir qu'est douleur » – nous soulignons), d'une connaissance intime, pourrait-on ajouter ? Ce dédoublement, on le pressent, ne peut être pensé hors d'une unité, que le poème de F. Pessoa restitue clairement par la reprise des mêmes termes et la circularité des pronoms, et c'est à cela que nous devons nous atta-

13 Pessoa, Fernando, *Œuvres poétiques, édition établie et annotée par Patrick Quillier*, Paris, Éditions Gallimard (coll. La Pléiade), 2012 [2001], p. 575. Désormais abrégé O.P.

14 Nous employons ce terme en référence à l'injonction formulée par Paul Celan dans *Le Méridien*.

15 Rappelons que l'étymologie de « feindre » est la même que pour la « figure » ; elle renvoie au latin *figo*, qui a le sens de façonner, de pétrir, de modeler.

cher dans notre analyse. Cependant, avant d'aborder cette intranquillité du Moi pessoen dans le cadre de l'hétéronymie, il convient de donner quelques repères sur la manière dont cette dernière s'est progressivement constituée.

4.2 - Genèse des hétéronymes : dates et faits

Nous qui découvrons aujourd'hui l'œuvre de F. Pessoa, nous pouvons être victime d'une illusion rétrospective à propos du « système hétéronymique », ainsi que le qualifie Patrick Quillier. Sa complexité et sa cohérence pourraient en effet inciter à le considérer comme un ensemble conçu à la manière dont un ingénieur aurait projeté un système, doté de parties, de rouages et de liaisons fonctionnelles. Or, il n'en est rien. Même si, comme nous allons le voir, son éclosion a tout d'un événement, l'hétéronymie a été le fruit d'un processus long, heuristique, hésitant, même, au sein duquel les éléments le constituant se sont progressivement dessinés puis stabilisés, resté, du fait de la mort de F. Pessoa, à l'état de « chantier », comme l'écrit Julia Peslier dans l'article qu'elle a donné à la revue *Fabula-LhT*, dans sa livraison consacrée à la « Poétique de la philologie¹⁶ ». Les caractéristiques de l'œuvre à l'état de chantier sont, selon elle, les suivantes :

rêves et plans d'architecte, configuration constellaire de textes et dissémination de pensées. Elle est alors force plutôt que forme, mouvement en lieu et place du monument, elle est faite de lignes et de fractures, de liaisons et de lacunes.

Ne retrouvons-nous pas, dans ces lignes, le portrait de l'intranquillité, telle qu'elle se donne dans le *Livre*, et telle que nous avons commencé de l'esquisser plus haut ? Nous voulons voir dans cette remarque une confirmation supplémentaire du bien-fondé d'une démarche reposant sur la traversée des échelles.

Les spécialistes de l'œuvre de F. Pessoa ont établi que le mot même d'« hétéronymie » (*heteronimia*) n'apparaît pas avant 1928, au moment où est établie la « Table bibliographique », document attribuant les textes aux auteurs, soit quatorze ans après la genèse des premiers hétéronymes.

16 Peslier, Julia, « Déraison et invention de la philologie. Ou comment donner à lire Pessoa aujourd'hui », *Fabula-LhT*, n° 5, 2008.

Si l'on reconstitue la chronologie, telle qu'elle est rapportée par F. Pessoa lui-même dans sa lettre à son ami Adolfo Casais Monteiro – lettre écrite en 1935, que tous les connaisseurs du poète portugais savent par cœur, mais qu'il paraît impossible de ne pas mentionner ici – les moments-clés sont les suivants :

- En 1912, F. Pessoa tente d'écrire des textes qu'il qualifie de « païens », « en vers irréguliers¹⁷ ». Souvenons-nous que F. Pessoa privilégie le vers régulier rimé. Il relie cet épisode à des souvenirs d'enfant, lorsqu'il s'inventait « un certain nombre d'amis ou de connaissances qui n'ont jamais existé, mais qu'aujourd'hui encore, près de trente ans plus tard, je peux entendre, voir et sentir », précise-t-il¹⁸. Cette tentative, parfaitement consciente, délibérée, de produire une poésie dont il s'est donné, à lui-même, les caractéristiques préalables, échoue mais il a néanmoins « senti s'esquisser, dans une pénombre mal définie, un vague portrait de la personne qui était en train d'écrire cela¹⁹ » et, précise-t-il juste après, « Ainsi était né, sans que je m'en doute, Ricardo Reis », l'un des principaux hétéronymes. Il ne le reconnaîtra que plus tard. D'ailleurs, R. Reis n'écrit aucun texte dans le cadre de l'éclosion et n'apparaîtra donc pas dans notre analyse présente.
- En 1914, nouvelle tentative, tout aussi consciente et déterminée *a priori*, d'inventer un poète, bucolique cette fois, pour jouer un tour à un ami. Dans sa lettre, F. Pessoa explique qu'il a tenté, pendant plusieurs jours, d'« élaborer le personnage de [s]on poète²⁰ ». Cette tentative de créer le poète échoue, tout comme avait échoué la précédente tentative de créer le poème.
- Le 8 mars 1914 constitue la date charnière. Citons le passage :

Un jour où, en fin de compte, j'avais renoncé à ce projet – c'était le 8 mars 1914 – je m'approchai d'une commode assez haute et, ayant pris une feuille de papier, je me mis à écrire debout, comme je le fais chaque fois que cela m'est possible. Et j'écrivis plus de trente poèmes à la file, dans une espèce d'extase dont je ne parviens pas à définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie, et je n'en connaîtrai plus jamais de semblable. Je commençai par le titre, *Le Gardeur de troupeaux*. Et ce qui s'ensuivit, ce fut l'apparition de quelqu'un en moi, à qui je donnais aussitôt le nom d'Alberto Caeiro. Pardonnez-moi l'absurdi-

17 La lettre est mentionnée, dans son intégralité, en annexe du livre d'A. Tabucchi, *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa, op. cit.*, p. 180.

18 *Ibid.* F. Pessoa situe l'origine de cette tendance à s'inventer des relations inexistantes à ses six ans, au Chevalier de Pas. L'apparition de ce héros coïncide avec la disparition du père du poète, et l'on ne peut manquer de relever le jeu possible entre « Papa » et « de Pas ». En 1914, au moment où vont apparaître les principaux hétéronymes, le poète anglais Alexander Search a déjà existé, même si son activité s'est arrêtée depuis 1910 ou 1911. Nouveau jeu de langage : Search serait le chercheur d'une hétéronymie, à la découverte de laquelle il a participé sans en voir l'aboutissement.

19 *Ibid.*, p. 181.

20 *Id.*

té de l'expression ; c'est mon maître qui était apparu en moi²¹ ».

L'éclosion hétéronymique se produit à un moment où F. Pessoa n'y pense plus, en tout cas plus de façon aussi consciente que lors des deux premières tentatives, à l'improviste, donc, et quasi fortuitement. Cette éclosion est qualifiée d'apparition en soi, pointant par conséquent son intériorité et sa nature phénoménale. Elle revêt aussi une complétude qui fait songer à *L'Inspiration du poète* de Nicolas Poussin²², où le « triomphe » (« Ce fut le jour triomphal de ma vie » écrit F. Pessoa²³) justifierait jusqu'aux couronnes de laurier déposées sur la tête de celui qui compose sous la dictée d'Apollon. Enfin, l'ordre selon lequel l'hétéronymie se manifeste place le titre en premier puis, de manière concomitante, les poèmes et le nom du poète, mais l'ensemble est donné en un seul mouvement.

- Dans la foulée, si l'on peut dire, F. Pessoa compose un second ensemble :

sitôt écrits ces trente et quelques poèmes, je pris aussitôt une autre feuille de papier et j'écrivis d'affilée, là encore, les six poèmes qui constituent l'ensemble de *Pluie oblique*, de Fernando Pessoa. Immédiatement et intégralement ... C'était le retour de Fernando Pessoa / Alberto Caiero à Fernando Pessoa tout seul. Ou plutôt c'était la réaction de Fernando Pessoa à son inexistence en tant qu'Alberto Caiero²⁴.

Ce que ce passage de la lettre met en évidence, c'est qu'avec l'hétéronymie s'instaure une dynamique de l'écriture qui, par rebond sur le vide existentiel clôturant l'apparition du premier ensemble de textes, relance un second poète, une seconde voix. Dans sa lettre, Fernando Pessoa le nomme « Fernando Pessoa » ou « Fernando Pessoa tout seul », ce qui indique un dédoublement de lui-même entre, d'une part, l'auteur de la lettre et, d'autre part, le poète qui reprend en quelque sorte la main, et qui sera plus tard qualifié d'orthonyme. Ce qui mérite d'être ici souligné c'est que désormais, il faudra opérer une distinction entre F. Pessoa et son orthonyme²⁵. Ce dernier, est-il confirmé par Judith Balso, « doit sa naissance comme poète à Caiero²⁶ » mais nous posons ici comme hypothèse que la révélation provoquée par l'apparition d'A. Caiero ne porte pas sur un sujet unique, mais bien sur un sujet dédoublé. Le « Pessoa tout seul », le Pessoa orthonyme, le F. Pessoa poète, extatique, n'est pas strictement congruent au F. Pessoa épistolier, au F. Pessoa d'avant le 8 mars 1914, lequel avait par ailleurs déjà écrit et publié des poèmes à cette date.

21 *Id.*

22 Nicolas Poussin, *L'Inspiration du poète*, 1630, huile sur toile, 183 × 213 cm, Musée du Louvre, Paris.

23 Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa*, *op. cit.*, p. 181.

24 *Ibid.*, p. 180.

25 Ce point sera développé plus loin. Cf. § 4.4 -

26 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, *op. cit.*, p. 9.

- La dernière réplique correspond à l'apparition de deux autres grands hétéronymes :

Alberto Caeiro à peine né, je m'employais aussitôt (de façon instinctive et subconsciente) à lui trouver des disciples. J'arrachai Ricardo Reis, encore latent, à son faux paganisme, je lui trouvai un nom et l'ajustai à lui-même, car à ce moment je le voyais déjà. Et voici que soudain, par une dérivation complètement opposée à celle dont était né Ricardo Reis, apparut impérieusement un nouvel individu. D'un seul trait, à la machine à écrire, sans pause ni rature, jaillit l'*Ode triomphale* d'Alvaro de Campos – l'Ode avec son titre, et l'homme avec le nom qu'il porte²⁷.

Soulignons ce fait majeur : ce récit montre que Bernardo Soares ne fait pas partie de cette éclosion séminale. Par conséquent, sa genèse et sa position dans l'ensemble hétéronymique devront être cherchées ailleurs.

- En 1915, en mars puis en juin, paraissent les deux premiers numéros d'*Orpheu*, revue créée par Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro et José de Almada Negreiros, où sont publiés des poèmes signés F. Pessoa, ainsi que l'*Ode triomphale* d'Alvaro de Campos. Est de la sorte consacrée l'apparition publique d'un hétéronyme.
- En 1918, suite à la répression d'une manifestation d'inspiration monarchiste à laquelle l'hétéronyme Ricardo Reis prend part, ce dernier s'exile au Brésil, ce qui est la marque d'une vie propre à chaque hétéronyme. F. Pessoa nourrit la biographie de chacun d'eux avec des faits et des détails précis. D'ailleurs, à cette date, A. Caeiro est mort depuis trois ans.
- En 1928, nous le rappelons, est établie la première « Table bibliographique », publiée dans la revue *Presença*, ainsi présentée par F. Pessoa :

Ce qu'écrivit Fernando Pessoa appartient à deux catégories, que nous appellerons œuvres orthonymes et hétéronymes. On ne peut parler d'anonyme ou de pseudonyme, car ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Dans le cas du pseudonyme, l'œuvre est de l'auteur en personne, mais signée d'un nom qui n'est pas le sien ; l'œuvre hétéronyme est de l'auteur hors de sa personne, elle est d'une individualité complète, forgée par lui, comme le seraient les tirades d'une personne dans un drame de lui²⁸.

- Le 13 janvier 1935, F. Pessoa rédige la lettre dite « des hétéronymes ».

Rappelons qu'il convient de ne pas appréhender ces éléments livrés *a posteriori* par F. Pessoa lui-même comme autant de points qui, une fois reliés, permettraient, à rebours, de faire apparaître

²⁷ *Ibid.*, p. 182.

²⁸ Pessoa, Fernando, *O.P., Chronologie*, p. LXXII. Se trouvent ici confirmées la non prise en compte d'un tiers dans le cas de l'hétéronymie (« hors de sa personne » - nous soulignons) ainsi que la référence au modèle dramatique lorsqu'il s'agit de qualifier l'ensemble hétéronymique et les relations entre hétéronymes.

le processus comme un tout systémique prémédité, destiné à sa complétude. Ce à quoi invite ce récit, c'est, en faisant nôtre la position déjà ancienne prônée par Henri Bergson²⁹, de restituer au phénomène de l'hétéronymie son écoulement dans la durée. Nous tâcherons donc de faire porter notre attention moins sur les étapes, telles qu'elles nous sont aujourd'hui transmises dans leur juxtaposition, que sur le mouvement qui a mêlé F. Pessoa de l'une à l'autre – celui-ci les ayant découvertes par et dans le mouvement. Ainsi, « la durée se révélera telle qu'elle est, création continuelle, jaillissement ininterrompu de nouveauté³⁰ ».

Lorsque H. Bergson formule l'exigence de penser en durée, il pointe la nécessité, pour les sciences principalement, dans son esprit, qu'elles demeurent fidèles à « l'élan de vie qui est en nous³¹ ». Nous aurons l'occasion plus loin, en conclusion du § 4.8 -, de rapprocher cette parole d'autres paroles contemporaines et, ainsi, d'en mesurer, selon nous, la saisissante modernité.

4.3 - *Le Gardeur de troupeaux* : poèmes de l'inchoation hétéronymique

Telle que rapportée par F. Pessoa, par ailleurs considérée comme « authentique » et digne de foi par A. Tabucchi³², l'éclosion hétéronymique s'instaure par l'apparition simultanée d'un nom et d'une œuvre, c'est-à-dire d'un ensemble de poèmes doté de son titre. Elle procède par discontinuité inter-hétéronymique et par cohérence intra-hétéronymique – entre un nom et une voix, laquelle renvoie à l'analyse foucauldienne de l'auteur. S'en induit une invitation à discerner, dans le dire singulier de chacune de ces voix, ce qu'il enferme du surgissement concomitant au poétique et à une poétique propre au nom et, au-delà, à repérer ce que ce surgissement peut révéler à propos de l'éventualité d'une intranquillité comme classe.

Les premiers mots du *Gardeur* sont les premiers mots de l'hétéronymie révélée à F. Pessoa, par

29 Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 1998 [1938].

30 *Ibid.*, p. 9.

31 *Ibid.*, p. 28.

32 Tabucchi, *La nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Pessoa, op. cit.*, p. 22.. Ce n'est pas tout à fait l'avis de Patrick Quillier, pour qui le récit du jour triomphal est « une recomposition d'ordre mythique, dans le genre du « mentir vrai » (*O.P.*, notes, p. 1808). « Le discours épistolaire oscille entre la sincérité du discours " normal ", des discussions quotidiennes et contingentes, et la " sincérité littéraire " - fruit d'une élaboration - des lettres qui portent sur sa personnalité artistique » fait quant à lui remarquer Enrico Martines, en soulignant le fait que ces lettres s'adressent à des critiques littéraires ou directeurs de revue, notamment *Presença*, et qu'il s'agit pour Pessoa de diffuser ses conceptions artistiques auprès du public. In : Martines, Enrico, « Hétéronymie, autocensure et genèse dans une correspondance de Pessoa », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 9, 1996, p. 85.

et dans la voix d'A. Caeiro et c'est, sans doute, aussi, la place de sa parole à l'origine du système à venir, qui fait de lui le maître.

Or, par quoi le maître commence-t-il ? Par ce qui ressemble à une référence à la pastorale, genre poétique antiquisant, auquel la première strophe se conforme, en une célébration du contact intime qu'il a établi avec les rythmes et les tonalités des éléments composant le monde des bergers. Au cœur de la poésie classique, donc, mais il s'agit d'une pseudo églogue – il y a un *comme* ; il y en a même deux, car le troupeau n'est pas constitué d'animaux mais de pensées, même si elles se serrent les unes contre les autres, offrant une possible image paysagère de la cohérence intra-hétéronymique, et se peuvent mener :

Quand je m'assois écrivant des vers
Ou que, me promenant par les chemins et les sentiers,
J'écris des vers sur du papier qui se trouve dans ma pensée,
Je me sens une houlette dans les mains
Et je vois quelque silhouette de moi-même
Au sommet d'un colline
Regarder mon troupeau et voir mes idées,
Ou regarder mes idées et voir mon troupeau,
Et sourire vaguement comme qui ne comprend pas ce qu'on dit
Et veut faire mine de comprendre³³.

Le dédoublement du poète est là, déjà, dès ces tout premiers mots, ainsi que la feinte. L'image du troupeau offre une spatialisation éclatée du Moi, en position de surplomb, sur le sommet, et au cœur du troupeau, lui-même dispersé dans l'expérience sensible :

Et si je désire parfois,
Pure imagination, être tendre agnelet
(Ou bien le troupeau tout entier
Afin d'aller éparpillé sur tout le coteau
En étant plus d'une chose heureuse en même temps)³⁴.

Se retrouvent dans le dire initial de l'éclosion hétéronymique ces traits fondamentaux de l'intranquillité traversant le *Livre* signé Soares, que sont, pour rappel :

- le feuilletage du sujet, ouvrant la dimension questionnante de soi à soi

33 *O.P.*, p. 6.

34 *Id.*

- le lien fonctionnel que ce feuilletage entretient avec l'expérience sensible

Si l'intranquillité n'est pas mentionnée, le terme « tranquillité », lui, apparaît au premier vers de la deuxième strophe, dans une formule paradoxale :

Mais ma tristesse est tranquillité
Parce qu'elle est naturelle et juste
Et qu'elle est ce qui doit se tenir dans l'âme
Dès lors qu'elle pense qu'elle existe
Et que les mains cueillent des fleurs à son insu³⁵.

La tristesse dont parle A. Caeiro n'a pas son siège dans ce qu'il appelle ses pensées. Conformément au ton laudatif de l'églogue, elles-ci sont « contentes », et elles le sont au sens d'un mode d'être que l'on pourrait qualifier d'idiopathique. Cependant, au dédoublement du sujet, au cœur du troupeau et sur le sommet de la colline, correspond un dédoublement de la conscience – et des pensées. La position sommitale du berger donne accès à une conscience de la pensée, responsable de l'état de tristesse :

Comme un bruissement de sonnailles
Par-delà le tournant de la route,
Mes pensées sont contentes.
Il y a que j'ai mal de les savoir contentes,
Parce que, si je ne le savais pas,
Au lieu d'être contentes et tristes,
Elles seraient joyeuses et contentes³⁶.

Selon A. Caeiro, la joie de se sentir pleinement au monde ne se départit pas d'une tristesse née de la conscience de vivre cette joie. La tristesse est, pour A. Caeiro, le signe paradoxal d'une plénitude d'être, vécue comme *Stimmung*, dans la beauté d'un accord musical signant la parfaite communion. Par conséquent, joie et tristesse ne se mêlent pas, et ne se rencontrent même pas, puisque se tenant sur deux plans différents de la conscience subjective. Joie et tristesse sont les produits de deux degrés différents de la conscience. En raison du dédoublement, qui relève de sa condition et contre lequel il ne peut rien, A. Caeiro est parfaitement joyeux *et* parfaitement triste, en deux lieux de sa conscience.

35 *Ibid*, p. 5.

36 *Id.*

Nous comprenons dès lors que la tristesse est pour lui tranquillité car elle signe au deuxième degré de la conscience le contentement de la pensée accordée au monde. Et A. Caeiro va plus loin encore : cet accord dont le poète fait l'expérience se prolonge en un désir d'effacement de la frontière entre sujet et monde. S'adressant à ses lecteurs, tel est le souhait, idéal, d'échapper à l'appétit qu'a cette conscience seconde de ramener le particulier au général, la sensation à la cause, et ali-
mente, par conséquent, le désir de s'en tenir à l'accord sensible avec la chose nue, prodigieux retour au monde, sur lequel se referme le premier poème :

Et à la lecture de mes vers puissent-ils penser
Que je suis une chose naturelle –
Par exemple, l'arbre ancien
À l'ombre duquel encore enfants
Ils se laissaient tomber, floc !, fatigués de jouer,
Pour y essuyer la sueur de leur front brûlant
Sur la manche de leur tablier à rayures³⁷.

À l'égal des choses, que le poète nomme pour les avoir éprouvées en tant que choses, le poème devrait par conséquent susciter pareil accord chez le lecteur. La visée poétique d'A. Caeiro se découvre ainsi : dans le respect – pour ré-employer un terme déjà rencontré plus haut, à propos du *Livre de l'intranquillité*, nous pourrions dire aussi dans la sincérité – dû aux choses éprouvées pour elles-mêmes, que le *Il-y-a* du poème acquière la consistance et l'opacité d'une chose.

Proclamée sous l'égide de la pensée, cette proximité entre la chose qui est, et le poème, signe, selon Alain Badiou, « l'affinité entre Caeiro et Parménide³⁸ ».

Si A. Caeiro est pris de tristesse lorsque ce qu'il appelle son « âme » accueille la conscience de la pensée, c'est qu'il juge que cette dernière mène sur un chemin tout à fait vain et néfaste. À l'arrière-plan des choses composant le monde dicible dans sa contingence, sa visibilité et sa sonorité nues, que la pensée embrasse dans la joie d'un dire qui lui est ajusté, cette conscience s'agite, pointant son index spécieux en direction d'une métaphysique à laquelle A. Caeiro ne veut pas croire. Elle distrait sa pensée, s'acharne à la tirer de sa communion avec la chose élue dans le monde et – c'est le mot qui revient – avec les choses, qui sont choses, pleinement, simplement choses, dès lors que la nomination poétique visent leur disposition dans l'agencement sensible du monde, sans qu'une quelconque métaphysique ne cherche à les traverser ou les transposer. « L'unique sens in-

37 *Ibid.*, p. 6 et 7.

38 Badiou, Alain, « Une tâche philosophique : être contemporain de Pessoa », *Colloque de Cerisy*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, p. 147.

time des choses / Est qu'elle n'ont pas de sens intime du tout³⁹ », voilà son *credo* et voilà ce qui l'incite à préciser ce qu'il entend par « pensée » :

Je suis un gardeur de troupeaux.
Le troupeau, ce sont mes pensées
Et mes pensées sont toutes sensations.
Je pense avec les yeux et avec les oreilles
Et avec les mains et les pieds
Et avec le nez et la bouche⁴⁰.

Le Gardeur s'ouvre sur une métaphore – et, qui plus est, une métaphore où l'un des termes n'est autre que les pensées – et sur une référence à un genre poétique, certes classique mais déjà largement tombé en désuétude, et qui s'autorise souvent de l'allégorie. Dans les poèmes qui suivent, A. Caeiro ne cessera de s'écarter de ce point initial, emblématique d'une tradition littéraire, pour maintenir sa poésie, celle qui fait de lui le maître, à hauteur des choses. « Décrochée de tout repère spatio-temporel⁴¹ », la figure d'A. Caeiro veut s'affranchir de cette tradition, prônant ce qu'Alain Bellaïche-Zacharie appelle un retour à la primitivité, qui peut s'entendre comme un retour à un temps d'avant toute métaphysique, mais aussi comme primat du premier degré de conscience. Cette prise de distance est particulièrement manifeste dans le poème XXVIII. Il y prend le contre-pied de toute « poésie mystique », mais aussi des « philosophes » (désignation globale derrière laquelle il faut reconnaître les métaphysiciens), use de la redondance tautologique (« Et les fleuves ne sont rien que fleuves, / Et les fleurs, fleurs, tout simplement⁴² ») en insistant sur le pluriel, de manière à saper toute tentation essentialiste et tout recours à la métaphore⁴³. C'est à la lueur de cet écart avec le point de départ, dont nous devons rappeler qu'il est aussi celui de l'hétéronymie, qu'il faut lire ce vers, souvent cité : « Pour moi, j'écris la prose de mes vers⁴⁴ ».

Aucune métaphysique, aucune transfiguration, aucune déviation écartant vers un arrière-plan, ne devrait venir desserrer l'étreinte sensible avec les choses composant le monde *hic et nunc*. Il n'y a pas une vérité de l'être, voilée. Il n'y a pas d'*aléthéia*. Aucune verticalité. Ce qui est *est*, face à

39 *O.P.*, p. 11.

40 *Ibid.*, p. 18.

41 Bellaïche-Zacharie, Alain, *Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard*, Louvain (Belgique), Presses Universitaires de Louvain, 2012, p. 41-66.

42 *O.P.*, p. 29. Le poème XXXV est une tentative encore plus radicale pour saper tout recours à la métaphore.

43 Citons A. Badiou : « La fonction de la tautologie [...] est de poétiser l'immédiate *venue* de la Chose sans qu'il faille en passer par les protocoles, toujours critiques ou négatifs, de sa saisie cognitive. C'est bien ce que Caeiro appelle une métaphysique de la non-pensée, au fond très voisine de la thèse de Parménide selon laquelle la pensée n'est rien d'autre que l'Être lui-même. Autant dire que Caeiro dirige toute sa poésie contre l'Idée platonicienne comme médiation du connaître », in : Badiou, Alain, « Une tâche philosophique : être contemporain de Pessoa », *op. cit.*, p. 148.

44 *O.P.*, p. 29.

nous, disposé dans l'horizontalité du sol commun, à portée du regard, de l'ouïe et du toucher, et la connaissance de ce qui fait être se cueille à même les choses qui sont. Non seulement A. Caeiro célèbre la diversité des étants, mais son refus de tout principe unitaire le conduit à un fragmentaire ontique tout à fait frappant lorsqu'il « pense » *un* papillon (et non *le* papillon comme catégorie métaphysique) :

Passe un papillon devant moi
Et pour la première fois dans l'univers je remarque
Que les papillons n'ont pas plus de couleur que de mouvement,
De même que les fleurs n'ont pas plus de parfum que de couleur.
C'est la couleur qui a de la couleur sur les ailes du papillon,
Dans le mouvement du papillon c'est le mouvement qui se meut,
C'est le parfum qui a du parfum dans le parfum de la fleur.
Le papillon est, sans plus, papillon ;
Et la fleur, fleur, sans plus⁴⁵.

A. Caeiro décompose le papillon en autant d'étants unitaires que ses *pensées* lui en donnent à voir, trace des limites entre l'animal, sa couleur et son mouvement, renvoyant chaque perception à sa niche ontique. C'est une vérité que le poète anti-métaphysique ou ante-métaphysique nous doit, en effet. Les éclats ontiques restent des éclats, séparés, de profanes épiphanies que nul tissu ontologico-métaphysique ne peut faire tenir ensemble pour constituer ou reconstituer l'hypothétique Être-Papillon au royaume illusoire des idées, mais que le poème a la charge de recueillir pour en dire ce qui les fait être choses singulières, contingentes. « L'Être, confirme Judith Balso, ne saurait faire pour lui l'objet d'une nomination générale⁴⁶ », ce qui produit ces boucles du langage sur lui-même, musicales, profondément modernes⁴⁷, mais qui sont, avant toute recherche d'effet – répétition descellant signifiant et signifié, matérialité sonore martelée – , motivées par la nécessité de contourner le piège métaphorique ou métaphysique.

À la source de l'hétéronymie, se trouve donc aussi la fragmentation poétique consubstantielle à la fragmentation perceptive, déjà amplement repérée dans le *Livre de l'intranquillité*⁴⁸. À nouveau, citons Judith Balso : « L'idée de limite est donc essentielle : toute chose est finie ; elle finit là où

45 *Ibid.*, p. 36.

46 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, op. cit., p. 46.

47 Citons, à titre d'exemples, *Direct* de Patrick Bouvet, *Le bâton* de Christophe Tarkos, la poésie de Jean-Luc Parant.

48 *L.I.*, p. 308 : « Tout ce qui se produit dans cet ici où nous vivons, c'est en nous qu'il se produit. Tout ce qui prend fin dans ce que nous voyons, c'est en nous qu'il prend fin. Tout ce qui a existé – si nous l'avons vu tant qu'il existait – c'est de nous qu'il a été enlevé quand il a disparu ».

une autre chose commence, discernable, à son tour comme telle⁴⁹ ».

La dispersion subjective vécue par un Bernardo Soares pris dans l'enchaînement des cycles déhiscence / extinction de la sensation, ce qui imposait la forme fragmentaire à son journal, trouve ici un écho dans les premiers poèmes accompagnant l'éclosion de l'hétéronymie. Semble bien sourdre de cette voix apparue en Fernando Pessoa, le 8 mars 1914, une intranquillité, qui n'est évidemment pas nommée, qui se nourrit de la fidélité du poète à l'égard du miroitement sensible, passant d'un éclat et de ses limites à un autre éclat bordé d'autres limites. Une leçon que B. Soares fait visiblement sienne.

Et d'ailleurs, à mesure que l'on progresse vers la fin, les poèmes font de plus en plus de place à ce que, plus haut, s'agissant de B. Soares, nous avons appelé le ravissement sensible, qui se manifeste ici par le passage. Passage qu'A. Caeiro appelle de plus en plus clairement de ses vœux :

Le souvenir est une trahison envers la Nature,
Parce que la Nature d'hier n'est pas la Nature.
Ce qui fut n'est rien, et se rappeler c'est ne pas voir.

Passe, oiseau, passe, et enseigne-moi à passer!⁵⁰.

Je passe et demeure, comme l'Univers⁵¹.

Sentir la vie couler en moi comme un fleuve dans son lit⁵²

La poétique d'A. Caeiro est, à proprement parler, radicale, faisant retour à l'enracinement sensible de la chose dans le monde, court-circuitant ce qu'il appelle la conscience de la pensée – dès lors que, pour lui, penser c'est sentir. C'est un effort de concentration considérable car comment *penser* l'arbre sans le ciel duquel il se détache, sans la lumière, sans le vent qui le colore d'un vert plus ou moins soutenu, sans le sol, dans lequel il s'enracine et sur lequel se couche son ombre portée ? Et sur ce sol, les fêtuques, les pierres ? Après les pierres le buisson, le ruisseau, la vallée, le paysage qui se glisse dans chaque intervalle du houppier ? Les habitants du paysage, qui viennent s'allonger au pied de l'arbre ? Se laisser prendre de la sorte par l'enchaînement revient, selon lui, à se leurrer au sujet de la continuité du monde comme un grand Tout, illusoire, à laquelle la métaphy-

49 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique, op. cit.*, p. 48.

50 *O.P.*, p. 37.

51 *Ibid.*, p. 42.

52 *Id.*

sique est censée conduire. C'est assez de penser la chose, de la penser par le voir, et pour être bien certain de barrer le chemin métaphysique, A. Caeiro borde chaque chose d'un abîme infranchissable.

La contribution de José Gil au colloque de Cerisy consacré à Fernando Pessoa – titrée, justement, « Qu'est-ce que voir ? » – salue la position d'A. Caeiro qui réfute toute spéculation :

Voilà pourquoi il n'est pas simple d'accéder à la vision purement objective, c'est-à-dire à celle d'un objet réel, extérieur et singulier : parce que nous avons hérité d'une âme qui projette sur les choses son intérieur, couvrant l'empirique d'un vêtement⁵³.

Admiration qui en rappelle une autre, celle de Paul Cézanne à l'égard d'un peintre, lui aussi capable de saisir les choses dans la nudité de leur apparition : « Monet ce n'est qu'un œil... Mais, bon Dieu, quel œil !⁵⁴ ». Durant les premières années du XX^e siècle, Edmund Husserl, né vingt ans après P. Cézanne, pose les idées directrices de la méthode phénoménologique, dont Jean-François Lyotard dit bien qu'« Elle a été d'abord et demeure une méditation sur la connaissance, une connaissance de la connaissance ; et sa célèbre " mise entre parenthèses " consiste d'abord à congédier une culture, une histoire, à reprendre tout savoir en remontant à un non-savoir radical⁵⁵ ». Une méthode qui accompagnera notre réflexion, ne serait-ce qu'en raison de son mot d'ordre, demeuré célèbre dans la formule adoptée par E. Husserl : « *zu den Sachen selbst*⁵⁶ » – revenir aux choses mêmes. Tel pourrait être le *credo* d'A. Caeiro.

4.4 - Une question adventice à propos de la faculté de juger dite réfléchissante

Ne nous trouvons pas, ici, face à une difficulté de méthode ? Comment concilier l'approche réfléchissante, choisie pour doter l'intranquillité d'une validité universelle⁵⁷ en ramenant le divers sous ce terme, et la fidélité à ce même divers, défendue par l'hétéronyme maître, qui met en garde

53 Gil, José, « Qu'est-ce que voir ? », *Colloque de Cerisy*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, p. 214.

54 Paul Cézanne, cité par Gustave Kahn, *Revue de la Quinzaine - Art*, Mercure de France, 1er juillet 1927.

55 Lyotard, Jean-François, *La phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 2015, p. 8.

56 *Ibid.*, p. 18. Jean-François Lyotard précise que cette formule apparaît dans un article de 1911, « La Philosophie comme science rigoureuse ».

57 Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, chapitre VI de la Première introduction.

contre toute volonté *méta* ? Ne faudrait-il pas s'en tenir au premier des trois actes du pouvoir spontané de connaître exposés par E. Kant, à savoir l'appréhension (*apprehensio*), et s'abstenir de chercher l'unité synthétique du divers (*apperceptio comprehensiva*) et, moins encore, d'aller jusqu'à la présentation de l'objet correspondant au concept (*exhibitio*) ? En d'autres termes, l'intranquillité ne serait-elle compréhensible et présentable en une unité objectivée qu'au prix de l'anéantissement du divers supposé la constituer ? Alberto Caeiro, vers lequel nous nous sommes tourné pour appréhender plus largement le divers de l'intranquillité au sein de l'hétéronymie nous met face à une pensée pour le moins méfiante à l'endroit de toute tentative d'arraisonner le divers des choses.

Deux remarques peuvent être ici avancées, permettant, nous l'espérons, de clarifier notre démarche et de répondre à cette objection tirée de la lecture d'A. Caeiro.

Tout d'abord, rappelons cette précaution méthodologique : si l'on veut tenir la position réfléchiante, il faut se garder de réduire hâtivement le divers, et d'attribuer, sans le secours d'une analyse synthétisante argumentée, à un hétéronyme, les propos ou les pensées d'un autre. La tranquillité rapportée par A. Caeiro ne suppose pas une intranquillité revendiquée par B. Soares, qui lui serait en quelque sorte immédiatement opposable. Parfois rapprochée de l'ataraxie par certains auteurs, cette tranquillité scelle l'accord poétique avec les choses disposées dans le monde dicible. Le versant plus sombre, sa tristesse, est vécue, nous l'avons dit, à un degré différent de conscience, et ne saurait donc être confondue avec le contraire de la tranquillité. À la limite, l'absence de tranquillité pourrait être posée comme sortie de cet accord, mais cette sortie se produirait encore et toujours sur le plan des pensées – lesquelles, nous le rappelons, s'apparentent pour A. Caeiro aux sensations. Par conséquent, tranquillité ou sortie de la tranquillité ne sauraient être vécues hors de ce plan, et ne sont donc pas accessibles au second plan, celui de la conscience de la pensée, qui est, précisément, celui de la tentation métaphysique. La tranquillité engage la pensée poétique, et elle seule. Voilà par conséquent ce qui peut être avancé : l'intranquillité, dont nous avons montré qu'elle ne doit pas être appréhendée comme l'envers de la tranquillité (terme qu'A. Caeiro n'emploie d'ailleurs pas), mais plutôt comme sa sortie, même temporaire, ne siège pas dans ce plan des pensées sensibles où opère le poète. Et c'est, nous le pensons, ce fait qui justifie l'absence de B. Soares, diariste de l'intranquillité, dans l'éclosion hétéronymique – qui est exclusivement une affaire de poètes. B. Soares en tirerait logiquement sa condition de semi-hétéronyme et verrait s'affirmer davantage, au sein de la coterie inexistante, sa position de spectateur privilégié, qu'il nous semble possible d'approcher par l'expérience esthétique. C'est un point que nous aurons l'occasion d'argu-

menter et de défendre amplement plus loin.

Ensuite, nous pouvons revenir à cette distinction que fait E. Kant, au sein de la faculté de juger réfléchissante, entre ce qu'il nomme le jugement téléologique, qui porte sur la « finalité objective de la nature » et le jugement esthétique de réflexion, qui porte sur la « finalité subjective⁵⁸ ».

Selon E. Kant, pour porter un jugement téléologique, il faut que trois conditions se trouvent réunies : 1°) disposer de « concepts empiriques ou de lois conformes au mécanisme de la nature », c'est-à-dire qu'au sein de la diversité sensible de la nature, aient déjà été repérées des permanences autorisant une mise en relation entre le conditionné (l'intuition sensible) et la condition (le concept tiré de l'expérience) ; 2°) être en mesure de comparer « un tel concept de l'entendement » (auquel revient la tâche de subsumer le particulier sous l'universel) « à la raison » (à laquelle revient la tâche de déterminer le particulier par l'universel) ; 3°) tirer de cette comparaison « le principe de la possibilité d'un système ». Ce qui doit pouvoir être comparé, c'est, en somme, les deux mouvements de subsomption, ascendant et descendant, opération qui suppose, en effet, de disposer d'un concept de l'entendement, et si, dans les formes naturelles, le caractère systémique fait apparaître une concordance, il est alors possible de porter un jugement téléologique, jugement de connaissance, précise E. Kant, qui porte sur la mise au jour d'une finalité naturelle attribuée à l'objet du jugement (sans que cette fin soit nécessairement déterminée).

Pour porter un jugement esthétique de réflexion, il faut que l'« objet donné dans l'intuition empirique » suscite un accord entre « l'appréhension du divers de cet objet dans l'imagination » et « la présentation d'un concept de l'entendement (sans que soit déterminé le concept dont il s'agit) ». Rappelons en quoi consiste cet accord selon E. Kant :

dans le jugement esthétique de réflexion, c'est la sensation que le jeu harmonieux des deux pouvoirs de connaître de la faculté de juger, imagination et entendement, produit dans le sujet, en ceci que, dans la représentation donnée, le pouvoir d'appréhension de l'une et le pouvoir de présentation de l'autre se favorisent mutuellement.

Si, d'un côté, l'imagination, qui a le pouvoir de se saisir du divers grâce à des schèmes réguliers qui constituent, en quelque sorte, le moyen terme représentatif, entre profusion sensible et visée de l'universel, et, de l'autre côté, l'entendement, qui tend à l'universel, présenté par les règles,

58 *Ibid.*, p. 111.

forment un accord harmonieux, ressenti par le sujet, cela suffit pour déterminer qu'un jugement est possible, et cela, même si le concept en jeu peut ne pas être accessible à la connaissance. Ce jugement est qualifié par E. Kant d'esthétique parce que cet accord, vécu par le sujet, et n'engageant que ce dernier, « forme une sensation qui est le principe de détermination d'un jugement, lequel se nomme pour cela esthétique et se trouve, en tant que finalité subjective (sans concept) lié au sentiment de plaisir⁵⁹ ».

Que tirer de cette distinction ? Que la mise en œuvre de la faculté de juger suppose des degrés, et que la reconnaissance, esthétique, au sens qu'E. Kant donne à ce terme dans le contexte précis de sa troisième *Critique*, d'un accord senti, par le sujet, entre diverses représentations de l'intranquillité – autre terme possible pour ce que nous avons préféré appeler des « figures » – et la prescience d'un universel postulé, qui reste inconnu, mais en direction duquel nous désirons aller, ne nous engage pas, à ce stade, à entreprendre déjà la subsomption. Plus simplement encore, contentons-nous de goûter à ce plaisir de l'accord, reçu comme confirmation, comme pierre de touche du bien-fondé de l'entreprise, sans précipiter l'obtention d'un concept objectif. Gardons encore à l'intranquillité son caractère de désir transcendantal, subjectif, profitons du sentiment de plaisir que le jugement esthétique de réflexion, par nous privilégié, procure au contact du divers sensible célébré par A. Caeiro. Le pouvoir de connaître nouménal peut attendre ...

4.5 - *Pluie oblique* : poèmes de la réplique orthonymique (où l'on passe du plan au pli)

Le cycle des six poèmes composant *Pluie oblique* est sous-titré *Poèmes intersectionnistes*. Avec le *Paülisme*, marqué par les influences symbolistes et décadentes, au premier rang desquelles se trouvent les auteurs français Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine et Jules Laforgue⁶⁰, et le *sensationnisme*, stylistiquement marqué par « l'entrelacement d'images fondées sur des sensations qui elles-mêmes se croisent⁶¹ », l'*intersectionnisme* est le troisième mouvement artistique qu'entre 1914 et 1917, F. Pessoa a tenté de promouvoir.

59 *Ibid.*, p. 114.

60 *O.P.*, notes, p. 1800.

61 *Ibid.*, p. 1801.

Selon Patrick Quillier, les deux caractéristiques majeures de la poésie intersectionniste sont les suivantes :

- l'influence de la peinture cubiste (déjà notée plus haut, § 3.3 -), qui se traduit par « la netteté des arêtes et l'énergie brute des couleurs », et donne naissance à « des formes nouvelles pourvues de clarté et de dynamisme », présentées « selon différents points de vue mais dans un seul espace-temps⁶² ».
- la volonté de réification qui se manifeste, dans l'écriture, par le désir de fixer le produit de l'intersection entre telle et telle sensation (une image et un son, par exemple), en l'arrachant aux flux dans lesquels elles paraissent, ce qui permet une appréhension multidimensionnelle, sous toutes ses facettes, de cet objet nouvellement constitué, comme si, avance Patrick Quillier, « un *clinamen* créateur transformait un chaos en cosmos⁶³ ».

L'obliquité de la pluie offre bien évidemment sa force analogique au rapprochement d'avec le *clinamen*, rapprochement que Lucrèce avait lui-même formulé au Livre II de son *De Rerum Natura* :

Les atomes descendent bien en droite ligne dans le vide, entraînés par leur pesanteur ; mais il leur arrive, on ne saurait dire où ni quand, de s'écarter un peu de la verticale, si peu qu'à peine peut-on parler de déclinaison. Sans cet écart, tous, comme des gouttes de pluie, ne cesseraient de tomber à travers le vide immense ; il n'y aurait point lieu à rencontres, à chocs, et jamais la nature n'eût pu rien créer⁶⁴.

L'intersectionnisme se présente donc, selon P. Quillier, dans la perspective du *clinamen* lucrézien, processus créateur par lequel l'objet poétique est généré à l'intersection des sensations ou des images, là où elles se combinent. Au caractère indivis et unitaire de l'atome chez Lucrèce correspondrait l'unité sensible, cueillie dans son idiolecte, chez le maître A. Caeiro.

Chacun des six poèmes est consacré à la rencontre, au choc – selon les termes employés par Lucrèce – entre deux ou plusieurs sensations, visuelles ou sonores, restituées poétiquement dans leur concrétude matérielle. Des choses, donc, au sens qu'en a donné le maître A. Caeiro, saisies et données pour ce qu'elles sont. Nulle métaphysique, nulle métaphore, pas même de correspondance baudelairienne : les arbres, les navires, le port, les fleurs sont là en tant qu'arbres, navires, port et

62 *Ibid.* p. 1802.

63 *Id.*

64 Lucrèce, *De Rerum Natura*, traduit, présenté et annoté par Henri Clouard, Paris, Librairie Garnier, frères, 1933, p. 81.

fleurs. Le poète observe entre eux des recoupements quasi physiques :

Traverse le paysage que voici mon rêve d'un port infini
Et la couleur des fleurs porte en filigrane les voiles de grands navires
Qui appareillent du quai entraînant sur les eaux en guise d'ombre
Les silhouettes ensoleillées de ces vieux arbres-ci ...

L'intersection délimite des zones sensibles – et là encore, il faut évoquer la leçon donnée par A. Caeiro à propos du papillon – au sein desquelles s'agencent les éléments détaillés⁶⁵, sans obéir à la logique du sens, unidirectionnelle et verticale, tracée sur le plan redressé de la métaphysique ou de la métaphore. En ce lieu de pure sensibilité où se recourent la silhouette des arbres et l'ombre des navires, il se produit une première intersection qui aurait pu refermer le poème vers la réduction métaphorique bidimensionnelle de l'arbre au mat. Une seconde intersection se produit, par laquelle se recourent l'ombre et le soleil. Elle creuse le lieu, désormais multidimensionnel, accueillant la rencontre des contraires, qui vient rouvrir le poème, les choses, le monde. Ce tesseract poétique est construit par la transparence qui met en relation les éléments, vus ou rêvés, en conservant à chacun d'eux le même degré de présence visible et dicible : transparence de la couleur des fleurs, accueillant les voiles, sans que ni les voiles ni les fleurs n'empiètent sur la visibilité / lisibilité des autres ; plus loin, transparence de l'eau de la mer, à travers laquelle F. Pessoa aperçoit l'estampe du paysage.

Dans les autres poèmes, il en est de même avec le vitrail et la pluie, et la pluie et le cierge, et la pluie et les chœurs, et les chœurs et l'or solennel sur la nappe de l'autel, la main transparente, les fenêtres secrètes, etc. L'écriture prismatique fait basculer l'objet d'une face translucide à une autre, générant des recoupements, des glissements, des rappels, tout en renouvelant la vision. Le sixième et dernier poème est sans doute celui qui pousse ce principe le plus loin, faisant revenir sous nos yeux le jockey jaune, le cheval bleu et le chien vert, choses dotées de couleurs arbitraires qui ponctuent l'espace du poème comme autant de signaux bigarrés, selon des configurations chaque fois changées.

Dans ces poèmes de l'attention gouvernée par le monde phénoménal, Judith Balso remarque que « la situation initiale est celle du rêve éveillé⁶⁶ ». C'est, en effet, grâce à l'état de rêverie dans lequel il se plonge que le poète peut discerner, et décider, dans les flux mondains qui le ballottent, ces intersections où règne la transparence, au sein desquelles s'établissent des rapports contingents qu'il fixe, au plus près de leur manifestation. Il en fait le constat, avec le secours d'expressions déic-

65 « Détailler » prend ici le double sens de la découpe et de la description minutieuse.

66 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, op. cit., p. 100.

tiques, nombreuses dans ces poèmes, avant de retourner aux flux, ce qui confère aux poèmes de *Pluie oblique* cette structure si particulière de petits épisodes successifs, ces arrêts sur image séparés par les trois points, ces retours et ce rythme *staccato* :

Le Grand Sphinx d'Égypte rêve au cœur de ce papier ...
J'écris – et il m'apparaît en filigrane dans ma main transparente
Et au coin de la feuille se dressent les pyramides ...

J'écris – je suis troublé de voir la pointe de ma plume
Être le profil du roi Khéops ...
Tout à coup je m'arrête ...
L'ombre a tout envahi ... Je tombe en des abîmes faits de temps ...
Je suis enseveli sous les pyramides en train d'écrire des vers à la clarté de ce chandelier
Et l'Égypte entière m'écrase de tout son poids à travers les traits que je forme avec ma plume ...

Nous nous souvenons que ces poèmes sont ceux que « Pessoa-tout-seul » a écrit, juste après qu'A. Caeiro et l'ensemble du *Gardeur de troupeaux* sont apparus en F. Pessoa. « Réaction », explique ce dernier dans sa lettre à Adolfo Casais Monteiro, « de Fernando Pessoa à son inexistence en tant qu'Alberto Caeiro⁶⁷ ». « L'orthonyme " inexiste " dès que Caeiro se manifeste⁶⁸ », conclut Judith Balso, qui prend appui sur cette absence existentielle dont F. Pessoa prendrait conscience au moment où A. Caeiro apparaît en lui, pour étayer son analyse de l'œuvre orthonymique qui pose, selon elle, la question d'une « intrication entre être et non-être⁶⁹ ».

Nous nous proposons de reprendre le fil de son analyse, qui éclaire de manière parfaitement argumentée et documentée le phénomène de l'orthonymie, notamment sa chronologie ; nous nous autoriserons cependant à nous écarter sensiblement de son hypothèse ontologique à propos du non-être. Nous essaierons d'argumenter cet écart et de l'articuler à notre réflexion sur l'intranquillité.

Judith Balso s'interroge sur la nécessité qu'a ressentie F. Pessoa de créer son orthonyme, apparu par rebond après qu'A. Caeiro s'est manifesté. L'hypothèse d'une scission entre un Pessoa-comme-état-civil, disons un Pessoa-patronyme, et un Pessoa orthonyme, à laquelle nous souscrivons, conduit Judith Balso à une caractérisation ontologico-négative de l'orthonyme, conscient de n'être ni A. Caeiro, ni Pessoa-patronyme, se constituant à partir de cette double négation, et à chercher, dans les poèmes, les marques d'un non-être révélé par la dualité, dont il serait lui-même le produit.

67 Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa*, op. cit., p. 181.

68 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, op. cit., p. 91.

69 *Ibid.*, p. 103.

Nous ne nous avancerons pas ici sur le terrain d'une possible ontologie fondée sur l'absence et, par prudence, privilégierons le terrain plus ferme de la présence attestée. Appréhendée en tant que mouvement, restituée dans sa dynamique, l'orthonymie échappe à la vision fixiste, et s'apparente à une sorte de *transitus* profane, un *transitus pessoae*. Argumentons.

Pour ce faire, revenons à l'éclosion ; et relisons les mots qu'emploie précisément F. Pessoa dans sa lettre, au moment de parler de l'apparition du premier hétéronyme (même s'il n'est pas nommé ainsi, à cet instant, nous l'avons vu) : « une espèce d'extase dont je ne parviens pas à définir la nature ». D'où l'on peut avancer que, premièrement, l'événement dans lequel paraît A. Caeiro, se manifeste par une sortie de soi, vécue de manière consciente par F. Pessoa et que, deuxièmement, bien des années plus tard, alors que le système s'est structuré autour d'autres occurrences hétéronymiques, F. Pessoa reste dans l'ignorance de la nature de la sortie *ek*-statique qu'il a vécue. Et donc, plutôt qu'un manque ontologique avéré, qui paraît être la piste suivie par Judith Balso, nous pourrions plutôt imaginer qu'un doute ontologique naisse à cet instant, ce qui présente l'intérêt, à nos yeux, de garder la question entrouverte. Le retour de l'extase est-il vraiment retour ou bien un déplacement s'est-il produit après la sortie extatique, provoquant ce décalage ontologique que viendrait signer l'orthonymie ? Désormais « Pessoa » est patronymique *et* orthonymique. On voit qu'ainsi pourrait se profiler une incertitude ontologique ou – mieux encore – une intranquillité ontologique, que nous allons tenter de cerner d'un peu plus près.

Judith Balso montre à quel point F. Pessoa a hésité pour situer l'orthonyme dans son système. Des lettres, respectivement datées de 1915 et 1919, avancent la solution du recours au pseudonyme pour l'œuvre d'A. Caeiro, R. Reis et Campos, ce qui signifie qu'alors il aurait réuni sous son nom tout le complément, sans distinguer entre les deux entités que, pourtant, l'extase de 1914 avait mises à jour. Position tendant donc vers l'unité. Nous savons que l'année 1928 se voit consacré le terme « hétéronyme », explicitement appliqué à l'œuvre des trois individualités, « considérées comme distinctes de leur auteur⁷⁰ ». À ce moment-là, il faut comprendre que, par défaut, l'orthonymie – le terme est employé – regroupe tout le reste. Par conséquent, l'invention de l'hétéronymie ne conduit pas, *ipso facto*, à celle de l'orthonymie, telle que les chercheurs et les philologues l'appréhendent aujourd'hui. En 1929, la correspondance fait apparaître, à nouveau, cette distinction perçue dès 1914. Judith Balso cite des lettres adressées à João Gaspar Simões, où figurent les expressions « de moi », « trans-moi » et même « moi-moi⁷¹ ». Position tendant vers la dualité. En 1931, une lettre adressée au même destinataire indique que le modèle auquel le système hétéronymique se ré-

70 *Ibid.*, p. 93.

71 *Id.*

fère est celui du drame. Nous reviendrons sur ce document plus loin. Et en 1935, F. Pessoa confie à Casais Monteiro que seuls les poèmes regroupés sous le titre *Cancioneiro* sont attribués à l'orthonyme, or, selon les attributions décidées par F. Pessoa, *Pluie oblique* n'en fait pas partie. Position intermédiaire, combinant à la fois unité des *chants* mais aussi dualité entre ces *chants* et *Pluie oblique*, position qui aurait peut-être connu d'autres évolutions encore, si la mort n'avait pas interrompu F. Pessoa dans la mise au point de son système.

Compte-tenu de ces allers-retours, il nous paraît difficile de lire *Pluie oblique* à la lueur d'un défaut ontologique immédiatement révélé à Pessoa l'orthonyme, même si ce défaut est bien présent dans de nombreux poèmes du *Cancioneiro*, et de suivre Judith Balso lorsqu'elle conclut que « ce que l'orthonymie exhibe ainsi, dès l'invention d'un Fernando Pessoa-en-personne, c'est le caractère fictif de l'être et la marque originelle en lui du non-être⁷² ». Cette formule laisse penser que, dès le moment de l'éclosion, le 8 mars 1914, ces deux aspects étaient déjà là, présents et pris en compte par F. Pessoa⁷³ et tend à gommer la singularité de *Pluie oblique*. Si l'on confère à la fiction le sens de la feinte et du modelage, on ne peut que souscrire à cette analyse. Par contre, « la marque originelle » évoquée par Judith Balso n'est probablement pas inscrite de manière aussi nette et définitive ni, surtout, dès l'origine. Les hésitations pointées ci-dessus semblent indiquer le contraire, ainsi que la mise à l'écart de *Pluie oblique* de l'ensemble *Cancioneiro* qui – lui, en effet – fonde sa poétique sur cette ontologie manquée – ou manquante. Plutôt qu'une faille ontologique, nous pouvons penser que le retour post-extatique a fait apparaître des craquements, des fissures ontologiques qui n'ont, dès lors, cessé de jouer, provoquant discontinuité, mouvement, intranquillité, au sein d'un Moi Pessoaen fracturé, soumis à fluctuations.

Au-delà de ces arguments, qui tiennent à l'histoire du processus orthonymique, la question reste cependant posée : trouve-t-on, dans *Pluie oblique*, des indices d'une recherche des « marques du non-être dans l'être⁷⁴ » ?

Nous formulerons notre réponse en reprenant les distinctions opérées par la phénoménologie de Martin Heidegger. Dans ces six poèmes, à chaque fois, s'ouvre puis se referme un lieu multidimensionnel de transparence où se rencontrent, se combinent et se relancent mutuellement, rêveries inté-

72 *Ibid.*, p. 97.

73 L'analyse de Judith Balso tend à englober l'ensemble des écrits signés Pessoa, du moins à passer de *Pluie oblique* aux autres poèmes. Ainsi, à la p. 97 de son essai, on peut lire juste après la citations de l'un des poèmes du *Cancioneiro*, un commentaire à propos du surgissement du Pessoa orthonyme en réaction à l'œuvre du Gardeur. Si l'on s'en tient à la chronologie, seul l'ensemble *Pluie oblique* peut être lu dans ce contexte.

74 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, op. cit., p. 97.

rieures et manifestations extérieures. Le port, l'église et ses vitraux, la page, la chambre, ses murs en Andalousie, le champs de foire ou le jardin : ces espaces, obtenus par pliure dans le tissu vital présentent des épaisissements ontiques générés par le choc ou la rencontre. La couleur des fleurs et les voiles s'agglomèrent sans se chevaucher dans leur mode d'être. L'église et la pluie se recourent sans se fondre, en une irisation tenant l'une et l'autre dans la plénitude de ce qu'elles paraissent, « Et chaque cierge qui s'allume est un surcroît de pluie martelant le vitrail ...⁷⁵ ». Surcroît des étants que la transparence multiplie. L'espace se gonfle et s'amplifie sans rien cacher, présentant, sous des points de vue saccadés, les rapports entre les choses parues, qui restent choses parues.

L'intersectionnisme peut s'appréhender comme une réponse, une réaction, à la radicalité prônée par A. Caeiro. Dans *Pluie oblique*, F. Pessoa confie à la poésie la tâche de relier ces unités sensibles qu'A. Caeiro avait pris soin de détacher et de border d'un vide ontologique. Il n'est pas question pour F. Pessoa de remonter le papillon, de redonner à chaque éclat sensible sa place en fonction d'un plan eidétique. Rien à voir, donc, avec un mécano ontologique. *Pluie oblique* invente, par le pli⁷⁶, des rapports précaires, instables, entre les unités sensibles, sans qu'aucune ne se subordonne à l'autre, sans que soit ébarbée cette bordure de non-être entourant ces unités. Le poème V restitue avec une grande minutie ces rapports qui n'ont de cesse de s'établir et de se défaire, jusqu'à la dernière strophe où « la poussière des deux réalités retombe⁷⁷ ». Les derniers vers ne sont pas ceux d'un poète condamné à la négation mais, plutôt, le salut à l'accord marqué par la joie dont il vient de sortir :

Poussière d'or blanc et noir sur mes doigts ...
 Mes mains sont les pas de cette fille, là-bas, qui abandonne la foire,
 Solitaire et satisfaite comme le jour d'aujourd'hui⁷⁸.

La transparence, avons-nous dit, génère des rapports, des superpositions, des épaisissements, par lesquelles un surcroît ontique s'offre au poète. Sous la *Pluie oblique*, le réel se dévoile selon une combinatoire poétique – nous pourrions même dire poétique – indéfinie, au sens où le *faire* qui en relève n'a de fin ni dans le nombre de ses possibilités, ni dans un débouché métaphysique. Par la pliure et l'intersection, qui, au final, produisent des étagements transparents, le F. Pessoa de *Pluie oblique* parvient à redonner de la multiplicité spatiale au monde rabattu, mis à plat, hérité

⁷⁵ *O.P.*, p. 524.

⁷⁶ Le pli nous semble une notion plus fertile que le *clinamen*, car pouvant s'envisager dans un espace pluri-dimensionnel et pouvant se penser selon une logique d'emboîtement, propice à la traversée des échelles.

⁷⁷ *O.P.*, p. 527.

⁷⁸ *Id.*

d'A. Caeiro. Il y parvient sans convoquer un arrière-monde car, ici, c'est l'unique monde des choses pensées avec les sens qui, dans ses plis, ses courbures, se creuse en lui-même, et par lui-même. La rêverie est la règle du pli.

Ce monde est constitué, comme Judith Balso l'a amplement souligné, d'être et de non-être. Mais celui d'A. Caeiro l'était, nous semble-t-il, tout autant. Le F. Pessoa de *Pluie oblique* n'ajoute pas de vide au vide, déjà là. Ni ne le consacre, ni ne cherche à le combler. Et pas davantage n'y précipite son être. Il en joue, seul et satisfait, pliant, dépliant, repliant, et observant les résultats ainsi produits, dans le monde et en lui-même, dans la joie de l'accord.

Le « vain cadastre de l'être⁷⁹ » que, pour Judith Balso, constituent ces poèmes, nous paraît une conclusion un peu trop pessimiste. L'image du cadastre renvoie à une fixité des limites qui ne correspond pas tout à fait au jeu libre des plis qui se défont aussi bien, aussi rapidement, qu'ils se forment. Par ailleurs, ce processus de fractionnement est-il aussi vain que la philosophe de l'ontologie absente le dit ? Il le serait si la finalité était, comme on l'a énoncé plus haut, métaphysique. Mais pas plus qu'A. Caeiro, le F. Pessoa de *Pluie oblique* n'affiche cette ambition. F. Pessoa consacre une co-extension du monde phénoménal et du poète. L'un comme l'autre, l'un en compagnie de l'autre, sont pris dans les plis où se chevauchent les éclats ontiques, éclats lumineux, colorés, sonores, bordés d'un vide comparable à la nuit et au silence interstellaires ou à « l'abîme » des gnostiques⁸⁰. Ce que Judith Balso appelle le non-être, nous pourrions l'envisager comme le bord où s'éteint l'éclat de l'étant. Les rapports de transparence générés par les plis font apparaître une sorte de battement entre éclats et bords où cesse l'éclat, un battement phénoménologique au sein duquel les empiètements ontiques génèrent ces bâillements ontologiques que F. Pessoa perçoit dans l'espace, mais aussi en son Moi, en train d'accueillir l'éclosion des voix et des noms autres.

79 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, *op. cit.*, p. 119.

80 Lourenço, Eduardo, « Poésie et philosophie chez Pessoa », *Colloque de Cerisy*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, p. 131. E. Lourenço songe probablement au lieu où siège l'*Eon*, absolument replié et silencieux, origine des êtres.

4.6 - *L'Ode triomphale* : le chant des forces plastiques (où l'on passe du pli au corps)

Le *Gardeur* est essentiellement un regardeur. Le poème II, dans lequel nous retrouvons les deux degrés de l'accord sensible et de la conscience de cet accord, l'exprime de façon claire :

Je crois au monde comme à une marguerite,
Parce que je le vois. Mais je ne pense pas à lui
Parce que penser, c'est ne pas comprendre ...
Le monde ne s'est pas fait pour que nous pensions à lui
(Penser, c'est être dérangé des yeux)
Mais pour que nous le regardions et en tombions d'accord...⁸¹

« Moi », ajoute-t-il, « je n'ai pas de philosophie : j'ai des sens ... » et, parmi ceux-ci, c'est bien la vue qu'il privilégie dans l'établissement de l'accord avec le monde.

À la suite du A. Caeiro tout juste éclos, le F. Pessoa de *Pluie oblique*, consacre le primat de la vue, ne serait-ce qu'en raison de la construction intersectionniste et de la transparence que celle-ci suppose pour accueillir en ses plis les agencements du monde sensible. Mais dans ses plis, F. Pessoa prend aussi des bruits – bruits de la pluie, de l'eau qui chuinte, des roues de l'automobile, de la plume sur le papier, et même les murs du jardin changés en bruits – , des musiques – chants des chœurs, tambourins andalous, celle que dirige le chef d'orchestre, celle de la balle dans le jardin – il prend aussi des voix – celle du prêtre, le rire du Sphinx. L'opération à laquelle F. Pessoa a recours, en réaction à A. Caeiro, vise, nous avons essayé de le montrer précédemment, à un épaississement ontique par la pliure. Plier, c'est multi-plier. Gilles Deleuze le formule ainsi :

Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons⁸².

Plier, c'est rompre avec le couple forme-matière, et avec l'atomisme⁸³, épaissir et superposer par involution, dans un geste réversible et répété que le dernier poème de *Pluie oblique* célèbre à l'envi, telle une épigénèse simultanée du poème et du poète. Car en même temps que l'accumulation des plis visuels et sonores complexifie, vers après vers⁸⁴, le réel saisi par le poème, le F. Pessoa patro-

81 *O.P.*, p. 7.

82 Deleuze, Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. Critique), 1988, p. 5.

83 Raison pour laquelle l'A. Caeiro du papillon nous semble, tout compte fait, davantage lucrécien que le F. Pessoa de *Pluie oblique*.

84 Chaque vers, à sa manière, déplie la complexité obtenue par le pli. Le saut de ligne est la trace du pli révélant

nymique perçoit son Moi se multi-plier et se complexifier. Et cette opération possède une dimension corporelle, qu'après A. Caeiro, qui est surtout un regard, puis F. Pessoa, qui est un regard aggloméré à une écoute, Alvaro de Campos, qui écrira dans *Le Passage des heures* « Je me suis multiplié pour me sentir, / Pour me sentir, j'ai eu besoin de tout sentir⁸⁵ », va revendiquer avec force, dans le troisième texte né de l'éclosion hétéronymique, à savoir *L'Ode triomphale*.

C'est une ode. Donc un chant. D'où le registre déclamatoire, les appels, les apostrophes, qui signent stylistiquement la poésie de Campos et marquent son désir frénétique d'embrasser la profusion des choses disposées dans le monde. Or, quel monde plus profus que celui qu'a produit la révolution industrielle, avec ses objets nouveaux, fascinants, complexes, mêlant les matériaux, les mécanismes, les images, les sons et les textures ? Campos partage avec les Futuristes, avec Dada, la volonté de puiser dans le monde issu de la modernité industrielle la matière sensible de son ode⁸⁶. Cependant, en dépit d'un vers situé au début, qui fait référence aux Anciens privés des beautés fiévreuses, son intention n'est pas exactement celle d'une célébration d'un réel en rupture avec celui que la tradition a chanté. Le titre en atteste, ainsi que ces vers :

Je chante, et je chante le présent, et aussi le passé et le futur,
Car le présent c'est tout le passé et tout le futur
Et il y a Platon et Virgile dans les machines et les lumières électriques⁸⁷

La tonalité générale n'est pas de cet ordre. Il est question de renouer, non pas avec une tradition métaphysique de la poésie, ni avec le monde platonicien des idées, mais de reprendre langue avec les forces qui font que les choses se manifestent en tant que choses. C'est en cela qu'il marque une opposition avec A. Caeiro, mais aussi avec le F. Pessoa de *Pluie oblique* : sa poésie vise à restituer les mouvements, les flux dans lesquels les choses paraissent, et pas uniquement les choses venues à parence. Suivant en cela la méfiance du maître, le choix de se tenir face aux choses manufacturées déplace la tentation métaphysique dans un monde de forces techniques. Campos l'ingénieur naval formé à Glasgow, ville industrielle, célèbre non pas une modernité en tant que telle, mais le mouve-

l'entre-deux qui s'y trouvait enfermé et qui s'y est rencontré ou entrechoqué. Déplier ne défait pas le produit de la rencontre, ni ne coupe ce produit des continuums intersectés, mais rend possible d'autres plis. C'est pour cette raison que Deleuze écrit ceci : « Le dépli n'est donc pas le contraire du pli, mais suit le pli jusqu'à un autre pli. ». In : Deleuze, Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, op. cit., p. 9.

85 *O.P.*, p. 284.

86 Sans aller jusqu'à la radicalité du point 9 du *Manifeste du futurisme*, glorifiant la guerre, F. Pessoa célèbre néanmoins les « Progrès des armements glorieusement meurtriers ! / Blindages, canons, mitrailleuses, sous-marins, aéroplanes ! » (*O.P.*, p. 208).

87 *Ibid.*, p. 205.

ment qui la porte à travers ses artefacts.

Ô roues, ô engrenages, r-r-r-r-r-r éternel !
Violent spasme retenu des mécanismes en furie !
En furie au-dehors et au-dedans de moi,
Par tous mes nerfs disséqués au-dehors,
Par toutes les papilles au-dehors de tout ce avec quoi je sens !
J'ai les lèvres sèches, ô vous grands bruits modernes,
De vous entendre d'outrageusement près,
Et la tête me brûle à vouloir vous chanter dans un excès
D'expression de toutes mes sensations,
Dans un excès contemporain de vous, ô vous machines !⁸⁸

Si le spasme que chante l'ode a son origine dans le monde des choses, il pénètre au-dedans du poète. Ce dernier se livre, corporellement, frénétiquement, à ces forces, mettant à mal sa peau et ses membranes⁸⁹ :

Pouvoir au moins me pénétrer physiquement de tout cela,
Me déchirer tout entier, m'ouvrir complètement, me faire poreux
À tous les parfums d'huiles et de chaleurs et de charbons
De cette flore stupéfiante, de cette flore noire, artificielle et insatiable !⁹⁰

Cette membrane que Campos échauffe au contact des forces, frotte contre les choses, comme toute membrane, possède deux faces, l'une tournée vers l'extérieur, l'autre vers l'intérieur. En cette caractéristique réside, selon les termes mêmes de Didier Anzieu, un préliminaire épistémologique à partir duquel il a élaboré sa pensée du Moi-peau⁹¹, qu'il définit ainsi :

figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps⁹².

88 *Id.*

89 Étymologiquement, « frénétique » a son origine dans le mot grec φρήν qui se traduit par « pensée » ou « membrane enveloppant un organe ». Médicalement, la « frénésie » désignait une inflammation de la membrane autour du cerveau.

90 *O.P.*, p. 206.

91 Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod (coll. Psychismes), 2006 [1985], p. 31 : « C'est d'ailleurs là un phénomène biologique quasi universel : toute écorce végétale, toute membrane animale, sauf exceptions, comporte deux couches, l'une interne, l'autre externe ».

92 *Ibid.*, p. 61.

Cette structure d'enveloppe est donc une figure, une image, si l'on veut, sur laquelle le sujet en construction peut s'appuyer pour penser, sans s'éparpiller ni s'abstraire, son rapport dialectique à son Moi et au monde qui l'entoure, doté d'une membrane qui protège et permet les échanges avec l'extérieur. D'où cette conséquence : « Le Moi-peau fonde la possibilité même de la pensée⁹³ ». Il y a bien chez Campos, le désir d'un retour à la sensation, à la caresse, à la chaleur du peau-contre-peau avec ce monde en mouvement, qui va juste à l'érotisation au contact de ces choses et de ces forces : « Ah ! comme tous mes sens sont en rut de vous !⁹⁴ » ; « Ô tramways, funiculaires, métropolitains, / Frottez-vous contre moi jusqu'au spasme !⁹⁵ ». Campos y va de toute sa peau et même de tout son corps, de toute sa chair : « Je vous aime carnivoracement⁹⁶ » (*carnivoramente*). La référence à Didier Anzieu ne doit pas nous égarer, le désir de Campos n'est pas, au sens premier, enfantin, mais il a à voir avec un début, un oubli, peut-être même avec une méconnaissance – conditions épiques pour que les choses lui reviennent, dans le mouvement qui les fait originairement paraître. Il a à voir aussi avec un corps à la sensibilité exacerbée, avide, frénétique – un corps en cours de formation au contact du monde surchauffé.

Peau et pensée sont liées dès que le corps du sujet commence à se former. Au stade embryonnaire, l'ectoderme, feuillet externe de l'embryon, est la structure qui se divisera ensuite en deux tissus, épiderme – couche supérieure de la peau –, et neuroectoderme – dont les cellules formeront le système nerveux. On peut dire que l'on pense avec sa peau. On peut dire aussi que la pensée est épidermique. Parmi les processus biologiques en jeu dans la formation de ces organes, invaginations et courbures s'apparentent à des plis cellulaires⁹⁷. Par ce nouage cellulaire originel entre intériorité et extériorité, la biologie inscrit le corps du sujet en construction dans une relation sensible au monde, ce qui constitue, rappelons-le au passage, l'un des traits de l'intranquillité. Ce chemin de l'indifférenciation frénétique vers la vie moderne, par lequel Campos veut passer, ou repasser, nous remet en présence du pli, et, surtout, des forces qui le génèrent.

La « Fraternité avec toutes les dynamiques !⁹⁸ » à laquelle il appelle peut s'entendre dans la distinction pensée par Leibniz que, dans les premières pages du *Pli*, Deleuze pose ainsi :

Un organisme se définit par des plis endogènes, tandis que la matière inorganique a des plis exogènes toujours déterminés du dehors ou par l'entourage⁹⁹.

93 *Ibid.*, p. 62.

94 *O.P.*, p. 208.

95 *Ibid.*, p. 210.

96 *Id.*

97 Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 119.

98 *O.P.*, p. 206.

99 Deleuze, Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, *op. cit.*, p. 11.

Ce qui fait apparaître qu'ont recours à cette opération commune – le pli – des forces qui forment la matière organique, à la manière dont l'ectoderme se scinde en masses distinctes, suivant un programme formatif inscrit en son sein, et des forces ambiantes qui forment ce que G. Deleuze appelle l'inorganique, suivant un programme formatif qui leur est appliqué de l'extérieur. Donc : une même opération, une même matière aussi, prend soin de préciser G. Deleuze, laquelle renvoie peut-être à l'*hylé*, mais des dynamiques, des forces pliantes dont la nature et la provenance diffèrent. Les forces endogènes qui font de la matière une matière organique sont dites « plastiques », les autres « mécaniques ». En se tenant à cette distinction, la lecture de Leibniz par G. Deleuze permet de mettre en lumière la nature de l'accord dynamique dans lequel se tiennent et Campos et le monde auquel il se frotte. Tous deux se multi-plient, pris dans le mouvement d'une épigénèse procédant par plis successifs d'un tissu conjonctif qui sera matière organique pour l'un, matière mécanique pour l'autre.

Il est tentant, dès lors, d'appréhender la formation hétéronymique sous l'angle de ces forces plastiques qui, explique G. Deleuze, possèdent en quelque sorte une dynamique formante inscrite en elles-mêmes, baroque, et qui, par plis successifs et emboîtements de plis, développe l'organique, le vivant. Le corps.

Le système hétéronymique est par conséquent moins mécanique qu'organique :

Nos mécanismes en effet sont composés de parties qui ne sont pas des machines à leur tour, tandis que l'organisme est infiniment machiné, machine dont toutes les parties ou pièces sont des machines [...]¹⁰⁰.

A. Caeiro a fourni la matière poétique, première, aplatie, décapée de toute métaphysique et de toute métaphore, ce qui fait de lui le maître. Le F. Pessoa de *Pluie oblique* comme le Campos de l'*Ode triomphale*, procèdent par plis, formant leurs poèmes dans cette matière et, ce faisant, libèrent en eux les forces plastiques qui les feront s'acheminer vers leur propre corps, selon un processus de différenciation reprenant le principe du pli et du dépli (ainsi peuvent se comprendre les attributions révisées sans fin et le travail onomastique jamais achevé).

Remarquons que, tout comme le système dont il constitue une pièce, le *Livre de l'intranquillité* partage avec celui-ci de s'être formé par le pli, soumis à des forces plastiques de même nature : B. Soares évoque par exemple le fait d'« enrouler le monde autour de ses doigts¹⁰¹ ». Et, ne décrit-il pas ce qu'en référence au recueil d'Henri Michaux, nous pourrions appeler une *Vie dans les plis* :

100 *Ibid.*, p. 12.

101 *L.I.*, p. 416.

« je me subis comme l'enveloppe de moi-même, dans un étouffement de conclusions¹⁰² ».

Il reste qu'entre le F. Pessoa de *Pluie oblique* et Campos une distinction s'impose, qu'il semble possible de formuler ainsi : *Pluie oblique* est plus un poème et moins une poétique que l'*Ode triomphale*. Le cycle signé F. Pessoa est résolument tourné vers l'extérieur, les espaces pliés sont des paysages où s'entrechoquent les choses et l'abîme que les borde. C'est bien F. Pessoa qui exerce sa force pliante sur le monde à plat fourni par A. Caeiro – il s'agit, selon la terminologie de G. Deleuze, d'une force mécanique, exogène au tissu sensible, qui crée les agencements spatiaux multidimensionnels. C'est un poème, c'est un *poëin*, tourné vers les étants.

L'*Ode* – par sa référence au lyrisme, le titre l'indique – est tourné vers l'intérieur. La frénésie du peau-contre-peau avec le monde extérieur, celui des machines, conduit à échauffer les forces plastiques qui exercent leurs forces pliantes sur la face interne du tissu sensible, créant un corps organique, apte à dire le poème. C'est un manifeste que le poète s'adresse à lui-même, c'est une morphogénèse, tournée vers l'exister, procédant par des plis de l'extérieur vers l'intérieur, dont le produit est un sujet au corps érogène, que tout, absolument tout, électrise, autour d'un noyau qu'a vidé l'extase originelle – le creux du pli : « J'ignore enfin que j'existe par-dedans. Je tourne, tournoie, me machine¹⁰³ ». Par contraste avec la fixation intersectionniste à l'œuvre dans *Pluie oblique*, Campos relance bien, en effet, un mouvement existentiel, propre à la matière organique. Mouvement qui s'accompagne d'une intranquillité que, désormais, nous savons reconnaître dans ce dernier vers de l'*Ode* :

Ah ne pas être à moi seul tous les gens et le monde entier¹⁰⁴ !

4.7 - Pli et corporéité dans le système hétéronymique

Qu'apporte le concept de pli, tel que formulé par G. Deleuze, à notre approche de l'hétéronymie comme figure de l'intranquillité ?

D'abord, penser l'hétéronymie par le pli, plutôt que par l'éclatement ou la scission, notions sou-

102 *LI.*, p. 99.

103 *O.P.*, p. 212.

104 *Id.*

vent convoquées dans les portraits et les analyses de F. Pessoa, permet de proposer une articulation entre l'Un et le divers, formulée dès la fin du VI^e siècle avant J.-C. par Héraclite, en des termes qui, au regard du *cas* Fernando Pessoa, ont conservé toute leur force :

les liaisons sont des touts et ne sont pas des touts, l'accord et le désaccord, le consonant et le dissonant : de l'un proviennent toutes choses, et de toutes choses provient l'un¹⁰⁵.

À l'image d'un système composé de pièces unitaires (le sable composé de grains, écrit G. Deleuze) se substitue celle d'une membrane sensible, dotée de ses deux faces, externe et interne, dont les plis, selon qu'ils résultent de forces mécaniques ou plastiques, forment des entités qui sont soit poèmes, soit corps hétéronymes. Et le concept semble opérant pour ces deux formes coextensives que sont et les poèmes et les poètes ressortissant à l'hétéronymie.

Par ailleurs, un pli se défait aussi bien qu'il se fait, ce qui confère à toute forme obtenue par ce moyen une intranquillité foncière. En d'autres termes, c'est par le pli que peut, au mieux nous semble-t-il, se justifier la traversée des échelles dans notre réflexion sur l'intranquillité, au sens où tout pli peut contenir un pli et être lui-même contenu dans un pli.

Ensuite, quel que soit son degré de véracité, le récit de la genèse des hétéronymes, qui est, rappelez-le, la réponse que F. Pessoa rédige, avec le plus grand soin, à l'attention du directeur de la revue *Presença*, en vue d'une publication de tout ou partie de la lettre, peut être lu sous l'angle du pli s'ajoutant au pli, à condition de considérer qu'A. Caeiro est celui qui fournit le tissu sensible et conjonctif. Ne serait-ce pas là un argument majeur ayant incité F. Pessoa à faire de lui le maître, y compris de l'orthonyme, ce dernier repensant ainsi sa place dans un processus ayant commencé par l'extase ? Et de prolonger, à l'invitation même de F. Pessoa, la lecture de ce document sous l'angle d'un exposé de son laboratoire poétique ? Cette hypothèse permet de surcroît de mettre en lumière que cette genèse, dans l'ordre de présentation retenu par F. Pessoa, se caractérise par une corporéité croissante à mesure que les plis gagnent en épaisseur : voix puis regard (Alberto Caeiro), voix, regard plus ouïe (orthonyme), voix, regard, ouïe, peau, corps érogène (Alvaro de Campos). Nous parlons bien là des débuts de l'hétéronymie.

Celle-ci constituée, elle adopte le modèle du drame, auquel nous avons brièvement fait allusion

105 Héraclite, *Fragments, traduction, introduction, notes et bibliographie par Jean-François Pradeau*, Paris, Garnier Flammarion, 2004, p. 125. Précision : ce fragment se trouve dans le traité *Du monde*, du Pseudo-Aristote.

plus haut, lorsque furent rappelés les principaux repères de l'éclosion hétéronymique. À la lueur des débuts, l'adoption de ce modèle s'éclaire autrement. Rappelons de quelle manière il est exposé par F. Pessoa, dans sa lettre du 11 décembre 1931, adressée à Gaspar Simões :

Le point central de ma personnalité, en tant qu'artiste, c'est que je suis un poète dramatique ; que j'ai sans cesse, dans tout ce que j'écris, l'exaltation intime du poète et la dépersonnalisation du dramaturge. Je m'envole autre – voilà tout. [...] En tant que poète, je sens ; [...] en tant que poète dramatique, je sens en me détachant de moi ; [...] en tant que dramaturge (sans poète), je transmets automatiquement ce que je sens en une expression étrangère à ce que j'ai senti, en construisant dans l'émotion une personne inexistante qui la sentirait vraiment et qui ainsi sentirait, par dérivation, d'autres émotions que moi, celui qui n'est que moi, a oublié de sentir¹⁰⁶.

L'analogie que F. Pessoa établit entre sa « coterie inexistante » et le drame – *drama en gente*, drame de personnes et non d'actes, précise-t-il ailleurs – propose une articulation entre les personnages d'une part, ce qui les rend identifiables, et ce qui les tient ensemble, d'autre part, c'est-à-dire le drame dans lequel ils tiennent leur partie, et que F. Pessoa avait songé à intituler *Fictions de l'interlude*. « Fictions » pour la feinte, bien entendu, qui se trouve exposée ici en des termes assez proches de ceux rencontrés dans « Autopsychographie », et « interlude » pour la petite forme, qui se trame *entre* – ici : entre les œuvres poétiques, qui constituent bien l'essentiel.

F. Pessoa a donné de la consistance, de la corporéité aux hétéronymes, leur attribuant des traits physiques distinctifs, des dates de naissance et de mort pour certains – c'est le cas du maître qui disparaît peu après sa manifestation, en 1915. Il établit pour chacun d'eux une biographie, va même jusqu'à déterminer leur horoscope et fixer de menus détails, tels le monocle de Campos ou les yeux bleus d'A. Caeiro. Bref, il les dote d'un corps inscrit dans un espace commun et dans une temporalité commune, c'est cela qu'il nomme le « drame ».

À l'instant de l'apparition, leur voix contenait en germe le premier pli du premier poème et le premier pli de leur nom, et ces premiers plis contenaient les suivants, jusqu'au corps¹⁰⁷. La force qui les rend si présents à F. Pessoa appartient à ces forces plastiques, qui déterminent et modèlent la matière organique, le vivant, qui fait que la forme se forme, plis après plis, s'épaississant vers un aboutissement corporel qui voit se renforcer cohérence intra-hétéronymique et disjonction inter-hétéronymique. Ce que dit F. Pessoa de cet épaississement, qu'il constate sans pouvoir l'influencer,

106 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, *op. cit.*, p. 94.

107 Badiou, Alain, « Une tâche philosophique : être contemporain de Pessoa », *op. cit.*, p. 147 : « Comme le dit Judith Balso, l'hétéronymie existe d'abord, non en poètes, mais en poèmes ».

qui se produit à proportion de ce qu'il appelle son anéantissement¹⁰⁸, conduit à penser ce développement des corps hétéronymes en termes d'entéléchie immanente. Les *Fictions de l'interlude* deviennent possibles dès lors que la différenciation des voix, obtenue par les plis, atteint la complétude d'un corps¹⁰⁹.

Observons que, dans l'extrait de sa lettre à Gaspar Simões, alors que F. Pessoa expose ce qui se passe en lui lorsqu'il écrit de la poésie, il désigne une trinité – le poète, le poète dramatique et le dramaturge –, obtenue par pliage d'une membrane conjonctive dont les deux faces sont nommées – « exaltation intime » (face interne) et « dépersonnalisation » (face externe). Les deux premières instances sont celles déjà rencontrées dans « Autopsychographie », séparées par le geste du dégagement, et désignent, respectivement, le Pessoa-patronyme et l'hétéronyme ou l'orthonyme, dont nous avons dit qu'en dépit de leur différenciation corporelle, elles devaient être tenues par quelque matière sensible commune. Ce pourrait être ce tissu conjonctif qui n'est autre, au fond, qu'une même chair. C'est ce que nous allons tâcher de montrer.

La troisième instance ne figure pas dans le poème « Autopsychographie ». Le « dramaturge (sans poète) » se tient à l'extérieur de la scène sur laquelle apparaît l'hétéronyme. D'ailleurs, s'il sent, c'est, écrit F. Pessoa, *par* « dérivation ». L'acte poétique est ici exposé dans toute sa complexité : d'abord, la sensation écrasante, vécue par F. Pessoa, de laquelle F. Pessoa se dégage en en appelant à l'hétéronyme ou orthonyme qui, par ce geste mettant en jeu une corporéité sincère, vécue, ouvre à l'écoulement extatique et libère des horizons de sens en direction desquels le pliage du poème va pouvoir s'engager. Nous retrouvons là un dédoublement qui nous est désormais familier. Ce qui l'est moins, par contre, c'est l'apparition concomitante de cette troisième instance, citée en dernier, qui n'est pas partie prenante de l'écriture, de la fabrication poétique hétéronymique, qui est en quelque sorte rattrapée par la sensation transmutée, sans doute *via* le poème, et que la sensation gagne en tant que spectateur et/ou organisateur du drame.

108 Citons cet extrait de la lettre du 13 janvier 1935 : « Aujourd'hui je n'ai plus de personnalité : ce qu'il y a en moi d'humain, je le partage entre différents auteurs dont j'ai exécuté l'œuvre. Je suis aujourd'hui le point d'union d'une petite humanité à moi seul. Ainsi, médium de moi-même, toutefois je subsiste. Je suis pourtant moins réel que les autres, moins unique qu'eux tous, moins personnel, éminemment influençable ». *In* : Martines, « Hétéronymie, autocensure et genèse dans une correspondance de Pessoa », *op. cit.*

109 Baignot, Arnaud, « Pessoa, le théâtre des hétéronymes », *op. cit.* : « Ce qui compte pour Pessoa c'est que l'œuvre hétéronymique, cette " œuvre complexe et essentiellement dramatique ", soit lue comme un tout ; il nous suggère ainsi de ne pas lire les poètes hétéronymes seulement pour eux-mêmes, mais de les entendre les uns par rapport aux autres, comme les différents personnages d'un même " drame ". Caeiro, Campos et Reis ne sont pas des pseudonymes de l'écrivain portugais, ou de simples rôles ou masques qu'endossait Pessoa pour se trouver ou se dépasser comme artiste : ce sont des figures de poètes, des personnages avec des attributs, une physionomie, une biographie [...] Les hétéronymes ne sont donc pas simplement des voix désincarnées ».

Quelle pourrait-être cette instance, présente mais à distance du poème, qui assiste au poème, qui assiste *le* poème – fonction dramaturgique – sans prendre pour autant de part active à sa fabrication ? Qui n'est pas l'un de ces corps dramatiques que F. Pessoa installe sur la scène de son laboratoire ? Qui, d'ailleurs, n'a pas de corps, pas de date de naissance ? N'est ni hétéronyme, ni orthonyme ? Que nous supposons absent de l'éclosion ... il pourrait bien entendu s'agir de Bernardo Soares, et nous pourrions déceler ici un indice supplémentaire de la situation qu'occupe l'auteur du *Livre de l'intranquillité*, laquelle renverrait à l'expérience esthétique marquée par une distance à l'égard du *poiein* à l'œuvre, au sein du système hétéronymique, et le retour à la sensation par dérivation.

4.8 - L'Un de la chair et le divers des corps

La genèse des hétéronymes, orthonyme compris, ressortit à un épaississement corporel croissant, processus par et dans lequel, pli après pli, les voix se dotent d'un corps. À ces voix, leur corps n'est pas donné. Ni d'abord, ni d'un coup. Il n'est pas non plus un ajout, exogène, emprunté à un monde de corps, déjà objectivés, disponibles et creux, que l'on pourrait imaginer comme l'habit ou l'abri, et dans lequel la voix choisirait de se loger. Ces corps poétiques, ces corps émanant d'un dire poétique, sont, à proprement parler, des phénomènes et c'est pourquoi la méthode phénoménologique est venue plus d'une fois au secours de la réflexion, et son registre convoqué, lorsqu'il s'est agi de décrire au mieux l'événement de leur venue, tel que cet événement a pu être reconstitué à travers le témoignage de F. Pessoa, mis en regard des repères biographiques et des premiers poèmes comme traces de ces voix.

Il est temps d'assumer ce secours, de compléter notre recherche en dirigeant l'enquête non seulement sur le phénomène qui apparaît mais aussi sur l'acte d'apparaître, de ne pas s'en tenir à la manifestation hétéronymique en tant que contenu noématique, mais de porter regard sur l'apparaître dans lequel ce contenu se manifeste. Dans ses *Ideen*, voici comment E. Husserl distingue ces deux versants :

Ainsi en tout noème réside un pur quelque chose objectif qui est son centre unificateur [NDR : c'est la tâche de dégager le centre propre à chaque hétéronyme puis de constituer l'hétéronymie en objet qui, jusqu'à présent, nous a occupé] ; en même temps nous

voyons comment du point de vue noématique on peut distinguer deux concepts d'objet : cet « objet pur et simple » d'ordre noématique et « l'objet dans le comment de ses déterminations¹¹⁰.

Voilà donc ce à quoi il faut réfléchir : les hétéronymes dans le comment de leur détermination, et de leur détermination corporelle, singulièrement.

Pour cela, nous nous appuyerons largement sur les travaux de Michel Henry qui portent, précisément, sur la chair¹¹¹. Reprenant les fondements de la méthode phénoménologique, tels que posés par E. Husserl, Michel Henry rappelle que l'objet-dans-le-comment ne peut s'apporter lui-même. Cette distinction suppose une phénoménalité, c'est-à-dire un pouvoir qui fait apparaître le phénomène, le *comment*, mais aussi – et c'est sur ce point que porte l'essentiel de sa méditation – une origine au contenu phénoménal, hors phénomène, puisque ce dernier n'est pas créé par l'apparaître mais seulement apporté par lui, sous la forme d'un contenu sensible et de son corrélat noématique.

Pour nous, voilà la question : l'hétéronymie, telle que nous l'avons caractérisée jusqu'à présent, ne s'apportant pas d'elle-même, comment penser sa phénoménalité et son origine, appelée à se dévoiler dans l'apparaître ? Pareille question ne peut évidemment pas se poser hors d'un ancrage subjectif, permettant au phénomène de se manifester comme un hors-de-soi, ce qu'E. Husserl appelle une intentionnalité. La question sera donc posée du point de vue du F. Pessoa saisi dans l'instant précédant juste l'éclosion hétéronymique.

Rappelons, pour commencer, les grands traits de l'hétéronymie en tant qu'objet phénoménal apparu à F. Pessoa : la naissance d'un enchaînement de voix poétiques, apparues en lui, se manifestant par des ensembles cohérents, dotés d'un titre, se répondant, marqué par un épaissement spatial de l'en-dehors et la progressive incarnation des voix. La formation de cet objet procédant par plis successifs et/ou emboîtés.

L'origine métaphysique est peu probable, autant en raison de ce que disent ces voix – surtout celle d'A. Caeiro, le premier-né hétéronyme – que de cette « apparition en moi » dont témoigne F. Pessoa. Ce n'est pas dans le monde, et ses arrière-mondes, que l'origine doit être cherchée mais dans la chair même de F. Pessoa, laquelle se plie à chaque voix, comme incarnations successives et répétées selon des plis, des plis de plis, de plus en plus épais.

110 Husserl, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Tel), 1985 [1950, 1913], p. 442.

111 Henry, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

La voix de l'hétéronyme s'incarne en tant que corps lié au monde, un corps autre, que F. Pessoa entend, sent, à la manière dont Maurice Merleau-Ponty fait sentir à sa main droite touchante sa main gauche touchée¹¹². Cependant, ici, le chiasme se distend. « Je m'envole autre » écrit F. Pessoa, exprimant ainsi le constat d'un corps qui se dédouble, et qu'en raison de ce dédoublement, il *nomme autrement* – c'est bien là la saisissante singularité de l'invention pessoenne :

- le corps hétéronymique, donc, disposé dans l'en-dehors, corps-objet appartenant au monde, « interposé », selon M. Merleau-Ponty¹¹³, qui voit, qui sent les choses, et qui, à distance, est vu, senti par F. Pessoa (d'où ces détails dont le corps objectivé de l'hétéronyme se voit doté).
- le corps-sujet, « condition » du corps-objet, écrit Michel Henry :

Tout corps senti présuppose un autre corps qui le sent ; tout corps vu présuppose un pouvoir de vision et la mise en œuvre de ce pouvoir [...] Corps « transcendantal » parce que condition de possibilité du corps senti, mondain. Corps sentant et non plus senti, donnant et non plus donné, un corps qui donne le monde et l'ensemble des corps sentis en lui – notre propre corps par conséquent, comme corps qui est lui aussi senti dans le monde, parmi les autres corps mondains¹¹⁴.

Ce corps-sujet est celui du Pessoa-patronyme, il est le *Je* qui s'envole, le *Je* d'où s'envole le corps dédoublé en son procès d'objectivation.

Et donc, si l'on suit la pensée de Michel Henry, le monde, ainsi que le corps qui est à son contact, sont seconds. Le corps hétéronyme n'apparaît pas dans un monde déjà ouvert, dis-posé hors de soi, mais c'est, à l'inverse, le monde qui s'ouvre par le dédoublement du corps, grâce à la distance qui s'instaure entre le voir et le vu, le sentir et le senti :

tous [nos sens] nous jettent au dehors, de telle sorte que tout ce qui est senti par nous l'est toujours hors de nous, différent du pouvoir qui le sent pour autant qu'un tel pouvoir est celui de l'écartement, l'Ek-stase du monde¹¹⁵.

Voilà qui précise un peu, peut-être, la nature de cette extase restée insaisissable pour F. Pessoa, parce qu'en même temps que se creuse un écart entre la voix qui apparaît et la sensation, demeurée en sa chair, s'ouvre un monde offert aux sens – sens du lointain écrit E. Husserl – , le monde du

112 Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque des idées), 1964, p. 176.

113 *Ibid.*, p. 178.

114 Henry, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, op. cit., p. 158-159.

115 *Ibid.*, p. 161.

Gardeur, en premier lieu. Voilà, aussi, en quoi consiste le pouvoir de l'apparaître, dans l'instauration de cette distance qui place le corps-objet dans un hors-de-soi par rapport au corps-sujet, lequel demeure l'unique point d'origine de l'ouverture ou de l'envol. Voilà, ensuite, ce qui est impliqué par le dédoublement : l'ouverture à ces paysages (A. Caeiro), à ces intersections spatiales (F. Pessoa en personne) et à ces mondes surchauffés (Campos), livrés dans leur visibilité aux voix hétéronymes.

Voilà, pour terminer, qui fait clairement écho au poème « Autopsychographie ».

Mais, si, premièrement, l'instauration du monde sensible, dont parlent les poèmes, a son origine dans la distance ouverte par le dédoublement entre corps hétéronyme, au contact des choses se disant dans le monde déhiscent, et corps sentant, et si, deuxièmement, le corps hétéronyme trouve sa condition dans le corps sentant, corps transcendantal, corps de F. Pessoa, posé comme étant doté de la capacité de sentir en sa chair – l'« exaltation intime » mentionnée dans la lettre – , jusqu'où faudra-t-il s'enfoncer pour trouver le contenu brut apporté dans l'apparaître de l'objet hétéronyme ? Jusqu'à la chair constitutive du corps sentant ? C'est à cette question que Michel Henry va nous permettre de répondre.

L'origine est à chercher dans ce qui n'est susceptible d'aucun écart, puisque l'écart entraîne la conversion en phénomène : elle est à chercher dans ce que Michel Henry appelle la « chair vivante ». Au fond, dès lors que la distinction entre extériorité et intériorité est subjectivement établie – et nous avons vu que c'était là l'enjeu schématique du Moi-peau – , et que l'on admet que le contenu invité au dévoilement par la phénoménalité qu'entraîne le dédoublement corporel, précède toute rencontre entre sujet et phénomène, les deux polarités se dessinent : ou bien une origine liée au monde livrant le sujet, ou bien une origine liée au sujet s'ouvrant le monde. Or, si l'on écarte, comme tout nous invite à le faire, l'hypothèse théologico-métaphysique, le geste démiurgique qui change le limon en corps, c'est bien du côté du sujet, pensé dans ce qui, pour lui, ne peut déjà faire écart avec quoi que ce soit, qu'il faut se tourner. Sa chair :

lorsque nous avons rencontré la chair sous le nom d'« impression », celle-ci s'est laissée décrire comme une chair affective – n'étant que cela, une chair vivante se sentant et s'éprouvant soi-même dans une impressionnalité et une affectivité consubstantielles à son essence. Seulement cette impressionnalité et cette affectivité ne sont pas les siennes¹¹⁶.

116 *Ibid.*, p. 174.

La dernière phrase indique que la chair, siège des impressions originelles, ne tire pas sa capacité à sentir d'elle-même, mais qu'elle est traversée d'une force qui l'éveille au sentir. Il n'est pas question pour Michel Henry de rétablir le dualisme cartésien, mais d'aller jusqu'au principe radical : la Vie, avec une majuscule :

Impressionnelle et affective, la chair ne l'est que de sa venue en soi dans une venue originaire en soi-même qui n'est pas de son fait, mais celui de la Vie¹¹⁷.

Il y a bien une venue de la chair, qui échappe toutefois au principe de la phénoménalité dévoilant un contenu brut, en ce sens qu'elle est venue en soi, donc sans écart. D'où son pouvoir de se constituer en origine. Mais elle ne le peut qu'en raison de la force qui la traverse, celle de la Vie, une autre manière, selon nous, de nommer les forces plastiques mises en lumière par G. Deleuze.

On ne peut ignorer que le livre de Michel Henry pose aussi la question de l'incarnation au regard de la théologie et de la personne de Jésus – qu'il appelle le Christ, nous y voyons un signe. L'enjeu d'un rapprochement, par la chair, entre Jésus – ou le Christ – et le fidèle, point de doctrine capital s'agissant de la foi, le conduisent à serrer au plus près cette chair, en des termes qui, si l'on s'en tient à la dimension profane, nous paraissent toutefois très éclairants pour argumenter à propos de l'unité charnelle du Pessoa-patronyme : « Pas de Soi (pas de moi, pas d'ego, pas d'"homme") sans une chair – mais pas de chair qui ne porte en elle un Soi¹¹⁸ ». Ainsi se trouve affirmée une indissoluble unité de la chair et du Soi¹¹⁹. S'agissant de l'hétéronymie, le Un d'Héraclite, si l'on veut.

Point crucial, donc, pour qui croit : afin que la Passion reste la Passion, vécue et non simulée, la réalité de la chair de Jésus se doit d'être établie. Irénée de Lyon, père de l'Église, ayant vécu au II^e siècle, défenseur d'une relation à Dieu reposant sur une corporéité commune, est abondamment cité par Michel Henry. *Mutadis mutandis*, la question se pose en des termes similaires lorsqu'il s'agit d'appréhender la feinte poétique, telle qu'exposée dans « Autopsychographie » ou dans la lettre à Simões. La connaissance du référent sensible, reçue comme impression pathique originelle, suppose que le dédoublement corporel s'opère à même une chair unique. Le pli permet de penser le déplacement de la chair et, ce faisant, le *transitus* du référent sensible, passant du corps sentant au corps senti, sans que celle-ci vienne à rompre. Parce que tenue en son unité, la pensée d'une chair

117 *Id.*

118 *Ibid.*, p. 178.

119 Nous aurions pu nous attendre à ce que ce soit le Moi qui vienne sous la plume de Michel Henry. Le dialogue que la réflexion établit entre phénoménologie et foi, qui transparaît en certains endroits du texte, explique peut-être ce choix. Le Moi aurait sans doute été plus péremptoire dans l'affirmation d'une subjectivité autonome. Ce n'est qu'une hypothèse.

emportée par le pli, permet de faire l'économie de toute métaphore ou de tout renvoi métaphysique. Indéchirable, la chair transporte en son sein le sentir.

Dans le raisonnement que tient Michel Henry, une question demeure : de quelle manière la Vie révèle-t-elle la chair à elle-même et – dans le prolongement – qu'est-ce qui passe, précisément, de la chair au corps ? Il s'agit de la souffrance, puisqu'il est question de la Passion et de la nature de la chair du Dieu fait homme. Plus largement, disons le *pathos* qui, en tant qu'affectivité transcendante, adopte ce que Michel Henry appelle deux « tonalités phénoménologiques » : le souffrir et le jouir¹²⁰. Cette chair que Jésus et les hommes auraient en partage se trouve ainsi définie : « une chair souffrante tenant la réalité de sa souffrance de sa phénoménalisation pathétique dans la vie¹²¹ ».

La chair pessoenne, éveillée à son pouvoir pathétique par la Vie qui la traverse, se dévoile dans l'apparaître du corps hétéronyme senti, ouvrant le monde où la sensation se localise, au sens où la sensation trouve son lieu – *Pluie oblique* peut être relue à cette aune. À l'instar de tout contenu brut, une fois dévoilée au monde en tant que corps phénoménal, la chair pessoenne revêt les apparences de l'hétéronyme. La chair n'est jamais au monde autrement que sous l'apparence du corps – des corps, devrions-nous dire, puisqu'elle va offrir sa puissance pathétique aux différents hétéronymes ouvrant différents mondes. Prenons A. Caeiro et Campos. En dépit de leurs différences, leur monde, leur corps, leur voix, leur poésie – et la phénoménalité qui les dévoile – ont trouvé leur origine dans la chair vivante unique de F. Pessoa. Cette chair s'offre à la pliure, suivant telle ou telle ligne de pli, déterminée par la fuyante qui s'esquisse depuis le foyer pathétique, en son sein, en direction d'une région hétéronymique, d'un corps et d'un monde, à-venir, même encore lointains.

Ceci suppose que le hors-de-soi suive, si l'on peut dire, une pente, une inclinaison, vers telle ou telle région de l'hétéronymie, connue de manière transcendante, dès le premier instant de l'éclosion du 8 mars 1914. Et l'on peut penser que, dès que l'écart se creuse, entre chair pathétique et corps, entre le Pessoa patronyme, le Pessoa charnel, et l'hétéronyme, cet écart constitue, déjà, toujours, une direction dans le monde sensible, connue extatiquement avant d'être découverte et investie. Et que c'est, au fond, l'impulsion pathétique traversant la chair vivante de son affectivité originale qui oriente en le creusant l'écart vers tel ou tel pôle transcendantal de l'hétéronymie, formant ainsi ce que les spécialistes de l'écriture appellent un « *ductus* », où l'on reconnaît la racine du vaste champ lexical lié à la conduite. Le « *ductus* » désigne la manière dont le trait formant la lettre est conduit par le geste, et dans le cours du geste, en direction d'un horizon apriorique appelé à en dévoiler d'autres, impliquant l'attaque, la vitesse, les enchaînements et les arrêts. Le « *ductus* » dé-

120 Henry, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, op. cit., p. 269.

121 *Ibid.*, p. 188.

signe, précisément, l'action du tracé, en tant que flux singulier se destinant à la forme à travers ré-
tention, conscience du présent et protention, et non le tracé qui en résulte. Le *ductus* met l'accent
sur la forme, saisie dans l'acte endogénétique de sa formation. Le *ductus* est du côté des forces plas-
tiques, pliant la matière organique. Il est du côté de la Vie. « Nous dirons provisoirement qu'elle
[l'hétéronymie] est une forme, un orient donné à l'œuvre, comme celui de la perle », écrit pour sa
part Judith Balso, qui infléchit, elle aussi, sa pensée vers la *forma formans* : « Forme au sens où Ja-
kobson écrit : " La forme existe tant qu'il nous est difficile de la percevoir, tant que nous sentons la
résistance de la matière "¹²² ».

Forma formans : l'expression se trouve chez Jean-Luc Nancy dans la très belle série de textes
écrits à l'occasion de l'exposition que le musée des Beaux-Arts de Lyon a organisée entre octobre
2007 et janvier 2008 autour du dessin. Sous le titre *Le plaisir au dessin*, carte blanche avait été
donnée au philosophe qui, à partir des collections du musée, a exprimé, avec une grande sensibilité
et une grande clarté, ce qu'il y a de vital dans le dessin et, plus généralement, dans la fabrication de
la forme dès lors que celle-ci n'est plus déterminée par la toute puissance du couple *mimèsis*-beau
idéal. Cette vitalité déborde le seul dessin et ces lignes, qui lui sont consacrées, trouvent ici toute
leur place :

[...] la forme que le dessin dessine – celle qu'il trace, qu'il ouvre et qu'il désigne – est
essentiellement et avant toute autre détermination ou qualité, avant donc en un sens
d'être la *belle forme*, vaut en tant que force formatrice. *Forma formans* plus que *forma
formata*. Si, de manière générale, le dessin peut valoir comme élément ou dimension
commune à tout régime esthétique, c'est bien parce que ce qu'on nomme « esthétique »
concerne le « sentir » (l'aisthanomai) non pas comme faculté sensorielle d'enregistre-
ment de données, mais en tant qu'un *ressentir*, c'est-à-dire une faculté de faire ou de
laisser se former un sens que n'épuise aucune sensorialité, aucune sensibilité, mais tout
au contraire les épuise et les excède en les menant à la limite de leurs intensités pos-
sibles. C'est ce sens qui peut être nommé « Idée », « pensée » ou « forme »¹²³.

L'hétéronymie est une forme qui n'a de cesse de se former, vouée à inachèvement.

On peut donc poser l'hypothèse d'un F. Pessoa ainsi livré à la Vie, au flux pathétique vital qui
n'a eu de cesse d'irriguer sa chair tenue en éveil, sa chair fatiguée peut-être à certains instants de se

122 Balso, Judith, « L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique », *Colloque de Cerisy*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, p. 173.

123 Nancy, Jean-Luc, *Le plaisir au dessin, catalogue de l'exposition*, Paris et Lyon, Éditions Hazan et Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007, p. 19.

sentir ainsi toujours réveillée à son pouvoir de se constituer en *ductus* poétique engageant l'écart, et qui, par expérience, a vu se dessiner, se former, progressivement, ces régions de phénoménalisation, nommées, habitées par un corps plié et replié, dont l'apparence s'est précisée au fil de ses apparitions, le tout constituant empiriquement le système hétéronymique.

Hypothèse qui invite donc à penser que la nomination hétéronyme consacre chaque *ductus*, considéré dans sa direction propre, singulière, et son procès de formation du corps mondain. La conséquence en serait donc une corporalité résiduelle, nommée Fernando Pessoa, demeurant en marge du drame et de la scène vers laquelle sont *conduits* les hétéronymes dotés d'une corporalité constituée autour d'une voix. Un F. Pessoa immobile, passif, bien qu'offrant sa chair à ceux qui lui dérobent sa corporalité chantante, chantante et sensible, chantante parce que sensible.

En présentant plus haut, au § 4.2 -, le cadre méthodologique présidant à la réflexion en cours, dont nous rappelons que le principe essentiel est d'ausculter le sujet F. Pessoa aux prises avec le phénomène de l'hétéronymie, considéré dans son écoulement temporel, nous avons fait référence à la pensée d'Henri Bergson. Dans la conférence que ce dernier a donnée au Congrès de Philosophie de Bologne le 10 avril 1911, sur le thème de l'intuition philosophique, Bergson justifie la nécessité d'un terme – l'« intuition » est celui qu'il retient – qui permette de désigner la modalité d'appréhension du monde saisi dans sa durée, non comme un ensemble fixe décomposable en parties mais comme le produit fluctuant de forces qui « travaillent en toutes choses », forces dont il précise juste après que « nous les sentons en nous¹²⁴ ». Cette appréhension lie le sujet au monde, dans un même élan vital, partagé : « la matière et la vie qui remplissent le monde sont aussi bien en nous ; les forces qui travaillent en toutes choses, nous les sentons en nous¹²⁵ ».

Lorsqu'il formule l'exigence que la philosophie se détourne, en quelque sorte, de la manipulation de concepts abstraits de l'écoulement propre à la vie, qui sont selon lui autant de découpes spéculatives opérées dans son flux, lorsqu'il fait part de son souhait qu'elle ne se réduise pas à un jeu de langage qualifié à plusieurs reprises de *flatus vocis*, H. Bergson invite le penseur à poser le regard sur cet élan vital qui le traverse autant qu'il traverse le monde. Au-delà de l'importance donnée à la vie comme source commune à la pensée et aux choses appelant la pensée, il est frappant de relever que ce texte propose une articulation entre unité du mouvement donné par la vie et diversité du vivant, que nous sommes tentés de mettre en regard des conclusions tirées de la lecture de Michel Henry. C'est une vision proche du phénoménologue qui s'exprime dans ce passage :

124 Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 137.

125 *Id.*

Au lieu d'une discontinuités de moments qui se remplaceraient dans un temps infiniment divisé, [le philosophe] apercevra la fluidité continue du temps réel qui coule indivisible. Au lieu d'états superficiels qui viendraient tout à tour recouvrir une chose indifférente et qui entretiendraient avec elle le mystérieux rapport du phénomène à la substance, il saisira d'un seul et même changement qui va toujours s'allongeant, comme dans une mélodie où tout est devenir mais où le devenir, étant substantiel, n'a pas besoin de support. Plus d'états inertes, plus de choses mortes ; rien que la mobilité dont est faite la stabilité de la vie. Une vision de ce genre, où la réalité apparaît comme continue et indivisible, est sur le chemin qui mène à l'intuition philosophique¹²⁶.

Nous voyons dans ce rapprochement un possible élément de validation de notre hypothèse selon laquelle à la vision d'un F. Pessoa déchiré il est possible de substituer celle d'une unique chair personnelle traversée d'élans vitaux, traçant des *ductūs* reconnus, dans la durée, grâce à la durée, comme autant de pentes conduisant à l'apparaître dans le monde de chacun des hétéronymes se manifestant à F. Pessoa lui-même. L'unité de la chair traversée par les élans vitaux s'adosse, en quelque sorte, à l'unité du mouvement propre à la vie. Ou, pour le dire en employant le registre d'H. Bergson, la stabilité de la chair personnelle tient au fait qu'elle est durablement mue par l'écoulement vital qui la traverse sans arrêt.

4.9 - Retour à Soares : une possible instantiation de l'expérience esthétique

L'analogie avec le drame implique synchronie et espace commun. Une *scène*, dans le double sens que ce terme possède au théâtre. Selon Judith Balso, le recours à cette image

souligne d'abord qu'il existe, entre les quatre œuvres poétiques, un lien absolument singulier : elles ne sont ni des fulgurations séparées, ni des complémentaires ; aucun n'est la vérité des autres. Bien plutôt, « comme » des personnages sur le théâtre, ils agencent ensemble une vérité qu'aucun d'entre eux pourtant n'incarne¹²⁷.

Les analyses qui précèdent ont essayé de montrer comment, par plis successifs, la voix incarnée

126 *Ibid.*, p. 141.

127 Balso, Judith, « L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique », *op. cit.*, p. 176.

se fait corps et comment ce corps plié plie un monde propre à chacun des hétéronymes, ce que nous avons appelé, en référence à la vision foucaldienne de l'auteur, une *région*.

Judith Balso exprime pareille conception spatiale en recourant au principe de localisation :

La pensée en poèmes a des lieux distincts, et ceci exige d'aller constamment d'une œuvre à l'autre¹²⁸.

Les notes laissées par Fernando Pessoa apprennent que les *Fictions de l'interlude* devaient comprendre la *Discussion en famille* :

Il s'agit là d'un ensemble de textes dans lesquels les hétéronymes disputent chacun de la poésie des autres, la jugeant, et marquant ainsi leur position dans la constellation. Une bonne part de ces textes (qui ont forme de notes ou qui sont la retranscription de discussions fictives entre les poètes) est consacrée à l'évaluation de la singularité philosophique de l'œuvre de Caeiro¹²⁹.

Judith Balso rappelle aussi que F. Pessoa avait conçu le projet d'un livre de philosophie, qui aurait été écrit par un auteur fictif, António Mora. Projet jamais réalisé, que Judith Balso met cependant en regard de la *Discussion en famille* car, avance-t-elle, « Cette double tentative exprimait à notre sens une volonté de penser de l'extérieur du poème la pensée du poème, elle cherchait à en " extraire " une philosophie¹³⁰ ». Une philosophie qui renverrait, selon une hypothèse qui n'est pas explicitement formulée mais qui traverse toute sa réflexion, à la question de la métaphysique, laquelle aurait fait, en quelque sorte, son retour par l'extérieur d'une œuvre hétéronyme marquée par le défaut ontologique. C'est une possibilité.

Selon nous, il y en a une autre, qui tient à ce qui a été dit précédemment à propos de la forme : une possibilité esthétique, engageant la réception de ces formes que F. Pessoa sent et voit plier en sa chair ou, plutôt, à partir de sa chair. Et à cette seconde hypothèse, nous proposons même un prolongement : ce que Judith Balso désigne comme « l'échec » de ces deux tentatives s'éclaire autrement si l'on considère la position du *Livre de l'intranquillité*. Non pas que l'œuvre de B. Soares prenne en charge cette réflexion philosophique manquée – ou plutôt, pour nous, plus spécifiquement esthétique – mais du moins s'y est-elle colletée, et que c'est bien à ce titre que, de notre point de vue, l'intranquillité peut rendre compte d'un ou de plusieurs aspects de l'expérience esthétique.

128 *Ibid.*, p. 177.

129 *Ibid.*, p. 178.

130 *Ibid.*, p. 179.

Bernardo Soares, nous le rappelons, est absent de l'éclosion hétéronymique. Il ne vient pas du *système*. Fernando Pessoa le qualifie d'ailleurs de semi-hétéronyme, position intermédiaire qu'il qualifie ainsi :

si sa personnalité n'est pas la mienne, elle n'en diffère pas, ou plutôt elle en est une simple mutilation : c'est moi, moins le raisonnement et l'affectivité¹³¹.

Cette formule demande à être éclairée, à la lueur de ce que l'approche de Michel Henry a permis de poser jusqu'ici.

D'abord, pour reprendre les termes de notre analyse, semi-hétéronymie laisse entendre semi-*ductus*, c'est-à-dire des forces plastiques de moindre intensité. Le semi-hétéronyme procède d'un dédoublement faible ou incomplet, d'un envol court ou inaccompli et, donc, d'une corporéité encore adhérente à la chair, cette chair-origine dont Michel Henry dit bien qu'elle est « acosmique¹³² », car ne pouvant se donner d'elle-même dans l'apparaître ordonné où s'ouvre un monde. Le semi-hétéronyme se trouve par conséquent assigné à un semi-monde, et à un semi-corps senti, au sens où les plis n'ont pas atteint la forme et où son être se trouve encore aux prises avec l'affectivité vitale dont les élans traversent sa chair, chair dont il faut redire qu'elle est unitaire. Il est donc encore « poussée » organique, encore et toujours, puisque la synchronie conduit le semi-hétéronyme à se trouver *dépassé* par les hétéronymes s'installant dans leurs plis cosmiques. Le semi-hétéronyme reste encore au contact de cette Vie qui, écrit Michel Henry, « fuse à travers nous et fait de nous des vivants sans que nous y soyons pour rien [...], la vie est en nous, et nous en elle, dans cette passivité radicale¹³³ », passivité parce qu'il n'est pas dans le pouvoir de quiconque est vivant de se défilier au flux de la Vie, et parce que la chair éveillée au sentir ne s'oublie qu'à la condition de paraître comme corps-au-monde – ce dont le semi-hétéronyme est partiellement privé. B. Soares fait l'expérience d'un double *Je-ne-peux* : il ne peut renoncer au pouvoir pathétique que la Vie installe en sa chair, et il ne peut accéder à l'oubli complet de ce pouvoir pathétique. Voici ce que, dans ses *Écrits autobiographiques*, F. Pessoa note déjà, en septembre 1908, donc avant que l'éclosion hétéronymique se produise : « Ma vie entière a été une vie de passivité et de rêverie¹³⁴ ».

Ensuite, cette Vie, à laquelle la phénoménologie de la chair renvoie en tant qu'origine, possède, selon Michel Henry, un caractère déterminant,

131 Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa*, op. cit., p. 98.

132 Henry, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, op. cit., p. 208.

133 *Ibid.*, p. 242.

134 Pessoa, Fernando, *Un singulier regard, textes traduits, préfacés et annotés par Françoise Laye*, Paris, Christian Bourgois éditeur (coll. Titre, 45), 2005 [2003], p. 35.

le plus significatif d'entre eux, le fait que sans cesse prend naissance en nous une nouvelle impression, en sorte que « à nouveau, continûment une impression est là », exprime-t-il autre chose que l'éternelle venue en soi de cette Vie ?¹³⁵.

À tout instant, la Vie irrigue la chair, en tout sens, si l'on peut dire, ce que H. Bergson avait lui aussi souligné avec force. Son flux ininterrompu et désordonné ne connaît pas encore l'ordre cosmique de l'apparaître, structuré dans l'intentionnalité des trois instances extatiques (rétention, conscience du présent, protention). Il fourmille encore d'élan vitaux qui n'ont pas pris la pente d'un *ductus* conducteur de la forme appelée à se dévoiler dans l'apparaître. L'inextinguible flux de possibles, éclatant pathétiquement dans la chair, éveillant la chair à elle-même, tire le sujet person transcendantal à hue et à dia. Privé du complet passage de la chair au corps, privé, par conséquent du passeport phénoménologique permettant d'atteindre la région hétéronymique, le semi-hétéronyme est tiraillé, livré à des poussées vives et contrariées qui conduisent à cet état paradoxal où les éclats vitaux et les impressions se succèdent et s'annulent, où la chair tenue en un éveil pathétique continu ne peut s'oublier dans l'apparaître ordonné de la sensation sentie par le corps-au-monde. État paradoxal car marqué d'une grande intensité vitale et d'un stationnement dans l'élan de l'envol, sans que jamais le vol s'accomplisse. État où ce qui s'engage sans cesse conduit à demeurer sur-place, privé de l'oubli. *Erlebnis* commençant à se déployer avant de se refermer sur elle-même, empêchée de déboucher sur une *Erfahrung* – versant de l'expérience impliquant la conduite et la traversée, propres au *ductus* et à l'hétéronymie. Dans la même note de septembre 1908 :

Aucun des mes écrits n'a jamais été terminé ; je voyais toujours s'interposer de nouvelles pensées, des associations d'idées extraordinaires, impossibles à exclure, avec l'infini pour seule limite¹³⁶.

À ce stade de la réflexion, il est donc permis de penser qu'existe un lien entre cet état et l'écriture fragmentaire du *Livre de l'intranquillité*, dont nous avons souligné qu'elle était marquée par des élans répétés et toujours inaccomplis, des convulsions observées selon les différents grains de la langue, enfin, un ravissement sensible. Il est permis, tout autant, de penser que la galaxie hétéronymique, incluant orthonyme et semi-hétéronyme, constitue une réponse, et même une solution, qui s'est imposée à F. Pessoa, grâce à laquelle il a pu embrasser, sans le réduire, le spectre des sensations venues en sa chair, en l'ordonnant sur le modèle du drame. L'hétéronymie constituerait alors un débouché multiple à l'*Erlebnis*, une *Erfahrung* se divisant en autant de chemins frayant vers les

135 Henry, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, op. cit., p. 242.

136 Pessoa, Fernando, *Un singulier regard*, op. cit., p. 36.

régions nommées A. Caireo, Orthonymie, Campos ou R. Reis. Une *Erfahrung* en patte d'oie.

La pensée de Michel Henry permet aussi de recroiser la question de la sincérité ou de l'honnêteté dont le *Livre de l'intranquillité* a reçu le sceau :

La chair ne ment pas. Cela ne veut donc pas dire seulement que chacune de ses impressions est « vraie », s'éprouvant telle qu'elle est. Que la chair ne mente pas, *ne se mente jamais à soi-même*, signifie encore, en ce qui concerne chacun de ses pouvoirs, qu'il en est un de réel, de véritable et de véridique, qu'il s'exerce à partir de lui-même, d'un Pouvoir originel qui habite en lui et le donne constamment à lui-même en sorte qu'il l'exerce quand il veut et aussi souvent qu'il le veut, qu'il est libre en effet¹³⁷.

Le Pouvoir que détient la Vie d'éveiller la chair à son pouvoir impressionnel n'est subordonné à rien. Il précède, nous l'avons dit, toute mise au-dehors de soi, toute intentionnalité offrant sa structure temporelle pour que se constitue le noème. La chair pessoenne, en laquelle se constitue pathétiquement le contenu brut confié à la phénoménalité du dédoublement corporel, à la fois s'oublie dans le phénomène hétéronyme et, à la fois, ne peut s'oublier dans le phénomène inaccompli de la semi-hétéronymie. Mais c'est bien de la même chair dont il est question ; et d'un même pouvoir vécu. Là encore, dès 1908, F. Pessoa use de formules qui sonnent comme la confirmation que l'hétéronymie viendra donner une forme à cet état de bouillonnement vital vécu à l'intérieur de soi, dans sa chair :

Une chose, à elle seule, fait naître dix mille pensées, et de ces dix mille pensées naissent dix mille inter-associations, que je n'ai pas la moindre envie d'éliminer ou d'interrompre, ou de réunir en une pensée centrale unique, où les détails sans importance qui leur sont liés pourraient se perdre. Ces idées me traversent ; elles ne m'appartiennent pas, elles me traversent. Je ne réfléchis pas, je rêve ; je ne suis pas inspiré, je délire¹³⁸.

Une hétéronymie parfaitement accomplie, à supposer qu'elle eût été possible, nécessaire et suffisante pour accueillir la vérité pathétique de la chair, dans sa totalité, n'aurait, au fond, été guère différente, de ce point de vue, d'une stricte idionymie, tout aussi hypothétique. Tous, hétéronymes comme idionymes oublient la chair car tous, en tant que corps mondains, sont frappés de « stu-

137 Henry, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, op. cit., p. 262.

138 Pessoa, Fernando, *Un singulier regard*, op. cit., p. 36.

peur », d'« éblouissement », dit F. Pessoa¹³⁹, rendus aveugles par l'éclat lumineux accompagnant la déhiscence du monde plié – « aucun n'est la vérité des autres », vient de le dire Judith Balso plus haut, ce qui est une autre manière d'exprimer la même idée. L'hétéronyme n'apparaît pas dans la relation réciproque aux autres hétéronymes¹⁴⁰. Ces derniers apparaissent en raison de la chair traversée de sensations vitales, et ne sont retrouvés, *da capo*, que depuis cette chair, qui demeure celle de F. Pessoa.

Parce qu'il adhère encore en partie à la chair pessoenne unitaire, et parce qu'il traverse l'expérience du dédoublement inaccompli, n'atteignant donc jamais l'oubli, B. Soares est celui qui a conscience de ce qui est *en train de se passer*, du fait même que, pour lui, au contraire des autres, cela ne se passe pas. Tenu, pour cette raison, hors de la scène, il est celui qui, non seulement, peut contempler le drame qui s'y déroule dans son ensemble, et peut saisir l'hétéronymie comme un tout relationnel, mais il est aussi celui – le seul – qui garde un accès à l'origine, à la coulisse d'où apparaissent les personnages. Il est donc celui qui a la conscience du libre jeu grâce auquel le *ductus* est suivi, repris ou abandonné : « *La liberté est le sentiment du Soi de pouvoir mettre en œuvre soi-même chacun des pouvoirs qui appartiennent à la chair* », écrit Michel Henry¹⁴¹. De cette liberté de puiser ou non dans le réservoir perpétuellement renouvelé des élans vitaux impressionnant la chair originelle, sachant que la décision de suivre, ou non, tel ou tel *ductus*, ne conditionne en rien le flux, lequel tire son pouvoir du Pouvoir insubordonné de la Vie, et de lui seul, B. Soares l'hétéronyme est le spectateur privilégié. Et, parce que pleinement conscient de cette liberté, partageant avec F. Pessoa le sentiment de l'angoisse, telle qu'elle a été conceptualisée par S. Kierkegaard.

Ce dernier définit l'angoisse en ces termes :

On ne voit presque jamais le concept de l'angoisse traité en psychologie, je fais donc remarquer sa complète différence d'avec la crainte et autres concepts semblables qui renvoient toujours à une chose précise, alors que l'angoisse est la réalité de la liberté parce qu'elle en est le possible¹⁴².

C'est, commente Michel Henry, « le génie de Kierkegaard d'avoir lié d'entrée de jeu le concept d'angoisse à celui de possibilité ou de pouvoir¹⁴³ ».

À la lecture des notes autobiographiques rédigées par F. Pessoa, on ne peut qu'être frappé du re-

139 *Ibid.*, p. 23.

140 D'ailleurs, après avoir fait apparaître Caeiro, et avant de découvrir Campos, le procès hétéronymique « repasse » par Pessoa, ce qui provoque le décalage ontologique dont il a été question plus haut.

141 Henry, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, op. cit., p. 262.

142 Kierkegaard, Søren, *Le concept de l'angoisse*, Paris, Éditions Gallimard, 1935 [1844], p. 32.

143 Henry, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, op. cit., p. 270.

tournement vers l'angoisse, ainsi appréhendée en son rapport avec le possible, qui s'opère à partir du jour triomphal. Le 21 novembre 1914, soit quelques mois après l'éclosion hétéronymique, s'exprime encore une sorte de jubilation joyeuse. Nous en isolons ces extraits, particulièrement significatifs de la tonalité qui domine alors¹⁴⁴ :

Aujourd'hui, je veux être celui que mon caractère inné veut que je sois, et tel que mon Génie, né en même temps que lui, m'impose le devoir absolu d'être.

La dernière trace de l'influence des autres sur ma personnalité s'est éteinte avec cette décision [... NDR : il s'agit de l'abandon de l'intersectionnisme ...], et j'ai en même temps récupéré *la tranquille possession* [NDR : nous soulignons !] – de moi-même.

Mes angoisses spirituelles continueront sur bien des points, mais elles ont au moins cessé sur un point, dans cette quête de moi-même qui, au plus profond de tout, me tourmentait parce que je ne m'étais pas trouvé.

Il me semble avoir renoncé à la Dispersion, à la soumission et à la faiblesse. Il m'en coûte beaucoup, comme à un croyant qui voudrait devenir prêtre et devrait abandonner sa fiancée. Mais il y a, en même temps, la joie énorme de la libération.

La consécration des hétéronymes répond à ce que F. Pessoa appelle la « Dispersion », non par réduction de celle-ci – solution qui est, peut-être, sans doute, celle du *quidam*¹⁴⁵ –, mais par accompagnement de la force vitale produisant ces élans dispersés. Il agit à la manière du judoka, qui utilise la force de l'adversaire pour la retourner à son profit. Qui doit, de ce fait, connaître cette force, et la connaître intimement. Face à la force vitale, donnée en ses élans divergents, il n'est pas question, comme l'écrit F. Pessoa, de se soumettre ou de s'affaiblir, et pas davantage de lui opposer une force équivalente, d'ailleurs hors d'atteinte. Ce geste qui mobilise la souplesse de l'être sensible¹⁴⁶, qui mobilise aussi la plasticité de la langue, ceci afin d'accompagner la force de l'élan vital et de la tourner par la feinte en poème, c'est, précisément, le *ductus*, dont il convient de souligner ici la nature hétérogène : pour partie force vitale insubordonnée, pour partie force technique appartenant au

144 Pessoa, Fernando, *Un singulier regard*, op. cit., p. 125-127.

145 Nous pensons que ce que vit F. Pessoa possède une dimension universelle, et que chacun, à des degrés divers de la conscience, fait l'expérience de ces présences et de ces voix en soi. Ce qui fait de lui un artiste, c'est sa volonté d'embrasser cette pluralité intime, de l'affronter et de lui donner une forme. Ce qui fait de lui un artiste majeur, c'est la complexité et la radicalité des formes inventées, qui s'accompagnent d'une sorte de *sacrifice* – entendu que, selon nous, c'est bien la tranquillité qui se trouve ainsi sacrifiée. Nous reviendrons sur ce point plus longuement, lorsque nous réfléchirons aux enjeux éthiques de l'œuvre pessoenne.

146 Le mot 柔道, jūdō, signifie voie (dō) de la souplesse (jū). La souplesse est la qualité qui permet à F. Pessoa de sentir quels sont les traits caractéristiques de la force s'exprimant dans chaque élan vital unitaire, et avec laquelle il a à faire à chaque fois.

sujet. Un geste qui, à l'évidence, relève de l'art. Pour le dire de manière plus directe, F. Pessoa résout la dispersion ou, du moins, a, à ce moment précis, le sentiment de la résoudre en consentant à se disperser lui-même par le moyen de son système hétéronymique. Voilà bien qui constitue, en effet, une victoire – une victoire poétique, un retournement artistique. Mais il est probable que la Vie déborde toujours, en intensité comme en quantité, alimentant le possible. Et, par contraste, voilà ce que F. Pessoa confie quelques mois et quelques années plus tard¹⁴⁷ :

[Le 13 juin 1916] Me voici donc arrivé à mon vingt-huitième anniversaire sans avoir jamais rien fait dans ma vie – rien dans ma vie, rien dans les lettres ou dans ma propre personnalité. J'ai connu jusqu'à maintenant l'échec le plus total [...] Quelle est donc l'horrible chose qui m'a autant retardé ?

[1917-1918] Aux moments les plus [...] de mon dégoût de vivre, alors que m'étreint le plus profondément l'angoisse du moment présent, je me vois assailli par le désir violent de vivre d'autres vies, de vivre d'autres âmes et d'autres sensations.

Ce passage exprime de manière nette le lien entre angoisse et conscience des possibles, telle que l'hétéronymie la lui révèle. L'expérience hétéronymique est désormais suffisamment avancée, et avec elle, celle du double *Je-ne-peux* s'épuisant face au déferlement vital, pour qu'au soulagement des premiers temps succède une forme d'abattement parfaitement lucide :

J'ai l'impression d'avoir traversé le mystère de la vie dans son essence la plus intime, et je me retrouve dans le même accablement, mais atteint d'une lassitude plus profonde et plus glacée.

[1929] J'aurais pu définir mon âme avec une exactitude égale, si je la définissais en des termes opposées, tels que fragile, disparate et absurde ; incapable de vouloir, tout en le sachant, et incapable de ne pas souhaiter vouloir, tout en le sachant aussi ; consumée de mille désirs non seulement impossibles mais aussi contradictoires, et sachant, dès la naissance de ces désirs, qu'ils sont contradictoires et impossibles ; s'analysant sans cesse, jusqu'à l'abstrait, et trouvant en elle-même des subtilités de la subtilité qu'elle recouvre des fictions de l'analyse, née elle-même de savoir analyser ; pensant avec précision ce qu'elle pense de manière imprécise [...] ; ayant peur de tout sauf de ne pas tout sentir [...].

Voilà un passage qui pourrait tout à fait trouver sa place dans le *Livre de l'intranquillité*, qui té-

147 Pessoa, Fernando, *Un singulier regard*, op. cit., p. 128-148.

moigne en effet de la grande proximité entre le F. Pessoa offrant sa chair à la divergence hétéronymique et le semi-hétéronyme B. Soares.

Arrêtons-nous à cette proximité. Afin de consolider la position de B. Soares par rapport au système de l'hétéronymie – position dont nous pensons qu'elle engage un rapport esthétique à cette même hétéronymie appréhendée comme forme – il est nécessaire de revenir, pour l'approfondir encore, sur le lien Pessoa-Soares et sur l'étrange formule dont use F. Pessoa dans sa lettre sur la genèse des hétéronymes à propos de B. Soares : « C'est moi, moins le raisonnement et l'affectivité¹⁴⁸ ». Étrange car B. Soares laisse paraître en de nombreux passages de son journal des capacités aiguës à raisonner et, plus encore, à se laisser gagner par une affectivité investissant une large palette de tonalités. Étrange et problématique lorsqu'il est question de faire de B. Soares l'instance esthétique car comment justifier que celui-ci rassemble, en quelque sorte, les fruits d'une expérience de nature esthétique, s'il est privé à la fois du raisonnement et de l'affectivité ?

Répondre à cette objection nécessite de prendre en considération le système hétéronymique dans son inscription processuelle. Une fois constitué en son unité noématique, l'hétéronyme s'infléchit vers la *forma formata*, que chaque nouvelle expérience du *ductus* vient conforter. Les régions hétéronymes se dessinent et se distinguent les unes des autres avec une netteté et une fermeté grandissantes, à mesure que F. Pessoa multiplie l'expérience (au sens de l'*Erfahrung*) de chaque *ductus*, même si les analyses de Patrick Quillier, Robert Bréchon, Judith Balso, Julia Peslier et tant d'autres, ont montré que des hésitations et des ré-attributions demeurent possibles. Et c'est, sans doute, ce point qui met en jeu le raisonnement autant que l'affectivité de F. Pessoa car, aussi trivial que cela puisse sembler, il faut néanmoins rappeler qu'un hétéronyme n'est pas en mesure de se défaire d'un poème ou de faire sien celui d'un autre. Seul F. Pessoa a ce pouvoir, différé, de contredire le *ductus*. C'est un pouvoir poétique, mais de second plan, qui opère à *froid*.

Une note datée de 1930 exprime de manière décisive cette différence : « Pour la sensibilité, le pire c'est de penser à elle, et non pas de penser avec elle¹⁴⁹ ». Voilà la partition qu'a consacrée le système en son procès : F. Pessoa est celui qui pense à la sensibilité, tandis que les hétéronomes pensent *avec* elle. Et, ajoute-t-il, c'est ce qui pouvait lui arriver de pire, parce qu'il est davantage question, pour lui, en son nom, de dé-faire que de faire.

On ne peut que le souligner à nouveau, dans les mêmes termes : c'est la saisissante singularité de l'invention de F. Pessoa que d'avoir doté de noms et de corps ces moments de la création que la plupart vivent en leur unité, ce qui n'exclue pas la conscience de ce basculement entre un faire à

148 Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa*, op. cit., p. 185.

149 Pessoa, Fernando, *Un singulier regard*, op. cit., p. 148.

chaud et dé-faire à *froid*, qui reste impliqué dans le *poëin*. Ainsi, à titre d'exemple, dans l'exposé de sa *méthode*, que Jean-Paul Michel rédige en 1984 à l'attention de Robert Bréchon, justement, qui préparait une conférence à Lisbonne sur cette question, voilà ce que l'on peut lire :

Les choses se passent à peu près toujours ainsi : d'abord l'effusion, le mouvement lyrique. Le texte est alors écrit dans un emportement (qui dure plus ou moins, les poèmes initiaux pouvant aller de 5 à 100 lignes, la prose de 10 lignes à 10 pages). Vient, ensuite, la stupéfiante, la malheureuse, la torturante découverte de l'étrangeté de ce qui s'était d'abord imposé avec chaleur. Mon expérience de la relecture est celle d'une succession éprouvante de déceptions et de ravissements [...] Alors commence le travail des ciseaux. Je taille froidement, comme du dehors, dans le corps lyrique, maintenant minutieux et sec.

« À ce qu'il me semble, ajoute Jean-Paul Michel, tout écrivain connaît ces expériences¹⁵⁰ », qui rejoint ainsi la formule bien connue de Roland Barthes : « La littérature, c'est la rature¹⁵¹ ». F. Pessoa est celui qui rature les hétéronymes, ainsi que l'orthonyme. F. Pessoa est exclu par les deux extrémités du procès : par sa chair, siège de l'affectivité, il initie le *ductus* dont se saisit l'hétéronyme, pliant le poème à distance de lui. Par son raisonnement, il referme le faire, éventuellement le retouche.

La tâche de F. Pessoa est plus vaste que celle d'un Jean-Paul Michel car déployée selon les différentes régions hétéronymes et, par conséquent, en charge aussi des relations entre celles-ci, ce qu'il appelle l'« *interlude* ». Il *existe*, par sa chair irriguée de Vie, en plusieurs régions de la création poétique et, en même temps, il *est* celui qui organise l'ensemble qui se constitue, à distance de lui-même, en ces régions. Fernando Pessoa *existe* et Fernando Pessoa *est*, en des lieux distincts.

Et Bernardo Soares ? Installé dans l'entre-deux, B. Soares est délivré de ces deux tâches. La double mutilation qui le distingue du Pessoa-de-chair – celle portant sur le sensible, celle portant sur l'entendement – le libère et le cantonne.

Il peut s'abandonner complètement dans la contemplation des formes, à la naissance et à l'organisation desquelles il assiste, sans jamais y toucher. Mais il est assigné à cette contemplation, à la différence de F. Pessoa dont « l'affectivité » détermine le *faire* des hétéronymes, et « le raisonnement » l'organisation du *drame* qui les tient.

150 Michel, Jean-Paul, *Écrits sur la poésie (1981-2012)*, Paris, Flammarion (coll. Poésie/Flammarion), 2013, p. 19-20.

151 Barthes, Roland, *Œuvres complètes, tome 3*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 743.

4.10 - Plus avant vers l'intranquillité, II

Au terme de cette approche de l'hétéronymie abordée au regard de la phénoménologie du corps, il nous semble que la situation de B. Soares peut être résumée par ces deux traits majeurs :

- sa semi-hétéronymie le cantonne à une situation interstitielle entre chair et corps, au sens où l'élan vital traversant la chair personnelle n'est pas relayé par un *ductus* conduisant à apparition comme corps mondain. D'où ce sentiment, souvent exprimé par B. Soares, d'observer le monde derrière une vitre¹⁵². D'où, aussi, sa soumission aux élans réitérés dont la chair se trouve irriguée sans relâche, sans possibilité d'y échapper, ni de les oublier dans la phénoménalisation menant à la complétude corporelle, coextensive à une œuvre poétique ordonnée et *signée*. C'est donc bien l'intranquillité pathétique qui baigne cet interstice acosmique : « Je suis fait des ruines de l'inachèvement, confie-t-il, et ce qui me définirait le mieux serait un paysage de renoncements¹⁵³ ».
- tandis que les hétéronymes et l'orthonyme se trouvent engagés dans la création poétique, comme *forma formans* – là où tombe l'accent du *faire* –, et que F. Pessoa œuvre en différé, organisant ou ré-organisant des formes déjà constituées – là où tombe l'accent du *défaire* –, B. Soares est celui qui se tient en marge, assistant donc au drame dans sa totalité, et occupant, en raison du journal, ou pseudo-journal, qu'il tient, la position que l'iconologie attribue à l'admoniteur, c'est-à-dire à celui qui intercède entre le spectateur et la scène peinte¹⁵⁴.

L'hypothèse, déjà formulée à plusieurs reprises, que cette situation, au sein du système hétéronymique, ouvrirait la possibilité d'une expérience esthétique, dont le *Livre de l'intranquillité* rendrait compte, devrait à présent pouvoir être étayée.

152 *L.I.*, p. 45, 62, 74, 79, 115, 161, 267, 309, 346, 371, 375 (munie de barreaux), 387, 411, 413, 414, 416, 433, 446, 447, 450, 458. Notons que la plupart du temps, la fenêtre, située en hauteur, donne sur le monde, sans possibilité de le rejoindre physiquement. Dans *Poétique l'intime, op. cit.*, p. 296, Sandra Cheilan fait de la fenêtre un « espace dialectique » : « La fenêtre joue d'abord un rôle de frontière entre le public et le privé, entre le réel et l'imaginaire, entre l'intime et l'extime. Mais la césure se fait perméable et le dehors ne cesse de pénétrer le dedans ».

153 *L.I.*, p. 155.

154 Faire de B. Soares un admoniteur plutôt qu'un dramaturge – ce qui était le choix de F. Pessoa – nous semble justifié par le fait qu'il est constamment présent aux côtés des protagonistes du drame. Afin d'assumer sa responsabilité d'établir le lien (par le regard et par le geste) entre le monde contenu dans l'image et le monde auquel appartient le spectateur, l'admoniteur se tient à la marge de ces deux mondes, un pied dans chaque, pour le dire familièrement. Par contraste, une fois sa tâche accomplie, le dramaturge disparaît, laissant le monde sur scène au contact immédiat du spectateur. S'il fallait donner un exemple, nous choisirions la toile de Watteau, *L'Amour au théâtre français*, peinte en 1718 et conservée au Staatliche Museen de Berlin, dans laquelle le personnage tout de noir vêtu nous invite par le regard à entrer sur la scène arborée où la vie des comédiens se déroulent en petits groupes autonomes, faisant inmanquablement songer aux *régions* de l'hétéronymie.

Un mot, déjà, pour justifier l'emploi de l'expression « expérience esthétique ». Nous l'empruntons à Jean-Marie Schaeffer, et à son essai éponyme¹⁵⁵, consacré à la mise en lumière des caractéristiques propres à cette expérience attentionnelle, en convoquant des travaux de psychologues, de neurologistes, de théoriciens de la cognition et de philosophes, travaillant dans différentes régions du monde. Dès les premières pages, Jean-Marie Schaeffer opère une distinction tranchée entre versant artistique et versant esthétique, que nous reprenons à notre compte car elle permet de situer B. Soares et son *Livre* avec davantage de justesse :

la relation esthétique est un processus attentionnel, alors que le terme « artistique » se réfère à un faire, ainsi qu'au résultat de ce faire, à savoir l'œuvre d'art¹⁵⁶.

Voilà une remarque qui exige, de notre part, un même niveau de clarté. L'implication de B. Soares dans un *faire*, de nature artistique, est aisément démontrée, puisque auteur du *Livre de l'intranquillité* mais, nous l'avons vu, nuancée du fait qu'il ne participe pas à l'œuvre poétique hétéronymique. Son implication dans une relation de nature esthétique mérite d'être posée avec davantage de précision. Nous savons à présent que deux possibilités se présentent : ou bien cette relation s'attache à l'ensemble poétique qui s'élabore au sein du système pessoen (incluant hétéronymes, orthonyme, et le Pessoa-de-chair) – disons les poèmes des uns et des autres, pour aller vite –, ou bien cette relation s'attache au système lui-même, comme forme – disons le dispositif poétique créé par le Pessoa de chair.

L'étude déjà conduite du *Livre de l'intranquillité*, en qualité de figure introductive, nous permet de conclure que l'expérience esthétique de B. Soares porte essentiellement sur le dispositif poétique, ce qui n'exclut pas qu'il se fasse, par moment, lecteur, et même commentateur des poèmes produits par les hétéronymes¹⁵⁷.

En d'autres termes, si nous revenons au texte de B. Soares, le point de vue retenu pour les besoins de l'analyse ici engagée ne peut, par conséquent, plus être celui qui a été adopté plus haut : en premier lieu, le changement d'échelle en fait désormais un texte imbriqué dans l'ensemble plus vaste, la classe que constitue le système pessoen, et perd, de ce fait, une part de son autonomie. En second lieu, grâce à l'analyse qui nous a conduit à ce point, nous sommes désormais en mesure de déterminer ce qu'engage, précisément, le changement d'échelle, à savoir cette situation ouvrant à l'expérience esthétique vécue au contact du dispositif poétique complexe et fluctuant que constitue le système pessoen.

155 Schaeffer, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard (coll. nrf essais), 2015.

156 *Ibid.*, p. 41.

157 *L.I.*, p. 79, il est fait référence à Caeiro et p. 157 à Campos.

Cette fois, nous approcherons donc le *Livre de l'intranquillité* au regard de ce que Jean-Marie Schaeffer peut apprendre à propos des caractéristiques de cette expérience, de manière à conforter notre hypothèse, que nous pouvons reformuler ainsi : *Le Livre de l'intranquillité* est un texte nourri en grande partie d'une expérience attentionnelle de nature esthétique, vécue au contact d'une forme singulière, celle qu'a produite l'extraordinaire système personnel.

Il s'agit par conséquent d'étudier en quels points, et selon quelles modalités, les caractéristiques de l'expérience esthétique, telles que définies par Jean-Marie Schaeffer, rencontrent le texte de B. Soares. Pour commencer, nous nous proposons de rassembler ces caractéristiques, de manière synthétique, sans développer l'étayage scientifique et philosophique qui les accompagnent. Il nous a semblé qu'elles pouvaient être groupées selon quatre entrées.

En premier lieu, l'expérience esthétique mobilise des affects, des processus cognitifs qui ne lui sont pas réservés, mais elle les *infléchit*, selon le terme retenu par Jean-Marie Schaeffer. Cette expérience, écrit-il, repose sur « une inflexion de l'attention¹⁵⁸ ». Autrement dit, l'expérience esthétique suppose l'instauration d'une séquence – J.-M. Schaeffer parle, lui, d'« enclave dépragmatisée » – au sein de laquelle le sujet met en œuvre les processus récurrents de l'attention, mais selon des modalités qui diffèrent de l'expérience attentionnelle non esthétique, habituellement guidée par la visée d'un résultat attendu ou escompté – une visée pragmatique. Ce premier point est important car en posant cela, J.-M. Schaeffer ne sépare pas radicalement l'expérience esthétique de la vie quotidienne, et range sous le terme « esthétique » un mode spécifique de relation aux choses, aux formes, aux œuvres¹⁵⁹. L'accent est ainsi mis sur la dimension relationnelle, davantage que sur des critères attachés à l'objet de la relation. Revenant, en somme, à la source kantienne, ceci le conduit à lier la valeur hédonique de l'expérience esthétique (ce qui plaît) à la modalité attentionnelle elle-même, et ses effets sur le sujet, plus qu'à l'objet vers lequel l'attention infléchie se porte, sans jamais pouvoir se défaire tout à fait d'un *intérêt*. La suite de son analyse conduit à préciser les traits spécifiques de cette modalité attentionnelle.

Et donc, en second lieu, lorsqu'il s'interroge sur ce qui caractérise plus précisément cette modalité attentionnelle, en quoi consiste son *inflexion*, dans la droite ligne de la dépragmatisation, il repère que, dans le cadre de l'expérience esthétique, l'attention est « ouverte » et s'instaure « dans un temps qui lui est propre¹⁶⁰ ». Point qu'il développe ainsi :

158 Schaeffer, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, op. cit., p. 41.

159 *Ibid.*, p. 43-45.

160 *Ibid.*, p. 49-50.

[l'attention commune] est en effet généralement préfocalisée par la tâche qu'elle se propose et reste focalisée par celle-ci tout au long de son exécution. Or l'attention en régime esthétique n'a pas de « tâche » au sens fort du terme : elle n'a pas de but fixé en amont et du même coup possède une importante composante d'indétermination¹⁶¹.

Première conséquence : dans le cours de l'expérience, des changements de focalisation sont possibles à tout instant, probablement déterminés par une valeur hédonique supposée supérieure. Puisque l'attention en régime esthétique n'est pas pré-focalisée par un résultat à obtenir, elle peut, en quelque sorte, courir plusieurs lièvres à la fois. D'où cette deuxième conséquence : la « plus grande sollicitation de notre capacité de traiter parallèlement (donc en même temps) plusieurs " fenêtres " attentionnelles¹⁶² ». Troisième et dernière conséquence : « l'accent est moins mis sur le traitement sériel que sur le traitement parallèle¹⁶³ », ce qui en fait une attention « plus coûteuse¹⁶⁴ », dans laquelle « les phases d'attention distribuée sont beaucoup plus importantes [comparées aux phases d'attention focalisée] que dans l'attention commune¹⁶⁵ ».

En troisième lieu, prolongeant son enquête à propos des traits de cette inflexion, à partir de ce qui vient d'être mis en lumière, Jean-Marie Schaeffer conclut à ce que nous pourrions résumer comme le recours à un grain attentionnel plus fin que dans le cas d'une attention commune. Ainsi, il met en avant

la *densification* attentionnelle pour désigner le fait que l'attention esthétiquement infléchie a tendance à maximiser les possibilités de différenciation *continue* que lui offre l'objet de l'attention, contrairement à l'attention « standard » qui privilégie les différenciations discontinues¹⁶⁶.

Dans le *continuum* sensible, l'expérience esthétique mobilise des capacités de discrimination plus fines, qui permettent de densifier, par subdivision, les découpages au sein d'un phénomène, à la différence de l'expérience commune qui a plutôt tendance à segmenter, par multiplication de phénomènes séparés. Nous pouvons reprendre l'exemple choisi par Jean-Marie Schaeffer : en régime esthétique, l'attention densifiée est en mesure de discriminer au sein des rouges, un grand nombre de teintes, y compris aux limites, tandis que l'attention commune s'en tiendra plus volontiers à une

161 *Ibid.*, p. 67.

162 *Ibid.*, p. 68.

163 *Ibid.*, p. 70.

164 *Ibid.*, p. 71.

165 *Ibid.*, p. 74.

166 *Ibid.*, p. 55.

distinction rouge / orangé / jaune. La finesse du grain attentionnelle tient aussi, selon lui, à la « saturation attentionnelle¹⁶⁷ ». Ce qui est ici désigné, c'est, dans l'appréhension sensible d'un objet ou d'un phénomène, la capacité qu'a l'attention d'embrasser des aspects variés, distribués selon plusieurs registres. Là encore, l'exemple est tiré des arts plastiques. La saturation est ce qui permet au sujet de se rendre attentif à de multiples caractéristiques d'un dessin, sans se limiter à sa dimension iconographique, à savoir : le trait, son épaisseur, la gestualité dont il garde la trace, les repentirs, son dialogue avec le papier, etc. La moindre importance accordée à la dimension iconographique, notamment à ce qui renvoie au référent, fait que l'attention s'attarde auprès de l'objet, sans dévier. C'est ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « l'exemplification [...], autre trait caractéristique, qui réside dans le fait qu'un objet réfère aux propriétés qu'il possède. Il fonctionne donc sur le mode de l'autoréférentialité¹⁶⁸ ».

Caractérisée par la densification, la saturation et l'exemplification, et supposant donc un investissement affectif plus grand dans la relation à l'objet, cette finesse du grain attentionnel va de pair avec une abondance et une richesse des *qualia*, qui déjouent la tentation synthétisante de l'attention commune à visée pragmatique. Idée que Jean-Marie Schaeffer exprime ainsi : « L'exploration horizontale multipliant le nombre de propriétés différentes prises en compte l'emporte en quelque sorte sur le traitement vertical schématisant¹⁶⁹ ».

En quatrième et dernier lieu, l'attention en régime esthétique repose sur une coopération entre ce que Jean-Marie Schaeffer appelle les traitements ascendants et descendants¹⁷⁰. S'appuyant sur des travaux scientifiques, il transpose à l'attention esthétique des conclusions portant sur la manière dont les sujets soumis à expérience affinent par auto-apprentissage leur capacité à prendre en compte des *stimuli* de plus en plus fins, par abaissement du seuil d'attentionnalité. En résumé, lorsque la qualité de l'information transmise par voie ascendante (automatique, guidée par l'impulsion du *stimulus*) est insuffisante ou inexploitable pour prendre une décision au niveau de la conscience, un processus descendant, guidé par l'attention, prend le relais, plus ouvert et moins focalisé, et, par conséquent, plus à même de recueillir des indices pertinents, laissés de côté par la routine ascendante.

Il y a donc un « apprentissage esthétique¹⁷¹ », qui affine, ainsi l'avons nous résumé, le grain de l'attention subjective, qui peut dès lors se déployer dans une appréhension enrichie et pluri-dimen-

167 *Ibid.*, p. 56.

168 *Ibid.*, p. 60.

169 *Ibid.*, p. 59.

170 *Ibid.*, p. 76-89.

171 *Ibid.*, p. 86.

sionnelle de l'objet, ce qui fait dire à Jean-Marie Schaeffer que « l'attention à inflexion esthétique peut être qualifiée de " polyphonique " ¹⁷² ». Insistons bien, ici, sur le fait que cet investissement affectif dans l'attention conduit à une profusion des *qualia* au sein de la relation que le sujet noue avec l'objet qui, lui, ne varie pas dans son essence ¹⁷³. Voilà pourquoi, nous pouvons conclure, avec Jean-Marie Schaeffer, que

l'expérience esthétique fait partie des types d'expérience grâce auxquels le monde dans lequel nous vivons est (un peu) moins un monde régi par les stimuli, donc un monde hétéronome, et devient un peu plus un monde construit par l'attention, donc un monde qui est notre « œuvre » ¹⁷⁴.

En filigrane à cette énumération, le *Livre de l'intranquillité* s'est plus d'une fois laissé deviner. Reprenons le calque et renforçons le trait.

À de nombreuses reprises, B. Soares professe sa profonde répugnance à agir *dans* et *sur* le monde, la rêverie constituant, pour lui, le moyen par lequel peut s'entrouvrir l'enclave dépragmatisée dans laquelle se glisser, et dont Jean-Marie Schaeffer fait la condition préalable, en quelque sorte, de l'expérience esthétique. Mais l'enclave soaressienne est dotée de fenêtres, et de fenêtre continuant à donner sur ce monde tenu à distance plus que résolument fuit. La situation de B. Soares ne relève pas de l'érémisme car il goûte au monde en tant que spectacle – mais un spectacle de pur sensibilité, visuelle et sonore pour l'essentiel. Il tient au monde, et même il tient le monde, dans la distance d'une rêverie cultivée, « travaillée », disait G. Bachelard, laquelle, par le mécanisme d'auto-apprentissage propre à l'expérience attentionnelle esthétiquement infléchie, accroît l'acuité de ses sens. Le fragment 148 exprime parfaitement cet abaissement du seuil d'attentionnalité pointé par J.-M. Schaeffer – B. Soares, lui, parle d'une « érudition de la sensibilité ¹⁷⁵ », vécue sous l'angle de l'étonnement et dans un rapport sensible étroitement noué avec le monde :

Du fait que je me suis toujours abstenu de collaborer à l'existence du monde extérieur il est résulté, entre autres, un phénomène psychique assez curieux.

Alors que je m'abstiens intérieurement de toute action, et que je me désintéresse du cours des choses, je parviens à voir le monde extérieur, quand mon attention se fixe

172 *Ibid.*, p. 95.

173 C'est bien cette distinction que le *ready-made* de Marcel Duchamp, *Fountain* (1917), exemplifie avec force.

174 Schaeffer, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 77.

175 *L.I.*, p. 168.

sur lui, avec une objectivité parfaite [...]»¹⁷⁶.

Parce qu'elle focalise l'attention sur le résultat escompté, l'action ne peut s'embarrasser de la profusion sensible. « Le monde appartient à ceux qui ne ressentent rien. La condition essentielle pour être un homme pratique, c'est l'absence de sensibilité », constate un B. Soares, dont il faut rappeler que, par nécessité, il fait aussi l'expérience professionnelle de l'action focalisée – sans doute l'une des plus focalisée et pragmatique qui se puisse concevoir : la comptabilité¹⁷⁷.

L'analyse précédemment conduite de l'intranquillité¹⁷⁸ nous a déjà mis en présence de ce que nous avons appelé le ravissement sensible de B. Soares, incapable, au fond, d'opérer le tri dans les *qualia* profuses, parce qu'un tel tri supposerait une visée pragmatique, ce dont il se détache résolument. Par ce ravissement s'instaure une attention ouverte, telle que pointée par Jean-Marie Schaeffer, qui échappe à la focalisation et qui maintient plusieurs fenêtres attentionnelles ouvertes en parallèle. Le *Livre* de B. Soares est tout entier traversé de ces appels sensibles, simultanés, équivalents dès lors qu'ils sont reçus à l'aune de la seule rêverie et dans la fidélité pathétique s'initiant dans la chair. Égrenons quelques exemples :

Je suis donc ainsi fait, futile et sensible, capable d'élans fougueux qui m'absorbent tout entier, bons et mauvais, nobles et vils – mais jamais d'un sentiment durable, jamais d'une émotion qui persiste et qui pénètre la substance de l'âme. Tout en moi tend à être aussitôt autre chose ; une impatience de l'âme contre elle-même, comme on peut l'avoir contre un enfant importun ; une intranquillité toujours plus grande et plus semblable. Tout m'intéresse, rien ne me retient. Je m'applique à toute chose en rêvant sans cesse je fixe les moindres détails de la mimique faciale de mon interlocuteur, je remarque les inflexions millimétriques dans les phrases qu'il prononce ; mais, alors même que je l'entends, je ne l'écoute pas, je pense à tout autre chose et ce que je me rappelle le moins, de notre conversation, c'est justement ce qui s'y est dit [...]»¹⁷⁹.

La recherche scientifique de l'avenir viendra peut-être à découvrir que toutes les réalités sont des dimensions d'un même espace, qui ne serait donc ni matériel, ni spirituel. Dans une dimension, nous vivons peut-être notre corps ; dans une autre nous vivons notre âme. Et il existe peut-être d'autres dimensions, où nous vivons également d'autres aspects tout aussi réels de nous-mêmes¹⁸⁰.

176 *L.I.*, p. 273.

177 *L.I.*, p. 327.

178 Cf. *supra*, § 3.4 -

179 *L.I.*, p. 50.

180 *L.I.*, p. 111.

Lorsqu'il traverse un paysage habité, B. Soares, se sent vivre « l'existence de tous les gens qui vivent là-dedans », sa sensibilité investissant simultanément chaque foyer, à travers portes et fenêtres (et le mot « fenêtre » prend ici son sens littéral aussi bien que figuré – acception qui est celle de J.-M. Schaeffer dans son analyse) :

Je suis le père, la mère et les enfants, les cousins, la bonne et le cousin de la bonne, tout cela en même temps, grâce à cet art spécial qui me permet d'éprouver simultanément diverses sensations distinctes [...] ¹⁸¹.

S'agissant de la finesse du grain attentionnel, toutes les pages du *Livre de l'intranquillité*, ou presque, pourraient ici être convoquées. Chaque fragment recèle minutie, densité et saturation de l'attention et – il faut le souligner – équivalentes minutie, densité et saturation de l'écriture. Parmi les motifs près desquels B. Soares exerce ses facultés attentionnelles, les ciels occupent, semble-t-il, une place privilégiée. La précision avec laquelle il observe, et transcrit, les infinies nuances atmosphériques est tout à fait remarquable. Prenons quelques exemples :

Jour de pluie. L'air est d'un jaune voilé, comme un jaune pâle vu à travers un blanc sale. C'est à peine s'il y a du jaune dans la grisaille de l'air. La pâleur de ce gris, pourtant, recèle un peu de jaune dans sa tristesse ¹⁸².

Ce ciel vire du bleu légèrement verdi au gris blanchâtre, et vers la gauche, tapi sur les pentes de l'autre rive, s'amoncelle un nuage brunâtre d'un rose comme mort [...] du ciel seulement, du ciel de toutes les couleurs qui défont – bleu-blanc, vert encore bleuâtre, gris pâle entre le bleu et le vert, vagues tons distants de couleurs de nuages qui n'en sont pas, au jaune indécis obscurci d'une pourpre mourante ¹⁸³.

... sur l'avalanche nettement découpée des toits superposés, le blanc grisâtre de la lune, humidement souillé d'un brun terne ¹⁸⁴.

Ces extraits témoignent de l'exercice du regard, grâce auquel l'érudition de la sensibilité s'obtient, et préfigurent, une trentaine d'années avant, la démarche engagée par Rémy Zaugg dans le cadre de qu'il a appelé ses *Esquisses perceptives*, réalisées face au tableau de Paul Cézanne, *La Maison du pendu* ¹⁸⁵.

181 *L.I.*, p. 324.

182 *L.I.*, p. 220.

183 *L.I.*, p. 254.

184 *L.I.*, p. 444.

185 Zaugg, Rémy, *Écrits complets, volume 1*, Dijon, Les Presses du Réel, 2017.

La leçon d'A. Caeiro est ici perceptible. B. Soares prolonge l'exigence du *Gardeur* à l'égard du monde, non pas dans le but de faire poème, mais dans celui de goûter au monde selon une inflexion esthétique. B. Soares manifeste ici un poétique en partie délié d'une poétique – nous en connaissons désormais la raison. Il a aussi assisté à l'éclosion du Pessoa-en-personne, dont nous nous souvenons qu'il prend dans ses plis intersectionnistes les images et les sons :

La lumière avait pris une teinte jaune d'une lenteur excessive, un jaune sale et blême. Les intervalles entre les choses s'étaient élargis, et les sons, espacés selon un ordre nouveau, résonnaient de façon décousue. On les avait à peine entendus qu'ils cessaient d'un seul coup, comme cassés nets [...] Les volets intérieurs de la fenêtre, juste entrouverts, laissaient entrevoir par cette fente étroite l'attitude, d'expectative exagérée du seul arbre visible. Il était d'un vert différent, tout imbibé de silence. Dans l'atmosphère se fermaient des pétales. Et dans la composition même de l'espace, une corrélation différente, entre des choses analogues à des plans, avait modifié et brisé la façon dont les sons, les lumières et les couleurs utilisent l'étendue¹⁸⁶.

Cette distension entre le poétique et la poétique, qui n'existe pas chez les hétéronymes ou l'orthonyme emportés par le *ductus* jusqu'à la coextension, résolutoire, en quelque sorte, du monde et du poème, est une marque de l'intranquillité de B. Soares. Dans l'extrait ci-dessus, le monde est instable. Non seulement les *choses* dont le monde se compose, mais l'espace entre ces *choses*, qui les fait se balloter, s'ouvrant, se fermant, selon un rythme décousu où l'on passe de l'apparition à la cassure, à la brisure. L'intersectionnisme ne saurait ici avoir cours, par défaut de fixité. La situation de B. Soares est acosmique or, dans le système pessoen, la possibilité du poème trouve sa condition dans l'ordre cosmique du monde plié. Le pli confère la bordure, ordonne le monde et guide l'affectivité vitale vers le foyer hétéronymique. Rien de tel ne se produit pour B. Soares. Son extraordinaire acuité ne rencontre aucun bord et n'est guidée par aucune pente, investissant tout, absolument tout, simultanément, parallèlement. Prenons le temps de citer ce long passage, dans lequel B. Soares témoigne de l'irruption dans la vie quotidienne de cette faculté illimitée de sentir qui jamais ne trouve sa forme ni le bord de son pli :

Je me trouve dans un tram, et j'examine lentement, à mon habitude, tous les détails concrets des personnes qui se trouvent devant moi. Pour moi les détails sont des choses, des mots, des phrases. Cette robe que porte la jeune fille assise en face de moi, je la décompose en divers éléments : l'étoffe dont elle est faite et le travail qu'elle a demandé – puisque je la vois en tant que robe, et non pas comme morceau de tissu ; la

186 *L.I.*, p. 268.

fine broderie qui borde le ras du cou se décompose à son tour : le galon de soie dont on l'a brodée, et la travail qu'a demandé cette broderie. Et immédiatement, comme dans un ouvrage primaire d'économie politique, se déploient sous mes yeux les usines et les activités diverses – l'usine où l'on a fabriqué le tissu ; l'usine où l'on a fabriqué le galon, d'un ton plus foncé, qui a servi à orner, de petites choses entortillées, l'endroit qui fait le tour du cou ; et je vois des ateliers dans les usines – machines, ouvriers, cousettes - , mes yeux tournés vers le dedans pénètrent dans les bureaux, je vois les directeurs chercher un peu de calme, et je surveille, dans les registres, la comptabilisation de chaque chose ; mais je ne m'arrête pas là : je vois, au-delà, la vie familiale de ceux dont la vie quotidienne s'écoule dans ces usines et dans ces bureaux ... C'est la vie sociale tout entière qui s'étend sous mes yeux, du seul fait que j'ai devant moi, au-dessous d'un cou brun, qui de l'autre côté supporte je ne sais quelle tête, une bordure, irrégulièrement régulière, d'un vert sombre sur le vert plus clair de la robe.

En outre, je devine les amours, les cachotteries et l'âme de tous ceux qui ont œuvré pour que la femme qui se trouve là, devant moi, dans un tram, porte, autour de son cou de mortelle, la sinieuse banalité d'un galon de soie vert sombre faisant des grâces au bord d'un tissu d'un vert plus clair.

J'ai le vertige. Les banquettes du tram, garnies de paille aux brins alternativement plus fins et plus robustes, m'emportent vers des régions lointaines, se multiplient en industries, ouvriers et maisons d'ouvriers, existences, réalités – tout.

Je descends du tram, épuisé, somnanbulique. J'ai vécu la vie tout entière¹⁸⁷.

Achevons le décalque par la lecture du fragment 92, en surlignant la récurrence de ce monde singulier, qui n'existe que dans la relation rêvée, esthétiquement infléchie, que B. Soares instaure avec tout ce qui l'entoure, et qui fait que ce monde porte sa signature :

Je n'ai jamais voulu être rien d'autre qu'un rêveur. Si l'on me parlait de vivre, j'écoutais à peine. J'ai toujours appartenu à ce qui n'est pas là où je me trouve, et à ce que je n'ai jamais pu être. Tout ce qui n'est pas à moi – si vil que cela puisse être – a toujours eu de la poésie à mes yeux. Je n'ai jamais aimé que *rien*. Je n'ai jamais souhaité que ce que je ne pouvais pas même imaginer. Je n'ai jamais demandé à la vie que de m'effleurer, sans que je la sente passer. Je n'ai jamais rien demandé à l'amour que de rester toujours un rêve lointain. Jusque dans mes paysages intérieurs, tous parfaitement irréels, c'est toujours le lointain qui m'a attiré, et les aqueducs qui allaient s'estompant,

187 *L.I.*, p. 322-323.

presque à l'horizon de mes paysages rêvés, avaient une douceur de rêve, comparés aux autres parties du paysage ; et c'était justement cette douceur qui me les faisait aimer.

Cette manie de me créer un monde factice ne m'a jamais quitté, et ne me quittera que le jour de ma mort¹⁸⁸.

Distance, rêverie et douceur se nouent à ces horizons colorés des infinies nuances du ciel. Le monde auquel B. Soares se sent appartenir, ce monde dont il est l'auteur, ce sont ces lointains hors-les-plis, où s'esquissent les choses, dans une imprécision qui les rend instables aussi bien qu'insituables. Amorce des choses, plus que choses, qui glissent les unes sur les autres, les unes dans les autres, dès que l'on change de point de vue, demeurant en un chaos, adouci parce que lointain, qui jamais ne s'ordonne en cosmos. Bien sûr, c'est une image. Qui fait d'ailleurs souvent référence au paysage. Une idée. Mais c'est aussi un phénomène que rencontre tout flâneur levant la tête, que connaît tout observateur ayant rêvassé au bord d'une fenêtre située en hauteur. C'est une sensation.

B. Soares est déchiré entre l'*ici* auquel il n'appartient pas et ces lointains qui sont son monde à lui, là où s'arrime le lien sensible. Il atteint ces lointains, en rêve seulement, en traversant ces mondes intermédiaires, étrangers et, précise-t-il, poétiques. Tiens. Poétiques parce que mondes de l'hétéronymie, pensons-nous, où la Vie irriguant la chair pessoenne trouve un accomplissement dont il est privé. Voilà sans doute pourquoi, derrière B. Soares, c'est bien le F. Pessoa de chair saisi au cœur de l'expérience esthétique vécue au contact du système qu'il a lui-même inventé, qui, au début du fragment 316, parle d'un « quiétisme esthétique de la vie¹⁸⁹ », énoncé sur le ton d'un idéal.

Nous le retrouvons aussi, sans doute, ce F. Pessoa de chair, dans ce passage où il regarde, de l'extérieur, installé dans la position de l'admoniteur, l'assemblée des danseurs, qui pourraient tout aussi bien être hétéronymes et orthonyme :

Un homme se tenant dans le coin d'une salle de bal danse avec tous les danseurs. Il voit tout et, voyant tout, il vit tout. Et comme tout, en dernier et ultime ressort, est affaire de sensation, il n'y a aucune différence entre le contact avec un corps et la vision qu'on en a, ou même le simple souvenir. Donc, je danse en voyant les autres danser. Je peux dire, comme le poète anglais qui, couché dans l'herbe, contemplait de loin trois moissonneurs : « un quatrième moissonne, et c'est moi [NDR : Citation du poème *Lying in the Grass*, d'Edmund Gosse, précise une note de Richard Zénith] »¹⁹⁰.

188 *L.I.*, p. 127.

189 *L.I.*, p. 338.

190 *L.I.*, p. 388.

Ce qui nous autorise à appréhender B. Soares et le *Livre de l'intranquillité* par le versant esthétique tiendrait donc à ces deux points :

- Tel qu'il se trouve exprimé dans son *Livre*, le rapport que B. Soares entretient avec qu'il appelle les *choses* – choses qui constituent le monde, de manière discrète autant que par leurs relations – correspond à l'expérience esthétiquement infléchie, selon les critères définitoires mis en avant par Jean-Marie Schaeffer.
- Ces *choses* viennent dans des mondes s'ordonnant autour de corps, en raison des plis plastiques qui résultent de la Vie irriguant la chair pessoenne d'une affectivité irrépressible. B. Soares est à distance de ces choses comme de ces corps, à distance seulement pourrions-nous dire car il n'en est pas absolument coupé. Quiétiste mais non ermite, B. Soares reçoit la poésie hétéronyme et orthonyme, engageant par conséquent une esthétique dont la nature pointe dans le dernier fragment cité : une esthétique des harmoniques où les choses composant le monde seraient reçues de manière analogue aux notes non jouées mais passivement contenues dans celle qui a effectivement été jouée. Voilà selon nous ce que l'on peut entendre derrière ce terme de « dérivation » employé par F. Pessoa, lorsqu'il évoque le drame¹⁹¹. À ces notes secondes, d'arrière-plan, induites, que seule l'érudition de la sensibilité permet de percevoir, par affinement du grain attentionnel et abaissement du seuil perceptif, correspondraient ces lointains hors-les-plis. Cette esthétique engagerait donc une sensibilité traversant les choses jouées, poétiquement établies par les poètes hétéronymes et orthonymes, ordonnées en mondes pliés, pour atteindre leur horizon ou, pour le dire autrement, le bord encore mouvant du pli, l'enroulement au cœur duquel le versant intérieur ne se distingue pas encore du versant extérieur. C'est-à-dire une origine.

Au moment d'engager cette réflexion, nous avons souligné que l'enjeu de la traversée des échelles, en passant du *Livre de l'intranquillité* à la classe pessoenne, était de penser une unité en accord avec le divers des voix hétéronymes. Voilà pourquoi nous avons pris soin de revenir à l'éclosion hétéronymique et d'étudier cette dernière en tant que phénomène, de manière à suivre le procès de phénoménalisation au plus près de son déroulement. C'est ainsi que la notion de *ductus* est venue épauler cette pensée d'une singularité et d'une cohérence intra-hétéronymique, en même temps qu'une disjonction inter-hétéronymique, se manifestant, en somme, selon trois distributions corrélées : celle de la voix, celle du corps, celle du monde.

Il est vrai que le système mis au point par F. Pessoa, grâce auquel il reste fidèle à la fois à l'im-

191 Cf. supra, § 4.7 -.

pulsion pathétique et à l'unité de l'œuvre signée par chaque hétéronyme a pour conséquence une dispersion de sa présence au monde et au langage. Il est tout aussi vrai que, à des degrés divers et selon des intensités graduées, cette dispersion et ce doute que celle-ci nourrit quant à son noyau ontologique, sont interrogés au cœur même des œuvres poétiques des hétéronymes. Pour autant, la permanence et la prégnance de cette interrogation dans les poèmes des uns et des autres ne doit pas dissimuler, selon nous, l'unité fondamentale et fondatrice qui est celle de la chair pessoenne traversée de l'irrépressible affectivité vitale – qui est une, qui appartient à F. Pessoa et à lui seul. Cette force, plastique, dit G. Deleuze, exerce ses plis selon des directions, des *ductūs*, différents, mais elle a sa source dans le fait irréductible d'un être singulier aux prises avec la Vie, donnée en ses élans, inconnaissable autrement que dans la phénoménalisation extatique, donc dans l'écart entre chair et corps, entre *pathos* et langage. En raison de sa position dans le système, B. Soares est celui qui porte attention à cet écart.

Nous avons à cœur de restituer cette unité car c'était à nos yeux la condition pour situer B. Soares et son *Livre*. L'hypothèse que nous avons essayé d'avancer et d'argumenter, est que le *Livre* de B. Soares rend compte d'une expérience de nature esthétique. À ce stade, ce que nous pouvons dire afin de caractériser cette expérience, c'est qu'elle porte sur la réception de l'hétéronymie comme forme tenant du pli, et qu'elle s'énonce à son tour, à travers les fragments qui constitueraient, selon le terme employé plus haut, des *harmoniques* générées par les choses pliées dans les mondes hétéronymiques. Ceci nous conduit donc à revenir sur la distinction très nette que Jean-Marie Schaeffer opère entre sphère artistique – celle du *faire* – et sphère esthétique – celle de la réception. Dans le cas présent, il faut admettre une forme de circularité entre ces deux sphères, mais qui n'était selon nous compréhensible qu'à la condition préalable de les distinguer.

En d'autres termes, nous posons que si l'intranquillité peut être pensée et définie dans le champ de l'esthétique, c'est parce qu'elle pointe quelque chose qui est en lien avec cette circularité entre le *faire* et la réception, vécue dans une unité existentielle tournée vers la création de formes, et dont F. Pessoa présenterait le cas principal.

Principal parce que F. Pessoa a été le premier à donner au mot *desassossego* l'ampleur que nous avons tenté de circonscrire. Mais le premier à recourir à son équivalent français est, nous l'avons vu, Henri Michaux, notamment dans le texte *Emergences – Résurgences*.

Il y a là, selon nous, bien plus qu'une coïncidence, dès lors que l'on s'attarde sur la nature et le contenu de cet ensemble.

4.11 - Il faut rendre à Michaux ...

Émergences – Résurgences a paru en 1972 dans « Les sentiers de la création », célèbre collection éditée par Skira, à laquelle collabora Gaëtan Picon, et qui a accueilli des textes parmi les plus importants s'agissant de témoignages de grands créateurs. Plusieurs d'entre eux sont même devenus de véritables classiques.

Henri Michaux livre ici le minutieux récit d'une expérience, celle d'un écrivain qui s'affronte au dessin pour, annonce-t-il en prologue, se « déconditionner¹⁹² ». Parenté frappante avec le *Livre* de B. Soares, tenant au fragmentaire, au journal, à cette acuité du regard traquant dans les linéaments graphiques la force qui fait advenir la forme : « Je veux que mes tracés soient le phrasé même de la vie, mais souples, mais déformable, mais sinueux », confesse H. Michaux¹⁹³. Par le dessin, le poète s'exerce à la saisie, à l'accompagnement et à la poussée du *ductus*. Geste relevant de l'art, avions-nous dit plus haut. Voilà un fait qui se confirme ici :

L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie. Ce qui compte n'est pas le repoussement, ou le sentiment générateur, mais le tonus [NDR : mais nous pourrions dire *ductus*]. C'est pour en arriver là qu'on se dirige, conscient ou inconscient, vers un état au maximum d'élan, qui est le maximum de densité, le maximum d'être, maximum d'actualisation, dont ne reste n'est que le combustible – ou l'occasion¹⁹⁴.

On ne peut dès lors plus s'étonner que les points de contact entre ce texte et les résultats de notre analyse soient si nombreux. Citons le pli par lequel s'obtient un monde singulier¹⁹⁵, la rêverie tournée vers le chaos adouci des lointains¹⁹⁶, l'apparition phénoménale du corps mondain, ici plutôt des têtes¹⁹⁷, l'interstice acosmique où la forme s'annonce¹⁹⁸ et, à l'origine de tout cela, la manifestation incoercible du flux vital, qui déborde, inonde de ses possibles l'espace du dessin comme l'espace du langage¹⁹⁹.

192 Michaux, Henri, *Émergences - Résurgences*, op. cit., p. 9.

193 *Ibid.*, p. 13.

194 *Ibid.*, p. 64.

195 *Ibid.*, p. 18. : « Si je tiens à aller par des traits plutôt que par des mots, c'est toujours pour entrer en relation avec ce que j'ai de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus " mien " » [...]

196 *Ibid.*, p. 16. : « Les lointains préférés au proche, la poésie de l'incomplétude préférée au compte rendu, à la copie ».

197 *Ibid.*, p. 22. : « Tout ce qui est fluide une fois arrêté devient tête ».

198 *Ibid.*, p. 79. : « Phénoménal rassemblement aigu, exalté, de couleurs distinctes, se pressant l'une contre l'autre, point à point, sans jamais se confondre, sans ralentir leur zigzagant mouvement sans fin, sans qu'on en pût deviner l'échelle de grandeur, soit microscopique, soit " metropolis ", soit cosmique ou même située peut-être dans un autre monde ... ».

199 *Ibid.*, p. 88. : « Espace occupé, suroccupé, d'une occupation incessamment renouvelée, espace pullulant de nouveaux venus. C'est inouï alors comme de toutes parts ils abordaient dans l'espace blanc et je n'aurais pu, même très

Tout l'effort de H. Michaux est tendu vers le maintien d'une attention fiévreuse à ce qui advient sur le blanc du papier. Une attention infléchie esthétiquement, pouvons-nous dire à présent, et dont les mouvements de va-et-vient entre geste graphique, réception et consignation verbale rythment l'ordonnement des fragments. Dessin, langage et regard se relancent mutuellement et font songer à « l'extase de voir » vécue par F. Soares²⁰⁰. « J'assistais – exaltée et dérangée – à ma fonction imaginogène », écrit H. Michaux, qui s'installe donc en position de réception de ces formes que le dessin fait apparaître et qui *révèlent*, au sens de la photographie, ces élans qui traversent sa chair. Il y a donc bien, ici, un dédoublement, qui n'est pas nommé, contrairement à l'hétéronymie, ainsi qu'une circularité entre *faire* et réception. Le fait de retrouver le mot « intranquillité » dans ce texte, sonne bien comme un accord kantien entre « l'appréhension du divers [...] dans l'imagination » et « la présentation d'un concept de l'entendement²⁰¹ ».

Nous trouvons de surcroît confirmation que ce qui marque cette réception intranquillement nouée à un *faire* tient à ce que nous avons commencé de nommer les harmoniques, et que F. Pessoa avait nommé « dérivation » :

Plutôt que les traits, leur évanescence venait à ma rencontre, fantômes qu'une émotion éponge. Ou bien j'allais à eux, comme à des aires de circulation, à des cours, à des fontaines, des jardins. Si peu fermé. C'est tout traversé, partagé, dissous et dissolvant, un visage ; ou c'est sur l'invisible que l'on bute. Et toujours restent les yeux chargés d'un autre monde²⁰².

Ce n'est pas le dessin, tel qu'il pourrait être décrit, qui motive l'écriture. Mais la nécessité de retremper le langage au bain affectif de la chair traversée de l'élan graphique. La ligne échappée au *verbal* rapproche le poète de la source incarnée du geste. Il faut du dessin, certes, il faut que se manifeste le *faire* graphique pour qu'ensuite, en arrière-plan du dessin, se laissent saisir les harmoniques qui seront le véritable motif de l'écriture :

Dépassant la visualisation, restant en deçà, en dedans, faisant partie de l'être, combien plus important était *le sentiment de présence*²⁰³.

Au fond, à lire F. Pessoa – et nous disons bien F. Pessoa, pas B. Soares, pas les hétéronymes –, comme à lire H. Michaux, ce que nous comprenons, c'est que l'acte créateur qui trouve sa source

actif, suffire à les suivre au crayon, fût-ce dans le moindre coin de la page ».

200 *L.I.*, p. 254.

201 Formule kantienne employée au § 4.4 -

202 Michaux, Henri, *Émergences - Résurgences*, *op. cit.*, p. 116.

203 *Ibid.*, p. 92.

dans l'affectivité primordiale traversant la chair, et non dans des règles ou des routines pré-établies, données depuis l'extérieur, impose un feuilletage du sujet qui doit occuper la position de celui par qui se fait la forme (versant artistique, dit J.-M. Schaeffer) et la position de celui qui reçoit cette forme en cours de formation (versant esthétique), mais qui la reçoit à l'intérieur de l'acte de création, c'est-à-dire dans l'implication de la chair pathétiquement éveillée, et non comme spectateur extérieur.

Or, à chaque instant du processus de création, il n'est de place que pour un seul : F. Pessoa, lorsque l'impulsion pathétique traverse la chair, tel ou tel orthonyme, lorsqu'il est aux prises avec tel ou tel *ductus* suivant telle ou telle pente, B. Soares lorsqu'il est question d'embrasser, dans la distance, l'ensemble constitué et d'en restituer, fragment après fragment, les harmoniques perçues, F. Pessoa, une seconde fois, lorsqu'il s'agit de dé-faire ou de dé-placer une forme au sein de l'ensemble. L'extraordinaire invention de F. Pessoa est d'avoir séparé ces instants sur la base d'incarnations et de nominations distinctes, de s'être décomposé, pourrait-on dire, en autant de personnes²⁰⁴ que d'instant. Jamais ces *personnes* n'ont pu se croiser, de même qu'un acteur qui jouerait sur scène plusieurs rôles ne pourrait se donner la réplique à lui-même.

Seul B. Soares a pu les embrasser tous, non pas en tant que présences mais bien, pour reprendre l'expression de H. Michaux, en tant que « *sentiments de présence* » – ce que nous avons appelé aussi les harmoniques et, par conséquent, perçus dans cette zone d'indétermination, arrière-plan où les formes, les images et les sons perdent de leur définition, de leur objectivité, et qui réclament d'affiner le grain de son attention.

B. Soares instancie donc, au sein du vaste système poïétique inventé par F. Pessoa, cet instant où le corps au monde, ébloui d'être au monde, aveugle aux formes qu'il forme, emporté par le *ductus* dans l'étreinte avec les forces pliantes, doit s'écarter pour qu'un regard qui n'a pas traversé l'oubli de la chair, du fait qu'il a échappé à la phénoménalité accomplie, prenne le relais. La dimension esthétique de l'intranquillité tient donc à ce regard interne, porté sur des formes repoussées dans la distance, et par conséquent fluctuantes, imparfaites. Un regard qui traverse les choses, pour retrouver l'horizon où s'est formé le premier pli, le pli à l'origine de ces mêmes choses. Entre le *faire*, où l'hétéronyme est tout entier aux prises avec l'élan vital qu'il accueille, comprend et renverse, à la manière du judoka, sur le sol poétique de son monde, et le dé-*faire* par lequel F. Pessoa agence ou ré-agence – peut-être supprime – les poèmes, il y a nécessité d'un regard qui ne soit pas engagé dans l'aveuglant éblouissement du *faire*, tout en pouvant en retrouver l'origine pliante traversant la chair, par le biais des harmoniques. Au sein du système de production littéraire mis en place par

204 Rappelons que le patronyme Pessoa signifie « personne », au sens d'une personne.

F. Pessoa, le nom de B. Soares désigne ce regard, esthétique par sa nature, poétique par sa fonction – et qui ne doit pas être confondu avec celui d'un spectateur totalement étranger à la formation de l'œuvre. Le livre écrit en son nom en consigne les exigences.

L'existence d'un regard esthétiquement infléchi, installé au cœur du processus de création ne constitue pas une révélation et est évoqué par Sandra Cheilan dans son étude sur la *Poétique de l'intime*, citée plus haut :

Si Soares redouble le geste pessoen de démultiplication de soi dans différentes identités, il met également en scène le geste créateur. Dans un mouvement autotélique [NDR : point que, précisément, la traversée scalaire permet de nuancer], le texte n'a de cesse de se montrer lui-même et de faire corps avec le scripturaire. Le texte devient rapidement journal d'écrivain en même temps qu'il désigne la matérialité du livre à venir²⁰⁵.

Sandra Cheilan qualifie, un peu après, B. Soares de « supra-écrivain²⁰⁶ ». Cependant, probablement parce que n'entrait pas dans son projet de passer d'une échelle à l'autre, elle pense et situe cette situation esthétique singulière au cœur de l'œuvre de B. Soares, sans l'étendre à l'ensemble hétéronymique.

Lorsqu'il interroge ce qui distingue l'artisan de l'artiste, le philosophe Alain, voici cent ans, écrivait déjà de ce dernier « qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître²⁰⁷ » et que, donc, il la découvre en même temps qu'il l'a façonnée. Tout créateur connaît ce feuilletage subjectif lorsqu'il relit et corrige un premier jet, lorsqu'il s'assied face à sa toile, *comme* s'il s'agissait du travail produit par un autre. Le problème, on le comprend bien, réside dans ce *comme*, et dans le *comment* qu'il suppose.

Ce à quoi notre réflexion sur F. Pessoa et son système aboutit, c'est une pensée de ce *comme*, et de la modalité d'accès qu'il offre au créateur à l'œuvre en cours. Cet accès n'est pas direct, d'abord parce que l'œuvre ne s'objective pas à volonté. Ensuite, parce que le créateur a à faire, encore, avec l'œuvre et que, par conséquent, elle ne saurait être appréhendée comme un objet, extérieur, étranger, donné. Des prises doivent être possibles, encore. L'œuvre qui s'offre à l'attention esthétiquement infléchie, c'est une œuvre-en-tant-que-poussée qui, tout en relevant du « projet » tel que Henri Maldiney l'entend – comme « liberté à fonder » – s'origine encore, à l'instant de sa saisie, dans la

205 Cheilan, Sandra, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa, op. cit.*, p. 106.

206 *Id.*

207 Alain, *Système des beaux arts*, livre I, chap.7, Paris, Gallimard, 1920.

chair pathétiquement éveillée. Sa plasticité demeure et il faut donc traverser la forme livrée en ses plis, pour retrouver l'origine du pli, l'horizon fluctuant d'où le pli provient et où la chair unitaire du sujet affleure encore. C'est, pour reprendre la définition donnée par Fernando Pessoa lui-même, un regard amputé à la fois de l'affectivité, qui pousse au combat avec l'élan et emporte vers le *ductus* poïétique, et du raisonnement, qui ne sait manipuler la forme que comme déjà formée, refroidie. L'intranquillité désigne cette attention feuilletée qui se porte aux horizons d'où plissent des formes qui nous ont engagé comme être de chair, et qui continue à nous engager comme auteur fidèle à sa chair pathétiquement éveillée par la Vie.

Situer Bernardo Soares dans le système pessoen a permis, selon nous, de penser l'intranquillité à deux échelles complémentaires. Abordée à l'échelle du *Livre* éponyme, l'intranquillité a pu être caractérisée par quelques grands traits majeurs. Ces caractéristiques ont ensuite été éclairées par la prise en considération de la place que, selon notre hypothèse, ce livre occupe dans le vaste système mis en œuvre par F. Pessoa. C'est ainsi que la dimension esthétique spécifique à l'intranquillité a pu être dégagée.

Sa spécificité vient de l'intrication de l'expérience esthétique dans l'acte du créateur, et ne doit pas être confondue avec ce qui concernerait la réception d'une œuvre par un spectateur, qui ne serait pas impliqué dans sa fabrication. Nous sommes conscients que cette distinction a pu être interrogée, et même battue en brèche par de nombreuses propositions artistiques, héritières notamment de la pensée de Marcel Duchamp qui érige le regardeur en créateur à part entière de l'œuvre. Cependant, dans le cadre de la réflexion ici conduite, nous maintiendrons encore cette distinction, d'abord parce qu'elle nous a semblé éclairante lorsqu'il s'est agi de penser la situation de B. Soares au sein du système, ensuite parce qu'elle maintient entrouvert notre questionnement et devrait permettre d'aller plus avant vers la mise en lumière d'une définition autour de laquelle nous pourrions, alors seulement, envisager de refermer le champ d'étude.

Sa spécificité tient, aussi, à l'extraordinaire invention de F. Pessoa. Animé d'une sincérité qui suscite l'admiration, ce grand créateur a tiré jusqu'à leurs extrémités les conséquences de ce feuilletage subjectif, inhérent à la fabrication d'une œuvre s'enracinant dans la vitalité irriguant sa chair. L'intranquillité, néologisme libre, en somme, ne doit, selon nous, recevoir sa définition que dans un rapport aussi étroit que possible avec la radicalité pessoenne – une radicalité qui justifie, selon nous, que le terme d'«*intranquillité*» soit privilégié par rapport à celui d'«*inquiétude*»²⁰⁸.

208 Cf. § 3.1 -

Cependant, tout en revendiquant l'ancrage chez F. Pessoa, il s'agit de poursuivre la montée en généralité, opération qui nécessite de confronter ces premiers résultats à d'autres expériences, à d'autres œuvres, à d'autres poétiques et impose, par conséquent, de convoquer d'autres figures.

Choisir revient désormais à conduire la réflexion sur une piste parmi plusieurs possibles. Il sera donc indispensable d'argumenter nos choix car, une fois éloignée de son noyau pessoen, l'intranquillité adoptera une coloration déterminée par les orientations successivement prises parmi celles, multiples, qu'offrent les œuvres, les objets saisissables par nos sens. Ne disposant pas du concept *a priori* de l'intranquillité – attitude réfléchissante oblige –, l'argumentation reposera sur l'exposé de concordances perçues subjectivement, en faisant en quelque sorte le pari que le lecteur partagera le sentiment de leur validité. Autrement dit, nous présumons qu'est susceptible d'être vécue par d'autres que nous la satisfaction harmonique ressentie à la mise en relation des figures convoquées. Nous présumons que d'autres que nous partageront le sentiment de beauté né en nous à la vue de l'édifice réflexif façonné pas à pas.

Dans cette prétention à un partage aussi large que possible, nous pouvons, à nouveau, prendre appui sur l'« Analytique du Beau », première partie de la *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant, notamment le paragraphe 8 dans lequel il écrit qu'

il faut pleinement se convaincre que, par le jugement de goût (sur le beau), on attribue à chacun le plaisir pris à un objet, sans se fonder pourtant sur un concept (car, dans ce cas, ce serait [un jugement portant sur] le bien); il faut se convaincre aussi que cette prétention à l'universalité appartient si essentiellement à un jugement par lequel nous déclarons une chose belle que, si nous ne pensons pas à une telle universalité, il ne viendrait à l'idée de personne d'user de ce terme, mais tout ce qui plaît serait mis au compte de l'agréable – alors qu'en fait, en ce qui concerne l'agréable, on laisse chacun se faire son idée et que personne ne demande à l'autre qu'il adhère à son jugement de goût²⁰⁹.

« Il faut », écrit E. Kant, signifiant qu'une fois adoptée l'attitude réfléchissante, on ne peut échapper au transcendantalisme de l'universalité accompagnant tout jugement fondé sur le sentiment du beau. À nouveau, donc, pointe la prétention, fort peu modeste au fond, d'emporter l'adhésion d'autrui à propos de l'entreprise. Relire E. Kant à ces moments charnières apporte un peu de réconfort.

209 Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 192.

5 - Chapitre IV : L'usager des espaces de l'*Intranquility*

(Tatiana Trouvé, *Intranquility*, depuis 2005)

Au moment de s'engager dans ce nouveau chapitre, nous nous apprêtons à sortir de l'univers de Fernando Pessoa, et donc du domaine d'émergence et de nomination de l'intranquillité. Le choix de cette figure extra-pessoenne, relevant de surcroît du champ des arts plastiques et non plus de la littérature, n'est cependant pas tout à fait arbitraire. Le titre que Tatiana Trouvé a attribué à sa série de dessins constituant la figure en question est, en soi, déjà, une indication très nette d'un lien avec l'œuvre du poète portugais – lien que nous aurons la tâche d'élucider, cela va sans dire.

À ce premier argument s'en ajoute un second, qui vient de nous être fourni par Emmanuel Kant, à condition bien entendu de faire partager à autrui le sentiment d'un accord, esthétiquement solide, entre les figures antérieures et celle qui s'annonce. Cette ambition conditionne la méthode de l'enquête mais aussi la manière dont les résultats seront présentés.

Un troisième argument peut être avancé, tiré des analyses déjà conduites, lesquelles ont fait apparaître que la saisie de l'intranquillité à l'échelle du vaste ensemble pessoen pouvait être envisagée selon un point de vue spatial : citons simplement la métaphore théâtrale ou le découpage ontologico-poétique en *régions* hétéronymes. Porter la réflexion sur des dessins ayant pour motif des espaces et des paysages apparaît donc comme un prolongement d'une dimension déjà perçue au fil des analyses conduites dans le champ littéraire.

Enfin, il est un quatrième argument, tiré des travaux de Jean-Marie Schaeffer : l'attention esthétiquement infléchie, avons-nous vu plus haut (Cf. § 4.10 -), est caractérisée par sa large distribution, qui contraste avec une situation à visée pragmatique tendant à focaliser les capacités perceptives du sujet. Parmi les conséquences que J.-M. Schaeffer étudie, il en est une, centrale, à la croisée de l'esthétique et d'une forme de poïétique, qu'il faut ici rappeler parce qu'elle en appelle au paysage :

l'expérience esthétique fait partie des types d'expérience grâce auxquels le monde dans lequel nous vivons est (un peu) moins un monde régi par les stimuli, donc un monde hétéronome, et devient un peu plus un monde construit par l'attention, donc un monde qui est notre « œuvre »¹.

Jean-Marie Schaeffer parvient à cette conclusion au terme d'une analyse qui accorde une place centrale à la relation que le sujet noue avec l'espace et, singulièrement, avec le paysage, abordé sous l'angle de la littérature, du jeu vidéo ou du cinéma. De manière plus significative encore, ce terme, par lui souligné, revient sous sa plume lorsqu'il s'engage dans une montée en généralité :

D'une certaine manière chaque fois que j'aborde quelque chose dans le cadre d'une attention esthétique, je transforme ce à quoi je prête attention en un *paysage* mental dans lequel je me promène².

Compte-tenu de la promotion qu'il fait, à ce moment précis de sa réflexion, de l'attention flottante et largement distribuée, la promenade aurait aussi bien pu être qualifiée de flânerie, telle que Charles Baudelaire l'a pratiquée et érigée, précisément, en expérience esthétique. Quoi qu'il en soit, ce qui frappe ici, et qui fournit un argument décisif, c'est bien le recours à la métaphore paysagère lorsqu'il s'agit d'affirmer l'autonomie d'un monde créé par et pour le sujet se livrant à cette même expérience esthétique.

Nous suggérons de prendre cette métaphore au pied de la lettre et d'explorer la figure qui s'annonce comme on arpente un paysage – disons plutôt un pays. Lorsque, plus haut, nous évoquons la méthode de l'enquête, c'est à cette posture que nous faisons référence. Concrètement, cela signifie que le point de départ de la pensée doit être ancré au terrain, c'est-à-dire se tenir au plus près des dessins. Nous partirons des œuvres et porterons l'attention sur les horizons successifs – horizons notionnels, horizons réflexifs – qui se lèveront à mesure de l'avancée.

Ceci posé, deux possibilités se présentent : soit restituer le processus de découverte de ces horizons successifs, soit arpenter le pays seul et donner rendez-vous à la fin, pour faire le rapport de ces horizons découverts. L'on voit bien les avantages et les inconvénients des deux approches : la première accorde une grande part à l'expérience en cours mais contrarie la vue d'ensemble. La seconde a le mérite d'un propos synthétique mais passe sous silence le phénomène de la découverte de chaque nouvel horizon, qui est, en soi, une source de connaissances et de réflexions.

1 Schaeffer, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 77. Notons que la stricte séparation entre ce qui relève de l'artistique et l'esthétique, prônée par J.-M. Schaeffer, se trouve sensiblement nuancée au moment même d'énoncer la thèse au cœur du livre.

2 *Ibid.*, p. 71.

Le mieux serait de concilier les deux – et c'est ce que nous avons tenté. Par conséquent, l'étude de cette nouvelle figure se découpe selon trois grandes séquences :

- les chapitres 5.1 - à 5.3 - s'attacheront à établir deux grands points de repères, utiles à nos arpentages à venir : la question du paysage telle qu'elle se présente chez Bernardo Soares, ainsi que le rappel du cadre épistémologique auquel toute réflexion sur le paysage ne peut manquer de faire référence.
- Les chapitres 5.4 - à 5.9 - restitueront la découverte de ces horizons enchaînés, dans l'ordre de leur apparition au cours de l'arpentage.
- Au chapitre 5.10 - nous opérerons une sorte de demi-tour réflexif qui permettra d'embrasser le pays arpenté, les horizons mis à jour, et de reconstituer, sous forme de synthèse, le parcours accompli, de manière à en souligner la continuité et les lignes de force – parmi lesquelles nous retrouverons l'intranquillité.

La réflexion adoptera ce cheminement varié et ménagera cette volte méthodologique. Autant que possible, nous tâcherons de faire le point en chemin – un chemin dont le point de départ se situe dans le vaste ensemble pessoen, et plus précisément encore, dans le *Livre* de Bernardo Soares, au sein duquel des notations liées à l'espace peuvent être dégagées. Logiquement, c'est par ces notations que s'initie notre arpentage.

5.1 - Le double sens du paysage selon Bernardo Soares

Voici trois extraits, parmi tant d'autres, où il est question de paysage, *faits* (dimension poétique) ou *observés* (dimension esthétique) :

Je fais des paysages de ce que j'éprouve³.

Mon âme inattentive voit se dérouler ce paysage de mes abdications – longues allées de gestes interrompus, hauts massifs de rêves que je n'ai pas même bien rêvés, incon-séquences, telles des clôtures de buis séparant des chemins déserts, suppositions pareilles à de vieux bassins aux jets d'eau muets – , tout s'emmêle et se visualise médio-

3 *L.I.*, p. 51.

crement dans ce triste fatras de mes sensations confuses⁴.

Comme un homme qui tenterait, de très haut, de distinguer les êtres vivants dans une vallée, ainsi je me contemple en moi-même depuis un sommet et je suis, malgré tout, un paysage confus et indistinct⁵.

La perméabilité entre monde extérieur et monde intérieur constitue, rappelons-le, l'une des caractéristiques de l'intranquillité, telle qu'exprimée par le livre de Bernardo Soares. De manière récurrente, c'est le mot « paysage » qui lui vient lorsqu'il s'agit de désigner le lieu du croisement chiasmatisque entre ses pensées attachées aux sensations – dont nous pensons qu'elles naissent par contact avec les harmoniques émanant des mondes hétéronymes – et Lisbonne – car, au fond, c'est toujours cette ville qu'il a sous les yeux, depuis sa fenêtre, la fenêtre qui est « espace dialectique », comme l'écrit Sandra Cheilan, « entre le public et le privé, entre le réel et l'imaginaire, entre l'intime et l'extime⁶ ».

Et en effet, il n'est sans doute pas de terme plus approprié que « paysage » à la nomination de ce point où se rencontrent une réalité extérieure et un regard pensif, disons même une attention pensive modelée par un souci esthétique. Cette conception est, nous le verrons plus loin, proche de l'acception classique du paysage. Cependant, le caractère désordonné, confus, de ce qui se constitue en paysage sous le regard de B. Soares déjoue en grande partie l'*épistémè* qui en a vu naître la conception de départ, laquelle répond à une volonté de mise en ordre du monde. Et nous pouvons d'ores et déjà annoncer que c'est l'écart pris par B. Soares dans la manière dont il investit la question du paysage, lestée en partie de son histoire, en partie aussi de son souci d'ordonnement des éléments du pays, que partagent, selon nous, le *Livre de l'intranquillité* et la série de Tatiana Trouvé.

Évoquée précédemment, la réflexion de Jean-Marie Schaeffer à propos d'un monde gagnant en autonomie, du fait de l'expérience esthétique vécue à son contact, trouve un nouvel écho dans ces deux extraits où B. Soares approche de plus près ce qu'il entend par paysage :

Les paysages véritables sont ceux que nous créons car, étant leurs dieux, nous les voyons comme ils sont véritablement, c'est-à-dire tels qu'ils ont été créés. Ce qui m'intéresse et que je puis véritablement voir, ce n'est aucune des Sept Parties du Monde ;

4 *L.I.* p. 81.

5 *L.I.* p. 99.

6 Cheilan, Sandra, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa, op. cit.*, p. 296.

c'est la huitième, que je parcours et qui est réellement mienne⁷.

Amiel a dit qu'un paysage est un état d'âme, mais cette phrase est la piètre trouvaille d'un médiocre rêveur. À partir du moment où le paysage est paysage, il cesse d'être un état d'âme. Objectiver, c'est créer, et personne ne dira qu'un poème déjà fait est l'état de quelqu'un qui pense à en faire un. Voir, c'est peut-être rêver, mais si nous appelons cela voir au lieu de rêver, c'est que nous distinguons l'acte de voir de celui de rêver.

[...] Il eût été plus juste de dire qu'un état d'âme est un paysage⁸.

Ce que montrent ces deux extraits, c'est que derrière l'emploi par B. Soares du mot « paysage » s'opère un dédoublement sémantique d'importance :

- il peut se référer à un objet déjà constitué, forclos, scellé, en quelque sorte, à un sol, un point focal – un point local – déjà repéré dans le monde physique, qui fait signe au regard, sans coup férir ;
- mais il peut désigner aussi une surrection spatiale se produisant sous l'attention largement ouverte et flottante du rêveur lucide faiseur de mondes.

Le contre-pied pris par B. Soares à l'égard de la sentence d'Amiel souligne qu'une fois induré sous forme d'objet, le paysage ne retrouve plus la fluidité – disons même la plasticité – que lui confère la rêverie poétique à ses débuts et l'on comprend mieux, dès lors, que ce mot s'articule de manière étroite à la pensée d'un monde que l'on (se) crée (pour soi).

Ce dédoublement pose une difficulté à la langue. Lorsque nous lisons B. Soares, le contexte permet à chaque occurrence du mot de comprendre sur quelle acception il met l'accent, sans que, pour autant, l'autre soit rejetée. Nous pourrions plutôt considérer qu'elle passe en second plan.

Il semble toutefois délicat de conduire la réflexion en conservant ce jeu contextuel – au double sens du terme « jeu » – entre signifiant et signifié. Il est nécessaire, par conséquent, de clarifier notre propre lexique. Et pour ce faire, nous nous conformerons, encore une fois, à la méthode scalaire adoptée pour situer l'intranquillité au sein de l'univers de F. Pessoa, en tenant compte de l'attention esthétiquement infléchie de B. Soares à l'égard des mondes intérieurs pliés par l'hétéronymie et de la ville de Lisbonne.

La mise au clair d'une acception propre à B. Soares du terme « paysage » nécessite donc d'exa-

7 *L.I.*, p. 169.

8 *L.I.*, p. 107. B. Soares fait référence à Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), dont il a été question plus haut. Pour rappel, il s'agit d'un philosophe suisse du XIX^e siècle, auteur d'un volumineux journal intime dans lequel il se livre à une introspection mêlée à des réflexions de nature existentielle. Tout comme le *Livre de l'intranquillité*, ce journal ne sera découvert qu'à la mort de son auteur. La comparaison entre paysage et état d'âme a pris la force d'un aphorisme souvent repris.

miner la question en la situant en référence aux univers hétéronymes auprès desquels s'exerce son attention.

5.2 - Spatialités et paysages dans les poésies hétéronymes

Compte-tenu du caractère cosmogénétique de leur monde, nous pourrions nous attendre à ce que le paysage, qui se revendique comme paysage objectivé, se trouve davantage chez les hétéronymes, où tout est nettement plié. Le tout premier, Alberto Caeiro dont le « regard est net comme un tournesol⁹ », peut en effet affirmer croire « au monde comme à une marguerite, / parce que je le vois¹⁰ ». Mais pour nommer l'extérieur, A. Caeiro emploie plus volontiers le mot « Nature », doté d'une majuscule. La Nature constitue pour lui l'extérieur absolu, dispersé en éléments épars, livrés en leur plus radicale éccéité :

Pour moi, j'écris la prose de mes vers
Et j'en suis content,
Parce que je sais que je comprends la Nature de l'extérieur ;
Et je ne la comprends pas de l'intérieur
Parce que la Nature n'a pas d'intérieur ;
Sinon elle ne serait pas la Nature¹¹
[...]
La Nature est parties sans un tout¹²

Le vide bordant les étants empêche que ceux-ci se constituent en un paysage cohérent, unifié, tenu par quelque tissu spatial commun. La « Nature » d'A. Caeiro ne s'apparente donc pas davantage au fatras entremêlé de B. Soares qu'à l'isotropie et à la continuité spatiale du paysage, conçu comme un tout, où chaque chose occupe, de fait, une position relative dictée par la *commensuratio*. La *Nature* lui apparaît parfaitement détaillée, dans le sens de la netteté et dans le sens de la parti-

9 *O.P.*, p. 7.

10 *Id.*

11 *O.P.*, p. 29.

12 *O.P.*, p. 41.

tion. A. Caeiro, nous le savons désormais, est rétif à toute transfiguration. Une chose ne saurait pour lui être le signe d'autre chose qu'elle même. En détaillant les choses, il empêche que le visible se combine à une quelconque image, tirée de la rêverie ou de toute autre collection de schèmes, qui viendrait les faire voir autrement que ce qu'il voit qu'elles sont. Or, penser le paysage et la relativité de ses constituants, c'est penser à la fois l'empiétement entre les choses, entre les choses et les images, et penser aux interstices et aux vides comme à ce qui tient et lie les choses – autant de conditions qu'écarte A. Caeiro. *Le Gardeur de troupeau* ignore le paysage ainsi compris mais pour des raisons tout à fait opposées à celles déjà repérées chez B. Soares.

La poétique intersectionniste de *Pluie oblique* permet à l'orthonyme de revenir au paysage – pas moins de cinq occurrences du terme dès le poème inaugural. Fort logiquement, le pli génère les empiétements et les chevauchements grâce auxquels le paysage s'obtient selon une modalité éphémère. Chaque fois que se modifie son point de vue, soit que F. Pessoa déplace son attention, soit qu'à la faveur d'un événement extérieur un nouveau pli apparaisse, le paysage né de la superposition glisse d'un état dans l'autre, d'une apparition à l'autre. Le sixième et dernier poème de la suite est emblématique de cette façon dont « Soudain tout l'espace se fige ..., / Se fige, glisse, se défait ...¹³ », et ce, en permanence, comprenons-nous. Non seulement le paysage est labile, mais il est aussi, et surtout, le phénomène au sein duquel la labilité des plis se manifeste, ce qui contrarie à nouveau toute volonté de mise en ordre et de stabilité du monde. Si nous nous penchons sur l'œuvre de l'orthonyme, sans nous restreindre à *Pluie oblique*, nous pouvons lire, par exemple dans « La Maison blanche caravelle noire », que F. Pessoa réaffirme plus nettement encore un souhait contraire à la séparation entre sujet et objet, fondatrice de la stabilité grâce à laquelle se constitue traditionnellement le paysage :

S'il pouvait y avoir
Un état qui ne soit pas parfaitement intérieur pour l'âme,
Un objectivisme à sonnaillles immobiles tout autour d'en dedans de moi¹⁴.

Revenant sur les conditions kantienne, l'espace n'a plus chez l'orthonyme le statut d'une catégorie préalable, une étendue disposée à accueillir la sensation. L'espace se donne à même le déploiement de la sensation ou de la rêverie, non comme support ou comme socle, mais comme *qualia*, à l'égal des autres, versant à l'extérieur comme à l'intérieur, recouvrant la limite censée déta-

13 *O.P.*, p. 526.

14 *O.P.*, p. 536.

cher le sujet du monde objectivé. C'est, selon nous, ce qu'exprime la curieuse formule « tout autour d'en dedans de moi ». L'espace du F. Pessoa orthonyme est fluctuant, flottant, empiétant sur la sphère subjective. Les innombrables variations qu'il offre lui confèrent sa richesse poétique et grossissent son matériau poétique. Par contraste avec la netteté qu'impose le paysage induré ou le regard porté par A. Caeiro sur la Nature, F. Pessoa déclare que « l'imprécision qui berce vaut toujours mieux que la certitude qui suffit¹⁵ ». Si bien que pour son « être reculé, fait de songe et d'espace¹⁶ », « il n'y a / Ni là-dedans ni au-dehors¹⁷ ». Cette perméabilité joue dans les deux sens, à la fois centrifuge (« Ma pensée s'échappe et va au grand air¹⁸ »), à la fois centripète (« Terre et ciel de dehors en dedans ont viré¹⁹ »).

La frénésie d'Álvaro de Campos fait de lui le poète des horizons, nécessairement « fabuleux », comme l'écrit Michel Collot, inventeur de la géopoétique, car

derrière l'horizon, nous savons au moins que le monde continue, que nous n'avons pas sous les yeux un morceau de planète isolée dans le vide, mais une « partie » d'un pays plus vaste. Ainsi, par les failles du visible s'insinuent du langage et des images²⁰.

Campos se sent constamment tiré par l'au-delà du paysage visible, animé du désir d'enjamber l'étendue qui s'offre à lui, depuis l'horizon jusqu'au point où il se tient – d'où l'importance du voyage et du quai, de la machine et du navire qui emportent loin. C'est donc un paysage paradoxal, absent mais désiré, distant mais accessible, *fabuleux* mais réel pour celui qui le rêve (bien que jamais réellement atteint), moins terre ferme qu'appel à partir toujours, moins pays que promesse itérative d'« Un Orient à l'orient de l'Orient²¹ ». Dans son « Salut à Walt Whitman », il revendique la brutalité du départ : « Je passe sans justifications ... / Au besoin j'enfonce les portes²² » et, plus loin : « Porte pour tout ! / Porte pour tout ! Route pour tout !²³ ».

Le terme « paysage » est rare dans les odes de Campos, et désigne l'au-delà de l'horizon, qui retrouve en quelque sorte son étymologie : l'enclos. Le paysage désigne l'au-delà de cet enclos, au-delà en partie inféré des indices fourmillant à l'horizon, en partie à découvrir. L'histoire portugaise,

15 *O.P.*, p. 537.

16 *O.P.*, p. 551.

17 *O.P.*, p. 539.

18 *O.P.*, p. 554.

19 *O.P.*, p. 559.

20 Collot, Michel, *L'horizon fabuleux, tome 1*, Paris, Éditions Corti (coll. Les Essais), 1988, p. 16.

21 *O.P.*, p. 193.

22 *O.P.*, p. 260.

23 *O.P.*, p. 267.

celle des découvreurs de mondes nouveaux, fait ici résurgence et l'on pourrait citer à ce propos la dernière strophe du poème précisément titré « Horizon » tiré du *Message* de F. Pessoa²⁴ :

Voici le songe : voir les formes invisibles
De la distance vague, et, par de fort sensibles
Élans de l'espérance et de la volonté,
Quérir sur la froide ligne de l'horizon
L'arbre, la plage, la fleur, l'oiseau, la source –
Les baisers mérités de la Vérité²⁵.

La dimension spatiale chez Campos ressortit à la fuite du déjà-là, mouvement dans lequel il est pour lui question de « Doubler des caps lointains vers de subits paysages²⁶ ».

Toujours dans son « Salut à Walt Whitman », cette strophe exprime l'appel à quitter ce qu'il désigne comme les parages :

Allons-nous-en de l'Être.
Larguons d'un coup, définitivement, le village-Vie ;
La banlieue-Monde de Dieu
Et entrons dans la ville à l'aventure, à la véhémence,
À l'emportement, à la folie du Mouvement ...
Larguons d'un coup²⁷.

Au « village » faisant référence aux racines hiéro-ontologiques de l'être, s'oppose la « ville » emblématique du mouvement de modernité en rupture avec tout héritage, résolument tourné vers l'avant et l'inconnu. S'en aller, c'est retrouver le mouvement existentiel – éminemment rimbaldien –, c'est s'arracher à l'enracinement spatial, qu'il convient, selon nous, de rapprocher de la conception arrêtée et objectivée du paysage durci trouvée chez B. Soares. L'existence s'oppose à l'Être, y compris spatialement. Outre le désir d'exhaustion souligné par Judith Balso²⁸, ce vers fameux de Campos, déjà cité, affirme la dimension spatiale de la quête : « Sentir tout de toutes les manières, / Vivre tout de tous les côtés²⁹ ».

24 Le recueil *Mensagem*, sorte d'épopée mêlant les références antiques et les mythes nationaux, a été publié du vivant de F. Pessoa, en 1934 en vue de concourir au Prix Antero de Quental, créé par le Secrétariat de propagande nationale.

25 *O.P.*, p. 1256.

26 *O.P.*, p. 215.

27 *O.P.*, p. 271.

28 Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, op. cit., p. 154-155.

29 *O.P.*, p. 283.

L'inventaire des spatialités auquel nous nous livrons fournit l'occasion d'évoquer rapidement Ricardo Reis, hétéronyme dont nous n'avons pas encore parlé car absent, tout comme B. Soares, de l'éclosion de 1914. La poésie de ce médecin, latiniste, féru de culture classique, exilé au Brésil dès 1910 en raison de ses opinions royalistes, ne fait pas grand cas du paysage. Elle traite pour l'essentiel de la fuite du temps, hésite entre l'élégie, le *memento mori* et l'*amor fati*. Marquées par le panthéisme, les odes de R. Reis insistent sur la déchirure entre la souveraine autonomie d'un monde habité par les dieux et l'hétéronomie radicale de l'homme :

Si je ne peux même pas être mon propre maître,
Comment puis-je vouloir être maître ou loi de ce qui
 Advient, là où pour moi l'esprit, le corps
 Ne sont rien qu'une part ?

Me suffit ce qui peut me suffire, le reste
Tourne sur l'orbite prévue, là où même les dieux
 Tournent, soleils, centres, esclaves
 D'un mouvement démesuré³⁰.

Dans le monde de R. Reis, l'homme n'a pas la main sur l'espace, donné puis repris par les dieux, par conséquent toujours livré sous la guise duale de l'immuable et de l'éphémère, constat qui condamne toute idée de paysage.

Que conclure de ce rapide inventaire ? Les hétéronymes, rappelons-le, sont dotés de corporités variées, plus ou moins multipliées. Ce fut l'objet du précédent chapitre de le mettre en évidence. Il apparaît que le même constat peut être dressé s'agissant de la spatialité des mondes au contact desquels s'élabore leur poésie. Nous venons d'observer qu'aucun d'eux n'entretient le même rapport à l'étendue, aux choses qui y sont disposées. Là encore, *le* poétique – c'est-à-dire le thème tel qu'il se plie à la pointe du *ductus* puisant son origine dans la chair pessoenne traversée par l'élan vital – détermine le milieu spatial où a lieu le phénomène de l'hétéroglossie accordée à chaque fois à *la* poétique – c'est-à-dire accordée au registre du dire indiqué par le pli en sa région. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer la mesure du vers chez R. Reis – marque de l'hétéronomie poétique à l'égard de mondes autonomes – avec l'irrégularité et l'emballlement proprement existentiel du verset chez Campos – marque de l'autonomie poétique à l'égard de mondes qui lui sont hétéronomes.

30 *O.P.*, p. 141.

Il s'agit à présent de revenir, pour le préciser en une terminologie plus segmentée, au dédoublement observé chez B. Soares dans l'emploi du mot « paysage ». Cette nécessité ne tient pas seulement à une caractérisation fine de ce que B. Soares et les hétéronymes entendent par paysage mais aussi, et surtout, à la rigueur avec laquelle nous souhaitons conduire les réflexions à venir. Ce dédoublement, qu'il s'agit d'asseoir, ne s'observe pas uniquement dans le vaste ensemble pessoen, mais conditionne aussi l'approche du paysage de manière générale, y compris, donc, chez Tatiana Trouvé.

Commençons par résumer les observations précédentes : les deux grands versants identifiés plus haut semblent pouvoir être retrouvés dans les spatialités hétéronymes, mais selon des modalités qui, nous l'avons vu, ne s'accordent pas à ce qu'il est convenu d'appeler « paysage » – point que nous allons nous attacher à fixer. Pour l'exprimer ici de manière synthétique, A. Caeiro et R. Reis écrivent au contact d'espaces plutôt statiques, radicalement autonomes, littéralement dis-posés face à eux, autrement dit : posés dans la séparation. En ce sens, ces espaces et les choses qui les parsèment sont perçus, et vécus par ces deux hétéronymes, comme clos sur eux-mêmes, en raison soit de leur bordure ontique, soit de leur essence hiératique. Ils semblent ainsi ressortir à ce que nous avons appelé, dans le sillage de B. Soares, le paysage fait, voire par-fait en raison du processus d'induration que la répétition schématique lui fait subir. D'où, pouvons-nous le poser comme hypothèse, le recours à la tautologie pour le premier, à la morale pour le second.

F. Pessoa et Álvaro de Campos écrivent et composent au contact d'espaces dynamiques, perméables, hétéronomes, dans le sens où leurs surrections dépendent d'un sujet agissant, soit par le pli, soit par le déplacement. Ils semblent proches de la conception du paysage comme « œuvre » du sujet, ainsi que le dit J.-M. Schaeffer – en tout cas du paysage qui se fait et se défait, peut-être pas de fond en comble, mais qui connaît des variations, des fluctuations dépendantes d'un sujet lui-même animé, doté d'un corps qui traverse l'espace, y déclenchant des irisations labiles productrices de mondes.

La situation de B. Soares au sein du vaste édifice pessoen fait de lui le spectateur de ces espaces hétérogènes et cela constitue peut-être une première explication au jeu sémantique introduit par lui autour du terme « paysage » – terme dont on peut rappeler qu'il est clairement revendiqué par l'orthonyme, employé métaphoriquement par Campos et à peu près ignoré par les deux autres hétéronymes. Mais, et c'est là tout l'intérêt de l'analyse de J.-M. Schaeffer, l'expérience esthétique qui caractérise, selon notre hypothèse, le regard attentif posé par B. Soares sur les œuvres hétérony-

miques, consacre en quelque sorte le paysage comme modalité spatiale de la relation du spectateur à l'œuvre.

La semi-hétéronymie de B. Soares pourrait alors fournir une seconde explication au dédoublement sémantique. Imaginons, imageons : lorsque l'élan vital saisissant sa chair, prolongé par le *ductus* poétique, s'éteint ; lorsque la région hétéronymique s'estompe et qu'il revient à lui, il se peut que F. Pessoa *pass*e par cette autre région, celle de l'intranquillité, où siège B. Soares. Car c'est de là qu'il accède à nouveau, en tant que spectateur informé du *faire*, au texte que la poussée vitale vient d'abandonner sous le nom de Campos ou de Reis, de l'orthonyme ou d'A. Caeiro. Ce regard, cette attention esthétiquement infléchie portée sur l'événement poétique se dirige vers telle ou telle région hétéronyme, et peut discerner les linéaments qui la rattachent encore à la chair unitaire et, par-delà la chair, à l'unité d'une vie investissant les espaces, concrets ou rêvés, selon des modalités variées. Il ne semble pas tout à fait déraisonnable d'imaginer B. Soares tourner son regard vers telle ou telle direction indiquée par le sillage encore tiède de l'élan ayant décidé de l'expérience traversée par la duction poétique. Il ne semble pas exagérément métaphorique de souligner la dimension spatiale de ce mouvement (*par là* A. Reis, *par là* Campos, etc.). Le regard orienté parmi les espaces poétiques hétéronymes retrouve non seulement la forme née de la dernière poussée, mais aussi les formes antérieures et les harmoniques nées de l'événement de leur formation, qui confortent la cohérence régionale. Il peut ainsi juger de la configuration topographique des régions hétéronymes, y compris sur le mode comparatif car B. Soares a accès à l'ensemble. Empruntant à la géologie, nous pourrions parler d'une tectonique des régions hétéronymes, livrant des formes et des forces, des parties durcies et des parties magmatiques – et ce, à des échelles imbriquées : au sein d'une région, entre régions, au niveau du grand ensemble nommé F. Pessoa, enfin, en considérant ce grand ensemble sur la toile de fond que constitue la ville de Lisbonne, de laquelle F. Pessoa ne s'est quasiment jamais absenté.

Tout cela peut, en effet, s'appeler « paysage », même si derrière ce terme on retrouve la variété des expériences spatiales vécues par le Pessoa-de-chair, et même si ce dernier confie à tel ou tel hétéronyme la charge d'en dire le poétique à chaque fois singulier. Allons plus loin : au terme « région », retenu dès les premiers instants de la réflexion, inspiré par la manière dont Michel Foucault pense l'auteur, pourrait ici se substituer celui de « pays ». Il y aurait un pays-Campos et un pays-Caeiro, dont les traits poétiques (engageant les deux substantifs, masculins et féminins) seraient reconnaissables. Le regard porté par B. Soares sur ces pays pourrait alors pleinement se revendiquer d'une expérience esthétique du paysage – non pas au sens figuré mais au sens propre, c'est-à-dire en faisant jouer pleinement la dimension spatiale de la rêverie, telle qu'on la trouve chez Gaston Ba-

chelard³¹.

Bien qu'elle n'atteigne pas la complexité de celle de F. Pessoa, notre expérience quotidienne baignée de modernité nous met néanmoins en présence de ce dédoublement qui a fourni, par exemple, la matière poétique au « Cygne » de C. Baudelaire : nous vivons au contact d'espaces qui demeurent (ou semblent demeurer) et d'espaces qui changent (ou semblent changer), d'espaces qui nous précèdent (ou semblent nous précéder) et d'espaces que nous contribuons, ou que nous pensons contribuer à faire émerger. Le « journal d'un usager de l'espace », titré *Espèces d'espaces*, est nourri du constat de ces variations ordinaires, ténues aussi bien que violentes, et l'on pourrait citer, *in extenso*, la « Prière d'insérer » que Georges Perec a glissée à la première page de son ouvrage³². Appréhender ce dédoublement, le décrire et l'analyser, telle est la tâche qui s'annonce.

Mais si, comme nous ambitionnons de le faire, nous restons fidèle aux grands traits de l'intranquillité telle qu'elle est rapportée par B. Soares dans son *Livre*, cela signifie que ces constats doivent valoir aussi pour le sujet aux prises avec ces espaces, en raison du chiasme qui lie ce dernier au monde extérieur (Cf. § 3.4 -). « *Géo* suppose *ego* et réciproquement » – la formule est de Michel Collot, qui précise : « Le monde est toujours vu, lu, vécu, écrit du point de vue d'un sujet, qui n'existe qu'en rapport avec lui³³ ». Sujet qui, lui aussi, demeure ou semble demeurer, change ou semble changer, etc.

Dans la lecture qu'il propose de Gaston Bachelard, Jean-Jacques Wunenburger, professeur de philosophie à l'Université Jean Moulin-Lyon 3 et ancien directeur du Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité de l'Université de Bourgogne, dit ceci :

La relation poétique au dehors se développe autour de concrétudes familières [que nous pourrions peut-être rapprocher de nos pays hétéronymes ?], de paysages ou de fragments d'espace, qui entrelacent le sujet et un milieu ordonné, centré, par exemple un feu de cheminée, une rivière qui coule, une grotte qu'on explore, un oiseau qui vole, etc³⁴.

31 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 2013 [1957], p. 11 : « Dans la première enquête phénoménologique sur l'imagination poétique [ici remplacée par l'origine vitale telle que formulée par Michel Henry], l'image isolée, la phrase qui la développe, le vers ou parfois la strophe où l'image poétique rayonne, forment des *espaces de langage* qu'une topo-analyse devrait étudier ».

32 Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée (coll. L'Espace critique), 2013 [1974/2000].

33 Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 98.

34 *Le Territoire des philosophes, lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paquot, Thierry et Younès, Chris dir., Paris, Éditions La Découverte, 2015 [2009], p. 48.

Le terme « ordonné » ne renvoie pas à une conception tabulaire de l'espace mais plutôt à des points pivots autour desquels se nouent, de façon coextensive, une sensation vécue subjectivement et un mouvement d'ordonnement du monde – aussi fugitif qu'il puisse être –, d'où l'entrelacement sur lequel G. Bachelard fait porter son attention et sa réflexion. Jean-Jacques Wunenburger parle, lui, de « foyers » :

Ces surgissements de mondes personnels, qui sont toujours appréhendés en toute proximité pour en saisir les modes de présence, découpent ainsi dans l'environnement humain des foyers de rêveries qui définissent autant de territoires intimes, que l'on s'approprie comme des catalyseurs d'existence, des matrices d'accroissement de notre sentiment d'exister³⁵.

À nouveau, nous nous trouvons face à cette difficulté de nommer autrement que « paysage » cette expérience de surgissement spatial, qui trouve à s'immiscer dans le déjà-là que, simultanément, le terme suppose. C'est bien l'étude du jeu dialectique entre les deux qui doit constituer le cœur de la réflexion. Et, une fois encore, il convient de saluer l'extraordinaire invention de F. Pessoa qui attribue aux hétéronymes ces expériences variées, voire contradictoires, que l'habitude range sous le terme « paysage » et qui, ce faisant, sacrifie l'unité, ou le sentiment de l'unité expérimentale et expressive, à la vérité des voix en charge du *dire* de ces expériences, dont il faut rappeler qu'elles sont à chaque fois singulières. Que B. Soares prenne en charge cette dialectique pessoenne ne doit pas nous surprendre, compte-tenu de ce que nous avons dit de sa position esthétique. Cette dernière s'en trouve même renforcée et réclame d'être éclairée à la lumière de l'intranquillité.

C'est pourquoi, si l'on veut éviter de perdre en clarté, et si l'on vise une mise en œuvre aussi argumentée que possible de ce jeu dialectique, notre réflexion ne peut, dans le cadre qui est ici le sien, maintenir ce dédoublement dont use B. Soares à des fins poétiques. C'est ici que le caractère scientifique du regard que nous ambitionnons de poser sur l'intranquillité doit s'affirmer, en posant de manière explicite les deux termes à dialectiser.

Ceci nous conduit à proposer la convention suivante, inspirée des réflexions menées jusqu'ici :

Appelons « paysage établi » la configuration durcie, stable de la relation à l'espace.

Appelons « *opus* paysager » la surrection spatiale entrelacée à la rêverie subjective.

Un mot sur le terme d'« *opus* » : il tire de son origine latine le sens d'un travail, d'un ouvrage,

35 *Id.*

de ce à quoi l'on œuvre. C'est une manière de signifier que l'*opus* paysager implique que le sujet y prenne part, qu'il y travaille mais sans recourir au substantif consacré d'« œuvre »³⁶. Originellement employé dans les domaines de la musique et de l'architecture, il fait référence à des créations, de nature artistique, supposant, par conséquent, une réception de nature esthétique. En lui, on le pressent nettement, peuvent se retrouver les deux lignes de force qui ont jusqu'à présent nourri l'avancée en vue d'une définition de l'intranquillité.

Cette distinction permettra d'analyser, sans les confondre, ces deux versants du lien qu'un sujet peut nouer avec un lieu, un pays, pour partie constitué, pour partie se constituant en paysage. Elle répond à une nécessité méthodologique, de terminologie, propre à la recherche engagée et qui vaudra pour l'analyse des dessins de Tatiana Trouvé.

Cependant, du fait de cette nécessité de circonstance, pourrait-on dire, cette convention risquerait de présenter un risque de fragilité, tout particulièrement lorsqu'il s'agit du paysage – domaine de la pensée et des pratiques où l'abondance des approches et des propositions pose la question d'une extension sans fin et, à terme, d'un affaiblissement, voire d'un affadissement du mot et de ce qu'il désigne. Le reproche pourrait, par conséquent, nous être adressé de céder à la facilité en pliant le mot et ses usages à notre profit. En rappelant ce qui a fondé le paysage, nous argumenterons notre choix. Ce sera l'objet du chapitre 5.3 - que de poser les grands repères à partir desquels nous nous sommes autorisé à forger ce terme.

Mais avant cela, à l'appui de cette distinction pouvant sembler quelque peu arbitraire, nous proposons de convoquer de récentes réflexions qui nous semblent aller dans le même sens. Ces réflexions ont été conduites par Michael Jakob, qui enseigne la théorie du paysage à l'Hepia de Genève (Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture) et qui intervient aussi à la Graduate School of Design rattachée à l'Université de Harvard.

Partant du constat de l'importante circulation des images, du développement du tourisme, de la promotion (par l'image, encore une fois) du patrimoine, Michael Jakob en vient à opérer une distinction, finalement assez proche de la nôtre, entre ce qu'il nomme « paysage authentique » d'un côté et « omnipaysage » ou « paysage inauthentique » d'un autre côté. Le premier s'apparente à ce que nous avons qualifié d'*opus* paysager :

Authentique, ce serait un paysage *donné* à un individu (et non à un collectif ou à travers la conscience collective) par surprise, un bout de nature découverte et non *recon-*

36 D'où, pouvons-nous penser, la mise entre guillemets du mot « œuvre » par J.-M. Schaeffer (Cf. note p. 127).

nue³⁷.

S'il est souligné par M. Jakob, c'est sans aucun doute que le terme « *donné* » pose question, ne serait-ce qu'en raison du rôle actif que le sujet est appelé à jouer dans l'apparition du paysage authentique. Et d'ailleurs, juste après, il revient sur cette action subjective :

Un tel paysage romprait avec le quotidien et ses schémas, au lieu de les reproduire de façon plus ou moins ritualisée ; il impliquerait un sujet libre et non un simple représentant de la société téléguidé par des stratégies opaques³⁸.

Nous verrons, dès le prochain chapitre, ce que peuvent recouvrir ces stratégies opaques. Retenons simplement que le paysage authentique suppose un sujet libre, libre notamment de créer les conditions d'apparition de l'*opus* paysager et de se révéler à lui-même son pouvoir opérant dans le couple qu'il forme avec ce qui l'entoure. S'il y a don, c'est par retour, c'est un don responsif. Par contraste, le paysage inauthentique, ou omnipaysage, est caractérisé par « la soumission béate au *diktat* de l'œil et à la sémantique de la vision » et se présente comme « la variante déficiente reproductible, voire habituelle » du paysage authentique. Il se prête donc à la communicabilité, au partage et à la conservation³⁹.

Enfin, pour M. Jakob comme pour nous, la nécessité dialectique l'emporte au fond sur les deux termes :

Le paysage est toujours la médiation d'aspects que la relation polaire authentique / inauthentique permet de cerner : l'aspect individuel et collectif, actif et passif, libre et dirigé⁴⁰.

Il faut à présent étayer notre convention terminologique et la mettre à l'épreuve des figures choisies, celle du *Livre* de B. Soares et celle des dessins de Tatiana Trouvé. Nous commencerons par asseoir ce que, désormais, nous appellerons « paysage établi » car, ainsi que nous l'avons annoncé, ces deux figures caractérisent une relation intranquillement infléchie au paysage et marquent donc un écart par rapport à la tradition.

37 Jakob, Michel, *Le paysage*, Gollion (Suisse), Infolio éditions (coll. Archigraphy Poche), 2013 [2008], p. 14-15.

38 *Id.*

39 *Id.*

40 *Id.*

5.3 - Les grands jalons du paysage établi

Repartons du mot. Depuis son apparition, au tournant des XV^e et XVI^e siècles, le mot « paysage » n'a cessé de connaître une extension de son emploi, ce qui a deux conséquences :

- il parvient de plus en plus difficilement, à lui seul, à rendre compte du feuilletage référentiel dont on voudrait le charger ;
- il s'éloigne de plus en plus de sa source, au risque de perdre ce qui en fait, ou en faisait, sa spécificité et son originalité – pour ne pas dire sa radicalité. D'où, d'ailleurs, l'efflorescence, au fil du temps, de dérivés lexicographiques tels que « proto-paysage », « omni-paysage », « pensée paysagère », « tiers-paysage », etc, complétant les plus anciens « paysagiste », « paysager » (verbe comme substantif), auxquels nous nous sommes permis d'ajouter l'*opus* paysager.

Étudier la tradition du paysage doit donc s'entendre ainsi : à la fois reprendre appui sur la réalité originelle ayant présidé à l'adoption du signifiant, à la fois retrouver les jalons et les raisons du mouvement extensif ayant affecté le signifié.

Dans un premier temps, « paysage » est un mot de peintre. Le dictionnaire historique date son apparition de 1549 (première occurrence dans le dictionnaire de Robert Estienne) et apprend que :

C'est un terme de peinture désignant la représentation d'un site généralement champêtre, puis le tableau lui-même⁴¹.

Notons que la première langue européenne à accorder une place au mot et à ce qu'il désigne est le néerlandais, sous la plume du poète d'origine flamande Jean Molinet, en 1493, événement qui, en plus d'innovations picturales décisives telles que la fenêtre ouverte sur l'extérieur, désigne les Flandres comme le lieu de naissance du paysage en Europe.

La notice du dictionnaire historique mentionne que, très tôt, un premier mouvement d'extension se produit puisque le mot désigne d'abord la représentation – c'est-à-dire le travail de mise en forme du pays par l'image qui le prend comme motif – puis le tableau lui-même – c'est-à-dire l'objet matériel (et c'est sous cette forme qu'il sera d'ailleurs repéré dans les inventaires, ce qui permettra d'évaluer sa diffusion dans les différentes aires culturelles).

Poursuivons la lecture de l'article, qui précise que :

41 Dictionnaire historique de la langue française, dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998 [1992].

Par métonymie, le mot désigne dès le XVI^e s. l'ensemble du pays, le pays (1556). Avant la fin du siècle, il désigne couramment l'étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble (1573) et c'est cette valeur visuelle qui l'a emporté⁴².

La métonymie peut se discuter, dans le sens où l'emploi du mot « paysage » pour désigner le pays ne constitue pas, à proprement parler, une substitution. En effet, le recours au « paysage » pour désigner l'action d'embrasser, par le regard, le pays ou une portion de celui-ci, ne remplace pas un mot déjà existant mais vient plutôt qualifier une modalité du regard jusqu'alors inédite, qui doit sa mise en place à l'image peinte et à la montée en généralité que cette dernière promeut⁴³. Le mot en porte d'ailleurs morphologiquement la marque. Le suffixe « -age » renvoie, selon le C.N.R.T.L., à la notion d'étendue (comme entre « Alpes » et « alpage ») qui, selon nous, n'est pas sans rapport avec la notion d'idée d'ensemble (comme entre « feuille » et « feuillage »). C'est en raison des traits communément repérés auprès de chaque occurrence du pays saisie dans l'étendue, traits que l'image met en forme et rend visibles, que le regard subjectif posé sur le pays peut emprunter le terme « paysage » pour désigner ce qui s'offre à la vue. Autrement dit, lorsqu'il lui fait face, le sujet ne voit plus seulement tel ou tel échantillon du pays mais embrasse aussi sa généralité, reconnue et située en son étendue, qui s'impose grâce à la mise en forme qu'en a antérieurement proposée la peinture.

Il s'agit donc moins d'une substitution que d'un enrichissement du regard. Grâce à la peinture se crée une modalité nouvelle d'appréhension du pays, de l'espace fréquenté. Si l'emploi du mot connaît cette extraordinaire extension, proposant rien moins qu'un renversement de la position aristotélicienne⁴⁴, c'est, du moins pouvons-nous le supposer, que cette expérience du regard s'est imposée dans les milieux fréquentant la peinture et connaissant l'emploi du mot. L'extension des usages du mot rend compte d'une nouvelle sensibilité. Celle-ci est suffisamment partagée, au sein de ce milieu restreint, au départ tout au moins, pour imposer, dès le XVI^e siècle, l'extension de sens référée au paysage.

Il faut cependant attendre la fin du XIX^e siècle pour que le mécanisme ayant présidé à l'appari-

42 *Id.*

43 Si pareille modalité a pu pré-exister, elle n'a, en tout cas, pas laissé de trace marquante dans la langue et ses usages, hormis, peut-être, la toponymie (les *Beaulieux*, *Bellevue*, *Beauregard*, etc). Ainsi, le lieu-dit Beauregard-de-Terrason, en Dordogne, est attesté dès le milieu du XIV^e siècle.

44 Aristote, *La Poétique*, Paris, Les Belles Lettres (coll. Collection des universités de France), 1932 : « La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitation ». À noter que la position d'Aristote ne prend pas en compte la peinture.

tion de cette nouvelle sensibilité du regard soit clairement mis en évidence. Cette démonstration nécessitait de repérer trois éléments distincts et que soit repensée la causalité les reliant : le pays, caractérisé par ses traits spécifiques, des représentations pouvant être mises en regard de ces traits, et le regard neuf modelé par la diffusion de ces représentations.

Il reviendra à un écrivain anglais, qui fréquente en effet la peinture, de réunir les conditions d'observation de ces trois éléments, dans le Londres industriel de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Y régnait alors ce que les auteurs et dramaturges ont appelé le *victorian fog*, mélange de brume née du climat humide propre à l'estuaire et d'épaisses fumées générées par les activités consommatrices de charbon, qui connaîtra son point culminant avec le mortifère *smog* (contraction de *smoke* et *fog*) de 1952⁴⁵. Ce phénomène climato-industriel était devenu un trait majeur de la ville, au point, écrit Peter Ackroyd, de faire du brouillard « le personnage central de la production romanesque londonienne du XIX^e siècle⁴⁶ ». Évoquons simplement *Les Aventures de Sherlock Holmes* d'Arthur Conan Doyle, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et Mr Hyde* de R. L. Stevenson, ou les récits plus ou moins romancés de l'affaire *Jack l'éventreur*.

Contemporain de la création de ces œuvres où le *fog* tient une place prépondérante dans les intrigues, Oscar Wilde attribue aux poètes et aux peintres l'initiative d'avoir en quelque sorte déciller les regards en révélant cet élément aux Londoniens, non plus sous l'apparence seulement d'un embarras climatique propre au pays, mais comme l'une de ses dimensions sensibles caractéristiques, majeures, pouvant – ou devant – désormais solliciter une appréhension esthétique sous la guise de l'effet dramatique ou lumineux. Oscar Wilde défend son raisonnement révolutionnaire dans *Intentions*, texte devenu très célèbre, publié en 1891 sous la forme d'un dialogue où semble planer l'ombre de Socrate :

Vivian.—[...] Tout ce que je désire montrer, c'est ce principe général que la Vie imite l'Art beaucoup plus que l'Art n'imite la Vie et j'ai cette conviction que, si vous y réfléchissez sérieusement, vous trouverez que cela est vrai. La Vie tend le miroir à l'Art et reproduit quelque type étrange imaginé par le peintre ou le sculpteur ou réalise en fait ce qui a été rêvé en fiction. [...].

Cyrille.—La théorie est certainement très curieuse, mais pour la compléter, il vous faut me montrer que la Nature n'est pas moins que la Vie une imitation de l'Art. Êtes-vous prêt à m'en donner la preuve ?

Vivian.—Cher ami, je suis prêt à tout prouver.

Cyrille.—Alors, la Nature suit le paysagiste et lui emprunte ses effets ?

Vivian.—Certainement. De qui nous vient, si ce n'est des impressionnistes, les mer-

45 Ackroyd, Peter, *Londres, la biographie*, Paris, Stock (coll. Les mots étrangers), 2003 [2000], p. 509-518.

46 *Ibid.*, p. 513.

veilleux brouillards bruns qui viennent se traîner dans nos rues, estompant les becs de gaz et changeant les maisons en ombres monstrueuses ? A qui, si ce n'est à eux et à leur maître, devons-nous les délicates nuées d'argent qui flottent sur notre fleuve, et font de frêles formes d'une grâce moribonde avec le pont courbé et la barque penchante⁴⁷ ?

Le Petit Palais, à Paris, a récemment consacré une exposition aux séjours des peintres impressionnistes à Londres⁴⁸, notamment des peintres français venus s'y réfugier au moment de la guerre franco-prussienne de 1870, accompagnés – ce n'est pas anodin – par le marchand Paul Durand-Ruel qui installe une galerie dans la capitale anglaise où le marché de l'art se porte bien. Deux générations de peintres vont s'y croiser, représentées par Charles-François Daubigny, membre de l'école de Barbizon, et par Camille Pissaro et Claude Monet, qui deviendront bientôt les représentants de l'impressionnisme. Animés par leurs recherches portant sur la saisie plastique des phénomènes lumineux et par la volonté de renouveler les sujets, ces derniers rencontrent, au contact des parcs urbains et des rives embrumées de la Tamise, au contact aussi de la modernité alors sans égale de Londres, des motifs leur permettant de mettre ce projet à l'épreuve du lieu – disons même d'un pays, certes urbain et non plus champêtre, modelé par l'homme, ciel compris⁴⁹. La technique impressionniste s'empare d'un motif qui semblait n'attendre qu'elle, qui s'offre à elle en une sorte de noce plastique dont les peintres, puis Oscar Wilde, ont pleinement et rapidement conscience. Si le succès public tarde, les élites cultivées, auxquelles Oscar Wilde appartient, voient que le renouvellement pictural proposé par ces peintres l'ayant littéralement *découvert*, invite à regarder autrement le motif du *fog* – précisément comme motif. Et pourtant, il faut noter qu'en 1891, Claude Monet n'a pas encore réalisé sa série londonienne majeure. Les premières grandes toiles adoptant le parlement pour motif datent de 1900. Oscar Wilde est donc mort avant de les avoir vues, ce qui dénote l'acuité de son regard.

Quant au maître des impressionnistes, il s'agit, selon Alain Roger, de J.M.W. Turner⁵⁰, effectivement cité plus loin dans le dialogue. Si, à partir de 1840, Turner s'est consacré, pour l'essentiel, à la restitution en peinture d'effets lumineux tamisés par les nuages, les brumes, les fumées et les vapeurs, ses tableaux traitent pour l'essentiel de rivages ou de haute mer. Même le très emblématique

47 Wilde, Oscar, *Le Déclin du mensonge*, Paris, Georges Crès & Cie, Libraires-Éditeurs, 1914 [1891], p. 41.

48 *Les Impressionnistes à Londres, Artistes français en exil, 1870-1904*, Petit Palais, Paris, 21 juin – 14 octobre 2018.

49 La laïcisation du pays, poussée à ses extrémités dans le cas du Londres industriel du XIX^e s. est, selon A. Roger, une condition préalable à l'invention du paysage, in : Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2017 [1997], p. 79.

50 *Ibid.*, p. 20.

*Pluie, Vapeur et Vitesse – Le Grand Chemin de Fer de l'Ouest*⁵¹ a été peint à Maidenhead, dans le Berkshire, à une quarantaine de kilomètres à l'ouest du centre de Londres. Autrement dit, ce ne sont pas forcément, pas uniquement, des représentations picturales de Londres qui ont permis aux Londoniens de voir le *fog*, leur *fog*, en tant que paysage. Ce n'est pas non plus une technique picturale inventée à dessein du pays qui le transforme en paysage. Le mécanisme est plus subtil et c'est précisément cette subtilité qui permet à Oscar Wilde de conférer à l'art le pouvoir d'entraîner la nature à l'imiter.

Pour J.M.W. Turner comme pour les impressionnistes, la volonté de confier à la peinture la tâche de rendre visibles les effets lumineux pourrait être dite transcendante dans le sens où elle suppose, avant de l'avoir rencontré, un pays propre à s'offrir comme motif auprès duquel réaliser cette même volonté de synthèse. Ce faisant, Oscar Wilde reconnaît que l'art dispose d'un double pouvoir, d'anticipation et de collectivisation des regards, grâce auquel le pays transite vers le paysage (nouveau cas de *transitus*, après celui de Marie et de F. Pessoa).

L'art dispose d'un pouvoir d'anticipation dans le temps comme dans l'espace, sur la nature, ou la vie qui, pour reprendre le mot d'Oscar Wilde, se contente de « lui tendre le miroir ». Il faut avouer que l'image du miroir est pour le moins ambiguë si l'on se représente le miroir en question comme un objet placé entre les deux, tourné vers l'un des deux. Même si le texte anglais n'est pas plus explicite que sa traduction (« Life holds the mirror up to Art, and either reproduces some strange type imagined by painter or sculptor, or realises in fact what has been dreamed in fiction »), il semble devoir être compris dans le sens où la nature se ferait, elle-même, surface miroitante, surface sur laquelle l'art se reflète et se fixe, au moins le temps que dure la combinaison entre nature réfléchissante et art réfléchi. Ainsi, il n'y aurait plus, dès lors, de représentation à proprement parler, mais transfiguration de l'une par l'autre. Poursuivons avec O. Wilde :

A présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en eut. Mais personne ne les a vus et, ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existent qu'au jour où l'art les inventa. Maintenant, il faut l'avouer, nous en avons à l'excès. Ils sont devenus le pur maniérisme d'une clique, et le réalisme exagéré de leur méthode donne la bronchite aux gens stupides. Là où l'homme cultivé saisit un effet, l'homme d'esprit inculte attrape un rhume⁵².

51 J.M.W. Turner, *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*, 1844, huile sur toile, 91 x 121,8 cm, National Gallery, Londres.

52 Wilde, Oscar, *Le Déclin du mensonge*, op. cit., p. 42.

C'est donc en sacrifiant sa visibilité première, immédiate, en s'offrant comme surface miroirante, que la nature accède à une visibilité seconde, médiante, hétérogène, constituée du reflet de l'art, absent, et de la matérialité de la nature, hypostasiée, réduite à une surface d'accueil du reflet. Les marbrures de cette dernière entrent alors dans la composition édictée par l'art. Au regard du spectateur accoutumé à la peinture impressionniste, ces marbrures se voient arraisonnées aux faits picturaux de la touche et du contraste coloré (et non plus de valeur uniquement).

La dernière partie de cet extrait est plus rarement commentée or elle mérite de s'y attarder un peu car elle pointe, à peine le renversement aristotélicien achevé, la dualité des deux paysages, telle que nous l'avons rencontrée chez B. Soares ou chez M. Jakob. Nous retrouvons là les racines du « *diktat* visuel » ou des « stratégies opaques » dénoncés par ce dernier, dès lors que s'instaure un pli du regard au sein d'une culture qui ne renouvelle pas les objets artistiques invités à se refléter sur le pays.

Autre pouvoir, selon O. Wilde : l'art dispose d'un pouvoir de collectivisation des regards en raison de la montée en généralité qu'il opère : tout brouillard vécu sur la Tamise peut être goûté à travers l'image qu'en a proposée J.M.W. Turner, même si cette image n'a pas été produite dans un rapport mimétique au fleuve et au ciel londonien. Cette collectivisation tient aussi au fait que toute peinture s'offre comme objet autour duquel se crée une communauté de regards, laquelle s'incarne et se prolonge dans le dialogue écrit par Oscar Wilde. Par son regard, sa réflexion et la publication de son dialogue, ce dernier contribue, bien entendu, à élargir considérablement cette communauté.

Au fond, ces deux pouvoirs combinés, anticipation et collectivisation, confèrent à l'art une puissance de mise en ordre du chaos atmosphérique, de la prolifération des nuées, de la matérialité naturelle, opaque, mate et mutique. J.M.W. Turner ordonne en un cosmos bidimensionnel, détaché du pays (il suffit de se référer aux titres de ses toiles pour le constater) ce qui, dans l'espace tridimensionnel profus, dans la nature, écrit O. Wilde, demeure tout simplement un bloc visuellement insensé.

La présence du paysage dans le regard de tout sujet est paradoxal. Elle naît *dans et de* l'ordonnement de deux absences – absence de l'art, déjà plus loin, déjà plus avant, dans le hors-champ du pays, et dont le reflet seul est perçu – absence de la visibilité première du pays, enfouie sous la surface réfléchissante de sa matérialité repoussée, comme tassée pour accueillir ce que Platon aurait appelé, en référence au reflet dans le miroir, la *mimèsis phantastikè* :

Là où elle nous donnait des Corot ou des Daubigny, elle nous donne maintenant des Monet exquis et des Pissaro enchanteurs. En vérité, il y a des moments, rares il est

vrai, mais qu'on peut cependant observer de temps à autre, où la Nature devient absolument moderne. Il ne faut pas évidemment s'y fier toujours. Le fait est qu'elle se trouve dans une malheureuse position. L'Art crée un effet incomparable et unique et puis il passe à autre chose. La Nature, elle, oubliant que l'imitation peut devenir la forme la plus sincère de l'insulte, se met à répéter cet effet jusqu'à ce que nous en devenions absolument las⁵³.

Cette présence paradoxale explique d'ailleurs que la théorie du paysage se soit efforcée, justement, de prendre appui sur cette histoire du regard. La double absence qui en constitue l'assise fait que le paysage n'atteint jamais la pleine objectivité, ni de l'art, ni du pays. Le risque serait de rabattre le paradoxe de sa manifestation sur une fausse évidence biface : d'un côté, il y aurait toujours, déjà, du paysage face au sujet, qui viendrait au sujet sans que ce dernier ait à manifester son désir. À la différence de la peinture, qu'il faut aller voir, de la littérature, qu'il faut lire, de la musique, qu'il faut écouter, le paysage, imposant sa quiddité, viendrait au sujet sans que ce dernier y soit pour grand-chose. De l'autre côté, le paysage se réduirait à une projection schématique de type artefact recouvrant la surface du pays. Excès d'objectivation dans un cas, de subjectivation dans l'autre, ce qu'a parfaitement repéré Augustin Berque, géographe, et autre grand nom, avec Alain Roger, de la pensée du paysage en France⁵⁴.

S'il a pu déconstruire cette fausse évidence, affronter le paradoxe sans le réduire – ce qui a produit en retour une pensée d'abord reçue comme tout aussi paradoxale – c'est parce que Oscar Wilde fut le témoin privilégié, voire l'instigateur, d'une rencontre, en rien préméditée, entre un pays, qu'il connaissait et fréquentait, et des artistes dotés d'un projet et de techniques artistiques élaborées ailleurs, mais qui se sont néanmoins révélés parfaitement adaptés, ajustés, pour dévoiler un paysage marqué par le brouillage des formes dans un flottement lumineux. Le constat expérimental de cet ajustement a produit cette pensée audacieuse, sur laquelle s'appuierait désormais tout théoricien ou praticien du paysage.

Étant lui-même un artiste, il sut transposer ce qui fut son expérience subjective en une réflexion engageant un rapport esthétique au spectacle brumeux de sa ville et proposer une généralisation qui

53 *Ibid.*, p. 43.

54 Berque, Augustin, *La Pensée paysagère*, Bastia, Éditions Éoliennes, 2016, p. 89 : « Dans les deux cas – l'objectivation ou la subjectivation –, c'est tronçonner le sens du paysage. Soit l'on n'y considérera plus que des processus physiques, soit des systèmes de signes abstraits de leur assise dans les écosystèmes : une histoire humaine découplée de l'histoire naturelle. La pensée du paysage n'a cessé d'osciller entre les deux termes de cette alternative, en se désintéressant du lien structurel qui les unit ». Géographe se fixant comme tâche une description et une analyse fine de la relation de l'homme à l'espace, Michel Lussault parvient, sans nécessairement penser au paysage, à une formule très proche : « Reconnaître cette tension dynamique entre l'idéalité et la matérialité est nécessaire pour l'analyse spatiale. Cela permet de réfuter à la fois la réduction matérialiste et la connaissance tronquée de l'espace qu'elle soutient et la dérive du pur idéalisme, tout aussi préjudiciable au plan scientifique », *in* : Lussault, Michel, *L'homme spatial*, Paris, Éditions du Seuil (La couleur des idées), 2007, p. 70.

venait, en somme, vérifier un phénomène que la langue avait enregistré depuis déjà au moins deux-cents ans. Sa réflexion couronne une pratique que l'aristocratie anglaise connaissait depuis le XVIII^e siècle, à savoir le Grand Tour, accompli en glissant dans ses bagages le fameux *Claude-Glass*. Ce miroir à fond noir, légèrement convexe, permettait de contempler les environs de Rome par l'intermédiaire d'un reflet cadré ainsi qu'une peinture, tirant vers la grisaille, comme ces études que Claude Lorrain⁵⁵ avait l'habitude de réaliser lorsqu'il parcourait la campagne romaine. Dans ces mêmes années, le révérend William Gilpin publiait ses essais sur le beau pittoresque, illustrés de gravures destinées à le reconnaître lorsqu'il surgissait dans l'espace physique.

O. Wilde franchit un pas supplémentaire, en faisant l'économie de tout instrument de vision, autre que métaphorique : l'image d'un second miroir – O. Wilde aurait-il songé au *Claude-Glass* en rédigeant son dialogue ? – ou, pour être plus précis, le reflet de l'art sur la nature qui *déplace*, littéralement, l'objet du regard.

Dans son acception la plus radicale⁵⁶, qui est bien celle que nous souhaitons convoquer à titre de repère, la tradition du paysage entérine à l'évidence la coupure entre nature et culture, sous-jacente à la distinction entre pays et paysage. Au reflet de l'art sur la nature, la réflexion esthétique a substitué le schème, interposé entre le pays et le sujet, qui, de ce fait, se combine au regard porté sur le pays, soulignant, au cœur de la perception, la généralité de ce pays, ses traits, sa composition ou sa couleur, ses lignes de force ou ses effets lumineux. Et puisque le schème est, à l'origine, tiré de la peinture, disons de l'art plus largement, c'est le concept d'« artialisation » qui prend en charge la coupure et l'articulation entre pays et paysage⁵⁷.

La coupure est ontologique – le mode d'être du paysage n'est pas celui du pays – tandis que l'articulation est ontique – c'est dans l'apparition de l'étant unique combinant pays hypostasié en tant que surface et art anticipé en tant que reflet que le phénomène du paysage se manifeste au sujet.

Lorsqu'à l'appui de sa conceptualisation, Alain Roger emploie le terme « artialisation », forgé par Montaigne dans ses *Essais*, qui sont publiés une première fois en 1580, néologisme toujours absent de la plupart des dictionnaires usuels, il rappelle ceci :

Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé d'une profusion de modèles, latents, invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc., qui œuvrent en silence pour, à

55 Durant toute sa carrière, W. Turner a revendiqué l'héritage du paysage classique du Lorrain. L'histoire de l'art propose ici une élégante boucle.

56 Position notamment défendue par Alain Roger.

57 Alain Roger distingue artialisation *in situ*, les aménagements de l'espace physique, et artialisation *in visu*, qui suppose la médiation du regard par les schèmes, dont l'origine se trouve dans la peinture, tout particulièrement.

chaque instant, *modeler* notre expérience, perceptive ou non. Nous sommes, à notre insu, une intense forgerie artistique et nous serions stupéfaits si l'on nous révélait tout ce qui, en nous, provient de l'art. Il en va ainsi du paysage, l'un des lieux privilégiés où l'on peut vérifier et mesurer cette puissance esthétique⁵⁸.

À lire A. Roger, il faut comprendre que l'artialisation, en tant que produit de la culture, est en quelque sorte inscrite dans notre rapport au monde, qu'elle s'impose à nous dans toute manifestation de paysage. Ce point de vue a été discuté par le grand anthropologue Philippe Descola qui s'est attaché à retracer le cadre ontologique au sein duquel cette nécessité valait – à savoir, dans notre aire culturelle, le cadre du naturalisme, « simple croyance en l'évidence de la nature⁵⁹ », ici du pays.

Pour P. Descola, la croyance en « une continuité de la physicalité des entités du monde et une discontinuité de leurs intériorités⁶⁰ » définit, fondamentalement, l'ontologie naturaliste dont le concept-clé est bien l'objectivation. Sans développer plus avant, s'agissant du premier point, nous pouvons songer aux travaux de Charles Darwin, qui ont situé l'homme au sein d'un vaste système embrassant tout le vivant, ou, depuis le V^e siècle avant J.-C., avec Démocrite, jusqu'aux approches expérimentales du XIX^e siècle, l'atomisme comme pensée de la structure matérielle intime de l'univers et de tout ce qui le compose, homme compris. Le séquençage comparé des génomes de différentes espèces, parmi lesquelles l'homme est placé à *égalité* avec le cochon, le singe ou le virus⁶¹, a récemment accentué le sentiment de cette continuité physique.

S'agissant du second point, nous pouvons nous référer à ces figures qui, se relayant l'une l'autre, ont arraché l'homme à la condition commune des êtres conduits par leurs sens : Nicolas Copernic (1473-1543), Galileo Galilei (1564-1642), René Descartes (1596-1650) et Isaac Newton (1643-1727). De là provient le dualisme bien connu entre *res extensa* et *res cogitans*, tel qu'il a été formulé par R. Descartes dans ses *Méditations métaphysiques*, et la prééminence accordée à la seconde dans l'édifice ontologique cartésien⁶².

Au dualisme nature-culture se combine, nous le voyons là, un second dualisme, entre, d'une part, un sujet autonome, au sens où il peut s'auto-saisir grâce à sa conscience réflexive et, d'autre part, les « corps », pour reprendre le mot de R. Descartes – exemplifiés par le morceau de cire –

58 Roger, Alain, *Court traité du paysage, op. cit.*, p. 22.

59 Descola, Philippe, *Par-delà nature et cultures*, Paris, Gallimard (coll. Folio Essais), 2005, p. 303.

60 *Ibid.*, p. 304.

61 Notamment les rétrovirus endogène humains, ou human endogenous retroviruses (HERV).

62 Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Hachette (coll. Classique Hachette φ), 1996 [1641], p. 36 : « Or si la notion de connaissance de la cire semble être plus nette et plus distincte, après qu'elle a été découverte non seulement par la vue ou par l'attouchement, mais encore par beaucoup d'autres causes, avec combien plus d'évidence, de distinction et de netteté, me dois-je connaître moi-même, puisque toutes les raisons qui servent à connaître et concevoir la nature de la cire, ou de quelque autre corps, prouvent beaucoup plus facilement et plus évidemment la nature de mon esprit » (méditation seconde).

dont la saisie par les sens est entachée de trop de variations pour asseoir toute connaissance stable. Tel est le legs de Copernic. Préoccupé par la nécessité de trouver une explication scientifique aux mouvements rétrogrades des astres dans le système ptoléméen – système auquel il se conforme au départ –, Copernic a été conduit à formuler une hypothèse contraire à ce que ses sens lui indiquaient, ainsi qu'au modèle en cours, mais qui n'allait pas tarder à se voir validée en raison de la réduction des écarts entre calculs et observations et, *in fine*, s'avérer d'une plus grande justesse – ce qu'il prit soin de vérifier. Dans son étude consacrée à l'histoire philosophique de la nature, Patricia Limido-Heulot formule ainsi les enjeux de la révolution copernicienne, tels qu'ils ont été analysés par les successeurs du savant polonais, notamment R. Descartes et E. Kant :

pour la première fois de son histoire la raison s'aventure dans l'audace de prendre l'initiative et d'imposer son ordre logique et sa législation aux phénomènes naturels, l'audace d'imposer son exigence de cohérence au monde environnant⁶³.

Où nous voyons que si le sujet post-copernicien se sépare de la nature, c'est pour mieux y revenir, afin de repérer, au sein de l'apparente incertitude de son foisonnement, les régularités, les lois qui en gouvernent les mécanismes. La *res extensa* tire son nom de l'étendue et, donc, de la possibilité qu'elle offre d'être mesurée. Les mesures obtenues peuvent ensuite être mises en équation par la force régentrice du *cogito*. L'actualité récente a rappelé que ce mouvement se poursuivait et connaissait de nouveaux prolongements. Au mois de novembre 2018 à Versailles, la 26^e Conférence générale des poids et mesures a réuni les représentants de ses 60 pays membres afin de voter une redéfinition de quatre unités de base composant le Système international d'unités, à savoir le kilogramme, l'ampère, le kelvin et la mole. Pour redéfinir l'unité de poids, il a été décidé que l'étalonnage par calcul basé sur la constante de Plank remplacerait désormais le calibrage physique. En rangeant le cylindre réalisé dans un alliage de platine et d'iridium, conservé sous cloche depuis cent-trente ans au Bureau international des poids et mesures à Sèvres, la métrologie s'éloigne donc un peu plus encore du lien sensible avec le monde et sa matérialité.

Cependant – et c'est un paradoxe qu'il ne faut jamais manquer de rappeler – cet écart consenti avec la physicalité et l'approche sensible du monde a pour but d'approcher de plus près la vérité de ce même monde, en conférant ordre et régularité à sa profusion et, par-delà la visée descriptive, atteindre à la vérité de l'Être⁶⁴. Dans cette volonté de mise en ordre, les mathématiques occupent une

63 Limido-Heulot, Patricia, *Une histoire philosophique de la nature*, Rennes, Éditions Apogée (coll. Ateliers populaires de philosophie), 2014, p. 20.

64 Parrochia, Daniel, *Le réel*, Paris, Bordas (coll. coll. Philosophie présente), 1991, p. 44 : « Sans doute, aucun aristotélicien de l'époque n'eût contesté que l'on pût mesurer ce qui est mesurable et compter ce qui est dénombrable. Le problème est de savoir si on atteint ou non l'Être à l'aide de tels procédés » ou, encore, p. 56 : « Là où Galilée se de-

place éminente. Galilée peut écrire, en 1623 dans *Il Saggiatore*, que « le livre de l'Univers est écrit dans la langue mathématique⁶⁵ » et à peine quinze ans plus tard, en 1637, R. Descartes affirmer, à propos de quelques notions générales touchant la physique », que ces dernières pourraient permettre de « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la Nature⁶⁶ ». On relèvera la prudence du « comme ». La condamnation de Galilée en raison de sa conception héliocentrique et atomiste de l'univers, contredisant à la fois les Écritures et le dogme de l'Eucharistie, vient d'être prononcée, en juin 1633, provoquant un énorme retentissement en Europe.

Dans le chapitre qu'il consacre au paysage, P. Descola établit une corrélation entre ce mouvement de pensée qui a profondément marqué le rapport de l'Occident au monde et l'apparition du paysage, d'abord en peinture, ensuite dans le regard posé sur le pays. Se fait sentir un même souci de mise en ordre, convoquant les outils mathématiques. La maîtrise de la représentation de l'espace, obtenue grâce à la *perspectiva artificialis*, peut être rapprochée du dualisme cartésien. Dans les deux cas, la visée commune est de soumettre le foisonnement sensible à des règles stables, des équations manipulant non les objets mais leurs mesures, non plus un agrégat de lieux mais un tissu spatial unique, régulé par la raison :

Cette manière de représenter l'environnement humain dans son extériorité est bien sûr indissociable du mouvement de mathématisation de l'espace opéré pendant la même période par la géométrie, la physique et l'optique, du décentrement cosmologique de Copernic à la *res extensa* de Descartes⁶⁷.

Patricia Limido-Heulot ne dit pas autre chose :

Parce qu'il n'y a pas de pensée spontanée et que la modernité ne commence pas seulement au XVII^e siècle avec Descartes, il faut rappeler que les prémisses de cette révolution se situent dans le quattrocento qui a non seulement produit les chefs-d'œuvre de l'art italien, mais encore a engagé bien des avancées théoriques en de nombreux domaines décisifs⁶⁸,

Dans des domaines tels que l'architecture, la cartographie, la géographie, les relevés, et, bien

mandait comment procède la Nature, Descartes s'interroge sur sa constitution ».

65 Chauviré, Christiane, *L'Essayeur de Galilée*, Paris, Les Belles Lettres (coll. Annales littéraires de l'Université de Besançon), 1980, p. 34.

66 Descartes, René, Paris, Garnier-Flammarion, *Discours de la méthode*, 1966 [1637], p. 84.

67 Descola, Philippe, *Par-delà nature et cultures*, *op. cit.*, p. 121.

68 Limido-Heulot, Patricia, *Une histoire philosophique de la nature*, *op. cit.*, p. 10.

entendu, la perspective, en tant que *forme symbolique* – référence à Erwin Panofsky – , s'imposent des systèmes régulateurs de l'espace. La fenêtre d'Alberti s'interpose entre le sujet et le visible, introduit une coupure autant spatiale que temporelle dans le déroulement de toute *storia*. Elle réduit, de fait, d'une dimension le foisonnement spatial. Dotée d'une unique règle, l'image composée sur sa surface manipule non seulement la projection échelonnée des objets, mais aussi les intervalles qui les séparent, sans saute spatiale – ce que le théoricien italien appelle la *commensuratio*.

Désormais, ce plan de projection s'interpose entre sujet et monde sensible, objectivant ce dernier afin de permettre une mise en ordre du foisonnement spatial propre à cette période charnière entre Moyen-âge et Renaissance. À l'abandon de la fixité ptoléméenne au profit de mouvements complexes héliocentrés, et surtout relatifs, il faut ajouter les expéditions, sur terre et sur mer, et la mise au jour de nouveaux mondes, l'invention de l'imprimerie qui va permettre une diffusion de textes et de traités de géométrie, d'astronomie, d'optique, qu'illustrent des gravures. Suivront l'invention du microscope (vers 1590) et de la lunette astronomique (vers 1610), qui vont rendre visibles des espaces jusqu'alors insoupçonnés. Le plan intersecteur viendrait alors mettre ce monde foisonnant à distance, et accueillir une projection, en quelque sorte cosmographique, raisonnée, stable, de son chaos spatial. Michel Cegarra, universitaire et historien de l'art, n'hésite pas à employer les mots de « trauma », de « violente déchirure⁶⁹ », rappelant ceci :

Dans le vaste ensemble « pantométrique » qui se met en place en Occident à la fin du Moyen Âge, la perspective donne le sentiment de résoudre globalement le trauma ouvert par la nouvelle perception vécue de l'espace⁷⁰.

Ce propos rejoint un point de vue exprimé, quelques années auparavant, par le sociologue et philosophe des sciences, Bruno Latour :

Il n'y a rien que l'homme soit capable de vraiment dominer : tout est tout de suite trop grand ou trop petit pour lui, trop mélangé ou composé de couches successives qui dissimulent au regard ce qu'il voudrait observer. Si ! Pourtant, une chose et une seule se domine du regard : c'est une feuille de papier étalée sur une table ou punaisée sur un mur. L'histoire des sciences et des techniques est pour une large part celle des ruses permettant d'amener le monde sur cette surface de papier. Alors, oui, l'esprit le domine et le voit. Rien ne peut se cacher, s'obscurcir, se dissimuler. Feuilletter le monde, folio après folio, tel est le rêve du chercheur⁷¹.

69 Cegarra, Michel, « La perspective, un mythe occidental ? », *Communications*, n° 85, 2009, p. 72.

70 *Id.*

71 Latour, Bruno, « Les “vues” de l'esprit », *Réseaux*, vol. 5, n° 27, 1987, p. 90.

La vision aristotélicienne de l'espace se trouve débordée de tous côtés, nécessitant de passer d'un « espace agrégatif », dont les composants spatiaux prolifèrent et échappent à tout contrôle, à un « espace systématique », « objectivation du subjectif », mouvement dont Erwin Panofsky note qu'il se conçoit « comme une systématisation et une stabilisation du monde extérieur autant que comme un élargissement de la sphère du Moi⁷² ». E. Panofsky prend soin de rappeler que la croyance en une vérité mathématique des images construites dans le respect de la *perspectiva artificialis* – moyen permettant d'atteindre l'ontologie de l'espace mondain autant que pictural – n'a pu s'établir qu'au prix d'un subjectivisme accru, bien que tenu en arrière-plan du grand procès d'objectivation. C'est bien cet effacement du sujet qui conduit à faire de la perspective une forme symbolique, E. Panofsky s'étant attaché, dans son essai, à reconstituer la partie manquante au *symbolon*.

5.4 - Entre paysage établi et *opus* paysager : la spatialité faillée des dessins de l'*Intranquility*

Au regard de l'*épistémè*⁷³ qui en a rendu l'écllosion possible, le paysage se présente donc comme un phénomène dont l'apparition tient ensemble et tranquillise ces trois éléments :

- un sujet se constituant en pivot, en point zéro des mesures ;
- un bagage schématique voué à la commensuration, fait de connaissances artistiques et scientifiques grâce auquel ordonner spatialement objets physiques et objets représentés ;
- et une spatialité vécue, en ce cas appelée « pays », qui s'objective au regard qui l'encadre et le découpe.

Avec le paysage, on le voit, s'offre un point d'articulation entre l'enquête subjective, à laquelle le précédent chapitre s'est consacré pour l'essentiel, et l'enquête tournée vers une extériorité spatiale, à laquelle nous allons désormais nous consacrer, grâce aux dessins réalisés par Tatiana Trouvé, vers laquelle nous allons pouvoir retourner afin de procéder à leur arpentage sensible.

72 Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. Le sens commun), 1991 [1975, 1927], p. 157-160.

73 Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard (coll. tel), 1996 [1966], p. 13 : « Il ne sera donc pas question de connaissances décrites dans leur progrès vers une objectivité dans laquelle notre science d'aujourd'hui pourrait enfin se reconnaître; ce qu'on voudrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique, l'épistémè où les connaissances envisagées enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité [...] ».

L'œuvre de Tatiana Trouvé, alliée substantielle de F. Pessoa, aurait dit René Char⁷⁴, permet de déplacer la pointe du questionnement, d'une visée plutôt ontologique vers ce que nous pourrions appeler une phénoménologie spatiale, dédoublée selon la distinction paysage établi / *opus* paysager, impliquant de manière consubstantielle un sujet feuilleté. Nous disons bien la pointe, laissant entendre que, dans la fidélité au principe annoncé en clôture du § 4.11 - où, par le truchement de H. Michaux, s'était déjà esquissé un passage du « verbal » au « plastique », à l'arrière de celle-ci les mêmes questionnements, nuancés, enrichis, puissent se rencontrer. Car – et ce sera notre sujet, désormais – notre hypothèse est que le feuilletage subjectif comme le dédoublement spatial peuvent être étudiés à la lueur de l'intranquillité.

Nous pouvons préciser cette hypothèse qui va orienter notre recherche : L'approche phénoménologique empruntée à M. Henry, articulant chair unitaire originelle de F. Pessoa et corporités hétéronymes, par laquelle a pu être posée l'intranquillité comme modalité esthétique au sein du processus d'écriture, peut être sollicitée derechef pour, une seconde fois, penser un contenu à ce néologisme. Au fond, ce qui est ici posé, c'est que, par la dialectique entre paysage établi et *opus* paysager, le questionnement phénoménologique de l'espace viendra éclairer d'une autre manière le feuilletage subjectif tel que rencontré chez F. Pessoa.

Pour le dire plus directement encore, nous pensons valide la correspondance entre la fixité tranquillisante du sujet et du paysage établi, entendu dans sa tradition précédemment rappelée, ainsi que la correspondance qui s'en déduit, entre feuilletage subjectif et instabilité de l'*opus* paysager. Nous pensons aussi que, grâce à l'approche phénoménologique, il est permis, dans les deux cas, d'éclairer ce en quoi consiste une expérience de nature esthétique, dès lors qu'elle s'origine dans la vitalité nécessairement débordante, nécessairement labile, nécessairement intranquille, du sujet acceptant que ces débordements, cette labilité, cette intranquillité travaillent son existence, versants intérieur et extérieur embrassés ensemble. Le premier pas en direction de cette correspondance sera, déjà, de faire l'expérience du regard, d'un regard aussi attentif que possible, posé sur les dessins de Tatiana Trouvé. Avant de rapprocher, il faut, déjà, s'approcher.

Initiée en 2005, la série *Intranquility* se poursuit depuis, parallèlement à d'autres (*Deployment*, *Remanence*, etc.). Quelques-uns de ces dessins sont reproduits en annexe⁷⁵.

L'idéal serait de feuilleter, rapidement dans un premier temps, les dessins que Tatiana Trouvé

74 René Char, *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Poésie/Gallimard), 1971 [1955], p 51. Les poèmes rassemblés dans ce chapitre ont en commun le profond dialogue qui s'est noué entre le poète et ses amis peintres (Braque, Balthus, Brauner, Giacometti, etc), autour du sensible. Rappelons que la série tire son titre du livre de B. Soares, dont T. Trouvé est une lectrice régulière.

75 Voir annexe III.

regroupe dans cette série. De manière intuitive, on peut gager que le regard en saisirait immédiatement l'unité et les subtiles variations. S'imposeraient à lui la rigueur, l'intonation tendue de cet ensemble qui apparaît, de manière évidente, revendiquer une pensée de l'espace, même si – seconde évidence – il revendique aussi un écart avec la tradition occidentale de cette pensée, dont il convient de préciser les enjeux plastiques, à présent que ceux qui relèvent de l'*épistémè* ont été précédemment exposés.

Dans le quatrième volet de ses *Histoires de peintures*, Daniel Arasse rappelle que l'invention de la perspective centrale par les artistes florentins de la première moitié du XV^e siècle répond au projet de plus parfaite *mimèsis*, où la pensée fait corps avec la plasticité de l'image. Il souligne que par la mise en place d'un espace, qualifié de déthéologisé par Erwin Panofsky, se serait en quelque sorte sécularisée la notion d'infini, jusqu'alors réservée à Dieu. Plastiquement, ce projet repose sur la proposition d'un espace de représentation doublement articulé à l'espace du spectateur, par le moyen d'un sol qui semble s'étirer sans rompre depuis un unique horizon jusqu'au point de vue que celui-ci occupe, et par la narration, que le même spectateur a l'impression d'interrompre en posant ses pieds au bord de cet espace que la perspective accueillant la *storia* semble creuser à l'avant de lui. Pour Pierre Francastel, aurait été comme dressé un théâtre de plain-pied avec le champ visuel du spectateur. Géométrisation d'un espace et d'un temps désormais accordés, enfin, pour D. Arasse lui-même, qui en appelle à la notion de *commensuratio*⁷⁶, déjà rencontrée.

Mais ce que la peinture égyptienne, la miniature médiévale ou la peinture chinoise nous enseignent, c'est que, même si la théorie albertienne de l'espace – précisément parce qu'elle s'érige en théorie dans un contexte de conquête par la peinture du statut d'art libéral⁷⁷ – constitue un aboutissement dans le projet de sa commensurabilité, qui aura de ce fait un long écho dans l'art européen, l'espace a toujours été lieu de pensée. « Toujours déjà », diraient, là encore, les phénoménologues⁷⁸.

Les dessins de Tatiana Trouvé sont eux aussi pensées de l'espace, pensées se déployant dans l'espace, voilà ce qui nous apparaît d'emblée. Mais quelle pensée au juste ? Et dotée de quelle singularité ? De quelle subjectivité tirée de l'expérience ?

Pour répondre à ces questions, il faut d'abord laisser son regard aller et venir entre ces lignes et ces formes, tracées avec la rigueur d'un architecte à sa table, mais qui, rapidement, en vient à douter, buter, trébucher, pris dans les accrocs, les élisions d'un dessin qui se feuillette, se plie, se désar-

76 Arasse, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2008 [2004], p. 64-67.

77 Rappelons que la géométrie fait partie du *Quadrivium* hérité de l'Antiquité, qui, complété du *Trivium*, détermine les arts libéraux jusqu'au Moyen-Âge.

78 Audi, Paul, *Créer, introduction à l'esth/éthique*, op. cit., p. 204.

ticule et, pour finir, se dé-compose en plans et pans irréconciliables dans la perspective de l'isotropie, même s'ils se tiennent encore les uns aux autres.

Bien que principalement traité par la ligne droite, l'espace du dessin est rendu labile, flottant, fluant. La cloison laisse déborder le blanc de la feuille, l'angle s'ouvre, laissant affluer l'extérieur à l'intérieur. Le sol, bordé par le bas d'un meuble, ou une plinthe interrompue, fuit soudainement pour se redresser à l'arrière-plan. Le plafond, à moins que ce ne soit le ciel, crève au bord de la charpente.

Les changements d'échelle mettent à niveau barres d'immeubles et radiateurs. L'apparente rigidité des compositions s'assouplit, s'épuise, et même se fragilise, tantôt creusant, tantôt soulevant vers le spectateur les vastes étendues en réserve du dessin⁷⁹. La surface s'anime d'un rythme qui ne s'impose pas au premier regard mais qu'en revanche le regard imprime peu à peu au dessin, avec le dessin, comme dans une danse où l'on serait conduit autant que conducteur⁸⁰.

Le dessin *joue*, dans la double acception du terme « jeu » : activité désintéressée où faire et défaire procure plaisir et intérêt, mais aussi espace interstitiel permettant aux pièces de se mouvoir. Le dessin est fait de ces jeux, qui ont ici valeur poétique. En effet, ce sont ces espacements qui, parce qu'ils font jouer l'espace, permettent au couple que forment dessin et regard d'inventer son propre rythme, maintenant la possibilité de « rester dans un champ de possibles⁸¹ ».

Les origines italiennes de Tatiana Trouvé, ainsi que sa formation artistique, à la villa Arson, et la profession d'enseignant de l'architecture de son père, sa connaissance des règles classiques de la perspective, trouvent un écho dans ces dessins qui se présentent comme une *cosa mentale nuova*⁸². « L'espace est, ici comme dans l'architecture, construction plus que représentation⁸³ », reconnaît T. Trouvé mais la tradition mimétique n'est cependant pas écartée : copiés dans des catalogues d'architecture d'intérieur vaguement désuets ou dans des documents techniques destinés aux architectes, photographiés ou dessinés sur le motif par T. Trouvé elle-même, chacun des éléments qui meublent cet espace est traité avec une attention et une minutie graphique qui prennent en charge

79 Tatiana Trouvé, à propos de ses dessins : « [je veux] utiliser la feuille comme un espace, comme une sorte de troisième dimension [et donc pas comme support : c'est nous qui ajoutons] », in : Philippe Puicouyoul, « Paroles d'artiste, Tatiana Trouvé », Centre Georges Pompidou, 2009 [en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ca-jqLG/r4KAnK>], consulté le 30/08/2018.

80 Conductrice du regard : telle pourrait être la fonction de ces fils de cuivre qui sillonnent certains dessins et qui trouvent aussi leur place dans nombre d'installations. Au-delà de ses utilisations dans l'architecture et la construction, Tatiana Trouvé confère à ce matériau le pouvoir d'évoquer le système nerveux. Voir : Tatiana, Trouvé, *I Tempi Doppi, catalogue*, Cologne (Allemagne), Museion Bozen, Kunsthalle Nürnberg, Éditions Snoeck, 2014, p. 120.

81 Tatiana Trouvé, *Paroles d'artiste, op. cit.*

82 *Id.* L'artiste parle de ses dessins comme de « constructions mentales ».

83 Tatiana Trouvé, *The Longest Echo – l'Écho le plus long*, cycle Des histoires sans fin, séquence été 2014, du 25 juin au 21 septembre 2014. [en ligne sur le site du MAMCO : https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/T/trouve_tatiana_dessins.html], consulté 20/20/2018.

cette tradition de la *mimèsis*⁸⁴.

Trois caractéristiques peuvent être relevées à propos de ces éléments :

- ils ont leur référent aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'habitat. Sans que soit toujours repérable une séparation spatiale nette, le dessin du lit, du radiateur ou du ventilateur voisine avec celui de l'arbre, de la grue ou de l'épave de voiture. Tous sont représentés posés sur une même surface immaculée, qui ne paraît connaître ni seuils ni ruptures, d'où une indifférenciation entre ce que nos habitudes nous invitent à situer d'un côté ou de l'autre de la paroi et du mur. Cette équivalence graphiquement affirmée entre monde extérieur et monde intérieur, celui de la chambre ou du salon pour l'essentiel – c'est-à-dire un monde relevant de l'intimité dans lequel s'installe malgré tout le point de vue – ne manque pas d'évoquer la porosité vécue par B. Soares au bord de sa fenêtre entre paysage lisboète et pièce de sa réclusion. C'est bien, pour lui aussi, depuis sa chambre ou depuis son bureau qu'il peut faire l'expérience de cette porosité, c'est bien depuis l'intérieur que s'ouvre pour lui l'espace.
- ils constituent un possible inventaire graphique de ce qui peut se trouver aux marges urbaines, dans des ateliers, des lieux de travail ou de stockage, tous désertés – disons même désaffectés, dans le sens où ils apparaissent débarrassés de tout usage précis mais aussi de tout effet ou de toute ostentation. Ces éléments, modestes, sont manufacturés, produits en série, interchangeables, et sans propriétaire identifié, même lorsqu'il s'agit de plantes en pot. Ils évoquent la standardisation des usages et une sorte d'épuisement de la modernité, résignée après l'emballement.
- ils permettent au regard de les traverser. On relève de nombreux éléments ouverts, ou ajourés, tels des étagères, des sommiers, des escaliers dépourvus de contre-marche, des grilles, des cadres, des branchages, des armatures. Les murs sont systématiquement dotés d'ouvertures. Même les surfaces supposément recouvertes de miroir jouent de la transparence, laissant souvent apparaître une continuité entre les lignes que la mise en ordre spatiale devrait logiquement cacher et celles du reflet. Ce que ces éléments traversants mettent en crise, c'est, sur le plan sémantique, l'opacité corporelle des éléments et, sur le plan plastique, le re-

84 Francesca, Pietropaolo, « In the studio : Tatiana Trouvé », *Art in America*, mars 2010 : « FP – L'imagerie faite d'éléments d'architecture intérieure ou d'éléments naturels – plantes, fragments de paysage – est très présente dans vos dessins. De quels matériaux partez-vous : photographies, magazines ? TT – J'utilise tout. J'archive des images rangées par sujets – à la fois des images trouvées et des photographies que je prends – mais aussi des choses que je dessine directement parce qu'elles sont simples et que je ne les trouve pas ailleurs. C'est donc un mélange. » (traduit de l'anglais par nos soins).

cours au raccourci, deux conséquences de la perspective classique et de la lisibilité des plans qu'elle suppose. Cette troisième caractéristique semble pouvoir être mise en relation avec le choix de T. Trouvé d'instaurer, dans chaque dessin, un point de vue bas, renforçant l'articulation évoquée plus haut entre espace de représentation et espace du spectateur, mais dont la contrepartie est une projection plus ramassée, plus repliée et, donc, une moindre lisibilité des éléments. Ajoutons que, grâce à ce choix plastique, T. Trouvé permet au regard de circuler, de se déplacer, ce qui constitue, depuis l'instauration des paysages-mondes peints dans les Flandres (que l'on songe à Brueghel), une modalité de l'attention fondatrice de la peinture de paysage.

Cette troisième caractéristique renforce la linéarité de l'espace figuré et l'apparent souci de restituer la plus parfaite lisibilité de sa construction, dont le regard serait en quelque sorte en mesure de retrouver la preuve de sa scientificité, ou pseudo-scientificité, ainsi que les opérations de sa mise en place. L'on pourrait ici songer, parmi tant d'exemples possibles, au magnifique dessin préparatoire à *l'Adoration des mages*, réalisé par Léonard de Vinci en 1481, conservé à la Galerie des Offices à Florence, étude où la pensée de la ligne éclate avec évidence.

Toutefois, dans la série *Intranquility*, les décalages introduits dans les échelles de la représentation, qui nous font sentir une sorte de glissement de l'élément sur sa fuyante, gauchissent la *commensuratio* et, par conséquent, créent des ruptures spatiales, certes discrètes, mais manifestes. D'autres décalages, tout aussi discrets, contredisent l'unicité de l'horizon. Mais comme ils occupent des plans tournés selon des angles variés par rapport au plan du dessin, les éléments arrimés à des horizons feuilletés n'apparaissent pas immédiatement ni franchement situés dans des espaces différents. Au changement de point de fuite sur l'horizon unique, imposé par la *costruzione legittima*, se substitue un changement d'horizon, légèrement décalé. Là encore, T. Trouvé larde ses compositions de failles spatiales qu'un regard inattentif ne relèvera pas immédiatement. Sous l'unité plastique de l'espace littéral laissé en réserve se devinent des failles autour des éléments, posés sur autant de sols différents dans l'espace de représentation.

La manière dont est pensé l'espace, dont il est fait⁸⁵, commence à apparaître, et offre un puissant parallélisme avec le phénomène de l'hétéronymie : la surface d'accueil du dessin constituerait la chair plastique unitaire, laissée en réserve, tandis qu'avec ces éléments dotés de spatialités feuilletées, du fait d'un horizon et d'une échelle qui leur sont propres à chacun, ressurgirait, comme par façonnage, le lieu aristotélécien. La multiplicité fourmillante de ces lieux agrégés semble bien courir

85 Rappelons que poïétique, comme poétique et poème ont leur origine dans le verbe grec *poiein*, signifiant « faire ».

sous le blanc du papier, comme autant de plaques, de pays, d'*hétérotopies graphiques*⁸⁶, posées bord à bord, voire même bord sur bord, et l'unité tendue dont nous parlions plus haut entre ainsi dans un rapport dialectique avec ces lieux⁸⁷ semblant dessinés de proche en proche.

L'un et le multiple dialoguent *sur* et *sous* la blancheur du papier. *Sur* la blancheur, dans le sens où le dessin investit et couvre le support tout en ménageant ces trouées et ces débords entre *hétérotopies graphiques*. *Sous* la blancheur, dans le sens où l'utilisation de la perspective, même gauchie, restitue quelque chose du phénomène de creusement fictif à l'arrière du support, métaphoriquement changé en vitre albertienne, mais aussi dans le sens où les subtils changements d'horizon géométrique ménagent, enfouis sous la blancheur de la réserve, des craquements de l'unité du sol représenté, invisibles mais perceptibles à tout spectateur mettant à profit son acuité et ce que B. Soares appelle « l'érudition de la sensibilité ». Une mise à profit qui, nous le savons, conditionne l'expérience esthétique, à laquelle T. Trouvé invite explicitement :

S'il s'agit de faire une expérience sensible qui soit aussi une expérience de pensée, alors il faut que des qualités telles que la concentration, l'attention, mais aussi l'intuition soient mobilisées. Ces qualités-là, chacun en dispose, à chacun de voir ce qu'il en fait, comment il s'en sert pour conduire cette expérience. C'est en ce sens que mon travail est disponible, ouvert ; puisque j'essaie de créer un cadre au sein duquel ces coordonnées soient réunies pour que cette expérience se déploie⁸⁸.

Quitte à amoindrir la subtilité des jeux spatiaux ménagés par T. Trouvé, nous proposons une vision imagée de cette dialectique entre l'espace architectonique et l'expérience sensible vécue au contact de ce même espace, fût-il recréé à partir d'éléments indiciels : cf. illustration 5.1, ci-après, où sont indiqués les trois horizons correspondant aux fuyantes de la barre d'immeuble, d'un radiateur et d'un échafaudage.

Si l'horizon dont dépend la perspective régissant la barre d'immeuble est pris comme repère, il apparaît que celui qui dicte le dessin du radiateur est situé un peu au-dessus et celui qui dicte le dessin de l'échafaudage un peu en-dessous.

86 Ce terme est ici construit sur l'analogie avec celui d'« hétéronyme ». Il ne fait donc nullement référence au concept de Michel Foucault. Voilà pourquoi nous lui adjoignons l'épithète « graphique » et choisissons de le souligner.

87 Le terme « lieu » est employé dans l'acception que lui ont donné Martin de la Soudière, ethnologue et Aline Brochot, géographe, pour qui « Le lieu est le point qui, dans l'espace, impose sa différence avec son entour », *in* : De la Soudière, Martin, « Pourquoi le lieu ? », *Communications*, 2010, n° 87, p. 5-16.

88 Storr, Robert, « Tatiana Trouvé, manières de faire des mondes », *Art Press*, n° 366, avril 2010.

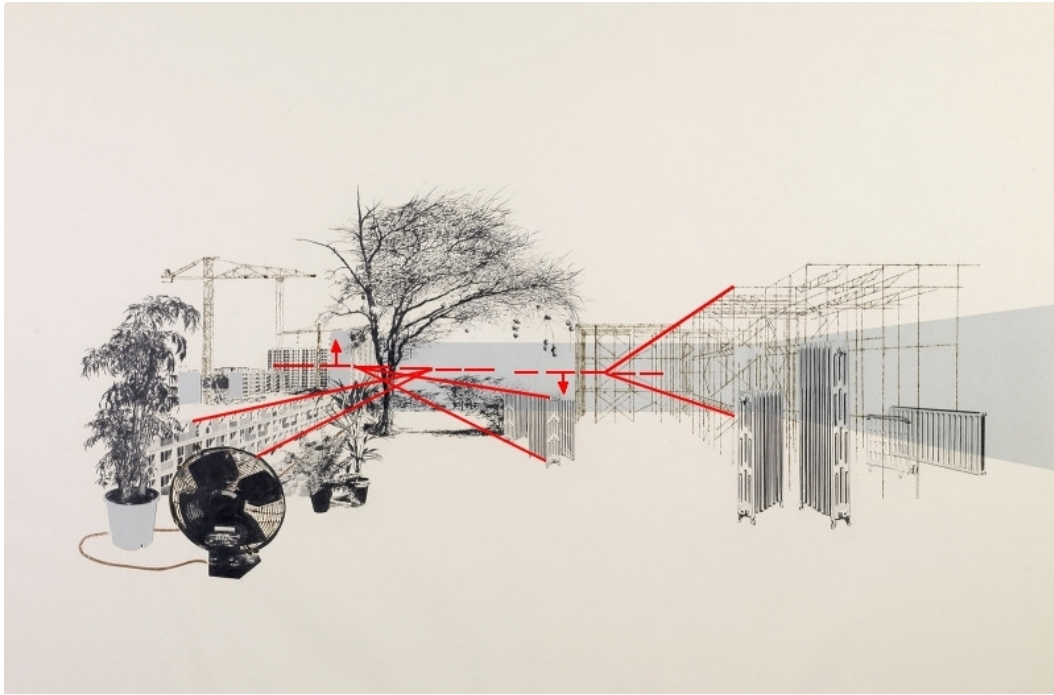


Illustration 5.1: Tatiana Trouvé, Sans titre, issu de la série Intranquility, 2009, papier marouflé sur toile, cuivre, crayon, pyrogravure, toile, 182 x 270 cm, Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin. Photographie : Fabrice Gousset.

Ces failles provoquées par les élisions plastiques et les décalages d'horizon ménagés au cœur du dessin ont pour fonction de rétablir une vérité que l'habitude tend à faire oublier s'agissant du paysage vécu dans l'espace physique : par son déplacement, le sujet contribue à faire surgir le paysage. La fonction tranquillissante du schème et de la perspective risque en effet d'amoindrir la part que tout spectateur prend dans la création du paysage qui lui apparaît, dans le lieu et la durée où il lui apparaît. La séparation entre l'objet et le sujet, condition de la tranquillité de l'un et de l'autre, nie que l'expérience du paysage suppose préalablement une attention esthétiquement infléchie, tournée vers une visibilité grandissante des traits du pays, c'est-à-dire, au fond, une intentionnalité, au sens d'Edmund Husserl, qui fait que le paysage se découvre dans une structure extatique, où s'articule la triple dimension de la conscience du temps spatialisé (rétention tournée vers ce qui est passé, situé, établi, conscience de ce qui, au présent, se dévoile, protention tournée vers ce qui peut encore se passer, vers ce qui peut encore surgir ou que je peux contribuer à faire surgir aux horizons).

Il s'agit donc ici d'installer du jeu, spatial autant que réfléchi, extérieur autant qu'intérieur, pour que dialectisent paysage établi et *opus* paysager qui va s'établissant sous le regard subjectif impli-

qué dans le dévoilement, pris dans le bain de l'intentionnalité – ce que T. Trouvé exprime par l'emploi du mot « projection » :

Dans ces dessins, intérieurs ou extérieurs, reflets et miroirs, surexpositions ou effacements se juxtaposent et cohabitent. J'ai voulu non pas rendre tangible la représentation d'un espace réel, mais donner corps à ce que produit mentalement un lieu, en laissant prise à ce que l'on y projette et, par conséquent, en créant des intervalles ou des idées qui peuvent susciter des projections mentales⁸⁹.

En raison des failles et des décalages dont ils sont lardés, ces dessins ré-instaurant une dialectique subtile entre les codes établis par lesquels s'objective à coup sûr le paysage (tel une épiphanie qui s'impose au regard) et les prises visuelles que le spectateur s'invente pour passer d'un élément à l'autre, dans un mouvement de bond et rebond du regard et de la pensée. Le terme « projection » suppose en effet que l'attention puisse, en quelque sorte, prendre son élan sur un appui tout en ouvrant devant elle un vide extatique vers lequel se jeter. L'expérience subjective du paysage, au sens où le sujet sent que vibrent, dans l'accord tenu, le monde ordonné en tableau et son être tendu entre un *ici* où il se tient et un *là-bas* d'où tout paraît s'ouvrir à son avant, n'est possible qu'à condition de disposer de ces points d'appui solidement arrimés et d'intervalles pour se mouvoir selon la triple modalité de la conscience temporelle – donc de considérer qu'à chaque instant vécu au contact du pays, l'objet noématique se dédouble dynamiquement selon le paysage établi et l'*opus* paysager. Faire l'expérience esthétique du paysage ou du pays, selon T. Trouvé, consiste, pour le sujet qui s'y trouve immergé, à ajuster à chaque instant les glissements continués de l'un à l'autre : fixer sur le paysage établi le produit du travail attentionnel consenti en vue de la prise retenue, accepter que ce qui était établi soit reversé à l'horizon faillé, ainsi enrichi de prises nouvelles, protentionnelles.

L'idée du dédoublement est très importante dans le projet artistique de T. Trouvé. À ce propos, elle cite volontiers *Il grande ritratto*, récit de science-fiction publié par Dino Buzzati en 1959, traduit en français sous le titre *L'image de pierre* et explique l'influence de ce texte sur son travail :

Ce roman de Buzzati commence par un départ, celui du personnage principal, Ermano Ismani, un homme sans histoire, professeur en chaire d'électronique à l'université, pour une destination dont il ignore le nom et qu'il ne sait ni ne peut situer nulle part. Après de nombreuses étapes, il est finalement conduit en compagnie de sa femme dans la Zone militaire 36, où se trouve une immense architecture de béton constituée de ter-

89 Mangion, Eric, in : *French Connection*, Gauthier, Léa dir., Paris, BlackJack, 2008, p. 680-687.

rassements, de pavillons, de balconnets et d'une forêt de petites antennes. Cette construction énigmatique, qui se répand dans toute la vallée – « une ville qui se serait abattue dans un ravin » – s'avérera la reconstitution du cerveau ou plus exactement de l'âme d'une femme : l'épouse décédée du scientifique à l'origine de ce projet délirant. Le professeur Endriade, ne pouvant accepter la disparition de cet être aimé, a décidé de le reconstituer : il ne parviendra qu'à organiser, dans ce lieu où l'âme de cette femme est enfermée comme dans un tombeau devenu nouvelle chair, sa deuxième mort [...] Comme le laisse entendre l'auteur, ce qui se cache est sous nos yeux, ce qui se dérobe à notre regard est ce que nous voyons, et ses proportions sont gigantesques. Pour saisir ou comprendre, on peut éprouver et ressentir ; tracer ce pont entre les sens et l'esprit, c'est aussi faire l'expérience du secret. Un secret qui ouvre le champ des possibles, et sans lequel nul récit ne pourrait s'écrire. Car la présence et l'étendue de ce vide sont aussi ce qui permet à l'histoire de se raconter, à l'énigme de se produire, à l'architecture de pierre de se construire⁹⁰.

Rappelons que c'est le verbe latin *secerno*, construit sur un redoublement de la séparation, par préfixe et racine, qui a donné en français le mot « secret ». En séparant par élision et discontinuité spatiale les éléments qui meublent les espaces de *Intranquility*, T. Trouvé ménage, sur et sous les blancs du dessin, les passages secrets grâce auxquels il redevient possible de passer réciproquement du paysage établi à *l'opus* paysager. À l'aide de ces élisions et de ces décalages offrant leur prise, ces dessins nous permettent de renouer avec une saisie dynamique du paysage représenté. Ces œuvres ont été composées avec le vide pour que le spectateur puisse faire l'expérience du mouvement par lequel peuvent s'appréhender ces dessins qui ne reproduisent aucun lieu existant.

Cette dernière remarque a tout du truisme mais il convient toutefois de le rappeler. Car, même s'il n'y a, à proprement parler, aucun enjeu de représentation, il va aussi sans dire que cette expérience esthétique du spectateur rejoue, en partie, celle, antérieure, de T. Trouvé elle-même et qu'elle est appelée à être rejouée dans toute saisie postérieure d'un paysage physique par le spectateur. Autrement dit, même si elle est posée de manière dynamique et non plus statique, intranquille et non plus tranquillisante, c'est bien la question de l'extension du dessin – ou du pictural – à la topographie vécue qui se retrouve ici, en conformité avec l'épistémologie du paysage et le fond étymologique du terme. Or, avons-nous avancé plus haut (Cf. § 5.3 -), il importe de demeurer fidèle à la racine autant qu'aux poussées inchoatives du paysage. C'est par conséquent ce point, crucial, qu'il s'agit à présent de développer. Car si nous comprenons la fonction de ces vides et de ces décalages dans les dessins, il faut encore tenter d'en approcher la nature et, ce faisant, de comprendre aussi

⁹⁰ art press 2 n°14, « Que lisent les artistes ? », août/sept./oct. 2011. Ajoutons que T. Trouvé a donné le titre *Il grande ritratto* à son exposition à la Kunsthhaus de Graz, en Autriche, en 2010.

leur possible rôle dans l'expérience sensible de l'espace et du paysage. C'est vers ce nouvel horizon que nous allons avancer et, comme nous le faisons à chaque fois qu'il s'agit de relancer la réflexion, nous repartirons des œuvres.

5.5 - Faille et durée : vers un regard mobile

Une fois repérés, les décalages d'horizons ou les élisions ont comme conséquence de déstabiliser le regard qui s'y accroche, s'y arrête, avant de repartir suivant une inflexion nouvelle marquant un angle avec l'élan de départ. Autrement dit, la faille ou le décalage, plastiquement rendus possibles par la suspension du dessin, par l'instauration d'un vide interrompant le tracé, permet que la dynamique du dédoublement précédemment exposée se réalise sous le regard du spectateur. Pour ce dernier, la saisie d'un tout spatial tranquille, homogène, livré *partes extra partes*, se trouvant mise en échec, son regard doit procéder à la construction perpétuellement rejouée d'un jugement à propos de la place respective des éléments, en procédant par compléments, recouvrements et hypothèses – dont certaines demeurent irréconciliables. Un exemple de cet équilibre instable est donné ici (cf. illustration 5.2) :

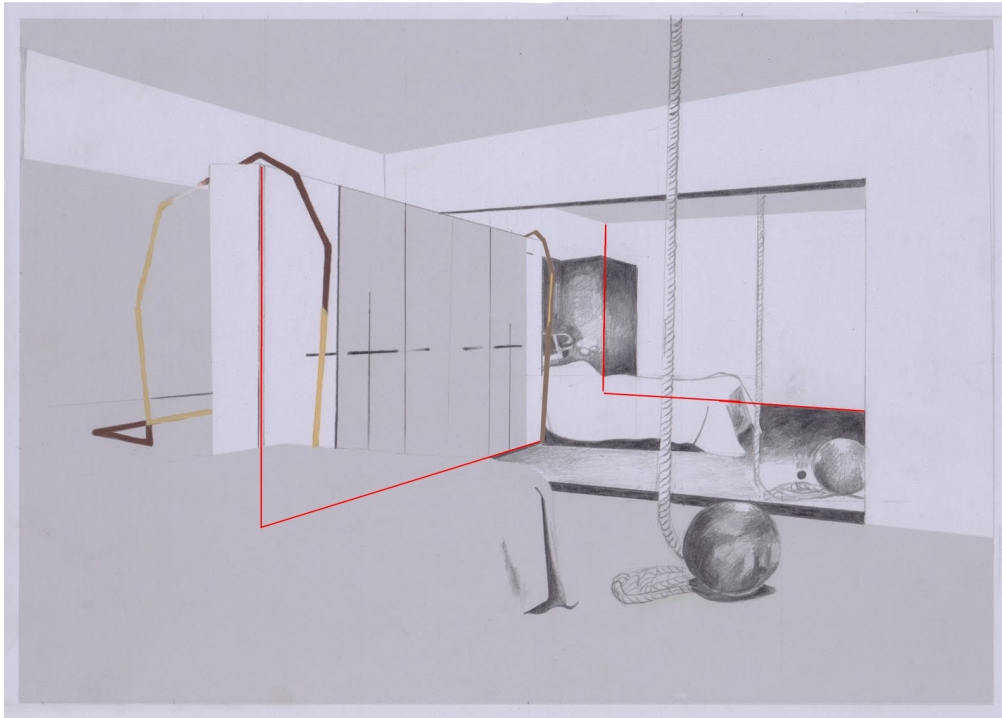


Illustration 5.2: Tatiana Trouvé, *Sans titre*, issu de la série *Intranquility*, 2006, crayon sur papier, plastique, cuivre, 82,5 x 119,5 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

Les tracés en rouge, que nous nous sommes permis de superposer au dessin, matérialisent deux hypothèses que notre regard, accoutumé à l'isotropie tranquillisante, est culturellement conduit à faire mais qui, précisément, ne s'accordent pas au sein de la représentation, ne serait-ce qu'en raison du décalage qui se manifeste dans les lignes posées au sol : le regard cherche en vain le point d'intersection des deux fuyantes du bas et de la verticale, permettant de boucler l'espace représenté, qui baille⁹¹.

Mais ce n'est pas tout. Abstraction faite de cette impossibilité isotropique, l'hypothèse du miroir, induite par le redoublement de la corde pendue et de la sphère posée au sol, lutte avec – ou contre – celle d'une pièce en enfilade, induite par l'orientation des deux lits et l'absence de l'armoire sombre au premier plan à gauche. Le regard est pris dans ce qu'il est étymologiquement justifié de nommer une hésitation, où l'avancée décisive et résolutoire vers une solution spatiale univoque et stable est empêchée par les adhésions réitérées à l'une et à l'autre des hypothèses. C'est bien parce que le

91 Boutet de Monvel, Violaine, « Feature Tatiana Trouvé », *ArtReview*, n° 23, juin 2008 : « Ce qui m'intéresse, c'est ce que le regard ne peut pénétrer et investir ». Cette formule, traduite par nos soins, côtoie dans l'article des reproductions tirées de la série *Intranquility*. Elle doit être comprise comme l'expression d'un intérêt pour les espaces qui se dérobent à toute saisie par l'intérieur, à tout percement du regard à l'assaut d'une boîte dont le moindre recoin pourrait être ausculté.

spectateur s'arrête à l'une puis à l'autre, dans un balancement sans fin, c'est bien parce qu'il y a surabondance de possibilités, que l'incertitude se prolonge. En écrivant cela, nous constatons que la question de la durée fait ainsi irruption dans le mode d'appréhension de l'espace, tel qu'il apparaît dans ce dessin. La nature des élisions et des décalages doit selon nous être recherchée dans cette direction : celle d'une durée qui creuse des ornières attentionnelles entre les trois dimensions de la tranquillité spatiale et qui a constitué aussi le cœur de l'expérience de B. Soares, ainsi que le rappelle R. Bréchon dans sa préface :

Les rêveries du promeneur solitaire du *Livre* nous font mieux comprendre que les deux expériences, celle de la « surabondance insaisissable du réel » et celle du vide de tout, n'en font qu'une⁹².

La forme fragmentaire du *Livre de l'intranquillité*, et l'incompatibilité des fragments qui avait été soulignée plus haut, trouvent un écho dans les bribes spatiales de T. Trouvé – un écho que la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty va nous permettre d'investiguer.

Hésiter, aller, venir, y revenir, *construire* – terme souvent employé par T. Trouvé : derrière chacune de ces opérations impliquant l'attention, joue le mouvement, déployé dans une durée, et suppose un « corps mobile ». Cette dernière expression se trouve sous la plume de Maurice Merleau-Ponty, notamment dans cet ultime texte achevé de son vivant, durant l'été 1960, que le philosophe a passé dans les paysages cézanniens de la haute Provence. Texte court, vif, acméique, ayant pour thèse centrale que peinture et phénoménologie ont en commun l'enquête du voir, *L'Œil et l'esprit* s'ouvre sur le reproche adressé à la science moderne, laquelle comprend le socle géométrique du dessin en perspective, de préférer s'abriter derrière ses modèles autonomes plutôt que d'habiter les choses, de manipuler les *representatem* comme s'il s'agissait d'objets voués par essence à être mis en équation. Grisée, on le comprend à lire le philosophe, par les fluides combinaisons opérées dans l'horizontalité du modèle, la science – nous pourrions dire ici plus encore la perspective – en vient à oublier la profondeur physique du monde, disons même son épaisseur striée.

Abrité derrière le plan intersecteur, le perspecteur doté d'un pur regard cyclopéen en vient à placer les points sur sa surface comme s'il disposait les objets dans l'épaisseur et la touffeur du monde. La fuyante figurant la désinvolte « pensée de survol⁹³ » se substitue à l'arpentage au sol du proche au lointain. Relever la position du plan situé par rapport au point de vue équivaut au dépla-

92 *L.I.*, p. 9.

93 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 12.

cement accompli à travers champs (et l'unique horizon divisant la surface du calque biffé d'un trait la vibration des lointains). Il fait l'un pensant accomplir l'autre. Il le pense sincèrement, aux prises avec ce qu'il considère comme la vérité ontologique de l'Être de l'espace, explique M. Merleau-Ponty qui vise moins R. Descartes que les cartésiens, oublieux selon lui de la nécessité de revenir au monde sensible après s'en être écarté par les moyens des mathématiques. Nous l'avons dit plus haut, si Copernic met en doute l'enseignement de ses sens, la vue au premier chef, c'est pour revenir au monde sensible armé d'explications plus solides et, surtout, vérifiables par adéquation. « La science classique gardait le sentiment de l'opacité du monde, c'est lui qu'elle entendait rejoindre par ses constructions », rappelle M. Merleau-Ponty qui, dans le partage qui s'est mis en place depuis, estime que c'est « l'art et notamment la peinture [qui] puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir⁹⁴ ».

Opposant le scientifique moderne au peintre, M. Merleau-Ponty vise à corriger la conception, justement, d'un regard de pur *cogito*, qui serait en quelque sorte abstrait du monde des corps, de la *res extensa*. Il pointe la *Dioptrique* de Descartes et, sans le préciser, le quatrième discours qui s'ouvre sur une axiomatique résolument dualiste : « On sait déjà assez que c'est l'âme qui sent, et non le corps⁹⁵ ». C'est donc l'âme qui voit, au moyen de l'œil relié au cerveau par les nerfs, parcourus de ces « esprits animaux, qui sont comme un air ou un vent très subtil⁹⁶ ». La conséquence en est ce plan intersecteur glissé entre âme et système nerveux, rejetant l'entendement visuel d'un côté et les moyens qui le mettent en branle de l'autre. Nous savons que cette coupure a durablement et profondément modelé le cadre de pensée que P. Descola qualifie de naturaliste, au sein duquel l'*épistémè* du paysage classique, de concert avec le processus d'objectivation, a pu s'épanouir.

Le terme « empiètement » exprime la volonté qu'a M. Merleau-Ponty de contester la conception d'un voir détaché du corps, du monde des corps :

Il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement⁹⁷.

Car il n'y a pas de voir sans mouvement, est-il rappelé, à commencer par celui de la tête couronnant l'empilement en équilibre du squelette, et celui des globes oculaires, qui s'ajustent en permanence à ce que le sujet, toujours, déjà, regarde. Mais il n'y a pas de mouvement sans voir, non

94 *Ibid.*, p. 13.

95 René Descartes, *La Dioptrique*, Chicoutimi (Canada), Édition numérique de l'Université du Québec, (coll. Les classiques des sciences sociales), 2002 [1637], p. 29 [en ligne : <http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/dioptrique/dioptrique.html>], consulté le 16/02/2019.

96 *Ibid.*, p. 30.

97 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 16.

plus, dans le sens où tout ce qui est vu est susceptible d'être atteint par le corps mobile :

Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible⁹⁸.

Il ne faut pas s'étonner que soit fait appel au paysage, lequel se propose comme modalité phénoménologique de la rencontre chiasmatisée entre sujet et objet, les deux étant remis en mouvement par le phénoménologue, dans le sens où ils sont le produit de la subjectivation et de l'objectivation préalables, se constituant de manière concomitante. Et, fort logiquement, là encore, pointe le dédoublement : la saisie statique du paysage établi contient toujours, en son cadre, « un coin », disons un point, visible, regardé, puis vu, d'où envisager une autre saisie du pays. Un point et même davantage. Nous comprenons que cet appel visuel au mouvement perçu au sein du spectacle établi, constitue, selon M. Merleau-Ponty, l'élan vers l'*opus* paysager, lequel ne diffère guère de l'expérience esthétique suscitée par les dessins de T. Trouvé, où chaque appui un peu ferme ouvre un vide extatique appelant à un bond du regard, dévoilant, à chaque fois, d'autres prises et d'autres vides. C'est là l'origine phénoménologique des hésitations décrites précédemment.

Corps mobile, certes, mais aussi corps mobilisable. D'où l'entrelacs invoqué plus haut qui, parce que se déployant dans la durée, à l'image d'une mélodie, pourrait presque être mieux qualifié de contrepoint – notion à laquelle nous consacrerons plus loin de plus amples développements. Entre paysage établi et *opus* paysager, entre mobilisation et mobilité, la relation serait de nature contrapuntique, et il reviendrait au sujet spatialement impliqué par le voir et le mouvement dans l'épaisseur du monde, de composer avec ces deux lignes, toujours là, soulevant l'une, repoussant l'autre, les superposant, les nouant, etc. Soit qu'il adopte le point de vue à partir duquel se résout la projection albertienne et se donne le paysage établi, soit qu'il occupe le point d'émergence de l'élan pour, à travers le vide, se saisir du visible, le corps mobile tient autour de lui les deux lignes, entre lesquelles il va et vient, entre lesquelles il peut *jouer* – dans les deux sens, toujours, bien entendu. C'est parce que le *voir* est corporellement réintégré au mouvement qu'il peut aller de point de résolution visuel en point de résolution visuel, mettre le cap sur des positions instables guignées au sein même de la tranquillité résolutoire, pris dans un flux qui dure aussi longtemps que se manifeste l'élan vital traversant la chair, en raison de cet auto-saisissement dont parlait Michel Henry et que M. Merleau-Ponty évoque en ces termes : « Je dis d'une chose qu'elle est mue, mais mon corps, lui, se meut, mon mouvement se déploie⁹⁹ ».

98 *Ibid.*, p. 17.

99 *Ibid.*, p. 18.

Pourquoi privilégier le peintre, plutôt que le scientifique cartésien, pourtant tous deux dotés d'un corps et d'une chair capable de s'auto-saisir, parce que traversée par l'élan vital ? Tout d'abord, selon M. Merleau-Ponty, le premier a le mérite de ne renoncer ni à la prise, ni au bond ; ni à la résolution, ni à l'opacité profonde, tandis que le second arraisonne le bond à la prise, l'épaisseur du monde à la projection tranquillisante. Ce peintre, auquel il songe, c'est d'abord Paul Cézanne qui a vécu et travaillé dans les paysages où le philosophe médite et écrit ces pages. Plus loin, interrogeant la puissance cosmogonique de la peinture qui ne s'en remet pas aux solutions de la perspective, ce qui est bien le cas de P. Cézanne qui, sur ce point, rompt avec l'impressionnisme, il revient sur la perception de la profondeur dès lors que celle-ci n'est plus projetée à travers le voile intersecteur, et qui revient, comme il le dit, à une largeur autrement comptée, en tout cas d'un autre point de vue :

Ce qui fait énigme, c'est leur lien [entre les choses], c'est ce qui est entre elles – c'est que je voie les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre – , c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu¹⁰⁰.

Tentons de reformuler la dernière partie de cette phrase dont la densité est à l'image du livre entier.

Dès que le regard solidaire du corps mobile s'écarte du point de résolution agençant la surface, l'isotropie unificatrice s'affaiblit. Ce qui fait alors retour, c'est la distribution tridimensionnelle des choses, chacune tenue en son idiotopie, chacune pouvant s'offrir comme point d'appui d'où installer le regard après écart, ré-agencer le monde visible, et donc faisant signe au corps pour qu'il se mobilise vers elle. Chaque chose visiblement distribuée dans l'épaisseur du monde est susceptible, une fois vue, d'être le lieu d'où le regard et le corps, par bonds et rebonds successifs, peuvent s'aventurer à nouveau vers l'*opus* paysager, dans toutes les directions possibles : « Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi¹⁰¹ ». On pourrait dire, par renversement, que le monde visible, profus, déplié dans la lumière qui s'y diffracte selon toutes les directions court jusqu'au bord de mes pupilles pour verser dans mon corps, par ce double pertuis, et l'investir tel un centre où convergerait l'éparpillement miroitant de l'expérience. Mais ce centre est mobile et hésitant. Le regard que le peintre pose sur le monde ou, plus exactement, sur les choses dont se compose le monde, met en jeu un continuuel enveloppement d'*ici* successifs, donnant sur des *là-bas* riches d'autres *ici*, tous également visibles, tous également dotés d'une puissance d'ouverture spatiale, ce qui contribue à leur

100 *Ibid.*, p. 64.

101 *Ibid.*, p. 59.

rivalité, et qui est évidemment source d'intranquillité. En effet, cette rivalité doublée de l'incomplétude vécue en chacun de ses points d'appui, exclut toute totalité résolutoire de l'espace.

Cette donnée de l'expérience mise en lumière par la phénoménologie trouve sa confirmation dans un autre grand texte de M. Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, publiée bien avant, en 1945 – ce qui témoigne d'une préoccupation essentielle, livrée au cœur d'un chapitre précisément intitulé « La spatialité du corps propre et la motricité » :

je ne suis pas dans l'espace et dans le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse. L'ampleur de cette prise mesure celle de mon existence ; mais, de toutes les manières, elle ne peut jamais être totale : l'espace et le temps que j'habite ont toujours de part et d'autre des horizons indéterminés qui renferment d'autres points de vue¹⁰².

C'est à cela que le peintre a affaire, à cet appel sans cesse renouvelé de l'espace avec lequel il fait corps¹⁰³. Il s'agit là d'un premier argument en faveur de la peinture. Il en est un second, tout aussi décisif, et que nous ferons nôtre pour avancer dans la réflexion autour des dessins de T. Trouvé. La mobilité fait se lever un nouvel horizon, nous rapprochant de la naissance du paysage comme forme.

5.6 - Durée et parousie : vers un visible à la deuxième puissance

Prolongeant aussi loin que possible l'idée de l'empiétement, prenant à nouveau appui sur P. Cézanne et son mot fameux, au fond très soaussien – « la nature est à l'intérieur¹⁰⁴ » – , M. Merleau-Ponty expose l'idée d'une sorte de circulation du visible induisant celle des regards. Du fait du premier argument, le peintre investit pleinement le monde par son corps, voyant autant que visible, mobile mais capable de stationner, instrument du jeu contrapuntique entre paysage établi et *opus* paysager. Au contact du monde, écartant toute solution susceptible de tranquilliser une fois pour

102 Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard (coll. tel), 2005 [1945], p. 175. Précisons que les analyses développées dans ce chapitre s'appuient davantage sur des cas cliniques que sur des œuvres.

103 « Le corps est à l'espace » est l'expression retenue par M. Merleau-Ponty dans ce texte. Elle est réaffirmée p. 184 : « Être corps, c'est être noué à un certain monde, avons-nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace ».

104 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 22.

toutes la relation qu'en tant que sujet il noue avec les choses qui le composent, il fait l'expérience de l'enveloppement dynamique grâce auquel, d'ici en ici, les là-bas ponctués de relais, composent la visibilité fluctuante de l'espace en voie d'être aggloméré mais qui ne l'est jamais qu'imparfaitement. En tant que peintre, il prend en charge la traduction plastique de cette expérience en cascade, vécue au contact de « cette nappe de sens brut », dit M. Merleau-Ponty, où chaque tableau, chaque dessin, est une tentative de fixer – nous pouvons même dire d'établir – ce qui n'a été que mouvement vers le paysage, vers la forme, autrement dit ce que Jean-Luc Nancy, détournant la formule latine des scolastiques, nomme *forma formans*¹⁰⁵.

En ce sens, le tableau ne re-présente pas les choses, mais s'ajoute comme chose présente au monde des choses, dont la fonction est l'enregistrement du phénomène de leur visibilité, itérativement dévoilée en tant que gain aussi bien qu'en tant que perte. Passer d'un point de vue – donc de visualisation – à un autre, revient en effet à engranger des visions nouvelles, ou renouvelées, mais aussi à sacrifier une part de celles qui ont été antérieurement établies.

Le tableau est, par conséquent, en même temps, un espace de dévoilement de la spatialité qui nécessite d'inventer les moyens de cette restitution, aspect relevant de la *tèkhné*, laquelle n'est plus recette ni transmission de moyens mais, en tant qu'*Erfahrung*, substrat du travail processuel de visualisation que le sujet traverse. L'image – même « mal famée », c'est l'expression qu'emploie M. Merleau-Ponty – consiste en la trace matérielle, jamais sans doute si proche du tracé, des mouvements corporels du voir tout à son désir, inextinguible, d'exhaustion du visible. Ce qui paraît et s'offre au spectateur du tableau, ce qui ouvre à l'expérience esthétique, c'est, écrit-il en ré-employant une formule qui se trouve déjà dans la *Phénoménologie de la perception*, « un visible à la deuxième puissance¹⁰⁶ ».

Dans le cadre de la défense de ce qu'il appelle « notre philosophie », c'est-à-dire la phénoménologie, la supériorité du peintre tient à ce qu'il rend possible de restituer le voir, comme il a vu, et comme il l'a vu. « Voir, c'est avoir vu¹⁰⁷ », écrit Bernardo Soares. Et la chose qu'est le tableau, se déplace en raison de cette deuxième puissance :

Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas [ou plus] comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon lui ou avec lui plutôt que je ne le

105 Nancy, Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, op. cit.

106 L'expression est employée dans *La Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 188.

107 *L.I.*, p. 372.

vois¹⁰⁸.

Remarquons que c'est en vertu de cette capacité inductrice que possède le tableau se voulant trace de l'enquête sur le visible qu'il a été possible d'instaurer la modalité nouvelle du regard sur le pays qui s'appelle « paysage ». Le voir qui erre sur l'image – métaphore spatiale qui ne doit donc rien au hasard – le voir privé des repères établis, reconnaissables à coup sûr, le voir jeté dans l'indifférence germinative de l'espace, sans plus de balise, embraye sur un voir second, celui du peintre aux prises avec le procès de visualisation et de disparition des choses physiques éparses dans le monde. Ce visible à la deuxième puissance apparaît tel une parousie, une présence spatiale qui fait retour au regard esthétiquement infléchi, porté sur l'image, puis hors l'image.

Le spectateur de l'image fidèle au phénomène d'ouverture et de fermeture visuelle des choses, par bond et rebond, par prise et par élan, accède non seulement au contenu noématique, mais aussi à l'enveloppement spatial de la phénoménalisation, lequel engage, rappelons-le, la durée. M. Merleau-Ponty y revient, dans les dernières pages du chapitre IV, lesquelles nous permettront de conforter la dimension temporelle des vides chez T. Trouvé. Voici ce qu'il écrit, à propos de l'image d'un corps en mouvement :

Le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne ; la position de chaque membre, justement par ce qu'elle a d'incompatible avec celle des autres selon la logique du corps, est autrement datée, et comme tous restent visiblement dans l'unité d'un corps, c'est lui qui se met à enjamber la durée¹⁰⁹.

Lorsqu'il écrit ces lignes, M. Merleau-Ponty a en tête les chevaux peints par Théodore Géricault, lors du *Derby d'Epsom*, en 1821, et leur attitude extraordinairement étirée, dont la chronophotographie a quelques années plus tard révélé l'impossibilité scientifique. Il fait allusion au paragraphe décisif d'Auguste Rodin à ce sujet :

Or, je crois bien que c'est Géricault qui a raison contre la photographie : car ses chevaux paraissent courir : et cela vient de ce que le spectateur, en les regardant d'arrière en avant, voit d'abord les jambes postérieures accomplir l'effort d'où résulte l'élan général, puis le corps s'allonger, puis les jambes antérieures chercher au loin la terre¹¹⁰.

108 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 23.

109 *Ibid.*, p. 79.

110 Rodin, Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset (coll. Les Cahiers rouges), 1997 [1911], p. 64.

A. Rodin défend la peinture en prenant argument du fait qu'elle restitue le phénomène du galop dans sa durée (« d'abord », « puis », « puis », saisis en une unité), tel qu'il apparaît au spectateur des courses qui, à un aucun instant, ne peut surprendre le cheval suspendu dans son attitude photographiée. Tout simplement parce que tourné vers le cheval au galop, son regard s'inscrit dans une intentionnalité impliquant les trois instances temporelles, vécues dans leur articulation dynamique et fluide qu'aucune rupture ne vient arrêter. Techniquement, T. Géricault articule des moments que lie le thème du galop saisi dans sa durée – A. Rodin en distingue trois – qui déterminent chacun une attitude corporelle du cheval : l'appui au niveau de l'arrière-main, l'allongement au niveau du corps, et la visée du sol au niveau de l'avant-main. Décomposés selon leur déroulé visiblement incorporé à l'animal, ces moments sont assemblés, unifiés, par recomposition du corps, d'où cet effet saisissant de vitesse, fidèle à l'impression reçue.

Au fond, ce qu'A. Rodin souligne, c'est que T. Géricault ne peint pas le cheval au galop, mais le galop du cheval, autrement dit un mouvement dont la durée modifie sans cesse le corps qui l'accomplit et qui se présente à la vue comme succession de jets du sol au sol. Et le sculpteur décrit très exactement ce que le philosophe baptisera ensuite le visible à la deuxième puissance :

Cet ensemble [NDR : ou assemblage] est faux dans sa simultanéité ; il est vrai quand les parties en sont observées successivement et c'est cette vérité seule qui nous importe, puisque que c'est celle que nous voyons et qui nous frappe¹¹¹.

Ce n'est donc pas une fantaisie, encore moins une erreur, et le peintre, par contraste avec le scientifique qui le décrit point à point, investit le mouvement de l'animal, vécu dans l'unité de l'expérience sensible et nous invite à l'investir derechef. T. Géricault était lui-même un cavalier aguerri, il habitait donc le galop, l'enveloppement des jets répétés et des appuis, et le restitue tel qu'il l'a éprouvé autant physiquement, sur la selle, que visuellement, sur le bord de la piste.

Lorsqu'il remonte à l'origine de ces saisissants tableaux de course, A. Rodin en vient à formuler une explication qui sonne a posteriori comme une préfiguration de la pensée de Michel Henry :

Notez d'ailleurs que les peintres et les sculpteurs, quand ils réunissent dans une même figure différentes phases d'une action, ne procèdent point par raisonnement ni par artifice. Ils expriment tout naïvement ce qu'ils sentent. Leur âme et leur main sont comme entraînées elles-mêmes dans la direction du geste, et c'est d'instinct qu'ils en traduisent le développement¹¹².

111 *Id.*

112 *Id.*

L'origine est à chercher dans cet élan vital qui traverse la chair, l'auto-saisit pour fournir son contenu à la phénoménalisation, élan déjà rencontré, et dont nous supposons qu'il est la source phénoménologique de l'intranquillité. À la différence de la science qui, par le moyen de la chronophotographie, fige le mouvement et le devenir de la forme, la peinture de T. Géricault demeure fidèle à cette instabilité de la forme, dont la visibilité ne peut être saisie *vraiment* que dans le vif du mouvement, telle une combinaison fluctuante d'impulsions en cascade où le jet du corps s'affirme comme la tonalité la plus remarquable. Mais puisqu'il a fait l'expérience de ces impulsions, comme *Erlebnis* autant qu'*Erfahrung*, le peintre n'en écarte aucune car toutes jouent également dans le mouvement tel qu'un corps, entrelacs de vision et de mouvement, peut l'habiter. C'est bien cela qu'il nous est donné de voir. C'est bien cette image qui rejoint notre « forgerie artistique » et qui viendra se combiner au spectacle d'un galop réel. C'est bien cette image, et non pas la chronophotographie, qui dans le vécu de l'expérience fera retour, comme parousie, c'est-à-dire comme présence seconde et renforcée.

Afin d'imager le tour de force accompli par le peintre, M. Merleau-Ponty évoque *l'enjambement* de la durée¹¹³, autrement dit, le fait que le corps, tout en se tenant dans l'instant en bloc de l'image, se tient aussi dans des instants différents du mouvement. Cet enjambement, notre réflexion l'a déjà rencontré, elle s'est même initiée à sa rencontre, impromptue, dans le panneau de Bruges. Nous avons alors évoqué le froissement temporel (Cf. supra § 2.1 -). La puissance de la peinture tient au pouvoir qu'elle détient d'ainsi froisser la durée pour restituer la caractéristique qu'a notre monde de s'ouvrir au regard, impliquant un voir extatique, lancé, qui gagne et perd ses appuis, toujours, à tout instant.

À ce point de la réflexion, il nous faut revenir aux dessins de T. Trouvé et à la manière dont s'y pose la question de la durée. Cela nous permettra d'annoncer les deux grands moments de la réflexion qui s'annoncent à l'horizon :

- premièrement, selon quelle modalité la durée, telle qu'analysée par A. Rodin et M. Merleau-Ponty à propos du corps en mouvement, se présente-t-elle dans les dessins de T. Trouvé ? Ce qui revient à se demander sur quel visible *spatial* à la deuxième puissance embraye la série *Intranquility*.
- deuxièmement, de quelle manière la durée ainsi posée rencontre-t-elle les hypothèses déjà formulées à propos de l'intranquillité comme classe esthétique ?

113 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 79.

5.7 - La place du récit dans la réception des dessins de *Intranquility*

L'approche phénoménologique défendue par M. Merleau-Ponty nous a reconduit vers les débuts de la pensée philosophique, à Héraclite d'Éphèse, par exemple, qui, au tournant des VI^e et V^e siècle avant J.-C., avançait la thèse d'un « mobilisme universel¹¹⁴ » : « toutes choses sont en mouvement », « tout s'écoule », « tout passe et rien ne demeure¹¹⁵ » restent parmi ses formules les plus connues et les plus souvent reprises, aussi bien par les philosophes des générations suivantes, grâce auxquels ses *Fragments* nous sont parvenus, que par les penseurs contemporains. C'est vers la peinture qu'en cet été 1960, M. Merleau-Ponty se tourne pour régénérer cette pensée du mouvement, de l'écoulement, à laquelle il consacre les toutes dernières lignes de son essai, non plus seulement pour décrire le phénomène de spatialisation ou de déroulé du mouvement corporel, mais pour inviter, plus largement, à penser autrement l'histoire de l'art et des œuvres, la manière dont elles travaillent, sans jamais l'épuiser, le monde qui en accueille l'éclosion :

Si nulle peinture n'achève la peinture, si même nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles¹¹⁶.

Que Auguste Rodin propose, en 1911, un commentaire de la pensée de Michel Henry, qui naît 11 ans plus tard, témoigne de cela. Le fait historique – ou disons plutôt la chronologie historique des faits – revêt une importance finalement très relative au regard des œuvres ou des pensées qui sont des faits de vie.

Laissons de côté cette vaste question pour l'instant (nous y reviendrons dans notre chapitre consacré au poète) et constatons, plus simplement, que, partant de l'entrelacs de vision et de mouvement, abordé au départ dans sa dimension éminemment spatiale, M. Merleau-Ponty est finalement allé chercher la puissance de froissement temporel, dont l'art est doté, auprès des chevaux peints par T. Géricault, c'est-à-dire dans des représentations du corps animal au galop. Ce cas est exemplaire, polémique, en raison du document chronophotographique qui lui répond, et c'est sans doute cet argument qui l'a incité à y recourir. Mais s'agissant de l'espace, est-il envisageable de dé-

114 Héraclite, *Fragments*, *op. cit.*, p. 47.

115 *Ibid.*, p. 98-99.

116 Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, *op. cit.*, p. 93.

busquer pareil froissement temporel ? C'est bien à cette question qu'il s'agit de répondre car les dessins de Tatiana Trouvé posent bien évidemment la question de l'espace.

Si nous revenons à ce qu'en dit l'artiste, à son projet, la question de la durée et du mouvement, curieusement, renvoie au récit et non au regard ou au déplacement engageant un rapport dynamique à l'espace :

« Je suis un sculpteur de récits », affirme l'artiste, c'est-à-dire un sculpteur de structures matérielles qui déclenchent une temporalité imaginaire chez le spectateur¹¹⁷.

Elle s'exprime là sur son travail en général, qui associe dessins et installations. Le lien étroit qu'elle a tissé depuis longtemps avec la littérature invite à se pencher sur le terme « récit », choisi à dessein, mais dont il faut admettre qu'il surprend dans un premier temps. L'absence de tout personnage ou de présence humaine, de mot ou même de lettre¹¹⁸, composants prenant traditionnellement en charge la dimension narrative au sein de la peinture, nécessite de penser autrement le rapport de l'image au verbal, et invite à cerner de plus près le terme adopté par T. Trouvé.

Jean-Marie Schaeffer le définit ainsi :

le récit est la manière anthropologiquement « canonique » d'organiser l'information portant sur des transformations temporellement irréversibles – processus, événements, actions, etc. – affectant toutes sortes d'entités¹¹⁹.

Ce que l'on peut retenir ici c'est que le récit procède d'une organisation, donc d'une opération de mise en ordre guidée par l'irréversibilité temporelle, telle que vécue par l'être humain conscient de sa finitude, cet horizon que Martin Heidegger nomme *Sein zum tode*, l'être-pour-la-mort. On peut le comprendre comme un enchaînement unidirectionnel, linéaire, et sans doute cohérent ou pensé tel, des éléments qu'il englobe : « d'abord », « puis », « puis », si l'on reprend les articulations repérées par A. Rodin dans la manière dont T. Géricault peint le galop du cheval. S'agissant des « entités » spatiales, « de toutes sortes », pour reprendre l'expression de J.-M. Schaeffer, l'on voit bien ce qu'elles peuvent désigner dans les dessins de l'*Intranquility*. Leur caractère hétérogène, leur défaut

117 Han, J, « Le temps passé par la fenêtre revient-il dans le miroir ? », *Vie des arts*, 2008, p. 48-50.

118 Exception notable dans l'exposition *A Quiet Life*, qui s'est tenue à la galerie Kamel Mennour (15 octobre - 24 novembre 2018) où était présenté un ensemble de sculptures groupées au centre de la pièce, portant chacune une étiquette avec différentes mentions.

119 Schaeffer, Jean-Marie, « Récit, histoire et roman », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 14, 2015. [En ligne : <https://journals.openedition.org/acrh/6616>], consulté le 24/05/2019.

de cohérence – déjà relevés – semblent tout aussi évidents. Ce que l'on comprend aussi c'est que la mise en récit, la recomposition articulée englobant ces entités au sein d'une tonalité dominante, à l'image de celle de l'élan dans le galop, revient au spectateur – proche alors du regardeur auquel Marcel Duchamp confie la tâche de « faire le tableau¹²⁰ », de le *finir*.

Par contre, ce qui pose problème est l'agencement linéaire, irréversible, de ces éléments. La « temporalité imaginaire » invoquée par l'artiste peut se comprendre, certes, comme un appel à agencer les entités, dans un temps qui n'est plus ni celui du référent représenté ni celui de la réception proprement dite, mais l'on perçoit difficilement les indices d'un agencement reposant sur la succession de leur appréhension visuelle. Et pour l'exprimer de manière encore plus nette, la réception de ces dessins – mais cela vaut aussi pour les installations – s'apparente davantage à une heuristique, incluant hésitations et alternances de points de vue, qu'à une mise en ordre unidirectionnelle irréversible. Pourtant, ces dessins veulent dire quelque chose, qui ne se trouve pas substantiellement contenu dans les entités graphiques, mais que révèlent les mises en lien entre ces dernières, que le spectateur est invité à faire, à énoncer, pour lui-même.

Les vides et les décalages permettent un jeu libre de liaisons dont T. Trouvé escompte qu'elles prennent la forme du récit, relationnel, c'est-à-dire d'un agencement temporel déterminé par ce qu'elle appelle l'« imaginaire » propre à chacun. Derrière cette expression se trouvent sans doute ces qualités subjectives qu'elle énonçait ailleurs : concentration, attention et intuition. Ce sont aussi celles dont se sert Ermanno Ismani pour saisir le *grande ritratto* chez D. Buzzati.

Le produit n'est donc pas un récit univoque – et l'on observera que le mot est employé au pluriel – mais consiste plutôt en une configuration de tensions narratives générées par la mise en lien des entités, chacune étirée vers une *fin*, selon un processus à rapprocher de la duction. Ceci constitue une première indication vers une sorte de combinatoire de récits reposant sur les mêmes entités, éventuellement contradictoires entre eux, bien que cohérents en eux-même, selon la logique qui les conduit. Enfin, l'association du récit à la sculpture, autrement dit à un art se déployant dans l'espace tridimensionnel, s'offrant selon des points de vue enchaînés, tranche avec la stricte linéarité d'un récit écrit, nonobstant la possibilité toujours offerte au lecteur de revenir en arrière ou de sauter des lignes, voire des pages. Ce qu'il s'agit donc de mettre en évidence, à présent, c'est l'enjeu de ce pluriel, linguistique aussi bien que spatial.

120 Entretien avec Pierre Cabanne, in : *Duchamp, ingénieur du temps perdu*, Paris, Éditions Belfond, 1967, p. 122.

Pour aborder la pluralité des récits, nous nous appuyerons sur un article plus ancien, de Gérard Genette, qui s'attache à circonscrire le récit par ses frontières¹²¹. Dès l'origine, le terme s'est trouvé posé en opposition à un autre terme. En tant que *diègèsis*, Aristote le place, au sein de la question mimétique, face à la représentation directe de l'événement, par des acteurs qui associent parole et geste. Le récit se charge d'une *mimèsis* indirecte, rapportée, un dicible à la deuxième puissance, en somme. Platon pose les termes dans un rapport différent. *Diègèsis* se distingue de la *mimèsis*, qui n'est plus le terme englobant, mais le rapport entre *lexis* (la façon de dire) et *logos* (ce qui est dit). Le récit, *diègèsis*, est « ce que le poète raconte en son propre nom, sans essayer de nous faire croire que c'est un autre qui parle¹²² », tandis que la *mimèsis* consiste en l'imitation proprement dite. En dépit de ces différences, pour Aristote comme pour Platon, le récit, on le voit, est frappé d'un plus grand éloignement à l'égard du référent. Il constitue, écrit G. Genette, « un mode affaibli, atténué de la représentation littéraire¹²³ ».

Cet éloignement est la chance du récit, lieu de mise à l'épreuve de la *tèkhné* et de l'invention poétique. Manipulant le discours direct aussi bien qu'indirect, la diégèse aussi bien que la citation, le verbe rapporté aussi bien que la mise en mot du geste ou de l'action, il embrasse le divers et l'hétérogénéité des étants dont le monde est constitué, et dont le *logos* qui les recueille est le reflet. Cette hétérogénéité se manifeste notamment lorsque le récit mêle la narration, où l'accent porte sur le procès, le déroulement dans le temps, et la description où l'accent est alors mis sur ce qui « contribue à étaler le récit dans l'espace¹²⁴ ». Des deux fonctions diégétiques que G. Genette attribue à la description, ornementale et explicative / symbolique, c'est bien cette dernière que nous pouvons retenir pour notre analyse car elle vient en renfort de la finalité narrative.

Le pluriel des récits ne tient pas uniquement à la diversité des publics. Il tient aussi à l'hétérogénéité diégétique que la mise en lien génère pour le sujet lui-même, à son niveau, notamment la narration et la description, deux registres auquel il a recours pour envisager les mises en lien possibles, en ayant à chaque fois en vue une finalité – laquelle diffère et donne sa tonalité dominante à la relation.

Pour autant, la réception des dessins, dans la durée de ces mises en lien concurrentielles, ne renvoie pas à une situation à laquelle la philosophie donnerait les traits de l'aporie. Selon G. Genette, qui reprend là une distinction proposée par Émile Benveniste, la philosophie, comme la didactique, la réflexion morale ou la poésie satirique, se range du côté du discours, marqué par la subjectivité de celui qui le tient, et non du récit, davantage objectivant. C'est précisément ce caractère qui per-

121 Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points Essais), 1979 [1969], p. 49.

122 *Ibid.*, p. 50. Cette citation est extraite du 3^e livre de la *République* de Platon.

123 *Ibid.*, p. 53.

124 *Ibid.*, p. 56.

met aux dessins de T. Trouvé de mobiliser une attention pluri-diégétique, tournée vers la constitution de l'objet, même si ce dernier se renouvelle en partie. S'engage, grâce au récit, un procès où les multiples objectivations relationnelles entre entités graphiques dévoilent, dans la durée, différents horizons de sens, différents projets de mise en récit.

Si l'on revient à la question spatiale, qui nous intéresse au premier chef, les *hétérotopies graphique* ne demeurent pas dans la séparation, mais sont attentionnellement associées, dissociées, combinées, désolidarisées et re-combinées, dans un mouvement articulaire du regard analogue au récit (« d'abord », « puis », « puis » dans l'unité de la saisie visuelle). Ce qui signifie que les vides ou les décalages s'offrent comme pivots de la mise en lien, engageant les deux registres mis en évidence par G. Genette : à la fois le registre descriptif pour étaler le récit dans l'espace, en conférant au blanc de la feuille le rôle de passage spatial rétablissant une continuité (deux entités se soudant pour en former une plus grande), à la fois le registre explicatif / symbolique (deux entités entre lesquelles se construit un lien conforme à la logique diégétique). Ces deux registres s'illustrent sur l'exemple suivant :

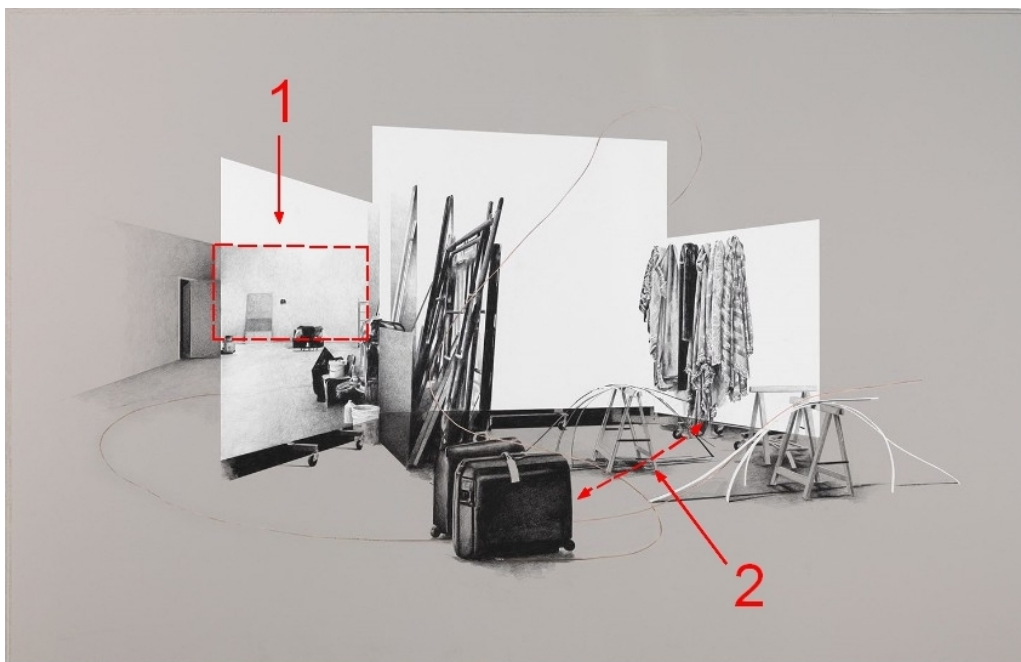


Illustration 5.3: Tatiana Trouvé, Sans titre issu de la série Intranquility, 2015, crayon sur papier marouflé sur toile, cuivre, 153 x 240 x 3,5 cm, Courtesy Tatiana Trouvé & Gagosian Gallery, © photo : Florian Kleinenfenn, © ADAGP, Paris.

Le cas 1 correspond à un étalement spatial, opéré par jonction entre les lignes figurant sur la surface blanche en biais et les lignes de l'arrière-plan. Le cas 2 correspond à une explication de nature symbolique puisque le spectateur complète la relation en imaginant, par exemple, que les vêtements pendus sur l'autre surface blanche de biais ont été apportés par le moyen des deux valises au premier plan.

Au regard du terme retenu par T. Trouvé, ces deux registres diégétiques que le spectateur met à l'œuvre peuvent se comprendre comme deux modalités d'obtention de l'*opus* paysager, appelées à coopérer en situation de réception esthétique. Soulignons, en effet, que cette situation instaure bien, en son noyau, un regard esthétique frappé d'intranquillité, c'est-à-dire un regard marqué par la réception sensible, qui ne se sépare pas d'un *faire*, puisque le sujet est impliqué dans l'élaboration des récits, comme des *opera* paysagers obtenus à même l'intranquillité d'un espace qui ne cesse de battre entre ouverture et fermeture, vide extatique et points d'appui. Et cela correspond bien à l'expérience du spectateur de ces dessins qui, en même temps qu'il crée les articulations diégétiques, en pèse, en quelque sorte, la valeur paysagère, ou simplement logique, au regard de ce qu'il sait, ou sent, de l'espace pratiqué.

Il semble, par conséquent, justifié de mettre en rapport la situation de B. Soares au sein du vaste ensemble pessoen et celle du spectateur de ces dessins. Leur commune intranquillité tient à l'expérience esthétique dans laquelle ils sont tous deux plongés, face à un *faire* où une part d'eux-même est impliquée par *ductus* – les pays hétéronymes pour l'un, les *opera* paysagers pour l'autre – aux prises avec des formes labiles, qui se tiennent dans ce que F. Hölderlin appelle l'Ouvert¹²⁵. Tous deux ont « risqué le pas rêvé » en direction de ce qui demeure fermé, alors que « l'air reste sans voix ». Le récit n'est pas donné, mais ouvré, œuvré à même le monde qui s'entrouvre à l'impulsion donnée, sous l'élan qui descelle et décile :

Que notre floraison hâte la floraison du ciel,
Qu'ouverte soit au regard ouvert la lumière¹²⁶

125 Hölderlin, Friedrich, *Odes, Élégies, Hymnes*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Poésie / Gallimard), 2005 [1993, 1986, 1984, 1979, 1967], p. 91. « Viens dans l'Ouvert, ami! » : c'est sur cette invitation que s'ouvre le poème *La Promenade à la campagne*, traduite par Philippe Jaccotet. Il faudrait aussi évoquer Rainer Maria Rilke et la place centrale qu'occupe l'Ouvert dans ses élégies, tout particulièrement la huitième. Pour le poète pragois, le terme désigne une participation au monde, quasiment animale, qui ne se fonde pas sur la seule apparence. Il est donc question de ces élans vitaux saisissant la chair que l'analyse de Michel Henry nous a conduit à identifier comme origine aux *ductūs*. Toujours à propos de R. M. Rilke, et de son rapport à l'Ouvert, signalons la suite de poèmes écrits en français, titrée *Les Fenêtres*, publiée en 1927. Le motif de la fenêtre y apparaît relevant de l'Ouvert. Le quatrième poème prend, à cet égard, des accents soaressiens, puisque manifestant une même participation chiasmatique au « dehors ».

126 *Id.*

Leur commune intranquillité provient d'une unique source, l'élan vital traversant la chair, l'élan désordonné, *ab oculis*, mais dont la force d'ouverture est ici décrite à l'égale de la lumière : « Ce n'est pas affaire de puissance, mais de vie », écrit F. Hölderlin – un vers qui confirme notre préten-tion toute kantienne au transcendantalisme de l'universalité appliquée à l'intranquillité.

Mais n'allons pas trop vite. Montrer que ces dessins sont dotés d'une puissance d'ouverture, sur le double registre descriptif pointé par G. Genette, ne donne cependant pas encore pleinement accès à ce qui paraît dans l'Ouvert, à ce visible à la deuxième puissance que nous cherchons, qu'il va désormais s'agir d'approcher de plus près, en revenant aux entités graphiques. Car si l'analyse de la fonction poïétique des vides et des décalages a permis de cerner d'un peu plus près la manière dont se manifeste la puissance d'ouverture de ces dessins, c'est en posant l'accent sur les « pleins » que nous pourrions opérer pareil rapprochement du contenu auquel cette phénoménalisation donne accès. Avançons vers ce nouvel horizon.

5.8 - Les *opera* paysagers des franges urbaines

Portons à nouveau notre regard sur les éléments « pleins » parsemant la surface des dessins. Parmi les trois caractéristiques distinguées plus haut à leur propos (§ 5.4 -), il en est une qui fournit un indice : la référence que ces entités graphiques instaurent aux franges urbaines, aux lieux de travail, à une forme de standardisation renvoyant au lotissement ou à la zone d'activité – aux ZA, ZI, ZU – quelque chose que le géographe Michel Lussault définit ainsi :

La *zone* est une aire homogène à dominante fonctionnelle. Il s'agit d'une fraction d'espace continue organisée pour satisfaire, prioritairement, à une activité (travail, commerce, résidence). Par rapport au territoire, la zone est souvent de plus petite taille et marquée par la faiblesse de l'investissement des idéologies spatiales collectives et par la discrétion de la présence de l'acteur politique¹²⁷.

Ces *Zones* ont été arpentées par un écrivain, journaliste, explorateur comme Jean Rolin. Il s'attache à les restituer au plus près de ce qu'il en voit, grâce à la description d'une myriade de détails,

127 Lussault, Michel, *L'homme spatial*, op. cit., p. 122.

de menues observations, de conversations glanées, fragments épars qui semblent résister à toute caractérisation, à toute unité, comme en témoigne ce passage où la focale s'élargit :

On devine dans le lointain tout l'ouest de Paris, quelques tours et quelques dômes se détachant à peine d'une masse grise et brouillée.

Presque en face de la petite impasse, à contre-pente, soutenue du côté de la route par un mur de pierre, où se trouve maintenant et pour toujours, que cela plaise ou non, la maison de Céline, un escalier franchit la voie ferrée avant de rejoindre un sentier pavé, la ruelle aux Bœufs, qui, entre les hauts murs de bâtiments industriels promis à la démolition, descend vers la Seine et les ateliers de l'île Seguin. Depuis le pont qui enjambe la voie ferrée, on aperçoit sur la droite l'arche que forme au-dessus de cette voie la gare rose et blanc du Bas-Meudon, sur la gauche les toits des ateliers désaffectés, une pente couverte de végétation, dans le lointain les arbres du parc de Saint-Cloud et sur la rive opposée les tours du pont de Sèvres¹²⁸.

Un pareil *bric-à-brac* se donne à voir dans les dessins de *Intranquility* : sommiers, tréteaux, étagères, lits, bosquets, portants, tubes, meubles standards, portion d'autoroute urbaine, valises, ventilateurs, grues, ficus en pot, sphères, barres d'immeuble, bouteilles de gaz, épaves, palettes, etc : T. Trouvé compose en puisant parmi les objets emblématiques, de peu de noblesse paysagère au regard du paysage établi, qui meublent ce que les géographes désignent comme le péri-urbain. À travers ces objets hétéroclites nous reconnaissons cette autre ville, ou ville autre – perçue comme plutôt moche¹²⁹ – engendrée par la modernité, voire, comme l'écrit Marc Augé, par la surmodernité, c'est-à-dire par l'ultime poussée d'une modernité prête à sortir de son lit¹³⁰. Son altérité, dimension spatiale comprise, rend, de fait, cette ville-là susceptible d'une approche anthropologique dont l'objet d'étude, tel que défini par M. Augé, serait le non-lieu¹³¹.

Importer le concept de non-lieu, tel quel, n'aurait que peu de pertinence au regard de la réflexion engagée. Il s'agit plutôt d'étudier de quelle manière il est susceptible de l'épauler. Revenons aux éléments dessinés, et à leurs caractéristiques, déjà énoncées plus haut : produits fabriqués en série, habituels, dépourvus de toute marque d'appropriation, résolument contemporains bien que

128 Rolin, Jean, *Zones*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio), 2012 [1995], p. 22.

129 Chauvier, Eric, *Contre Télérama*, Paris, Éditions Allia, 2011, p. 44.

130 Augé, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil (coll. La Librairie du XXI^e siècle), 1992, p. 55 : « Les trois figures de l'excès par lesquelles nous avons essayé de caractériser la situation de la surmodernité (la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références) permettent d'appréhender celle-ci sans en ignorer les complexités et les contradictions, mais sans en faire non plus l'horizon indépassable d'une modernité perdue dont nous n'aurions plus qu'à relever les traces, répertorier les isolats ou inventorier les archives ».

131 *Ibid.*, p. 48-52, notamment.

déjà fatigués, mais aussi souverains, dans le sens où ils ne semblent tenir aucun compte, diégétiquement parlant, de ceux qui les entourent : ces objets, ces entités, correspondent assez bien aux composants matériels qu'un non-lieu pourrait accueillir, en raison des trois traits qui le caractérisent : « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique¹³² ». Voilà qui semble concorder, d'autant que le passage ici opéré du lieu – ou non-lieu – à l'espace marque une articulation déjà indiquée plus haut (Cf. § 5.4 -) mais qu'il est bon de rappeler.

L'espace est plus abstrait que le lieu, ce dernier étant marqué par une stratification temporelle, tenant à l'histoire comme aux récits qui y ont *eu lieu*, et par un investissement subjectif situé. D'où une première difficulté, repérée par Marc Augé, qui tient à la définition négative du non-lieu (dire ce qu'il n'est pas n'équivaut évidemment pas à dire ce qu'il est), et une seconde difficulté, pour nous, puisque le défaut de récit s'accorde mal avec les propos de T. Trouvé et les analyses, qu'en prenant appui sur eux, nous avons développées.

En résolvant la première difficulté, Marc Augé permet, indirectement, de résoudre la seconde. Après examen de l'investissement spatial propre à la modernité, dont on peut retenir cet enseignement général que le passé y rencontre encore le présent, même sous la forme d'une lutte, (cas emblématique du « Cygne » de Charles Baudelaire), l'anthropologue parvient à une formulation positive :

On voit bien que par « non-lieu » nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes : des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces¹³³.

Selon M. Augé, les « fins » ou les usages auxquels les non-lieux sont voués, en résumé leurs dess(e)ins, se matérialisent par des halls d'aéroport, des centres commerciaux bordés de parkings, des comptoirs ou des automates, mais aussi par des brochures touristiques. Non-lieux et dessins de *Intranquility* ne partagent donc pas la même morphologie mais ont cependant en commun d'affirmer, les uns dans l'espace physique, les autres dans un espace de représentation, un aménagement visiblement pensé *pour* son usager et non *par* un sujet doté d'une histoire et d'une géographie travaillant son présent, dont il peut disposer librement – ce dont il semble ici privé. D'où cette perception, dans le « rapport » au non-lieu, comme aux paysages de *Intranquility* d'une tonalité relevant

132 *Ibid.*, p. 100.

133 *Ibid.*, p. 118.

de « la contractualité solitaire », opposée au lien « social organique » au lieu, qui était encore celui de la modernité, même si cette dernière lui faisait subir d'importantes tensions.

Or, défend M. Augé, cette contractualité entre le non-lieu et l'individu « passe par des mots, voire par des textes¹³⁴ ». Injonctions, slogans, indications, étiquetage : l'individu se trouve pris en charge par les textes parsemant les non-lieux. Le « diktat visuel » dénoncé par M. Jakob (Cf. § 5.1 -) y a toute sa place. C'est typiquement le cas des panneaux touristiques installés en bordure d'auto-route qui enjoignent de voir, sur leur fond invariablement brun, les paysages du Vercors ou de Paul Cézanne lorsque l'on roule en direction de Grenoble ou d'Aix, qui parfois annoncent une ville ou un lieu hors la vue, comme le Saint-Florent de Julien Gracq ou les climats de Bourgogne auréolés de leur classement au patrimoine mondial¹³⁵.

Si la question du verbal refait ici surface, c'est, on le voit, dans une configuration tout à fait opposée à celle qui se trame à l'espace du lieu, mais aussi à celle que nous avons défendue à propos des dessins. Car là où T. Trouvé confie au spectateur le travail de l'articulation diégétique, le concepteur du non-lieu décharge son usager de toute initiative, cherchant, par contraste, à le guider, à coup sûr, vers des « fins » programmées. Derrière celles-ci se trouve, en particulier, le paysage établi, fléché par l'imagerie touristique ou patrimoniale. Ce retour au verbal retourne quelque peu la notion, fort discutée, de non-lieu. Le géographe Michel Lussault, par exemple, repartant du constat, parfaitement valide de l'interchangeabilité des « lieux » analysés par Marc Augé, en revient à la prise verbale qu'ils continuent d'offrir :

Mais, pour moi, l'absence de singularité d'un lieu x par rapport à un lieu y ne signifie pas qu'il ne soit pas un lieu, mais qu'il s'inscrit dans une famille de lieux génériques – et la remarque vaut pour les aires et les réseaux [*i.e* : les lieux plus ou moins agglutinés et les moyens de leur connexion]. Ainsi, il serait alors plus exact de noter que le lieu $x1$ est semblable au lieu $x2$, qui tous deux appartiennent à l'ensemble générique des lieux $X (x1, xn)$, ici par exemple l'ensemble des grands aéroports, les caractères constitutifs pouvant en être énoncés de manière qu'un lieu quelconque xn appartienne à l'ensemble X si et seulement si ces caractères se retrouvent¹³⁶.

Et c'est sans doute en ce point que le contenu commence à se dévoiler : citant visuellement les

134 *Ibid.*, p. 119.

135 Le contraste est d'ailleurs frappant entre la représentation proposée (ou imposée), à savoir, abritée derrière une porte de pierre, la mosaïque de parcelles aux nuances et aux orientations variées, et le paysage très ouvert et nécessairement toujours un peu monotone qui borde l'autoroute. Jean-Christophe Bailly n'hésite pas à employer l'expression « pompiérisme de la sensation » à propos de cette saturation de « ces grandeurs, comme de l'obsession patrimoniale, de ses classements et de ses hiérarchies », *in* : Bailly, Jean-Christophe, « à l'écart du poème », *art press* 460, novembre 2018, p. 86-89.

136 Lussault, Michel, *L'homme spatial, op. cit.*, p. 140.

entités immédiatement reconnaissables de cette surmodernité façonnant ces franges de nos lieux, T. Trouvé, en raison de la labilité de ses compositions, lardées de vides et de décalages, en raison aussi de l'effacement volontaire du moindre texte, fait en sorte que, s'avançant vers l'Ouvert ainsi ménagé, le sujet renoue avec la nécessité du récit. Il le fait en sollicitant son intuition, son attention et sa concentration – ces compétences que le projet surmoderne, tel que décrit par M. Augé, et ses hyper-lieux génériques, tendent à ôter au sujet sensible mais que T. Trouvé ambitionne de restaurer. Ce qui pointe ici est la dimension éthique de ces dessins, celle de concilier duction et diction, ce qui veut dire : assumer pleinement l'élan vital désordonné qui détermine notre ancrage phénoménologique au monde – que nous avons en partage avec tous les vivants – et risquer l'énoncé chaque fois singulier de cette expérience commune.

La restauration, au sein du monde univoque du contrat, d'un jeu fluctuant mobilisant finesse attentionnelle, érudition de la sensibilité et dire subjectif de l'expérience vécue vers l'Ouvert, dans ses contradictions et ses hésitations, annonce, en effet, un horizon éthique à la question de l'intranquillité. De cela, il sera question plus tard. Cependant, nous pouvons dès à présent convoquer ici, à nouveau, la pensée de Michel Lussault. Discutant, nous venons de le voir, de la notion de « non-lieu », il lui préfère celle d'« hyper-lieu », issue d'une réflexion visant à dépasser la dichotomie lieu/non-lieu. M. Lussault propose de penser la question spatiale selon trois « espèces » (référence faite ici à Georges Perec) : le lieu, l'aire et le réseau. Envisagé du côté des réseaux, l'« hyper-lieu » devient « un " commutateur spatial " – où la standardisation des formes n'empêche pas la familiarité, la joie de s'y retrouver en terrain connu, ne supprime pas l'appropriation, le plaisir d'y " habiter " pleinement, même fugacement, n'évacue pas l'interaction ni l'intersubjectivité¹³⁷ ».

À propos de ces récits multiples, deux réflexions peuvent venir en complément :

Tout d'abord, ils s'instaurent à l'initiative du sujet qui fait jouer paysage établi et *opus* paysager – ces deux termes dont nous savons à présent qu'ils ne désignent pas une essence mais une qualité relationnelle à ces pays faïencés que constituent les *hétérotopies graphiques*. Il le fait dans une durée impliquant un vécu qui se structure selon les trois instances husserliennes de la rétention, de la

137 *Ibid.*, p. 62. Plus loin, M. Lussault précise sa pensée : « Il est facile de montrer que de plus en plus d'espaces sont soumis aux principes d'une grammaire générative marquée par la domination de quelques standards, répliqués *ad libitum* en des contrées de plus en plus nombreuses, recouvrant désormais des fonctions jadis différenciées sous le même drap de l'uniforme ». Une dernière remarque vient néanmoins nuancer cette appréciation et, selon nous, ré-introduire la possibilité du récit reposant sur la mise en relation : « Mais, parallèlement à cette montée en puissance de l'ordre générique, il n'est pas douteux que si le répertoire est restreint, sa combinatoire de détail est quasi illimitée ». En prendre conscience nécessite donc de mettre à contribution ce que nous avons appelé, après F. Pessoa, « l'érudition de la sensibilité ». Voir : *Ibid.*, p. 141.

présentation et de la protention. Il le fait aussi dans l'élan vital dont s'auto-saisit sa chair alors éveillée à la phénoménalité spatiale, c'est-à-dire à une spatialisation que module la tonalité de l'intentionnalité articulée selon l'élaboration ternaire de la conscience intime du temps. L'événement toujours originel de la rencontre qu'ouvre l'élan vital, sollicitant la sensibilité, la finesse du grain attentionnel, la richesse projective propres au sujet, conduisent donc à envisager des constellations diégétiques à l'échelle du sujet (intra-subjectives) et du public (inter-subjectives). Tout cela pour souligner que la question scalaire refait ici surface et que, rétrospectivement, la méthode initiée pour aborder l'ensemble peussen y trouve un nouvel appui.

Ensuite, il convient de rappeler, même rapidement, qu'image et texte entretiennent des liens anciens. Plus spécifique à notre objet d'étude serait la *storia*, cette mise en image de l'histoire sur laquelle donne la fenêtre albertienne¹³⁸. Cette recommandation s'inscrit dans le cadre de la théorie humaniste de l'*Ut pictura poesis* à laquelle la peinture, dont nous savons qu'elle mène alors le combat de sa reconnaissance comme art libéral, se conforme strictement, du milieu du XVI^e au milieu du XVIII^e siècle. Le renversement des termes de la comparaison établie par Horace, au premier siècle avant notre ère, entre peinture et poésie souligne la figure du peintre érudit et le parallélisme des arts qui, par des moyens différents – d'ailleurs présentés comme complémentaires – poursuivent un même but¹³⁹. La différence de ces moyens sera discutée par les Académiciens, la conférence prononcée par André Le Brun en 1667 à propos du tableau de Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, peint en 1637, en demeure un exemple fameux¹⁴⁰. Peindre l'histoire pose en effet la difficulté d'une traduction de l'enchaînement temporel, par les moyens de la composition – disposition des parties, gestes, objets symboliques – « en télescopant les événements » sans totalement sacrifier à la précision historique. Dans le déroulement, le peintre d'histoire doit retenir l'instant qui offre le plus de possibilités pour froisser la durée. La théorie le reconnaît comme *l'instant fécond*. Au moment de rompre avec cette puissante théorie, en 1766, Gotthold Ephraïm Lessing reformulera de manière lumineuse les enjeux de son choix :

Pour ses compositions qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit¹⁴¹.

138 Alberti, Leon Battista, *De Pictura, traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier*, Paris, Éditions Allia, 2010 [2007, 1441], p. 30 : « D'abord, je trace sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi vaste que je le souhaite, qui joue le rôle d'une fenêtre ouverte, par où l'histoire puisse être perçue dans son ensemble ».

139 Lee, Rensselaer W, *Ut Pictura Poesis, Humanisme & Théorie de la Peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éditions Macula (coll. La littérature artistique), 1994 [1991, 1967], p. 7-9.

140 *Ibid.*, p. 166-167.

141 Lessing, Gotthold Ephraïm, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990 [1766].

Le rapport que la peinture d'histoire doit entretenir avec le texte est évidemment fort différent de l'ambition diégétique des dessins de T. Trouvé – une différence qui, selon nous, tient pour l'essentiel à l'intranquillité. La fonction tranquillisante de la perspective élaborée à même la fenêtre albertienne fige spatialement les composants narratifs. Le froissement temporel est rendu à travers des points de repère établis que le regard est appelé à parcourir dans la profondeur projetée sur la surface, selon un ordre donné par la composition, pour retrouver, sans écart si possible, le récit de départ. D'ailleurs, les conférences se fondent sur une lecture comparée du texte et du tableau. La *storia* est univoque et sa voix est celle du texte patrimonial, auquel la composition picturale est sub-ordonnée.

Par contraste, l'intranquillité des espaces dessinés par T. Trouvé génère une multiplicité de récits, à l'image de ces portions de la ville contemporaine, faïencées, labiles, que le spectateur articule selon une syntaxe à chaque fois réinventée, et en mêlant son propre imaginaire à l'*opus* paysager. Le récit n'est jamais fixé et pas davantage le sujet qui mobilise son corps, son regard et sa sensibilité, selon les appuis trouvés. Récit et sujet sont donc pris, ensemble, dans une inchoation diégétique, où l'*opus* paysager et la puissance cosmogénétique subjective croissent et prolifèrent de manière coextensive et solidaire.

Si – comme c'est le but que nous nous sommes fixé – l'on veut rendre compte de la circulation des regards grâce à laquelle le visible à la deuxième puissance se manifeste *via* ces récits, il reste à prolonger ce qui vient d'être dit. L'enjeu est de lier plus étroitement encore ce jeu multi-diégétique éprouvé au contact des dessins à l'expérience du paysage physique. Et, dans ce cadre, pourquoi ne pas rouvrir *Zones* de Jean Rolin, notre guide en ces contrées, par exemple à la page du Jeudi 25 août. Son compte-rendu commence ainsi :

Vu de la fenêtre de ma chambre à l'hôtel Kuntz, l'est de Paris n'évoque rien de particulier. Entre Flandres et Italie, pas un monument ne se détache d'une masse informe, étagée sur plusieurs niveaux, de bâtiments sans style, on ne distingue par d'autres repères que des antennes, des grues, des tours de télécommunication, comme dans la capitale d'un pays neuf mais déjà plus tout jeune¹⁴².

Sans le savoir, il tourne son regard vers une portion de la ville où T. Trouvé s'est depuis installée, où elle vit et travaille. Ce que J. Rolin décrit, qui correspond mot pour mot à ce que nous avons pu constater à propos des entités graphiques meublant les dessins de *Intranquility*, c'est aussi *sa*

142 Rolin, Jean, *Zones*, *op. cit.*, p. 99.

ville. Montreuil ne fait pas partie de la frange péri-urbaine, loin de là. Cependant, c'est une portion orientale du grand ensemble urbain parisien dans lequel l'hétérogénéité est manifeste, dans les hauteurs et la morphologie du bâti, dans les matériaux, les époques et les styles. Elle tient aussi aux parties planes et aux coteaux, aux grandes places très ouvertes et au lacis hérité du passé horticole. Elle se voit et s'entend, car on y parle toutes les langues ou presque. Il suffit de s'éloigner de la Porte éponyme, s'enfoncer par la rue de Paris, puis s'aventurer par les rues latérales pour assister au desserrement du tissu, trouver d'anciens ateliers, deviner les premiers jardins, entamer l'inventaire du divers. Poussant vers le Sud, le flâneur entrera dans Vincennes, ville royale, ville bourgeoise, sans s'en être aperçu. Au Nord-Ouest, là où de grands ensembles s'échelonnent sur les pentes menant à un parc mordant sur les deux communes, Bagnolet mimera Montreuil, et réciproquement.

Montreuil fourmille de menues ruptures et de seuils discrets, de l'alignement haussmannien au parcellaire agricole, de la meulière à la paroi de verre, du minéral au végétal, de la centralité qui s'affaire à la périphérie déjà un peu assoupie, du faubourg au grand ensemble, de l'atelier à l'incubateur de *start-up*, de l'épicerie africaine au boulanger bio, du foyer pour jeunes travailleurs au centre d'art, etc. Toutes ces ruptures, tous ces faïençages et ces glissements sont susceptibles également d'entrer dans la mise en forme du récit par le marcheur empruntant les vides et les décalages qui peuvent être un coin de rue, quelques marches, une place plantée, une rue intérieure, une vue en hauteur, un bout de jardin ou le balcon ourlant une dalle en porte-à-faux. L'objet urbain qui se forme ainsi, lorsque l'entrelacs de vision et de mouvement en quoi consiste le marcheur s'avance vers ce qui s'ouvre, c'est la ville de Montreuil. *Les villes de Montreuil*, feuilletées, mais aussi toutes les villes dont le tissu est fait de mailles irrégulières, encore lâches par endroit. Ce sont les villes qui, dans leurs vides, leurs jeux et leurs décalages, dans leurs interstices, travaillent encore à leur récit – et qui sollicitent celui qui s'y déplace muni de toute l'érudition de sa sensibilité, de son imaginaire, pour qu'il tisse ses mots hésitants à ceux, davantage établis, de la pierre.

Parmi ceux qui jouent à ce jeu sérieux – et ils sont nombreux – Jean-Christophe Bailly est sans doute celui qui a le mieux décrit de quoi il était question précisément, et pas uniquement à Montreuil, même s'il a consacré à sa rue de Paris un ouvrage en collaboration avec le photographe Thibaut Cuisset¹⁴³. Sa formation de philosophe, son goût pour le phénomène des villes, qu'il partageait avec François Maspero, mais aussi ses années d'enseignement à l'École de la Nature et du Paysage de Blois l'ont conduit à affirmer et affiner ce visible qui, selon nous, se trouve exprimé à la seconde puissance par les dessins de *Intranquility*.

143 Cuisset, Thibaut et Bailly, Jean-Christophe, *La rue de Paris, Montreuil-sous-Bois*, Filigranes Éditions, Paris, 2004.

Sous le titre *La Phrase urbaine*, J.-C. Bailly a rassemblé un ensemble de textes consacrés à la ville et, principalement, à cette ville contemporaine, au sens plein du terme, dont il souligne d'entrée que son paysage « s'impose comme une masse composite aux traits flous et aux prises incertaines¹⁴⁴ ». Revendiquer l'emploi du terme « paysage » c'est, déjà, affirmer que cette ville est, tout autant que celles déjà reconnues comme patrimoniales, susceptible de faire l'objet de cette modalité du regard, esthétique car modelée par la fréquentation des œuvres. Cette revendication, d'ailleurs conforme à la démonstration d'O. Wilde, ne porte pas sur une reconnaissance, *ipso facto*, de sa valeur comme paysage établi mais du ou des potentiels *opera* paysager qu'elle ouvre, à la manière des dessins de T. Trouvé. Et là encore, dans un accord où se donne à sentir intuitivement l'universalité kantienne, cet Ouvert est approché par l'image de la phrase, de sa fonction articulatoire, qu'il paraît légitime de rapprocher du récit :

Le paysage urbain actuel est comme une pseudo-phrase formée de mots distendus et impropres, de verbes non conjugués, d'accords qui ne sont pas faits. Tout se passe comme si l'on avait disposé les uns à côté des autres des infinitifs et des substantifs, en ajoutant ici et là quelques épithètes décoratives. Or la ville est avant tout un phrasé, une conjugaison, un système fluide de déclinaisons et d'accords. Ce sont ces phrases et ce phrasé qu'il faut retrouver : passer d'un langage stocké ou empilé à un langage parlé, inventer la grammaire générative de l'espace urbain, telle est, il me semble, la tâche qui vient, faite d'une infinité de petites, moyennes et même grandes flexions, séquences et trouvailles. En un mot une poésie¹⁴⁵.

Parce qu'il a été beaucoup question de ce qui s'ouvrirait et s'œuvrait, dans la diction et la duction saisissant le sujet à la chair vive, capable de mobiliser le regard, les intuitions, l'attention et la concentration, mais aussi les ressources imaginantes du récit, nous pourrions nous autoriser à souligner le propos de J.-C. Bailly en écrivant « poïétique », plutôt que « poétique ». Car il est bien question d'un *faire*, plus précisément encore : d'un à-faire, à reprendre toujours, aucun des récits déjà obtenu n'épuisant les possibilités cosmogénétiques, ni du lieu ni du sujet. Les lignes qui y sont consacrées nous reconduisent aux principaux enjeux soulevés au cours des analyses menées jusqu'ici :

Mais avant même toute reprise et toute traduction, il y a cette trame, ce secret qui se montre dans les interstices du tissu et où ce qui est dû se soulève fragilement, dans un intervalle ou une pause, se suspend. Et ce n'est rien, ou presque, mais ce presque rien

144 Bailly, Jean-Christophe, *La Phrase urbaine*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Fiction & Cie), 2013, p. 12.

145 *Ibid.*, p. 17.

d'un décalage léger entrouvre les parois et fait voir la vie dans un saut : histoire qui commence peut-être avec ce saut sur lui-même [...]

La ville existe en masse et se disperse en grains, en *gramen*, mais ce qui lève et relève ces grains, les bat, les fait tourner, c'est la palpitation lumineuse des êtres qui la parcourent, ce sont les parcours eux-mêmes¹⁴⁶.

Avec l'image du *gramen* – l'herbe en latin –, J.-C. Bailly combine, dans la durée de leur manifestation, la forme sans limite et la moisson. Il laisse entrevoir des cycles qui feraient passer du grain moissonné à la graine semée, autrement dit le retour du produit à la germination productive. Sans doute faut-il comprendre qu'une part de ce qui a poussé avant d'être récolté, établi, doit être rendue à la vie fertile. Il s'agirait d'ensemencer le monde, ses failles qui seraient des sillons, de le semer et de s'y semer – selon toutes les flexions topologiques, sémantiques, attentives et imaginaires possibles.

La grammaire générative que le sujet met en œuvre pour que s'ouvre et s'œuvre la ville intranquille tient de la moisson et de la semaison. Pour que demeure l'intranquillité, de l'espace comme du sujet qui s'y sème, une part du paysage établi doit retourner à l'élan vital où lèvera l'*opus* paysager :

Et ce tissu [urbain], avec ses trous et ses fibres, ses fils rouges et ses plis, ses moires et ses accrocs, est à la fois achevé et à tisser encore. Une ville est une réserve, une puissance, mais aussi un acte sans fin recommencé, un ensemble vivant qui ne vit que de ce qui frémit dans sa trame. Une ville est une somme d'agencements réalisés et, à chaque fois, dans chaque parcours, la réalisation d'un nouvel agencement, d'une nouvelle phrase¹⁴⁷.

L'Œil et l'esprit s'ouvre, on s'en souvient, sur le reproche adressé à la science cartésienne de privilégier la manipulation virtuose des représentations au sein du modèle, et d'oublier ce que nous avons appelé l'épaisseur striée du monde. Cette épaisseur striée, c'est le visible à la deuxième puissance que nous cherchions. L'arpenteur du paysage, comme le peintre, comme le spectateur des dessins de T. Trouvé, mobilisent les ressources de cet entrelacs de vision et de mouvement grâce auquel l'acte perceptif embrasse le profus et le multiple, le surplus et le manque, l'épaisseur et le creux. Pour J.-C. Bailly, faire l'expérience de la ville, et plus encore de ses franges en mouvement, c'est composer à partir du profus et du multiple comme compose le poète qui ne renonce ni au sens

146 *Ibid.*, p. 23.

147 *Ibid.*, p. 33.

ni au son (Paul Valéry), qui – on peut l'exprimer ainsi, aussi – articule les grains dans la profondeur syntaxique du signifié ou dans la surface musicale du signifiant. On peut y voir le récit et l'intuition selon T. Trouvé, peut-être ? L'érudition de la sensibilité selon B. Soares ? *L'opus paysager*, en tout cas. Il s'agit donc bien de renouer poétiquement, poïétiquement, avec la profondeur striée du monde, sans s'en tenir aux termes du contrat régissant la pratique de la ville à des fins pré-programmées.

Cette pensée trouve dans la ville en recherche d'elle-même un terrain qui lui est favorable, un terrain fertile. La pensée de J.-C. Bailly rejoint celle de M. Merleau-Ponty, mais elle rejoint aussi celle d'un philosophe américain, William James, dont la pensée pragmatique¹⁴⁸ a influencé l'École de Chicago. En cette fin du XIX^e siècle, Chicago est une ville qui connaît un extraordinaire essor, bouleversant ses structures architecturales, urbaines mais aussi sociales. Penser la mobilité, l'hétérogénéité, l'articulation et la mise en lien selon une perspective dynamique devenait indispensable et c'est à la figure d'Henri Bergson que William James fait appel dans l'un des cours composant son ouvrage *Philosophie de l'expérience* :

je vous demande de me concéder que la connaissance théorique se réduit à des notions sur les choses, n'en atteint que la surface extérieure, et demeure distincte de ce qui est la relation vivante, sympathique et directe avec la réalité. Cette surface, que couvre la connaissance théorique ainsi comprise, peut, il est vrai, avoir une énorme étendue ; et les concepts créés par nous peuvent former une ligne de points parcourant d'un bout à l'autre le diamètre de la sphère du temps et de l'espace. Mais une telle connaissance ne pénètre pas d'un millimètre dans le sens de la profondeur, de la consistance¹⁴⁹.

Ces propos résonnent fortement avec *L'Œil et l'esprit*. Pour W. James, qui la qualifie de déambulatoire, la démarche philosophique apte à répondre au monde en train de se constituer, doit faire avec le multiple et repartir de l'enquête au plus près des choses, de leur « consistance », telle qu'elle peut être approchée par le percept. Il faut reprendre pied avec ce monde immanent, et il faut le faire sur le mode de la déambulation. Ce terme porte avec lui la double référence au corps, qui devient en quelque sorte le nœud mobile des relations perceptives et réflexives nées au contact du monde, et à l'espace dont il utilise l'étendue conjonctive et conductrice des expériences vécues dans l'extension de sa profondeur striée. Nous avons, pour notre part, promu l'arpentage au rang de quasi mé-

148 *Pragmata* : les affaires humaines, en grec.

149 James, William, *Philosophie de l'expérience*, Paris, Ernest Flammarion Éditeur (Coll. Bibliothèque de philosophie scientifique), 1910 [1909], p. 148 [en ligne: http://classiques.uqac.ca/classiques/james_william/philo_de_experience/philo_de_experience.html], consulté le 15/06/2019.

thode. Outre que le terme renvoie lui aussi au déplacement d'une attention mobile et incarnée, il intègre aussi la nuance de la mesure – au sens où la science l'entendrait. Il semble par conséquent plus adapté à la démarche réfléchissante, qui se doit d'apporter que tout rapprochement trouve un argument *mesuré* : mesure des écarts, mesure des corrélations, mesure des dimensions communes et des harmoniques.

Dans l'article qu'elle a spécifiquement consacré à cette dimension de la pensée de W. James, Sylvaine Bulle, sociologue, enseignante-chercheuse au LabTop (Laboratoire Théorie du politique, université Paris-8) et professeure à l'ENSA Paris-Val-de-Seine, écrit ceci :

C'est par le corps, rappelle Lapoujade [préfacier de *Philosophie et expérience*] que s'établit le plan continu des expériences. C'est par le mental que se crée l'extériorité qui nous permet de circuler, de déambuler à la surface du monde, d'expérimenter de nouvelles relations, de consolider les systèmes qui, dans le meilleur des cas, sont des chambres d'écho des vibrations corporelles qui composent les expériences¹⁵⁰.

Ce dernier terme, « expérience », doit être entendu en son enracinement étymologique. Dans une note de bas de page détaillée prenant appui sur Roger Munier, Philippe Lacoue-Labarthe restitue au mot son sens de traversée, de terme d'un parcours (métaphore spatiale) et d'épreuve, de péril (métaphore corporelle)¹⁵¹. L'expérience au sens plein du terme est une aventure existentielle. Ainsi posée, l'expérience est, fondamentalement, celle du divers – d'un divers à propos duquel nous avons déjà statué, grâce à Michel Henry, qui est celui que génère la Vie et son flux pathétique irriguant la chair, cette « éternelle venue en soi de cette Vie ». En soi et à soi, pourrions-nous ajouter ici tant semblent tenus dans une même empirie fluctuante le sujet et le monde. Nous reviennent en mémoire, ici aussi, ces mots de F. Pessoa :

Aucun des mes écrits n'a jamais été terminé ; je voyais toujours s'interposer de nouvelles pensées, des associations d'idées extraordinaires, impossibles à exclure, avec l'infini pour seule limite¹⁵².

Au fond, l'invitation à déambuler ne s'adresse pas à la seule philosophie, ni à l'amateur de paysages urbains. Les dessins de T. Trouvé nous remettent sur le chemin des richesses dont la Vie est prodigue, pour nous et pour les choses dont se composent le monde. Il ne s'agit pas simplement

150 Bulle, Sylvaine, *William James : d'une pensée ambulatoire à une pensée de l'urbanité*, in : *Le Territoire des philosophes*, Paquot, Thierry et Younès, Chris dir., *op. cit.*, p. 209.

151 Lacoue-Labarthe, Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois éditeur (coll. Titres, 183), 2015 [1986], p. 30.

152 Pessoa, Fernando, *Un singulier regard*, *op. cit.*, p. 36.

d'adapter nos outils, nos méthodes d'approche et de représentation du monde, ni de penser plus justement le monde en mouvement, ni non plus d'embrasser plus largement la variété paysagère des franges urbaines. Il ne s'agit même pas de nous faire poète, de composer ces récits ou ces bribes de pensées dans le but d'écrire notre propre *Livre*. L'invitation n'est pas au *faire* seulement mais à la prise de conscience de ce que cette capacité à faire, à partir du divers, implique quant à ce que les Grecs appelaient notre *èthos*, et qui réclame, d'abord, qu'on y soit attentif, comme on l'est des œuvres. Ce divers, ce profus, ce fourmillement, ce feuilletage – ce monde scintillant – est, comme l'écrit Sylvaine Bulle, la chambre d'écho des scintillements dont notre chair est irriguée en raison du flux pathétique vital qui la traverse, et qu'il faut apprendre à entendre. Voilà, au fond, le visible à la deuxième puissance qui s'offre, et dont on perçoit nettement en quoi il a à voir avec notre construction d'une définition esthétique de l'intranquillité. L'*opus* paysager, nous espérons l'avoir montré, ou le récit selon T. Trouvé, est un *faire* où, toujours, se combine une attention esthétiquement infléchie à ce qui advient, à ce qui se forme. Désormais, ceci détermine pour nous l'intranquillité en tant que phénomène esthétique. Il s'en trouve affermi et complété par cette prise en considération de la durée. Et c'est désormais vers cela qu'il faut diriger la réflexion.

Mais avant, une incise d'importance : depuis ce qu'il est convenu d'appeler une *praxis*, l'on voit, ici encore, que se dévoile un horizon éthique auquel nous nous consacrerons plus loin. W. James ne semble pas nous dire autre chose :

Continuer à penser sans être arrêté est, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, ce qui, pratiquement, remplace pour nous la connaissance au sens complet du terme. Comme chaque expérience se prolonge, par des connexions de connaissance, dans celle qui la suit, et que nous ne nous sentons nulle part en collision avec ce que, par ailleurs, nous considérons comme des faits ou des vérités, nous nous confions au courant comme si nous étions sûrs d'arriver au port. Nous vivons, pour ainsi dire, sur l'extrême rebord, sur la crête d'une vague montante, et l'impression que nous avons de tomber en avant dans une direction déterminée est tout ce que nous savons de notre route future¹⁵³.

153 James, William, *L'idée de vérité*, Paris, Librairie Félix Alcan (Coll. Bibliothèque de philosophie scientifique) 1913 [1909], p. 79 [en ligne: http://classiques.uqac.ca/classiques/james_william/idee_de_verite/idee_de_verite.html], consulté le 30/05/2019.

5.9 - Approfondissements des enjeux de la durée par la question du contrepoint

L'hypothèse d'une situation, qualifiée d'esthétique, qui serait celle de B. Soares au sein du vaste ensemble pessoen, lequel se verrait appréhendé à travers ses régions ou pays hétéronymes, repose sur une intuition spatiale, qui ne dit rien de la manière dont le sujet-de-chair-Pessoa l'occupait dans la durée. En d'autres termes, notre approche scalaire de l'intranquillité aboutit à une cartographie des *régions* ou *pays* légendés poétiques ou esthétique, qui ne prend pas en compte les voyages de l'un à l'autre, les traversées, les séjours saisis dans leur dimension temporelle. Nous avons posé que l'élan vital saisissant la chair pessoenne, relayé par *ductus*, menait dans telle ou telle partie de l'incarnation territoriale nommée F. Pessoa, mais sans rien pouvoir dire du phénomène dans la durée. Nous ne savons pas précisément, et nous ne saurons probablement jamais, si F. Pessoa prêtait sa chair aux hétéronymes cinq minutes ou plusieurs jours d'affilée, quotidiennement ou de manière épisodique, selon le régime du rendez-vous, plus ou moins ritualisé, ou de la crise. Nous supposons que son feuilletage subjectif le conduisait à occuper successivement toutes ces positions mais sans avoir la moindre idée de la cadence des successions, du rythme d'alternance de ces changements. Cela demeure un mystère à propos duquel l'œuvre, découverte *post-mortem*, telle un bloc éparpillé, restera muette.

Pour autant, ce dont nous pouvons être sûr, c'est que cela s'est passé, dans la durée, et que, par conséquent, la figure paysagère que présentent les dessins de Tatiana Trouvé, et leur référence au récit, ont le mérite de ré-introduire ce questionnement dans la réflexion menée autour de l'intranquillité. Reste à déterminer les modalités selon lesquelles ce questionnement rencontre les réflexions déjà posées.

Faute de témoignage et de trace, nous nous proposons d'aborder ce questionnement par la phénoménologie, du fait de l'ancrage que cette approche conserve avec l'expérience de l'apparaître des choses, intérêt méthodologique tout particulier lorsqu'il s'agit du paysage où il vient d'être dit que s'ensemencent mutuellement la prise établie s'objectivant et l'élan emportant le sujet vers l'*opus* paysager. L'expérience du paysage vécu en tant que jeu entre les deux versants est commune à tout être dont la chair est traversée par l'élan vital. Nous avons vu qu'elle occupait une place importante dans le *Livre* de Soares, ainsi que dans la composition des dessins de T. Trouvé qui gardent trace d'un état des relations spatiales se nouant à l'intérieur et autour de l'atelier.

Si l'on tente de reformuler, à l'aune de cette intention, la caractérisation proposée du paysage intranquille, l'image déjà convoquée d'une phrase contrapuntique que le sujet compose à partir de la ligne du paysage établi et de celle de l'*opus* paysager, elles-mêmes décomposables en appuis et en

prises d'élan, a paru s'imposer. L'objet du prochain chapitre sera de préciser cette proposition et, nous le verrons, de l'amender quelque peu. Mais avant, nous souhaitons approfondir la dimension temporelle de ce visible paysager à la deuxième puissance que les dessins de T. Trouvé nous permettent d'entrevoir, avec eux, selon eux, comme l'écrit M. Merleau-Ponty.

Dans le cadre de notre arpentage, cette dimension temporelle constitue le prochain horizon, qui en infère donc déjà un second, celui du contrepoint.

Nous parlons bien là du paysage physique, qui s'ouvre tout autour de l'entrelacs de vision et de mouvement que le sujet apporte, comme l'a énoncé Paul Valéry à propos du corps du peintre, lorsqu'il entre en contact avec le monde. Du fait des motifs retenus par T. Trouvé, du fait, aussi, de l'ancrage que ces motifs revendiquent avec certaines parties de la ville contemporaine entourant l'atelier, les franges urbaines sont apparues comme une possible instanciation de ce contrepoint paysager. Cette hypothèse est, par ailleurs, étayée par T. Trouvé elle-même qui, dans le cadre de sa récente exposition *A quiet life* a tenu à préciser ceci :

J'ai toujours travaillé dans les endroits que j'ai habité. Il serait peut-être plus juste de dire que j'ai toujours dormi là où je travaille [...] Tout un monde sépare l'univers dans lequel je travaille le jour, que ce soit activement ou passivement et celui que je quitte le soir pour le retrouver le matin ; un monde où le temps opère, lie les choses entre elles ; un monde bien vivant qui se passe de ma présence et que je me surprends à redécouvrir¹⁵⁴.

Ce qui est exposé, c'est bien l'état des relations qui se sont nouées entre les objets et les œuvres en cours peuplant l'atelier. Le spectateur est donc invité à se saisir de ces relations, dont on comprend qu'elles se sont tissées peu à peu, qu'elles se sont en quelque sorte suspendues en leur mouvement sous le regard de l'artiste, qui les a reçues, au plus près, comprenons-nous, de leur étant. Cette articulation, où l'on reconnaît un processus attentionnel décrit par Jean-Christophe Bailly dans *La Phrase urbaine*, dont T. Trouvé souligne spontanément le caractère proprement local et biographique, mènent bien, selon nous, à ces lieux, plutôt urbains, marqués par leur défaut articulatoire et leur failles propices au récit.

Pour être plus précis, cette approche articulatoire mène, avons-nous dit, à ces franges urbaines, à Montreuil, où T. Trouvé vit et travaille, où se situe son atelier. Il est possible d'élargir l'échantillon à d'autres types de lieux. Par exemple, les propriétés paysagères de ces deux équipements urbains

154 Tatiana Trouvé, *A quiet life*, Galerie Kamel Mennour, 15 octobre – 24 novembre 2018, texte de présentation rédigé par l'artiste.

récents que sont la *Promenade plantée* dans le XII^e arrondissement de Paris et la *High Line* à Manhattan, finement décrites par Michael Jakob, invitent à considérer de la même manière ces anciennes voies aériennes reconverties en lieux de flânerie. À l'égal des dessins de T. Trouvé, ces promenades en hauteur sollicitent l'attention esthétique, les capacités imaginatives et diégétiques du promeneur¹⁵⁵. Et l'on relèvera que, pour qualifier cette expérience esthétique vécue au contact de ces équipements, M. Jakob fait appel au schème du montage cinématographique – donc une cinématique des images laissée à l'initiative du marcheur, engageant à nouveau la question de la durée, ainsi que celle d'une mise en récit.

Dans un autre de ses ouvrages, qui a vite pris place parmi les classiques du paysage, Jean-Christophe Bailly a consacré un chapitre à ce qu'il nomme des séquences¹⁵⁶, combinant la référence à une dynamique perceptive et au chant, à la ligne musicale, ainsi qu'au cinéma. Ce n'est évidemment pas un hasard. Cependant, J.-C. Bailly, étonnamment, il faut bien le reconnaître, nie aux séquences toute durée. Ce qu'il indique ici, selon nous, c'est qu'elles s'évanouissent une fois déroulées, qu'elles ne s'inscrivent pas durablement dans la matière du paysage et que, par conséquent, nous ne pouvons jamais les retrouver telles que nous les avons découvertes initialement. Mais nous maintenons que le sujet en fait bien l'expérience dans la durée, disons selon un déroulement temporel et, nous le suivons là-dessus, selon une musicalité, analogie qu'en l'occurrence, nous nous proposons d'interroger plus avant dans ce chapitre.

J.-C. Bailly, M. Jakob ou nous-mêmes, nous parlons de ce sujet exerçant ses qualités attention-

155 Jakob, Michel, *Cette ville qui nous regarde*, Paris, Éditions B2 (coll. Actualités), 2015, p. 129-133 : « Sur la *High Line*, il y a un effet de dédoublement permanent, une promenade spatio-temporelle aux contours indéfinis. Böhme [NDR : il s'agit de Gernot Böhme, philosophe allemand contemporain qui étudie la question de l'*atmosphère*] parle, toujours à propos de l'*atmosphère*, d'un " entre " ou espace intervallaire. Or, avec la *High Line*, tout est, depuis toujours et partout, double ou " entre " : on se retrouve entre passé et présent ; entre réalité et imagination ; entre la ville tout autour (le spectacle ; on n'a jamais été aussi proche de la ville, pur vis-à-vis) ; entre copie et original ; entre design et trace ; entre projet et Nature, etc. Cet " entre ", normalement vague et impalpable, se matérialise dans et par la *High Line* [...] Chaque personne accédant à la *High Line* est donc potentiellement le réalisateur du film " *High Line* ". Le script du film en question appartient à la fois à la structure et au visiteur-réalisateur et l'on pourrait même affirmer que l'un est ici – pour la durée de la visite – inséparable de l'autre [...] La possibilité d'accéder à la sphère esthétique équivaut à entrer dans un espace nouveau, formateur. Ce que l'on perçoit en haut de la *High Line* est important, mais ce qui l'est davantage sont les modes de perception : l'attention accrue, le libre jeu de l'imagination, la réflexion ».

156 Bailly, Jean-Christophe, *Le Dépaysement, voyages en France*, Paris, Éditions du Seuil, 2012 [2011], p. 443 : « Une chose est de se saisir d'un objet ou d'une icône et d'en étudier le fonctionnement au sein de la société même qui l'a créé ou élu [...] Une autre est de suivre des rapports qui s'établissent d'eux-mêmes entre des objets qui n'ont pas forcément cette plus-value symbolique ou cette popularité, mais qui forment entre la réalité matérielle où ils sont présents mais endormis et la perception qui les éveille une sorte de couche de reconnaissance aux contours imprécis, que l'on pourrait caractériser aussi comme inconscient. Ce sont ces rapports ou ces suites, dont la logique constructive est celle du ricochet, dont le milieu de développement est l'intuition et le point d'arrivée l'oubli, que j'appelle des séquences. Elles ont lieu à tout moment, elles n'ont pas de durée, mais sont comme des refrains : à travers elles le pays se conjugue, non comme un ensemble d'arias, mais comme une masse composite de récitations et de refrains ».

nelles et imaginantes, muni de sa forgerie artistique, que mobilise l'expérience esthétique attachée à la fabrication de la phrase musicale, de la séquence ou du plan cinématographique qu'il tient autour de lui, dans la structure extatique des trois instances temporelles. Le sujet ainsi plongé dans le paysage contrapuntique s'installe au cœur mobile d'un ensemble de relations existentielles qui, s'écoulant et se transformant dans la durée, donnent forme aux *qualia* et aux images parousiaques. Il faudra évidemment préciser cette forme, sa nature, son mouvement, qui ne peut plus être cette résolution héritée de la Renaissance, stable et définitive, donnée en un point repérable, du profus en tableau. La pensée d'Henri Maldiney nous y aidera grandement, mais il s'agit, au préalable, d'investiguer la question du paysage intranquille sous son versant relationnel, c'est-à-dire l'aborder dans l'unité de l'expérience du contrepoint où se tiennent ensemble le sujet et l'objet contrapuntique qui se découvrent mutuellement. Tenter d'aller un peu plus loin pour essayer d'approcher ce phrasé dont parle J.-C. Bailly, tendre l'oreille pour saisir quelque chose de sa musicalité.

Ainsi envisagé, le phénomène, on le comprend bien, déjoue la distinction entre contenant et contenu de l'expérience, entre chant et accompagnement harmonique, mélodie et accord, mais aussi entre ce que Jan Patočka qualifie de *spatium ordinans* et *spatium ordinatum*¹⁵⁷ – où l'on reconnaît ce participe présent désormais familier dont l'emploi signale l'action de ranger l'espace. Le paysage établi, joignant ontiquement une coupure ontologique, se donne historiquement à voir sur fond d'un pays qui, même hypostasié, constitue un espace d'accueil au phénomène de l'ordonnement. C'est d'ailleurs toute la difficulté, repérée par un anthropologue comme Philippe Descola qui s'est attaché à rétablir le cadre culturel et épistémologique qui a rendu possible cette dualité entre paysage comme manifestation sensible, artialisée, et pays comme support de l'artialisation.

Par sa promotion de la relation, la phénoménologie de J. Patočka invite à s'écarter de cette modalité disjonctive qui marque le paysage établi dans l'ontologie naturaliste, sans oublier son corollaire – l'objectivation – et la proposition qu'il avance à propos de l'espace semble pouvoir s'appliquer à notre hypothèse d'une expérience du paysage pensée avec le contrepoint :

On pourrait donc être tenté de dire que l'espace est une synthèse catégoriale entre le moment de la qualité, en tant que contenu ou matière, et le moment de la relation en tant que forme¹⁵⁸.

La catégorie désigne l'étant dans sa manière à lui de se tenir devant mais, ici, elle est définie

157 Patočka, Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Grenoble, Jérôme Millon (coll. Krisis), 2002, p. 14.

158 *Ibid.*, p. 31.

comme synthèse de deux moments, c'est-à-dire de deux unités temporelles plus petites qui tiennent à la tonalité qui les découpe, sans négliger qu'en français, le « moment » désigne aussi le produit d'une force par la distance mesurée par rapport au point duquel on la considère. Nous pouvons simplement retenir qu'il exprime, de manière potentielle, un mouvement de rotation. Ces deux moments, unités temporelles comme expressions d'un potentiel mouvement appliqué au système, sont de nature différente. Le moment de la qualité repose essentiellement sur l'extension – l'action visant à occuper l'étendue. Ce qui fait que tout ne se trouve pas au même point. Le moment de la relation affirme que l'espace prend forme par la mise en rapport de cette qualité avec la position qu'occupe le sujet, ce qui détermine, synthétiquement, le proche et le lointain, la distribution latérale, la contiguïté et l'éclipse, etc.

Aux motifs que le moment de relation n'est pas propre à l'espace et que celui-ci peut, par ailleurs, être déterminé par d'autres moments catégoriaux (le découpage de la figure sur un dehors qui devient fond, par exemple), J. Patočka ne retient pas cette définition dans le cadre de sa quête spatiale. Spatiale et non paysagère, il importe de le souligner et de préciser ce que cette distinction implique.

Convoquant des connaissances physiques complexes, il déplace son questionnement vers ce qu'il appelle « la conception moderne de l'espace comme concrétisation de la géométrie conçue abstraitement, de manière axiomatique¹⁵⁹ ». Cette proposition nous reconduit aux premières pages de *L'Œil et l'esprit*, mais souligne un fait de l'expérience sur lequel M. Merleau-Ponty ne s'attarde pas, à savoir que le sujet investit l'espace hanté par la question du *où*.

Ainsi que le fait remarquer Robert Musil dès le premier chapitre de *L'Homme sans qualités*¹⁶⁰, c'est parce qu'ils ont été poussés hors le lieu de leurs habitudes que le nomade ou l'errant (Caïn le tout premier) ont depuis le fond des âges érigé le cairn ou marqué la terre, matériellement ou symboliquement, pour s'assurer de pouvoir revenir à, ou de, tel point de l'espace choisi comme repère. Or, si l'on suit la pensée de J. Patočka, c'est à cette question du *où* que l'espace doit répondre, *catégoriquement*, si possible de façon stable, partagée et prédictible. Ce que J. Patočka souligne ici, c'est que la réponse dépend de la géométrie qui fait pour nous référence, indépendamment des objets qui s'y trouvent¹⁶¹. Cette référence, rappelle-t-il, est déterminée par l'axiomatique accessible au sujet. À cette question – où ? – l'espace déterminé par l'axiome euclidien (espace isotrope et neutre dans lequel les forces s'expriment souverainement) n'apporte pas la même réponse que celui que

159 *Ibid.*, p. 42.

160 Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, tome 1, *op. cit.*, p. 32 : « C'est depuis le temps des nomades, où il fallait garder en mémoire les lieux de pâture, que l'on surestime la question de l'endroit où l'on est ».

161 Patočka, Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, *op. cit.*, p. 32. : « les choses sont impossibles dans l'espaces [sic] mais l'espace est possible sans les choses ».

détermine l'axiome relativiste (où le champ supplante la force, où, aussi, durée et extension perdent leur indépendance), ni que l'espace quantique (où la position de l'objet, certes considérée à l'échelle de l'infiniment petit, devient probabiliste).

Le paysage, même établi, même tranquille, n'a pas à répondre à la question du *où*. Et si l'on se souvient du dialogue d'Oscar Wilde, l'on peut même affirmer qu'il n'y a pas répondu, dès le départ¹⁶². Il importe peu que William Turner ait peint une tempête en mer ou Claude Monet un matin brumeux sur la Seine pour que, perçu à travers le schème pictural de leurs tableaux, le *fog* londonien devienne paysage, là où il se trouvait. Jean Rolin témoigne, lui aussi, du peu de cas que le paysage fait du *où* :

Au coin de la rue de Rome et du boulevard des Batignolles, j'observai que le Sacré-Cœur, considéré sous cet angle, ne ressemblait aucunement au Sacré-Cœur mais beaucoup à Notre-Dame-de-la-Garde. C'était une impression de voyage¹⁶³.

S'agissant du peu de cas fait de la question du *où*, ce qui est vrai du paysage tranquillement établi l'est encore davantage du paysage intranquille, relevant de l'*opus*. Mais revenons à J. Patočka qui, poursuivant sa réflexion autour de cette corrélation entre intuition sensible et géométrie, en vient à distinguer espace physique et espace « au sens de l'expérience intuitive¹⁶⁴ ». Il conclut ainsi : « Notre espace intuitif n'est rien de plus qu'un espace partiel¹⁶⁵ ». Problématique, une fois ceci admis, de statuer sur l'essence de l'espace et de garantir à l'errant qu'il reviendra, à coup sûr, parmi les siens. Par contre, s'agissant de cerner le paysage comme phénomène contrapuntique, allégé de la question du *où*, affirmant, inversement, sa propre spatialité s'auto-engendrant par des mises en relations concurrentes et hésitantes, cette partialité renvoie évidemment au sujet, à la singularité du phrasé par lequel se manifeste son récit, la forme par laquelle il relate et relie :

162 Poussant la logique jusqu'au bout, Oscar Wilde est allé jusqu'à faire la promotion du voyage *de chambre*, notamment à propos du Japon : « Donc, si vous désirez voir un effet japonais, ne vous rendez pas en touriste à Tokio. Restez chez vous, au contraire, et plongez-vous dans l'œuvre de certains artistes japonais, et alors, quand vous vous serez pénétré de l'esprit de leur style et que vous aurez saisi leur mode imaginaire de vision, allez quelque après-midi vous asseoir dans le "Park" ou flâner dans Piccadilly et si vous n'y voyez pas un effet absolument japonais, vous n'en verrez nulle part », in : Wilde, Oscar, *Le Déclin du mensonge*, op. cit., p. 48. Se souvenant d'un jeune employé de bureau qui voyageait par prospectus interposés, Bernardo Soares dresse un constat similaire : « Il n'était pas seulement le plus grand voyageur que j'aie connu, étant le plus authentique [...] combien il est, non seulement bien meilleur, mais aussi plus authentique, de rêver de Bordeaux que de débarquer à Bordeaux », in : *L.I.*, p. 461.

163 Rolin, Jean, *Zones*, op. cit., p. 37.

164 Patočka, Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, op. cit., p. 35.

165 *Id.*. Cette réflexion peut être rapprochée de la notion d'*Umwelt*. in : Von Uexküll, Jacob, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2010 [1956], notamment les chapitres 12 et 13, où l'on lira ce qu'il écrit de la perception du chêne pour ses différents habitants, p. 158 : « Selon les différentes tonalités actantielles, les images-perceptions des nombreux pensionnaires du chêne sont formées différemment. Chaque milieu découpe dans le chêne une certaine partie dont les propriétés sont aptes à former aussi bien les porteurs de signes perceptifs que les porteurs de signes actantiels de leurs cercles fonctionnels ».

Une structure relationnelle, quelle qu'elle soit, ne peut exister que par le sujet qui, lui, peut aussi exister en dehors d'une telle structure ..., bien qu'elle seule lui donne la possibilité d'*être dans l'ordre*, d'être membre du cosmos¹⁶⁶.

Remarque éclairante car proposant une explication complémentaire à celle déjà avancée plus haut (§ 5.3 -) à propos de la fausse évidence du paysage. En effet, J. Patočka met en lumière, d'une part, la nécessité commune d'une structure relationnelle pour être au monde, partager le sentiment cosmique, et, d'autre part, l'irréductible singularité de la structure subjectivement mise en œuvre, par chacun, à cette fin. Tous, nous nous dotons de cette structure grâce à laquelle l'espace s'ordonne et nous permet de répondre à la question du *où*. Néanmoins, bien que permettant d'y répondre au sein d'un monde commun, ou désiré tel, cette structure nous est absolument singulière. Et là encore, ce qui, dans cette analyse, est vrai de l'espace l'est davantage du paysage établi, et davantage encore de l'*opus* paysager.

Il se pourrait que l'intranquillité puisse qualifier la pleine reconnaissance de cette singularité subjective à partir de laquelle s'organise relativement l'espace formé à même son monde, néanmoins œuvré en vue du commun. Un commun qui définirait la visée esthétique portée sur la structure créée. Et dans le mouvement de cette reconnaissance, les dessins de T. Trouvé, le *Livre* de B. Soares, toute forme d'art qui, dans la formation de la forme, reste fidèle à cette singularité tout en visant le partage, par le « visible à la deuxième puissance », joueraient à l'évidence un rôle de dévoilement, pour soi et pour les autres, de cette structure relationnelle, mobile, existentielle, relevant d'une création.

Nous insistons : ce qui se dévoile, au contact des œuvres citées, c'est, de manière indissoluble, à la fois le très commun d'un désir cosmique, sollicitant donc une attention esthétiquement infléchie à cette aune, et à la fois le très singulier des relations fabriquées contrapuntiquement pour tenter d'y répondre. Voilà un argument qui, selon nous, distingue radicalement l'intranquillité de la mélancolie, à laquelle elle est parfois ramenée. Nous entendons notamment la mélancolie telle qu'elle a été analysée par Ludwig Binswanger, c'est-à-dire comme relâchement de la trame temporelle où s'articulent rétention, conscience du présent et protention¹⁶⁷. Nous l'entendons aussi dans sa dimension spatiale, telle que Hubertus Tellenbach l'a caractérisée par la situation d'includence, marquée par un attachement pathologique à un ordre unique et immuable que protège la frontière¹⁶⁸.

L'analogie avec le contrepoint affirme, par contraste, l'unité tonale, dynamique, des relations

166 *Ibid.*, p. 44.

167 Binswanger, Ludwig, *Mélancolie et Manie, études phénoménologiques*, *op. cit.*, p. 47.

168 Alrivie, Jean-Jacques, « Le Problème XXX : un fil rouge pour lire *La Mélancolie* de Tellenbach », *Le Cercle Herméneutique*, 2015, p. 49-66.

concurrentes que, selon ce que nous avons pu déterminer à propos de l'intranquillité, le sujet élabore et soupèse en vue du commun. Si l'on en revient à la notion d'*Umwelt*, évoquée dans une précédente note (Cf. page 199), Giorgio Agamben, dans un ouvrage consacré à l'Ouvert, souligne que Jakob von Uexküll confère à l'unité fonctionnelle des éléments prélevés dans le milieu un caractère musical :

Tout se passe comme si le porteur de signification extérieure et son récepteur dans le corps de l'animal constituaient deux éléments d'une même partition musicale, presque deux notes du « clavier sur lequel la nature joue sa symphonie de signification supra-temporelle et extra-spatiale » (Uexküll, p. 155) , sans qu'il soit possible de dire comment deux éléments aussi hétérogènes aient pu être si intimement liés¹⁶⁹.

À la dernière interrogation, la composition en contrepoint peut peut-être proposer une amorce de réponse.

Impossible d'évoquer le contrepoint sans faire référence à Jean-Sébastien Bach qui en a élevé le principe à des sommets de beauté. Écouter, dans une salle de concert, l'*adagio* du Concerto BWV 1060 pour deux pianos et un orchestre à cordes suffit, selon nous, à comprendre de quelle manière le contrepoint crée une spatialité relationnelle, dynamique, qui s'établit dans la durée. Le corps du spectateur fait l'expérience spatiale de ce dédoublement des mélodies sur le fond que tapissent les cordes pincées, les situant véritablement dans la latéralité de la scène, telles deux monades égrenées qui, elles-mêmes dotées d'une propre capacité d'écoute – l'on finit en effet par leur prêter une vie autonome – *s'entendraient* avant de se faire entendre conjointement, lorsqu'elles confluent au centre de la scène. Pareillement à la peinture, le divisionnisme musical génère des plages de vibrations musicales miroitantes, instables, feuilletées, ce que W. James nomme des plurivers,

vaste réseau de relations d'êtres, de connaissance ou de chose liées entre elles par des unités, des séries conceptuelles, des lignes d'influence, et perceptions auditives ou visuelles¹⁷⁰.

Ce qui prime, ce sont les relations qui glissent les unes dans les autres, relations au sein desquelles le terme peut disparaître ou, inversement, s'affirmer, dans son rapport à l'autre, selon la latéralité ou l'épaisseur des boucles nées entre les deux pianos, dans cet entre-deux qui s'instaure au

169 Agamben, Giorgio, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Rivages poche (coll. Petite Bibliothèque), 2006 [2002], p. 69.

170 Bulle, Sylviane, *William James : d'une pensée ambulatoire à une pensée de l'urbanité*, op. cit. , p. 212.

bord de l'espace du spectateur. Cet espace intercalaire, cet « interlude » – pour employer un terme cher à F. Pessoa – qui accueille les tensions relationnelles en train de se faire et de se défaire est littéralement branché sur l'espace du spectateur, et c'est pourquoi l'écoute du contrepoint est si fortement spatialisée, selon une spatialité dont le pivot coïncide avec la situation du sujet et qui, dans la durée de l'*adagio*, se déplace, se polarise, s'élanche ou se tranquillise.

Pour des raisons déjà évoquées, le terme « espace » ne convient pas vraiment. L'expérience de ces relations génère, on le comprend bien, une spatialité qui n'a pas la charge de la question du *où*, mais bien plutôt d'un *comment*. *Comment*, grâce au contrepoint, s'ouvre au spectateur l'expérience d'un plurivers sonore qui ne se présente jamais sous le même angle et cependant conserve son unité dans la durée.

Pour répondre à cette question, W. James fournit un premier élément, tiré de sa *Philosophie de l'expérience* :

Demandez-vous ce qu'implique la notion d'une chose qui apparaît différemment à différents points de vue. Qu'il n'y ait rien pour la connaître du dehors, cette chose ne pourra que s'apparaître à elle-même : les « formes chaque », c'est-à-dire les parties, s'apparaîtront chacune à elle-même dans le temps, et le tout ou l'ensemble s'apparaîtra à lui-même éternellement. Des Moi différents surgissent ainsi à l'intérieur de ce que le partisan de l'absolu s'obstine à regarder comme un fait essentiellement unique¹⁷¹.

Au fond, W. James exprime là une idée à laquelle nous nous accoutumons peu à peu, à savoir que, sans avoir jamais disparu depuis la mise en ordre opérée par la Renaissance et sa géométrie tranquillisante, la relation chiasmatique entre le sujet et l'espace s'est cependant modifiée en profondeur, du fait de la modernité, pour y faire jouer la mobilité, à ses deux pôles. Le système de relations que le contrepoint mobilise ne peut se séparer d'une pareille mobilité du pôle subjectif qui se découvre lui aussi dans l'impermanence – trait constitutif de l'intranquillité soaressienne. La réception esthétique de l'*adagio* de Bach est une expérience de la mobilité attentionnelle qui fait que l'écoute se déplace sans cesse d'une ligne à l'autre, de la latéralité à la profondeur, bouclée, au centre, laquelle se détache du fond de cordes, derrière. En en prenant conscience, se découvrent mutuellement, coextensivement, le feuilletage du sujet et celui du contrepoint, lequel ne peut en aucun cas être découvert, *per se*, dans l'hypothétique quiddité de l'objet sonore – hypothétique, du fait de son caractère acousmatique (sa présence sonore se constitue sans que sa source soit spatialement repérable).

171 James, William, *Philosophie de l'expérience*, *op. cit.*, p. 121.

Analyser le fond spatial de cette réalité phénoménologique de l'expérience, tel que soulevé par W. James, nous renvoie à J. Patočka. Nous verrons, une fois encore, que de l'espace au paysage, le pas sera aisément franchi. Considérer, comme le fait J. Patočka, l'espace tel un système de relations, fondateur de la mise en ordre – la question du *où* demeurant la toile de fond – implique que la situation du sujet ne soit pas, elle-même, spatiale, au sens où cela vient d'être dit. C'est aussi le sens de la remarque de W. James. Car sinon, nous entrerions dans une tautologie aveuglante dont nous ne pourrions plus sortir. Posséder le point depuis lequel élaborer et percevoir le système relationnel est une nécessité, aussi bien logique que phénoménologique. J. Patočka n'y fait pas référence mais il n'est pas déraisonnable de mettre en regard cette nécessité du point d'appui, comparable à celui que demande Archimède, et le soin préalable qu'a Martin Heidegger de définir le *Da-sein*. Aborder la problématique de l'espace par la phénoménologie impose, en effet, de fonder, d'abord, le point vers lequel se tourne l'apparaître de la structure relationnelle. Même si la visée n'en est pas métaphysique, il s'agit néanmoins de préciser la situation ontico-ontologique de l'être qui s'ouvre à une telle spatialité. Et de le préciser, en des termes qui engagent l'espace autrement que selon le phénomène à appréhender.

Le sujet, écrit J. Patočka, « se met à part de la totalité des autres être pour s'y intégrer de nouveau », selon une relation originaire qu'il s'attache à définir. Il est question d'un « se-rapporter » que le sujet investit. Rapport et non pas relation, car cette dernière, nous l'avons vu, entre dans le phénomène d'objectivation spatiale. La relation appartient au noème, le rapport à ce qui le précède, à ce qui l'annonce. Il désignerait donc un état, un mode d'être au monde ante-noématique, plus vague, plus ouvert, une manière plus ou moins océanique qu'aurait le sujet d'y baigner :

Le « dedans » originaire n'a pas encore le caractère de localisation univoque, propre à toute position dans l'espace systémique¹⁷².

Cependant, cet état favorable à la noèse contient déjà, en germe, la possibilité relationnelle, qui ne demande, en quelque sorte, qu'à se trouver dépliée dans l'accueil du phénomène spatial :

Ce « dedans », qui est un état global de disposition pour le contact, doit contenir également le « comment » et le « où » du contact concret. Tout contact est un choix parmi les contacts possibles ; il ne peut être un contact uniforme avec tous les étants en totalité¹⁷³.

172 Patočka, Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, op. cit., p. 46.

173 *Id.*

En s'écartant, le sujet reprend donc corps avec ce bain, cette « nappe de sens brut », au sein de laquelle il peut sentir les courants qui vont le porter vers tel ou tel point de contact depuis lequel il pourra, ensuite, élaborer le système relationnel constitutif de son espace en vue du commun. Pour Tatiana Trouvé, s'écarter signifie redécouvrir l'atelier, parfois de nuit, au milieu de la ville labile. Pour le Pessoa-de-chair, cela signifie prêter sa chair à demi à Bernardo Soares. On peut percevoir aussi l'écho de l'injonction de Paul Celan à se dégager pour mieux laisser parler le poème¹⁷⁴.

S'écarter, c'est aussi ce qui se passe pour l'auditeur de l'*adagio*, pour qui des relations, spatialement établies lorsque, par exemple, quelques notes plus hautes se lient entre elles, tel un motif apparu dans la latéralité, alternent avec des rapports plus vagues avec le bain musical, à l'égard duquel il se rend disponible pour reprendre contact avec une germination phrastique qui va s'affirmant vers un phrasé qui le mettra à nouveau en relation avec tel ou tel point de l'espace sonore. Les écoutes successives feront certainement apparaître des stabilités relationnelles, qui tiennent aussi bien à l'architecture de la partition – une géométrie dotée d'axiomes, au fond – qu'à un pli ontologique du sujet qui se révèle puis s'affirme dans la répétition. Mais, partant d'un bain, toujours, nécessairement neuf, les écoutes successives feront aussi apparaître des variations, des relations nouvelles, d'autres perdues. Pour le sujet l'écoutant selon des durées se découpant dans l'écoulement vital, il n'y aura jamais deux *adagios* identiques, ni, corrélativement, deux sujets mélomanes identiques.

Rappelons que c'est aussi ce qui se passe pour le spectateur des dessins de l'*Intranquility*. Les possibles articulations diégétiques, qui se concrétisent ensuite en récits reliant les entités, sont d'abord latentes, offertes selon le rapport vague qui s'établit lorsque l'attention imaginative flotte dans les failles et les décalages disjoignant les « pleins », analogues à des sortes de notes graphiques. Les relations, nous l'avons dit plus haut, sont d'ailleurs concurrentes, tout aussi autonomes et souveraines que les lignes mélodiques jouées par les pianos. La polyphonie des récits renvoie au contrepoint. Et leur réception met à découvert un sujet qui, impliqué dans le processus poétique, prend conscience de son propre feuilletage attentionnel et sensible.

Rappelons, enfin, que c'est ce qui se passe pour B. Soares, dont la situation esthétique a déjà été envisagée spatialement. On ne s'étonnera donc pas que la réflexion de Patrick Quillier, grand spécialiste de l'œuvre de F. Pessoa, ait porté aussi sur le contrepoint. Dans un article où il retrace son histoire¹⁷⁵, P. Quillier cite la claveciniste Blandine Verlet – « Entre Ars et Scienza / Musica, una *cosa mentale* »¹⁷⁶ –, soulignant donc le compagnonnage intellectuel de la musique contrapuntique,

174 Lacoue-Labarthe, Philippe, *La Poésie comme expérience*, op. cit., notamment le chapitre II.1.

175 Quillier, Patrick, « Entre ars et scienza : enjeux du contrepoint en musique, et de la musique au poème », *Littératures*, Armand Colin, vol. 2015/4, n° 80, 2015, p. 11-29.

176 Verlet, Blandine, *L'Offrande musicale*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 124.

à son origine, non seulement avec les mathématiques, mais aussi avec la peinture de la Renaissance. Une seconde citation exprime clairement la vision relationnelle de l'espace sonore, ou paysage sonore, même si manque à la langue française l'équivalent du *soundscape* anglais :

Il [J. S. Bach] manipule l'art des combinaisons
Il traque leurs possibles dilatations
Leurs fatals enfermements.
Il se place, et nous place avec lui dans le ventre du cosmos
Dans l'Harmonie universelle¹⁷⁷

P. Quillier souligne la référence sous-jacente à la théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères, ou musique des sphères, qui pose que les relations entre les astres, auxquels est attribuée une note dans la gamme, sont régies par les règles de l'harmonie musicale, tout en demeurant autonomes. Parce qu'il instaure des relations cosmiques entre des entités dont la voix ne se sub-ordonne à aucune autre (la forme « chaque » de W. James), le contrepoint (la forme « tout ») peut effectivement apparaître comme une réactivation de cette théorie, « dialogale » et « polymélodique », pour reprendre les termes choisis par Patrick Quillier.

Ce qui nous intéresse au premier chef, c'est évidemment le rapport mobile, changeant, héraclitéen, que le contrepoint établit entre l'Un et le divers. Ce rapport dialogique préserve la pluralité des lignes mélodiques, et implique le sujet de la réception dans l'élaboration du dialogue, non pas en vertu de règles fixées à l'avance, mais selon un processus continué d'écoute et d'accentuation de l'attention en vue d'un cosmos. Le sujet s'implique donc, tant que dure l'écoute, à la fois dans le choix de la sélection combinatoire, à la fois dans le jugement de la cosmicité de la combinaison temporairement retenue.

De tout cela, trois conséquences se déduisent :

- premièrement, l'objet sonore ainsi constitué n'est qu'une possibilité parmi d'autres, il est donc nécessairement partiel et partial,
- deuxièmement, l'acte de sa constitution, dans la durée de l'écoute, met en jeu une attention esthétiquement infléchie qui ne se départit pas d'un *faire* où s'implique le sujet, c'est ce qui qualifie, selon nous, l'intranquillité,
- troisièmement, le contrepoint restitue au sujet sa pleine vitalité, parce qu'en habitant, dans la

177 *Ibid.*, p. 150-151.

durée, son phénomène de formation relationnelle, le sujet renoue avec l'origine phénoménale mise en lumière par Michel Henry, c'est-à-dire ce saisissement de la chair par l'élan vital – et l'on se contentera de citer ici la magnifique formule de Vladimir Jankélévitch que Patrick Quillier a l'heureuse idée de nous remettre en mémoire : le contrepoint est « le colloque vivant de la polyphonie¹⁷⁸ ». *Vivant*, nous soulignons. Ajoutons qu'il l'est du point de vue du pôle objectif (présence corporelle et vocale hétéronyme, *opus* paysager, objet sonore) comme du point de vue du pôle subjectif (*a minima*, à la fois producteur et récepteur de ce qui se produit).

Situer le travail graphique de Tatiana Trouvé nous a contraint à convoquer plusieurs notions empruntées à des champs variés, telles que le paysage établi et l'*opus* paysager, l'articulation diégétique, le visible à la deuxième puissance, ou encore le contrepoint. Elles se sont dévoilées à nous, dans cet ordre, comme autant d'horizons aiguillonnant l'arpentage. Même si nous avons essayé d'explicitier les raisons de leur convocation, et même si nous avons pris soin de le prévenir, ces notions sont venues à la suite l'une de l'autre, dans une sorte d'enchaînement dont nous avons bien conscience qu'il a pu dérouter. Nous l'avions d'ailleurs annoncé.

Il est donc temps d'en proposer une architecture, c'est-à-dire, de formuler, à notre tour, des hypothèses à propos de leurs relations. Ce faisant, nous allons à la fois ramasser notre pensée et nous préparer à mettre en action notre faculté de juger réfléchissante grâce à laquelle nous avancerons vers le travail de définition de l'intranquillité. Et cela passe par ce que, plus haut, nous avons appelé une volte méthodologique, de manière à embrasser les horizons et les territoires qu'ils déterminent.

5.10 - Les quatre paliers de l'*opus* paysager

Repartons de l'objet contrapuntique et, grâce aux résultats déduits des précédentes analyses, remontons le cours de son procès d'objectivation selon quatre paliers qui peuvent s'exprimer ainsi :

178 Jankélévitch, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 175.

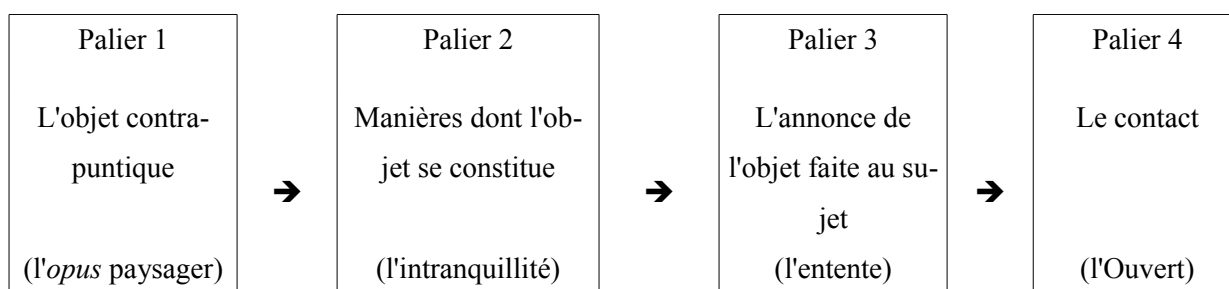


Tableau 1: Les quatre paliers de *l'opus paysager*

Palier 1 : Le contrepoint présente un intérêt double : d'abord, en tant qu'objet relationnel combinatoire, il permet de penser, sans les réduire ni les sub-ordonner les uns aux autres, l'unité et le divers, la forme « chaque » et la forme « tout ». Ensuite, il est un objet qui se déploie dans la durée, selon une forme dont nous préciserons plus loin la nature et les enjeux de son avènement, mais dont nous savons déjà qu'elle est mobile et changeante. Importé dans le champ de notre réflexion, le contrepoint offre par conséquent sa puissance d'articulation à l'endroit de ce que nous avons appelé le paysage établi, *l'opus paysager*, le récit, le pays ou la forgerie artistique. Ce qu'il reste à déterminer, c'est, précisément, l'attribution aux différents éléments que la réflexion a jusqu'à présent enchaînés comme autant de points d'appui successifs, de la situation objective, d'une part, et des lignes à partir desquelles l'objet se constitue, d'autre part.

Le modèle dialectique entre paysage établi et *opus paysager*, par lequel s'est initiée la réflexion, apparaît excessivement réducteur au moment de penser des articulations en plus grand nombre et impose de poser autrement les éléments en jeu. Notre proposition est donc la suivante : considérer *l'opus paysager* comme l'objet contrapuntique, s'établissant à partir de trois lignes distinctes et d'un fond orchestral, tels qu'ils ont été exposés précédemment – et sur lesquels il ne paraît pas nécessaire de revenir :

- la ligne du paysage établi
- la ligne diégétique ou ligne des récits
- la ligne parousiaque ou ligne des images
- le fond du pays, ou surface « climatique » des cordes pincées

Palier 2 : Considérer *l'opus paysager* comme relevant du contrepoint est une manière de revendiquer que celui-ci implique le sujet dans la durée de sa constitution, à la fois comme réalisateur des relations, à la fois comme récepteur jugeant esthétiquement de leur valeur cosmico-paysagère. Depuis le « dedans originaire » qu'il occupe aux fins de sa constitution, le sujet prélève attention-

nellement, parmi les lignes et les éléments tissant le fond, ce qui, par enroulements paysagers s'enchaînant dans la conscience intime du temps, donne extatiquement forme à l'*opus*. Forme changeante, mobile, se donnant selon les trois instances nouées de la rétention, de la conscience du présent et de la protention ; forme dont l'avènement tient à un sujet mobilisant intentionnellement une attitude esthétique liée à une élaboration singulière, fidèle à l'élan vital, l'*opus* paysager s'affirme bien, ici, comme figure de l'intranquillité. Conformément à ce que nous avons pu en dire déjà, en cette figure se nouent donc, aussi, fluctuations de l'*opus* paysager et feuilletage du sujet.

Convenons que notre pensée tend à nous ramener à la distinction entre sujet et objet, de telle sorte qu'ils soient, l'un et l'autre, ontiquement circonscrits dans l'écoulement vital. C'est l'horizon qui, littéralement, clôt l'effervescence phénoménale, selon les deux points cardinaux du *Moi* et des *Choses*. Le paysage établi a proposé une réponse, historique, à ce besoin de fermeture (Cf. supra, § 5.3). Cependant, cette réponse s'est assortie d'une condition draconienne que la modernité, telle que discernée par Charles Baudelaire, et phénoménologiquement analysée par M. Merleau-Ponty, a rendue caduque : la fixité, dans l'espace et dans le temps.

Le modèle contrapuntique appliqué à l'*opus* paysager tient le paysage établi pour l'une des lignes – mais plus la seule –, laquelle doit par conséquent composer avec la durée, ainsi qu'avec la concomitance des autres lignes et du fond climatique. L'horizon se fermant sur l'objet qu'est le paysage établi n'est plus pensable, et pas davantage celui qui se ferme sur le sujet, tout autant établi dans sa position assignée. Seule demeure ce que E. Husserl désigne comme structure d'horizon, c'est-à-dire le mouvement vers, qui cependant n'atteint jamais la fermeture. L'objet contrapuntique n'est donc jamais fermé, clos, forclos. Les relations continuées qui le constituent dans sa venue sans cesse rejouée n'ont évidemment pas le caractère objectal de la pierre, que l'on tient hors de soi, que l'on peut considérer sous divers points de vue dans le but d'en épuiser l'apparaître. Le sujet qui, continûment, associe, dissocie, noue et dénoue les lignes, faisant jouer la finesse de son attention, les ressources de son imaginaire et de sa capacité à faire récit, vit l'expérience du tiraillement et de l'abandon, de l'hésitation en cascade, et ne peut donc pas, littéralement, (se) tenir en place. Il ne peut pas atteindre, lui non plus, l'horizon de sa clôture d'être au monde. Il ne peut se détacher de l'objet qu'il contribue, dans la durée de la séquence, à faire éclore. Il est aux prises avec un *faire*, jamais avec un c'est-fait, reposant, tranquillisant. Il est l'œuvrant plus que l'auteur.

Le contrepoint scelle l'unité musicale d'une subjectivation et d'une objectivation en cours, dont le mode d'être est, fondamentalement, celui de l'accord relationnel éphémère et durablement rejoué, envisagé selon les modalités de l'expérience esthétique.

Nous nous heurtons ici à une difficulté faite au langage : comment donner à comprendre la ma-

nière dont se constitue et se reçoit l'objet contrapuntique sans les moyens de la quiddité ? Et pourtant, cette difficulté faite au langage constitue, en quelque sorte, la pierre de touche de l'intranquillité. Porter le regard sur une partition de J.S. Bach, ou même sur les codifications graphiques de John Cage ou d'Anthony Braxton ne donne pas accès à l'objet sonore. Dénombrer ou décrire les entités d'un dessin de Tatiana Trouvé, inventorier ou photographier le bâti montreuillois, prendre une à une les lignes, ne donne pas davantage accès à l'articulation diégétique qui constitue, au fond, l'œuvre ou le paysage physique arpenté. Inventorier les relations potentielles relève, là encore, d'une double impossibilité, en raison de leur nombre et, surtout, en raison de l'implication du sujet dans leur réalisation, qui fait que nous ne pouvons ni transmettre parfaitement à autrui l'*opus* que nous percevons, ni prétendre percevoir celui qu'autrui perçoit, même si cette perception s'engage en vue d'un monde commun, disons d'une cosmicité partagée.

L'impossibilité faite au langage de rendre compte, ne serait-ce que par les moyens de la description, de l'accord continué qui fait se mouvoir le contrepoint vers son devenir-objet et l'intranquille spectateur vers son devenir-sujet, tient au fait que cet accord se réalise dans ce que Platon appelle le *metaxu*. Le Bailly donne comme traduction : « dans l'intervalle, au milieu ». Sur la base d'un relevé typologique des usages du terme chez Platon, Olivier Renaut, Maître de conférence en philosophie à l'Université Paris Nanterre, pose que :

Le *metaxu* est alors un espace où se mélangent potentiellement des caractéristiques des deux limites qui le cernent. C'est pourquoi le *metaxu* est un milieu où se produit une transformation et un devenir¹⁷⁹.

La médiation metaxique joue donc dans le sens d'une reconnaissance des polarités duales, tout en ménageant entre elles un espace intermédiaire qui peut, à la fois, séparer et réunir. Le *metaxu* se présente comme une intermédiation polémique aussi bien qu'érotique, au sens où, par son truchement, les deux pôles se mesurent l'un à l'autre et se renforcent dans leur ancrage ontique, propre à la lutte, tout en étant appelés à s'unir dans et par la formation médiale. Cette acception semble convenir à notre proposition de l'*opus* paysager et à la manière dont celui-ci se constitue par le contrepoint, tout en restant – il importe de le souligner – fidèle à ce qui fonde le paysage, dès l'origine, c'est-à-dire en tant que modalité esthétique d'appréhension subjective du pays. Ce repère ne doit pas être perdu de vue si l'on prétend réfléchir au paysage. Ce qui se voit infléchi, ici, c'est, à nouveau, le caractère mobile de la relation. Autre aspect du *metaxu* souligné corrélativement à la

179 Renaut, Olivier, « Dualisme et metaxu : Trois usages de l'intermédiaire chez Platon », *Methexis, Universidad de Buenos Aires*, 2014, p. 121-138.

mobilité par O. Renaut, la dimension sensible :

En d'autres termes, la reconnaissance du mouvement qui mène de l'une à l'autre limite est la condition d'intelligibilité de la séparation des deux limites. L'intermédiaire est ce à partir de quoi on parvient à tracer les limites à partir d'un mouvement double (l'aller et le retour). Cette caractéristique de l'intermédiaire se retrouve dans beaucoup de réalités mouvantes qui permettent en particulier les sensations¹⁸⁰.

Outre qu'elle précise le mouvement d'alternance, donc de fluctuation vers les deux horizons, objectif et subjectif, cette dernière remarque réunit les deux grands versants de l'esthétique : celui de l'expérience réceptive, déjà rencontrée, laquelle se présente telle que nous l'avons empruntée à Jean-Marie Schaeffer, et celui de l'*aisthesis* (αἴσθησις), qui fait référence à l'étymologie grecque du mot retenu par Alexander Gottlieb Baumgarten. Emanuelle Coccia, philosophe qui enseigne à l'E.H.E.S.S., a consacré un petit livre très éclairant à cette question, et notamment au rôle du *metaxu* dans la possibilité d'une vie sensible, et même – selon ses propres termes – d'une *physique du sensible*, proche, selon nous, de l'*opus paysager* :

chaque chose ne devient sensible que dans le corps intermédiaire qui se trouve entre l'objet et le sujet. Et c'est ce *metaxu* (et non pas directement les choses mêmes) qui nous offrent toutes nos expériences et alimentent tous nos rêves¹⁸¹.

puis, un peu plus loin :

Cet espace n'est pas vide. À chaque fois, il s'agit d'un corps, différent en fonction des sensibles différents et privé d'un nom spécifique, mais doté d'une capacité commune : celle de pouvoir engendrer des images¹⁸².

Ce pouvoir d'engendrement est à la disposition du sujet qui le réalise en s'impliquant dans l'élaboration de l'*opus* – dimension poétique – et en mettant en jeu ses capacités sensibles et attentionnelles – les deux dimensions esthétiques réunies. Rappelons, une fois encore, que cette expérience esthétique vécue au contact d'un *faire* signe, selon nous, l'intranquillité.

Palier 3 : le sujet, écrit J. Patočka, occupe le « " dedans " le plus originaire¹⁸³ ». Il est, précise-

180 *Id.*

181 Coccia, Emanuelle, *La Vie sensible*, Paris, Rivages poche (coll. Petite bibliothèque), 2013 [2010], p. 28.

182 *Id.*

183 Patočka, Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, *op. cit.*, p. 46.

t-il, « un état global de disposition pour le contact¹⁸⁴ ». « Global » signifie une sorte d'indifférence antérieure à l'acte intentionnel de la mise en relation. Si l'on revient au contrepoint, ce dedans originaire désigne l'abandon de toute prise attentionnelle par lequel le sujet passe, ou repasse, avant de composer, ou recomposer, l'articulation phrastique, lorsque tout ce qui est joué se trouve à disposition, dans un seul plan sensible, la « nappe » de M. Merleau-Ponty, d'où rien n'émerge encore.

L'expérience, sonore s'agissant d'une fugue de Bach, visuelle et déambulatoire s'agissant d'un paysage arpenté, montre que ce plan, avec lequel le sujet entre en un rapport vague, flottant, ne disparaît jamais, qu'il se trouve simplement repoussé par la mise en relation du motif s'objectivant par sa venue au-devant. J. Patočka parle, lui, d'un « " environnement " originaire ». Il précise que :

s'il a toujours la même forme, c'est une forme en mouvement, une configuration stationnaire, parcourue d'un ondolement¹⁸⁵.

En un mot, vivante. Et même mieux, parce que nous avons rencontré la pensée de Michel Henry : vitale. D'ailleurs, c'est à cet environnement originaire que J. Patočka confère le pouvoir d'interpellation :

Le centre [depuis lequel se réalise l'*opus* paysager] n'est pas un centre géométrique, mais un *je*, un être vivant, un organisme interpellé par quelque chose et qui répond à cet appel¹⁸⁶.

Le dédoublement spatial, entre le plan, avec lequel il est question d'un rapport vague, et le motif de l'interpellation s'avançant, avec lequel il est question d'une mise en relation relevant d'un *opus*, implique un dédoublement au niveau du sujet se tenant en ce dedans originaire. J. Patočka le formule ainsi :

Le centre comporte deux personnes : celle qui est interpellée et celle qui interpelle, le *je* et le *tu*¹⁸⁷.

C'est parce que le *tu* apparaît au *je* comme déjà impliqué dans la mise en relation en vue de l'objet qu'il détient le pouvoir d'interpellation. Autrement dit, le *tu* définit la mobilité mesurée à partir du *je*, qui séjourne dans le dedans originaire, et dont le séjour se voit confirmé par l'éloignement

184 *Ibid.*, p. 47.

185 *Ibid.*, p. 48.

186 *Id.*

187 *Id.*

du *tu*. Impliqués par *ductus*, par le corps et la sensibilité, dans la réalisation de l'*opus* qui les occupe, les *tu* ne peuvent s'interpeller l'un l'autre. Chaque *tu* peut seulement interpeller le *je* duquel il s'est écarté. Nous pourrions dire aussi que la pluralité des *tu*, donnés d'emblée et formant une sorte de communauté au sein du *metaxu*, réalise la donation, ou plutôt la co-donation du *je*, toujours inaccomplie, toujours indéterminé, jamais refermée.

Nous retrouvons là, en ce palier de l'annonce, antérieur à la formation de l'*opus*, une configuration spatiale très proche de ce que nous avons appelé les pays de l'hétéronymie (Cf. p. 137) où l'élan vital s'annonçant en la chair personnelle serait le *je* disposé à l'écart, et où le relais pris par les *ductus* pliant le corps visible et local de l'hétéronyme formerait autant de *tu* dotés chacun d'un pouvoir d'interpellation à l'adresse du *Je*. Interpellation formulée selon une poétique et un poétique chaque fois reconnaissables. F. Pessoa a nommé ces *tu* sa « coterie inexistante ». Un tel rapprochement est d'ailleurs suggéré par ce passage où J. Patočka semble s'écarter de la stricte problématique de l'espace, adoptant un accent très soaressien :

Ainsi nous ne sommes jamais, initialement et immédiatement, proches de nous-mêmes. Nous nous acheminons vers nous-mêmes à travers l'autre. C'est à travers l'autre que nous nous connaissons nous-mêmes, sous le regard et l'influence formatrice de l'autre que nous *devenons* ce que nous sommes, en acceptant le modèle de l'autre comme image de nos propres désirs¹⁸⁸.

« Nous nous acheminons », écrit J. Patočka, formule par laquelle est clairement marquée la référence à la distance et au chemin. Devenir ce que nous sommes ou, plutôt, ce que nous sommes voués, par la vie, à nous dévoiler à nous-même, relève d'un déplacement, d'une démarche, d'un processus. Les pays hétéronymes ne pré-existaient pas à l'hétéroglossie, mais en sont les produits peu à peu précisés dans leur contour, même si l'on se souvient que F. Pessoa n'a eu de cesse de les déplacer en modifiant l'attribution de certains textes. Le pays hétéronyme est par conséquent plus proche d'une résultante des forces poétiques se combinant au sein du vaste ensemble personnel que le fruit d'une distribution établie et arrêtée. Si au français manque un mot pour désigner ce pays labile et incertain, mais en voie de se constituer, la langue allemande dispose, elle, d'un terme, repris par le géographe Michel Lussault. Il distingue :

1. Le pays, modèle de territoire à limite fermée, topologique, de type frontière ;
2. l'*horizont* (pour reprendre un mot de la géographie culturelle allemande, avec son orthographe), terri-

188 *Ibid.*, p. 50.

toire limité par des confins, c'est-à-dire circonscrit pas une limite floue, incertaine, topographique¹⁸⁹.

Tout le raffinement du système pessoen est de proposer une instance plus spécifiquement assignée à recevoir l'interpellation des hétéronymes attelés à des poésies spatialement distantes, situables chacune en leur *horizont* – mot qu'il faut prononcer en marquant bien le *t* final –, en voie de se faire pays : Bernardo Soares, dont la semi-hétéronymie, metaxique entre le *je* et les *tu*, s'éclaire à la lueur de ce dedans originaire où séjournerait le Pessoa-de-chair.

Pour J. Patočka, « L'événement de l'interpellation, qui a un caractère essentiellement personnel et dramatique, s'ouvre dans la présence de l'autre¹⁹⁰ », cependant, sa recherche étant tournée vers l'espace, il passe, fort logiquement, sur ce en quoi l'interpellation consiste pour se concentrer sur l'approfondissement de ses conséquences spatiales. Or, nous l'avons dit, déjà, l'espace n'est pas notre sujet principal, et si nous nous sommes appuyés sur la pensée de J. Patočka, c'est parce que nous avons besoin de sa rigueur pour cerner de plus près notre *opus* paysager. C'est, par conséquent, le moment de bifurquer pour approcher cette interpellation d'un peu plus près, en convoquant d'autres penseurs, d'autres pensées, tournées vers l'entente.

« L'interpellé se détermine à partir de l'interpellation ; l'inverse n'est pas vrai¹⁹¹ », ce qui signifie que le *je* ne se découvre qu'en raison de l'interpellation – de ce qui s'immisce, avec plus ou moins de violence, entre lui et le *tu* l'interpellant. Lancé depuis le *tu*, quelque chose heurte le *je*, meut le *je* vers lui-même et l'émeut. Il faut donc que le *je* ne manifeste aucune indifférence à l'égard de ce quelque chose, et qu'en revanche, il se sente concerné, soucieux de cet autre qui l'interpelle. Se sentir interpellé suppose donc, au départ, un consentement à l'interpellation et, donc, que, dans le rapport flottant au plan sensible, il y ait déjà une valeur potentiellement interpellative. Plus simplement, dans son interdépendance avec le *tu*, le *je* ne peut pas être interpellé par n'importe quoi. Il faut que ce quelque chose lui parle ou, *a minima*, adopte un ton qui convienne aux deux. La possibilité de l'interpellation suppose donc ce qu'avec Martin Heidegger, nous pouvons appeler une « entente » entre le *je* et le *tu*. Ce terme apparaît dès les premières pages d'*Être et Temps* :

nous nous mouvons toujours déjà dans une entente de l'être. C'est d'elle que part la question qui s'enquiert expressément du sens de être, c'est d'elle que se nourrit la ten-

189 Lussault, Michel, *L'homme spatial*, op. cit., p. 120. S'agissant de l'origine du terme, voici ce qu'en dit l'auteur : « L'*horizont*, quant à lui, est un vocable qui fut utilisé en 1987 par le géographe allemand Gerhard Sander, pour désigner le paysage culturel de la *MittelEuropa*. Celle-ci serait caractérisée par l'ajustement d'espaces sociaux et culturels à métriques topographiques, mais où l'emprise de l'État et de la ruralité, donc du " pays ", s'avère plus faible, ce qui explique que leurs limites soient en général plus incertaines, floues, ne prenant guère la forme d'une ligne toujours clairement repérable ».

190 Patočka, Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, op. cit., p. 50.

191 *Ibid.*, p. 48.

dance à le conceptualiser¹⁹².

Plus haut, nous avons avancé l'hypothèse d'une parenté entre la manière dont, dans la perspective de sa quête métaphysique, M. Heidegger précise la situation du *Dasein* à l'égard du monde des étants, et, dans celle de l'*opus* paysager, l'instauration du sujet en son « dedans originaire » à l'égard de l'espace – *a fortiori* du paysage. Cette parenté pourrait, selon nous, trouver un argument de plus dans cette entente, dont nous voyons bien qu'elle désigne un état proto-mondain ou proto-paysager présentant le potentiel metaxique d'une avancée corrélative vers la constitution du sujet intranquille et de l'*opus*. L'entente définirait ce rapport flottant que le *je* vit au jour le jour avec le plan sensible, jamais perdu de vue, qui contient en germe la formation subjective de l'*opus* relationnel impliquant, dans l'écart du toujours-déjà-là, le *tu* à l'œuvre doté du pouvoir d'interpeller ce même *je*.

Autre point important : le *je* partage avec le *Dasein* le fait d'être-au-monde, c'est-à-dire que son être est un être voué à la relation avec ce qui ne l'entoure pas encore mais qu'il peut instancier, par projection existentielle *via* le *tu* qui va s'écartant de lui dans la réalisation de l'*opus*¹⁹³. Par la force du *Dasein*, l'homme est, selon M. Heidegger, formateur de monde. Le *je* est interpellé parce qu'il entend se rendre interpellable par le *tu* que la projection libère en vue d'un faire spatialement et objectivement entendu, auquel il acquiesce par avance. Le *je* est donc un interpellé transcendantal en vue de la formation d'un monde – pour nous de l'*opus* paysager. D'ailleurs, M. Heidegger définit l'*entendre* ainsi :

Entendre est l'être existentiel du pouvoir-être appartenant en propre au *Dasein* même, et de telle sorte que cet être découvre par lui-même le point où il en est avec lui-même¹⁹⁴.

Nous pouvons insérer, sans rien en changer, cette définition à notre raisonnement. L'interpellation est une sorte de signal *entendu*, convenu à l'avance, entre le *je* et le *tu*, par lequel le *je* s'attend à se trouver interpellé, depuis un là où le *tu* réalisera l'*opus* en son nom, existentiellement, mais sans rien savoir à l'avance de son lieu ni de sa configuration relationnelle. L'entente est donc un savoir qui ne porte pas sur les caractéristiques de l'objet (palier1), ni sur la manière dont l'objet se forme (palier2), mais sur la certitude qu'un objet impliquant le *tu* et le *je* par le moyen de l'interpellation,

192 Heidegger, Martin, *Être et Temps*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque de philosophie), 2004 [1986, 1976], p. 29.

193 *Ibid.*, p. 190 : « Pourquoi l'entendre pénétrant dans toutes les dimensions essentielles de ce qui peut se découvrir en lui s'infiltrer-t-il toujours dans les possibilités ? Parce que l'entendre a en lui-même la structure existentielle que nous nommons la *projection* ».

194 *Ibid.*, p. 189.

viendra enrichir et le monde et le sujet.

C'est un savoir confiant bien que forcément un peu fébrile, grâce auquel le sujet sait qu'il en apprendra un peu plus à propos des *choses* et de son *Moi*, qui demeurent sur leur lancée vers les horizons toujours repoussés, jamais refermés, de ces deux polarités de l'être-au-monde. Chaque nouvelle écoute d'une fugue, contemplation d'un dessin de Tatiana Trouvé, arpentage des franges urbaines, mais aussi chaque lecture renouvelée des fragments du *Livre de l'intranquillité*, glanés au fil des pages, constituent autant d'expériences concrètes où l'on sent que, sans possibilité d'un quelconque épuisement, l'on en apprend un peu plus, à propos de nous-même et de ces objets ou de ces œuvres, telles qu'elles paraissent, selon leur modalité contrapuntique. Ce sont aussi des expériences où nous sentons que s'affinent nos capacités subjectives à réaliser des relations et à en jouir en vertu d'une grandissante érudition de notre sensibilité. Savoir, c'est bien, alors, demeurer intranquille quant à ce que nous pensons connaître des choses et de nous-mêmes, du pouvoir de réalisation qui les relie – et laisser ces choses et ces *tu* lancés vers l'*opus* nous interpeller, nous pousser hors de la tranquillité. C'est cela, demeurer dans l'Ouvert.

Palier 4 : Le troisième palier se conclut par une nouvelle difficulté faite à la langue : comment le langage peut-il rendre compte de ce double mouvement, metaxique, qui me porte, en tant que sujet, vers mon *je* à travers le *tu* à l'œuvre, et qui porte la relation œuvrée par ce même *tu* vers l'*opus*, alors que ni mon *je* ni l'*opus* ne sont constitués et qu'aucun des deux horizons ne se ferme sur sa visibilité et sa dicibilité ? Le mot, déjà rencontré plus haut (Cf. p. 180), que F. Hölderlin a choisi pour désigner cela c'est l'Ouvert – *das Offene*, substantivation neutre de l'adjectif *Offen*, ce qui peut laisser entendre que l'Ouvert désigne un prédicat d'ouverture donné de manière stable, comme on pourrait dire d'une porte qu'elle est ouverte (et non fermée).

Employant le suffixe *-heit*, M. Heidegger construit un autre substantif, *Erschlossenheit*, dont le radical provient d'un verbe, *Erschliessen*, aux multiples sens : ouvrir, éclore, gagner sur, conquérir, viabiliser, etc. On y décèle une dimension spatiale, voire territoriale, ainsi que le résultat d'une action, ce qui fait que l'Ouvert heideggerien est moins un prédicat donné dans la stabilité qu'une action d'ouverture. L'Ouvert de M. Heidegger n'est donc pas un passage mais un faire-en-sorte-que-ce-qui-s'ouvre-reste-ouvert, ce que le traducteur de *Sein und Zeit* a nommé l'ouvertude, car le mot d'ouverture renvoyait sans doute, lui aussi, trop fortement à une quiddité, stable mais trompeuse.

Se pose ici la redoutable question de l'origine, qui ne concerne pas uniquement la métaphysique. Si l'Ouvert s'ouvre, où, comment, sur quoi s'ouvre-t-il ? L'Ouvert, dont on comprend qu'il conditionne l'expérience de l'intranquillité, peut-il être approché de plus près ? Est-il donné ou

conquis ? Des signes annonciateurs, des prises, des gestes déclencheurs de l'Ouvert sont-ils détectables, ou seulement pensables ? Nous ne pouvons pas prétendre répondre à ces questions, hors de notre portée dans les limites assignées à notre recherche. Cependant, dans un autre texte de M. Heidegger, qui regarde notre réflexion de près, des enseignements importants peuvent être ici convoqués, d'autant que les images qu'ils mettent en jeu sonnent à la manière des harmoniques avec ce que nous avons avancé à propos de l'*opus* paysager.

Prenant l'exemple très concret d'un temple érigé face aux éléments que sont le ciel, les nuages, le soleil ou les flots, mais aussi l'aigle, le taureau ou la cigale, M. Heidegger, s'interrogeant sur l'origine de l'œuvre d'art, groupe ces éléments au sein de ce que les Grecs appelaient la *phusis*, c'est-à-dire ce mouvement qui porte chaque étant au plein accomplissement de son mode d'être :

Ce nom éclaire en même temps ce sur quoi et en quoi l'homme fonde son séjour. Cela ; nous le nommons la *Terre*¹⁹⁵.

L'image du temple se détachant, en tant qu'œuvre, sur la poussée terrienne de la géologie, des météores, des plantes et des animaux, est dotée d'une puissance paysagère indéniable – même si le mot « Terre » ne doit pas être entendu uniquement en son sens usuel. Et d'ailleurs, il précise :

La Terre, c'est le sein dans lequel l'épanouissement reprend, en tant que tel, tout ce qui s'épanouit¹⁹⁶.

L'érection du temple produit, en quelque sorte, une hétérogénéité au sein même de la Terre – une hétérogénéité qui marque à la fois la présence de l'œuvre et son rapport à la Terre :

Debout sur le roc, l'œuvre qu'est le temple ouvre un monde et, en retour, l'établit sur la terre, qui, alors seulement, fait apparition comme le sol natal¹⁹⁷.

L'œuvre ouvre un monde, ou, dans une retouche qui vient plus loin, l'œuvre s'installant permet que s'ouvre un monde, qui s'ordonne, où chaque étant s'agence en vertu d'un commun, dont l'ampleur excède la somme des parties. L'on observera aussi que le sol natal que la terre (perdant de ce fait sa majuscule) offre au temple vient après l'installation. Il y a donc un apparent renversement, par lequel l'origine (l'érection du temple) se distingue de la source fondatrice (la Terre se faisant sol natal). Parce qu'elle installe un monde, l'œuvre se sépare de la Terre et fait advenir la terre en tant

195 *L'origine de l'œuvre d'art*, in : Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op.cit.*

196 *Ibid.*, p. 48.

197 *Id.*

que sol natal, ensuite seulement. Il est donc question, là encore, d'un dégagement, d'un écart :

Ce vers où l'œuvre se retire, et ce qu'elle fait ressortir par ce retrait, nous l'avons nommé la terre¹⁹⁸.

En d'autres termes, l'œuvre n'attend pas qu'un sol propice à sa naissance lui soit donné, elle se l'octroie à elle-même, en ouvrant le monde de son installation et, ce faisant, scinde la Terre en deux : monde ouvert par l'œuvre et terre, dont M. Heidegger écrit qu'elle est « l'afflux infatigué et inlassable de ce qui est là pour rien¹⁹⁹ ». Ainsi que nous l'avancions plus haut, l'Ouvert heideggerien relève pleinement d'une action et même d'une polémique instiguée par l'œuvre : « La terre est par essence ce qui se renferme en soi²⁰⁰ », par conséquent elle lutte contre l'Ouvert instauré par l'œuvre. Autrement dit, l'Ouvert consiste en une tension, installée par l'œuvre, entre la force d'ouverture de l'œuvre qui fait que le monde reste ouvert et la force de fermeture de la terre à qui est arraché le monde. M. Heidegger ira plus loin car, dans sa recherche de l'ontologie de l'œuvre d'art, ce combat lui apparaît comme le lieu où se dévoile l'être de l'œuvre, dans son rapport polémique à l'être de la terre. C'est ici que notre recherche, qui n'est pas tournée vers ce que M. Heidegger appelle l'« ontologie fondamentale », nous fait bifurquer de son chemin. Le nôtre, nous l'ambitionnons, doit mener à l'intranquillité.

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que l'œuvre tient l'Ouvert ouvert, installant son monde en une tension polémique et érotique avec la terre et sa force de fermeture sur l'horizon de toute *chose*. Deux élans se mesurent l'un à l'autre : l'afflux fermant la terre sur elle-même, qui est là « pour rien » (un rien phénoménal et non catégorial), l'élan vital traversant la chair du sujet, qui est là pour tout (« tout sentir de toutes les manières », proclame F. Pessoa, mais aussi, même si c'est dans une moindre mesure, tout sujet aux prises avec l'*opus* contrapuntique). Se refusant l'un à l'autre, mais se mesurant l'un à l'autre dans l'union opératoire, ils entrent en un rapport polémique au sein de l'*opus* qui ouvre le monde paysager où le *tu* existentiellement projeté le réalise et le reçoit, interpellant ensuite le *je* d'où provient toute origine, celle de l'élan et celle de l'instigation de l'œuvre. L'origine, avant même l'interpellation, c'est donc cet écart entendu entre le *je* et le *tu* lancé dans l'espace metaxique vers la réalisation de l'*opus* sur le fond vertigineux du rien :

Le Rien que Mallarmé retrouve au détour de son expérience poétique reste ici l'impen-sé profond comme abîme du principe de raison. L'effet de vertige n'est pas seulement

198 *Ibid.*, p. 49.

199 *Id.*

200 *Ibid.*, p. 51.

dû à l'infini potentiel de ce propos mais surtout à la présence liante du Rien qui entretient d'abord une distribution négative entre l'être auteur et l'être œuvre, puis par le fait que le Rien devient l'essence de l'être [...] ²⁰¹.

Nous concluons donc ce chapitre avec Bernard Salignon :

Si l'œuvre et l'auteur s'excluent mutuellement, cette exclusion les maintient en vie, nous retrouvons ce même mouvement à l'intérieur de l'œuvre elle-même où les figures du Rien se donnent comme possibilité de l'œuvre en œuvre à travers tout geste esthétique fondamental.

La forme, nous le pensons, naît de cette rencontre de l'être et du Rien, de ce pur contact ²⁰².

Au moment de refermer ce chapitre, nous avons, à nouveau, en vue le repère de départ : la pensée d'une architecture de l'*opus* paysager, prolongée jusqu'à ce qui le fonde dans l'espace metaxique, s'aligne avec ce qui a déterminé le paysage comme phénomène. Notre proposition ne perd pas de vue la pensée d'Oscar Wilde, pour qui, on s'en souvient, le paysage naît d'une double absence – absence de l'art dont seul perdure le reflet, absence du pays hypostasié – donc d'une déchirure du Rien. L'*opus*, impliquant l'intranquille sujet dans sa réalisation et sa réception jugeant de sa valeur paysagère, trouve sa source dans cette déchirure, affirmant ainsi sa pleine appartenance, non seulement au paysage comme modalité du regard, mais à l'art, tel que la sentence de Paul Klee ouvrant son « Credo du créateur » l'a posé : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible ²⁰³ ».

Entre ces repères posés au départ et le point où l'arpentage nous a mené, il est donc possible de tracer une sorte d'alignement par lequel la pensée peut cheminer sans trop s'égarer. Ce que nous avons tenté de faire, c'est baliser le passage d'une *epistémè* à l'autre, de manière à étayer les hypothèses posées au moment d'entamer notre arpentage (Cf. § 5.4 -), et que nous nous permettons de rappeler ici : nous pensions valide la correspondance entre la fixité tranquillisante du sujet et du paysage établi, entendu dans sa tradition précédemment rappelée, ainsi que la correspondance qui s'en déduit, entre feuilletage subjectif et instabilité de l'*opus* paysager.

Voilà qui semble prouvé. Reste à examiner ce que ce passage implique quant à la forme même de l'*opus*.

201 Salignon, Bernard, *La Puissance en art*, Saint-Maximin, Théétète éditions (coll. Esthétique), 1998, p. 160.

202 *Ibid.*, p. 161.

203 Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Genève (Suisse), Éditions Gonthier (coll. Médiations), 1964 [1924], p. 34.

5.11 - Forme, contrepoint et rythme : le rôle du vide

Penser l'*opus* paysager à l'aune du contrepoint a comme conséquence de devoir penser la forme autrement. Il n'a pas été nécessaire de la souligner dans les pages précédentes pour que cette nécessité se fasse sentir. Cependant, nous allons constater que c'est en resserrant la réflexion autour de cette question, telle qu'elle se pose dans la série de Tatiana Trouvé, que nous trouverons des prises permettant d'avancer dans notre entreprise de définition de l'intranquillité.

Repartons du dessin, donc, du dessin de paysage plus précisément, auquel s'apparente la série de Tatiana Trouvé. La revue *Carnets du paysage*, co-éditée par L'École Nationale Supérieure de Paysage de Versailles et Actes Sud a consacré à cette question l'un de ses numéros en 2013. L'article de l'universitaire britannique Catherine Dee, placé en tête de l'ouvrage, rappelle la nécessité de penser un dessin où la forme avance vers elle-même et s'annonce au sein d'un mouvement d'apparition, échappant par conséquent à toute fixation préliminaire, figurale s'agissant du paysage, corporelle et scrutative s'agissant du sujet qui s'y meut et qui doit pouvoir s'y mouvoir encore :

Lorsque nous concevons un dessin comme un objet complet, immuable, nous nous méprenons parce que nous sacrifions la dimension d'ouverture et la pensée vivante qui proviennent souvent d'un engagement soutenu et critique avec le processus. Le dessin intègre les aspects dynamiques d'idée, de technique, de processus, ainsi que l'environnement réel. Si l'un ou l'autre est ignoré – ou au contraire par trop prégnant –, on risque de perdre de vue la capacité du dessin à informer pleinement le dessin de paysage²⁰⁴.

Ainsi entendu, le dessin dévoile la vérité de l'expérience vécue au contact du paysage, dans une compréhension visuellement et corporellement attentive où coopèrent l'intuition et le geste graphique. L'information dont il est question tient à la capacité que possède le dessin de signifier quelque chose de cette expérience *par* la forme elle-même, dont l'auto-dévoilement épaulé et relance l'*opus*, et pas seulement *à travers* la forme. « Le signe signifie, la forme se signifie » a écrit Henri Focillon, qui pointe là quelque chose d'essentiel à la saisie de cette autre forme, dont la souveraineté à l'égard de toute pragmatique ou de tout référent fixe, ainsi que les *qualia* qu'elle intègre à sa formation, suffisent à en faire une forme pleinement esthétique et pleinement signifiante²⁰⁵. À l'expression « engagement soutenu et critique avec le processus », nous sommes en mesure d'asso-

204 Dee, Catherine, « Plus et Moins : du dessin critique appliqué au paysage », *Les Carnets du paysage*, n° 24, Actes Sud, ENSP, 2013, p. 16.

205 Focillon, Henri, *La Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970 [1943], p. 4.

cier notre hypothèse quant à l'intranquillité – une attention effectivement esthétiquement infléchie portée sur un *faire* impliquant le sujet feuilleté (ne serait-ce qu'entre un *tu* à l'œuvre et un *je* interpellé).

Fidèle au propos de P. Klee, le dessin n'est plus le calque patiemment reporté sur la vitre albertienne, mais la trace ostensible d'une inchoation cosmico-paysagère racinant vers le motif – ce que Catherine Dee appelle l'environnement réel, ce que nous appellerions, nous, l'*opus* paysager – et bourgeonnant vers le tracé graphique qui rend compte des modalités selon lesquelles l'*opus* paysager se manifeste au sujet. *Gestaltung* plutôt que *Gestalt*, mais aussi procès d'un procès, nous retrouvons là, au fond, ce qui fonde le visible à la deuxième puissance invoqué par Maurice Merleau-Ponty, dont nous savons qu'il est une voie d'accès à la genèse cosmico-paysagère en peinture (ou dessin) ou dans le monde arpenté. Dans sa réflexion sur le dessin, et pas uniquement celui traitant du paysage, Jean-Luc Nancy n'écrit pas autre chose :

Le dessin, c'est la forme non donnée, non disponible, non formée. C'est donc au contraire le don, l'invention, le surgissement ou la naissance de la forme²⁰⁶.

Forme non formée : J.-L. Nancy pointe ici une nouvelle butée de la pensée sur le langage qui rappelle celle rencontrée par B. Soares à propos du paysage. Même si elle a le mérite de clarifier les termes à dialectiser, nous voyons bien qu'une simple substitution – « *opus* paysager » au lieu de « paysage », « contrepoint » au lieu de « composition harmonique » – ne suffit pas à dire à quoi cette forme autrement formée ressortit – *substantiellement*.

Substantiellement, nous insistons. Il existe une longue tradition philosophique attachée à la substance, qui pose, avec Platon et Aristote, la question de la forme, qu'il s'agisse de l'*eidos* (εἶδος) plutôt descendante ou de la *morphé* (μορφή) plutôt ascendante et de leur rapport avec la matière, l'*hylé* (ύλη). C'est une tradition spéculative, où nous pouvons reconnaître une visée de mise en ordre du cosmos comme des lois humaines, de repérage de stabilités au sein du monde sensible, dont la dimension ontologique ou politique nous conduirait rapidement hors du champ que nous nous sommes assigné²⁰⁷.

Cependant, la substance peut s'entendre aussi s'agissant du dessin, et c'est bien ainsi que nous l'entendons, c'est-à-dire comme une *ousia* de graphite et de papier, de poudre et de blancheur, de maculage et de réserve. Car c'est bien sous cet aspect que les dessins de l'*Intranquillity* nous sont d'abord apparus, faïencés, labiles, écartés sur et sous la blancheur du papier, faisant place au vide.

206 Nancy, Jean-Luc, *Le plaisir au dessin, op. cit.*, p. 13.

207 Cependant, nous maintenons notre projet d'un prolongement éthique à la question.

Ils conservent, dans ce que le métier appelle leur facture, la trace fondatrice du geste plastique qui répond, polémiquement, à la déchirure entendue entre le *je* et le *tu* aux prises avec l'*opus* ouvrant le paysage de son installation. Répondant à l'expérience contrapuntique vécue par Tatiana Trouvé aux prises avec l'*opus* paysager – peut-être à Montreuil, en tout cas au contact de ces lieux hétérogènes ou façonnés en vue du contrat – la ligne tracée incise la Terre de la feuille, d'abord là pour Rien, elle aussi.

Au commencement, écrit Jean-Luc Nancy, il y a la division : le trait qui sépare et qui rend l'espace visible, sinon lisible. C'est la trace d'un mouvement qui ouvre une différence des lieux et qui l'inscrit avec son rythme, son allure : une ligne, c'est-à-dire une incision, un écartement, un élan et une échappée²⁰⁸.

Eidos, morphé, qui donnera par une amusante métathèse annonciatrice de notre verlan contemporain la *forma* latine, mais – ce n'est évidemment pas fortuit – la citation de J.-L. Nancy fait référence aussi à un autre terme grec en lien avec la forme : le rythme.

Le philosophe et professeur de philosophie Henri Maldiney a consacré à la question du rythme de nombreuses et éclairantes pages. Il s'est durablement interrogé sur la rencontre avec l'œuvre comme événement / avènement de la forme rythmée, tout particulièrement lorsque cette forme se manifeste dans le champ des arts plastiques et du paysage. Il était donc naturel de convoquer sa pensée à ce stade de la recherche.

Dans son étude portant sur « L'esthétique des rythmes », H. Maldiney s'appuie sur les travaux du linguiste Émile Benveniste :

Étudiant la notion de rythme dans son expression linguistique, É. Benveniste montre et démontre que, malgré le sens du radical ῥυ (= couler) sur lequel il a été formé, le mot ῥυθμός ne désigne pas un phénomène d'écoulement, de flux, mais la configuration assumée à chaque instant déterminé par un « mouvant ». ῥυθμός donc veut dire forme, comme σχῆμα (= schéma). Mais une autre espèce de forme²⁰⁹.

Puis, citant les *Problèmes de linguistique générale* d'É. Benveniste, où la recherche linguistique portant sur le contexte d'usage des mots confine à la spéculation philosophique et à la réception esthétique de l'événement qu'ils désignent :

208 Nancy, Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, op. cit., p. 48.

209 Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, op. cit., p. 212.

Quand les auteurs grecs rendent ῥυθμός par σχῆμα, quand nous-mêmes le traduisons par forme ce n'est dans les deux cas qu'une approximation. σχῆμα se définit comme une « forme » fixe, réalisée, posée en quelque sorte comme un objet. Au contraire, ῥυθμός, d'après les contextes où il est donné désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide [...] ²¹⁰.

Au vu des lignes précédentes, il apparaît que le contrepoint se réalise comme *rhuthmos* ou forme venue en un rythme. C'est en tant que forme rythmée qu'il fait événement, c'est-à-dire comme un enchaînement articulé de configurations labiles impliquant à chaque instant le temps subjectivement élaboré selon les trois instances que sont rétention, conscience du présent et protention. Cet enchaînement implique aussi l'espace relationnel, non comme étendue disposée à son accueil mais comme œuvrement instable et continué, mobilisant durablement la terre et le sujet dédoublé entre le *tu* se tenant dans l'Ouvert et le *je* en charge de recevoir et *thésauriser* les interpellations lancées à travers le *metaxu* : « le rythme a lieu dans l'Ouvert », résume H. Maldiney ²¹¹.

Le rythme n'est pas la forme et ne peut donc pas être objectivé, pas même pour le *je* à qui le *trésor* sensible ou diégétique serait dérobé en même temps que l'entente avec le *tu*. *Je* et *tu* sont indissociables, liés par consentement. Aucune de ces deux instances ne peut s'approprier l'objet hypothétique, pas même la forme en cours de formation, cette dernière s'évanouissant *de facto* lorsque l'entente entre eux se voit rompue, c'est-à-dire lorsque cesse l'unité entre le *faire* en cours et la réception du *faire* en cours. Le rythme s'offre en tant que modalité phénoménale au sein de laquelle une forme venue en état magmatique paraît au sujet pleinement intranquille. En ce sens, il est ce qui rend possible la forme, mais ne prend pas substantiellement part à celle-ci.

Impliqué par la forme qu'il contribue à phénoménaliser, mais sans entrer dans le contenu phénoménal qui se forme, le rythme n'est par conséquent susceptible d'aucune explicitation. Et notamment pas en ce qui concerne la temporalité. La mise en garde d'Henri Maldiney à cet endroit ²¹² vaut d'autant plus pour la forme contrapuntique que nous avons choisi de conférer à l'*opus* paysager. Forme musicale au départ, le contrepoint met en œuvre deux rapports à l'écoulement temporel qu'il est crucial de distinguer. Si chaque ligne entrant dans la forme contrapuntique obéit à la mesure et à la cadence communes, imposées par le *tempo* qui en permet la coexistence, au sujet qui l'écoute jouée la forme apparaît dans une temporalité qui s'en affranchit – et c'est d'ailleurs ce glissement à tout instant possible d'un régime temporel à l'autre qui entrouvre la possibilité d'une expérience esthétique marquée du sceau de l'intranquillité. Si la ligne inclut l'éventualité du retour, signant ce

210 *Id.*

211 *Ibid.*, p. 227.

212 *Ibid.*, p. 213 et 214.

que Henri Maldiney appelle l'inertie²¹³, ce ne peut jamais être le cas de la forme contrapuntique. Par ailleurs, si le risque inertiel tient à la rigidification du flux, celui de la dissipation, pointé par H. Maldiney comme l'autre extrême, désigne la sortie de l'articulation, par accident, rupture ou défaut d'entente. Ceci reconduit à la question du vide.

Parmi les causes possibles de dissipation, il y a le silence, insistant, à la fin de la fugue de J.-S. Bach, le blanc du mur bordant le dessin, la pause au bord du chemin lorsque l'arpenteur s'allonge sur le dos et laisse son regard se perdre dans le ciel – alors perçu comme un immense réservoir de vide, ou s'absorber dans un détail – une faïence, une modénature de briques, qui repose toute son acuité et tout son imaginaire sollicités pour œuvrer diégétiquement à l'*opus*. Dans tous les cas, l'attention se porte sur du vide ou, pour ne pas retomber dans la dualité simplificatrice qui voudrait l'opposer au plein, mieux vaut dire que c'est le vide qui investit l'espace et le temps impliqué par le rythme, allant jusqu'à tout recouvrir comme une marée haute. Il faut imaginer le vide, fluide, s'immiscer parmi les lignes ou les entités, les noyant phénoménalement sans les effacer catégoriquement, n'en laissant plus paraître que les pointes ou la masse par lui couverte. Le vide distend l'espace et le temps impliqués dans l'*opus*, dissipant en effet les possibilités articulatoires entre des lignes tenues trop loin les unes des autres, écartées, hors de tout voisinage et finalement englouties, retournées au Rien phénoménal. Ce qui revient à dire qu'il s'agit d'un excès, d'une crue, et non d'un accident.

Car du vide, il y en a eu dès que l'Ouvert s'est ouvert. On pourrait même dire que l'Ouvert instaure la déchirure permettant au *rhuthmos* de s'offrir à toute phénoménalisation de l'*opus*. Nous avons vu qu'en se tenant dans l'Ouvert, la forme s'octroie à elle-même la possibilité de son avènement, ce qui fait dire à H. Maldiney qu'elle est proleptique. Ceci signifie que la forme rythmée, ou forme ressortissant au *rhuthmos*, devance les conditions de sa parution, et plus encore la manifestation de sa puissance paysagère. S'agissant du contrepoint, c'est en laissant le vide investir le lieu de sa parution, s'immiscer entre les lignes et le fond climatique que la forme se rend disponible à sa formation. Car le contrepoint, comme toute forme rythmée, se compose grâce au vide, dans le vide intercalaire, qui ne doit pas être compris comme l'envers de la forme, son défaut ou sa bordure. Il n'est pas le vide passif qu'elle vient remplir. La forme elle-même implique le vide, joue de la plénitude permise par le vide, se nourrit de sa fertilité²¹⁴ :

213 *Ibid.*, p. 214.

214 Faire l'expérience esthétique d'une forme contrapuntique, c'est faire l'expérience d'une plénitude : abondance de relations, richesse des associations, variabilité de ses aspects. C'est même ce plein tellement plein, impliquant le vide effectif, qui peut inciter le sujet rétif à se détourner de l'expérience pour réduire les possibles et recouvrer ainsi une forme de tranquillité.

Ouvert, le vide n'est pas une table rase où des formes viennent s'inscrire. Il a part à leur genèse comme a *Forme*, *Sans-forme*. Il faut qu'il y ait du vide dans le plein pour qu'il s'ouvre²¹⁵.

Les failles et les décalages observés plus haut (voir supra § 5.4) participent donc pleinement de la forme rythmée s'instaurant dans un ouvert doublement metaxique au fond : entre entités graphiques d'une part, entre la partition que constitue le dessin et l'*opus* diégétique en formation à même l'entente subjective, d'autre part.

Le rythme a à voir avec le temps, mais un temps qui, dit H. Maldiney, est « impliqué » dans la *Gestaltung*. Il ne doit pas être confondu avec la durée du façonnage d'un objet, durée externe, qui demeure condition non substantielle à l'objet et marquée par une linéarité historique entre début et fin. La double articulation – donc le double registre du vide – n'est possible que parce que le temps est impliqué dans la forme, selon des grains variables simultanément à l'œuvre, dont le sens apparaît *par* la forme et non *d'après* la forme. Autrement dit, il n'y a pas à attendre que s'articulent les entités graphiques pour qu'ensuite un second niveau d'articulation soit possible. « Donc, *le temps du rythme est un temps de présence* et non pas un temps d'univers²¹⁶ ». L'*opus* se forme au présent de sa formation, toujours, et par conséquent, le rythme est proprement héraclitéen. S'y articulent un et toutes choses, impliqués selon des échelles imbriquées dans le ménagement des vides de grain divers au sein de l'Ouvert.

L'expérience de l'écoute de l'*adagio* du Concerto BWV 1060, celle du regard porté sur les dessins de Tatiana Trouvé ou sur un paysage de faubourg, mais aussi celle de B. Soares aux prises avec les voix hétéronymes, constituent autant de situations au sein desquelles ce qui pourrait apparaître comme une théorie complexe est tout simplement vécu, dans le présent de la forme advenant rythmiquement dans l'Ouvert. À chaque fois, l'œuvre déchirant le Rien instaure un vide qui, versant depuis la périphérie (lieu de dissipation de la forme), se divise et s'insinue entre les entités formatrices pour les baigner d'une fluidité propice à la mise en lien présentifiée (lieu de formation de la forme).

Le rôle joué par le vide dans l'événement de la forme rythmée renvoie à ce que H. Maldiney a appelé « l'efficace du vide » dans l'art, titre d'un texte inséré dans un ensemble plus vaste faisant référence à la déchirure initiale évoquée précédemment : « L'Art et le Rien »²¹⁷. Étymologiquement issu de l'*efficax* latin, qualifiant ce qui agit, ce qui produit son effet propre (cas du remède, notamment), le terme retenu par H. Maldiney fait référence à la manière dont s'y prend le vide – ou plutôt à la manière dont le sujet, composant avec le vide et les sensations, s'y prend – pour qu'émerge la

215 Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Les Éditions du Cerf (coll. Bibliothèque Cerf), 2012 [1993], p. 21.

216 Maldiney, *Regard Parole Espace*, *op. cit.*, p. 217.

217 Maldiney, Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003 [1985].

forme rythmée. Il en fait la démonstration, en tant que sujet-cobaye, à trois reprises, dans le cas de l'architecture (avec l'intérieur de Sainte-Sophie à Istanbul), de la sculpture (sans recourir à un *exemplum* défini) et de la peinture (avec le portrait de *La Marquise de la Solana*, peint par Francisco Goya peu avant la mort du modèle en 1795). Rien, donc, sur le paysage *stricto sensu*, et on peut le regretter.

Les pages consacrées à l'expérience du regard à l'intérieur de Sainte-Sophie, vaste édifice enveloppant le spectateur de ses courbes, ses orbes et ses coupoles ou semi-coupoles aux bords lumineux s'enroulant les unes autour des autres, sont celles qui résonnent le plus fortement avec notre *opus* paysager. Passant du vertige au rythme, il décrit, avec une minutie scrupuleuse, parente par instants de la poésie de Francis Ponge, l'enchaînement dynamique selon lequel l'architecture se donne à lui, non comme un tout saisissable en un regard, mais comme des glissements continués non résolutoires, entrant pleinement dans l'avènement de sa forme noématique. Littéralement baigné par le flux de ces perceptions spatiales qui l'arrachent aux repères établis – les mêmes que pour le paysage établi – le sujet retrouve, au bout d'un moment, le sentiment de la plénitude mais, prévient H. Maldiney,

Si l'espace de Sainte-Sophie est une plénitude, celle-ci ne « fonctionne » que par le Vide. Mais le vide décrit jusqu'ici est un vide sensible, qui n'est pas le Rien²¹⁸.

Ce vide entrant dans la formation de la forme n'est pas le Rien, en effet, parce que le sujet a commencé d'ériger l'*opus*, parce que le *tu* dégagé du *je* est déjà à l'œuvre, dans l'Oouvert, pour ériger Sainte-Sophie, sur la terre arrachée à la force de fermeture, du retour au Rien. Et donc, ce vide phénoménal participant activement à la formation de la forme est susceptible d'être approché esthétiquement. Le lecteur suit le philosophe dans son recueil attentif des perceptions et son élaboration de la forme. Nous com-prenons littéralement la forme architecturale avec lui, selon lui, en vertu d'un sensible à la deuxième puissance analogue au visible à la deuxième puissance de Maurice Merleau-Ponty :

Toutes les surfaces de l'église communiquent donc entre elles, sans référence à un espace volumétrique préalable [NDR : on pourrait dire « établi »], intervallaire ou englobant, dont elles seraient les limites. Tant s'en faut pourtant qu'elles soient sans espace [NDR : mais un espace ne posant pas la question du *où*]. Elles sont les moments d'un rythme unique impliquant son espace-temps [NDR : le terme « moment » doit selon nous être pris tel que le convoque J. Patočka, dans toute son étendue référentielle, no-

218 *Ibid.*, p. 188.

tamment en lien avec le mouvement de rotation]. Comme toutes les surface propres à une œuvre d'art, elles sont des surfaces spatialisantes²¹⁹.

Conformément à son caractère proleptique, la forme rythmée n'est pas spatialisée mais s'ouvre, s'avance au présent comme spatialisation d'elle-même.

Ce que H. Maldiney dit des surfaces de Sainte-Sophie pourrait s'appliquer aux entités graphiques parsemant la surface des dessins de T. Trouvé²²⁰, mais aussi aux composants du faubourg montreuillois, aux lignes du contrepoint :

L'unité y est constamment en défaut et ses lacunes, simplement colmatées, laissent voir les raccords. Ce défaut consiste en ceci : les surfaces ne communiquent pas directement entre elles. Nous passons de l'une à l'autre à travers un espace intervallaire, découpé dans l'espace objectif, dont ces surfaces, elles aussi, font partie²²¹.

Admirable pirouette du philosophe qui parvient à instaurer le vide en tant que composant principal, noyau central, pivot de la forme rythmée, précisant que les surfaces en font partie aussi – comme s'il fallait ne pas les oublier !

Bien sûr, dans ses méditations sur la forme, H. Maldiney fait référence à la peinture chinoise, qu'il connaît bien, et dans laquelle il trouve des points d'appui, un peu comme si toute forme y était, déjà, rythmée – ce qu'à notre connaissance il ne dit pas, étant donné que toute pensée philosophique naît dans la culture qui l'accueille, même si c'est pour bousculer celle-ci dans ses habitudes et sa tranquillité.

Ce rapprochement que H. Maldiney effectue en direction de l'Asie connaît un mouvement symétrique – de l'Asie vers la pensée philosophique exprimée à destination de la culture et de la langue française – avec le travail de François Cheng, Académicien français né en 1929 en Chine, familier des deux mondes, qui a notamment écrit ce classique qu'est *Vide de plein*²²². Nous nous

219 *Ibid.*, p. 189.

220 Articulation que, dans le cas de T. Trouvé, l'on pourrait qualifier de strophique. Revenons à l'un des dessins (illustration 5.2, page 165) pour y trouver une mise en œuvre exemplaire. Autour du vide important qui occupe le coin inférieur gauche de la composition, *tournent* trois éclats tenus dans l'unité rythmée de l'espace : le volume oblique du lit, que le drapé au modelé minutieux suffit à manifester, la surface horizontale et abaissée du sol à droite rendue perceptible grâce à une minuscule ombre portée glissée sous le coin, et le lointain qui fuit par le couloir du fond. L'espace ne se délite pas. L'anime potentiellement un mouvement de rotation que le vide rend possible, mais sans que son étoffe vienne à rompre. Lorsque le regard verse du lit au couloir, le premier se referme tandis que le second s'entrouvre. Ces trois strophes spatiales ne provoquent pas d'arrêt du regard, mais *versent* l'une dans l'autre. Glissant l'un sur l'autre, leurs « tacites bords » contribuent à ce que la forme « prenne tournure », *in* : Ponge, Francis, « Strophe », *Proèmes*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Poésie / Gallimard), 1967 [1948], p. 172.

221 Maldiney, Henri, *Art et existence*, *op. cit.*, p. 189.

222 Cheng, François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points Essais), 1991.

permettons d'inverser l'ordre de présentation retenu par F. Cheng dans son ouvrage et commençons par citer ce qu'il dit du rôle poétique du vide dans la peinture chinoise :

Dans la peinture comme dans l'univers, sans le Vide, les souffles ne circuleraient pas, le Yin-Yang n'opérerait pas. Sans lui, le Trait, qui implique volume et lumière, rythme et couleur, ne saurait manifester toutes ses virtualités. Ainsi, dans les réalisations d'un tableau, le Vide intervient à tous les niveaux, depuis les traits de base jusqu'à la composition d'ensemble. Il est signe parmi les signes, assurant au système pictural son efficacité et son unité²²³.

Une formule de F. Cheng résume merveilleusement la pensée de ce mouvement que le vide, ou plutôt que les vides de grains variés, insufflent à la forme, « comme pour dénouer un nœud²²⁴ ». Est ainsi exprimé, dans les mêmes termes que ceux retenus par H. Maldiney, l'efficace du vide, qui instaure, ou réinstaure, du jeu – donc du mouvement, donc des fluements – dans les entités entrant dans la manifestation de la forme et, plus globalement, du monde. C'est en raison de cet efficace du vide entrant dans sa composition phénoménale que l'*opus* paysager, comme forme contrapuntique, forme rythmée, desserre, à sa manière, le nœud schématique du paysage établi.

La culture chinoise ne connaît pas de début du monde, contrairement à l'Occident, qui a forgé des mythes dans lesquels la mise en ordre du cosmos est le fait d'un démiurge qui décide un beau jour de séparer puis répartir les éléments, assignant à chacun d'eux une place en quelque sorte définitive et hiérarchique. Le récit de la *Genèse*, la *Théogonie* d'Hésiode, qui est aussi une cosmogonie, restituent les étapes successives et ordonnées de la mise en place du monde. Interrogeant les sources traitant des débuts du monde en Chine, Gérard Dupuy constate que :

Des passages de quelques grands textes classiques [parmi lesquels le *Zhuangzi*, grand livre du taoïsme écrit au IV^e siècle avant J.-C.] décrivent, à partir d'un fond obscur et indifférencié, une amorce, puis un déploiement naturel du monde²²⁵.

Il précise :

Ce commencement du fonctionnement du monde est lui-même relatif au sens où il ne représente que le basculement vers la manifestation de ce qui se trouvait, latent, à l'état

223 *Ibid.*, p. 73.

224 *Id.*

225 Dupuy, Gérard, *Monter haut, regarder loin, La montagne en Chine ancienne*, Paris, Éditions i (coll. Liens), 2018, p. 17.

de potentiel²²⁶.

La pensée d'un monde qui n'a pas vraiment de début, dont le déploiement, au fond, ne cesse de se poursuivre, et dont nous sommes par conséquent les contemporains, fait sans doute davantage de place à la conception d'une forme elle-même en mouvement, réversible, qui n'est pas serrée à la manière d'un nœud obtenu par une suite de gestes cosmiques. D'où cette observation très générale que F. Cheng formule dès l'introduction de son essai :

Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme²²⁷.

Relevons que, pour F. Cheng, le vide est un lieu, et même un lieu-creuset, un lieu où se passe l'essentiel de la manifestation du monde. Donc, du paysage, aussi, grâce au(x) jeu(x) ménagé(s) entre Montagne (山, shan) et Eau (水, shui), c'est-à-dire entre la dureté et la fluidité, la verticalité et l'horizontalité, la permanence et l'éphémère, le saisissable et l'insaisissable. Les traits du pinceau parsemant la surface font qu'entre les composants du paysage peint, mais aussi au cœur même des composants, dont le trait constitue la manifestation unitaire, circulent des vides imbriqués qui sont comme des courants spiralés emportant le regard de l'un à l'autre, à travers les échelles du dessin. Durée et espace se confondent, se changent l'un en l'autre :

c'est bien le Vide qui favorise l'interaction, voire la transmutation, entre Ciel [Yang] et Terre [Yin], et par là, entre Espace et Temps. Si le Temps est perçu comme actualisation de l'Espace vital, le Vide, en introduisant la discontinuité dans le déroulement temporaire, ré-investit, en quelque-sort, la qualité de l'Espace dans le Temps, assurant ainsi le rythme juste des souffles et l'aspect total des relations²²⁸.

Au fond, ce que F. Cheng écrit ici éclaire la mise en garde de H. Maldiney, évoquée plus haut, à

226 *Ibid.*, p. 18.

227 Cheng, François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, op. cit., p. 45.

228 *Ibid.*, p. 67.

propos de la confusion entre rythme et cadence. La cadence marque une stricte séparation entre temps et espace, à l'image de la trame et de la chaîne assurant au tissage serré, chassant le vide et le lâche, sa régularité et sa solidité – condition d'une sorte de tranquillité, au sens où la relation est déterminée, calibrée et reconduite au fil du temps, si l'on peut dire. La relation entre trame et chaîne n'est pas niable, mais elle est programmée et ne participe qu'en sous-main à la manifestation du tissage. Ce n'est d'ailleurs pas elle que l'on goûte en premier, à l'exception peut-être de l'homme du métier, noétiquement porté vers le tissage plus que vers le tissé.

Le vide est la condition de la forme rythmée car il est ce lieu, comme l'écrit F. Cheng, où peut s'inventer la relation, au présent de son invention, ce qui justifie que ne puissent plus se distinguer clairement temps et espace, impliqués dans la relation, qui prime sur tout. Cette primauté de la relation à laquelle le sujet prend part, intranquillement, constitue, rappelons-le, la marque de l'*opus* paysager, dont la forme contrapuntique a son mode d'être dans le *rhuthmos*.

Par les moyens de la psychologie, et l'observation d'un monde urbain moderne se déployant selon un mouvement rapide, Henry James parvenait à une conclusion au fond très proche :

À mon point de vue, l'expérience prise dans son ensemble est un processus qui se déroule dans le temps, par lequel une multitude de termes particuliers s'écoulent, annulés par d'autres qui les suivent de près au moyen de transitions qui, disjonctives ou conjonctives quant au contenu, sont elles-mêmes des expériences et doivent en général être considérées comme aussi réelles que les termes qu'elles relient²²⁹.

Il était question plus haut (Cf. § 5.9, p. 197) d'approcher ce que J.-C. Bailly appelle le phrasé du paysage, et même sa musicalité, laquelle paraît, selon nous, comme configuration contrapuntique rythmée. Nous insistions alors sur l'unité de l'expérience, qui implique de tenir ensemble l'objet et le sujet s'y découvrant mutuellement. Voici ce que dans son introduction à *L'Art, l'éclair de l'être*, Henri Maldiney écrit à propos de ce qu'il qualifie de rencontre avec le beau, qui devient ici le quasi synonyme d'art et, plus précisément encore, d'œuvre d'art instaurée grâce au rythme. Ces réflexions nous ramènent au sujet, intranquille, à l'image de B. Soares :

Une telle rencontre est un événement. Un événement ne se produit pas dans le monde. Il ouvre un monde. Mais le beau n'ouvre pas un même un monde. Il s'élève au-dessus de la facticité ; il n'est pas un moment, même insigne, de l'être au monde. Il suscite une autre dimension d'être.

229 James, William, *L'idée de vérité, op. cit.*, p. 76.

Il y a certes quelque chose d'aventureux dans l'existence comme être au monde à dessein de soi. Le soi jamais donné, jamais atteint sous peine d'échec, n'est soi qu'à se maintenir en possibilité ouverte. L'être-là est en jet dans le projet qu'il ouvre et il ne cesse de fonder l'effectif en lui en possibilité qui lui soit propre²³⁰.

En tant que figure de l'intranquillité, les dessins de Tatiana Trouvé offrent la possibilité d'une telle rencontre, ouvrant un monde dont la manifestation comme *opus* paysager implique un sujet qui y prend part, non comme spectateur accueilli quelque part, mais comme œuvrant projeté dans la formation au présent de ce monde – de son monde, pourrions-nous dire. À ce titre, il y jette ses forces de générateur de récits, c'est-à-dire ses capacités à relier les entités par lesquelles l'événement fait substantiellement irruption dans l'Ouvert, mais il fait aussi appel à toute l'érudition de sa sensibilité, c'est-à-dire à ses capacités attentionnelles esthétiquement infléchies – s'engageant dans ce que Jean-Marie Schaeffer appelle l'expérience esthétique. Il apparaît donc, ici encore, que l'intranquillité pourrait désigner cette rencontre où, comme l'écrit H. Maldiney, « la dimension esthétique [...] est soustraite à la possibilité²³¹ » – sous-entendu : à la possibilité déjà établie d'une forme au fond indifférente à qui viendrait la goûter. L'avancée vers l'intranquillité repartira de ce point, en la précieuse compagnie de H. Maldiney.

Mais avant, il est un dernier rapprochement à souligner entre ce que nous avons nommé l'*opus* paysager – désormais dotés de ses caractéristiques formelles et esthétiques que nous ne détaillons pas – et la forme rythmée. L'approche phénoménologique de l'espace proposée par Jan Patočka nous a conduit à affirmer à plusieurs reprises que le paysage, a fortiori l'*opus* paysager, n'avaient pas à prendre en charge la question du où, c'est-à-dire la localisation de ce qui se spatialise (voir p. 198). Deux propos de Henri Maldiney, extraits de deux textes différents confortent cette analyse :

Un paysage n'est pas un site. Il est au contraire insituable. Il n'est localisable dans aucun système de référence. Il n'a lieu qu'en lui-même. Ne nous y trompons pas, l'expérience pure du paysage est rare. Dans le paysage nous sommes n'importe où, c'est-à-dire nulle part, en nulle partie du monde, sans coordonnées ni repères²³².

« Le paysage tout entier ne se trouve nulle part », prévenait déjà B. Soares²³³. Et puisque le pay-

230 Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être, op. cit.*, p. 20.

231 *Id.*

232 *Ibid.*, p. 24.

233 *L.I.*, p. 481.

sage ainsi entendu se manifeste en tant que forme esthétique :

une forme esthétique, à la différence d'une forme mathématique, ne peut jamais être prise en flagrant délit de localisation²³⁴.

Cependant, il convient de revenir sur un apparent paradoxe : lorsque nous avons cherché à caractériser notre *opus* paysager, nous avons évoqué des lieux, certains très précisément situés – Montreuil ou la Promenade plantée dans le XII^e arrondissement de Paris, une vue depuis le coteau de Meudon, mise en mots par Jean Rolin –, d'autres, ressortissant plutôt à des *types* – les franges urbaines, les lieux marqués par la contractualisation des usages ou la standardisation des éléments qui s'y trouvent. Avec, à chaque fois, des exemples en tête, qui dépendent, au fond, de nos habitudes, de nos expériences d'arpentage et de regard.

La question du *où* ne se voit donc pas balayée purement et simplement. Elle resurgit dans l'élaboration de l'*opus* paysager, sous la forme du récit et de la mise en lien qu'il met à l'œuvre, c'est-à-dire du côté du sujet, de ses ressources imaginaires, de son acuité sensible, de sa « forgerie artistique ». Et c'est pour cette raison qu'il est légitime de parler de paysage, dans le sens où l'*opus*, en tant que forme rythmée, conserve son caractère proleptique, sa force d'anticipation, grâce à laquelle Oscar Wilde a pu expliciter le fonctionnement esthétique du paysage.

Conformément au sens de la présence comme *praesens*, l'*opus* est à l'avant de lui-même, mais le *tu* qui y prend part est, lui aussi, tout autant, dans le devancement par écart avec le *je*. « L'être-là est en jet dans le projet qu'il ouvre » : insistons sur ce que H. Maldiney vient de nous dire. Pas plus que l'*opus* qu'il œuvre et qu'il ouvre en son monde, le sujet n'est assigné à une place fixe. Ce que nous allons pouvoir préciser, grâce aux réflexions menées jusqu'ici, c'est que ce « jet » est une affaire entre le *je* et les *tu* et qu'il constitue selon nous, un trait majeur de l'intranquillité.

5.12 - Plus avant vers l'intranquillité, III

Rappelons brièvement les premiers résultats précédemment exposés dans les chapitres portant sur la réflexion en direction d'une définition (Cf. § 3.7 -et 4.10 - , pages 50 et 107). L'inscription de Bernardo Soares au sein du vaste ensemble pessoen a pu être qualifiée d'intranquille du fait que

²³⁴ Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, *op. cit.*, p. 185.

ce semi-hétéronyme se trouvait en situation de réception esthétique à l'égard des productions poétiques des hétéronymes complets, ou disons complètement, parfaitement, aux prises avec un *ductus* mettant en jeu un poétique allié à une poétique.

Grâce aux travaux de Michel Henry, a pu être proposée une approche conciliant l'unité charnelle d'où procède l'origine de l'élan et la diversité des corps et des voix hétéronymes en charge de le conduire, phénoménalement, jusqu'en sa région d'éclosion poétique. L'intranquillité est un fait majeur dans cette élaboration car c'est en elle, par elle, que le sujet F. Pessoa pivote d'un feuillet à l'autre de son être. Elle est ce qui rend possible – et peut-être tout simplement vivable – la conduite d'une œuvre qui tâche à tout instant de demeurer dans l'absolue sincérité poétique à l'égard des élans vitaux désordonnés qui traversent la chair du sujet F. Pessoa et qui l'oblige, à chaque fois, à s'écarter de lui-même comme être-de-chair²³⁵.

L'extraordinaire invention de F. Pessoa est d'avoir consenti à la dissociation de lui-même avec lui-même et d'avoir consigné non seulement le produit poétique – les œuvres hétéronymes dans toute leur singularité – mais aussi le travail accompagnant la réception de cette production, au présent de sa formation – ce fabuleux journal que constitue *Le Livre de l'intranquillité*.

L'intranquillité selon F. Pessoa, s'il fallait l'exprimer de manière rapide, désigne donc cette capacité instaurée et développée par le sujet de scinder son activité créatrice corporellement distribuée entre un ou plusieurs *faire* en cours et une réception esthétique centralisée de ce ou de ces *faire* en cours. *Le Livre de l'intranquillité* apparaît alors comme le produit élaboré de cette auto-réflexivité du créateur²³⁶.

En tenant compte de ce qui a été exposé dans les pages précédentes, l'on voit que l'*opus* paysager suppose un sujet consentant à une dissociation analogue puisqu'il s'implique dans l'élaboration, au présent de sa formation et de sa réception, d'une forme dont le mode d'apparaître relève d'une mise en relation fluente entre des lignes se déployant concurremment dans la durée. Sa dissociation tient aux multiples combinaisons possibles que la mise en relation contrapuntique suppose, dont la

235 Cette prise de conscience de ce que c'est d'être vivant constitue le socle de ce que Paul Audi appelle le sentiment intérieur. Il cite à ce propos le poète anglais D. H. Lawrence qui, dans ses *Selected Essays*, écrit ceci : « La vie – à jamais présente – ne connaît ni finalité ni cristallisation achevée ou finie ». Paul Audi développe ensuite sa pensée ainsi : « Sentiment imprévisible quand il advient, irréfutable comme une convulsion : on ne saurait décrire plus justement ce que nous-mêmes appelons ici le sentiment intérieur – qui donne à l'existence sa part d'absolu. Absolu d'exister, qui se fonde tout entier dans la vie, à condition toutefois de prendre le mot " vie " dans un sens ni biologique ni même biographique, mais rigoureusement phénoménologique, comme une puissance de manifestation. Manifestation de quoi ? De soi précisément ! L'absolu d'exister est auto-manifestation ». In : Audi, Paul, *Analyse du sentiment intérieur*, Lagrasse, Éditions Verdier (coll. Verdier/poche), 2017, p. 59-60.

236 Si *Le Livre de l'intranquillité* constitue un cas exceptionnel par son ampleur et sa radicalité, il n'est cependant pas unique. À titre d'exemples, citons les carnets que tient et publie Gérard Titus-Carmel, ou bien encore *La Fabrique du Pré*, de Francis Ponge, extraordinaire tissage d'écritures successives et de (re)lecture d'un même poème, publié en 1971 par Skira, dans la même collection d'ailleurs qu'*Émergences-Résurgences* de Henri Michaux.

conséquence est que la forme demeure, au fond, un horizon fourmillant d'éventualités à évaluer sensiblement, et ne s'achève à nul contour assignable.

Cependant, cette dissociation vécue lors de l'élaboration de l'*opus* est d'un moindre degré que celle à laquelle F. Pessoa a consenti pour lui-même. Car si F. Pessoa est un créateur, au sens plein du terme, nous ne pouvons pas en dire autant du spectateur des dessins de Tatiana Trouvé ou de l'auditeur de l'*adagio* de J.-S. Bach. Si ce dernier prend effectivement part à la constitution relationnelle de l'*opus* paysager, c'est bien en tant qu'auteur des relations, et non de ce qui est relié. F. Pessoa, lui, est l'auteur de l'ensemble – et c'est ce qui fait de lui un artiste considérable.

En d'autres termes, même si nous sommes en présence, dans les deux cas, d'une mise en œuvre subjective d'un *faire* et d'une attention esthétiquement infléchie portée sur ce *faire* – prenant en compte le versant de la réception et de l'*aisthesis* –, il ne saurait être question d'opérer un rapprochement faisant l'économie de cet écart fondamental. La validité universelle de notre hypothèse, pour reprendre un terme kantien, se trouverait mise en défaut si elle n'en tenait pas compte.

La promotion phénoménologiquement étayée de l'*opus* paysager, a conduit à mettre l'accent sur le procès d'objectivation de celui-ci. Sans que le sujet ait été perdu de vue, il s'agit néanmoins de déplacer l'accent sur ce dernier, car il apparaît bien que c'est de son côté que la mise en évidence d'un commun de l'intranquillité nécessite d'être consolidée. Et sans doute, convient-il, dans un premier temps, d'approcher sa situation et de revenir sur les conditions concrètes dans lesquelles l'*opus* paysager lui advient.

Le plus simple est de repartir d'un dessin : l'illustration 5.2, page 165, installe le sujet dans une hésitation, avons-nous dit. L'hypothèse du miroir est peut-être celle qui lui vient en premier, car elle est confortée par le sentiment de se trouver face à la représentation d'une chambre, en raison du lit dessiné. Ce qui se dévoile ainsi au sujet œuvrant diégétiquement à l'*opus* paysager, et que l'habitude et la tranquillité lui ont fait perdre de vue, c'est le très grand souci qu'il a de son intimité, lequel s'accommode mal avec la possibilité d'un autre lit – donc d'une autre intimité. Ce souci de son intimité le conduit, fort logiquement, à réduire à un seul ces deux objets propices au sommeil, au rêve, ainsi qu'à l'accueil de la vulnérabilité. L'investissement du sujet dans sa chambre, espace privilégié où mener « une vie universelle coquillante²³⁷ », le conduit prestement à la solution du miroir pour que celle-ci se referme sur elle-même, s'enroule sur son espace propre. Tenir les limites de la chambre pour certaines est une nécessité afin que soit garantie une topographie stable, et même mémorisée, incorporée, qui fait que l'on peut s'y déplacer, y compris à tâtons, dans l'obscurité²³⁸.

237 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 112.

238 Perce, Georges, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 43-51.

L'illustration 5.3, page 179, propose, ainsi que nous l'avons analysé, un autre cas de figure : l'articulation, narrative, entre les valises et les vêtements pendus pourrait conduire à l'évocation des souvenirs d'enfance, à ce moment tant attendu où, pour préparer les bagages avant de partir en vacances, nous étalons sur le lit l'ensemble des vêtements à emporter, afin de s'assurer de ne rien oublier. Mise en regard des valises devant les transporter, la garde-robe au complet préfigurait les situations climatiques ou les activités à venir, sans omettre l'éventualité de l'imprévu. Se tramait quelque chose qui pourrait tenir de l'expédition – et c'est peut-être cette nostalgie de l'aventure à portée de main qui se découvre au sujet qui fabrique aujourd'hui le lien. Par contraste, l'enfant ballotté, le travailleur détaché, créeront le même lien mais sur un fond d'épisodes plus douloureux où faire et défaire les valises, sans jamais les ranger, signe l'absence d'un enracinement.

C'est cela même qui constitue la dimension sensible et sensée de la mise en récit. Et c'est en revenant sur l'articulation d'abord venue, ensuite conduite dans l'élan, que le sujet en apprendra davantage sur lui-même et s'approchera de lui-même. En œuvrant à l'articulation diégétique, en sondant la substance sensible et les enjeux proxémiques, le sujet s'étonne lui-même, et en vient à s'interroger : pourquoi ai-je pensé à la chambre – mieux même : à *ma* chambre qui, pourtant, ne ressemble pas à ce qui est représenté – alors qu'une boule de démolition s'y trouve et que l'espace verse au-delà des quelques limites posées ? Et cet épisode des valises de l'enfance, vécu comme la préparation d'une expédition lointaine, pourquoi te revient-il face à cette image ? Que t'apprend-t-il à propos d'un désir d'aventure, peut-être émoussé, peut-être perdu ? On le voit, l'élaboration du récit est inséparable d'un dédoublement entre le *tu* qui l'élabore et le *je* qui se voit interpellé par cette élaboration. Derrière l'*opus* paysager, et son dédoublement spatial, se profile la question du Moi, et son dédoublement subjectif.

C'est bien ce feuilletage subjectif qu'il faut interroger si l'on veut cerner l'intranquillité qui se joue en ce dédoublement – qui n'est pas strictement comparable à celui vécu par F. Pessoa, même si c'est lui qui en a fourni le principe radical.

Cet étonnement, qui constitue, au fond, la question philosophique essentielle²³⁹ – le *thaumazeîn* des origines – provient du fait que le récit, l'*opus* paysager venant comme forme contrapuntique rythmée, s'originent dans cette « nappe de sens brut » évoquée par Maurice Merleau-Ponty, donc dans une donation sensible antérieure à l'objet constitué. Mais de quelle manière, selon quel processus, le sujet, qui n'est plus Paul Cézanne, qui n'est plus Fernando Pessoa, renoue-t-il avec cette ori-

239 « Le Je, le Je, voilà le profond mystère », déclare L. Wittgenstein dans ses *Carnets*. Cité par : Audi, Paul, *Analyse du sentiment intérieur, op. cit.*, p. 77.

gine ?

Revenons aux œuvres, aux dessins : les décalages spatiaux introduits par Tatiana Trouvé desserrent le nœud établi avec l'espace du paysage. Dépourvu de ses repères solidement ancrés, et même incorporés, le sujet fait alors l'expérience d'une sortie de ses habitudes tranquilles. Le monde objectal qu'il s'imaginait d'abord retrouver tel qu'il l'a toujours connu, ou estimé connaître, lui échappe. Il lui faut rétablir un ordre paysager, en mobilisant pour partie des moyens qui lui sont singuliers et que le dessin lui refuse, en quelque sorte.

Pour rendre possible cette sortie de la tranquillité, et *mobiliser* le spectateur, T. Trouvé joue sur un double registre : celui de la familiarité, en dessinant ces objets immédiatement reconnaissables qui meublent notre quotidien et celui du trouble, en représentant ces objets dans un espace figuré lardé de décalages et de failles. D'où ces hésitations dont il a été question plus haut, qui font que le sujet adhère encore à l'une et l'autre des hypothèses. Autrement dit, c'est par le recours à ces moyens plastiques parfaitement maîtrisés, par ces écarts subtilement dosés, qu'elle propose une expérience esthétique au cœur de laquelle le spectateur reprend contact avec la « nappe de sens brut », dont nos habitudes tranquilles, en matière d'espace, nous coupent (nappe devenue inutile, du fait de la reconduite de ces mêmes habitudes), sans qu'une réelle rupture intervienne et le fasse brutalement renoncer ou se détourner de toute élaboration. Et le sujet y consent, dès lors qu'il s'avance vers l'élaboration de l'*opus*, ainsi que le chapitre 5.10 - l'a montré. Y consentant, nous avons vu qu'il lui faudra repartir du palier 4 – donc du matériau sensible premier.

Il y a donc bien une sorte de ressort plastique, presque une stratégie pensée à dessein du spectateur. Celle-ci n'est pas sans évoquer « l'inquiétante étrangeté », expression choisie pour traduire *das Unheimliche*, que Sigmund Freud publie en 1919. Ce court article, comme le reconnaît S. Freud lui-même, est le fruit d'une de ses rares incursions dans le domaine de l'esthétique, notamment parce qu'il y est question d'une inquiétante étrangeté produite par la fiction, qui se distingue, du moins dans les exemples convoqués, de celle éprouvée dans la vie réelle. Ce qu'il écrit des moyens dont dispose l'écrivain (William Shakespeare est abondamment cité), pourrait tout à fait convenir pour qualifier la stratégie plastique à l'œuvre dans la série *Intranquility* :

L'écrivain dispose encore d'un autre moyen pour se dérober à notre révolte et améliorer du même coup les conditions lui permettant d'atteindre son but. Ce moyen consiste à ne pas nous laisser deviner pendant un temps assez long quelles conventions président à l'univers qu'il a adopté, ou bien d'éviter, avec art et astuce, jusqu'à la fin, de nous en donner une explication décisive. Somme toute, le cas énoncé tout à l'heure se réalise, et l'on voit que la fiction peut créer de nouvelles formes du sentiment de l'in-

quiétante étrangeté qui n'existent pas dans la vie réelle²⁴⁰.

Le texte de S. Freud s'ouvre sur cette définition de l'inquiétante étrangeté : elle « sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières²⁴¹ ». Notons que cette définition ne tient pas compte de la distinction entre fiction et vie réelle, ce qui laisse entendre que son expérience peut venir de l'une comme de l'autre – peut-être même avec une équivalente intensité ou portée. Nous reconnaissons là le pouvoir du visible à la deuxième puissance, ou dicible à la deuxième puissance. Dans quelque situation qu'il surgisse, le sentiment d'étrangeté ne provient pas de quelque chose de nouveau ou d'inconnu qui ferait brusquement irruption dans le monde du sujet pour le tournebouler mais bien de quelque chose qui est connu de ce même sujet, depuis longtemps, et qu'un processus de refoulement, selon l'analyse freudienne, lui fait apparaître autrement, étrangement²⁴².

Plutôt que de refoulement, nous pourrions plutôt parler, dans le champ de notre recherche, d'un écart, d'un dégageant, d'un pas de côté aux conséquences épocholes. Plus simplement encore, d'un changement de point de vue, ou mieux encore : de l'abandon de point de vue prescrit, ce qui pourrait constituer le premier pas d'une expérience en appelant à la phénoménologie. C'est bien parce que la représentation de l'espace protégeant l'intimité (dans le cas de la chambre) fait écart avec ce dont il a l'habitude – et qu'il reconnaît en partie, du moins au début – que le spectateur est conduit à ressentir cette inquiétante étrangeté. Les récits contradictoires qu'il élabore et soupèse sont autant de tentatives de conjurer la frayeur, toute relative, ressentie au contact de ces dessins. C'est animé de cette douce frayeur qui le ramène en quelque sorte à la vie, à sa vie, qu'il tente de reprendre pied dans un cosmos rassurant, tranquillisant et, pour ce faire, se lance en tant que créateur de monde, opérateur de récits ou de paysages. C'est à cet instant qu'il déchire le Rien et proclame un Ouvert. Donc qu'il repasse par l'intranquillité.

Prolongeons cette première ligne de convergence entre intranquillité personnelle et intranquillité du spectateur des dessins de *Intranquility* de T. Trouvé, et faisons apparaître leur commune plongée dans ce qu'avec Henri Maldiney, nous appellerons le bain pathique : nous avons vu, toujours au

240 Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Tampere (Finlande), Atramenta.net (édition numérique), 2011 [1919], p. 44 [en ligne : <https://www.atramenta.net/lire/linquietante-etrangete/27725>], consulté le 25/05/2019.

241 *Ibid.*, p. 8.

242 C'est à une formulation proche qu'a recours Joseph Conrad dans *Lord Jim* lorsqu'un pêcheur mélanésien décrit le premier homme blanc rencontré avec « un singulier mélange de familiarité et de terreur » (*In* : Conrad, Joseph, *Lord Jim*, traduction par Philippe Neel, Paris, Édition de la nouvelle revue française, 1924, p. 211). Notons que cette formule a été reprise, notamment, par Jean Dubuffet à propos de la manière dont il figure l'effigie humaine (*Note for the exhibition*, in : Peter Howard Selz, *New Images of Man*, MoMA, New-York, 1959, repris dans l'exposition au Mucem, Marseille, 2019).

chapitre 5.10 -, que le procès d'objectivation de l'*opus* paysager trouvait son origine dans cet élan vital dont il a si souvent été question. Il y a un procès d'objectivation de l'*opus* paysager, qui n'est pas d'abord donné comme objet, dont la formation impliquant le sujet prend appui sur cette déchirure que l'élan provoque, ou peut provoquer. Car l'élan peut être entendu ou non. Une fois entendu, l'élan peut ensuite être écouté ou non. L'élan peut être entendu, écouté, mais être ou non saisi en un *ductus* emportant le *tu* à l'écart du *je*. En tout cela, à chacun des paliers de formation de l'*opus*, le sujet est souverain. Mais si Michel Henry, Maurice Merleau-Ponty et Jan Patočka disent vrai, si, surtout, nous les avons bien lus et bien compris, à partir du moment où l'élan est entendu, écouté, saisi, et si le *tu* est emporté à l'écart du *je*, alors viendra l'interpellation, car il y va d'un consentement, d'une entente, dit Martin Heidegger – dont nous supposons qu'il dit vrai, lui aussi.

Le *tu* est alors aux prises avec la nappe de sens brut, pas le *je*. Le *tu* y reprend pied pour ouvrir le monde en vue de l'*opus*, des récits conjurateurs de l'inquiétante étrangeté, dont nous pouvons poser qu'elle est un sentiment du *je*. Cette « nappe de sens brut », Michel Henry l'appelle le pathétique, Henri Maldiney le bain pathique – terme auquel nous accorderons notre préférence, précisément parce qu'il est question de récit et de poésie. Le *pathos* comme excès pathétique, qui constitue l'un des écueils de la poésie, désigne, en effet, la parole encore adhérente à ce magma sensible. Or, l'interpellation est déjà une élaboration par laquelle le *tu* s'écarte à son tour du *pathos* pour s'adresser au *je*. Nous dirons donc pathique.

Dans l'article « Dimension esthétique dans la phénoménologie », Henri Maldiney écrit ceci :

La polarité sujet-objet, d'un sujet qui s'objecte le monde et qui en même temps se distingue du monde-objet, par le redoublement intérieur de la conscience de soi, n'est pas niabile, mais elle est seconde, et n'est possible qu'à partir d'une situation plus originelle : celle du sentir²⁴³.

L'expérience du sentir est vécue au contact du bain pathique et prime sur tout ordre établi. C'est ce que rappelle un autre phénoménologue, Bernhard Waldenfels :

Le *pathos*, par quoi quelque chose nous atteint [NDR : par cette formulation est ici soulignée la passivité radicale à laquelle se trouve soumis celui qui fait l'expérience du contact pathique], court-circuite un certain nombre de distinctions d'usage trop courant. Cela concerne tout d'abord la distinction du sujet et de l'objet, de l'événement ob-

243 Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, op. cit., p. 189.

jectif et de l'acte subjectif²⁴⁴.

En raison de la polarité sujet-objet précédemment rappelée, déjà rencontrée mais s'instaurant en un second temps, il semble raisonnable de poser que les paliers d'objectivation de l'*opus* comme contrepoint ont donc un probable équivalent sur le versant subjectif. Voyons comment H. Maldiney peut nous aider à argumenter cette proposition.

Reprenant les analyses d'Erwin Straus, H. Maldiney s'attache à réhabiliter le moment pathique d'où repart, en quelque sorte, le sujet dédoublé entre un *je* d'où provient l'élan vital et un *tu* en projet, qui prend en charge le devancement de soi, concomitant à l'élaboration relationnelle de l'*opus*. C'est un moment proprement vertigineux, qui échappe au *je* et qui aveugle le *tu* tout à sa tâche. Pourtant, si H. Maldiney insiste – « le sentir a lui-même sa vérité » – c'est parce qu'il y situe le départ de l'art et le départ vers l'art. La haute note jaune de Van Gogh, abondamment citée, les bleus sous les pins, qui font se dresser Cézanne dans sa carriole, apportent, selon H. Maldiney, le témoignage de cette présence au monde sur le plan du sentir, avant que l'objet ne se cristallise et qui, selon lui, « n'est exprimable que par un style²⁴⁵ ».

Terme curieux, si l'on s'en tient à son acception récente, mais dont l'emploi s'explique en tenant compte – une fois encore – de son étymologie. *Stilus* désigne, en latin, un instrument d'écriture dont une extrémité, en forme de pointe, permet de graver la tablette de cire, et l'autre, aplatie, permet d'effacer ce que l'on vient d'inscrire en comblant le trait. La rhétorique fait glisser le sens du terme : d'outil, il devient manière de s'en servir, et même, par métonymie, synonyme d'écriture et de façon de s'exprimer²⁴⁶.

On peut penser que H. Maldiney emploie ce terme en raison de ces « couches » à la fois physique (le sentir pointe le sujet, le griffe), subjective (il n'est de sentir que singulier, vécu dans la mêlée), et gnoséologique (par lui s'inscrit et peut se transmettre la trace d'une connaissance) que le terme emporte avec lui. Sans négliger que le style renvoie à la signature, à la *tèkhné* qui met en jeu le corps singulier, irréductiblement singulier dans l'attaque du geste comme dans la prise absolument unique où se tiennent ce même corps du *tu*, le monde, la perception et la conscience individuelle dont le *je* ne se départit jamais, ne serait-ce qu'en raison de l'interpellation²⁴⁷.

Jean-Marc Besse, en qualité de géographe, pointe le lien anthropologiquement ancestral entre écriture et agriculture, qui ont en commun de tracer des sillons dans un support meuble – la tablette

244 Waldenfels, Bernhard, *Phénoménologie de l'étranger*, Paris, Hermann (coll. Tuchè), 2019 [1997], p. 58.

245 Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, op. cit., p. 191.

246 Le Robert, *dictionnaire historique de la langue française*. Dir. Alain Rey, Paris, 1992, 2000.

247 Husserl, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, livre second, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Epithémée), 1982 [1912-1928], p. 217 : « L'ensemble de la conscience d'un homme est d'une certaine façon liée à son corps par son sous-bassement hylétique ».

ou le sol – et, citant Michel Serres, auteur des *Cinq sens*, rappelle que le mot « page » a son origine dans le latin *pango* qui veut dire planter, semer²⁴⁸.

Enfin, le *stilus* est à la fois l'instrument du tracé et de son effacement, de l'ouverture et de la fermeture. Appelée par ses deux extrémités, la main oscille à tout moment entre faire et dé-faire. Outil emblématique, s'il en est, de l'intranquillité.

La pensée de H. Maldiney n'est, semble-t-il, pas dénuée d'une sorte de téléologie du sentir²⁴⁹. L'étonnement, la griffure sentie au contact du monde phénoménal méritent d'être distingués, non seulement parce qu'ils fondent un rapport au monde situé « au niveau de l' *αἴσθησις* elle-même²⁵⁰ », que le philosophe lie à un enjeu de vérité, sur lequel nous reviendrons en conclusion, mais aussi, et surtout, parce qu'il y voit l'invitation hölderlinienne à avancer dans l'Ouvert et qu'il sait qu'après ce pas décisif, « il reste à *faire*²⁵¹ », l'italique valant indication que référence est faite ici au *poïein*. Derrière ce retour au sentir, il y a l'idée d'un cheminement poïétique menant à l'œuvre. D'où les citations de P. Cézanne ou de V. Van Gogh. Le philosophe se range du côté des créateurs. Mais s'agissant du sujet qui n'est pas le peintre, qui a à faire avec l'*opus* et non avec la fabrication de l'œuvre d'art ?

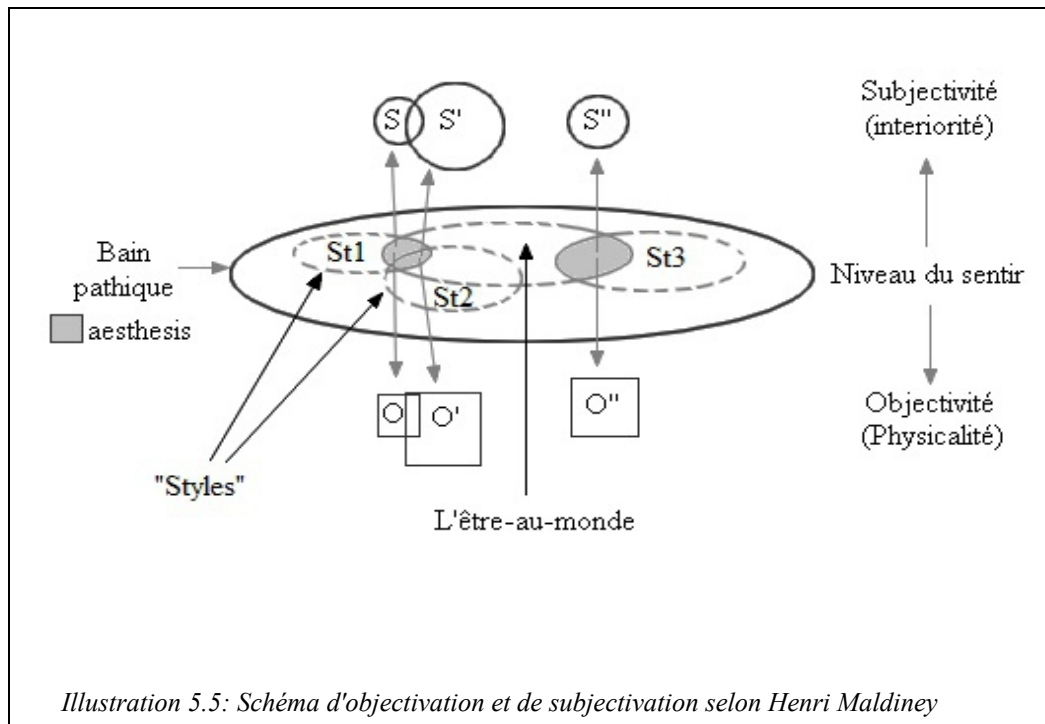
Réfléchir à l'intranquillité du sujet invite, selon nous, à s'écarter quelque peu, ne serait-ce que de façon temporaire, de la logique téléologique qui lierait trop directement le sentir à l'œuvre ou, du moins, à l'œuvrer. Et de poser l'hypothèse suivante : à condition de concevoir un processus étoilé à la place d'un processus linéaire aimanté par une fin, qui serait l'œuvre, la lecture esthétique que H. Maldiney propose des travaux du phénoménologue Erwin Straus apparaît comme un point d'appui extrêmement intéressant et fructueux pour éclairer le rapport sujet-objet. Ce dernier pourrait être schématisé ainsi :

248 Besse, Jean-Marc, *Le Goût du monde, exercices de paysage*, Arles, Versailles, Actes Sud, ENSP, 2009, p. 32.

249 Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Pony relève que les derniers écrits de Husserl font une place de plus en plus importante à la téléologie de la conscience (p. 456). Nous verrons plus loin qu'il est difficile d'échapper à cette vision d'une intuition eidétique resserrant progressivement sa saisie autour d'un objet s'idéalisant peu à peu.

250 Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace, op. cit.*, p. 190.

251 *Ibid.*, p. 191.



La schématisation, qui n'a que ses deux dimensions à offrir, ne rend qu'imparfaitement compte de la complexité de la situation, mais y recourir présente néanmoins l'avantage d'une clarification du propos.

La dispersion sensible, marque très tôt repérée de l'intranquillité chez B. Soares, trouverait ici, non son explication, mais son possible sous-bassement phénoménologique. Si l'on admet que ce que H. Maldiney appelle le moment pathique ne constitue pas simplement le départ vers la perception subjective d'un objet qui vient à parence à travers son *rhuthmos*, mais qu'il est susceptible de s'étoiler, en une sorte de constellation de pointes accrochant l'être-au-monde, alors on peut admettre que cette situation primaire se prolonge par un feuilletage concomitant des deux pôles liés par l'acte perceptif – celui de l'objet, déjà amplement commenté et défendu à travers l'*opus* de nature contrapuntique, et celui du sujet, qui nous intéresse à présent.

Au « redoublement intérieur de la conscience de soi » décrit par H. Maldiney correspondrait ce feuilletage en sujet, sujet', sujet'', etc, situation que B. Soares exprime ainsi :

[...] je crée et je suis, à chaque moment de nos conversations [NDR : avec les autres, porteurs chacun d'une part du monde, les hétéronymes supposons-nous], une multitude d'êtres, conscients et inconscients, analysés et analytiques, qui s'unissent en un éventail

large ouvert²⁵².

« Analysés *et* analytiques », c'est-à-dire, des entités pouvant non seulement être potentiellement interpellantes et interpellées (entre *je*, ou presque-*je* dans le cas de B. Soares, et *tu*), mais susceptibles aussi d'entrer en un rapport dialectique débouchant sur une élaboration gnoséologique du sujet à qui tout cela arrive. La conception d'un sujet intranquille contrapuntique trouve ici un point d'appui non négligeable.

Conformément à la fois aux grands traits de l'intranquillité dégagés plus haut et à la réflexion phénoménologique promue par H. Maldiney, il apparaît donc clairement que l'éventail subjectif ne se sépare pas d'un éventail d'objectivation s'originant dans le pathique – ce que l'intranquillité personnelle érige quasiment en un principe esthétique qui confine à une forme de *mimèsis* exacerbée :

Tout sentir de toutes les manières,
Tout vivre de tous les côtés,
Être la même chose de toutes les façons possibles en même temps,
Réaliser en soi toute l'humanité de tous les moments
Dans un seul moment diffus, profus, total et lointain.
[...]
Je me suis multiplié pour me sentir,
Pour me sentir, j'ai eu besoin de tout sentir
[...]²⁵³.

Cependant, si le schéma proposé paraît fournir une réponse sur un plan que nous pourrions qualifier de fonctionnel, il manque toutefois l'objectif assigné plus haut (Cf. supra p. 5.5 -), celui d'argumenter une hypothèse phénoménologique à l'intranquillité prenant en compte la question de la temporalité. Il s'agit, en effet, de remplacer le cheminement, jugé par nous trop évidemment téléologique, qu'aimante l'œuvre, par une proposition accordée à l'étoilement ou, pour reprendre l'expression de B. Soares, à « l'éventail large ouvert ».

Dans les deux extraits précédemment cités, B. Soares laisse entendre qu'il y aurait simultanéité, autrement dit, que les cristallisations objectives et subjectives se disputeraient chacun des instants vécus. Mais, par contraste, on trouve aussi chez lui ce passage déjà cité :

252 *L.I.*, p. 280.

253 Pessoa, Fernando, *Anthologie essentielle*, *op. cit.*, p. 39. On pourrait aussi citer le 23^{ème} aphorisme des *Fragments d'un voyage immobile* : « Sois pluriel comme l'univers ».

Je me demande s'il n'a pas existé d'autres êtres – nous-mêmes autrefois – dont nous percevons aujourd'hui, ombres de ce qu'ils furent, la plus grande complétude [...] ²⁵⁴.

Cette formule plusieurs fois employée par laquelle B. Soares se regarde comme l'ombre de lui-même, trouve une forme d'explication d'une parfaite lucidité dans le fragment 448, où il se compare au savant et poète perse Omar Khayyam, et dont nous extrayons ces quelques lignes :

Ce que je suis à un instant donné, je m'en écarte l'instant suivant; ce que j'ai été hier, je l'ai déjà oublié aujourd'hui. Lorsqu'on est, comme Omar, celui qu'on est, on vit dans un seul monde, le monde extérieur; lorsque, comme moi-même, on n'est pas celui qu'on est, on vit non seulement dans le monde extérieur, mais aussi dans un monde intérieur, aux facettes successives et diverses ²⁵⁵.

Contrairement à ce que le schéma (c'est là sa faiblesse) pourrait laisser paraître, l'intranquillité ne reconduit pas éternellement un même instant où, tiraillé par les cristallisations contradictoires de soi et du monde objectal, l'être serait en quelque sorte bloqué dans une situation proche de la stase ²⁵⁶. Pas plus que les sujet, sujet', sujet" et les objet, objet', objet" ne stationnent en un *no-man's land* où l'être et le monde, pourtant au fondement de leur éclosion, ne sauraient être admis. Bien au contraire, objets et sujets feuilletés se tiennent, au sein de la conscience percevant le monde et les objets qui le peuplent, au sein du *cogito* installé dans la durée, auquel Maurice Merleau-Ponty consacre un développement dans la *Phénoménologie de la perception* – et dans lequel nous avons puisé de riches enseignements pour approcher l'intranquillité d'un peu plus près.

5.13 - Vers une formulation plus résolument esthétique de l'intranquillité

À la racine de toutes nos expériences et de toutes nos réflexions, nous trouvons donc un être qui se reconnaît lui-même immédiatement, parce qu'il est son savoir de soi et

254 *L.I.*, p. 226.

255 *L.I.*, p. 457.

256 Cette hypothèse se trouve, de toute façon, invalidée dès le palier suivant de la perception, ainsi que l'a montré E. Gombrich à l'aide du dessin-piège permettant de percevoir, alternativement mais jamais au même instant, l'image d'un canard ou d'un lapin. In : Gombrich, Ernst H., *L'art et l'illusion*, Paris, Éditions Gallimard, 1996 [1971, 1959], p.4.

de toutes choses, et qui connaît sa propre existence non pas par constatation et comme un fait donné, ou par inférence à partir d'une idée de lui-même, mais par un contact direct avec elle²⁵⁷.

Au fond, il s'agit de renouer avec le doute cartésien (d'où la référence au *cogito*) et le contact direct, droit aux choses, ce qui constitue, on le sait, le mot d'ordre de la phénoménologie. Grâce au doute, il s'agit d'ouvrir, ou ne serait-ce qu'entrouvrir « ce moi bien fermé²⁵⁸ », de le « décuirasser », comme le propose l'un des personnages de *L'Homme sans qualités*²⁵⁹, puis le tenir en éventail, afin de répondre à cette nécessité, partagée avec Bernardo Soares lorsqu'il évoque ce représentant de commerce qui ne sent plus la nécessité d'étendre le bras²⁶⁰, et que M. Merleau-Ponty formule ainsi :

Le contact de ma pensée avec elle-même, s'il est *parfait* [nous soulignons], me ferme sur moi-même et m'interdit de me sentir jamais dépassé, il n'y a pas d'ouverture ou d'« aspiration » à un Autre pour ce Moi qui construit la totalité de l'être et sa propre présence dans le monde [...]²⁶¹.

L'objectif, à présent, est de montrer que l'intranquillité telle que nous l'avons trouvée chez Bernardo Soares et inférée grâce aux dessins de Tatiana Trouvé est une modalité esthétique de l'approche phénoménologique par laquelle, pour reprendre les termes employés par M. Merleau-Ponty, l'être peut se trouver en contact direct, et *imparfait*, avec sa propre existence.

Déjà, il peut être rappelé que l'*opus* paysager, comme la distribution des poésies hétéronymes, comme les dessins de T. Trouvé ou l'*adagio* de Bach, parce qu'ils rompent avec l'objet clos sur son horizon, ouvrent ou ré-ouvrent un espace pathique, dont l'accès est permis dès lors que l'élan vital, fertile, foisonnant, est entendu, écouté et saisi par *ductus*. Ces œuvres dégagent de nouveaux horizons opératoires pour qu'une forme esthétique à nouveau se forme, rythmiquement, cet *opus* en lequel le sujet s'implique. Le sujet mis en contact avec ce bain pathique, d'où sourdent et l'objet et le sujet en leur procès, est conduit, non seulement à mettre en doute le monde objectif prescrit ou contractuel, mais aussi ce qu'il est, ou pense être, par le truchement du *thaumazein* ou de l'inquiétante étrangeté. Il est donc permis de penser que les horizons d'objectivation que dégagent la forme rythmée paraissant comme contrepoint dégagent concomitamment de nouveaux horizons de subjectivation, horizons intéressant le sujet, que nous avons commencé à discerner dans le précédent

257 Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 430.

258 *Ibid.*, p. 432.

259 Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, tome 1, op. cit., p. 738.

260 Cf. supra, § 2.6.

261 Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 431.

chapitre, grâce à Henri Maldiney²⁶².

L'objectif posé précédemment peut donc se préciser ainsi : montrer que l'intranquillité est une modalité esthétique de l'approche phénoménologique par laquelle l'être peut se trouver en un contact contrapuntique, impliquant la durée, avec sa propre existence.

En fait, cette démonstration est déjà contenue en filigrane des réflexions déjà menées. En agencant autrement les résultats déjà obtenus, elle apparaît d'elle-même et peut être présentée sous cette forme graphique :

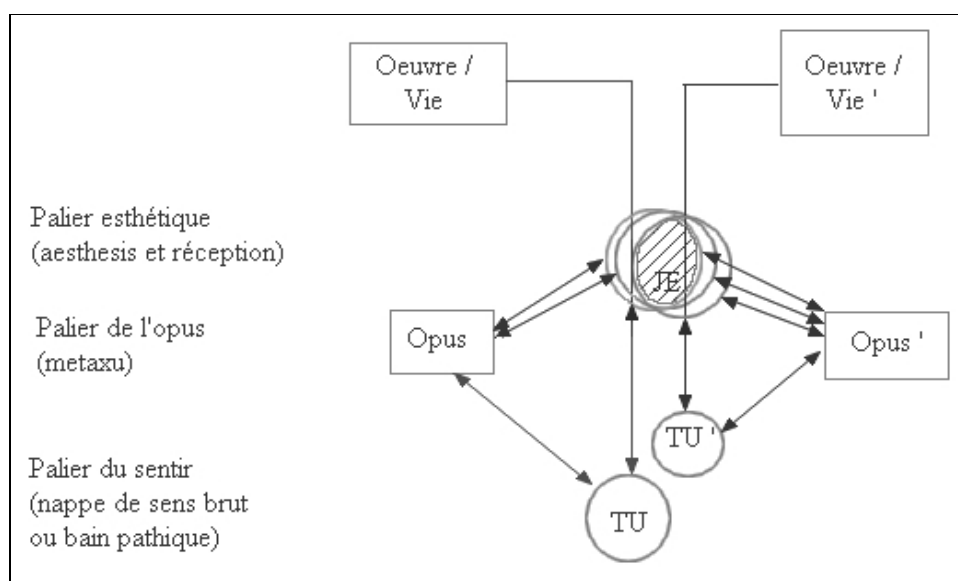


Illustration 5.6: Intranquillité et subjectivité

Nous reconnaissons là l'hypothèse de formation de l'*opus*, telle que déjà exposée, considérant que le sujet en fait l'expérience à deux reprises, une première fois avec l'*opus*, une seconde fois avec l'*opus'*. Nous posons ici que l'interpellation du *je* par le *tu* passe aussi par l'*opus*. En effet, l'interpellation semble fonctionnellement liée à l'élaboration de l'*opus* comme projet : pas d'*opus* sans *tu*, pas de *tu* sans visée projective vers l'*opus*. Autrement dit, l'interpellation n'est pas un fait uniquement intra-subjectif où le *tu* aurait en quelque sorte capitalisé, thésaurisé une expérience traversée ailleurs (*Erlebnis*) avant de la transmettre au *je* (*Erfahrung*). Le *tu* à l'œuvre – interpellation

262 Henri Matisse formule cette vérité chiasmatisque ainsi : « Lorsque nous parlons de la nature, nous ne devons pas oublier que nous en faisons partie et que nous devons nous considérer avec autant de curiosité et de sincérité que lorsque nous étudions un arbre, un ciel ou une idée. Car il y a un rapport de nous au reste de l'univers, nous pouvons le découvrir et ensuite ne plus essayer de le dépasser ». In : Matisse, Henri, *Écrits & propos sur l'art*, Paris, Hermann (coll. Savoir), 1972, p. 58.

poïétique – s'adresse aussi au *je* via l'*opus* – interpellation esthétique : c'est bien ainsi que l'intranquillité, telle que nous la posons dans le cadre de notre hypothèse, s'instaure du côté du sujet et qu'elle nourrit une expérience adossée à la complétude du processus opératoire.

Par ailleurs, toute interpellation dédoublée est susceptible de déplacer l'horizon du *je*, tout en confortant, par certains aspects, celui du départ. Pour exprimer les choses en un registre spatial, le *je* interpellé ne coïncide pas tout à fait avec le *je* duquel le *tu* s'est d'abord dégagé. C'est d'ailleurs cet écart qui constitue le registre de l'interpellation. C'est bien parce qu'il ne réintègre pas exactement, pas parfaitement, la position du *je* originaire que le sujet peut percevoir puis investiguer l'interpellation, ainsi que nous l'avons esquissé précédemment à propos de la chambre ou des valises représentées dans les dessins de T. Trouvé. Cet écart produit le *thaumazein* ou le sentiment de l'inquiétante étrangeté. L'introduction de la durée est ici fondamentale car c'est elle qui permet de penser la dimension proprement existentielle du *je* impliqué dans la formation d'*opera* successifs.

La prise en compte de la durée permet en effet de poser que l'interpellation résultant de l'implication du *tu* dans l'*opus* porte non seulement sur le *je* de départ, mais aussi sur le *je* déjà interpellé par le *tu* et l'*opus*. L'interpellation procède ainsi par accumulation et mises en relation d'interpellations successives. En raison de cette dimension cumulative des interpellations, s'affine non seulement l'érudition de la sensibilité – importante pour opérer de plus en plus finement du côté de l'objet – mais aussi la connaissance de soi – non moins importante pour se constituer, itérativement, en tant que sujet.

C'est bien ainsi qu'il est permis de renouer avec le doute : le sujet n'est pas donné, une fois pour toutes. Opérateur, il se découvre par la prise en considération contrapuntique des interpellations reçues et traversées grâce à l'*opus* – interpellations qui s'articulent cumulativement selon une conscience intime du temps qui, comme pour la constitution de l'objet contrapuntique, repose sur les trois instances mises en évidence par E. Husserl, et qui rejoint chez M. Merleau-Ponty une sorte d'intuition du sujet transcendantal :

D'une manière générale, il n'est pas possible de nier que j'aie bien des choses à apprendre sur moi-même, ni de poser d'avance au centre de moi-même une connaissance de moi où soit contenu d'avance tout ce que je saurai de moi-même plus tard, après avoir lu des livres et traversé des événements que je ne soupçonne pas même à présent²⁶³.

La dimension phénoménologique de l'intranquillité tient au fait que la source de ce savoir se

263 Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 440.

trouve dans l'expérience sensible opératoire, au sein de laquelle apparaît ce feuilletage en miroir du sujet et des *opera*, selon un dévoilement que le sujet opère tout en pouvant investiguer les conditions et résultats de l'opération. Source inextinguible et miroitante, redondante et lacunaire, proprement éclatante, telle est la vie, et c'est bien parce qu'ils procèdent l'un et l'autre de l'élan vital que l'objet et le sujet contrapuntiques se tiennent ainsi dans leur procès de formation. Tout – le monde s'ouvrant grâce à l'*opus*, l'*opus* lui-même, le sujet comme *je* originaire et comme éventail de *tu* projetés – s'offre selon une prise intranquille, tremblée, où l'être attentif à ce qui échappe, ou risque d'échapper, comme à ce qui se laisse saisir, se dévoile à lui-même au contact de ce que le saisissement opératoire dévoile. Impossible de penser l'un sans l'autre :

C'est dans mon rapport avec des « choses » que je me connais, la perception intérieure vient après, et elle ne serait pas possible si je n'avais pas pris contact avec mon doute en le visant jusque dans son objet. On peut dire de la perception intérieure ce que nous avons dit de la perception extérieure: qu'elle enveloppe l'infini, qu'elle est une synthèse jamais achevée et qui s'affirme, bien qu'elle soit inachevée ²⁶⁴.

L'intuition qu'il devait y avoir, parmi la tripartition du sujet B. Soares, un feuillet rétentionnel accumulant le dépôt ontologique, le *moi-même* de sa question séminale (Cf. § 3.7 -, p. 50), trouve une confirmation sous la forme d'une interrogation dont, parce qu'elle porte à la fois sur la vérité comme dévoilement et sur la téléologie à laquelle notre « histoire sédimentée²⁶⁵ » nous ramène, il est permis de penser qu'elle est constitutive de l'intranquillité, laquelle ne peut évidemment pas aller sans un questionnement que le sujet est conduit à s'adresser à lui-même :

Qu'est-ce que cet Un autour duquel on dispose les esprits et les vérités comme s'ils tendaient vers lui, tout en maintenant qu'ils ne tendent vers aucun terme préétabli²⁶⁶ ?

Bien que mettant l'unité et la continuité du sujet en question, l'intranquillité, avons-nous défendu déjà, ne doit pas être rabattue sur la mélancolie. Nous insistons. Tant que le sujet maintient l'entente, le flux de l'expérience pathique n'est jamais rompu, alimentant sans rupture le champ des perceptions, qu'il s'agisse d'une œuvre ou d'un événement vital et, en conséquence, le train des interpellations – point essentiel à propos duquel nous pouvons, à nouveau, convoquer la pensée de Michel Henry :

264 *Ibid.*, p. 442.

265 *Ibid.*, p. 455.

266 *Id.*

Parce que la possibilité intérieure de chaque impression est sa venue dans la vie qui lui donne de s'auto-impressionner, de n'être vivante, réelle et présente, qu'en elle, c'est donc celle-ci qui demeure, *une seule et même épreuve de soi se continuant à travers la modification continue de ce qu'elle éprouve et qui ne cesse en effet de s'éprouver soi-même, d'être la même absolument, une seule et même vie*²⁶⁷.

Disons que l'unité, de stable, fermée, ou de *parfaite*, devient dynamique, ouverte, projetée, rythmée, à faire, toujours, par cumul ou sédimentation. Ce temps qui s'implique en toute perception d'un nouvel *opus* ainsi qu'en toute nouvelle interpellation, par rétention, conscience du présent et protention, participe d'une unité qui va, comme l'écrit M. Merleau-Ponty, s'affirmant tout en demeurant inachevée. Nous pourrions ajouter : tout en se sachant inachevable. Le mouvement proprement existentiel qui, d'interpellation en interpellation, porte le sujet à l'avant de lui-même, confère le sentiment d'une unité où ce dernier perçoit la reconduction de sa présence au monde, donc d'une continuité se maintenant à travers, ou au-dessus, du flux expérientiel.

À chaque nouvelle interpellation, engageant un rapport poétique via le *tu* à l'œuvre et un rapport esthétique via l'*opus* en œuvre, le *cogito* repasse par cette instance cumulative, non parce qu'elle commande, non parce qu'elle est d'importance supérieure, mais simplement parce qu'elle s'offre comme le lieu de l'épaississement ontologique du sujet consentant à l'interpellation. Appelons-le le « Moi », tel que Carl Gustav Jung (1875-1961) l'a défini durant les années trente :

J'entends par Moi un complexe de représentations formant, pour moi-même, le centre du champ conscienciel et me paraissant posséder un haut degré de continuité et d'identité avec lui-même²⁶⁸.

« Représentations » et « identité » : avant de les faire nôtres, ces deux termes nécessitent d'être interrogés. Tout d'abord, peut se défendre la conception d'un *tu* représentant le *je* – un *tu* vicair du *je* – au sens où ce serait pour le *je* une manière d'être présent autrement, une seconde fois, dans l'Ouvert qu'ouvre le *tu* à l'œuvre. Réciproquement, l'interpellation procédant par écart consisterait en une re-présentation du *tu* auprès d'un *je* conduit à se déplacer à l'avant du point – disons même du lieu, nous allons voir pourquoi – où se noue leur entente consentie par avance.

Compris comme reconduction à l'identique, le terme « identité » entrerait par contre en une profonde contradiction avec les développements précédents. Comment concilier, en effet, la proposi-

267 Henry, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair, op. cit.*, p. 92.

268 Jung, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 1986 [1964, 1928], p. 47.

tion d'un sujet se maintenant dans une stricte égalité à lui-même et l'hypothèse d'un contact contrapuntique, relevant donc d'une forme rythmée, advenant par itérations, que ce sujet pourrait nouer avec lui-même ? Le risque serait celui d'une fermeture définitive du Moi, pour reprendre l'expression de M. Merleau-Ponty.

À cette contradiction, qui n'est, dans le fond qu'une apparence de contradiction, le philosophe Paul Ricœur apporte une réponse qui se fonde sur une notion dont nous allons tâcher de montrer que, du côté du sujet, elle vient en écho avec celle de récit, notion avancée par T. Trouvé, grâce à laquelle a pu être proposée, du côté de l'objet, l'hypothèse d'un *opus* contrapuntique. Cette notion porte le nom d'« identité narrative ».

Paul Ricœur distingue au préalable deux conceptions de l'identité :

L'identité, au sens d'*idem*, déploie elle-même une hiérarchie de significations [...] et dont la permanence dans le temps constitue le degré le plus élevé, à quoi s'oppose le différent, au sens de changeant, variable. Notre thèse constante sera que l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité²⁶⁹.

Le projet d'une herméneutique du soi, comme le formule P. Ricœur²⁷⁰, disons, plus largement, d'une herméneutique²⁷¹ dans laquelle le sujet s'engage à dessein de lui-même, repose sur la capacité de ce dernier à maintenir un rapport dialectique entre son identité-*idem* et son identité-*ipse*. Il semble assez évident que l'interpellation invite à cette dialectique entre ce qui demeure, la mêmété écrit P. Ricœur et ce qui se déplace, ce qui flue autour d'un noyau, l'ipséité, et dont nous allons voir qu'elle ne recoupe pas tout à fait la distinction entre *je* et *tu*. En précisant cela, nous tiendrons là, sans doute, l'amorce de ce qui alimentera la réflexion éthique de l'intranquillité.

Sans anticiper sur ce chantier à venir, retenons toutefois qu'au moment de cerner de plus près ce qu'il entend par ces deux termes déterminant « le caractère relationnel de l'identité²⁷² » – caractère qu'elle partage donc avec l'*opus* –, il en appelle au langage :

Parlant de nous-mêmes, nous disposons en fait de deux modèles de permanence dans

269 Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points essais), 2015 [1990], p. 13.

270 *Ibid.*, p. 27. Notons que l'expression « herméneutique de soi » (et non du soi) ou « herméneutique du sujet » a aussi été employée par Michel Foucault dans le cadre de ses cours au Collège de France (1981 et 1982), et dans des conférences, prononcées durant la même période.

271 Cette herméneutique s'adosse selon nous à une heuristique. Il ne s'agit pas de confondre l'une et l'autre, mais de considérer que la première ne porte pas sur un *corpus* textuel dont, par essence disons, le sujet serait porteur dès sa venue au monde, mais bien sur des traces et des indices épars, dévoilés peu à peu par l'expérience heuristique.

272 Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 142.

le temps que je résume par deux termes à la fois descriptifs et emblématiques : le caractère et la parole tenue. En l'un et l'autre, nous reconnaissons volontiers une permanence que nous disons être nous-mêmes²⁷³.

Dans *Soi-même comme un autre*, le « caractère », indexé sur la polarité *idem* du sujet, se voit défini en deux temps. Paul Ricœur rappelle une première tentative de définition, proposée en 1949, exprimée à l'imparfait, qu'une retouche énoncée au présent vient *parfaire* :

A l'époque où j'écrivais *Le Volontaire et l'Involontaire*, je plaçais le caractère sous le titre de l'« involontaire absolu », pour l'opposer à l'« involontaire relatif » des motifs dans l'ordre de la motion volontaire. En tant qu'involontaire absolu, je l'assignais, en conjonction avec l'inconscient et avec l'être-en-vie symbolisé par la naissance, à la couche de notre existence que nous ne pouvons changer, mais à quoi il nous faut *consentir*²⁷⁴.

Le caractère, dirais-je aujourd'hui, désigne l'ensemble des dispositions durables à *quoi* on reconnaît une personne. C'est à ce titre que le caractère peut constituer le point limite où la problématique de *l'ipse* se rend indiscernable de celle de *l'idem* et incline à ne pas les distinguer l'une de l'autre. Il importe par conséquent de s'interroger sur la dimension temporelle de la disposition : c'est elle qui remettra plus loin le caractère sur la voie de la narrativisation de l'identité personnelle²⁷⁵.

Outre la déliaison opérée avec l'inconscient, la seconde formulation s'éloigne aussi d'un point de vue que l'on pourrait qualifier d'intra-subjectif, de manière à permettre un regard plus englobant – disons allocentré – sur le sujet²⁷⁶. Ce *on* à qui le caractère apparaît suppose, semble-t-il, un feuilletage qui rend possible la dialectique entre *idem* et *ipse*, et qui – voilà qui importe pour notre recherche – introduit, ou plutôt ré-introduit, la question temporelle. C'est sur cette dialectique entre une mêmeté et une ipséité rendues observables par feuilletage et par prise en compte des variations temporelles et dynamiques des rapports entre les deux que peut prendre appui la démarche herméneutique. Et c'est sur le produit de cette dialectique que va porter la narrativisation de l'identité.

L'autre terme, énoncé plus haut, sur lequel s'indexe l'ipséité, c'est, pour P. Ricœur, « la parole tenue », qu'il définit ainsi :

Il est en effet un autre modèle de permanence dans le temps que celui du caractère.

273 *Ibid.*, p. 143.

274 *Ibid.*, p. 144.

275 *Ibid.*, p. 146.

276 C'est bien ce déplacement qui est au cœur de la distinction entre herméneutique *de soi* et herméneutique *du soi*.

C'est celui de la parole tenue dans la fidélité à la parole donnée. Je vois dans cette *tenue* la figure emblématique d'une identité polairement opposée à celle du caractère. La parole tenue dit un maintien de soi qui ne se laisse pas inscrire, comme la caractéristique, dans la dimension du quelque-chose en général, mais uniquement dans celle du *qui*²⁷⁷ ?

Que le sujet se l'adresse à lui-même ou à un autre, cette promesse engage l'avenir sous la forme d'un rendez-vous. L'identité ne s'inscrit plus, comme l'écrit P. Ricœur, dans un *quoi* – trait de caractère dont on peut observer la permanence dans le temps – mais bien dans un *qui* – car c'est auprès de ce *qui*, destinataire de la parole, que pourra s'observer sa tenue, sa permanence dans le temps.

Toute existence inscrite dans le flux des élans vitaux oscille entre les deux polarités indexées sur ces deux modes de permanence dans la durée. Considérer, comme P. Ricœur invite à le faire, que la conscience que le sujet a de sa propre permanence dans le temps relève d'une dialectique entre ces deux polarités, nécessite d'en mettre à jour le moyen terme. Il s'agit de l'identité narrative, c'est-à-dire d'une identité qui prend la forme du récit de ce qu'il nomme « la mise en intrigue » :

On la caractérise, en termes dynamiques, par la concurrence entre une exigence de concordance et l'admission de discordances qui, jusqu'à la clôture du récit, mettent en péril cette identité²⁷⁸.

Il ne semble pas nécessaire, au fond, d'aller puiser dans les innombrables exemples fournis par la littérature, depuis ses débuts, pour saisir que le récit propose sa puissance articulatoire à l'endroit des événements, plus ou moins contradictoires, dont se compose tout récit d'une vie, tout récit de soi. Nous faisons là, du côté du sujet, un constat déjà établi du côté de l'objet. Et si nous considérons que « Est personnage celui *qui* fait l'action dans le récit », et que « l'identité du personnage se comprend par transfert sur lui de l'opération de mise en intrigue d'abord appliquée à l'action racontée²⁷⁹ », le pas est alors franchi vers une personnification du *tu* par le *je*, à qui s'offre, par rebond, la possibilité d'une mise en intrigue du personnage aux prises avec ce qu'il lui arrive :

La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage²⁸⁰.

277 Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 148.

278 *Ibid.*, p. 168.

279 *Ibid.*, p. 170.

280 *Ibid.*, p. 175.

Dans sa démonstration, il est, pour Paul Ricœur, un aspect de la question qui semble aller de soi : c'est que la narration s'instaure assez *naturellement*, au fond, un peu comme si le sujet était le Monsieur Jourdain de l'identité narrative (mention est faite toutefois de « cas déroutants », par ailleurs tirés du champ littéraire²⁸¹). Or, cette narration suppose au minimum un dédoublement, dont Maurice Merleau-Ponty rappelle la nécessité phénoménologique :

Aucune pensée particulière ne nous atteint au cœur de notre pensée, elle n'est concevable sans une autre pensée possible qui soit son témoin²⁸².

Sinon tout se referme, s'écrase. Ou alors, il faudrait être en mesure de procéder comme le baron de Münchhausen, et se montrer capable de se hisser hors des sables mouvants en tirant sur sa propre perruque. Deux remarques semblent s'imposer :

- l'unité de la narration dans le temps n'implique pas l'unicité du récit et l'on peut concevoir des récits imbriqués (*Les Mille-et-une-nuits*), contrariés (Denis Diderot et *Jacques le Fataliste*), mêlés (John Dos Passos et le *42^e parallèle*), contrapuntiques (Claude Simon et *les Géorgiques*, mais aussi Arno Bertina et *Des châteaux qui brûlent*) ou se formant par interludes (Fernando Pessoa et ses *Fictions de l'interlude*, envisagées mais jamais réalisées). C'est, avons-nous défendu plus haut, l'écart auquel le *je* consent d'interpellation en interpellation qui constitue non seulement le moteur de l'élaboration diégétique, mais qui lui fournit aussi son fonds narratif. Faire récit, c'est donc aussi arbitrer entre des possibilités diégétiques, c'est ajouter mais aussi éliminer. C'est donc porter une attention esthétiquement infléchie sur le ou les récits envisagés.
- La figure personnelle nous a permis de mettre en évidence que la narration supposait de distinguer élaboration poétique et réception esthétique. Or, c'est peut-être cette dimension esthétique à laquelle il faut revenir car il n'est pas question, selon nous, seulement de garantir au sujet qu'il est dotée d'une identité dynamique – ce à quoi la narration serait utile, ce à quoi elle se réduirait, en quelque sorte. Il est aussi question d'ériger la réception de ce récit en expérience esthétique, c'est-à-dire d'en souligner toute la valeur, y compris gnoséologique, s'agissant de la formation de soi. Faire récit est une chose. Juger de la manière dont s'est constitué pour soi ou pour les autres le récit en est une autre. Et juger du plaisir ou du déplaisir pris à le constituer en est encore une autre. Le transfert de l'action au personnage chez P. Ricœur, est sans doute un peu rapide pour nous. Cette opération, en laquelle nous re-

281 *Ibid.*, p. 196-198.

282 Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 461.

connaissons la projection du *tu* depuis le *je*, passe sous silence le travail de mise en intrigue, qui devient, en somme, transparent. Or, notre hypothèse à propos de l'intranquillité est, précisément, qu'elle rétablit une opacité entre des mises en intrigue concurrentes, qui nécessite que le sujet se dédouble entre producteur et récepteur, de manière à faire jouer son attention esthétiquement infléchie. Pour être plus précis encore, nous réaffirmons ici que la réception du récit n'est pas analogue à celle du lecteur d'un livre – d'un récit déjà fait, ou qui se ferait *naturellement* –, mais qu'elle s'engage en une articulation dynamique avec un *faire* – disons une poétique – dont elle ne peut pas être séparée²⁸³. C'est parce qu'elle pose cette articulation que l'intranquillité peut, en effet, se présenter comme une modalité esthétique de l'approche phénoménologique par laquelle l'être peut se trouver en un contact contrapuntique avec sa propre existence – contact contrapuntique où identité-*idem* et identité-*ipse*, *je* interpellé et *tu* constitueraient alors des lignes d'un *Moi-opus* élaboré rythmiquement et soupesé esthétiquement par le *cogito*²⁸⁴. Le *Moi*, tel que défini par C.G. Jung, se découvrant esthétiquement comme *opus* relevant du contrepoint et de la forme rythmée, en constituerait alors le *cogitatum*.

5.14 - Œuvre d'art et éthopoïétique : l'avoir-lieu

Que les œuvres d'art exercent une influence sur qui nous sommes, autant que sur qui nous pensons être, ou nous disons être, nous le sentons, intuitivement, sans le secours de la théorie. Qui-conque a rencontré des œuvres, au sens où nous venons de l'exposer, saurait parler, avec ses mots à lui, de l'étonnement, de l'inquiétante étrangeté, de la relation complexe, heuristique, incertaine et peut-être contradictoire qu'il aura fallu élaborer avec elles. Il peut en rendre compte sans faire appel à la philosophie ni à la psychanalyse, sans avancer l'hypothèse d'un *opus* et d'une objectivation solidaire d'une subjectivation se produisant sur le mode du contrepoint. Sans doute ne pensera-t-il pas

283 Tirée de son poème « Friedensfeier », la célèbre parole de F. Hölderlin – « nous sommes un entretien (ou un dialogue, selon les traductions) » – est précédée, un peu plus haut, de deux vers qui semblent marquer cette opacité priant, d'abord, le sujet de parole et l'obligeant, en quelque sorte, à inventer ou ré-inventer, après coup, le langage propre à dire la découverte de sa subjectivité fluctuante : « C'est la loi du destin, que chacun se découvre soi-même ; / Au cœur du silence qu'une langue renaisse. », in : Hölderlin, *Odes, Élégies, Hymnes*, op. cit., p. 146-147.

284 « mais bientôt nous serons chant » ajoute F. Hölderlin, in : *Id.*

le *tu* projeté, ni les interpellations adressées au *je* en retour. Sans doute ne saura-t-il pas en dire plus à propos de tout ce que la rencontre a modifié en lui, mais – et c'est là l'essentiel, au fond – tout cela aura eu lieu, pour lui. Et sans doute l'expression « avoir-lieu », indexée à l'espace comme au temps, n'aura-t-elle jamais recouvert une telle plénitude de sens. Toutefois, nous assignons à notre recherche la mise en évidence d'un commun à ces expériences, démarche en appelant à la faculté de juger réfléchissante qui nécessite d'interroger les conditions propres à chaque figure de l'avènement – ou événement – de son avoir-lieu. Nous nous sommes fixé la tâche d'en découvrir un peu plus à ce propos. La phénoménologie a fait la démonstration que porter la réflexion sur un phénomène, ce n'est pas seulement tenter d'en décrire et d'en expliquer la parution, c'est aussi ambitionner d'ériger le comment de sa parution en tant que source de connaissance, du monde et de soi, en veillant à ne jamais réduire ni son contenu phénoménal, ni les conditions de sa phénoménalisation. S'intéressant, de surcroît, à l'origine vitale du contenu phénoménal – ce que Michel Henry appelle la « phénoménologie matérielle²⁸⁵ » –, elle n'en trouve, selon Paul Audi, que davantage de légitimité :

Que L'Un [NDR : nous pouvons entendre ici l'unité subjective] puisse se montrer contradictoire, que la contradiction (et donc une certaine pluralité) puisse le constituer dès l'origine, en dépit de son unité et sans préjudice pour le maintien de son intégrité essentielle [NDR : ce que nous avons défendu à propos du F. Pessoa de chair et qui vaut évidemment pour tout sujet faisant l'expérience de l'intranquillité], telle est même la seule chose à laquelle le moi puisse être redevable de sa mise en mouvement, c'est-à-dire de ce *dépassement de soi vers soi* [...] Qu'est-ce à dire ? Au moins ceci : que la vie, dont la réalité est toujours incarnée, est quelque-chose de subjectif ; que la vie, qui est toujours subjective et incarnée, est quelque chose d'individuel ; que la vie, qui est toujours individuelle, subjective et incarnée, est aussi phénoménologique de part en part, c'est-à-dire révélatrice d'elle-même²⁸⁶.

Autrement dit : l'intranquillité, dans l'acception que nous avons commencé à lui donner, s'offre comme une situation phénoménologique où le sujet se révèle à lui-même son caractère d'être vi-

285 Henry, Michel, *Phénoménologie matérielle*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Epiméthée), 2012 [1990], notamment le chapitre I, intitulé *Phénoménologie hylétique et phénoménologie matérielle*. La lecture, rigoureuse et éclairante, que M. Henry fait des *Ideen* de Husserl, le conduit à mettre en évidence l'insurmontable paradoxe de la donation première du matériau phénoménologique, l'*Empfindung*, distinct, nécessairement, de l'intentionnalité qui lui donne forme en le phénoménalisant et, cependant, posé comme surgissant au cœur même de l'impression au présent, c'est-à-dire comme moment de la structure extatique dont nous savons qu'elle est ce par quoi l'intentionnalité donne forme au matériau hylétique en vue du noème. Pour surmonter l'hétérogénéité et la discontinuité qui en résultent, M. Henry définit ainsi la phénoménologie matérielle : « La substance phénoménologique qu'a en vue la phénoménologie matérielle, c'est l'immédiation pathétique en laquelle la vie fait l'épreuve de soi – Vie qui n'est elle-même rien d'autre que cette étreinte pathétique et, de cette façon, la phénoménalité elle-même selon le Comment de sa phénoménalisation originelle » (p.7).

286 Audi, Paul, *Analyse du sentiment intérieur*, op. cit., p. 135.

vant, charnellement animé d'élans labiles et profus, auquel, cependant, l'intuition d'une unité et d'une forme de continuité de soi n'est pas totalement dérobée. Demeurerait la possibilité, comme l'écrit Robert Musil, de « planter un clou dans un jet d'eau²⁸⁷ ». La vie, selon l'image qu'en propose Michel Henry, serait « variable comme l'Euripe, de telle façon cependant qu'au travers de ses variations elle ne cesse d'être la Vie [...]»²⁸⁸. Le sujet s'éprouve vivant, continûment vivant, non pas dans un contact direct mais à distance, dans le cadre d'une expérience esthétique doublée entre un *faire* et une réception – c'est-à-dire dans la projection d'un *tu* à l'œuvre, éloigné du *je*, auquel est accordé, par entente, un pouvoir d'interpellation en direction du *je*, invité à s'avancer pour rejoindre le lieu de l'œuvrement. Paul Ricœur nous met sur la voie de cet avoir-lieu de soi, par lequel la vie se révèle à elle-même, y compris dans son acception spatiale, lorsqu'à la fin d'un paragraphe consacré à la double polarité précédemment évoquée, il conclut ainsi :

Le terme de responsabilité réunit les deux significations [identité-idem et identité-ipse] : compter sur ..., être comptable de ... Elle les réunit, en y ajoutant l'idée *d'une réponse* à la question : « Où es-tu ? », posée par l'autre qui me requiert. Cette réponse est : « Me voici ! » Réponse qui dit le maintien de soi²⁸⁹.

Ce ne serait pas rendre hommage à la complexité de la pensée de P. Ricœur que d'interpréter cette réflexion sous l'angle obvie d'une situation assignée au sujet, retrouvé là où on l'aurait laissé, en quelque sorte. Et d'ailleurs, à la question posée sur le registre strictement spatial – insistant sur la question du *où* – la réponse est apportée sur un registre où le visible prend le pas sur l'espace : me voici, c'est-à-dire « vois-moi-ici ». Or, faut-il rappeler que c'est en terme d'« ici » que Jan Patočka posait l'inscription spatiale du *je* ? Répondant « Me voici », plutôt que « Je suis ici », le sujet de P. Ricœur indique sa situation par spatialisation d'une parole qui prend, pourrait-on dire, valeur de topoglossie : je te vois et te situe parce que je t'ai préalablement entendu – et c'est ce qui me permet de te retrouver, par-delà la distance²⁹⁰.

287 Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, tome 1, *op. cit.*, p. 606 : « Chercher un point fixe dans un tel flux de phénomènes est aussi difficile que de planter un clou dans un jet d'eau ; pourtant, il semble y avoir quelque chose, dans ce mouvement, qui demeure égal à soi-même ».

288 Henry, Michel, *Phénoménologie matérielle*, *op. cit.*, p. 54. L'Euripe désigne un détroit maritime grec séparant la presqu'île de l'Eubée du continent. Les mouvements de flux et reflux y sont d'une grande complexité et n'obéissent pas aux lois des marées. Une légende veut qu'Aristote ait tenté de les étudier mais, n'y pouvant parvenir, aurait préféré se jeter dans les eaux de l'Euripe (il est toutefois admis que le philosophe est mort à Chalcis, ville qui borde ses eaux tumultueuses et contrariées).

289 Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 195.

290 S'il fallait imaginer ce phénomène, l'on pourrait convoquer *L'Homme qui en savait trop* (1956) et cet enchaînement parfaitement hitchcockien de plans très courts sur des espaces (escaliers, couloirs, portes, etc) séparant Doris Day chantant à tue-tête *Que sera sera* et son fils Alain, retenu à l'étagé. C'est grâce à l'interpellation (le chant maternel en un sens, le sifflement filial en retour) que les personnages dramatiquement séparés se retrouveront en un heureux dénouement. Nous pourrions faire aussi référence à ce propos, « proprement inouï[e] », écrit P. Audi, de Jean-

« Me voici » : tel pourrait être l'*incipit* de la narration qui va reprendre son cours, entre le sujet et l'autre qui le requiert (mais nous savons que cet autre peut aussi bien être le *tu* à l'œuvre ou un hétéronyme s'adressant à Bernardo Soares)²⁹¹. En répondant, le sujet se signale, spatialement et temporellement, puisque c'est par le récit que sera en quelque sorte comblé l'intervalle séparant la retrouvaille qui s'annonce et la précédente rencontre. Ainsi, la parole permet de passer « de l'égologie à la topologie²⁹² ». « La plupart des hommes sont, dans leur rapport fondamental avec eux-mêmes, des narrateurs », observait déjà Robert Musil²⁹³. Le contenu rétentionnel associé à cette précédente rencontre va s'activer au présent du *cogito* projeté vers la retrouvaille, vers le lieu de la retrouvaille. Le sujet n'en est plus au même point, mais la trame étalée, pluri-dimensionnelle et « entre-tissée²⁹⁴ » du récit le rattrape, là où il est, là où il *en* est, à cet instant et en ce point. Un espace traversé de récit : voilà, très précisément, ce qui s'appelle un « lieu »²⁹⁵.

De lieu en lieu, par rappels et réminiscences, par surrections inédites et repères établis, retrouvés tels, par constitution d'*opera* les reliant, se dévoile ce qu'il est permis d'appeler, du côté du sujet aussi, un paysage, c'est-à-dire une entité spatialement distribuée (et pas un chemin, donc), assumant une montée en généralité de traits repérables, très proches de ce que P. Ricœur appelle les « caractères ». Voilà ce qui a-lieu : une configuration du Moi que le *cogito* articule et synthétise diégétiquement. Et donc, plutôt que de « topologie », qui est le terme retenu par Paul Audi, la dimension paysagère du sujet contrapuntique, les relations de contiguïtés s'instaurant entre les *je* interpellés, mais aussi notre méthode apparentée à l'arpentage, conduiraient plutôt à la « topographie » d'un Moi constitué de ce que, dans ses *Essais*, Montaigne, allant en ce sens, appelle des « lopins²⁹⁶ ». Ici

Jacques Rousseau, dans une lettre adressée à Mirabeau le 31 janvier 1767 : « Je suis tout entier où je suis » (cité par Audi, Paul, *Analyse du sentiment intérieur, op. cit.*, p. 100).

291 *Incipit* auquel a eu recours le Montaigne des *Essais*, d'ailleurs, « ce premier de mars mil cinq cent quatre vingts ».

292 Audi, Paul, *Analyse du sentiment intérieur, op. cit.*, p. 82. Cette formule est proposée dans le cadre du commentaire que P. Audi élabore à propos d'une pensée de Blaise Pascal : « Où est donc ce moi, s'il n'est ni dans le corps ni dans l'âme ? ».

293 Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, tome 1, *op. cit.*, p. 859.

294 *Id.* : « [la plupart des hommes] aiment la succession bien réglée des faits parce qu'elle a toutes les apparences de la nécessité, et l'impression que leur vie suit un « cours » est pour eux comme un abri dans le chaos. Ulrich [proche en cela de F. Pessoa] s'apercevait maintenant qu'il avait perdu le sens de cette narration primitive à quoi notre vie privée reste encore attachée bien que tout, sans la vie publique, ait déjà échappé à la narration et, loin de suivre un fil, s'étale sur une surface subtilement entre-tissée ».

295 Parce qu'il fait l'économie de toute quiddité du sujet, et du fixisme qu'elle suppose, le point de vue contrapuntique permet d'affirmer que ce même sujet est susceptible d'être rencontré en un « lieu ». Voilà qui explique, selon nous, que nous aboutissions à une conclusion contradictoire avec l'analyse que Vincent Carraud (*Pascal et la philosophie*) développe à propos de la position de Pascal, citée par P. Audi : « Non seulement le moi n'est ni le corps ni l'âme, puisque corps et âmes sont recherchés comme le *situs* du moi, mais il ne saurait être non plus le composé de l'âme et du corps ; le moi ne peut donc être pensé comme l'union de l'âme et du corps. Nous n'aimons corps ou âme que par leurs qualités, c'est-à-dire leur apparaître à un moment donné, mais ni les qualités ni leur ensemble (quand bien même on les penserait comme totalité) ne font le moi : "Et comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi, puisqu'elles sont périssables ?". Le moi est donc introuvable, son impossible définition repose d'abord sur son absence de tout lieu. La seule chose prononçable du moi est son non-lieu ». *In* : Audi, Paul, *Analyse du sentiment intérieur, op. cit.*, p. 85.

296 Montaigne, Michel de, *Essais*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige, grands textes), 1965 [1580],

encore, c'est moins la question du *où* qui prime que celle du *comment* – comment rejoindre le lieu où le sujet (temporairement, toujours) se tient. C'est donc moins la règle stable d'un espace qui prime que l'heuristique sollicitant toute l'attention et toute l'érudition de la sensibilité, tournées vers les deux horizons pulsatiles de l'objet et du sujet. En assumant ainsi la dimension paysagère du procès selon lequel se constitue le sujet intranquille (dont, une fois de plus, il faut souligner que F. Pessoa fournit le principe radical), nous pourrions nous risquer à paraphraser la célèbre formule de F. Nietzsche : « Deviens, ne cesse de devenir qui tu es – le maître et le formateur [NDR : ou l'opérateur du paysage] de toi-même²⁹⁷ ».

Cette remarque nous reconduit au tout début de notre réflexion, lorsque Bernardo Soares adressait à Amiel le reproche de faire de tout paysage un état d'âme. L'on comprend mieux, à présent, la raison profonde de ce reproche d'un excès romantique, où l'approche du paysage passerait, au fond, par l'attribution à ce dernier d'une âme. Ainsi, serait-il possible de parler d'âme à âme. Cela reviendrait à nier, en fait, tout ce chemin que nous avons essayé de baliser entre procès d'objectivation et procès de subjectivation, en tâchant de ne pas réduire l'un à l'autre. Sur ce point, nous pouvons relire ce qu'en dit Jean-Christophe Bailly :

Il s'agit, au fond, d'un rapt par lequel l'homme substitue à la violence de la signifiante celle de la signification. Les choses sont en quelque sorte sommées de répondre, de répondre à l'homme et pour lui. Or ce qui avait amené la colère de Pessoa, c'était en fait un sentiment de plénitude qu'il venait d'éprouver devant le paysage de Lisbonne. Et ce qu'il explique, et si clairement, c'est que cette plénitude, loin de venir de lui, venait à lui, et provenait de ce qu'il appelle « la vérité de l'extérieur absolu ». C'est donc du contraire de l'épanchement que venait la plénitude, le paysage n'était pas beau ou émouvant parce qu'il reflétait ou prolongeait un état d'âme, mais parce qu'il se tenait au contraire, sans même avoir à se rétracter, dans la sobre et opulente évidence de son

p. 140 : « Nous sommes tous de lopins, et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment, fait son jeu. Et se trouve autant de différence de nous à nous mêmes, que de nous à autrui » (Livre II, Chapitre I, *De l'inconstance de nos actions*). En plus de la topologie et de la topographie, le géographe Michel Lussault propose un troisième terme, « physiographie », pour, explique-t-il, « désigner l'organisation matérielle d'un espace, quelle que soit son échelle, telle qu'elle peut être décrite par un observateur ou/et un analyste », c'est-à-dire sans nécessairement prendre en considération la visée d'un mode de représentation des caractéristiques physiques de l'espace en question. Après hésitations, nous maintenons l'emploi du terme « topographie », plus usuel et plus répandu, et qui a l'intérêt de conserver cette indication d'une organisation d'ensemble et d'une appréhension globale des relations entre les formes, plus propice selon nous à une approche analogique du Moi. Voir : Lussault, Michel, *L'homme spatial, op. cit.*, p. 86.

297 Cette formule se trouve dans les *Fragments posthumes*, mais traverse, sous différentes formes ou formulations, une grande partie de l'œuvre de F. Nietzsche. Elle reprend ici, sous une forme impérative, le souhait formulé par Pindare au V^e siècle avant J.-C. Voir : Romano, Claude, *Être soi-même, une autre histoire de la philosophie*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2019, p. 51 et note 28 p. 645.

existence, sans connivence et sans participation avec quoi que ce soit d'humain²⁹⁸.

La dernière expression appelle une nuance, peut-être. Ce que J.-C. Bailly appelle ici « le paysage », c'est, en fait – et il le précise plus loin –, cette « nappe de sens brut » où se baigner pathiquement. C'est le sous-bassement sensible, ce miroitement d'où émergera, par le travail opératoire engageant, lui, pleinement le sujet conscient, l'*opus paysager*²⁹⁹. La différence entre signifiante et signification recoupe ces deux niveaux du procès d'objectivation qui, faut-il le rappeler, jamais ne se sépare du procès de subjectivation. Entre les deux, il y a l'Ouvert et le passage du rapport à la relation.

Parler d'âme n'est guère commode, du fait de son usage par la théologie. Retenons néanmoins qu'autour de l'âme se nouent des références à l'intimité, renvoyant elle-même à l'irréductible singularité et unité d'un être doué de sensibilité. N'oublions pas, non plus, que l'âme désigne la partie centrale et invisible d'une lame, lui conférant sa tenue par l'alliage de la ductilité et de l'élasticité.

Nous dirions plutôt « Moi », ce Moi défini par C.G. Jung, qui se constitue en projet à l'avant de lui-même, dans le pur présent de l'Ouvert. Dire d'un état d'âme, d'un état du Moi, qu'il est un paysage, c'est dépasser la métaphore à laquelle B. Soares en appelle. Car si au paysage se substitue l'*opus paysager*, alors le sujet impliqué dans son élaboration consent à ouvrir son Moi pour lui conférer, concomitamment, une forme contrapuntique. Il ne s'agit plus d'un transport. Il s'agit d'un mouvement conjoint d'ouverture, de *dénouement*, laissant le vide s'immiscer entre les lignes de l'*opus* comme entre celles du Moi – les *tu* et le *je* mobile –, dilatant l'espace de leur parution sans qu'ils aient à échanger leur position – tout au contraire. Il s'agit de porter le *cogito* à l'avant d'un *cogitatum* se déployant sur deux fronts, distincts mais solidaires, celui de l'objectivation et celui de la subjectivation, se formant dans un même mouvement diégétique. Il s'agit d'articuler, selon le même mouvement, dans le même récit, avance P. Ricœur (Cf. note p. 259) un *faire* et une réception esthétiquement infléchie. Ainsi pensés, le paysage et le Moi, *opera* coextensifs, apparaissent bien baignés d'une même intranquillité.

298 Bailly, Jean-Claude, *L'élargissement du poème*, op. cit., p. 14-15.

299 On trouve, chez Robert Musil, une tentative d'exprimer ce contact échappant à la conscience, par lequel le personnage Moosbrugger, criminel a propos duquel il est difficile de statuer quant à sa responsabilité exprime son rapport à ce qui l'entoure. Il est d'ailleurs symptomatique que ce soit dans le cadre d'un entretien visant à déterminer s'il peut être jugé ou non que, dans le roman, cette description du sous-bassement pathique soit tentée par R. Musil : « [Moosbrugger] eût été souvent dans l'incapacité de décrire ce qu'il voyait, entendait ou flairait ; il n'en savait pas moins ce que c'était. C'était quelquefois extrêmement confus ; les visions venaient du dehors, mais une lueur d'observation lui disait en même temps qu'elles n'en venaient pas moins de lui-même. L'important était qu'il n'est pas important qu'une chose soit dedans ou dehors ; dans son état, il n'y avait plus qu'une eau claire des deux côtés d'une cloison de verre transparente ». In : Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, tome 1, op. cit., p. 330.

Consentir à l'intranquillité lorsqu'une œuvre ou qu'un fait de vie nous y invitent – c'est-à-dire s'avancer vers la réalisation d'un *opus* qui double, en quelque sorte, cette œuvre ou ce fait dans l'Ouvert – c'est, immanquablement consentir à desserrer son Moi bien fermé, à se perdre de vue en s'avançant, derechef, vers l'interpellation qui nous indiquera un repère neuf et distant où nous retrouver, « averti de soi³⁰⁰ ». C'est en ce sens qu'il paraît légitime de corréler la rencontre de l'œuvre d'art et une éthopoïétique.

Ce terme, que l'on retrouve sous la plume d'un poète et philosophe comme Jean-Claude Pinson³⁰¹, est construit sur la racine grecque *èthos*, notion à laquelle la sociologie a recours, du fait de sa capacité à s'offrir comme point d'observation des transactions qui s'opèrent entre valeurs partagées par un groupe et comportement individuel (cas de Max Weber dans son ouvrage *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*). Bernard Fusulier, chercheur en sociologie, en rappelle ainsi l'étymologie :

Orthographié *èthos* (ou *èthos*), le terme vient du grec ancien ἦθος qui, dans un sens premier, désigne le « séjour habituel, lieux familiers, demeure » ou « coutume, usage », « manière d'être ou habitudes d'une personne, caractère », « disposition de l'âme, de l'esprit », « caractère de la cité » et, par extension, les « mœurs » (Bailly, 1950 :894). Orthographié *éthos* (du grec ἔθος), il a une acception similaire à celle d'*èthos*, mais recouvre plus spécifiquement la coutume et l'usage (*Ibid.* : 581)³⁰²

Ce n'est pas de son emploi en sociologie que se réclame l'éthopoïétique mais plutôt de celui qu'en a fait Michel Foucault, ainsi que le revendique J.-C. Pinson, lorsqu'il avance le concept de poéthique. Nous le citons longuement :

Autre est la visée de la « poéthique » telle que je la conçois. Car elle considère la « vraie vie » dont serait solidaire la littérature (ou plutôt cette fois la poésie), non sous l'angle de la connaissance, mais sous celui de l'action, de la pratique. Il ne s'agit plus tant que la vie soit, par la littérature, mieux connue ; il s'agit qu'elle soit « mieux » *vécue*. – Si j'écris, dit en substance Georges Perros, c'est *pour* être *vécu*, un peu plus, par la vie.

La poéthique s'interrogera donc sur la capacité de la poésie à influencer sur la teneur et le cours de l'existence. Elle considèrera celle-ci d'un point de vue *prospectif* plutôt que

300 Montaigne, *Essais*, op. cit., p. 476. (Livre III, Chapitre XIII, *De l'expérience*).

301 Pinson, Jean-Claude, *Poéthique, une autothéorie*, op. cit.

302 Fusulier, Bernard, « Le concept d'èthos », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 42-1, 2011, p. 97-109.

rétrospectif. Car la « vraie vie » est pour elle, comme pour Rimbaud, chaque jour *en avant*. De ce point de vue, la poésie est assez proche de cette forme de philosophie dont Foucault dit, à propos des écoles stoïcienne ou épicurienne, dans son cours sur *L'herméneutique du sujet*, qu'elle a une vertu « éthopoïétique », une capacité à former l'*ethos*, le séjour, d'un sujet³⁰³.

« Vraie vie » : difficile d'annoncer un tel programme sans l'entourer de toute la prudence que lui confèrent les guillemets. Mais c'est pourtant bien de cela qu'il s'agit, de ce que J.-C. Pinson, en appelant à F. Hölderlin, nomme l'habitation du monde – une habitation qu'il souhaiterait, pour lui, pour les autres, poétique. Il convient, bien entendu de préciser ce que, dans ce contexte, l'on entend par « poétique ». Ce sera tout l'objet du prochain volet de notre réflexion.

On le voit, la rencontre avec l'œuvre d'art joue un rôle éminent dans cette affaire³⁰⁴. En nous affranchissant des héritages de toute nature dont notre Moi a reçu la charge, l'œuvre nous remet en situation d'intranquillité, grâce à laquelle nous sommes conduits à exercer notre liberté à composer et à juger, esthétiquement, des compositions concurrentes se formant dans l'Ouvert. Pour autant, comment justifier qu'il s'agisse là de la « vraie vie » ? Et tout cela ne dépend-t-il pas de l'œuvre supposée déclencher le processus ?

Une première réponse se trouve chez Henri Maldiney, dans l'article déjà cité qui porte sur l'esthétique des rythmes :

Notre thèse est :

L'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de l'*αἴσθησις*³⁰⁵.

Reprenons – et concluons, provisoirement – à partir de cette « thèse » :

a) le rythme est la vérité de *l'aisthesis*, c'est-à-dire que l'accès au sensible se dévoile véritablement (au sens de *l'alétheia*) au sujet grâce au rythme. Le sentir, qui met le sujet en contact avec le

303 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, op. cit., p. 6.

304 L'expression « Esthétique de l'existence », employée par Michel Foucault donne en ce sens une indication claire qui répond à celle de Plotin, restée fameuse depuis le III^e siècle : « Rentre en toi-même et examine-toi. Si tu n'y trouves pas encore la beauté, fais comme l'artiste qui retranche, enlève, polit, épure, jusqu'à ce qu'il ait orné sa statue de tous les traits de la beauté. Retranche ainsi de ton âme tout ce qui est superflu, redresse ce qui n'est point droit, purifie et illumine ce qui est ténébreux, et ne cesse pas de perfectionner ta statue jusqu'à ce que la vertu brille à tes yeux de sa divine lumière, jusqu'à ce que tu voies la tempérance assise en ton sein dans sa sainte pureté », in : *Ennéades* I, Livre Sixième, *Du Beau*, chapitre IX. L'analogie néo-platonicienne entre chemin menant au bien et chemin menant au beau ne permet toutefois pas de penser le rapport entre esthétique et éthique dans le cadre répondant à notre approche de l'intranquillité.

305 Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, op. cit., p. 208.

bain pathique, s'opère sur le régime du rythme, donc dans les fluements.

b) dès lors que l'art – disons l'œuvre d'art – s'objective à partir de *l'aisthesis*, elle paraîtra dans l'Ouvert, elle aussi, à travers le rythme, dans une fidélité au mode d'être du sensible. L'œuvre est vraie dès lors qu'elle ne réduit ni ne sclérose les fluements dont elle provient et qu'elle assume de se faire tracé visible d'un procès de visibilisation des choses en leur monde, ou sur leur « terre », pour reprendre ici le terme choisi par M. Heidegger.

c) en vertu du visible à la deuxième puissance, l'œuvre rythmiquement formée rend substantiellement accessibles et le procès de sa formation et la puissance formatrice du rythme, ce qui justifie au passage que la phénoménologie soit aussi un mode d'accès privilégié à l'œuvre et que, par conséquent, elle prenne sa part dans toute expérience esthétiquement infléchie.

d) le sujet qui rencontre l'œuvre rythmiquement formée est à son tour impliqué dans la formation de l'*opus* contrapuntique, au sein du *metaxu* – ce que Tatiana Trouvé appelle les « récits » –, sollicitant dans l'Ouvert ses capacités poïétiques et esthétiques, que l'intranquillité rend opératoirement solidaires.

e) concomitamment, en s'avancant vers l'*opus*, le sujet découvre son Moi déplié, son Moi comme tresse de fluements, dévoilant non seulement un rapport à l'œuvre mais aussi à son *èthos*, au sens du caractère (affirmant sa liberté et son autorité à l'égard de ce qu'il forme) mais aussi au sens de la parole tenue (se découvrant et se racontant lui-même comme une aventure vécue en un monde sensible et fluctuant).

Voilà ce qui a lieu ou, plutôt, ce qui peut avoir lieu. Déplier son Moi ne se décrète pas. L'expérience, sensible, le permet – à condition de consentir à la liberté du *tu* projeté vers l'*opus* et à l'interpellation du *je*, et donc, de consentir, au préalable, à l'archi-passivité qui est la marque de la condition d'être vivant. Car ce mouvement se déploie sur le fond d'une marque pathique que la vie aveuglément inflige³⁰⁶. Les philosophes ont fourni l'essentiel de l'argumentation. Mais ils ne sont pas seuls.

Refermons ce chapitre en donnant la parole à un poète, Yves Bonnefoy, en citant les premières pages de *L'Arrière-pays*, récit mêlant autobiographie, rêveries et réflexions, lesquelles posent exac-

306 C'est à la venue à soi de cet événement que Bernhard Waldenfels s'est intéressé. Marion Bernard, en introduction à la *Phénoménologie de l'étranger* rappelle que « chez Waldenfels, le phénomène n'est certes plus ce refuge où, par l'épochè, le phénoménologue pourrait se soustraire aux contingences de la situation. Il devient le lieu où quelque chose nous arrive – ce qu'exprime le terme allemand *Widerfahrnis*, difficile à traduire : littéralement, ce dont on fait l'expérience comme venant à notre encontre, à la fois événement et heurt », in : Waldenfels, *Phénoménologie de l'étranger*, op. cit., p. 10. C'est cela qui détermine la condition de l'étranger, à soi, au cours de sa vie, etc. Plus loin, citons B. Waldenfels : « Le *pathos* n'est pas seulement l'involontaire, il est ce qu'il est impossible de vouloir », *Ibid.*, p. 69.

tement la question éthique en regard de la liberté et de l'aiguillon des possibilités dont la vie et les œuvres sont prodigues, notamment pour ce qui touche aux paysages, qu'ils soient peints ou arpentés, mais qu'elles peuvent aussi nous refuser. Ces quelques lignes évoquent, avec une extrême précision, la question de la distance, qui n'est plus celle qui sépare le *je* du *tu* – et dont nous avons posé qu'elle sera comblée en raison de l'interpellation entendue et consentie et du ou des récits opérés – mais celle qui sépare, à jamais, le *je* ontologiquement épaissi de tous les potentiels lieux non investis par l'expérience, mais néanmoins là. Le poète vient ici compléter la question en rappelant que, bien que profus, bien que multiples, les élans vitaux dont sa chair s'auto-saisit n'offrent au sujet qu'un aperçu fragmentaire de l'expérience de vivre, éprouvée passivement dans une chair partielle bien que vécue comme unitaire.

J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque : là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrirait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu [...] ³⁰⁷

Voilà ce que je rêve, à ces carrefours, ou un peu après – et il s'ensuit que je suis troublé par tout ce qui peut favoriser l'impression qu'un lieu autre, et qui le demeure, se propose pourtant, avec même quelque insistance [...] ³⁰⁸

En vérité, il suffit que quelque-chose me touche – et cela peut être la plus humble, une cuillère d'étain, une boîte de fer rouillé dans ses images d'un autre siècle, un jardin aperçu à travers une haie, un râteau posé contre un mur, un chant de servante dans l'autre salle – pour que l'être se clive, et sa lumière, et que je sois en exil [...] ³⁰⁹

Mais il y a encore ceci, que je n'ai la hantise de l'autre terre qu'en des moments, en des lieux, les carrefours, au sens propre ou métaphorique, de l'expérience de vivre. C'est comme si une part seulement de celle-ci se prêtait à la volatilisation, à la fièvre, l'autre me retenant au contraire dans les entreprises d'ici pour une durée occupée de soi, distraite de l'horizon, en vérité suffisante [...] ³¹⁰

Un mot à propos de ce dernier extrait : l'on y sent une forme de sagesse. Il ne s'agit pas d'une résignation mais du fruit patient – « une connaissance tardive », écrit Y. Bonnefoy – d'observations empruntant, une fois encore, au paysage : la vallée où chemine le poète ne cesse de s'élargir et de

307 Bonnefoy, Yves, *L'Arrière-pays*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Poésie / Gallimard), 1998 [1972], p. 9.

308 *Ibid.*, p. 14.

309 *Ibid.*, p. 24.

310 *Ibid.*, p. 31.

s'éclaircir. Le regard embrasse une étendue de plus en plus vaste, articule le proche et des lointains de plus en plus *lointains*, permettant à l'arpenteur de croire en la possibilité d'un dépassement de « l'opposition entre les deux règnes ». Ce que l'on peut comprendre ici, c'est que la découverte de soi-même ne repose pas uniquement sur l'avoir-lieu mais aussi sur son complément (ce qui n'a pas eu lieu ou ce qui aurait pu avoir-lieu), dès lors que le regard se lève au-delà du lieu de la retrouvaille ou que s'esquisse un geste en direction de ce qui échappe. « Tout mouvement nous découvre », écrivait déjà Montaigne³¹¹. En réponse à l'archi-passivité du fait d'être vivant, la réflexion éthique ne doit pas se contenter de l'avoir-lieu, mais embrasser aussi l'autre règne et tenter de relier, par la pensée, le chemin emprunté et les carrefours mis de côté par la vie. Compte tenu de leur dimension spatiale, sur laquelle Y Bonnefoy insiste, ces lignes d'ouverture du recueil pourraient constituer, si l'on s'appuie sur les travaux d'Augustin Berque, à proprement parler, une pensée paysagère et non pas seulement une pensée qui se donne le paysage comme objet, c'est-à-dire une pensée capable de traverser les échelles, de relier le geste et le pays, de conserver des horizons fourmillant de possibles et, fondamentalement, de cheminer, sans s'interdire de *mettre la main à la pâte*³¹². Se trouverait ainsi régénérée la formule de Pierre Gassendi, par laquelle le philosophe et astronome, se remémorant peut-être ses jeunes années de pastoralisme dans le pays de Digne, marquait son écart avec le strict séparatisme cartésien : *Ambulo ergo sum*³¹³. Aux récits qui trament la constitution du sujet, peut-être convient-il d'ajouter d'autres formes réflexives, où la poésie et les images, mais aussi l'arpentage ou l'herborisation, prendraient le relais. Et de faire place, ainsi, à ce que le poète nomme « l'insitué³¹⁴ », qui n'est pas l'insituable parce qu'inscrit, précisément, dans cet arrière-pays qui court et borde la vallée de nos expériences de vivre. Nous le savons là, cet « insitué » mais sans rien pouvoir dire de sa substance, ce qui ne signifie évidemment pas qu'il n'y ait rien à en penser ou à en pressentir, ne serait-ce que parce qu'il se constitue comme l'envers, possiblement réversible, des pays arpentés. C'est, peut-être, ce qu'il faut entendre lorsque Y. Bonnefoy referme ainsi le premier chapitre :

Oui, il y a une connaissance tardive, qu'il faut aider par la réflexion même si celle-ci est contradictoire, entravée : la clarification se faisant non tant par elle qu'en elle, en elle aussi, peu à peu, du fait d'un mouvement de tout l'être, plus vaste, plus conscient que les mots³¹⁵.

311 Montaigne, *Essais*, op. cit., p. 126. (Livre I, chapitre L, *De Democritus et Heraclitus*).

312 Berque, Augustin, *La Pensée paysagère*, op. cit., p. 14.

313 Cette formule constitue la réponse de Pierre Gassendi à René Descartes, cité dans Waldenfels, Bernhard, *Phénoménologie de l'étranger*, op. cit., p. 101.

314 Bonnefoy, Yves, *L'Arrière-pays*, op. cit., p. 46.

315 *Ibid*, p. 32.

6 - Chapitre V : le poète selon Jean-Claude Pinson

Ce « mouvement de l'être », par lequel, en lequel se construit la connaissance – *de soi*, connaissance *éthique*, nous semble-t-il opportun de préciser dès ces premières lignes – est, selon ce que nous venons de lire sous la plume d'Y. Bonnefoy, « plus vaste, plus conscient que les mots ». En apparence, cette pensée semble entrer en contradiction avec notre démarche qui, depuis le début, accorde une place centrale aux mots : innombrables écrits de la coterie pessoenne, « récits » chez Tatiana Trouvé, « phrase » chez Jean-Christophe Bailly, « identité narrative » chez Paul Ricœur, pour ne citer que les références auxquelles nous avons eu le plus souvent recours.

La poétique a investi cette apparente contradiction. Sa nomination annonce déjà son programme¹. Étudier la poétique, tenter d'en décrire et d'en comprendre les enjeux, c'est, précisément affronter ce dépassement des mots, grâce aux mots – ceux du poème cette fois, et ceux qui nous viennent en écho, lorsque nous lisons et comprenons le poème, grâce aussi à la forme que le poème donne aux mots, tenus ensemble. Sans perdre de vue l'intranquillité, telle qu'elle vient d'être approchée, entrer dans la question poétique est une manière d'avancer vers cette contradiction, une manière de se tenir sur le seuil des mots, sur le seuil du poème, pour voir plus loin ou, si l'on formule les choses plus modestement, pour voir ailleurs, porter le regard vers ce qui intéresse ou peut intéresser notre manière d'investir le temps et l'espace de notre séjour terrestre, de manière à en accroître les qualités – il est possible de le dire ainsi, aussi simplement, aussi radicalement.

Ainsi énoncée, il apparaît que la contradiction s'est déjà en partie estompée. Il ne faut pas s'imaginer entrer dos tourné aux mots dans ce « mouvement », libéré des entraves, promis par Y. Bonnefoy. L'entrée se fera par les mots, par la poésie et l'usage bien à elle qu'elle fait des mots – point crucial, à l'évidence, sur lequel portera en grande partie l'analyse. Le dépassement n'est en rien le contournement des mots, encore moins leur fuite. Il en sera la traversée. Selon quels chemins ? Voilà ce qu'il faut étudier. Au fond, la question qui se pose est celle-ci : en quoi la fréquentation des mots – et, singulièrement, ceux du poème – peut-elle aider à mener sa vie à l'aune de l'intranquilli-

1 Selon Michel Collot, ce mot valise aurait été forgé par Georges Perros à propos de Francis Ponge, dans ses *Papiers collés*, 2, publiés en 1973. Voir note in : Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 106.

té, selon une ou plusieurs lignes que l'on parvient à dévoiler à soi-même, prendre conscience, ce faisant, de ce dévoilement, par l'œuvrement, de soi pour soi et, solidairement, du monde et des élans qui nous traversent, dans l'instant et le lieu où nous sommes ?

Estompée, la contradiction n'est cependant pas effacée.

D'abord, si le principe d'un au-delà éthique des mots ou du poème est concevable (l'idée qu'un poème peut aider à vivre mieux ressortit même à une sorte de banalité – on le dit pareillement des chansons ou des films, mais aussi de pratiques situées hors du champ artistique), il faut encore en approcher les ressorts, notamment esthétiques et, par conséquent, faire le point sur ce que, pour notre réflexion, peuvent, ou doivent, recouvrir les termes « poésie » et « vie ». La poétique n'ayant pas vocation à faire de la poésie un nouvel avatar des coachings en développement personnel, il y a nécessité à conduire un travail de définition et de mise en lumière des articulations entre les deux termes et des réalités éthiques et *esthétiques* – nous soulignons – qu'ils recouvrent. L'usage du terme de « seuil », qui nous semble proposer une image synthétique probante à ce stade, oblige à dire ce que, en raison de sa fonction, ce seuil sépare (tâche définitoire) et relie (tâche articulatoire).

Ensuite, la contradiction connaît des répercussions méthodologiques. Les « mots », puisque tel est le *mot* retenu par Y. Bonnefoy, constituent-ils des « figures » comparables à celles que nous avons convoquées : Bernardo Soares, le Fernando-Pessoa-de-chair, ou *l'usager des espaces* composés par Tatiana Trouvé (nous ré-employons là la formule de Georges Perec), sans exclure Jésus enfant sur les genoux de Marie ? Certes, les mots conservent une forme de concrétude, graphique aussi bien que sonore, ainsi qu'une capacité à la représentation, mais ils sont pris en défaut d'opacité configurationnelle, caractéristique de la figure sur laquelle nous nous sommes amplement appuyés, qui a conduit à recourir à la notion d'*opus* contrapuntique. Le poème en semblerait davantage doté que le mot, et il entretient de surcroît une évidente affinité poétique avec le *figëre* qui fournit à la « figure » son étymologie (Cf. § 1.2 -). Mais, on le comprend aisément, le poème comme figure demeurerait trop en-deçà du seuil. La réflexion nécessite de viser cet au-delà du poème et, donc, de s'intéresser à une figure traversante, ayant accès à cet au-delà.

Le poète, et non simplement le poète, comme incarnation (au sens de Michel Henry), constituerait la figure idéale. Parce qu'il en est le promoteur, parce qu'il a sous-titré son essai consacré à la question « une autothéorie », Jean-Claude Pinson ne constituerait-il pas *la* figure poétique canonique que nous cherchons ? On le comprend tout aussi aisément, réduire à une « figure » l'« éfrayant » d'une vie singulière (pour parler comme P. Cézanne) aux prises avec les possibles qui affluent en elle n'aurait aucun sens. Fixer l'élan idiosyncratiquement vécu, c'est perdre l'élan et ne

garder que la trajectoire du lancé, tel un geste qu'il suffirait de mimer pour atteindre son but.

Le poète est une idée, un projet, un horizon qui revendique sa dimension utopique. Et qui doit rester tout cela, avec sa part d'indétermination. Donc, plutôt qu'une figure idéale, nous souhaitons inviter une figure idéelle, mue et pourtant saisie sur ce seuil, plus avancée que le poème et moins engagée dans la vie singulière que peut l'être quiconque est aux prises avec *sa* vie, Jean-Claude Pinson par exemple. Pour imager notre proposition, le poète serait l'explosante-fixe (pour parler comme André Breton, cette fois), ou traversante-fixe, figure paradoxale à double titre : en mouvement du poème vers la vie mais arrêtée sous notre regard et, de ce fait, donnant accès à l'en-deçà comme à l'au-delà du seuil. Il pourrait constituer l'instant arrêté d'un mouvement traversant en lequel s'ouvrirait les deux horizons non bornés *a parte ante*, *a parte post*, que le seuil poétique sépare et articule. Enfin, il serait un éclaireur lui-même escorté par Jean-Claude Pinson, une figure de second degré, donc.

S'agissant de la méthode, nous procéderons en trois temps.

Le premier temps consistera, ainsi qu'annoncé plus haut, à questionner ce seuil : comment définir le poème et l'éthique et comment penser leur articulation au regard de ce que nous savons de l'intranquillité ? Pour mener cette double tâche, indispensable si l'on veut adopter une position d'analyse en rapport avec la traversante-fixe saisie sur le seuil, nous ferons appel à une notion tirée des arts plastiques, l'assemblage.

Le second temps sera consacré à ce que nous venons d'appeler l'en-deçà, *a parte ante*, du mouvement de franchissement du seuil, c'est-à-dire le versant du poème. Nous serons conduit à énoncer quelques grandes caractéristiques à son sujet, telles que pensées par Jean Cohen, mais aussi de repartir de l'œuvre écrite de Jean-Claude Pinson et d'en dégager les grands traits attribuables à notre figure de second degré, le poète.

Le troisième temps sera consacré à l'au-delà, *a parte post*, du mouvement, qui n'est pas, nous le verrons, un autre mouvement, séquencé, mais bien une traversée, une tension vers l'horizon éthique déjà contenue, déjà formée, dans le poème. Traversante-fixe, morphologiquement comparable aux chevaux de T. Géricault (Cf. § 5.6 -), la figure du poète connaîtra son plus fort degré d'achèvement lorsque, parvenu à la hauteur de son éclaireur, Jean-Claude Pinson, un horizon poétique propre à cette figure idéelle commencera à se dégager. Alors, nous pourrions considérer avoir obtenu de notre figure idéelle tous les services que l'on peut attendre d'elle et envisager de refermer la réflexion.

6.1 - Une figure transitoire, cependant

C'est en réfléchissant à ces difficultés méthodologiques, en tentant de cerner cette figure différée, qu'une autre figure, adventice, fugace – une silhouette plus qu'une figure, d'ailleurs – s'est invitée, latéralement, dans notre champ de vision et s'est proposée pour, en quelque sorte, escorter, aux côtés de Jean-Claude Pinson, nos premiers pas en direction de cette figure idéale : cette silhouette a marqué le cinéma français d'après-guerre, en raison de sa haute taille, légèrement déséquilibrée vers l'avant, coiffée d'un chapeau et précédée d'une pipe. Ajoutons un parapluie, un imperméable, des pantalons un peu trop courts dévoilant des chaussettes rayées, ainsi chacun reconnaîtra le Monsieur Hulot créé par Jacques Tati. Si, à l'instar d'ailleurs de sa manière bien à lui de se manifester dans les films où il apparaît (*Les vacances de Monsieur Hulot* en 1953, *Mon Oncle* en 1958, *Playtime* en 1967 et *Trafic* en 1974), M. Hulot a fait irruption, de manière proprement intempestive, sur le seuil vers lequel notre réflexion s'apprête à se tourner, c'est en raison de ce que son incarnation filmée, configurationnelle, donne à voir, à sentir, mais aussi à penser, d'un possible lien entre éthique et expérience esthétique, tout en posant, en creux, la question des mots.

Précisons cela : il donne, selon nous, à voir, sentir, penser, mais pas nécessairement à entendre la validité *verbalisée* de ce lien, car M. Hulot, lui, se passe, en effet, – ou semble se passer –, des mots, déplaçant cette charge sur le corps plus que sur le verbe. Configuration de gestes en relation avec l'espace et ses autres occupants : en cela, donc, il est bien une « figure » à part entière, plus saisissable que celle, forcément plus indéterminée, du poète.

À l'égard de notre thèse, l'apparent mutisme de cette figure, qui fait ainsi écho à la pensée d'Yves Bonnefoy, tendrait lui aussi, en une première approche, à la rendre paradoxale. Nombreuses sont les scènes ou les situations dans lesquelles M. Hulot donne à sentir ce mouvement vers la connaissance excédant les mots. Le cinéma de Jacques Tati est en effet particulièrement économe en dialogues, se distinguant nettement de la tradition française en matière de comédie. Jacques Prévert, Marcel Pagnol, Henri Jeanson, Michel Audiard ou encore le duo Jean-Pierre Bacri-Agnès Jaoui, pour n'en citer que quelques-uns, sont autant de brillants dialoguistes qui perpétuent une référence au vaudeville ou au théâtre de boulevard, dont Jacques Tati, formé au mime, s'éloigne résolument. Mais il n'en donne pas moins à penser le séjour, l'accord ou le désaccord entre *sa* vie singulière et ce que l'on pourrait appeler les structures collectives, sociales, mais aussi entre *sa* vie et l'immuable des éléments, car, c'est ce que nous allons nous attacher à montrer, il incarne quelque chose d'une poétique dans sa relation au monde.

Réfléchissant à ce que serait une vie poétique incarnée, configurée à destination de la vue et des autres sens, la venue de cette figure s'est trouvée plus particulièrement liée à une séquence tirée de *Mon Oncle*. Elle se situe dans les premières minutes du film (11:10), lorsque après avoir fait son marché, le personnage rejoint son appartement niché sous les toits, « sorte de petite isba à la couverture de zinc, bâtie au sommet d'un vieil immeuble de Saint-Maur », selon la description qu'en donne Jean Rouaud². Après l'avoir suivi d'apparition en apparition par les ouvertures irrégulièrement distribuées verticalement aussi bien qu'horizontalement (ce qui donne lieu à un plan très frontal et distant de la façade biscornue, où le spectateur guette la survenue de sa silhouette), le spectateur voit M. Hulot entrouvrir sa fenêtre grinçante et s'étonner qu'à un moment, un chant d'oiseau se substitue au grincement, ce qui constitue – il faut le souligner – un bel exemple d'inquiétante étrangeté. Tout à son étonnement, en proie au *thaumazein* des philosophes, M. Hulot s'engage dans une démarche expérimentale, une heuristique visant à reproduire l'événement et à déterminer l'angle d'ouverture coïncidant avec la trille. Le regard fixé sur la fenêtre qu'il manipule dans un sens puis dans l'autre, M. Hulot joue, en quelque sorte, sur deux lignes sonores qui, contrairement à ce qui se passe grâce à l'articulation contrapuntique, s'annulent mutuellement. D'où, pendant un instant, la perplexité du personnage, renforcée par l'insistance à vouloir faire de la fenêtre l'instrument à l'origine des deux lignes sonores. Et, si l'on se fie uniquement à l'ouïe alliée à la vue, c'est bien le cas ; c'est bien la fenêtre qui, visiblement, dans une première intuition sensible, *chante*.

Jacques Tati insère alors une ellipse en même temps que le montage saute d'un plan à l'autre. Il n'y a qu'au moment où la caméra saisit le personnage de dos, donc lorsque le point de vue passe de l'extérieur à l'intérieur, que l'origine du chant est enfin repérée : le rayon de soleil que renvoie la vitre sur l'oiseau en cage. Le basculement de l'ouïe à la vue, solidaire d'un glissement du regard dans la profondeur, passant du vantail au mur, n'est absolument pas montré ; et à aucun moment n'est offerte à M. Hulot l'occasion d'exprimer son *euréka*, ni par le verbe, ni par le regard, car il est alors filmé de dos. C'est par conséquent le ressort même de la scène qui est passé sous silence. Reprenant le point de vue extérieur à l'appartement, la caméra nous montre un M. Hulot définitivement sorti de l'hésitation, calant la fenêtre pour que l'oiseau continue à chanter. Ce chant accompagne d'ailleurs le trajet qui le voit quitter son logis puis redescendre, empruntant, là aussi de manière plus elliptique que lors de la montée, le chemin alambiqué qui le ramène au perron de l'immeuble. Le chant de l'oiseau hors-champ se combine aux échos du marché et à la ritournelle qui, tout au long du film, signale l'univers de l'ancienne banlieue où habite M. Hulot. La rencontre avec la fille de la concierge, secrètement amoureuse, peut-être, qui lui offre un bonbon au passage,

2 Rouaud, Jean, *Souvenirs de mon oncle*, Paris, naïve (coll. Livre d'heure), 2009, p. 31.

marque la dernière occurrence du chant de l'oiseau.

Cette séquence nous semble emblématique d'une existence menée à l'aune d'une éthique indissociable de l'expérience esthétique. Le choix de quitter son appartement en laissant la fenêtre ouverte (elle était fermée alors qu'il faisait son marché au pied de l'immeuble) ne répond aucunement à une visée pragmatique mais bien à un choix dicté par une expérience esthétiquement infléchie, qui présente les principales caractéristiques énoncées par Jean-Marie Schaeffer, et tout particulièrement ici : finesse de l'attention, attention largement distribuée, coopération des circuits attentionnels ascendants et descendants. Autrement dit, dans la manière de se conduire et de conduire sa vie, M. Hulot accorde une plus grande importance à la sollicitation sensible qu'à la raison pratique puisque le *bon* angle d'ouverture de la fenêtre est aussi l'angle qui ajoute de la beauté et de la richesse sensible au monde (dimension poïétique), quitte à provoquer des courants d'air ou à laisser la pluie pénétrer dans son logis.

Et tout cela sans l'apparent secours des mots. Jouant sur une composition elliptique, écartant toute verbalisation, les principes diégétiques de Jacques Tati sont, somme toute, analogues à la manière dont Tatiana Trouvé compose ses dessins ou dont F. Pessoa avait envisagé ses *Fictions de l'interlude*. Ellipses au sein du montage comme vides au sein du dessin, ou même distance entre les *horizons* pessoens, déploient un efficace narratif auquel le spectateur prend activement part, invité à investir une situation d'intranquillité où il a à œuvrer et recevoir un ou des récits concurrents, par lui engagés en lieu et place du dialogue absenté. L'analogie se prolonge dans le fait que les récits supposent une mise en relation, laquelle se déploie sur deux plans, que nous allons préciser.

Primo, cette scène constitue le pendant de la précédente, grâce à laquelle le spectateur a assisté au départ de chez lui de M. Arpel, beau-frère de M. Hulot – moment marqué par le rituel et la volonté de maîtrise de soi et du monde (l'époussetage systématique auquel M^{me} Arpel s'adonne frénétiquement en est la marque comique). Le spectateur est ainsi mis en présence du contraste entre le stoïque – disons même le stoïcien – beau-frère et l'épicurien M. Hulot, contraste que redoublent les deux architectures, empreinte de modernité et de fonctionnalisme pour la villa, vernaculaire et bricolée pour l'« isba ». Pour reprendre le terme déjà rencontré sous la plume de Michel Lussault, l'on pourrait parler ici de deux expériences proxémiques fortement contrastées entre un hyper-lieu générique (J. Tati les multipliera et les agrandira démesurément dans *Playtime*) et un lieu qui est comme l'extension organique de l'*èthos* hulotien³. Cette tension instaurée entre les deux *départs* et les deux

3 C'est une évidence de dire que l'appartement de M Hulot, comme la villa Arpel (d'ailleurs ainsi nommée), sont à l'image de celui qui l'habite, et pas simplement qui y loge, en raison de la coloration subjective que l'habitation fait subir à l'espace. Le contraste fait ressortir, au fond, le même lien *visible* entre *èthos* et habitation, selon des modalités tranchées. À ce propos, en exergue du dernier chapitre de *L'Homme spatial*, consacré à l'« habiter », Michel Lussault cite Pablo Picasso : « Si l'on voulait marquer sur un papier tous les points par lesquels je suis passé et les réunir par un trait, on obtiendrait peut-être un minotaure ? In : Lussault, Michel, *L'homme spatial*, op. cit., p. 347.

habitations aiguillonne à l'évidence la mise en lien.

Secundo, de même que, pour opérer des mises en lien entre les entités graphiques de Tatiana Trouvé, le spectateur rétablit des continuités spatiales ou sémantiques sur ou sous le blanc du papier, il est conduit, là aussi, à investir l'ellipse pour se formuler à lui-même l'*eurêka* de M. Hulot. Et c'est, dans les deux cas, une affaire de composition, de situation dans l'étendue spatiale. Le plan très court où le point de vue s'installe à l'intérieur du logis (le seul de tout le film) montre, en un cadrage notablement resserré, un alignement des trois entités en jeu, disposés comme sur une unique fuyante : le personnage de dos, la fenêtre et le rayon dirigé sur l'oiseau. L'ellipse qui s'instaure entre ce plan et la reprise du point de vue initial, frontal et extérieur, s'offre dès cet instant comme lieu d'accueil pour la mise en lien. C'est bien à cette condition que, comme l'ont montré Henri Maldiney et François Cheng, peut s'exercer un efficace du vide ouvrant la possibilité de la *diégésis*. « Je veux que le film commence quand vous quittez la salle » a déclaré Jacques Tati à propos de *Playtime*, pointant là un hors-champ radical à l'œuvre, mais que l'œuvre creuse. On peut y voir une adresse à l'*èthos* du spectateur⁴. C'est un souhait comparable qui, déjà, dans cette scène antérieure, le porte au choix de l'ellipse ou du silence : le film se détourne temporairement de l'espace propre de sa narration pour s'autoriser une désignation vers celui du spectateur et de ses capacités imaginaires et sensibles, ici sollicitées – un spectateur invité à pénétrer dans le logis du personnage et à se glisser derrière lui pour, par-dessus son épaule, partager sa découverte sensible. La narration intra-diégétique s'absente, par le silence et l'ellipse. Mais, on le comprend bien, il ne peut s'agir d'un silence clos sur lui-même. Il est, *a contrario*, faille vers l'Ouvert, comparable à la réserve dans le dessin, c'est-à-dire partie prenante de la composition de l'œuvre. C'est un silence actif, efficace, posé à la jonction de l'esthétique et de l'éthique.

Poursuivons l'analogie : de même que sur ou sous la blancheur du papier se donnaient à sentir le ou les traits interrompus, l'ellipse ou les silences contiennent, recouvrent, sans les exhiber, tous les mots de possibles mises en récit. Et de cela, nous possédons, en quelque sorte, la preuve directe. Michel Francini, qui tint le rôle du maître d'hôtel du *Royal Garden* dans *Playtime* a témoigné dans un documentaire de la présence sous-jacente des mots dans le cinéma de Jacques Tati⁵. Expriment

4 Dondey, Marc, *Tati*, Paris, Éditions Ramsay (coll. Ramsay Cinéma), 1989, p. 125 : « En mars 1956, Jacques Tati répond à François Chalais qui l'interroge sur ses projets : " Je crois que je vais maintenant expliquer davantage aux spectateurs ce qu'est Hulot. Je vais leur faire voir où il habite, où il travaille, et les contacts qu'il a avec la famille, avec le monde qui l'entoure " » (Entretien télévisé avec François Chalais, Archives INA, 3 mars 1956). Notons que cette intention rejoint celle d'un lointain prédécesseur, le moine Citrouille amère, « hétéronyme » du peintre Shi Tao (milieu du 17^e siècle) : « En peinture [...], le concept central de la critique est le "xu" 虛 "le vide", c'est-à-dire ces plages blanches laissées à l'imagination, — la partie peinte, moins importante que les parties vides, tend à n'être en quelque sorte que le support de celles-ci, l'auxiliaire qui guide l'œil et l'amène jusqu'à ce seuil essentiel du vide, où c'est l'esprit qui prend le relais de l'œil », in : Ryckmans, Pierre, « Les propos sur la peinture de Shi Tao – traduction et commentaire », *Arts asiatiques*, tome 14, EFEO, Musée Guimet, 1966, p 79-150.

5 Bernard, Jean-Jacques, « Tati ... par le geste », Caïmans Productions, Ciné +, 2013.

les difficultés qu'il ressentait à jouer et à occuper l'espace de la salle du restaurant sans le secours du moindre dialogue, Jacques Tati avait répondu à son acteur : « Parlez-vous à vous-même », ajoutant qu'il s'appliquait à lui-même ce conseil. Cette réponse indique que, non seulement les silences de M. Hulot recouvrent une multitude de monologues (ou de dialogues entre le sujet et lui-même) et de pensées possibles, mais qu'il faut qu'ils soient présents à la conscience de l'acteur pour qu'ils infusent, en quelque sorte, chacun de ses gestes, chacun de ses actes, et invitent, *in fine*, le spectateur à s'impliquer en vue d'opérer la mise en relation diégétique. Le mime porte alors en lui les harmoniques des mots prononcés en son for intérieur, tout en maintenant à distance ces mots et le récit qui tendrait à les englober dans le discours – sorte d'indice d'un dicible à la deuxième puissance (mais non indicible), pour paraphraser M. Merleau-Ponty.

D'où une hétérogénéité parmi les mots. Ceux du spectateur, plus nombreux au final, participent à la narration, côtoyant les quelques bribes ou borborygmes enregistrés sur pellicule. En plus de la rareté des dialogues, cette hétérogénéité confère aux mots du film un statut quasi musical, tels des notes qui, d'ailleurs, sont traitées d'égal à égal avec les bruits des choses et les sons de la vie – ceux-ci faisant l'objet d'une extrême attention de la part de Jacques Tati. Aux mots du film est ainsi conférée une sorte de concrétude, presque ridicule parfois, de compacité, d'opacité, car ils ne s'hypostasient jamais au profit d'un discours déjà articulé à destination du spectateur. André Bazin le relevait très tôt, dès la sortie des *Vacances de Monsieur Hulot* :

Jamais sans doute l'aspect physique de la parole, son anatomie n'avait été mise aussi impitoyablement en évidence. Habités que nous sommes à lui prêter un sens même quand elle n'en a aucun, nous ne prenons pas sur elle le recul ironique qu'il nous arrive d'avoir par la vue. Ici les mots se promènent tout nus avec une indécence grotesque, dépouillés de la complicité sociale qui les habillait d'une dignité illusoire⁶.

Force est de le constater : le détour emprunté à la suite de la silhouette adventice de M. Hulot nous reconduit néanmoins à la question des mots et à celle de leur usage en poésie. En effet, emboîtant son pas, nous pouvons dégager deux observations principales :

En premier lieu, il apparaît que, voulue par Jacques Tati, cette nudité, quasi lustrale, des mots pourrait être considérée comme un projet de nature poétique, qui se verrait conforté par ce qu'en 1897, déjà, Stéphane Mallarmé appelait de ses vœux dans *Crise de vers* : « la disparition élocutoire du poète ». Appelé à renoncer à la maîtrise d'un discours synthétique et articulé, ce dernier

6 Bazin, André, « M. Hulot et le temps », *Esprit*, mai 1953, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, nouvelle édition abrégée, Paris, Éditions du Cerf (coll. 7^e Art), 1985, p. 41-48.

cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase⁷.

Il est bien question, chez S. Mallarmé comme chez J. Tati, de faire en sorte que les mots, détachés de toute syntaxe pré-déterminée et déjà sue, déliés de la bijection qui les lie au référent et à l'idée, puissent, par leur puissance de réminiscence, faire en sorte que les objets que le spectateur ou le lecteur associent, plus intranquillement, à leur nue nomination, « baigne[nt] dans une neuve atmosphère ». À la réserve du dessin chez T. Trouvé, au silence ou à l'ellipse du montage chez J. Tati, il conviendrait donc, pour faire un pas en direction de la poésie, d'ajouter le blanc de la page chez S. Mallarmé, maintenant le mot dans son éclat maximal.

En second lieu, outre qu'elle nous rappelle l'importance de ce motif chez Bernardo Soares (Cf. note p. 107), la scène de la fenêtre apparaît comme point de nouaison des questions esthétique et éthique, certes, mais aussi de celles qui concernent l'espace et le langage – aspects qui ont été au cœur de la réflexion menée autour des dessins de *Intranquility*. En ce sens, donc, cette scène s'offre comme une articulation dans le passage d'une figure à l'autre. Et, à nouveau, les analyses de Michel Lussault confortent ce moment articulatoire :

Les acteurs spatiaux, à l'envi, racontent des histoires. Il faut donc les écouter et les comprendre, ce que la transposition des thèses de Paul Ricœur, dont le travail est pour moi fondamental, permet. Ricœur ne s'appesantit pas sur la définition linguistique du récit car il aborde celui-ci par le biais de sa fonction narrative⁸.

M. Lussault fait sienne la notion d'« intrigue », tirée de *Temps et Récit*, caractérisée comme « agencement des faits dans un récit structuré⁹ », visant à résoudre, par intégration, l'hétérogénéité des phénomènes vécus dans l'étendue – hétérogénéité dont nous savons que la cause est la profusion vitale. Posée autrement, c'est, selon nous, la question du *où* qui ressurgit ici, du fait de l'accent mis sur la spatialité, ce qui implique, en effet, la nécessité d'une règle – disons, *a minima*, d'une régulation dont on pourrait décrire les principes, ce qui peut, en effet, constituer la tâche du géographe. Cette régulation porterait sur la question biface de la place que le sujet occupe, d'une part et, d'autre part, de celle de la distance avec toutes les autres places possibles, occupées ou non, qu'il

7 Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque de La Pléiade), 1998, p. 210-211.

8 Lussault, Michel, *L'homme spatial*, *op. cit.*, p. 233.

9 *Id.*

serait ou qu'il aurait été possible d'occuper, par le sujet ou par un autre que lui. C'était, on s'en souvient, le motif de la réflexion d'Y. Bonnefoy. Il est donc bien question, *in fine*, de parvenir à décrire l'espace comme structure réticulaire afin de permettre au sujet de s'y situer, dans la durée, relativement aux autres points, ainsi qu'aux autres moments. Notre réflexion, on l'a vu, déjà, ne vise pas à dégager une telle structure mais, revendiquant en cela un ancrage dans la pensée paysagère plus que strictement spatiale, elle s'accommode d'une hétérogénéité irrésolue et de relations œuvrées selon une intranquillité où l'œuvrement et la réception de l'*opus* sont indissociables. L'*horizon* et ses confins fluctuants conviennent mieux, au fond, à la réflexion sur l'intranquillité, que le pays délimité, contenu en ses frontières (Cf. note p. 213). L'hétérogénéité demeure, mais aussi l'impermanence, participant d'une composition ouverte, rythmée, de nature contrapuntique, où les liaisons entre éléments restent à l'initiative du sujet qui, en raison des écarts que l'œuvrement creuse entre le *Je* et les *tu*, découvre son Moi selon la forme dédoublée du contrepoint. C'est bien cela qui constitue à nos yeux la marque de l'intranquillité.

Dans le prolongement des réflexions conduites autour de la différence entre paysage établi et *opus* paysager, l'hypothèse qui se dessinerait alors serait la suivante : au récit et à la mise en intrigue, sur le versant de l'espace, pourrait se substituer, sur celui de l'*opus* paysager, la poésie et ce que S. Mallarmé appelle les « reflets réciproques », c'est-à-dire un irréductible *pólemos* des mots produisant des éclats hors toute harmonie syntaxique déjà réglée à l'avance – ou récit à visée synthétique. En d'autres termes, la poésie, à même d'accueillir les mises en lien concurrentes – les récits, au pluriel, de T. Trouvé, pencherait du côté du paysage, et singulièrement, du côté de l'*opus* paysager. En revanche, l'intrigue, – au singulier – en raison de son caractère synthétique et téléologique, pencherait du côté de l'espace, s'offrant comme structure tournée vers la question du *où*. L'affinité entre intranquillité et poésie serait donc plus grande, plus essentielle, même, qu'entre intranquillité et récit, réflexion par laquelle pourrait se faire la prise d'élan vers notre figure poétique. C'est par conséquent à un éloignement à l'égard du récit ou de la phrase que nous nous apprêtons à consentir, nous rapprochant de la polarité poétique du langage, telle qu'elle s'annonce chez S. Mallarmé.

Voilà la direction vers laquelle semble nous escorter notre figure adventice. Mais en le suivant ainsi, M. Hulot ne risque-t-il pas de nous égarer et d'égarer notre poète ? Nous ne le pensons pas, bien au contraire, et nous percevons même une convergence cheminatoire entre lui et Jean-Claude Pinson, dont nous rappelons qu'en qualité de premier éclaireur, il a pris, s'agissant du chemin méthodologique, la tête de la cohorte. Cette hypothèse pourrait guider notre avancée vers la poétique,

à condition, bien entendu, de vérifier sa compatibilité avec la « poésie » que Jean-Claude Pinson range dans la valise du mot. Ce sera l'objet du développement à venir mais, déjà, voici ce que, dans la partie intitulée « Théorèmes » de sa *Poétique*, il écrit :

Après (et depuis) Mallarmé, la césure, l'interruption, la syncope, la discontinuité propres au poème tendent, comme la dissémination de l'énoncé sur la page, à être systématiquement valorisées (par la théorie littéraire déconstructionnisme notamment), au détriment de la continuité et de la synthèse romanesques. Elles sont, affirme-t-on, ce par quoi le poème se met en capacité de résister à la « poisse du sens », à l'idéologie, aux médias, à l'industrie culturelle (dont le roman participe)¹⁰.

Ces lignes ne constituent pas le *credo* poétique de J.-C. Pinson qui, pour argumenter et défendre la possibilité poétique pose, et démontre, en s'appuyant sur des faits et des raisonnements, le cadre théorématique au sein duquel sa pensée se développe. Son métier d'enseignant explique probablement le souci permanent chez lui de dresser l'état des lieux avant de formuler toute proposition. Ce qu'il faut ici retenir, c'est que la poétique connaît et prend en compte la radicalité mallarméenne, et que le contenu théorématique est bien en accord avec l'hypothèse retenue, s'agissant de la prise de distance avec toute volonté, par trop affirmée, de faire récit. Autrement dit, même si elle ne fait pas sienne *in toto*, l'aspiration mallarméenne au vide et à la discontinuité déjouant l'intrigue, celle-ci infuse, entre autres influences, la poétique et la poésie de Jean-Claude Pinson.

J. Tati ne nous égare pas. Son geste bordé de vide et de blanc se pare d'un éclat proprement poétique. La conséquence en est que le geste prime sur la narration qu'il invite à opérer, du côté de la réception. Il désigne et cela suffit pour que le spectateur complète le désigné. Dans la méditation pour le moins foisonnante que Michel Deguy livre à propos de la poétique chez Jean-Claude Pinson, celui-ci nous offre un bel argument à propos de la nature poétique d'un tel geste renvoyant les mots, le récit plus encore, au second plan :

Qu'est-ce qu'un *acte* poétique ? C'est une intervention déconcertante, qui interrompt, suspend, brise, la séquence affairée, fonctionnelle des occupations (« La prochaine fois, dit Plume, j'interviendrai » – Michaux). Comment ? C'est toute la question de ce *faire-là*... Je me rappelle le poète anglais Horowitz vociférant dans Trafalgar Square : « Look at the moon ! ». *Détournant* les regards, le poème (la diction à ce moment) était bien « le doigt qui montre la lune... ». Et pour une fois, faire attention au doigt, au signe, était bien la chose importante¹¹.

10 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, op. cit., p. 128.

11 Deguy, Michel, « De Leopardi au poétariat. Don de Zilbadone à Jean-Claude Pinson pour son numéro spécial »,

6.2 - Le seuil entre éthique et poésie et le rôle de la pensée paysagère

Un seuil, avons-nous proposé en introduction : tel que pensé et formulé par J.-C. Pinson, le projet poétique relève de la relation et même, pourrions-nous dire, de la conciliation. Une volonté conciliatrice – voire ré-conciliatrice – dont l'auteur a expliqué qu'elle se rapportait aux expériences politiques et poétiques de ses débuts. Après ses premiers pas en poésie effectués auprès de l'avant-garde littéraire défendue par la revue *Tel Quel*, radicale, formaliste plutôt qu'engagée, résolument intransitive, puis les années passées à militer dans la mouvance maoïste qui ont débouché sur le doute, s'est imposée la nécessité d'embrasser plus largement le champ littéraire, sans renoncer à ses nuances ou à ses contrastes, et de renouer avec le miroitement du monde où, par nécessité, a lieu notre existence sensible, un miroitement qui fut un temps mis à distance par l'idéologie.

Où se tenir, comme poète et comme homme sentant la nécessité de repenser son séjour à l'aune de la sensibilité rendant à nouveau accessible les effets innombrables du miroitement ? À ce propos, J.-C. Pinson reprend volontiers le mot d'Hölderlin : « l'habitation », qui donne d'ailleurs son titre à son premier livre¹², ainsi qu'à son premier essai en matière de poésie¹³. Habiter le seuil. Mais avant cela, le rejoindre, ce qui signifie qu'il y a plus d'un chemin menant à la poétique, laquelle apparaît bien comme une sorte de seuil, au sens de la géomorphologie, légèrement surélevé, d'où le regard peut renouer avec des versants qui ont pour noms l'éthique, la philosophie du langage, l'esthétique, le sens et le son, pour faire allusion à la formule de Paul Valéry, mais aussi le personnage (de roman ou de poésie), les genres, la parole prononcée à *chaud* et la page plus *froide*, etc. Parmi les chemins menant au seuil, l'on y retrouve évidemment celui qu'a emprunté l'intranquille M. Hulot¹⁴, et tant d'autres possibles.

Restons, encore un peu, sur ce chemin latéral qui nous conduit vers la poétique pour, progressivement, en déplier tous les horizons. Conformément à la définition qu'en donne Le Larousse¹⁵, ce

NU(e), n° 61, 2016, p. 115-125.

12 Pinson, Jean-Claude, *J'habite ici*, Seyssel, Champ Vallon (coll. Recueil), 1990. Parmi l'ensemble de textes regroupés sous le titre « Hölderlin humblement », citons ces quatre lignes : « les temps n'ont pas vraiment changé / c'est toujours là que les poètes, les philosophes / se tiennent : au bord du vide / dans la stupeur d'exister » (p. 102).

13 Pinson, Jean-claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon (coll. Recueil), 1995.

14 Outre que l'épisode de la fenêtre pourrait être qualifié de poétique, l'on relèvera que Jean-Claude Pinson et M. Hulot ont l'estuaire de la Loire en commun. Né à Saint-Sébastien-sur-Loire, ayant enseigné à Saint-Nazaire puis à l'université de Nantes, J.-C. Pinson s'est installé sur la rive sud de l'estuaire, face à Saint-Marc, petite station nazairienne où ont été tournées *Les Vacances de Monsieur Hulot*. Postée sur le front de mer, une sculpture du personnage semble aujourd'hui fixer « l'autre côté de l'eau », comme on dit là-bas, en direction du lieu où séjourne, poétiquement, le poète philosophe.

15 D'après le dictionnaire Larousse, le mot-valise est un mot qui résulte de la réduction d'une suite de mots à un seul mot, qui ne conserve que la partie initiale du premier mot et la partie finale du dernier, *in* : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mot-valise>.

mot valise s'obtient par rapprochement de « poésie » ou « poétique » et de « éthique ». L'élégance de la construction néologique est remarquable, mais il faut expliquer le pourquoi de la fusion et tenter d'approcher le sens de son produit, c'est-à-dire avancer vers ce que peut recouvrir le terme, pour nous, dans le champ esthétique et dans son rapport à l'intranquillité, telle que formulée plus haut. L'objet des deux prochains chapitres sera d'étudier cette double question. Ainsi que nous l'avons pressenti, déjà, un détour par le paysage, l'*opus* paysager pour être plus précis, sera pour nous fructueux.

Le premier pas consiste, à l'évidence, à revenir à l'étymologie, déjà rappelée, du mot « poème », *poëin*, qui signifie « faire ». Si l'on repart de la scène de *Mon Oncle*, c'est bien M. Hulot qui *fait* le chant de l'oiseau, par ces moyens inventés, que sont, en la circonstance, la fenêtre, le soleil, l'espace urbain et l'oiseau. Puisant dans le lexique des arts plastiques, nous pourrions même dire, ici, qu'il a recours à des *médiums*, fort hétérogènes, tout en soulignant qu'il ne les a pas choisis mais plutôt attrapés au vol, dans le flux vital venu à lui. Le *faire* dont il est question relève donc davantage de l'approche morphogénétique, défendue par l'anthropologue écossais Tim Ingold et s'écarte de la vision aristotélicienne de la matière in-formée, c'est-à-dire du modèle hylémorphique séparant la forme (*eidos*) et la matière première ou matière brute (*hylé*). M. Hulot dévoile, concrétise un chant en agençant un déjà-là qui le celait à l'état de potentialité¹⁶. Le *faire* qui intéresse la poétique, nous allons le voir, doit être pensé ainsi, avec sa part de passivité et son inscription dans le flux profus de la vie, qui fondent, nous le savons, l'intranquillité.

Dès l'instant où ce n'est plus pour lui la fenêtre qui, pathiquement, chante, c'est-à-dire une fois l'inquiétante étrangeté traversée et l'*eurêka* formulé, il adopte et assume pleinement la posture poétique – ou poétique – de celui qui fabrique, tout en recevant les esquisses successives, un objet sonore ajoutant à la beauté sensible de son petit monde de banlieue. Ajoutons que ce *faire* relève d'une mise en lien que guide l'oreille – en disant cela, nous ne nous éloignons guère de la poésie entendue par son versant musical, versant dont nous verrons bientôt toute l'importance pour Jean-Claude Pinson.

Mais s'agissant de l'« éthique » ? Empressons-nous de dire que la poétique pinsonienne ne fait pas usage du sens ultra-contemporain du mot, tel qu'on le rencontre dans les dits « comités d'éthique » ou « éthique professionnelle » propre à un secteur d'activité. Là aussi, il convient de re-

16 Ingold, Tim, *Faire, Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Paris, Éditions Dehors, 2017 [2013], p. 80 : « Faire, consiste [...] non pas à imposer une forme sur une substance matérielle brute, mais dessiner ou délivrer les potentialités immanentes d'un monde en devenir. Dans le monde phénoménal, chaque matériau est en devenir, il ouvre un chemin ou une trajectoire dans un dédale de trajectoires ».

venir à la source étymologique. Frédérique Woerther, helléniste, chercheuse au C.N.R.S., qui a consacré sa thèse à la question, la rappelle en ces termes :

La première attestation d'*ἦθος* dans les textes grecs conservés remonte à Homère, chez qui il apparaît au pluriel pour désigner les « lieux familiers » propres à un animal. Cette signification est également attestée plus tard chez d'autres auteurs pour renvoyer aux lieux fréquentés par des animaux ou par un groupe d'hommes. L'idée de « familiarité » est facile à comprendre, et peut être interprétée à partir des reconstructions étymologiques qui font dériver *ἦθος* de la racine indo-européenne *swedh-*, rapprochée par les comparatistes du thème du pronom réfléchi *swe-* qui exprime « l'ipséité, le rapport définitoire à la personne elle-même »¹⁷.

L'étymologie de l'*èthos* fait ressurgir, à la fois, la question du lieu et celle du rapport que le sujet noue avec lui-même, incluant donc, s'agissant de l'homme, le rapport s'établissant dans et par le langage, tel qu'a pu le penser Paul Ricœur, par exemple, chez qui le concept d'ipséité est crucial. L'*èthos* lie *logos* et *topos*. Le fameux *où*, d'où le sujet parle, ou *se* parle – s'interpelle *via* le jeu entre *je* et *tu*, selon Jan Patočka, la valeur testimoniale et argumentative de la manière dont le sujet occupe son lieu, son *èthos*, et que le discours tenu sur soi vient en quelque sorte souligner – et non dissimuler – constituent les fondements de l'éthique. Ce point a précisément fait l'objet de la recherche de F. Woerther, qui a étudié l'usage du terme dans l'ensemble des œuvres d'Aristote, en particulier dans sa *Rhétorique*, sa *Politique* et son *Éthique à Nicomaque*. De la familiarité au caractère, de l'habitude à l'habitation – qui partagent la même racine – l'on voit bien comment le pas fut franchi, même si le terme conserve longtemps, comme le souligne F. Woerther, une valeur politique, liée à l'appartenance au groupe, ainsi qu'une référence au don :

Au cours du V^e siècle, les valeurs d'*ἦθος* semblent relativement floues, puisque le « caractère » que désigne cette notion peut être compris soit comme la manifestation de la nature, soit comme le résultat de l'éducation et de la coutume. Selon les contextes en effet, son sens est proche de celui de *φύσις* (nature) — il renvoie, chez Pindare par exemple, à une disposition psychologique naturelle, liée à la naissance, dont les hommes ou les animaux héritent en vertu de leur race —, ou il permet au contraire d'affirmer avec vigueur l'influence qu'exercent sur l'être humain les régimes politiques et l'éducation, comme en témoignent les nombreux emplois dans le traité hippocratique *Airs, Eaux, Lieux*. Cette indétermination révèle ainsi que l'*ἦθος*, avant Aristote, est moins un concept rigoureux qu'une notion surdéterminée par des jugements de va-

17 Woerther, Frédérique, « Aux origines de la notion rhétorique d'èthos », *Revue des Études Grecques*, n° 118, 2005, p. 79-116.

leur.

Ce deuxième extrait montre que la manière dont l'*èthos* se manifeste repose aussi bien sur une sorte de passivité, vitale, constatée, que l'on pourrait qualifier de « naturaliste », que sur une possibilité offerte au sujet de la travailler, de la *rectifier*, par l'éducation, possibilité que l'on pourrait qualifier de « culturelle ». L'*èthos* se trouverait à la conjonction d'une poussée insufflée par la vie, à laquelle rien ne saurait être opposé, et d'une réponse élaborée par le sujet pour composer avec – composer son mode d'habitation du monde, procès qui fait écho aux propos précédemment cités de Tim Ingold. Élaboration contradictoire, entre ce que Pierre-Jean Labarrière appelle le *parce que* et le *pour que*¹⁸, qui passerait notamment par le modèle et l'exercice, mais aussi par la fréquentation des œuvres, y compris de fiction – la fonction mimétique du théâtre étant prééminente dans le cadre de la pensée aristotélicienne.

Dit autrement, l'*èthos* serait aussi bien un déjà-là qu'un mouvement théorétique adossé à une *praxis*, visant, par un *faire* tel que défini plus haut, à découvrir et mieux connaître la teneur de nos habitudes, de notre habitation, celée en ce déjà-là. Ce point mérite d'être souligné et gardé en mémoire, car il envisage la solidarité du *faire* et du dévoilement des potentialités éthiques et fonde la poétique à laquelle J.-C. Pinson aspire, sans nier pour autant la tendance « naturaliste » et sa pente versant vers le renoncement induit par l'absurdité brute des choses et du monde – et peut-être même de sa présence en ce monde. La poétique pinsonienne prend en considération cette butée, non pour s'y écraser mais pour y prendre ou reprendre un élan enthousiaste vers le *faire* éthiquement fertile, vers le poème comme instance éthopoïétique, où le sujet, poète, peut reprendre la main. Tel est bien l'enjeu d'une heuristique éthique dont, dit Paul Ricœur, cité par P.-J. Labarrière, « Le commencement n'est pas ce qu'on trouve d'abord ; il faut accéder au point de départ : il faut le conquérir¹⁹ ». En d'autres termes, le *parce que* ne saurait être confondu avec le commencement de ce travail qualifié plus haut de « culturel », que l'on pourrait dire aussi, dans le cadre ici posé « poétique », mais il est, lui aussi, objet de la recherche. Aux confins de l'*a parte ante* et de l'*a parte post* d'un processus sans borne, le projet éthique est un commencement, ou perpétuel re-commencement, dont jamais le sujet éthiquement préoccupé ne s'éloigne, pas plus qu'il ne peut s'éloigner de sa vie. Le *parce que* demeure le perpétuel radical du *pour que*.

Par ailleurs, cette découverte serait solidaire d'une réception, dont l'inflexion esthétique reste à prouver (M. Hulot donne une forte indication en ce sens), se doublant d'une possibilité de verbalis-

18 Labarrière, Pierre-Jean, *Au fondement de l'éthique, Autostance et relation*, Paris, Éditions Kimé (coll. Philosophie en cours), 2004, p. 17.

19 *Ibid.*, p. 18. La citation est tirée de : Ricœur, Paul, *Finitude et culpabilité II, Symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1960, p. 324.

sation, destinée à soi et aux autres (raison pour laquelle il cale sa fenêtre, de manière à donner le chant en partage au plus grand nombre). Dans ce mouvement, où l'on reconnaît la marque de l'intranquillité, ce qui importe est, autant que son contenu, la manière dont cette verbalisation à soi-même destinée fait fond sur un donné rencontrant un construit, les deux se co-découvrant, en une co-naissance mutuelle. C'est ainsi que l'on pourrait s'approcher de l'usage du mot dans la *Rhétorique* d'Aristote où il est non seulement question de la teneur du propos sur soi, mais aussi de la manière dont on l'énonce, à sa propre adresse avant de se tourner vers l'autre. Ce souci éthique renvoie, là encore, à la poésie et au poème, tel un hendiadyn où *la* et *le* « poétique » sont à la fois distingués et tenus ensemble (Cf. note p. 32). Cité par F. Woerther, voici ce qu'en écrit le linguiste Dominique Maingueneau :

La rhétorique antique entendait par *èthè* les propriétés que se confèrent implicitement les orateurs à travers leur manière de dire : non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes, mais la personnalité qu'ils montrent à travers leur façon de s'exprimer. Aristote avait esquissé une typologie, distinguant la « phronèsis » (avoir l'air pondéré), l'« eunoia » (donner une image agréable de soi), l'« aretè » (se présenter comme un homme simple et sincère). L'efficacité de ces *èthè* est précisément liée au fait qu'ils enveloppent en quelque sorte l'énonciation sans être explicités dans l'énoncé. Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'*èthos* est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu « réel », appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu²⁰.

L'*èthos* ne marque donc nul *hiatus* entre la vie et la parole, entre ce que serait la teneur de ce qui est vécu par le sujet éthiquement préoccupé, d'une part, et ce qui pourrait en être dit, et sous quel mode cela est dit, d'autre part ; entre une « réalité vécue » – pour reprendre les guillemets de D. Maingueneau – et la parole sincère qui la rendrait audible, qui la dirait plus qu'elle ne la décrirait. Précisons qu'il est bien question, ici, de parole et non de texte. Nous verrons plus loin toute l'importance de cette observation qui nous semble de nature à favoriser la pensée du rapprochement entre éthique et poésie.

L'*èthos* marque l'indissociabilité de l'énoncé et de l'énonciation, qui tiennent tout deux à la présence du sujet énonciateur dans le flux *a parte ante* des élans vitaux. Il n'y aurait plus le contenu existentiel d'un côté – voire d'abord – et le narrème d'un autre côté – postérieur, qui prendrait le

20 Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, (coll. Lettres sup), 1993, p. 137-138.

premier comme motif. S'éloignant de cette position plutôt séparatiste et séquentielle, perceptible par exemple chez Alain Jouffroy, dans un essai dont le titre, pourtant, annonce une articulation²¹, Jean-Claude Pinson en revient, au fond, au caractère indissociable de la vie et de la parole *a parte post*, à la mêlée des deux, en chaque instant qui est, à chaque fois, commencement. Ainsi, marquant son écart avec ce que l'on appelle la « connaissance littéraire »²², son propos introductif est des plus clairs :

Autre est la visée de la « poétique » telle que je la conçois. Car elle considère la « vraie vie » dont serait solidaire la littérature (ou plutôt cette fois la poésie), non sous l'angle de la connaissance, mais sous celui de l'action, de la pratique. Il ne s'agit plus tant que la vie soit, par la littérature, mieux connue ; il s'agit qu'elle soit « mieux » *vécue*. Si j'écris, dit en substance Georges Perros, c'est *pour* être *vécu*, un peu plus, par la vie²³.

La séparation n'a plus cours. La poésie, qui se substitue ici à la parole – il faudra s'en expliquer, venons-nous d'annoncer – rétablit le poème comme fait de vie, envisagé sur le même plan que tous les autres faits survenus sur ce fond pathique d'où procède l'instauration du monde habitable. Ainsi exprimée, la « visée » poétique, telle que définie par J.-C. Pinson, éclaire l'épisode de la fenêtre selon deux angles complémentaires : premièrement, par la forme verbale employée, et l'étayage sur G. Perros, il en revient à la passivité évoquée plus haut, passivité dont F. Pessoa avait aussi parlé, et sur laquelle la poétique, comme l'intranquillité, fait fond. L'accent n'est plus mis sur le vivre mais sur le vécu, un *parce que* ressaisi, investi, en vue d'un *pour que*. Deuxièmement, dans le droit fil de ce que F. Woerther défendait plus haut, Jean-Claude Pinson insiste sur la conception de la poésie comme *praxis*. Il s'agit de reprendre et développer ces deux éclairages, par ailleurs complémentaires : la passivité et la dimension praxéologique de la poésie, en essayant de trouver des points d'appui dans l'œuvre du promoteur de la poétique.

La passivité : M. Hulot – revenons à lui, puisqu'il nous escorte avec J.-C. Pinson – se trouve passivement livré à un élan vital, annoncé par le sentiment d'inquiétante étrangeté. C'est bien, d'abord, parce qu'il entend sa fenêtre chanter, c'est bien parce qu'il se découvre, lui, enchanté par elle, en dehors de toute volonté, qu'il se soumet ensuite à ce chant, puis qu'il enclenche un processus poétique, lequel ne constitue un ajout au monde que de manière subreptice, c'est-à-dire telle une

21 Jouffroy, Alain, *Manifeste de la poésie vécue*, Paris, Gallimard (coll. L'infini), 1995, p 16 : « toute création poétique est anticipée par une expérience, que j'appelle poésie vécue ».

22 Question à laquelle se consacre Franck Salaün à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.

23 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, *op. cit.*, p. 6.

saisie en sous-main d'un tout à fait profane *carmen mundi*, toujours déjà là, à l'état de potentialité avons-nous dit, et à l'égard duquel il ne peut revendiquer une autorité – au sens de l'auteur – que partagée avec la vie elle-même. M. Hulot ne fait pas chanter l'oiseau. Il ne fait pas non plus que le soleil brille. Il fait en sorte que la coïncidence du soleil et de l'oiseau, passivement découverte sous la guise « estrangeante » du chant, comme aurait pu dire Montaigne, soit possible à nouveau. Re-saisie du *parce que* en vue du *pour que*. Chant dont le fondement ontologique lui échappe radicalement, qu'il ne cherche d'ailleurs pas à atteindre, mais qu'il reçoit et accompagne dans le flux vital dont, au fond, jamais il ne s'extrait, sauf à l'instant du *thaumazeïn*. C'est d'ailleurs un trait majeur du comique propre au personnage, que Jacques Tati lui-même a, en quelque sorte, théorisé – même si ce dernier terme n'est guère familier au cinéaste :

Je prends le cas d'un gag que vous avez vu dans *Les Vacances de monsieur Hulot*. M. Hulot arrive au cimetière. Il a besoin de faire repartir sa voiture, cherche une manivelle dans le coffre arrière, en cherchant sa manivelle sort un pneu, ce pneu tombe par terre, les feuilles viennent se coller sur le pneu, le pneu est transformé en couronne, et, cette couronne, l'ordonnateur des pompes funèbres croit que M. Hulot est venu l'apporter. Vous me direz là : « Hulot n'a pas trouvé de gag ». C'est exact, il n'en a pas trouvé. Il a fait ce qui aurait pu arriver à un monsieur un peu étourdi, sans avoir l'invention comique [...] Dans le cas de Chaplin, si Chaplin avait trouvé le gag suffisamment bon pour le mettre dans son film – ce dont je ne suis pas certain – il aurait fait la même entrée qu'Hulot, mais, voyant que la situation est catastrophique (il y a un service religieux et sa voiture gêne ce service), se trouvant, en ouvrant son coffre, avec une chambre à air, il aurait, *pour le spectateur*, collé lui-même les feuilles sur la chambre, transformé la chambre en couronne et elle aurait été acceptée de la même façon par le garçon qui s'occupait du service. Et là, les spectateurs auraient trouvé le personnage merveilleux parce que, au moment même où personne n'aurait rien su imaginer pour le sortir de cette situation, il aurait inventé, sur l'écran, pour les spectateurs, un gag. Et c'est ce gag qui aurait décroché le rire et aurait fait dire, en plus : « Il a été formidable ». On ne peut pas dire ça d'Hulot, il n'a pas été formidable, puisque ça aurait pu arriver à vous, à tout le monde [...] ²⁴

« En effet, relancent François Truffaut et André Bazin qui mènent l'entretien auprès de Jacques Tati, ce qui caractérise Charlot, c'est à la fois la naïveté et la suradaptation. Hulot au contraire est passif. D'ailleurs, dans votre façon de présenter les choses, vous ne changez pas l'événement, vous

24 Bazin, André et Truffaut, François, « Entretien avec Jacques Tati », *Cahiers du cinéma*, n° 83, mai 1958, p. 2-20.

vous arrangez seulement pour qu'on le voie²⁵ ». M. Hulot est passif, fondamentalement, originellement passif, dans le sens où, consentant à tout instant à se laisser ravir par la sensation, il en revient au contact pathique à partir duquel se constitue, pour lui, d'abord – et non « pour le spectateur » comme le souligne J. Tati – et le monde et son être-au-monde, son *èthos*. Ce à quoi le spectateur assiste, c'est à la constitution configurationnelle de l'*èthos*, constitution dont les hésitations ou les accidents rapportés à la vie pragmatique sont matière à comédie, et non à un discours *sur l'èthos* déjà constitué, encore moins revendiqué en tant que modèle à mimer.

L'hypothèse posée plus haut consiste, rappelons-le, à considérer que ce moment toujours constitutif, qui fait fond sur l'élan vital passivement vécu, engage la poésie plus que le récit, l'éclat réciproque plus que l'articulation, l'accident, l'intranquillité, plus que le produit achevé – ce qu'en faisant allusion à S. Mallarmé, Jean-Claude Pinson appelle, non sans ironie, le « bibelot textuel ». Nous développerons en substance cette hypothèse. Toutefois, nous pouvons, dès à présent, trouver dans la poésie de ce dernier des appuis qui en soutiennent la proposition. Ainsi, dans son deuxième livre, ce non moins ironique « *Cantator analyticus* » – ou : chanteur analytique – qui, du savant, devient l'oiseau, par la grâce, ici aussi, d'une fenêtre et d'un chant :

[...] donc un jour vint à la faculté
un fort savant conférencier
nous parler de logiques extraordinaires

la tête ailleurs, bien vite je ne perçois plus que les modulations d'un long récitatif, apparemment très virtuose, où des groupes de mots flottant de loin en loin parfois font rêver : « roi de France qui est chauve ... étoile du berger ... même si Marcus Tullius ... Cicéron ... mondes possibles... »

je regarde la nuit qui vient dans la vitre
où se reflètent les lampes de la salle
elles semblent ainsi dehors
à cheval sur deux mondes
comme pendues aux branches
des bouleaux dont les troncs phosphorescents
font des bâtons de craie
sous le néon d'un tableau noir

invisible un merle fait entendre son bel canto

25 *Ibid.*

lui aussi très virtuose
et j'avoue que bientôt je n'entends plus que lui
qui annonce avec conviction
la réalité du printemps qui vient [...] ²⁶

La conférence s'apparente ici à un récit structuré, à une démonstration visant une *fin*, qu'au sein même de l'écoute, viennent désarticuler les sollicitations sensibles issues du monde extérieur affluant par la fenêtre rendue poreuse, chiasmatisée, fenêtre typiquement *soaressienne*. Si l'on peut parler de morale, elle ne constitue pas, comme chez Jacques Prévert, par exemple, un éloge du cancre qui rêve et cherche à fuir, mais plutôt une reconnaissance de l'irréfragable élan venu saisir l'être au contact vital du monde et de lui-même, à condition, bien entendu, que l'être soit consentant. Le merle chante, certes, parce que telle est sa nature, mais à l'instant où le poète sent qu'il chante *pour* lui, et non pas simplement pour le motif qu'il est un oiseau – c'est cela, consentir –, un dédoublement a lieu, y compris spatial, entre intérieur et extérieur, et s'ouvre la possibilité d'un départ du sujet vers lui-même²⁷. Un commencement où s'entrevoit la possibilité d'un *pour que*. S'abandonnant passivement, pathiquement, au chant, J.-C. Pinson, *nolens volens*, s'absente du lieu qu'il occupait jusqu'alors en raison d'une assignation – dans la salle de cours où est prononcée la conférence – pour envisager d'investir un autre lieu, quelque-part vers « l'insitué » d'Y. Bonnefoy – là-dehors, mais où ? – où, cependant, il sent qu'il a rendez-vous avec lui-même, plus authentiquement sans doute qu'auprès du savant causeur. Ce quelque-part dans le paysage, cette terre arrachée au Rien, œuvre à plusieurs mains ou pattes, celles notamment du poète, du savant et du merle s'apparente donc à l'*opus paysager* qu'il reste à composer à partir des lignes contrapuntiques énumérées en fin de poème :

merle étoiles et renard
subtilités du logicien :

26 Pinson, Jean-Claude, *Laius au bord de l'eau*, Seyssel, Éditions Champ Vallon (coll. Recueil), 1993, p. 36.

27 Semblable expérience est rapportée par la philosophe Vinciane Despret, qui s'intéresse au monde animal et aux sciences de l'animal, l'éthologie tout particulièrement. Les premières lignes de son livre *Habiter en oiseau*, dans un chapitre titré « Contrepoint », témoignent de cette forme d'entente consentie : « Il s'est d'abord agi d'un merle. La fenêtre de ma chambre était restée ouverte depuis des mois, comme un signe de victoire sur l'hiver. Son chant m'a éveillée à l'aube. Il chantait de tout son cœur, de toutes ses forces, de tout son talent de merle. Un autre lui a répondu un peu plus loin, sans doute d'une cheminée des environs. Je n'ai pu me rendormir [...] J'ai été capturée, dès le second ou le troisième appel, par ce qui devint un roman audiophonique dont j'appelais chaque épisode mélodique avec un "et encore ?" muet. Chaque séquence différait de la précédente, chacune s'inventait sous la forme d'un contrepoint inédit [...] Pour ce merle, c'est le terme "importance" qui devrait s'imposer. Quelque chose importe, plus que tout, et plus rien d'autre n'importe si ce n'est le fait de chanter. L'importance s'était inventée dans un chant de merle, elle le traversait, le transportait, l'envoyait au plus loin, à d'autres, à l'autre merle là-bas, à mon corps tendu pour l'entendre, aux confins où le portait sa puissance », in : Despret, Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud (coll. Mondes sauvages), 2019, p.13-14.

tous jeux de langage à goûter
voilà pour une morale
de la fabrication du chant poétique²⁸

Pour J. Tati comme pour J.-C. Pinson, le chant d'un oiseau, marque sensible faite à leur être de chair, traversée d'élan vitaux, leur ouvre subrepticement la possibilité d'un monde amène, habitable, en lequel le sujet se re-connaîtrait, s'ajusterait à lui-même. C'est en ces termes que peut s'entendre l'*èthos* compris comme processus. Pour ce dernier, par exemple, l'expérience se solde par la netteté gagnée du projet poétique, dont on observera qu'il ne conditionne pas le poème mais chemine en même temps que celui-ci se forme, ou pourrait se former, dans le mouvement de sa formation. Cette dernière observation nous reconduit à la thèse d'Henri Maldiney, déjà commentée (Cf. § 5.13 -) : « L'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de l'*αἴσθησις* ». Il a été montré que cette vérité engageait, dynamiquement, tout autant le plan de l'œuvre que le plan du sujet qui œuvre. Si l'œuvre qui s'origine dans le contact pathique a lieu, rythmiquement ; si, surgissant du Rien, elle se donne à elle-même sa terre, son sol, dit M. Heidegger, alors celui qui œuvre s'octroie aussi à lui-même ce quelque-part que la vie lui indique, en quelque sorte, même de manière imprécise, fluctuante. Il se met en mouvement vers ce lieu du commencement qui se découvre à lui par l'avancée œuvrante vers ce que le moment de l'*aisthesis* a ouvert, d'abord, hors toute volonté, autre que le consentement.

Ce que la poétique ajoute à la magnifique formule de Georges Perros, c'est donc cette dimension locale, paysagère – au sens du lieu plus que de l'espace, au sens du *comment* plus que du *où*, et dont Y. Bonnefoy parle en ouverture de son *Arrière-Pays*. Ce que cette dimension permet de souligner, c'est que, conformément d'ailleurs avec l'étymologie du mot *èthos*, ce lieu ou ce quelque-part, ce « carrefour », se découvre au sujet sous un mode passif, mais que son habitation relève bien d'un faire, donc d'un dépassement de la passivité selon un *ductus* dont l'élan indique la localisation vague, potentielle. Il ne s'agit pas d'un lieu élu, choisi, déjà connu, ni d'un lieu désigné par les *diktats* ou les schèmes. C'est un lieu qui se découvre au sujet, à la condition que ce dernier consente à la passivité qui constitue le mode d'accès au contact pathique – d'où, alors, il peut commencer à avancer vers la constitution solidaire de l'*opus* et de son Moi habitant. Cette dernière expression peut paraître un peu gauche, curieuse, mais elle vient souligner à la fois la référence au lieu et à l'habitude par laquelle se réalise l'*èthos*. Poéthiquement parlant, être, c'est toujours, nécessairement, investir un vécu paysagé.

28 *Ibid.*, p. 37.

De cela aussi, la poésie de Jean-Claude Pinson témoigne, et ce, dès le début. La lecture chronologique de son œuvre donne en effet à penser qu'après les années de militantisme, dont le modèle était d'ailleurs lointain, l'ambition internationale, et la distance prise avec ce que furent les avant-garde se tenant dans l'horizontalité sémiotique peu propice à la célébration du local, le retour à la poésie est intimement lié à la découverte d'un *èthos* nazairien absolument solidaire du poème et du projet poétique. Prenons à la lettre le titre de son premier livre : *J'habite ici*. La découverte de cet *ici* par ce *Je* – Saint-Nazaire, son paysage pour l'essentiel – a coïncidé avec le sentiment revivifié de l'habitation et l'habitude instaurée à nouveau à l'égard de l'écriture poétique, les deux conjoints. Autrement dit, J.-C. Pinson n'a pas écrit *sur* Saint-Nazaire. Les poèmes rassemblés dans ce volume sont les jalons de sa découverte de cet *ici*, qui n'était ni donné, ni connu, au départ, et de l'*èthos* du sujet-poète-Pinson, qui n'était pas davantage donné ou connu au départ. C'est même tout le contraire, puisque nous savons que la décision de loger dans la ville – et non encore de l'habiter – de l'investir, pourrions-nous dire pour en conserver, cette fois, la tonalité quasiment guerrière, résultait d'un choix politique, inspiré par des horizons lointains. Il était question de s'installer dans une ville ouvrière, où « le fond de l'air est prolétaire²⁹ », pour y mener le combat :

de toute façon le paysage n'était pas mon souci
j'étais venu d'abord pour distribuer des tracts
on avait installé une ronéo dans le garage
elle tournait tard dans la nuit et le matin très tôt
on était aux portes des chantiers, de l'encre plein
les doigts, ça faisait ouvrier³⁰

Autrement dit, le militant *actif* (on pourrait dire « activiste ») avait décidé d'y loger mais le poète (et à sa suite le poète), non encore advenu, s'est découvert invité à y habiter. Et ce sont les menus faits de la vie retrouvée – des notes de musique, les parfums d'un jardin, la saison des civelles, etc – qui ont transmis l'invitation au départ. Sans déménager physiquement, Jean-Claude Pinson est toutefois passé d'une première relation à la ville à une seconde et, ce faisant, d'une ville à une autre, d'un phrasé, dirait J.-C. Bailly, à un autre, ce qui constitue une sorte de nouveau *transitus* – un *transitus poetae* qui l'a fait passer de la cité ouvrière où mener la lutte à l'échancrure cosmique vers l'Atlantique où tremper son être sensible. Tout *ici* n'aurait sans doute pas été à même d'accueillir ce *transitus*. L'*èthos* souligne le lien entre modalité d'être-là et lieu – nous disons même : paysage.

29 Pinson, Jean-Claude, *J'habite ici*, *op. cit.*, p. 14.

30 *Ibid.*, p. 11.

Bien que non choisie pour cela, la ville de Saint-Nazaire disposait, il faut croire, de qualités paysagères, climatiques, propices à ce qu'y advienne cette « communion », dont l'étymologie, il semble opportun de le rappeler, renvoie à une œuvre commune, un édifice commun. Le champ lexical englobe aussi le verbe *munire*, qui signifie : bâtir, terrasser, fortifier ou enceindre, ce qui en renforce encore la coloration locale et proprement éthique. Dans ce livre, par lequel le poète manifestait son retour à la poésie, publiquement, à l'autre, après se l'être manifesté à lui-même, livre qui apparaît rétrospectivement comme inaugural du grand cycle poétique, nombreuses sont les notations liées à la pluie, au vent, aux nuages ou aux lumières qui défilent sur l'estuaire et qui, dans leur manifestation physique – au sens quasiment de la *phusis* – ballottent le poète. C'est sous l'averse ou dans la bourrasque venue de la mer que, livré à la passivité originelle, il renoue pathiquement avec l'*ici*, qu'il communique – en laïc, cela s'entend – avec les paysages. Il s'y retrempe, avec l'espoir d'y trouver « de quoi rincer ce qu'on appelle une âme³¹ », et peut-être renouer en même temps avec la parole, œuvre commune, là encore, au crachin pathique, pathiquement nazairien, et au poète éthiquement découvert en l'*ici* :

Ainsi je fais moins fi des variations du temps,
sèche avec le vent d'est, revis lorsqu'une dépression
approche son haleine, humecte l'horizon
d'un front bas de nuages

alors le corps est comme une maison
où des chambranles gonflent
et des parquets respirent

les lèvres colmatent leurs fissures
prêtes pour la pluie ou plutôt le crachin
qui est comme les postillons
d'une grande parole
[...]³²

Saint-Nazaire, cette ville ouverte aux météores, à l'urbanisme un peu morne, il faut bien l'admettre – reconstruction oblige –, aux larges avenues orthogonales, la plupart du temps désertes, où l'idée de la foule apparaît tout à fait saugrenue, surtout à la fin des années quatre-vingt, semblerait se prêter plutôt mal à la flânerie. Jean-Claude Pinson ne fait d'ailleurs pas usage du mot, et assez

31 *Ibid.*, p. 12.

32 *Ibid.*, p. 22.

peu allusion à la pratique baudelairienne. Cependant, c'est bien à son contact *désintéressé* qu'un *ethos* frappé d'une habitude poétique est devenu, ou redevenu, pour lui, possible.

Sans doute la nouveauté de la ville redessinée après avoir été rasée, taiseuse, sa blancheur, son peu d'histoire inscrite en sa chair même, son aspect souvent lessivé par les pluies et le vent, mais aussi son extraordinaire ouverture au ciel – un ciel auquel Jean-Claude Pinson ne suppose pas d'autres habitants que les oiseaux – expliquent qu'elle ne lui ait rien *dicté*. En cela, elle diffère tout autant des hauts-lieux, de leur « pompiérisme », pour reprendre le mot de Jean-Christophe Bailly (Cf. note p.184), que de ces non-lieux ou hyper-lieux et de leur façonnage propice à la prescription. Saint-Nazaire n'offre aucun pittoresque, ne s'autorise nul *diktat*, nulle injonction à voir ou à sentir. Sa proximité un peu nue peut d'ailleurs déranger certains visiteurs, renvoyés à eux-mêmes, à leurs sensations, au phénomène des percées claires fusant au ras du sol. Proximité et distance, qui déploient un espace au grain fin. On peut penser que ses formes économes et sa facture urbaine lisse ont peut-être facilité ce qui, pour Jean-Christophe Bailly, n'est, justement, pas si simple lorsqu'il s'agit de renouer avec une activité libre comme peut l'être la poésie, de se donner à soi-même un commencement sincère autant à l'égard de l'élan vécu *ici* que du désir portant vers ces « carrefours » entrevus :

la couche de temps où se déploie la libre activité exactement flânante et où, pourrait-on dire, l'activité enfin s'envisage selon ce qu'elle est ou pourrait être en propre – cette couche de temps doit elle-même être et demeurer comme une couche toujours fraîche, comme un pur commencement, une ouverture³³.

La passivité dont il est ici question présente, par conséquent, deux caractéristiques qu'il convient de souligner : tout d'abord, elle se colore toujours de ce qu'en peinture on appellerait le *ton local*. L'« insitué » ne saurait se confondre avec une quelconque utopie ou *là-bas* fantasmatique. La poétique creuse cet « insitué » dans le lieu-même du séjour, arrière-pays ou arrière-fond dont le sésame ne serait accessible qu'à la condition de se laisser ravir par l'élan auquel on consent *ici*. Un élan étrange parce qu'advenant du creusement, et familier parce qu'avec cet élan, c'est l'*ici*, que l'on pensait connaître, qui se creuse *a parte post* – *ici* où renouer, comme on le voit, avec la fécondité poétique de l'inquiétante étrangeté.

Ensuite, contrairement à ce que le terme recouvre souvent dans certains discours politiques ou marketing valorisant l'action et la prise de risque – discours que Jean-Claude Pinson connaît pour les avoir pratiqués durant ses années militantes – , la passivité ne s'apparente nullement à une malé-

33 Bailly, Jean-Christophe, *L'élargissement du poème*, op. cit., p. 34.

diction ou à une carence subjective. Intimement liée au consentement au *pathos*, informée de la bue éthique à laquelle rien ne peut être opposé, la passivité est, on le voit, moins subie qu'accueillie car susceptible de porter en elle l'occasion d'une inflexion nouvelle à donner au cours de l'existence. Gorgée de potentialités appelant à un faire de dévoilement, elle apparaît comme condition de surgissement du *ductus*, donc de l'œuvrement.

La *praxis* : l'autre aspect important de la pensée de Jean-Claude Pinson c'est, avons-nous relevé plus haut, la possible valeur praxéologique de la poésie, dès lors qu'elle est envisagée selon la visée poétique, en tant que « pratique ». Point de vue qui s'affirme ainsi :

La poétique s'interrogera donc sur la capacité de la poésie à influencer sur la teneur et le cours de l'existence. Elle considérera celle-ci d'un point de vue *prospectif* plutôt que rétrospectif. Car la « vraie vie » est pour elle, comme pour Rimbaud, chaque jour *en avant*. De ce point de vue, la poésie est assez proche de cette forme de philosophie dont Foucault dit, à propos des écoles stoïciennes ou épicuriennes, dans son cours sur *L'herméneutique du sujet*, qu'elle a une vertu « éthopoiétique », une capacité à former l'*ethos*, le séjour, d'un sujet³⁴.

Plus loin, J.-C. Pinson précise son propos, que nous prenons le temps de citer dans la longueur :

Le mot de « poétique » me permet lui aussi de mettre l'accent sur ce qui noue le livre et la vie. Il s'agit d'abord de proposer une lecture des œuvres qui ne se préoccupe pas seulement de leurs formes textuelles (c'est l'affaire habituelle de la poétique), mais qui interroge aussi les formes de vie dont ces œuvres dessinent la possibilité en aval d'elles-mêmes. La lecture de Deleuze, celle aussi du Barthes des Cours du Collège de France, me conforteront ultérieurement dans cette approche. L'enjeu n'est toutefois pas seulement méthodologique. L'affaire est avant tout anthropologique et existentielle. L'ambition est aussi de penser et d'expérimenter, quelque incertaine qu'elle soit, l'éventuelle vertu « pratique » de la poésie : à quoi peut-elle encore être bonne, au-delà du plaisir esthétique que le poème peut procurer ? Quelle est sa façon singulière, spécifique, de suggérer des formes de vie expérimentables *hic et nunc* et capables de donner une autre qualité (une autre intensité, une autre vitesse) à l'existence ?³⁵

Les propos de Jean-Claude Pinson invitent à penser le nouage entre livre et vie, selon deux points de vue adoptés sur la poésie, confortant en cela l'image du seuil : le premier, tourné vers

34 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, op. cit., p. 6.

35 *Ibid.*, p. 37.

l'amont, concerne l'écriture du poème – car c'est là, faut-il le rappeler, le propos d'un poète qui *fait* de la poésie ; le second, tourné vers l'aval, ou l'« en-avant » rimbaldien, concerne la réception du poème – laquelle viserait à influencer les formes de vie que le lecteur se verrait invité à inventer (dans leur intensité, précise-t-il, et leur vitesse), inspiré qu'il serait par la fréquentation de la poésie. À l'évidence complémentaires, et susceptibles d'entrer en une dialectisation au sein du cycle poétique (le seuil articule autant qu'il sépare), ces deux points de vue peuvent, déjà, être discutés dans le champ subjectif de quiconque-écrit-de-la-poésie.

Cette restriction du champ paraît conforme à la manière dont, peu à peu, se sont esquissés pour nous les contours de l'intranquillité : cette réception au cœur d'un *faire* impliquant le sujet. Il paraît donc légitime, sur le plan de la méthode, d'y recourir à nouveau. Nous nous proposons donc de réfléchir aux enjeux de ce nouage en centrant l'investigation sur l'*exemplum* J.-C. Pinson. C'est en cela qu'il se fera pleinement l'éclaireur du poète. Ensuite seulement, au moment où le poète l'aura rejoint, la possibilité d'une extension, par le truchement de la figure, pourra être envisagée.

Revenons, par conséquent, au point de vue amont. Entre l'élan vital et le poème, ou simplement son amorce, mais aussi entre *l'ici* et l'« insitué », entre – au fond – *l'ante* et le *post-transitus*, il y a bien quelque chose à franchir, dans l'Ouvert. Cette question, qui vient de se voir complétée sur son versant paysager, a été effleurée plus haut, au moment d'aborder la question de l'interpellation. Faire de la poésie une pratique conduit inévitablement à revenir à cette question. À l'interpellation que le *tu* adresse au *je*, que l'hétéronyme adresse à Bernardo Soares, nous avons supposé que répondait un mouvement du *je* vers son Moi, lequel doit alors se penser comme la résultante des mouvements successifs et/ou contradictoires qui animent le sujet, posé comme contrapuntique dans le cadre de notre réflexion. Mais avant cela, il y a bien cet abandon passif *vécu* et l'emportement du *tu* à l'écart du *je*. C'est bien en ce nœud, semble-t-il, au cœur de ce double mouvement, que doit porter la réflexion pratique, posée comme dépassement du *faire*, et lieu, par conséquent, d'un retour réflexif vers ce même *faire*. Ce qu'emporté par le *ductus*, dédoublé entre *je* et *tu*, le poète (et avant lui Jean-Claude Pinson) franchit, peut-il s'approcher ou ne serait-ce que se penser ?

Deux réponses sont possibles : la première, négative, conserverait à cet écartement dans l'Ouvert où ne sont plus, ni encore l'être réuni, ni déjà l'*opus* à former, un caractère tellement aveuglant qu'il ne saurait être question d'en dire quoi que ce soit d'autre que, précisément, l'aveuglement. Paraphrasant la « Strophe » de Saint-John Perse, qui se trouve dans *Amers*, l'on en reviendrait à la conclusion en forme d'oxymore du fameux verset : « Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais

l'éclat³⁶ ». À propos de ce mouvement existentiel, Henri Maldiney parle de « saut », Bernard Salignon de « Rien », dont nous avons vu plus haut qu'il constitue malgré tout l'instance fondatrice au contact de laquelle l'être peut engendrer la forme, en tout cas s'aventurer vers la formation de la forme. Ce dernier dresse une courte, mais éclairante, liste des tentatives – à les lire plutôt vaines – de dire ce franchissement :

Le Rien que Mallarmé retrouve au détour de son expérience poétique reste ici l'impen-sé profond comme abîme du principe de raison. L'effet de vertige n'est pas seulement dû à l'infini potentiel de ce propos mais surtout à la présence liante du Rien qui entretient d'abord une distribution négative entre l'être auteur et l'être œuvre, puis par le fait que le Rien devient l'essence de l'être ; il propose un point de butée au logos retrouvant ainsi l'ouverture symbolique du langage : « *Ce rien devient ce qui fuit comme l'origine dès lors qu'on l'approche* » (R.M. Rilke). Persiste comme réel inaccessible qui laisse entre l'auteur et l'œuvre « *ce lieu ouvert du déchirement* » (Nietzsche) qui se nomme « *éclair* » chez Giorgione, « *foudre* » chez Héraclite, « *césure* » chez Hölderlin, « *l'incompréhensible soleil* » chez Michel-Ange, « *chaos* » chez Hésiode et Klee, « *la caverne* » dont Léonard fait état dans ses écrits, chez Cézanne « *le chaos irisé* », « *la main gravée* » de l'ère paléolithique, enfin chez du Bouchet : « *figure emportée ayant centre où se dissipe sa trace*³⁷ ».

Est-il raisonnable, au regard des autorités ici convoquées, d'envisager ce franchissement autrement que comme aveuglement ? Après tout, l'aveuglement enseigne certainement toujours quelque chose à l'aveuglé – ce dernier peut en effet façonner son *èthos* en fonction de cette expérience, même s'il n'en peut rien dire de plus que sa parution, épiphanique, et les conditions de sa parution, en son monde, éventuellement répétées. Cependant, le fait que Jean-Claude Pinson mette davantage l'accent sur l'*Erfahrung* que sur l'*Erlebnis*, et qu'il envisage, pour d'autres que lui, cet « élargissement du poème » (pour reprendre le titre du livre de J.-C. Bailly) permettant de contribuer à la formation de l'*èthos*, sont des indications fortes qu'il en va, aussi, d'une connaissance, peut-être objective, en tout cas susceptible d'un partage ou d'une transmission, y compris par le poème lui-même. Cette réflexion conduit à s'interroger sur ce que le poète attend de son poème ou, plus précisément, de l'écriture de son poème, pour lui puis pour les autres³⁸.

Au fond, quand il écrit, que fait-il, et que vise-t-il par et dans ce *faire* ? En aval de ce *faire*, dessiner la possibilité de formes de vie expérimentables, répond Jean-Claude Pinson qui, pour instal-

36 Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1972, p. 283.

37 Salignon, Bernard, *La Puissance en art*, op. cit., p. 160.

38 Thumerel, Fabrice et Pinson, Jean-Claude, « Jean-Claude Pinson, poéthiquement impur. Entretien », *NU(e)*, n° 61, 2016, p. 33-54 : « Car *changer la vie* seulement au plan individuel ne me satisfait pas ».

ler l'alternative poétique, pose, et même oppose, l'*homo poeticus* à l'*homo æconomicus*. Visée ambitieuse, surtout si l'on songe au peu d'influence qu'exerce la poésie, en général, dans la vie du plus grand nombre. Peu lue, peu diffusée, faiblement commentée (sauf par ceux qui en écrivent), comment la poésie pourrait-elle ambitionner d'aider à inventer ou ré-inventer notre condition à tous ? On peut répondre de deux manières à cette objection : premièrement, en soulignant, comme le font J.-C. Pinson et J.-C. Bailly, que la poésie s'est élargie – c'est à dire diffusée largement et libérée du cantonnement à un genre. Une poésie à l'état gazeux, donc, pour reprendre l'expression d'Yves Michaud à propos de l'art en général. Elle serait donc davantage présente qu'on le pense spontanément, dans la prose, dans la chanson, le rap ou le slam, dans des formes hybrides touchant au roman comme au slogan, mais aussi grâce à l'abondance de sa production (ces plaquettes légères pouvant être comparées aux graines du pissenlit portées par le vent, se déposant dans les interstices : rayonnages des bibliothèques, tables des librairies engagées, tréteaux des festivals et des marchés, comptoirs des salons de thé, etc).

Deuxièmement, on peut aussi souligner que c'est moins le poème comme texte, comme *forma formata*, que le poème comme processus d'invention de sa propre forme, comme *forma formans*, qui est en jeu. C'est en cela qu'il peut être question d'une *praxis*, au sens où la visée n'est pas la fabrication du poème mais, au-delà de l'objet textuel, pour le sujet, l'enrichissement (il ne saurait être question d'autre chose) de son matériau existentiel, l'élargissement des manières dont il dispose pour donner forme, la mise au jour de « conduites opératoires³⁹ » nouvelles pour lui, s'inspirant de celles à l'œuvre dans la création en poésie. C'est bien cet horizon qui justifie l'emploi du terme *praxis*.

Depuis Aristote, nous savons que *poiésis* et *praxis* engagent ce rapport différent au *faire*. C'est même sur cette distinction que s'ouvre *Éthique à Nicomaque*, et il semble que c'est en repartant de ce point qu'on peut aborder la seconde éventualité à la question posée précédemment, c'est-à-dire envisager d'esquisser une réponse positive. Bien que largement connue et commentée, rappelons néanmoins la distinction opérée par le philosophe grec au IV^e siècle avant notre ère, où « action » et « activités » désignent la *praxis* :

Tout art [τέχνη, « ensemble de procédés servant à produire un certain résultat »] et toute investigation, et pareillement toute action [πραξις, opposée ici à la ποιησις] et tout choix tendent vers quelque bien, à ce qu'il semble. Aussi a-t-on déclaré avec raison que le Bien est ce à quoi toutes choses tendent. Mais on observe, en fait, une cer-

39 Passeron, René, *La naissance d'Icare, Éléments de poétique générale*, Valenciennes, ae2cg Éditions & Presses Universitaires de Valenciennes, 1996, p. 23.

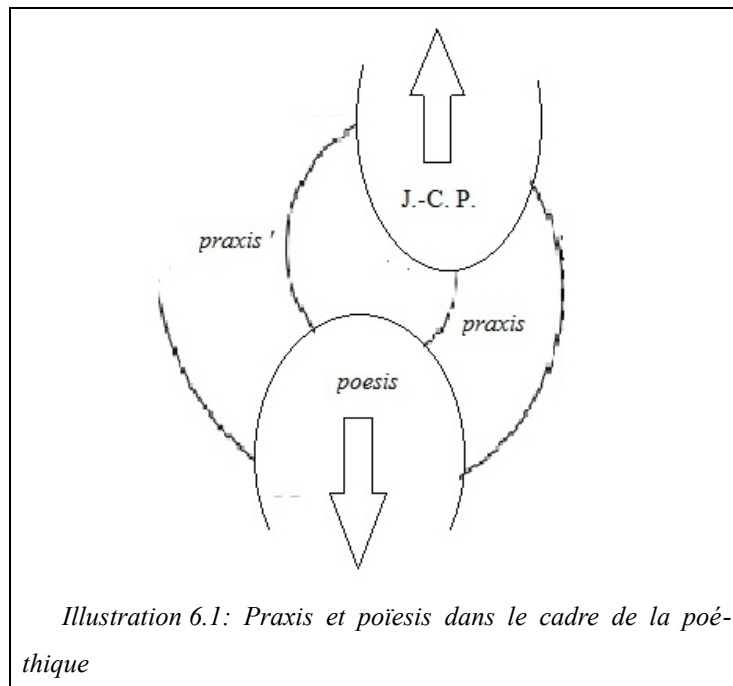
taine différence entre les fins : les unes consistent dans des activités, et les autres dans certaines œuvres, distinctes des activités elles-mêmes. Et là où existent certaines fins distinctes des actions, dans ces cas-là les œuvres sont par nature supérieures aux activités qui les produisent⁴⁰.

Même si l'on ne le lie pas à la visée, ultime, du Souverain Bien, ce que Jules Tricot traduit par « bonheur », ni même à la Politique, architectonique, et devant décider, pour cette raison, de la juste place – selon Aristote – à accorder aux autres activités humaines, ce propos liminaire contient déjà les ferments d'une réflexion portant sur les connaissances, disons techniques, grâce auxquelles chacun peut et doit conduire son existence. En ce domaine, il n'y a pas de recette, ni de méthode scientifique généralisables. L'examen, individuel, circonstancié, propre à l'*èthos*, nécessite de penser les fins que le sujet se donne à lui-même, dans le paysage qu'il occupe et qui l'intéresse, dans ce qu'il y entreprend, mobilisant la *tèkhné* dont il dispose ou qu'il est susceptible de constituer pour y atteindre. Le pari poétique, si l'on peut le dire ainsi, est que la poésie enrichit ce bagage technique.

Autre point crucial pour notre propos : Aristote pense l'enchâssement des fins. Dans l'extrait, comparée à l'action qui se donne à elle-même sa propre fin, l'action qui se poursuit dans une œuvre fait franchir au sujet un pallier de plus, d'où sa supériorité au regard de la visée suprême. Pour autant, cette supériorité ne contredit pas la position poétique, dont la fin déborde le poème comme objet textuel, conformément à ce qui a été énoncé plus haut.

La visée pratique revendiquée par Jean-Claude Pinson relève d'un semblable enchâssement, spiralaire centrifuge, que l'on pourrait exprimer ainsi (Cf. illustration 6.1, ci-dessous) :

40 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Vrin (coll. Bibliothèque des textes philosophiques), 2007 [1990], p. 33.



L'autre aspect du pari poétique, qui touche davantage à la méthode, est de déplier cet enchevêtrement, aux yeux du poète en un premier temps, à ceux du lecteur en un second, pour qu'émerge une praxéologie, c'est-à-dire une connaissance tirée principalement de la *praxis'* (laquelle doit nécessairement retenir quelque chose de la *praxis*) en actes et en œuvres, dont la connaissance viendrait enrichir le matériau éthique grâce auquel chacun enrichit son *vade mecum* en vue d'une *vie bonne*. Cet aspect harmonique du pari, grâce auquel la fin première et privée conditionne et élargit la fin seconde et commune, peut s'autoriser de la seconde puissance de M. Merleau-Ponty (Cf. § 5.6 -). Elle peut aussi trouver un appui chez Hannah Arendt, qui consacre un chapitre de *Condition de l'homme moderne* à cette question :

Comparées à la réalité que confèrent la vue et l'ouïe, les plus grandes forces de la vie intime – les passions, les pensées, les plaisirs des sens [nous pourrions ajouter ici le contact pathique originel] – mènent une vague existence d'ombres tant qu'elles ne se sont pas transformées (arrachées au privé, désindividualisées, pour ainsi dire) en objets dignes de paraître en public. C'est la transformation qui se produit d'ordinaire dans le récit et généralement dans la transposition artistique des expériences individuelles. Mais cette transfiguration n'exige pas nécessairement les ressources de l'art. Chaque fois que nous décrivons des expériences qui ne sont possibles que dans le privé ou dans l'intimité, nous les plaçons dans une sphère où elles prennent une sorte de réalité qu'en dépit de leur intensité elles n'avaient pas auparavant. C'est la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la

réalité du monde et de nous-mêmes [...]»⁴¹

Qu'il s'agisse de « récit », de « transposition », de « transformation » ou de « transfiguration » (à chacune de ces opérations correspond une *tèkhné* spécifique, ce qui fait qu'elles ne nous semblent pas strictement substituables ni même comparables l'une à l'autre), il est question d'un déplacement dont H. Arendt fixe ainsi l'enjeu : décrire une expérience. Cette approche tend donc à dissocier l'expérience de son contenu conscientisé et à décaler le temps de la mise en forme, ou de la mise en figure. Par conséquent, en raison de ce décalage et de ce déplacement, il est question d'autre chose que de l'expérience proprement dite, laquelle n'est publiable qu'à la condition que son contenu se fasse le référent d'un objet propre à paraître dans le monde commun. Il serait donc plus juste de dire que nous-mêmes, puis les autres avec nous, verrons ce que nous sommes en mesure, techniquement, de dire ou de montrer à propos de ce que nous avons vu, mais qui n'est plus montrable, parce que pas visible ou dicible en soi⁴². Réflexion qui nous reconduit à la scène chez J. Tati. C'est, à l'évidence, une proposition qui engage un certain rapport à la forme (plus, d'ailleurs, qu'à la formation de la forme) et nous ne devons pas être surpris de voir reparaître à la fois le récit dont la fonction articulatoire, dans la pensée d'H. Arendt, va de pair avec sa publicité, et la structure spatiale stable, au sein de laquelle se distribuent les places, dans le cadre de cette monstration :

Car si le monde commun offre à tous un lieu de rencontre, ceux qui s'y présentent y ont des places différentes, et la place de l'un ne coïncide pas plus avec celle d'un autre que deux objets ne peuvent coïncider dans l'espace⁴³.

La spatialité, nous l'avons vu plus haut, prend en charge la question du *où*. Le récit s'emploie à y répondre, du fait de l'arrangement qu'il réalise en son déroulement. Cependant, le temps spatialisé du récit n'est pas celui de l'expérience qui s'origine dans le contact pathique, impliquant une temporalité davantage paysagère. Le déplacement, dont il vient d'être question, est inhérent à la fonction articulatoire, dont la mise en œuvre ne peut être que postérieure à la mise au jour de ce qu'il faut articuler. Le récit porte, par conséquent, un regard rétrospectif sur l'expérience, ce que confirme Hannah Arendt :

La principale caractéristique de cette vie spécifiquement humaine, dont l'apparition et

41 Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann Lévy (coll. Pocket Agora), 1983 [1961, 1958], p. 89.

42 C'est à cette aune qu'il faut comprendre le propos, devenu fameux, dont on notera la valeur restrictive, d'Yves Klein, tiré de la Conférence de la Sorbonne, en 1959 : « Mes tableaux ne sont que les cendres de mon art ».

43 Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 98.

la disparition constituent des événements de-ce-monde, c'est d'être elle-même toujours emplie d'événements qui à la fin peuvent être racontés, peuvent fonder une biographie ; c'est de cette vie, *bios*, par opposition à la simple *zôé*, qu'Aristote disait qu'elle « est en quelque manière une sorte de *praxis* [In : *Politique*]. Car l'action et la parole, qui, nous l'avons vu, étaient étroitement liées dans la pensée politique grecque, sont en effet les deux activités dont le résultat final sera toujours une histoire assez cohérente pour être contée, si accidentels, si fortuits que puissent paraître un à un les événements et leurs causes »⁴⁴.

Notre appui se dérobe en partie. Il soulève, en effet, une difficulté : si le sujet a besoin des autres pour s'assurer de la réalité, non seulement de sa présence au monde, mais aussi du monde – le poème serait, en la circonstance, l'instance où faire paraître le témoignage – , il ne semble pouvoir s'en assurer qu'avec un perpétuel retard, en mobilisant un regard rétrospectif sur « ce qui a eu lieu » – expression à prendre au pied de la lettre car il est bien question de situer les événements et leurs causes au sein d'une structure stable et cohérente qui prend son modèle dans la distribution spatiale, et de rétablir diégétiquement la forme qui les fait tenir ensemble. Dans ce cadre, la *praxis* selon H. Arendt s'apparenterait plutôt à une *méta-praxis*, qui écarterait toujours le sujet d'un degré par rapport au nouage entre écriture et vie, pathiquement vécu, et nous serions, de fait, reconduit à la première réponse, négative : rien ne saurait être énoncé à propos de ce qui se joue, au présent de l'instant, dans l'indiscernabilité entre *zôé* et *bios*, lorsque le poète emporté par *ductus* s'engage dans l'action d'écrire ou s'en revient.

Pourtant, tout l'enjeu de la poétique est, paradoxalement, de parier sur une transmission, non seulement de l'œuvre, du poème, mais aussi – et peut-être surtout – de ce que la visée poétique, de l'écriture du poème, engage s'agissant de la formation de l'*èthos*, donc de ce présent. Pour reprendre, une fois encore, l'expression retenue par Jean-Claude Pinson lui-même, s'agissant de « dessiner des possibilités de formes de vie en aval de lui-même », que peut le poème, qui échapperait, en partie du moins, au récit et à sa spatialité ? C'est, au fond, en répondant à cette question, sans se contenter de convoquer l'adage d'Hölderlin, que la dimension praxéologique de la poétique pourra être précisée – et argumentée.

La résurgence de la question du *où*, semble indiquer que c'est, une fois encore, le rapport entre spatialité et dimension paysagère qui, installé dans la réflexion sur le et la poétique, va permettre d'avancer vers une possible réponse. En raison du caractère local, paysager, de l'*èthos*, nous suppo-

44 *Ibid.*, p. 143.

sons que la pensée paysagère – c'est-à-dire une pensée du type *opus* paysager – s'offre comme l'approche la plus adaptée à la formulation d'une hypothèse de réponse, pensée à l'écart du modèle diégétique différé.

6.3 - Relecture de l'analogie géopoétique prenant l'« assemblage » comme terme commun

L'approche que nous proposons pour penser à l'écart du modèle diégétique différé doit l'essentiel de sa teneur à celle que Michel Collot a formulée sous le terme « géopoétique », terme qu'il n'a pas inventé mais repris et théorisé auprès de deux poètes, le français Michel Deguy et l'écosse Kenneth White, lesquels, dès les années 1960 et 1970 – c'est-à-dire au moment où l'avant-garde poétique, à laquelle adhérait alors J.-C. Pinson, prônait plutôt l'autonomie du poème – le revendiquent « pour mettre l'accent sur le lien entre le rapport au monde et la création poétique⁴⁵ ». Le point de vue géopoétique tend donc à réunir ce que le cartésianisme et l'intransitivité Tel-Quelienne ont séparé, « en supposant une certaine continuité entre l'expérience du monde et celle du langage⁴⁶ ». Michel Collot attribue à Michel Deguy une antériorité dans l'usage du terme dont l'origine se confond, selon lui, avec celle de la poétique :

Le premier à l'avoir employé, et peut-être inventé, à la fin des années 1960, est Michel Deguy, qui a toujours lié, dans une perspective heideggerienne, la poésie au souci de l'habiter, ce qui l'a conduit à réécrire le mot « poétique » avec un « h » pour donner à entendre la dimension éthique du poème, qui donne lieu d'être aux hommes et aux choses⁴⁷.

À lire M. Collot, il apparaît que poétique et géopoétique surgissent d'une même source, ce qui constitue, au passage, un argument de poids en faveur de notre approche. Rappelons que, pour demeurer fidèle aux contours déjà esquissés de l'intranquillité, notre propos consiste à nuancer, par la prise en considération du caractère contrapuntique de l'*opus* paysager, la réflexion géopoétique qui, à l'égard de l'entreprise, présente l'immense intérêt de poser le rapport entre langage et paysage. Prenant appui sur l'œuvre de Michel Deguy, Michel Collot formule ainsi ce rapport, sur lequel est

45 Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 105.

46 *Ibid.*, p. 106.

47 *Id.*

effectivement perceptible l'ombre portée du M. Heidegger de « l'Origine de l'œuvre d'art » :

Loin d'imposer du dehors à la terre une forme arbitraire, l'artiste ne fait que prolonger les lignes de force qu'il perçoit dans le paysage, tel qu'il s'offre à son regard⁴⁸.

La singularité de l'approche géopoétique est là : elle pose que lorsque la terre, issue de l'ouverture de la Terre heideggerienne, paraît dans l'Ouvert, elle est déjà dotée de marques, ineffaçables, inductrices – porteuses du *ductus* –, avec lesquelles le poète composera. Le Rien n'est jamais dénué de prédicats, particulièrement paysagers. M. Collot étend à la question du paysage et de la poésie une observation que l'on peut tirer de l'étude des œuvres plastiques, y compris les toutes premières. Ainsi, il y a sur les parois de la grotte Chauvet ce bouquetin tracé, voici 35 000 ans, en prolongeant deux fissures parallèles pour les cornes et une faille ondulée pour la ligne du dos courant jusqu'à la croupe de l'animal. Localement, le trait tracé au charbon creuse la séparation entre le Rien et le Tout, entre la paroi retournée à la roche et la plénitude de la forme que son contour, en l'enfermant, arrache à cette même roche. Ce qui fait dire à Bernard Salignon que :

Les irrégularités de la roche, veines, strates, couleurs, fractures naturelles offrent des contours, des délimitations sans intention de donner sens. Le geste artistique consistant à délimiter, graver des contours charge la matière de signification qui permet ainsi à l'homme de s'approprier la chose comme événement délimitant un sens, une représentation, une image, sous-tendu par une intention⁴⁹.

Avant même de se constituer en horizon de l'intentionnalité, le *ductus* surgissant sur le fond de la passivité consentie déploierait ce qu'il faudrait nommer un pré-paysage au sein duquel la faille et la pente s'offriraient comme l'amorce du poème – le crachin de la grande parole nazairienne chez Jean-Claude Pinson, le fragment de la trille saint-maurienne chez Jacques Tati et, solidaire de cette amorce, l'indication vague encore de l'*èthos* où l'œuvre – disons le poème – aura lieu. Ces lignes de forces, dont parle M. Collot sont, au départ, disposées, c'est-à-dire posées dans la distance séparant le Rien de la possibilité de l'œuvre, l'insensé du signifiable. Le mouvement inchoatif vers l'œuvre, l'œuvrement, projettera le *tu* dans la distance, alors lancé tel un arpenteur de ce pré-paysage nouvellement découvert, se constituant spatialement à l'image dont la parole se recueille et s'agglomère au sein du *logos*. Et *comme* il arpente le paysage, le poète arpente le langage, selon des modalités analogues, croisées, sentant sous ses mots, *comme* sous ses pas et son regard – ses sens, en géné-

48 *Ibid.*, p. 108.

49 Salignon, Bernard, *La Puissance en art, op. cit.*, p. 144.

ral – , la pente et la faille données dans l'*ici* qui s'est éthiquement ouvert. Prenant appui sur l'œuvre de Michel Deguy, M. Collot insiste sur l'analogie morphologique entre « le spectacle de la terre » et le langage :

L'organisation que la perception visuelle confère au spectacle de la terre, grâce à la perspective et à la structure d'horizon, la dispose à être peinte, mais aussi à être dite. Si la terre nous parle, et semble nous faire « signe », c'est qu'elle se présente à nos yeux selon une « disposition » analogue à celle d'une phrase⁵⁰.

Outre l'intérêt, pour nous très grand, de la coïncidence, déjouant le différé du témoignage, plusieurs éléments méritent d'être soulignés : tout d'abord, l'importance conférée à la vue dans l'élaboration du rapport analogique, conforme à la tradition occidentale du paysage établi. Ensuite, perspective et structure d'horizon renvoient à une géométrisation spatiale dont la fonction, nous l'avons vu, consiste pour l'essentiel en l'instauration d'un espace isotrope et isomorphe, susceptible, par conséquent, de répondre à la fameuse question du *où*. Enfin – et c'est peut-être l'aspect le plus inattendu du propos – la référence à la « phrase »⁵¹, alors qu'il est question de poésie. Autant d'indices qui tendent à infléchir l'analyse vers le paysage établi. D'ailleurs, citant M. Deguy, M. Collot confirme cette inflexion :

Pour Deguy, « tout logos est topologie » [*In : Poèmes de la Presqu'île*] : il y a une syntaxe du visible, qui répond à celle du langage⁵².

Σύνταξις, ou *sún-taxis* – ordonner l'ensemble : l'étymologie dit tout de ce vocable qui désigne non seulement les relations régissant les éléments composant le discours, mais aussi, par extension, les règles, stables, stabilisatrices, fixant ces relations⁵³. D'où le choix de la « phrase », plus que du vers, c'est-à-dire l'agencement réglé d'unités lexicales formant un tout signifiant qui renvoie à un signifié susceptible d'être *mis dans l'esprit* de celui qui l'entend ou le lit. D'où, aussi, l'appui pris sur la topologie. C'est, en ce cas, le visible qui répond au dicible, même si M. Collot envisage aussi la réciproque et suppose l'enrichissement dialectique entre les deux termes. Ce qui signifie que le sujet peut établir avec le paysage un rapport analogue à celui qu'il a l'habitude d'instaurer avec la phrase, en ordonnant les unités spatiales par les équivalents paysagers de la détermination, de la no-

50 Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 108.

51 Thumerel et Pinson, « Jean-Claude Pinson, poéthiquement impur. Entretien », op. cit. : « Deguy ne méconnaît certainement pas les mérites poétiques de la parataxe (on pense à Hölderlin), mais il est d'abord, comme on sait, un poète de la relation plutôt que de l'exacerbation de la déliaison. Il est du côté de la phrase ».

52 Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 108.

53 Forest, Philippe et Conio, Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, 1993, p. 201.

mination, de la prédication, de la conjugaison, etc. Vertu de la transitivité, d'ailleurs célébrée par Bernardo Soares⁵⁴. Mais cela signifie, aussi, que la pratique spatiale peut se prolonger en une approche topologique, plus que topographique, du langage, où il sera davantage question de proximité, de plans, d'étagements, de distance, etc. Bien que pensée dans un rapport syntaxique à la phrase, cette possible spatialisation ou paysagement du langage n'est évidemment pas sans lien avec la poésie – il suffit de songer au *Coup de dé* de S. Mallarmé. Il s'agit donc bien davantage d'une inflexion que d'une opposition.

En raison de la visée régulatrice qui les sous-tend pareillement, la « phrase » ainsi entendue concorde bien avec le paysage établi et son corollaire perspectiviste. Mais qu'en est-il pour notre *opus* paysager ? Transposée telle qu'elle dans le cadre de l'hypothèse formulée en conclusion du chapitre 6.1 -, l'analogie semble perdre de sa force car il faut penser la mise en lien de manière plus labile, plus concurrentielle que ce que permet toute syntaxe. Or, nous pensons que c'est, précisément, ce plus grand degré de labilité dans l'articulation qui est à l'œuvre, à la fois dans l'*opus* paysager et dans la poésie – disons dans le vers plus que dans la phrase.

En d'autres termes, l'inflexion vers laquelle nous nous acheminons ne porte pas sur le principe analogique énoncé par M. Collot mais sur les termes du *comme*. Ce qu'il s'agit à présent de montrer, c'est que ce déplacement des termes, au sein du principe analogique de la géopoétique, permet de proposer une réponse à la question soulevée précédemment et que nous rappelons ici : s'agissant de « dessiner des possibilités de formes de vie en aval de lui-même », que peut le poème, qui échapperait au récit ? Rappelons aussi que la réponse à cette question conditionne non seulement la pertinence de la figure convoquée – celle du poète, escortée par Jean-Claude Pinson – mais aussi, à terme, la possibilité d'y trouver les arguments de l'intranquillité établie comme classe.

Précisons l'inflexion envisagée : au sein du rapport analogique posé par la géopoétique que nous conservons, nous nous proposons de tester la substitution de la phrase par le vers et du paysage établi par l'*opus* paysager. La question qui s'en déduit logiquement est donc : par quoi remplacer la syntaxe qui, dans l'approche proposée par M. Collot, constitue la propriété commune ?

Observons en préambule que l'analogie impliquant la syntaxe comme propriété commune instaure un rapport plus profondément morphogénétique que seulement formel entre les deux termes

54 *L.I.*, p. 257 : « Tout se répond. La lecture des classiques, qui ne parlent jamais de soleils couchants m'a rendu intelligibles bien des couchants, dans toutes leurs nuances. Il existe un rapport entre la compétence syntaxique [NDR : et non seulement mimétique, c'est ce que B. Soares souligne dans son exemple], qui permet de distinguer les différentes valeurs du cependant, du mais et du néanmoins, et l'aptitude à comprendre le moment où le bleu du ciel, en fait, est vert, et quelle part de jaune peut enfermer le vert-bleu du ciel. C'est au fond la même chose, que l'aptitude à distinguer et celle à " subtiliser ". Sans syntaxe, pas d'émotion durable. L'immortalité est une fonction du grammairien ».

(inflexion et non opposition, redisons-le). Phrase et paysage partagent des modalités formatives qui tiennent à leur commun pouvoir de rapprochement et d'agglomération, ce qui leur permet, dans un acte de déploiement comparable, de lier entre eux des éléments divers sans les réduire tout à fait. Dans le paysage comme dans la phrase, sont perceptibles, non seulement des nominations, des prédictions, mais aussi, et surtout, des coordinations, des subordinations et, comme nous l'avons dit déjà, des ordonnancements, aspect sur lequel nous allons plus particulièrement faire porter notre analyse.

Prenons un exemple, tiré de M. Deguy. Soit cette phrase, si pleine de sens à l'égard de notre entreprise et d'ailleurs citée par Michel Collot : « La terre est (en) perspective⁵⁵ ». La syntaxe lie et rapproche, en ce cas, un déterminant, un premier substantif, un verbe, une préposition, écrite entre parenthèses et, soit un second substantif compris comme attribut du sujet (parenthèses fermées), soit un complément circonstanciel (parenthèses ouvertes). Le divers est, on le voit, doublement amplifié par, premièrement, l'emploi des parenthèses, puisque « perspective » peut être compris soit comme attribut endossant la fonction d'un quasi adjectif, soit comme complément circonstanciel nominal et, deuxièmement, par l'emploi d'une préposition polysémique, dont le sens propre varie en fonction du sens de ce qu'elle relie. Ajoutons que ces amplifications sont susceptibles de se combiner. Le point de vue adopté sur la phrase conditionne par conséquent la mise en lien et le sens induit. Le mode d'appréhension de cette phrase présente, pour cette raison, une analogie avec la mise en lien spatiale que provoque tel ou tel point de vue d'un observateur mobile embrassant les divers composants d'un paysage.

Lorsque les parenthèses restent fermées, la phrase se lit : « La terre est perspective ». Dans ce cas – si l'on s'inscrit effectivement dans la pensée heideggerienne – la phrase ainsi lue et comprise énonce un fait quant à la substance ontologique de ce qui s'offre dans l'Ouvert qu'ouvre l'œuvre, à savoir que le mode d'être de la terre comme lieu d'accueil de l'œuvre et de l'*èthos* est le regarder-à-travers. Mais ce regarder-à-travers, vers quoi se porte-t-il ? La géopoétique, tel est son principe, invite à ne pas séparer l'expérience de la spatialité de la phrase de celle du monde. L'hypothèse la plus simple en ce cas, la moins onéreuse s'agissant des hypothèses à propos des places distribuées dans le déploiement est, à l'évidence, de considérer que « terre » et « perspective » se regardent l'une l'autre à travers cet élément intercalé au milieu de la phrase, c'est-à-dire la préposition « en » mise entre parenthèses et dont Danielle Leeman, professeur de Sciences du langage, souligne, fort à propos, le caractère « vide de sens et "incolore"⁵⁶ ». Et donc, puisque la terre est ontologiquement

55 Deguy, Michel, *Fragments du cadastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p.110.

56 Leeman, Danielle, « Sur la préposition en », *Faits de langues*, n° 9, mars 1997, p. 135-144. L'absence de toute cou-

constituée d'un regarder-à-travers, la phrase doit, elle aussi, se déployer en fonction de cela. Un même mode d'être spatial détermine et la terre et la phrase. Ouvrons par conséquent les parenthèses, de manière à examiner le *quoi* et le *comment* du regard, dès lors qu'il traverse le « en » situé au centre de la phrase, et qui occupe, de ce fait, ce que serait le point de fuite dans toute composition en perspective : déterminé par la structure d'horizon, point de convergence des parallèles déployées dans la profondeur, symétrique du point de vue propre au regardeur, auquel il répond, et tout autant vide de sens et incolore au regard de la représentation qu'il soutient (telle la fenêtre albertienne).

L'ouverture des parenthèses coïncide avec la déhiscence conjointe de la terre et de la phrase. En effet, la question ontologique se double d'un versement de l'intériorité vers l'extériorité que nous allons préciser. « En » appartient à la catégorie des prépositions, nommées ainsi car elles répondent à la fonction de « mettre en avant » – *præ-pono* en latin. Il est donc question d'un étagement grâce auquel se dessinent deux plans, un plus proche, un plus lointain, liés par le déploiement spatial isomorphe de l'espace comme de la syntaxe. Posée à l'avant de la « terre » et de la « perspective », la préposition s'installe en tant que pivot spatial qui fait que l'un et l'autre termes peuvent tour à tour occuper le premier plan. Ce faisant, se creuse un espace syntaxiquement cohérent qu'occupent des sortes de fuyantes sémantiques déployées à partir du point de fuite posé à l'endroit de la préposition et sur lesquelles se disposent la « terre » et la « perspective ».

Trois fuyantes s'imposent en première lecture : celle qui indique un rapport de manière (comme l'on dit d'un procédé qu'il se déroule « *en* général »), celle qui indique un rapport de substance (comme l'on dit d'une chaise qu'elle est « *en* bois »), celle qui indique un rapport de lieu (comme l'on dit que l'on habite « *en* ville »). Ces trois cas peuvent s'exprimer graphiquement de la sorte (Cf. illustration 6.2) :

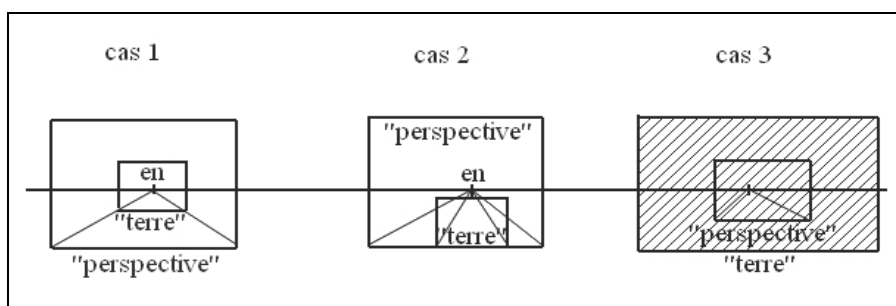


Illustration 6.2: Trois cas de spatialisation permis par la préposition "en"

leur, proche, pour notre analyse, de la transparence, est une expression que l'on doit à Ebbe Spang-Hanssen, linguiste et philologue danois, qui a consacré un livre aux prépositions incolores du français moderne.

Dans le premier cas, « perspective » occupe le premier plan, « terre » le second, car la « terre » se range alors à l'arrière d'une catégorie englobante, de plus petite échelle (au sens de la géographie). La « terre » est un cas particulier d'un ensemble plus vaste appelé « perspective », où l'on pourrait trouver aussi bien le paysage classique du Lorrain, par exemple, que les dessins de la série *Intranquility* de Tatiana Trouvé (en tout cas, certaines parties de ces dessins). On aborde bien « terre » à travers « perspective », dans un rapport d'emboîtement perspectiviste qui suppose l'étagement ablatif proposé (déterminé par le complément circonstanciel de manière).

Dans le deuxième cas, puisqu'il s'agit de partager une même substance, « terre » et « perspective » connaissent un recoupement quasi hylétique, ce qui détermine un seul et unique plan. « Terre » trace son contour dans le tissu spatial de « perspective » et/ou réciproquement. Il n'est donc plus question de plans ni de rapports d'échelle, donc d'étagements dans la profondeur, mais de rapports réversibles du tout à la partie, donc d'inclusions spatiales variées.

Dans le troisième cas, « terre » occupe le premier plan et « perspective » le second. « Terre », en effet, se détache sur une couche qui, telle un *dessous* en peinture, colore de sa spatialité idiosyncratique tout objet posé dessus ou devant, selon que l'on parle de surfaces ou de plans.

Sans doute serait-il possible d'envisager d'autres fuyantes tracées à partir de ce point de fuite installé à l'endroit de la préposition, lesquelles pourraient prendre des sens encore différents⁵⁷. Ces trois configurations syntaxiques suffisent cependant à montrer de quelles manières le point de vue géopoétique s'instancie concrètement dans le langage ainsi que dans la spatialité et quel rôle y joue le lecteur / spectateur en faisant porter l'accent sur l'une ou l'autre des acceptions, selon le rapport syntaxique et spatial qu'il instaure entre les termes. Il apparaît qu'en dépit des variations permises par l'emploi de la préposition et son inscription entre parenthèses, à chaque fois une syntaxe et une spatialité univoques s'établissent. Il est possible, dans chacun des trois cas envisagés, de faire récit et de repérer le caractère spatial, topologique, de l'*èthos*.

Ainsi, dans le premier cas, il tient à l'approfondissement, en un point, d'une catégorie spatiale déterminée par un ensemble de règles géométriques grâce auxquelles la prolifération dans l'étendue peut être réduite par projection. Le souci éthique tient alors à l'occupation de ce point afin d'y faire l'expérience de la mise en œuvre locale des principes régulateurs : comment, en cette « terre », en cet *ici* qui se creuse, se pose la mise en perspective ? Y répondre implique le séjour, l'habitation de

57 *Id.* En conclusion de son article D. Leeman écrit : « Pour conclure, on pourrait dire que la préposition *en*, si elle n'a pas d'emblée un sens clair qui se livrerait immédiatement (comme contre ou malgré), n'en a pas moins un rôle syntaxique et sémantique délimitable. On peut admettre d'après ce qui précède (et les analyses contenues dans les travaux cités) qu'elle donne à comprendre le complément qu'elle introduit comme le résultat d'un jugement opéré par le locuteur en fonction d'observations se fondant sur des indices interprétés selon une norme [...] ».

la « terre » pour en vivre et en comprendre la spatialité fine jusqu'à y repérer les prises de la réduction.

Dans le deuxième cas, le séjour n'y est plus motivé par le dessein d'une réduction spatiale mais par l'expérience de la limite, puisqu'il est question de découpe. En chaque point du lieu éthiquement investi, la question est de sentir ce qui peut être attribué au tout et ce qui, dans ce tout, s'affaiblit ou se nuance, jusqu'à décider d'y faire passer la ligne du contour séparant d'un côté « terre » et de l'autre côté « perspective ». Ou bien encore : d'un côté le bouquetin, de l'autre la roche. De part et d'autre, donc, la coïncidence formelle du Tout et la *chute* matérielle retournée au Rien.

Dans le troisième cas, il semble que l'investissement éthique soit de l'ordre d'une *Stimmung*. L'enjeu est alors de nouer et dénouer le fil de chaîne de la perspective par rapport à la trame terrestre et ses accidents.

L'ordre dans lequel nous avons choisi de présenter ces trois cas n'est pas dû au hasard. Ainsi ordonnés, ils font apparaître, au sein du registre syntaxique, un gradient croissant de poétique et d'opérabilité, c'est-à-dire de possibilité d'approcher du vers et de l'*opus* paysager. Le premier cas revient, au fond, à appliquer au local une règle globale, procédure parente de la faculté de juger déterminante, selon E. Kant. Par contraste, le troisième renverse la proposition puisqu'il revient à approcher le global en partant du terrestre, du local et de ses accidents, procédure parente de la faculté de juger réfléchissante qui, rappelons-le au passage, constitue la tonalité méthodologique majeure de la réflexion engagée. Dans la mesure où « terre » comme « perspective » sont susceptibles de s'y constituer également en tout, le cas intermédiaire introduit, quant à lui, la nécessité dialectique devant s'instaurer entre la partie et le tout de laquelle elle se détache et qu'elle renvoie au statut de *chute*. C'est bien, en effet, la forme pleine, coïncidente, qui chute au-delà de la ligne de contour.

L'art militaire reconnaît dans ces degrés la question, spatiale autant que paysagère, éthique au sens étymologique, de la castramétation, terme que l'on rencontre d'ailleurs à plus d'une reprise sous la plume de Jean-Claude Pinson, qui en fait une notion étroitement connexe à celle d'habitation. Dans un livre où il en aborde les enjeux de manière extrêmement sensible et manipulateur, le critique d'art et écrivain Jean-Yves Jouannais, dont on connaît l'intérêt pour la guerre⁵⁸, a parfaitement exposé la question :

58 Inauguré en 2008, le cycle intitulé *Encyclopédie des guerres* consiste en des conférences données en public, où, de manière plus ou moins improvisée, Jean-Yves Jouannais fait part de ses lectures et réflexions sur toutes les guerres et conflits antérieurs à l'instant où la soute d'*Enola Gay* s'est ouverte au-dessus d'Hiroshima. Le terme « encyclopédie » est justifié par le fait que J.-Y. Jouannais classe ses lectures selon des entrées, de A pour « Abattre (mort) » à Z pour « Zouave ».

La castramétation est la science des camps militaires. Dans le cas de Polybe, sa double culture lui permet d'établir une comparaison. Dans ce domaine, il apparaît que les Romains, soucieux d'efficacité, ont suivi une voie opposée à celle des Grecs. Quand ces derniers établissent un camp, ils estiment que le plus important est de tirer parti du site, aussi bien pour s'épargner la peine de creuser un fossé, que parce que les retranchements faits de main d'homme ne leur paraissent pas comparables à la protection naturelle qu'assure le terrain [...] Les Romains, eux, préfèrent se donner la peine de creuser des fossés et d'effectuer tous les travaux qui s'ensuivent, pour avoir l'avantage de se retrouver toujours en terrain connu, dans des camps conçus sur un seul et même type⁵⁹.

Les Romains privilégient l'arraisonnement du pays à un modèle, les Grecs, les accommodements à ce même pays. D'où, souligne J.-Y. Jouannais, la référence à Apollon dans le premier cas, à Dionysos dans le second. Même s'il n'en fait pas mention, il est permis de penser que la nécessité d'un standard permettant le détachement d'une légion ou d'un Légat d'un endroit à l'autre de l'Empire entre pour beaucoup dans le choix des Romains d'artificialiser ainsi le terrain du retranchement.

Dans le fil du dialogue que le narrateur noue avec un autre père de famille, adepte lui aussi du château de sable érigé face à la marée montante, il en arrive à cette pensée :

Je dirais que nous sommes davantage des bâtisseurs romains lorsque nous bâtissons en bord de mer ; que nous sommes plutôt des Grecs quand nous construisons dans les rivières. Sur la plage, les constructeurs ont tendance à bâtir à partir d'une surface de sable neutre ou neutralisée, sans s'appuyer sur des rochers, des troncs échoués. Tandis que les retenues d'eau en rivière ne peuvent exister qu'à partir des éléments présents, largeur du lit, nature de ses berges, rochers déjà établis dans le flux⁶⁰.

L'hypothèse qui guide notre réflexion, dans ce chapitre, trouve un singulier appui dans le château de sable livré aux vagues et le barrage dressé dans le courant de la rivière – des jeux d'enfants, au cœur desquels Jean-Yves Jouannais, grand érudit de la guerre comme on l'a dit, reconnaît deux stratégies d'occupation du terrain. Mais, au fond, l'*èthos* ne pourrait-il pas se comprendre, lui aussi, comme une manière toujours singulière d'occuper le terrain ? Non pour mener le combat (ou alors un combat contre le Moi bien fermé, ou contre le renoncement éthique ?), mais pour habiter. Et, seconde question, induite par celle qui vient de se poser : si la « phrase » renvoyait davantage à la

59 Jouannais, Jean-Yves, *Les barrages de sable, Traité de castellologie littorale*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2014, p. 56.

60 *Ibid.*, p. 58.

castramétation romaine, apollinienne, tandis que le « vers » renverrait, lui, à sa version grecque, dionysiaque ? C'est en tout cas ce que les développements précédents suggèrent, et que nous allons poursuivre pour asseoir l'inflexion proposée vers la poésie et l'*opus*.

Le point crucial, c'est le flux ou l'accident de terrain, qui sont, au fond, deux noms possibles pour désigner le trait d'un *èthos* envisagé à l'aune de l'intranquillité. La construction du barrage, comme celle du vers, à affaire au flux irréfragable, à ce qu'il charrie et qui traverse la forme à chaque instant tendue entre l'élan formateur, qui est résistance, et la puissance du Rien qui la menace d'engloutissement. Poser une pierre dans le courant, c'est arracher un appui au cœur du flux mais c'est aussi offrir un détour et une puissance accrue au flux, nullement réduit, simplement temporairement détourné et, de ce fait, susceptible de faire affluer d'autres matériaux. La *praxis* évoquée plus haut est tout entière dans l'expérience de ce jeu de réponses croisées, de prodigalités rivales certes, mais liées par cette même rivalité, entre le flux comme instance de la passivité pathique et l'action comme instance de l'œuvrement. Construire dans le fleuve, c'est consentir à laisser les forces du Rien s'immiscer dans l'élan tendu vers le Tout, c'est consentir à la destruction pour que ce qui est à construire continue, toujours, à surpasser le construit. C'est donc renoncer à la solution stabilisatrice de l'espace isomorphe, à la terre déjà plus ferme et mieux nivelée de la syntaxe apollinienne et faire place à la tension entre le vieil Éros, qui réunit, et Thanatos, qui désunit – une place où habiter poéthiquement⁶¹.

C'était déjà ce qu'exprimait le « *Cantator Analyticus* » cité plus haut, lorsque le chant du merle s'immisçant dans la salle de cours défait le discours de l'orateur, tel un flux distendant la syntaxe argumentative, nivelée, pour mieux faire apparaître un poème possible. Jean-Claude Pinson y revient, en philosophe cette fois, dans un court texte titré *Hobby et dandy* où la part négative, destructrice de la création artistique trouve une correspondance anthropologique non pas avec le barrage mais avec le *potlatch*, cérémonie amérindienne, connue grâce aux travaux de Marcel Mauss sur le don. Il s'agit d'une sorte de démonstration de prodigalité, entre deux groupes, où chacun tente de surpasser l'autre par l'ampleur du don ou de la destruction gratuite de biens de valeur. Cette pratique met en défaut les théories utilitaires ou les théories des échanges (une pierre dans le jardin de l'*homo œconomicus*) et fait une place, centrale selon Georges Bataille, à cette négativité au cœur de la création artistique :

Mauss analysait la coutume du *potlatch* comme une forme particulièrement spectaculaire d'institution fondée sur le don. En tant que « fait social total » mettant en branle

61 *Ibid.*, p. 65.

la totalité de la société et comportant toutes sortes de dimensions, elle possède nécessairement un « côté esthétique ». Mais Mauss n'en tirait aucune conclusion particulière quant à l'art. Bataille au contraire s'attache à en déduire toute une métaphysique de l'art, à la fois nihiliste et mystique. Dans le *potlatch*, il voit en effet la manifestation d'un principe de la « création au moyen de la perte » qui n'est autre que celui qu'il nomme la « poésie », nom générique pour l'art en tant qu'il est fondamentalement affrontement avec la part « incalculable », « sauvage », de l'homme [NB : qualificatifs qui renvoient explicitement à la figure dionysiaque]⁶².

Dans ce poème, « *Cantator Analyticus* », seuls les éventuels composants d'un possible poème jonchent la plage attentionnelle qui vient de se découvrir de l'autre côté de la vitre. Au poète de les relier. Au poète d'inventer la forme qui fera à nouveau tenir ensemble les débris du discours perdu, auquel s'est adjoint le chant du merle. Car seul le poète, selon G. Bataille, est armé pour « créer au moyen de la perte ». C'est en ce point de tension que peut se penser le ralliement de la poétique à la poésie et que peut être posée l'hypothèse du terme commun prolongeant l'analogie géopoétique et, *in fine*, conclure de manière positive sur l'enseignement éthique de la poésie.

Ce terme commun, dont nous escomptons qu'il puisse remplacer la syntaxe dans le rapport analogique entre *opus* paysager et vers, nous est fourni par le barrage, placé sous le regard des arts plastiques, plus précisément par la sculpture du début du XX^e siècle qui a instauré ce geste nouveau : « l'assemblage », ainsi défini par Jean-Pierre Néraudau :

Technique sculpturale apparue au XX^e siècle et consistant à assembler des objets préfabriqués ou de rebut industriel en les ajustant par la soudure ou l'arc électrique. Cette pratique permet d'échapper aux formes pleines de la sculpture traditionnelle et de donner aux œuvres un dynamisme mouvementé qui est la dernière conquête remportée par les sculpteurs sur l'inertie de la matière⁶³.

L'assemblage transpose, dans les trois dimensions de l'espace, les enjeux du collage cubiste bidimensionnel des années 1910. Il s'agit d'un geste de mise en relation du divers emprunté à ce qui provient du monde des objets usuels, techniques, banals, dépourvus de toute connotation *a priori* artistique. L'artiste élit ces composants hétérogènes de la sculpture, venus à lui en quelque sorte, dans le flux, sans qu'ils soient arraisonnés à une forme prédéterminée et sans qu'ils soient modifiés,

62 Pinson, Jean-Claude, *Hobby et dandy*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2003, p. 16.

63 Néraudau, Jean-Pierre, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 1996 [1985], p. 28.

ce qui laisse entrouverte la possibilité d'un retour au monde trivial des objets⁶⁴. Cette possibilité d'aller et retour entre assemblage et monde des objets, entre œuvre et flux vital, constitue un point de passage qui sera investi par les artistes soucieux d'effacer la frontière entre l'art et la vie⁶⁵, et entre donc pleinement dans le projet poétique, tel qu'exprimé par Jean-Claude Pinson.

La sculpture ainsi façonnée ressortit à une heuristique qu'alimente sans cesse le flux de la vie. Autrement dit, l'assemblage résulte d'une négociation continuée entre la forme et les éléments qui le forment. D'où, comme le souligne Denys Riout, le fait que « les éléments empruntés, identifiables, y conservent une part de leur intégrité⁶⁶ ». L'intégrité ne peut, en effet, être que partielle, du fait que, premièrement, la mise en relation ne modifie en rien la physicalité de l'élément assemblé tout en lui faisant perdre sa totale autonomie et que, deuxièmement, l'assemblage convoque plus volontiers le fragment que le tout. Il y a donc, sous-jacente au geste d'assembler, qui est réunion (Éros), une nécessaire destruction de la totalité et de l'autonomie préalable (Thanatos). Il faut, d'abord, défaire, avant de faire – mais autrement, en réinventant les relations entre les éléments que, hormis l'arbitrage de l'artiste, son *sic jubeo*, écrit Jean-Claude Pinson, qui intègre le collage dans sa pratique⁶⁷, rien ne destinait à la rencontre. C'est pourquoi l'assemblage peut être rapproché du poème et de ce que le philosophe Jean Cohen appelle la « négativité » du poème.

Lorsqu'il s'interroge sur ce qui, structurellement, caractérise le poème, qui fait, au fond, usage du même matériau que la phrase, Jean Cohen résume ainsi sa pensée :

1° La différence entre prose et poésie est de nature linguistique, c'est-à-dire formelle. Elle ne se trouve ni dans la substance sonore, ni dans la substance idéologique, mais dans le type particulier de relations que le poème institue entre le signifiant et le signifié d'une part, les signifiés entre eux d'autre part ;

2° Ce type particulier de relations se caractérise par sa négativité, chacun des procédés ou « figures » qui constituent le langage poétique dans sa spécificité étant une manière, différente selon les niveaux, de violer le code du langage normal⁶⁸.

64 Le destin du *Merzbau*, assemblage à l'échelle architecturale réalisé par Kurt Schwitters entre 1919 et 1933 dans sa maison-atelier de Hanovre est là pour nous le rappeler : initié par la collecte d'éléments trouvés sur les trottoirs de la ville bombardée à la fin de la première guerre mondiale, il a finalement été bombardé en 1943. Ce retour du ready-made vers le monde fragmenté des objets était envisagé dès le départ par Marcel Duchamp.

65 Voir, par exemple, les *Essays on The Blurring of Art and Life* d'Allan Kaprow, promoteur du happening. Pour A. Kaprow, l'assemblage constitue l'un des points d'où repartir pour penser un art affranchi de la séparation d'avec la vie.

66 Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2000, p. 218.

67 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, op. cit., p. 56.

68 Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 189.

Pour J. Cohen, ce qui détermine fondamentalement la poésie, c'est le travail linguistique qu'elle opère en deux temps : 1°) dislocation de la structure discursive par violation des règles régissant les relations dénotatives entre signifiant et signifié premier – ou « normal » au sens de ce qui obéit à la norme (Thanatos ou *potlatch*) ; 2°) réduction de l'écart produit en rétablissant une relation connotative entre signifiant et signifié second – non plus comme norme mais comme « représentation affective⁶⁹ » (Éros ou assemblage).

Dépassant les distinctions qui ont parfois cours entre mètre et vers libre, entre poésie et prose, J. Cohen aborde la versification, la prédication (et donc la métaphore), ou encore l'ordre des mots, comme autant de moyens linguistiques dont la poésie peut disposer afin de nier la dénotation régulée, cosmologique, du langage, notamment par la syntaxe. Il s'intéresse donc moins à ce qu'*est* la poésie qu'à ce qu'elle *fait* – ou peut faire – au langage. Cette approche opératoire, plus que définitoire, est pour nous du plus grand intérêt car elle vient en renfort du glissement analogique visé. En effet, le mouvement binaire de déliaison de l'élément linguistique à l'égard d'un tout sémantique que la syntaxe ordonne, puis de réduction par rapprochement neuf des éléments distendus, selon un accord où prévaut l'affect, l'accord sensible, permet, à nos yeux, de valider l'assemblage comme terme commun de l'analogie.

S'agissant de l'*opus* paysager, sa nature contrapuntique, où prévaut, par définition, la mise en lien entre les lignes, autorisait déjà le rapprochement et peut prendre appui sur la pensée de Jean-Marc Besse⁷⁰.

À présent qu'elle est un peu mieux posée, il faut mettre cette analogie à profit pour répondre à la question initiale : s'agissant, ainsi que le souhaite Jean-Claude Pinson, de « dessiner des possibilités de formes de vie en aval de lui-même », que peut le poème, dès lors que son écriture s'apparente à l'assemblage, qui, techniquement, échapperait, en partie du moins, au récit ?

Observons, déjà, que l'assemblage conserve la référence à la tridimensionnalité de l'espace, ce qui paraît conforme à l'approche géopoétique. Ensuite, cette substitution de la syntaxe par l'assemblage laisse supposer que ce que peut le poème tient, précisément, à la tension qu'il instaure entre la liaison érotique et la déliaison thanatique. Autrement dit, ces possibilités de vie que dessine le poème sont à chercher du côté de l'expérience que ce dernier offre lorsqu'il se tient, tel le barrage

69 *Ibid.*, p. 189-200.

70 Besse, Jean-Marc, *La nécessité du paysage*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2018, p. 34 : « Le paysage est constitué de relations. Ce ne sont pas seulement les relations entre un sujet et un objet et encore moins des relations uniquement visuelles. Car le paysage [...] n'est pas un objet mais un *assemblage* [nous soulignons] d'êtres et de mouvements divers, assemblage qui est lui-même traversé par plusieurs processus de transformation ».

dans la rivière, au cœur même du flux, tirant de ce dernier les matériaux de son assemblage pour mieux lui résister. Ou, pour resserrer davantage le propos, la leçon éthique du poème tire sa substance et sa valeur du travail d'adaptation aux accidents du terrain, aux à-coups du flux, à l'invention continuée des articulations toujours créées dans le rapport à ce qui survient, à ce qui répond au bâtisseur et l'interpelle – Jean-Claude Pinson emploierait plus volontiers le terme de *mètis*, cette ruse dont Ulysse usa si bien⁷¹, et dont est, selon lui, doté le poète lorsqu'il s'attelle au poème et le poète à ces formes de vie que nous essayons d'approcher d'un peu plus près.

Selon J.-C. Pinson, l'*homo poeticus*, qui s'incarne de manière privilégiée dans ce qu'il appelle le « poétariat », semble mieux armé, au fond, pour donner une forme authentique à sa vie que l'*homo œconomicus*, en raison, précisément des ruses que, par nécessité castramétrice, il a pris l'habitude d'inventer et de déployer pour établir ses propres barrages, aussi dérisoires semblent-ils, parce que cette ruse se déploie à même le flux vital saisissant irréfragablement son être de chair. La visée poétique est ainsi rappelée, par cette analogie entre l'œuvre relevant de l'assemblage et l'existence du sujet soucieux de ne rien céder de son autorité sur sa teneur et sa vitesse, pour reprendre ici les termes de Jean-Claude Pinson. On ne peut donc pas s'étonner que ce dernier fasse, lui aussi, usage de celui du mot « castramétation⁷² », car s'établir pleinement, souverainement en sa propre vie nécessite d'investir l'*èthos* et ses creusements provoqués par le flux, creusements de l'*ici*, donc d'en mesurer la spatialité intranquille, dès lors que l'on adopte la position grecque.

À la suite de Jean-Claude Pinson, le poète tirerait donc son autorité de l'expérience du poème s'instaurant comme tension entre forces qui rassemblent et flux qui disperse. La poétique ne vise pas à faire de chacun un poète – et l'on peut adopter le projet sans écrire une ligne, nous en dirons un mot plus bas – mais à s'affirmer comme *auctoritas* éthique pariant sur une transposition analogique chaque fois singulière plus que sur l'imitation par tous d'un modèle éprouvé par autrui. C'est bien cette question de l'authenticité envers soi-même qui, selon Paul Audi, distingue « autorité » et « pouvoir » :

Cette fidélité spirituelle qui lie un auteur authentique à un autre auteur authentique, il faudrait en effet l'entendre au sens où Vladimir Jankélévitch disait, quand il parlait par exemple de Stravinsky, que ce dernier « ne nous demande pas de refaire *ce qu'* il a fait, mais de faire *comme* il a fait ». Ce « faire comme », loin de suggérer une quelconque imitation, loin d'indiquer une *ressemblance* (fût-elle de forme ou de contenu) entre les œuvres, loin d'inciter à une reproduction, renvoie tout au contraire à une *similitude essentielle*, à un « être à l'image de... » structurant le rapport d'affinité que tissent entre

71 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, op. cit., p. 24.

72 *Ibid.*, p. 42.

eux les « auteurs » dignes de ce nom. D'où la très importante précision qu'apporte aussitôt Jankélévitch : « Être fidèle à Stravinsky, ce n'est pas être stravinskiste... La chose importante n'est pas la lettre de son message, qu'il s'agirait superstitieusement de reproduire, mais le rapport révolutionnaire qu'il entretenait avec le conformisme de ses contemporains » – propos qu'il conclut alors en déclarant : « La véritable fidélité est toujours infidèle par fidélité ... [In : V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé* (Conversations avec B. Berlowitz), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 137]⁷³

Ajoutons que, s'appuyant sur les travaux d'Émile Benveniste, Paul Audi rappelle que le mot « autorité » est étymologiquement tiré du verbe latin *augere*, qu'il traduit par « faire apparaître », au sens de créer.

Se trouve ici redoublée la valeur inspirante du poème, à la fois comme modalité éthique de l'habitation tendue entre les forces d'union et de désunion, à la fois comme le produit objectivé des conduites de création dont nous avons posé qu'elles s'apparentaient à l'assemblage à même le flux. Ces deux caractéristiques fondent selon nous la visée poétique, au sens où la mise en œuvre de ces conduites poétiques est à même de se constituer en ressource éthique pour dessiner des formes de vie.

Ériger le poète en figure de l'intranquillité, dans le cadre d'une approche dite réfléchissante, nécessitait d'examiner la teneur de cette ressource commune au poème et à l'*èthos*. Pour nous, elle tient au recours à l'assemblage. C'est ce point qu'il faut consolider à présent, en examinant comment cette analogie se pose au regard de l'œuvre poétique de Jean-Claude Pinson.

6.4 - L'analogie géopoétique renouvelée au regard de la poésie de Jean-Claude Pinson

Présenter synthétiquement, chronologiquement, l'œuvre poétique de notre éclaircur, en dégager les principales caractéristiques au regard de l'assemblage et de la dimension éthique : telle est ici la préoccupation première. En en brossant le panorama, nous ne faisons, dans le fond, que nous conformer aux « trois actes du pouvoir spontané de connaître » posés par Emmanuel Kant : ce n'est

⁷³ Audi, Paul, « Sémantique de l'autorité (quelques remarques) », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 2002/4, n° 50, 2002, p. 15-22.

qu'une fois cette figure appréhendée, et ainsi mieux connue, une fois ses grands traits mis en lumière, que son accueil au sein de la réflexion réfléchissante sera envisagé, de manière à élaborer « l'unité synthétique de la conscience de ce divers dans le concept d'un objet ». Le troisième temps, celui de « la présentation de l'objet correspondant à ce concept dans l'intuition » refermera l'étude de cette figure et permettra de franchir un degré supplémentaire dans la connaissance synthétique d'une intranquillité plus solidement objectivée⁷⁴.

Cependant, va très vite apparaître une difficulté à maintenir la focale sur le poème, et lui seul, tant ce dernier se tisse davantage à chaque livre à la question du sujet de l'énonciation. Bien évidemment, cela tient à la position qu'occupe ce dernier, sur le seuil, impliqué existentiellement dans l'assemblage du poème au cœur du flux vital le traversant. Il s'agit aussi, nous l'avons vu, d'une conséquence de l'*èthos*, qui se voit amplifiée par la préoccupation lyrique, pensée « après et à l'écart du pathos post-romantique⁷⁵ », ainsi que par la dimension autobiographique de l'œuvre. À ce sujet, rappelons-le, nous avons confié la tâche de se faire l'éclaireur d'une figure idéale en laquelle doit se manifester, déjà, l'opération poétique, laquelle tend à rendre indissociables invention de la forme du poème et invention de la « forme de vie » – traduction de l'expression allemande *Lebensform*, que l'on doit à Ludwig Wittgenstein, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Sans ignorer ce « sujet-Jean-Claude-Pinson » – ce ne serait d'ailleurs pas possible, à moins de renoncer à la puissance traversante de la figure qu'il escorte –, la réflexion s'appesantira sur le poème plus que sur le poète, se contentant pour l'instant de le signaler, reportant au prochain chapitre sa prise en considération et son analyse. Ce qui importe, à ce stade, est de confronter le poème pinsonien au terme commun de notre analogie.

Si l'on excepte les tout premiers poèmes écrits dans le sillage de *Tel Quel* et dont, selon l'aveu de l'intéressé, il ne subsiste que quelques traces éparses, la lecture chronologique de l'œuvre fait apparaître une nette inflexion entre deux « périodes ».

La première, la plus courte puisque caractéristique des deux premiers titres seulement, est marquée par l'adoption de ce que Jean-Claude Pinson a qualifié depuis de « ligne claire⁷⁶ », où le retour à la ligne détache des notations nettes, silhouettées, qui s'enchaînent avec une fluidité qu'aucune ponctuation, ou presque, ni majuscule (hormis celle qui marque la lancée du poème) ne viennent contrarier. Le poème se boit d'un trait. Cette première « manière » tient sans doute à ce qui a été dit plus haut du lieu d'accueil de l'*èthos* nazairien nouvellement découvert, traduction volumétrique

74 Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 110.

75 Thumerel et Pinson, « Jean-Claude Pinson, poétiquement impur. Entretien », *op. cit.*

76 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, *op. cit.*, p. 41.

d'un dessin ressortissant lui aussi à la ligne claire, dans lequel dominant l'orthogonalité et la trame, ainsi que de généreux espacements⁷⁷.

En tant que paysage, Saint-Nazaire dévoile une ville tracée droit, aux façades crépies de nombreuses nuances de blanc, aux arêtes acérées, aux vides distendus, parfois surdimensionnés, ce qui contribue à la fluidité du regard comme de l'arpentage dans un espace où l'architecture elle-même semble toujours se détacher sur le ciel, comme le vers sur le blanc de la page. Le paysage nazairien ignore tout ou presque du faux-pli ou de l'encoignure, mais aussi de l'agglomération propice aux cachettes. Même les ombres y sont franches et sans mystère. L'*èthos*, nous l'avons dit déjà, lie *logos* et *topos*, y compris sur le plan de la facture, du lieu comme du vers.

Et puis, n'oublions pas que le retour à la poésie succède à l'abandon des grands récits et de l'effusion verbale qui accompagne le combat collectif. Dépayser la ville prolétaire où lutter et donner de la voix supposait, sans doute, de dépayser aussi la langue et, par conséquent, de tendre, par le plus grand contraste, à l'économie, à l'euphémisme, à l'humour sur soi, aussi, ainsi qu'à un *je* parlant en son nom. D'où la question du lyrisme, solidaire d'une douce ironie qui tient à la position qu'il entend tenir. Le lyrisme qu'il admet désormais – et cherche pour lui-même – est un lyrisme de second degré, conscient du danger « kitsch » du transport romantique ou de la fausse note naïvement poussée au milieu du chœur, mais ne renonçant cependant pas à l'intonation singulière, reconnaissable, corporelle sans doute, d'une voix qui s'origine dans l'être-là, dans son *èthos* irréductiblement singulier, qui tient aussi à la chair *située*⁷⁸. Il va s'agir, pour détourner la formule de G. Bachelard employée plus haut à propos de la rêverie, d'un lyrisme « travaillé ».

Dès ce premier livre, nous repérons la première occurrence d'un sujet qui s'en tient, lui aussi, en ce moment proprement castramétateur, fondateur, à une forme de silhouettage⁷⁹. Cependant, dès son *Laius au bord de l'eau*, Jean-Claude Pinson, qui a entre temps quitté Saint-Nazaire et déménagé à Nantes, amorce un tournant qui le rapproche, lui, de sa seconde « manière », et nous de notre proposition analogique posant l'assemblage comme terme commun.

Si l'on revient au « *Cantator analyticus* », poème du *Laius* déjà évoqué, quasi-manifeste, au

77 On aurait pu rêver que ce dessin urbain explique la fausse piste égarant Tintin et le capitaine Haddock à Saint-Nazaire alors que le navire emportant le professeur Tournesol appareillait au même moment depuis La Rochelle. Hélas, la chronologie prouve qu'au moment où Hergé, héraut de la ligne claire, reprenait *Les sept boules de cristal*, en septembre 1946, la ville n'était qu'un champ de ruines. Et le plan accroché dans le bureau du commissaire de police a plus à voir avec le lacs bruxellois qu'avec le damier projeté par les architectes de la reconstruction.

78 Le fait que l'habitation, ainsi que son énonciation, comme parole, relèvent aussi d'une incarnation éthique est ainsi rappelée par l'architecte et *designer* finlandais Juhanni Pallasmaa : « L'origine la plus archaïque de l'espace architectural est dans la cavité buccale », cité par Besse, Jean-Marc, *La nécessité du paysage*, *op. cit.*, p. 26.

79 Exception à la règle : le second poème de *J'habite ici* adopte le *tu*, premier dédoublement, annonciateur, nous le verrons plus loin, de l'attitude auto-réflexive ouvrant la voie d'un « lyrisme non subjectif », nous pourrions dire d'un lyrisme non naïvement subjectif (*In* : Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 214).

fond, il faut noter qu'il se referme sur l'horizon optatif d'une poésie rêvée hétérogène, un « opéra polyglotte » qui ferait tenir ensemble – donc assembler – « merle étoiles et renard / subtilité du logicien⁸⁰ ». Plus loin, dans ce deuxième ouvrage, lorsqu'il dresse son « arbre généalogique » et qu'il évoque sa mère, sa profession de couturière, préférée, par modestie, à celle d'institutrice, J.-C. Pinson livre un nouvel indice à propos de cette seconde manière : « J'héritai du tout, appliquant aux textes plutôt qu'aux tissus l'amour de filer et de coudre. D'où des poèmes cousus pièce à pièce et des métaphores filées sans vergogne⁸¹ ». Sur le plan formel, ces poèmes sur lesquels se clôt le livre marquent le retour au bloc de prose densifié et à la ponctuation, comme si le moment était venu de s'éloigner de la ligne claire de départ et de faire place à un tracé en lequel le geste d'esquisser – son feu – resterait encore perceptible, analogue à ce que Jean-Luc Nancy appelle la *forma formans*⁸². Et, ce faisant, propice au rétablissement et de la roche et du bouquetin.

Laius marque la venue d'un sujet en action, d'un fabricant ou bricoleur, que *J'habite ici* tenait encore à distance par la volonté d'objectivation, indéfectible sans doute de la nomination du lieu de formation de l'*èthos*, l'*ici* du titre. Un peu moins de paysage dans *Laius* et davantage de *Je*, davantage encore de confession sur la création poétique, où point ce désir d'hétérogénéité et de « dynamisme mouvementé », pour reprendre en partie la définition de l'assemblage convoquée plus haut, un désir qui ira s'affirmant dans les livres suivants. Comme annoncé en préambule du chapitre, ce sujet dont le poème porte la parole va devenir une question cruciale, sans aucun doute la question poétique centrale. Nous redisons ici que nous l'aborderons en tant que question-pivot de notre réflexion au prochain chapitre. Nous voyons cependant dès à présent la difficulté de concentrer les efforts sur le poème et ses modes de composition, car le poème va devenir de manière de plus en plus nette l'instance littéraire du questionnement et du travail (au sens de G. Bachelard) subjectif. Indiquons simplement qu'une section du livre intitulée « Autoportrait » (étudiée au prochain chapitre) aborde cette question du *je* ou, pour mieux marquer encore l'inflexion, du *je* devenu question – poétique autant qu'éthique.

Autre caractéristique de l'œuvre envisagée dans sa globalité : l'alternance de livres de poésie et d'essais qui constituent des jalons où le poète fait le point sur sa situation et le cap à suivre – ou tenter de – parmi toutes les routes possibles, les courants et les amers que constituent les œuvres, variées, contradictoires, des autres poètes ou penseurs de la poésie que Jean-Claude Pinson ne perd

80 Pinson, Jean-Claude, *Laius au bord de l'eau*, op. cit., p. 37.

81 *Ibid.*, p. 115. L'image se trouve déjà dans le *portrait* qu'entre 1755 et 1762 (selon les commentateurs de l'œuvre), Jean-Jacques Rousseau dresse de lui-même : « Je jette mes pensées éparses et sans suite sur des chiffons de papier, je couds ensuite tout cela tant bien que mal et c'est ainsi que je fais un livre », in : Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Classiques), 2009 [1972, 1782], p. 194.

82 Nancy, Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, op.cit, p. 18.

jamais de vue, qu'il lit et étudie de près, au point d'ailleurs d'en faire l'un des plus fins connaisseurs, l'un des rares capable de dresser un tableau synoptique et réflexif de la situation de la poésie française contemporaine. Ce souci est aussi, selon nous, celui d'un enseignant.

Publié après *Laius au bord de l'eau*, *Habiter en poète* est tout autant un « Essai sur la poésie contemporaine » – sous-titre donné à l'ouvrage – qu'un Art poétique où J.-C. Pinson précise ce qu'on peut, en effet, appeler un cap, qu'il se donne à lui-même, après l'avoir annoncé, nous venons de le voir, à travers certains des poèmes rassemblés dans son deuxième livre. Au terme d'un chapitre où il s'interroge sur l'héritage Tel-Quelien, et particulièrement celui du *Mécri* de Denis Roche, paru en 1972, J.-C. Pinson indique la route qu'il entend suivre, retenant un point finalement choisi hors la poésie, mais qui fait écho à cet « opéra polyglotte » appelé de ses vœux : *Free Jazz*, album fondateur du courant éponyme, enregistré en décembre 1960 :

Et de fait les livres de Denis Roche, lors de leur parution, ont pu séduire par une fraîcheur aussi acide que pouvait l'être la musique qu'inventait en ce temps-là un Ornette Coleman. On aimerait bien pouvoir relire *Récits complets* ou *Les Idées centésimales de Miss Elanize* avec le même plaisir qu'on prend à réentendre l'enregistrement en double quartet de *Free Jazz*⁸³.

Pour ce disque qui a fait date, dans l'histoire de la musique comme dans le parcours du poète⁸⁴, le saxophoniste Ornette Coleman réunit deux quartets sans piano, occupant chacun une piste de la stéréophonie (Eric Dolphy à gauche, Ornette Coleman à droite), pour une session d'improvisation enregistrée en une prise. La succession des *chorus* des musiciens, habituelle dans le jazz, se double de ponctuations, de réponses et de reprises par l'autre quartet qui déjouent la trame habituelle au sein de laquelle se distribuent thème et variations. La forme s'invente dans le fait même, pour chaque musicien, de jouer et de s'écouter jouer entouré des autres qui jouent – et réciproquement, serait-on tenté de dire. La situation instiguée par Ornette Coleman répond donc en tout point à ce que nous avons avancé à propos de l'intranquillité, mais une intranquillité élargie puisqu'elle implique plusieurs créateurs dans la formation de l'objet sonore qui paraît dans le mouvement continué impliquant *faire(s)* et réception(s) croisés.

Le critique Martin Williams, qui signe le texte imprimé sur la pochette, met en avant ce jeu, multi-intranquille, où ce n'est plus la forme qui octroie sa place à l'improvisation mais où forme et improvisation procèdent d'un même geste partagé supposant que jamais le *faire* ne se coupe d'une

83 Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 38.

84 Thumerel et Pinson, « Jean-Claude Pinson, poétiquement impur. Entretien », *op. cit.*

réception de ce même *faire* – pas plus le sien que celui des autres musiciens⁸⁵. *Forma formans* plus que *forma formata*, là encore, et fond de passivité sur lequel rebondit la note jouée. Lorsqu'il évoque *Free Jazz*, Jean-Claude Pinson, à sa manière, fait référence à ce « dynamisme mouvementé », propre à l'assemblage dans le flux, à la liberté de création susceptible de s'y déployer, ainsi qu'à sa part de négativité dont nous avons posé qu'il la partageait avec la poésie :

Aux éléments « négatifs » que sont, notamment, le « sabotage des chorus » et la « rupture de rythmes », viennent en effet s'ajouter dans le free des éléments « positifs ». Puisés dans la tradition même du jazz, ce sont, essentiellement, la répétition (le *riff*), « figure élémentaire de la cohésion qui soude momentanément l'ensemble des musiciens », et la citation, figure privilégiée, elle, de la « connivence » [...] Et c'est tout au long de son histoire, jusqu'au free-jazz qu'il [le jazz] n'a cessé de recourir à l'esthétique de la *reprise* (au sens de Kierkegaard : non pas répétition, mais ressouvenir en avant), sans cesse puisant dans la tradition du blues pour en réinventer la survivance inépuisable et multiforme. Sa liberté d'inventer, sans cesse il l'a soumise à la contrainte métrarhythmique, pulsative, du *groove*⁸⁶.

Il s'agit, au sens qu'en a proposé Henri Maldiney, d'une forme rythmée – forme qui a donc à voir avec le projet poétique. Nous y reviendrons au moment de conclure.

Ajoutons, pour être complet et souligner le réseau des références artistiques qui se tissent autour de cet album, que, sur la pochette, figure aussi une reproduction d'un détail de *White Light*, peint par Jackson Pollock en 1954, autre grande figure de l'improvisation et de la gestualité en acte dans le champ de la peinture⁸⁷.

Sans repère instauré par répétition l'auditeur sent son attention tirillée, chahutée. Il est pris dans ce qu'il convient d'appeler « un flux » ininterrompu et proprement intranquille (l'enregistrement est réputé avoir commencé sans idée de la durée du morceau ; c'est d'ailleurs la première fois qu'un disque ne contient qu'un seul morceau). Sans être chaotique, mais frôlant le chaos à plus d'un instant, *Free Jazz* semble prolonger l'idée du contrepoint en ménageant davantage encore de distance, d'hétérogénéité et de liberté entre les lignes. D'où ces heurts et ces *dissensus* qui font que, dès les premières secondes, l'énergie du flux inonde la nappe sonore.

85 « Their improvisation [il est ici question des musiciens] is the music itself – the « theme » is whatever they invent at the moment, in the act, of creation » (leur improvisation constitue la musique en elle-même – le « thème » consiste en ce qu'ils inventent, quoi qu'ils inventent, à l'instant et dans l'acte de création, traduit par nos soins).

86 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, op. cit., p. 52.

87 Et l'on sait l'importance cruciale que, suite à la position critique adoptée par Harold Rosenberg en 1952 et sa défense de l'*action painting*, l'œuvre de Jackson Pollock a acquise dans les rapprochements entre art et vie, autour du corps en action. Avec le collage, prolongé par l'assemblage et le happening, évoqués plus haut, ce fut l'autre point de passage possible entre les deux sphères.

Ce qu'en écrit Francis Vanoye fait écho aux questions poétiques au cœur de la construction du barrage ou de l'assemblage poétique, énoncées plus haut :

Au départ, des processus énergétiques, dispersifs, interactionnels ; puis, selon les rencontres (faits du hasard), des choix et des décisions (faits de la liberté) sont pris dans le sens de l'établissement provisoire de régularités, de continuités, de structures (appels/réponses lors du chorus de Don Cherry, entre les bassistes, entre les batteurs ; sortes de riffs d'accompagnement à la trompette au début du chorus de Coleman ; chorus des bassistes, etc.). Le travail d'Ornette Coleman et de son groupe constitue une prise de position par rapport au temps. L'œuvre établit une tension permanente entre l'existence et la négation du temps, entre la durée (temps continu, régulier) et la ponctualité (temps éclaté). Il y a là une contradiction, un déchirement vécu, un drame de la quête de soi et des autres dans ces moments pleins ou vides, continus et discontinus, également chargés (d'énergie, d'émotions) et destructeurs⁸⁸.

Évoquant, dans un essai plus tardif, l'inflexion à mettre au compte de cette influence musicale majeure, Jean-Claude Pinson réaffirme que le livre à venir, *Fado (avec flocons et fantômes)*, est « l'occasion de réinvestir à ma façon l'élan avant-gardiste du free-jazz⁸⁹ ». À partir de ce troisième livre, en effet, s'ouvre la seconde période, à laquelle il est demeuré fidèle depuis. Et c'est donc en puisant dans ce *corpus* que pourront être trouvés des *exempla* d'une poét(h)ique relevant de l'assemblage, qu'Ornette Coleman a d'ailleurs baptisé en forgeant un autre mot valise, l'« harmolodie », pour signifier à la fois l'unicité de la substance musicale, assemblant harmonie et mélodie, et le fait que cette unicité procède, substantiellement, d'une mise en relation du divers apparaissant comme une extension du contrepoint. Héritier de la possibilité fusionnelle ouverte par *Free Jazz*, Vernon Reid, guitariste du groupe Living Colour définit ainsi l'« harmolodie » :

Vous êtes dans un magasin, et vous entendez, disons... de la musique du Moyen Orient. Un taxi passe : la radio crache du disco, et pendant quatre mesures les deux musiques coïncident. Malgré les accords différents, elles en forment une troisième. C'est un peu la façon dont la musique hip hop fonctionne, tout en étant basée sur le rythme, ce qui se passe sur le plan harmonique importe peu. L'harmolodie, c'est aussi pour moi des bruits, des choses qui ne sont pas directement rattachées à la musique, mais qui ont un contenu mélodique, harmonique ; c'est travailler avec plus de formes de musique. C'est de l'audio-Dada⁹⁰.

88 Vanoye, Francis, « *Free-Jazz* d'Ornette Coleman : un manifeste ? », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 89-84.

89 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, op. cit., p. 41.

90 Jazzmag n°463, octobre 1996 [en ligne : <http://interzones.free.fr/reid/reidpres.htm>], consulté le 08/04/2019.

Si, comme il le reconnaît lui-même, le free-jazz, que l'on écrit ainsi lorsqu'il est question du courant et non plus de l'album, est désormais inscrit dans l'histoire, close ou non, de la modernité, sa postérité maintient vivante et vivace la possibilité du métissage, qui fait qu'il se

manifeste à la fois comme *ergon* et comme *énergeia* – comme invention de formes et d'œuvres musicales d'avant-garde et comme production d'événements en interaction directe avec toutes sortes de manifestations de la contre-culture [entendre, selon nous : toutes les tentatives engagées contre la culture dominante, réglée, régulée, propre à divertir le très tranquille *homo œconomicus*]⁹¹.

Au-delà, donc, de l'œuvre comme forme moderne, comme *ergon*, le free-jazz reste, pour Jean-Claude Pinson, un horizon pour toute poésie soucieuse de déployer cette énergie en acte dirigée vers la formation de la forme, cette *énergeia* dirigée vers la *forma formans*, qui a sa source dans le flux vital, et dont Vernon Reid vient de rappeler le caractère radicalement hétérogène, local, paysager, et foncièrement passif, tout en sollicitant une attention, elle, active, aux aguets. Procéder par assemblage semble répondre à ces quelques lignes par lesquelles Jean-Claude Pinson conclut un paragraphe intitulé « Brévissime manuel de " poéthique " », et qui sonnent plus que jamais comme un Art poéthique :

Arpenter ainsi, de l'essai au poème en passant par le récit (l'autofiction), tout le spectre du sens. Qui est aussi celui de la vie tout entière et de son non-sens radical. Inventer pour ce faire un genre de livre *poikilos*, hybride, bariolé, pour mieux s'accommoder d'un monde lui-même de plus en plus « bariolé » (selon le mot forgé par Jean-Christophe Bailly). « Poéthique » totale : la vie sous toutes ses formes, à la lumière d'une poésie multiforme, élargie (agrandie et libérée d'elle-même). – D'une poésie entendue littéralement et dans tous les sens⁹².

Fado (avec flocons et fantômes) – que nous citerons désormais sous l'appellation *Fado* – et les livres suivants répondent-ils à cette intention et s'offrent-ils comme terrain d'observation d'une poéthique où repérer ce geste plein de ruse, ressortissant à l'assemblage bigarré, ondoyant et chatoyant⁹³, analogue à l'*ergon* comme à l'*énergeia* que constitue *Free Jazz* ? Oui, assurément, et sur

91 Pinson, Jean-Claude, *Poéthique, une autothéorie*, op. cit., p. 54.

92 *Ibid.*, p. 92.

93 Detienne, Marcel et Vernant, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion (coll. Champs Essais), 2018 [1974], chap. I : « Le terme *poikilos* désigne le dessin bigarré d'un tissu, le scintillement d'une arme, la robe tachetée d'un faon, le dos brillant d'un serpent constellé de touches sombres. Ce bariolage de couleurs, cet enchevêtrement de formes produisent un effet de chatoiement, d'ondoiement, un jeu de reflets, où le

plus d'un plan, pensons-nous. Deux arguments semblent pouvoir être développés en ce sens.

Premier argument : la nature même du fado

Le titre affiche clairement qu'il sera question de musique, avant toute chose, pourrions-nous compléter en convoquant l'« Art poétique » de Paul Verlaine. Non pas de free-jazz, ou du moins pas explicitement⁹⁴, mais de fado, ce chant nostalgique, « déchirure de l'être qui se découvre enfant du temps », comme l'écrit Edouardo Lourenço⁹⁵, et qui alimente ce sentiment profondément mêlé nommé *saudade* – expression qui résiste à toute traduction. Pour tenter de cerner la *saudade*, il faudrait évoquer le doux balancement du fado qui berce et le cri retenu de la douleur qui point, un mélange de langueur et d'âpreté, d'abandon et de saisissement. Une qualité toute particulière de la voix aussi, frôlant la brisure, s'amplifiant, comme s'il s'agissait, à chaque instant, de jeter ses dernières forces. Se découvrir enfant du temps, c'est se heurter à la question sans réponse de l'absurdité de se découvrir vivant et voué à la mort, emporté dans le flux, traversé par le flux – celui-là même dans le mouvement duquel on peut, en en appelant à la *mêtis*, assembler d'éphémères et toujours à reprendre barrages, celui-là dont l'être rythmé soutient la venue de la forme sincèrement esthétique, celui-là, aussi, énergétique, au sein duquel se sont installés les musiciens de *Free Jazz*.

Agnès Pellerin, universitaire spécialiste de la culture portugaise, s'attache à restituer les enjeux esthétiques du fado originel, celui qui était joué en public dans les cabarets de la Lisbonne populaire. Ce qu'elle en dit renvoie clairement à l'*èthos* des anciens Grecs, notamment lorsqu'elle souligne à quel point l'expressivité du chant tient à l'indissociabilité de ces deux faces du fado : sa teneur, telle qu'elle est subjectivement comprise, entendue et même *vécue* par le *fadista*, et sa tonalité, c'est-à-dire, la manière dont cette teneur est mise en voix, avec ses hauteurs, son rythme et ses accents, ses accidents, selon un dialogue intranquille qui s'établit avec le public, ici et maintenant :

Ainsi d'après [Alfredo Marceneiro, l'un des plus grands *fadistas* du XX^e siècle], la qualité d'un fado réside non pas dans la virtuosité vocale, mais dans la sensibilité au texte de son interprète. Ce qui compte, c'est donc la diction et le rythme de la narration, tout en suspension, en emphase, jouant sur les variations de timbre [...] Ainsi ce

Grec perçoit comme la vibration incessante de la lumière. En ce sens, *poikilos*, le bigarré, est proche de l'*aiólos*, qui désigne le mouvement rapide. Ainsi la surface changeante du foie, tantôt faste, tantôt néfaste, est dite *poikilos* comme le bonheur, inconstant et mobile, comme la divinité qui, sans fin, tourne et retourne, d'un côté, puis d'un autre, les destinées des hommes. Platon associe le *poikilos* à ce qui ne reste jamais semblable à soi, *oudépoté taútón*, de même qu'ailleurs il l'oppose à ce qui est simple, *haploús*. La bigarrure et l'ondoiement appartiennent si intimement à la nature de la *mêtis*, que l'épithète *poikilos*, appliqué à un individu, suffit à la désigner comme un esprit retors, un malin fertile en inventions (*poikilóboulos*), en ruses de toutes sortes ».

94 En 2004, soit 4 ans après *Fado*, Jean-Claude Pinson a publié un livre portant, cette fois, le titre *Free Jazz*. Nous aborderons ce texte plus loin.

95 Eduardo Lourenço, *Mythologie de la saudade : essai sur la mélancolie portugaise*, Chandeigne, 1997, cité dans : Pellerin, Agnès, « Le fado ou l'incise du destin », *La pensée de midi*, vol. 2009/2, n° 28, 2009, p. 44-52.

que le *fadista* donne à entendre lorsqu'il interprète un *tradicional*, c'est la manière dont il écoute le texte et ce que l'histoire fait vibrer en lui. C'est donc sa propre écoute qu'il souhaite transmettre à l'auditoire. Le public est d'ailleurs toujours présenté par les *fadistas* comme un élément capital, sans lequel le fado ne peut advenir, et Marce-neiro lui-même disait à la fin de sa vie que son plus grand regret était d'avoir enregistré des disques en studio... Le public dans le fado dispose en effet d'un espace pour donner à entendre son adhésion et son enthousiasme. Et les applaudissements viennent toujours mordre sur les derniers vers du fado. « N'est pas *fadista* seulement celui qui chante, mais aussi celui qui écoute », rappelle-t-on ainsi durant les sessions de fado⁹⁶.

À la réciprocité de la réception et du faire qui lie les deux quartets de *Free Jazz* correspond celle qui s'établit entre le chanteur de fado et son public. Dans les deux cas, l'objet sonore tient aux interpellations et au consentement de l'un envers l'autre, qui s'assemblent de manière performative selon une circularité s'établissant dans la durée du flux. Le fado *live* advient dans la création continuée de relations d'adhésion entre la partition, le chanteur et le public. L'assemblage rythmé – au sens du *rhuthmos* – fait que la conception traditionnelle de l'interprétation n'a plus cours. En effet, la transitivité propre à l'interprétation fait place à un espace ouvert aux interactions, à la construction comme à la destruction, ce qui fait que l'assemblage en quoi consiste le fado a lieu, ici, maintenant, dans la durée que les trois parties s'octroient solidairement, sur un même pied d'égalité. Le fado déploie dans le champ musical une esthétique que les Arts plastiques ont expérimentée, notamment au contact de l'assemblage et de ses prolongements, et reconnue comme « relationnelle »⁹⁷.

Alors, faut-il voir dans cette communauté fadistique une réminiscence musiquée des ci-devant utopies d'extrême gauche abandonnées au profit de la poésie, et qui feraient ainsi résurgence ? Rien n'interdit de le supposer, en effet, d'autant que le projet poétique insiste, rappelons-le, sur la porosité et les échanges entre poème et vie, surtout dans le cas de Jean-Claude Pinson, éclaireur du seuil, poète autant que poëte. Le fado aurait donc pu être retenu pour ce motif « communiste », égalitaire et populaire, mais la référence au chant portugais plutôt qu'au free-jazz tient aussi à la trame ironiquement élégiaque du livre, qui aurait très bien pu devenir un récit mis en paroles en vue d'un chant de fado : une chanteuse, dont les indices semés au fil du texte conduisent à penser

96 *Id.*

97 Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2001, p. 45 : « Ce que [les artistes dont le travail relève de l'esthétique relationnelle] partagent est plus déterminant, à savoir le fait d'opérer au sein d'un même horizon pratique et théorique : la sphère des rapport inter-humains. Leurs œuvres mettent en jeu les modes d'échange sociaux, l'interactivité avec le regardeur à l'intérieur de l'expérience esthétique qu'il se voit proposer, et les processus de communication, dans leur dimension concrète d'outils servant à relier des individus et des groupes humains entre eux ».

qu'elle se prénomme Yaël, a quitté le narrateur pour suivre un autre poète qui ressemble à Pierre Michon. Accompagné de cinq comparses, le narrateur va se lancer à sa poursuite, depuis Nantes jusqu'à Lisbonne, en passant par Bruxelles. Parmi ces comparses ou ces « personnages », puisque c'est ainsi que la quatrième de couverture les désigne (nous verrons plus loin qu'on peut y voir une allusion à Gilles Deleuze et Félix Guattari), c'est à un certain Psoa, dont le nom consiste en une quasi onomatopée reproduisant la prononciation portugaise de Pessoa, que l'inflexion fadistique du livre et le but final du voyage peuvent être attribués.

Free Jazz ou fado, quoi qu'il en soit, il sera bien question de chants, de voix – au pluriel, et d'écoutes, que Jean-Claude Pinson va assembler en une polyphonie poétique *poikilos*. Un lyrisme multi-pistes, jouant sur les rythmes et les suspensions, typiques du fado, les motifs et les réponses, typiques, eux, de l'écoute du fado, s'instaure, sous la houlette d'un compositeur, point qui conduit au deuxième argument.

Second argument : Un lyrisme multi-pistes

Dans *Fado*, ils sont six à donner de la voix. Ces « personnages », que l'on retrouvera dans les livres ultérieurs, rejoints par d'autres, ont tous un référent vivant ou ayant vécu, connu en raison de son inscription dans l'histoire culturelle et artistique européenne ou dans la vie de Jean-Claude Pinson lui-même. Il y a Psoa, donc, derrière lequel se devine le poète portugais (et nous trouvons là un rapprochement avec notre figure) ; Beaudelaire (affublé d'un *e* muet), appelé aussi C. B. ou Baldelario (ainsi qu'il arrive à Charles Baudelaire de signer certaines de ses lettres, notamment celles qu'il adresse à Théophile Gautier) ; Leos (double de Janáček, le compositeur tchèque) ; Giacomo ou Leo (de son nom Leopardi, poète et philosophe italien – tiens ! – même si J. C. Pinson a pris, le concernant, l'habitude de rayer les deux titres), F. Cælebs (*alias Fringillus Cælebs*, nom savant du Pinson des arbres), et le narrateur, s'auto-désignant I, à l'anglaise, qui a seul la parole et recourt au discours indirect pour rapporter les propos de la troupe. Autrement dit, la plupart du temps, nous entendons les autres « personnages » à travers lui, par le prisme mobile de la situation où sont reçues leurs voix entrecroisées. Ceci engendre une construction où domine un point de vue interne, comme si l'on était à l'intérieur d'une chambre d'échos, ce qui constitue, ainsi que le souligne Laure Michel, « une forme nouvelle d'énonciation⁹⁸ ». Par analogie, nous pourrions dire qu'I tient le rôle du public, en tant qu'entité contrapuntique, dans le fado *live*. Sa position est déterminée par le point d'entremêlement des interpellations des uns et des autres.

Par contraste avec un chœur placé sous la direction d'un chef, les « personnages » constituent

98 Michel, Laure, « Recension d' *Alphabet cyrillique* », *Place de la Sorbonne*, n° 8, 2018.

une sorte de constellation entraînée entraînant, sans hiérarchie, qui peut être décrite selon deux points de vue complémentaires : celui qui se porte sur chacun d'eux, et il est alors question de déterminer le registre ou le ton qui leur sont attribués en propre, équivalents poétiques de ce qu'est, dans le quartet, l'instrument dont joue tel ou tel musicien. Et puis celui qui se porte sur les rapports qui les lient, et il est alors question d'interroger ce qui les fait se tenir ensemble, qui, à l'égal du barrage assemblé à partir de ce que le fleuve charrie, ou de l'*opus* paysager, est moins récit que rebonds, réminiscences, associations sémantiques (élaboration d'un dialogue ou d'une bribe narrative) aussi bien que sémiotiques (élaboration de jeux de mots). S. Mallarmé, on s'en souvient, aurait, lui, parlé de « reflets réciproques ». C'est d'ailleurs ce que l'analogie propose, puisque la réception esthétique de tout assemblage met en jeu ce double point de vue, source du plaisir pris à l'alternance, à tout instant réversible, entre la découpe perceptive de l'élément (qui reste possible, du fait de l'autonomie relative que celui-ci conserve) et sa tout aussi perceptive disparition (du fait de son intégration gestaltiste à la grande forme qui lui attribue temporairement sa place et l'y fait fondre).

Et c'est bien ce plaisir et cette énergie, analogues à ceux qui s'offrent à l'auditeur de *Free Jazz*, que le lecteur de *Fado*, de *Drapeau Rouge* ou d'*Alphabet cyrillique* peut goûter. La nature de ce plaisir, propre à l'assemblage, peut être précisée en prenant en compte ces trois caractéristiques repérables dans ces ouvrages « seconde manière » : le rapport entre fragment et tout, la sollicitation d'une attention diaphorologique, la poétique associée aux rapprochements libres entre fragments.

Trois caractéristiques que nous allons approfondir pour étayer le glissement analogique envisagé.

Le rapport entre fragment et tout

Le fait précédemment évoqué que, en raison de leur nomination, chaque « personnage » prenant part au poème peut être renvoyé à un référent identifiable se présente comme l'équivalent du fragment plastique prenant part à l'assemblage. De même que, pour s'appuyer sur un exemple connu de tous, la *Tête de taureau* de Pablo Picasso⁹⁹ entretient un rapport au tout dont proviennent ses composants – la bicyclette – rapport entrant dans le plaisir pris à la réception de la sculpture, le lecteur rétablit le rapport de Psoa à F. Pessoa, de Leos au compositeur tchèque L. Janáček ou de F. Cælebs à Jean-Claude Pinson lui-même (partie du taureau / pièce de bicyclette, dans chaque cas). C'est, à nouveau, un point qui engage la question du sujet, tout particulièrement de sa dé-construction / re-construction. Dans le cadre de notre réflexion sur l'intranquillité, dont nous savons qu'elle

99 Pablo Picasso, *Tête de taureau*, 1942, selle et guidon en cuir et en métal, 33.5x43.5x19 cm, Musée Picasso, Paris.

présente un versant subjectif, cette question permettra d'étudier plus finement la fonction articulatoire du seuil pinsonien reliant la poésie comme « taureau » et la vie comme « bicyclette ». Mais il s'agit pour l'instant de considérer ces « personnages » comme composants de la forme poétique – côté « taureau », donc –, dans leur rapport au tout dont il constitue un fragment formatif.

Chaque « personnage » se détache en effet de la biographie et de l'œuvre de l'être-référent, car – point essentiel – chaque être-référent est l'auteur d'une œuvre. Ils sont tous des créateurs, poétiquement impliqués. Mais au-delà de ce constat, il est bien difficile de déterminer avec sûreté le statut de ces « personnages » et de la voix qu'ils donnent au sein du poème. Sont-ils, comme l'analyse Anne Gourio¹⁰⁰, des « fantômes » vidés de la substance ontologique de leur référent historique ? L'analogie prenant l'assemblage comme terme commun conduit à envisager le rapport d'une manière sensiblement différente puisque le « comparant » convoqué, comme dirait Michel Deguy, implique que l'autonomie du « personnage » ne peut pas être entière, mais bien partielle. Au regard de la visée poétique, cette nuance revêt une importance toute particulière. Au-delà du jeu onomastique, penser le « personnage » comme fragment, intermédiaire substantiel entre destruction et construction, entre le tout et la partie, permet de conserver à celui-ci une charge expérientielle (au sens de l'*Erfahrung*) tirée de la traversée, vécue par le tout-référent, de ce que c'est que créer une œuvre ou de construire des barrages dans le fleuve. Et il faut bien que, prenant part au poème, le « personnage » puisse rapporter, en quelque sorte, ce témoignage en paroles (sinon en actes) de ce qu'est, ou a été, pour lui, le travail de castramétation. Pour que le projet poétique demeure possible, il faut bien que sa présence (et non simplement sa nomination) irrigue le poème d'une part de la *mêtis*, qui est ou fut celle qu'a déployée son référent vivant, envisagé comme le tout ontologique. Il est, selon nous, nécessaire que, s'agissant de la vie, s'ouvre, au sein du poème, ce point de passage.

Ainsi, à titre d'exemple, dès l'entrée de la section « Canso » de *Fado*, l'intégration au sein du poème du propos rapporté de Leos conserve une référence hétéronome au compositeur tchèque qui vécut entre 1854 et 1928, et qui prononça *réellement* une partie de ces mots-là, tout en revendiquant la part d'autonomie que leur confère le fait d'être désormais assemblés au reste du poème (d'où : absence de guillemets, de note de bas de page, et juxtaposition sans ménagement avec des vers d'une autre nature ou facture) :

Ne ressemblez à rien. Cherchez en vous et soyez vrai, m'a-t-il conseillé. Laissez venir

100 Gourio, Anne, « Hétéronymes et pseudonymes dans quelques recueils de Jean-Claude Pinson : *Fado*, *Free Jazz*, *Drapeau rouge* », in : *Le nom propre en poésie*, 6 et 7 avril 2018, Université de Lille [en ligne : <https://www.jean-claudepinson.fr/heteronymes-et-pseudonymes-dans-quelques-recueils-de-jean-claude-pinson-fado-free-jazz-drapeau-rouge-par-anne-gourio-universite-de-caen/>], consulté le 29/11/2019.

la pulsation intérieure. Ne désespérez pas, j'ai bien attendu d'avoir soixante-dix ans
pour composer mon premier quator

Janáček

En Moravie Janáček
amoureux composait à sec
sur du papier blanc, non du papier réglé
Leos lyrique et jeune
Lyrique XXL, Janáček [...] ¹⁰¹

Autre exemple : F. Cælebs est détenteur d'une expérience qui est ou fut celle vécue par Jean-Claude Pinson, si l'on veut bien nommer ainsi le tout ontologique dont il se détache comme fragment. Dans *Fado*, ce « personnage » semble à la fois le plus saturnien et le moins ironique du groupe, apportant avec lui le désir insistant de lyrisme, qu'il faut entendre autant comme l'héritage de la poésie romantique que comme la possibilité du chant singulier. En qualité de fragment, F. Cælebs porte la marque du versant plutôt rétrospectif, attaché à la musique, celle des sphères célestes – ou disons : cosmiques – qui faisaient naguère vibrer les cordes de la lyre, et celle d'Ornette Coleman, qu'il est le seul du groupe à connaître et qu'il promet dès que l'occasion s'en présente. Enfin, il est celui qui se souvient de Saint-Nazaire, là où le *transitus poetae* a eu lieu ¹⁰². En d'autres termes, F. Cælebs désigne le fragment demeuré nazairien, qui est, on le voit, un lieu autant qu'une période, et c'est bien ce qui le distingue d'I, revenu du lyrisme joué sur une note (cas du pinson des arbres), et qui doit composer avec les autres membres du groupe. C'est de cette manière, en scindant le sujet, que peuvent s'assembler, *poétiquement* – et nous insistons là sur le glissement analogique guidant la réflexion – des fragments temporels fortuits, intempestifs, portant trace de la *zôé*, des éclats vécus conservant leur partielle autonomie, sans se réduire mutuellement dans le *bios*, davantage téléologique, dont, comme l'a rappelé Hannah Arendt, se nourrit de préférence le récit ou la phrase syntaxiquement formée ¹⁰³.

La sollicitation d'une attention diaphorologique

Pour autant – et c'est là la deuxième caractéristique de l'assemblage, tel qu'on peut l'approcher analogiquement dans l'œuvre de Jean-Claude Pinson – ces éclats existentiels et lyriques sont orga-

101 Pinson, Jean-Claude, *Fado (avec flocons et fantômes)*, Seyssel, Éditions Champs Vallon (coll. Recueil), 2000, p. 63.

102 *Ibid.*, p. 84-89.

103 Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.*, p. 143.

nisés de manière à ce que la grande forme en quoi consiste le livre aie l'aspect de la moire (terme qu'il emprunte au Roland Barthes de *S/Z*¹⁰⁴ ou du *Bruissement de la langue*¹⁰⁵), du soyeux manteau d'Arlequin plutôt que du patchwork disparate ou du puzzle où à chaque pièce est assignée une place et une seule. Bien que se revendiquant de l'assemblage hétérogène ou polyglotte, bien que faisant usage du collage, la poésie de Jean-Claude Pinson ne mise pas sur la beauté convulsive telle qu'a pu la définir Lautréamont. Elle a peu à voir avec « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », selon la célèbre formule tirée des *Chants de Maldoror*¹⁰⁶. Elle s'attache plutôt à, structurellement, ménager des accords heuristiques et une écoute réciproque, dont le modèle se trouve bien dans *Free Jazz* ou dans l'esthétique relationnelle¹⁰⁷. Mais elle se garde aussi de la tentation de cheviller les bribes dont elle est constituée, de manière à ce que le lecteur puisse maintenir une attention double, se portant aussi bien sur le fragment que sur la forme globale, sans le secours de la rime ou du mètre, ni celui, exclusif, de la syntaxe, mais en maintenant une écriture prosimétrique, c'est-à-dire articulant en son unité *prosa* et *metrum*, cursivité et suspension.

Pour choisir une référence sculpturale ressortissant à l'assemblage plastique, plus proche à nos yeux de la poésie de Jean-Claude Pinson que l'austère *Tête de taureau*, nous pourrions nous tourner vers le captivant *Manteau*¹⁰⁸ du sculpteur ghanéen El Anatsui, sollicitant en effet, à un haut degré, les ressources de la diaphorologie. Le travail du poète, son art – au sens de l'*ars* latin – tiennent semblablement au maniement subtil, rusé, de la prosodie, de la musicalité, de la polysémie, bref des ressources multidimensionnelles, harmologiques, du langage pour que forme et flux atteignent à une unité sensible qui jamais cependant ne réduise l'alternative perceptive décrite plus haut. C'est à la condition de ne renoncer ni au(x) son(s) ni au(x) sens, encore moins aux décharges poétiques passant des uns aux autres, que le miroitement, l'éclat, l'énergie ondoyante du flux, l'*énergeia* traversant le poème-barrage pourront paraître dans l'espace de la page¹⁰⁹. Ondoyante, fluide, roublarde, aussi, car usant de milles ruses, l'écriture *poikilos* de Jean-Claude Pinson frappe par sa flui-

104 Thumerel et Pinson, « Jean-Claude Pinson, poéthiquement impur. Entretien », *op. cit.*

105 Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 35.

106 Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant sixième, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1987 [1868], p. 392.

107 Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 59 : « La première question qu'on devrait se poser en présence d'une œuvre d'art c'est : - Me donne-t-elle la possibilité d'exister en face d'elle, ou au contraire, me nie-t-elle en tant que sujet, se refusant à considérer l'Autre dans sa structure ? »

108 El Anatsui, *Sasa* (Manteau), 2004, aluminium et cuivre, 700 x 640 x 140, MNAM-CCI Centre Georges Pompidou, Paris.

109 Pinson, Jean-Claude, *Poéthique, une autothéorie*, *op. cit.*, p. 102. : « La *stanza* a besoin de la *cantio* et réciproquement ». Puis, p. 137 : « Car si le propre de la poésie, comme le remarque J.-L. Nancy, est bien de mettre l'accent sur les formes et leur fabrication, de privilégier le "faire" plutôt que le "raconter", l'innovation prosodique plutôt que l'invention d'intrigues, il n'est pas interdit pourtant de rêver d'une grande forme qui, sans négliger les mètres, ferait pleinement droit à l'histoire, au récit ; qui intégrerait le vers et, plus largement, les formes propres de la poésie (versets, blancs, espacements, dispositifs textuels divers, etc.) dans une forme narrative elle-même ouverte à toutes les turbulences d'une narration "shandy" ».

dité piquée d'éclats qui sont comme les matériaux que le fleuve charrie pour les besoins du barrage. Même s'il garde intacte sa méfiance à l'égard du « bibelot textuel », sa poésie sait aussi faire siennes les ressources chatoyantes de la langue, et miser sur ce qu'il faut bien appeler une séduction musicale, une beauté « bricolée¹¹⁰ », certes, bariolée, faisant même une place à l'humour. Citons, parmi tant d'exemples possibles, ce court passage de *Drapeau rouge* :

(très sexy, le camarade pic épeiche, ayant pavoisé sa nuque avec D.R. et même enfilé, sous sa queue de pie, un maillot de bain rouge

exposerait-il les tenants et aboutissants d'une solution célibataire. Émise en morse en bord de mer ? La solution d'un soliloque avec un bon bruit de fond. Super larsen la mer, très bon coaching : elle accompagne toujours, entretient sans se lasser la conversation, même si souvent elle ne répond que par bribes et lambeaux, grondements, halètements et hoquets – mal intelligible loquèle¹¹¹

Le flux assonantique, où consonent labiales et dentales, que déclenche le pic attaquant l'acacia roule ses éclats sonores et sémantiques jusqu'à ce mot rare, précieux, qui vient comme s'échouer – et échouer à énoncer du neuf – en bord de vers. C'est bien ainsi, au milieu des courants (celui du bruit sec de l'oiseau croisant celui des pensées du narrateur) que Jean-Claude Pinson compose, assemble cette écriture *poikilos*, cette « poésie "jazzée" » pour reprendre l'expression d'Anne Gourio¹¹². Dans *Alphabet cyrillique*, s'affirme encore plus franchement la volonté de faire jazer la langue, mobilisant les ressources sonores du russe et de l'anglais pour approcher le *flow* énergétique du rap ou du scat. Ainsi, ce fragment tout à fait harmolodique :

dojd idiot i drozd idiot

invétéré chanteur. Voix qui sans fin voltige. Indémorable, intemporelle. Rappant depuis le fond des âges. En toutes langues. Russe y compris, où son nom, ça tombe bien, est monosyllabique. *Perfectly, drozd*, pour scat et autres scratches, *zaoum* et autres *sdvig*

vocalises et Merlin *beat box* du matin au soir et du soir au matin. « Il pleut » (*dojd idiot*) conjugué *in all languages*. Pluie douce et drue en merlo-drozd tombant du haut

110 Pinson, Jean-Claude, *Drapeau rouge*, Seyssel, Éditions Champ Vallon (coll. Recueil), 2008, p. 83-94, sous le titre « Et la beauté ? ».

111 *Ibid.*, p. 135.

112 Gourio, Anne, « Hétéronymes et pseudonymes dans quelques recueils de Jean-Claude Pinson : *Fado, Free Jazz, Drapeau rouge* », *op. cit.*

des arbres et des toits [...] ¹¹³

Autre exemple : plus radicale encore, et plus musicale que cet extrait, telle une sorte de boucle entêtante, c'est ainsi qu'apparaît l'impressionnante litanie de patronymes russes rangée sous le titre « verstes » ¹¹⁴.

La poésie répondant au projet poétique se fait *poikilos* parce qu'il s'agit, écrit J.-C. Pinson, qu'elle s'accorde à un monde – à une vie – qui, selon l'expression qu'il emprunte à Jean-Christophe Bailly, relèvent tous deux du « bariol ». Mot-valise construit à partir de *barrio*, désignant le quartier populaire en espagnol et de l'adjectif français « bariolé », qu'il substantive poétiquement, le « bariol » s'impose à J.-C. Bailly dans les dernières pages de *Dépaysement*, au moment de formuler, au fond, un souhait politique aussi bien qu'éthique pour que soit regardée, reconnue, et mieux comprise la diversité caractéristique de ces parties de ville tissées de multiples langues, coutumes, parfums et attitudes – ces quartiers – d'où, il convient de le rappeler ici, sont aussi tirés les composants graphiques à partir desquels Tatiana Trouvé compose ses paysages. J.-C. Bailly décrit le bariol (à ce stade du texte, il a déjà retiré les guillemets), tel qu'il a pu le frôler un soir de juillet dans Marseille (mais ce pourrait être Montreuil). Quelques lignes extraites de sa description suffisent à faire sentir le rapport entre vie bariol et poésie *poikilos* :

Mais ce qui survint ce soir-là, recouvrant tout cela, ou l'accueillant avec une sobre et louable indifférence, c'était le bariol, comme chez lui – chez lui : c'est-à-dire tous ces gens faisant glisser la ville vers une Afrique aux contours indécis : maghrébine, noire, marseillaise, écoulant tous les genres, du fruste au sapé, du très doux au très dur avec beaucoup de faux dur, du jeu, beaucoup de jeu dans les parures, les cris, les interpellations : mais tout cela comme à l'intérieur d'un silence qui aurait tout englobé ou tout réparti, disséminant une chorégraphie de reflets entre l'eau du port et les carrosseries luisantes, une sorte d'émulsion, de tentative, où les corps déballés circulent et s'échangent dans un composé subtil et presque insaisissable d'obscénité et de pudeur [...] ¹¹⁵

La vie est bariol, et déjà *poikilos* dans les moires de sa manifestation musicale, colorée, gestuelle, accentuée. Une vie contextuelle, située, où les corps, les paroles et les paysages s'embou-tissent et se repoussent mutuellement, se donnent les uns aux autres leur forme estampée : « Une

113 Pinson, Jean-Claude, *Alphabet cyrillique*, Ceyzérieu, Champ Vallon (coll. Recueil), 2016, p. 101.

114 *Ibid.*, p. 54.

115 Bailly, Jean-Christophe, *Le Dépaysement, voyages en France, op. cit.*, p. 470.

forme de vie n'est donc autre chose que ce qui permet, dans un contexte donné, le partage du sens et l'existence dans un monde commun¹¹⁶ ». Cela vaut tout autant pour la vie des référents dont les « personnages » constituent, ainsi que nous en avons proposé l'hypothèse, des fragments en vue de l'assemblage poétique. Les référents se sont frottés aux turbulences d'une vie bigarrée, bariolée, mâtinée, une vie *shandy* comme l'écrit J.-C. Pinson, ce qui est une autre manière de dire le bariol. Ils ont tous fait l'expérience de l'inconstance et de la fluctuation qui donnent à la vie charnellement unitaire ses nuances moirées et ses contradictions, ce qui en fait, sans doute, des sortes de « maîtres » ou de guides, pour orienter l'existence aussi bien que l'écriture du poème : Charles Baudelaire et Leos Janáček, embarqués dans le mouvement de la modernité, pris entre l'éternel et le transitoire pour le premier, tiraillé entre la musique savante et le répertoire folklorique pour le second, jusqu'à opérer une rupture, tardive, dans ses compositions, Giacomo Leopardi, conscient de vivre en une période de transition, un entre-deux entre le monde ancien, renversé par la Révolution française et un monde à venir, dont l'annonce désenchantée suscite chez lui plutôt un pessimisme teinté d'ironie, Jean-Claude Pinson lui-même, d'abord pris dans le grand Récit collectif de l'Histoire, avec un R et un H majuscules, avant de devoir ré-inventer le récit de son séjour nazairien et ayant, de ce fait, traversé l'expérience d'un *transitus* en passant d'une échelle *macro* à une échelle davantage *micro*¹¹⁷, et du *nous* à un *je* infiniment plus problématique. Est-il nécessaire de rappeler que c'est aussi le cas du Pessoa-de-chair et même, pour remonter à notre figure liminaire, celui, aussi, du Dieu-fait-homme et de Marie ? Les référents des « personnages » partagent, à la fois, l'expérience de la création et celle d'une forme d'inconstance subjective dans la durée. Des « maîtres », disions-nous.

La philosophie, que Jean-Claude Pinson a enseignée à l'Université de Nantes, peut apporter un éclairage sur ce rapprochement entre expérience *shandy* de la création et inconstance bariol. Il semble que ce rapprochement tienne aussi à la *ruhige Unruhe*, cette « inquiétude tranquille », elle-même proche, nous allons le voir, de l'intranquillité, qui paraît sous la plume du Hegel de la *Phénoménologie de l'esprit*, auquel Jean-Claude Pinson s'est consacré dans le cadre de son doctorat. André Stanguennec, qui fut, lui aussi, professeur de philosophie à l'université de Nantes, et encadra sa thèse, en restitue ainsi les enjeux :

D'où vient cette inquiétude qui est le Soi comme présence à soi sur le mode d'une insatisfaction, dont le manque est en lui-même mouvement de se nier pour se combler ?

116 Fassin, Didier, *La vie. Mode d'emploi critique*, Paris, Éditions du Seuil (coll. La couleur des idées), 2018, p. 42.

117 Pinson, Jean-Claude, *Alphabet cyrillique*, *op. cit.*, p. 63 : « Non, Cælebs, non-non, ça suffit. On ne va pas encore remettre le vieux microsillon. Trop micro, trop désiroire, votre expérience mao ».

Il s'agit, selon Hegel, de l'écart entre la « certitude » (*die Gewissheit*) de ce qu'est l'objet pour la conscience avant l'expérience et la « vérité » (*die Wahrheit*), c'est-à-dire le savoir de ce que sera l'objet, au terme de l'expérience faite sur lui. C'est cet écart initial entre la « visée » (*die Meinung*) et le « savoir » (*das Wissen*), ou encore entre le « concept » de l'objet et l'« objet » lui-même, qui inquiète la conscience. Celle-ci va chercher à le combler par l'expérience, et ainsi à vérifier, à rendre vraie sa certitude. Ainsi « (...) la conscience, écrit Hegel, est pour soi-même son concept, par là immédiatement l'acte d'outrepasser ce qui est borné, et, comme ce borné lui appartient, l'acte de s'outrepasser soi-même » [*In : Phénoménologie de l'esprit*]¹¹⁸

Cet écart, alternativement réduit puis creusé, entre la fixité du concept, rassurante, reposante parce qu'idéelle, stabilisée, et la succession des esquisses perceptives se constitue comme trait permanent de la conscience auto-réflexive, ou tout simplement auto-saisie. Cet écart est fertile, disons même fertile en sensibilité, puisqu'il aiguillonne l'expérience phénoménologique, et inquiétant, puisqu'il appelle sans repos à une accommodation continuée du savoir à l'instabilité du contenu phénoménal dévoilé ou pressenti. L'attention diaphorologique, portée sur les nuances et les moires, est donc tout autant sollicitée dans le cas de la réception de l'assemblage que dans le cas de la saisie itérative de l'objet, ou que dans le cas du projet poétique visant, on le rappelle, une éthopoïèse – ce qui signifie que l'*èthos* n'est pas une donnée *a priori*, « bornée », de notre existence mais procède d'un dévoilement, d'une saisie progressive, infinie, d'un *faire* auquel s'intrique une attention fine, mobilisant les ressources de la réception esthétique. Ces trois cas sont trois situations de mise à l'épreuve de la *ruhige Unruhe* où travaille la conscience impliquée, toujours inquiète de l'incomplétude du savoir lié à l'objet, surtout s'il manifeste ce caractère bariolé, qu'il s'agisse d'un assemblage, du noème phénoménologique ou de ces formes de vie s'inspirant du poème que l'on souhaite se donner à soi-même. Du fait que cette incomplétude de l'objet ou du viatique poétique est solidaire de celle affectant la connaissance du sujet par lui-même, de ses limites, et néanmoins tranquillisée par les expériences passées dont elle accumule les acquis pour s'en approcher, la *ruhige Unruhe* désigne cette dualité subjective, où l'on reconnaît l'ipséité de Paul Ricœur, contenue dans le dialogue intérieur déjà commenté entre le *je* et les *tu*¹¹⁹, qui voit le sujet œuvrant se mobiliser pour accroître la quiétude du Moi inquiet, soucieux de vérité quant à la solidité de ce sur quoi se fonde son habita-

118 Stanguennec, André, « Inquiétude, désir et volonté de la loi dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel », *Revue germanique internationale*, n° 18, 2002, p. 177-185.

119 Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 195 : « "Où es-tu ?", [question] posée par l'autre qui me requiert. Cette réponse est : "Me voici !" Réponse qui dit le maintien de soi ». La dimension locale et localisante de l'*èthos* se voit ici confirmée. Si l'on relit ce dialogue dans le contexte de ce chapitre, il apparaît que le caractère apophantique de l'assertion « Me voici ! » ne peut contribuer au dévoilement du sujet pour lui-même qu'à la double condition qu'elle soit prononcée plus d'une fois et que soit conservée trace du lieu où elle est chaque fois prononcée. Chaque « Me voici ! » constitue, au regard de l'éthopoïétique, une esquisse et non une forme arrêtée.

tion du monde.

En cela, la *ruhige Unruhe* se présente comme un affect moteur de la visée éthique, peut-être même le plus fondamental, qui fait souterrainement sentir ses poussées, sous la page et sous la plage existentielle où les « personnages » assemblent des barrages dans le flux de la vie, poussées appelant au consentement pour, une fois encore, détruire une certitude nécessairement limitée dans le temps et l'espace (le destin du barrage que l'on tiendrait pour parfait et qu'on abandonnerait derrière soi), passer outre pour mieux re-construire toujours à partir de ce que le fleuve charrie. C'est ce que suggère la réflexion conduite par Pierre-Jean Labarrière à propos des fondements de l'éthique. Repartant de cette inquiétude tranquille, ou « sans-repos en-repos », comme il choisit de traduire l'expression allemande, pour en dégager les enjeux éthiques, voici ce qu'il écrit :

Voilà ce qu'une « visée éthique » *enjoint* de rechercher : ce qui est tout autre chose que le repli sur une intériorité soustraite aux aléas du temps, plutôt une *identité réflexive* entre intérieur et extérieur, ou encore une cohérence aussi pleine que possible entre un faire qui s'engage sous l'égide de l'autoconscience en sa profondeur et l'effectivité qui de là doit se trouver *pro-duite* en même temps que *reconnue* [...] ¹²⁰

Ces derniers mots renvoient clairement à notre manière de cerner l'intranquillité, telle qu'elle été dégagée grâce aux figures précédentes : effectivité (ou œuvre) « pro-duite », engageant donc un *faire* et « reconnue », engageant une réception de nature esthétique tournée vers une forme relationnelle encore en formation. Par conséquent, le bariol des vies référentes, le *poikilos* de l'assemblage poétique tel que voulu par un Jean-Claude Pinson lecteur de Hegel – parfaitement au fait de la *ruhige Unruhe* – offrent un point de convergence important avec les rapprochements déjà opérés. Et non des moindres, car il engage une articulation entre poétique et réception, non seulement sur le plan du texte – cela nous le supposons depuis que J.-C. Pinson a appelé au dépassement du « bibelot textuel » – mais aussi sur le plan du sujet ne cédant rien à l'exigence d'une vérité (de dévoilement) quant à ce qui fonde son séjour, sa liberté d'œuvre, sa liberté de donner à sa propre vie des formes renouvelées, accomplies, pleinement situées. Comme annoncé, nous y reviendrons longuement dans le chapitre suivant.

Moiré, le tissu ne l'est jamais au départ. Pour obtenir les irisations lumineuses et les effets ondulatoires dans lesquels rêver la surface de l'eau ou le pelage d'un fauve, sa trame régulière doit être chauffée, déviée, distendue par endroits, retendue en d'autres. Il faut faire subir à son unité phéno-

120 Labarrière, Pierre-Jean, *Au fondement de l'éthique, Autostance et relation*, op. cit., p. 20.

ménale des tensions contradictoires. Il est bien question, pour la toile comme pour le *curriculum vitae*, pour les fils de soie comme pour les « personnages », de travailler les espacements, soit en les distendant, soit en les resserrant ; il est question de perturber la régularité, l'unité tissée, et d'en examiner, en une attention esthétiquement infléchie, les effets obtenus. Les référents de la troupe fadistique ont fait ou font encore, dans le cas de Jean-Claude Pinson lui-même, l'expérience de cet écartement d'avec soi-même, de ces variations d'où procède l'ondoiement bariolé, à l'échelle d'une vie, cette fois.

La question du *poikilos* rejoint ici celle du fragment et son rapport au tout. L'on pourrait soutenir, au fond, que F. Cælebs ou I, ou encore Aïe dans *Drapeau rouge*, sont des fragments temporels distendus du grand mouvement unitaire affectant le référent Jean-Claude Pinson. Ils sont des sortes d'arrêts sur image ou de séquences détricotés du grand *rush* ininterrompu en quoi consiste le *curriculum* existentiel. Ils occupent des positions, suffisamment séparées, suffisamment espacées, pour qu'entre elles, au recto de la page devenu table de montage, soient rédigées des interpellations fictives, et pour qu'au verso, soit questionnée, à la manière dont Paul Ricœur pose la question, la relation éthique entre ces positions – du verbe « relater » cette fois, et non plus seulement mettre en rapport.

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont proposé un concept très proche : celui de « personnage conceptuel », dont l'apparition tient à la mise en œuvre d'une écriture auto-réflexive. Dans la description qu'ils en proposent, on ne peut qu'être frappé par le rapprochement avec F. Pessoa, ne serait-ce qu'en raison de la référence à l'hétéronymie, mais aussi du renversement existentiel qui fait que le référent (ici nommé le « philosophe ») ne fait, au fond, que prêter sa chair au « personnage » qui s'en détache, tel un fragment effectivement partiellement autonome, un sujet souverain une fois installé sur la page :

Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse : le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie. Les personnages conceptuels sont les « hétéronymes » du philosophe, et le nom du philosophe le simple pseudonyme de ses personnages. Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits. Le personnage conceptuel n'a rien à voir avec une personification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il vit, il insiste¹²¹.

Pour l'exprimer autrement, mettre à nouveau en rapport, re-lie, poétiquement, les

121 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 65.

fragments-« personnages », caractérisés par cette « aptitude de la pensée » découpée selon des plans échelonnés dans le temps, connaît un prolongement dans le fait de relater, éthiquement, l'onde, le mouvement existentiel d'une vie qu'aiguillonne la *ruhige Unruhe*. Une vie en avant, selon le mot d'ordre rimbaldien, souvent cité par Jean-Claude Pinson, bien que les « personnages » aient un référent passé. Ce qui apparaît comme un paradoxe sera questionné, plus loin, au moment d'articuler ce chapitre au suivant.

Si l'on revient au terme commun de l'analogie qui nous guide, il y a bien, aussi, dans l'assemblage, cette tension, déjà rencontrée, entre destruction et construction. Cette tension est formatrice de la forme, avons-nous dit, ou, plutôt, mieux vaudrait dire maintenant : toujours re-formatrice, par la mise en œuvre de relations et de rapprochements libres, variés, labiles, entre les composants ou les fragments épars, déliés de la trame ontologique dont ils proviennent et qui arrivent sans ordre ni chronologie. Telle est la troisième caractéristique esthétique de l'assemblage, à laquelle nous allons nous consacrer à présent.

La poétique associée aux rapprochements libres entre fragments

Revenons à *Fado*. « Leos leçon lyrique » ouvre la partie centrale du livre titrée « *Canso* »¹²². De cette leçon que Leos donne au narrateur, nous retiendrons le conseil, voire la consigne, d'assembler des éclats ayant conservé leur tranchant, en évitant les jointoiements et en s'interdisant toute retouche en vue d'un ajustage, opérations qui renverraient davantage selon nous à la syntaxe :

Apprenez à poser votre voix. Vous qui avez la chance d'habiter près de la mer, n'hésitez pas. Allez par les nuits d'insomnie sur la plage. Dites n'importe quoi face au vent. En algonquin, en apache, en iroquois, parlez à travers l'hygiaphone géant de l'océan. Détachez bien les mots. Par paquets de notes comme des paquets de mer. Apprenez le chuchoté-crié. Peut-être qu'elle vous entendra là-bas sur l'autre rive¹²³

Ne pas développer, très peu broder. Découpez les motifs (les plus denses, les plus dansants, trois notes ou quatre, guère plus). Contentez-vous de les juxtaposer [...]¹²⁴

ne pas rédiger. Plutôt secouer chaque motif. En faire tomber les flocons

Jouez les DJ, poursuit Leos, mixez d'un peu de portugais nos vieux disques de russe assimilé. Allez dans les cafés. Même au zoo. Notez-y la conversation des chimpanzés ou bien les cris des phoques ploufant dans l'eau. Excellent, vous verrez, pour votre

122 Pinson, Jean-Claude, *Fado (avec flocons et fantômes)*, op. cit., p. 59.

123 *Ibid.*, p. 63.

124 *Ibid.*, p. 65.

poésie. Toujours un œil sur le tempo du parler, sa pulsation intérieure. Prenez l'air aussi. Allez écouter respirer les montagnes¹²⁵

Ces recommandations trouvent leur principal argument dans ce qui vient d'être dit. Le choc produit par le frottement spatial des « motifs » (terme qui dit la raison du déplacement et l'arrêt se prêtant à la saisie, terme où peut se percevoir l'écho de la *ruhige Unruhe* et du calandage des soyeux) est, à l'évidence, source de plaisir pour le lecteur qui élabore les relations (au double sens du terme) et, pour ce faire, se rend attentif aux échos, sonores ou sémantiques, goûte au caractère proprement intempestif des échanges rapportés. Par exemple, toujours dans « *Canso* », G. Leopardi (mort en 1837) se régale du *string quartet number one* de L. Janáček (composé en 1923) : « *Feroce, feroce*, crie-t-il, enthousiaste, en l'écoutant¹²⁶ ». Plus tard, dans *Alphabet cyrillique*, sera rapidement brossée la scène d'un piquet de grève aux abords des chantiers navals de Saint-Nazaire, réunissant Cælebs et Lermontov¹²⁷. Liberté intempestive du fragment à l'égard de toute chronologie, de toute biographie ou syntaxe biographique. Absolue souveraineté du personnage conceptuel, pour reprendre le raisonnement de G. Deleuze et F. Guattari, et resserrement, froissement, de la structure chronologique produisant la moire. La main enfantine du Dieu fait homme froissant la page du *Livre* relatant sa propre histoire terrestre à venir ne montrait pas autre chose sur le panneau de Bruges (Cf. § 2.1 -)

Du fait même de sa composition en abécédaire, *Alphabet cyrillique* prolonge encore et généralise ce principe puisque la réception du livre met en jeu un registre hybride entre l'abécédaire (forme éclatée) et le récit (forme articulée, grâce, notamment, à l'introduction d'un « personnage » conducteur, le poète Mikhaïl Iourévitch Lermontov que nous venons d'évoquer) – preuve en est : la liste des personnages dressée au début du livre, comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre (référence à l'intrigue). Il revient bien au lecteur de décider de ce qui tient ensemble les éclats dispersés, rangés en fonction de l'initiale car il ne s'agit en aucun cas d'articles tels qu'en compilerait une encyclopédie, ni de chapitres strictement ordonnés selon une *diégésis*. Ajoutons que, pour toute langue non idéographique, l'abécédaire inventorie les caractères unitaires, tels les fils du tissu, lesquels par combinaisons et relations d'assemblage embrassent, à des degrés emboîtés, la complexité bariol du monde dont elle tend à rendre compte. Le titre choisi par Jean-Claude Pinson comporte une indication forte en ce sens¹²⁸.

125 *Ibid.*, p. 67.

126 *Ibid.*, p. 71.

127 Pinson, Jean-Claude, *Alphabet cyrillique, op. cit.*, p. 150.

128 Poirier, Jacques, « Alphabets insolites, ou le B.A. – BA de la littérature », *Écritures insolites, Cahier XXXIII*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2008 [en ligne : <http://books.openedition.org/pur/12095>], consulté le 24 février 2021 : « Rendu invisible par son caractère consensuel, considéré comme un simple outil, qui ne mérite guère

Ultime conséquence de l'assemblage et du libre jeu, et dernier point sur lequel asseoir notre analogie : le rôle du vide. Dans le domaines des arts plastiques, ce sont notamment les sculptures assemblées d'Henri Laurens, prolongeant dans l'espace tridimensionnel les expérimentations des collages cubistes, qui ont les premières révélé sa présence et sa matérialité, à l'égal des autres composants. Éclatement suspendu du volume, traduisant plastiquement l'explosante-fixe d'André Breton, intégration de bribes hétérogènes prélevées dans le monde des objets, bordées de ce vide où se devine le tout duquel on les a arrachées, vide désormais matériau, participant, à l'égal des pleins, à l'occupation volumétrique de l'espace : tels sont les héritages structurels dont peut se prévaloir la poésie de Jean-Claude Pinson, en tout cas celle relevant de ce que, plus haut, nous avons appelé sa « seconde manière ».

Dès *Fado*, le poème intègre le blanc de la page dans la structure du poème, équivalent plastique du vide de l'assemblage, tantôt pour distendre la syntaxe, tantôt pour conserver aux fragments leur partielle autonomie et mettre en tension (condition de la moire) *semiosis* et matérialité. Voici deux exemples de la facture plastico-poétique du vide au sein du prosimètre pinsonien :

C'était un soir d'avril, mois paraît-il cruel. A la fin du
très arrosé repas, tous les deux m'ont désigné du doigt la
direction de la voiture-balai. Dans la nuit, titubant,
presque dansant, l'un à l'autre appuyés, ou plutôt accro-
chés comme des boxeurs pour ne pas tomber, eux se
sont
échappés¹²⁹.

Et :

nuit blanche à réentendre sa voix jamais plus belle que
dans les crescendos où elle m'inondait de reproches

*nuit à faire sans fin rimer sa nuque
mordillée avec eunuque enragé*

ô

qu'on s'y arrête dès lors qu'on l'a mémorisé, l'ordre alphabétique vaut pourtant comme caverne aux merveilles. À la façon des grands pervers, il incarne la Loi (l'orthodoxie, la norme, l'impartialité, l'exhaustivité...) et en même temps s'autorise toutes les étrangetés : successions insolites, dignes du cadavre exquis (pantoufle/pantoum) ; mention de termes au sens mystérieux et aux sonorités baroques ; définitions qui pourraient être signées d'un clown blanc, etc [...] Barthes recourt lui-même à l'ordre alphabétique [...] pour mettre en scène les territoires du moi. [NDR : il s'agit des *Fragments d'un discours amoureux*, publiés en 1977]. Après *L'Univers* d'Hubert Haddad (1999), Jacques Poirier considère que « la porte est donc ouverte pour une écriture de soi par ordre alphabétique ».

129 Pinson, Jean-Claude, *Fado (avec flocons et fantômes)*, op. cit., p. 21.

o toiture envolée

*o le nu perdu de sa nuque à pic
falaise blanche au bord de la Baltique*

u bleuté de glacier-computer

*o beautiful unique-
ment la morsure du mot*

*nuque*¹³⁰

Est ici perceptible l'héritage mallarméen, auquel, curieusement, Jean Cohen ne consacre que quelques lignes en toute fin du chapitre dans lequel il traite de la versification, comme si la dispersion n'était qu'une forme plus radicale, exorbitante, du retour à la ligne, même s'il reconnaît que, pour S. Mallarmé, « le blanc est bien le facteur essentiel de son poème¹³¹ ». L'emploi du terme « facteur », plutôt que « matériau », témoigne de son intérêt pour la fonction articulatoire du langage dénotatif et des perturbations que les tropes poétiques y introduisent. Or, notre « comparant » induit un registre, disons ontologique, différent : le blanc n'est pas le sous-produit d'un écartement agrandi entre les vers, mais un matériau – nous insistons – qui, dans l'obtention de la forme, garde trace de ces deux événements que constituent la fragmentation et le rapprochement. Le blanc est la manifestation quasiment physique de l'opération d'assemblage. Il est l'étant par lequel l'être de l'assemblage se manifeste sur la page imprimée.

Plutôt que de fonction linguistique, donc, il nous paraîtrait plus opportun d'évoquer la méthode de travail, le *modus operandi*, l'atelier – domaines à propos desquels Jean-Claude Pinson se livre assez peu dans ses essais mais dont on peut penser qu'ils présenteraient une parenté poétique avec ce que décrit Jean-Paul Michel dans une lettre qu'il adresse à Robert Bréchon. Prêtons une attention particulière à la seconde phase de son travail d'écriture, celle qui repose sur la taille :

Vous me demandez « quelques indications sur la genèse et sur la méthode (si méthode il y a) ». Je puis seulement relater un chemin de croix d'« horrible travailleur ». Les

130 *Ibid.*, p. 44.

131 Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*, p. 98.

choses se passent à peu près toujours ainsi : d'abord l'effusion, le mouvement lyrique. Le texte est alors écrit dans un emportement (qui dure plus ou moins, les poèmes initiaux pouvant aller de 5 à 100 lignes, la prose de 10 lignes à 10 pages). Vient, ensuite, la stupéfiante, la malheureuse, la torturante découverte de l'étrangeté de ce qui s'était d'abord imposé avec chaleur [...] Alors commence le travail des ciseaux. Je taille froidement, comme du dehors, dans le corps lyrique, maintenant minutieux et sec [...] À ce qu'il me semble, tout écrivain connaît ces expériences. Elles sont tout ce qu'il y a de classique, même. Ce en quoi je suis peut-être plus singulier concerne la conduite que je tiens ensuite : alors que chacun, dans cette position, fait effort pour ravauder, reprendre, remplir à nouveau les blancs ouverts par son désespoir du texte, je ne conserve que les fragments du textes qui demeurent, et les coupes. Je ne reprise pas. Aucun liant. – Seulement les muscles et l'os. Advient alors un texte lacunaire, discontinu qui, si opère un peu de grâce, ne progresse plus que d'éclat en éclat, de vérité en vérité, de miracle en miracle. Voilà, du moins, l'horizon que je rêve¹³².

Dans la suite de son exposé, Jean-Paul Michel utilise les termes « montage », « découpes », « collages », « mise en échos », et décrit un processus qui, selon lui, va bien au-delà de l'écriture du poème :

J'organise les répons et mêle les images pour obtenir cet effet polyphonique réel que je vise. Je puis alors aussi bien ramener au *staccato* le plus sec un long vers harmonieux, que mêler des textes d'époques diverses. Mais ce travail est alors celui de l'art en général : il compose, dispose, déplace des formes pour produire du sens et de l'éclat¹³³.

Nous pouvons faire deux observations, l'une à l'autre intimement liées.

Premièrement, ces propos soulignent que la présence du vide dans l'assemblage ou du blanc dans la page articule, de fait, deux vacuités imbriquées : celle de l'objet assemblé et celle de l'espace de réception de l'objet. De même que le vide ou le blanc deviennent composants matériels à part entière de l'assemblage ou du livre de poésie, ces derniers se constituent en tant que forme ouverte, au sens qu'en a donné Umberto Eco dans son *Opera aperta* en 1965, sollicitant par conséquent un regard attentif à ces zones d'indécision qu'occupe et délimite le contour dans le cas de la forme fermée. L'espace d'accueil de l'œuvre et l'espace de l'œuvre ne sont pas aussi clairement distinguables l'un de l'autre lorsque cette forme est ouverte, et c'est bien ainsi que le spectateur, invité, depuis son espace, à investir celui de l'œuvre, accède à l'*énergéia* dont cette dernière constitue

132 Michel, Jean-Paul, *Écrits sur la poésie (1981-2012)*, op. cit., p. 20.

133 *Ibid.*, p. 21.

l'instanciation plastique.

Deuxièmement, cette porosité générée par le vide instaure, en ces zones d'indécision, une possibilité de passage entre l'œuvre et la vie, possibilité relevée notamment par les artistes ou la critique outre-Atlantique. Ce fut le cas, nous l'avons signalé plus haut, d'Allan Kaprow, mais aussi de Robert Rauschenberg ou de la mouvance Fluxus. Cependant, si le *happening* ou les *Combine-paintings* misaient d'abord sur l'assemblage d'éléments empruntés au monde des objets de la vie quotidienne, l'inflexion est ici sensiblement différente puisque c'est le vide bordant ces éléments, en tant qu'il participe à la structure ouverte, qui offre ses recoupements substantiels et, dans l'acte même d'assembler les fragments et de les livrer tels, sans retouche ni colmatage sémantique, offre ses chevauchements existentiels sur lesquels est susceptible d'être fondée la poétique. En ce point aussi, la pensée de Jean-Paul Michel fait le lien entre l'atelier et la visée :

J'appelle « art » ce pari sur un « salut », un « rachat » possible, une ultime chance d'habiter humainement la Terre. En cela, la poésie touche à l'éthique comme l'éthique au droit [...] J'oppose à la violence du réel la violence sainte, cette fois-ci, à condition qu'un peu de chance la favorise, de la forme d'art du poème¹³⁴.

Propos pour le moins enflammés, que nous ne lirions sans doute pas tels sous la plume d'un Jean-Claude Pinson se départissant rarement de sa douce ironie et de sa réserve à l'endroit de toute transcendance. Cependant, même si elle n'est pas formulée avec la même intensité, ni n'en appelle aux mêmes « hauteurs » (nous pensons à la sainteté de la violence du poème ou au rachat salvateur), c'est bien la même visée qui anime les deux poètes. Reprendre pied, humainement, c'est-à-dire à hauteur d'homme, dans la vie pourtant absurde, violemment absurde, qui est celle échue aux habitants d'une Terre de laquelle se sont absentés les dieux ou les grand Récits. Le faire par le poème, l'assemblage de ce qui s'est trouvé éparpillé, espacé, en invitant à investir l'espacement, lieu de dévoilement de l'*èthos* relationnel, paysager. Le faire, pour soi, pour tous ceux qui nourrissent malgré tout le désir d'une habitation authentique, c'est-à-dire, d'une habitation non bornée mais à œuvrer, intranquillement, en convoquant les ressources du *faire* poétique et de l'attention esthétiquement infléchie exercée auprès des moires générées par les espacements. « La commotion de l'expérience réclame réponse », confie Jean-Paul Michel¹³⁵. Nous comprenons que cette réponse, celle qu'envisage la poétique, n'est pas seulement contenue dans le poème comme forme verbale formée, mais aussi, et peut-être surtout dans la formation du poème comme assemblage. Grâce au vide est pointé le caractère *alogon* de la poétique.

134 *Ibid.*, p. 40.

135 *Ibid.*, p. 73.

Vide et vie se tiennent, dans et hors l'assemblage, dans et hors le *logos*. Nous avons émis l'hypothèse que le rapport entre le « personnage » et son référent pouvait être considéré comme analogue à celui que l'esthétique repère entre le fragment et le tout dont il s'est trouvé détaché. Cette hypothèse, s'agissant principalement des « personnages » pinsoniens, se voit complétée par la prise en considération de la notion hégélienne de *ruhige Unruhe*. Cette notion permet en effet de penser les « personnages » comme des positions combinant des lieux et des moments discrets de la vie de leur référent, des esquisses conservées selon des positions espacées, avons-nous dit, des « plans » disent G. Deleuze et F. Guattari. Voilà qui nous reconduit au sujet.

Cette approche permet, nous semble-t-il, de rendre compte de la dimension paradoxale des livres de J.-C. Pinson, en avant mais rétrospectifs, autobiographiques mais sans le secours de la biographie, laquelle échappe difficilement à la tentation téléologique et à l'ordonnement chronologique des faits (réduisant, *de facto*, les vides et les interstices). « Livres *autozôégraphiques* » conviendrait mieux, mais serait-ce de bonne méthode que de forger de nouveaux néologismes quand l'ambition de départ est de proposer une définition à un néologisme déjà-là ? Convenons cependant que l'assemblage de ces positions espacées dans le temps, et conservées telles, c'est-à-dire avec le tranchant produit par la coupe et le vide les séparant, contient en puissance cette conception d'un récit de soi délivré de la pente téléologique propre au *bios*.

Ce que l'on peut retenir, c'est que, par contraste avec l'autobiographie, le journal ou le récit de soi, la poésie de *Fado*, et plus encore de *Drapeau rouge*, intègre pleinement les espacements entre « personnages » et que, même, ces espaces ou ces vides participent de la composition du poème et du plaisir diaphorologique pris à le lire. Le lecteur est invité à y prêter une attention particulière car ces espacements permettent, sur le plan de la forme – forme rythmée, insistons –, à l'ondoiement *poikilos* de se produire, et sur le plan de la formation, de se constituer en viatique poétique. Ils sont la condition du jeu, en tant que source du plaisir esthétique, en tant qu'espace permettant aux éléments d'être mus les uns par rapport aux autres. Ces vides sont, pour souligner là aussi un lien avec les dessins de *Intranquility* de Tatiana Trouvé, la condition d'un efficace poétique (ondoiement sémiotique) et poétique (rapport « jazzé » multi-pistes, entre « personnages », entre « personnage » et référent). *Drapeau rouge* est ainsi l'occasion, pour Jean-Claude Pinson, de réactualiser le projet jamais concrétisé de Fernando Pessoa, à savoir ouvrir un espace *free* pour que s'instaure une sienne *Fiction de l'interlude* :

Aïe ? - Oncle Aïe ? Le douzième pharaon de la XVIII^e dynastie ? [note : Aÿ, pharaon du 14^e siècle avant notre ère]

Giacomo demande qu'on tombe le masque et qu'on en finisse avec ce pseudo mystère. Déjà que la composition de notre bande (Beaudelaire, Cælebs, Psoa ...) n'est pas des plus facile à suivre

assumons donc : oui, je soussigné JCP reconnaît par la présente qu'Aïe, Mister Aïe, c'est bien lui, bien moi, rien que moi. A Ĩ E les trois voyelles du français plutôt que l'unique I anglais, car on n'est pas trop de trois quand il s'agit de chercher et si possible trouver sa voix au milieu d'un livre-buisson-plein-d'épines

[...]

Aïe : une façon d'avancer masqué, de se défiler ? Non, l'essai, plutôt, d'un embrayeur pour trouver le bon rapport et, quarante ans après, tâcher d'éclaircir l'énigme de cette bonne douzaine d'années démentes à défiler sous D.R.

Une façon de dénominateur commun pour ne pas gommer la distance, le fossé creusé entre Aïe qui n'est plus vraiment moi et moi¹³⁶

Plus loin dans le livre, de manière espacée, donc, mais qui produit un effet de rappel typique de la moire, I, apparu dans *Fado*, reparaît tel un éclat reflété par la voyelle tirée du poème éponyme d'Arthur Rimbaud et – magnifique coïncidence, coïncidence typiquement *poikilos* – coloré de rouge, comme le drapeau sous lequel Aïe s'est autrefois rangé¹³⁷.

Nous voici parvenus au terme de nos longs développements en vue d'étayer l'analogie géopoétique repensée autour de l'assemblage posé comme terme commun. Résumons la démarche : la visée poétique suppose que la formation de l'*èthos* habitable puisse s'inspirer des manières dont le poème lui-même se forme. Du fait de son étymologie et de sa constitution, nécessairement locale, l'*èthos* doit être compris non seulement comme une manière d'habiter un *ici* mais aussi comme une relation sensible à l'espace, au temps, et, avons-nous essayé de montrer, au paysage, délivré de l'assignation au *où*. D'où le recours à la géopoétique qui instaure ce lien entre *èthos*, *logos* et *topos*. Cependant, parce que nous devons demeurer dans le cadre de notre réflexion, et que nous avons aussi montré que l'intranquillité renvoyait non pas à la structure spatiale mais à la relation paysagère, là où la géopoétique pose l'analogie entre phrase et espace, nous avons tenté un glissement vers l'analogie entre poème et *opus* paysager. Ce déplacement en induisait un autre, touchant au terme commun, de la « syntaxe » à l'« assemblage ».

136 Pinson, Jean-Claude, *Drapeau rouge*, *op. cit.*, p. 24.

137 *Ibid.*, p. 45.

Il convenait alors d'argumenter la possibilité analogue d'une formation du poème et de l'*opus* paysager en cherchant à tester la solidité du terme commun. Penser l'*opus* paysager comme assemblage ne pose pas de grande difficulté car il avait déjà été caractérisé par la forme contrapuntique. Pour consolider l'analogie, il était en revanche nécessaire de penser aussi le poème comme assemblage, en partant de trois caractéristiques : le rapport du fragment au tout, la mobilisation d'une attention diaphorologique et la liberté de rapprochement au sein de la forme assemblée. Il apparaît selon nous que ces trois traits sont repérables dans le *corpus* poétique et théorique de Jean-Claude Pinson.

Ceci fait, il apparaît donc, aussi, que la visée poétique entre bien en résonance avec ce qui a déjà été dégagé à propos des autres figures de l'intranquillité, impliquant, rappelons-le, une attention esthétiquement infléchie à l'égard d'un *faire* en cours. La légitimité du poète comme figure, en tout cas tant qu'elle est escortée par Jean-Claude Pinson lui-même et ses « personnages », semble ainsi pouvoir être consolidée, ce à quoi la réflexion s'attellera plus loin, lorsque l'accent sera mis sur le sujet poétique. Car c'est bien autour de cette question que la réflexion va maintenant se resserrer.

La visée poétique inscrite dans le champ réflexif tourné vers l'intranquillité suppose qu'une charge ontologique se conserve lorsque le « personnage » prend part au choris très *free* sur la page et nous pensons aussi que ce transfert, même partiel, même mâtiné de fiction, conditionne la visée poétique. Le caractère partiel et partiellement fictif de cette charge ontologique s'explique, bien évidemment, par la rétrospection à laquelle Jean-Claude Pinson doit nécessairement recourir pour détacher les fragments. La « visée », qui est le terme retenu par J.-C. Pinson, engage une compréhension sur deux plans : ce qui est visé, que la phénoménologie reconnaît comme le moment noématique, et l'acte en soi de viser, que la phénoménologie reconnaît comme le moment noétique. Si le premier plan incline vers ce qui a eu lieu, le second incline vers un présent contenant déjà l'acte à venir. Or, le fait de se revendiquer d'une *praxis* indique très nettement que la visée, loin d'être un acte isolé, consiste plutôt en une démarche continuée, spiralée (Cf. schéma 6.1, p. 292), à la manière dont la phénoménologie décrit la saisie processuelle de l'objet, c'est-à-dire comme un horizon d'objectivité dont le sujet est toujours déjà séparé mais qu'il tente d'approcher en alternant élaboration d'esquisse et réception de ces mêmes esquisses en vue de conforter l'objectivité retenue, reposée reposante, tranquillissante, tout en étant constamment attentif au manque, dans une prise ou re-prise protentionnelle de la conscience allant à l'encontre du repos. C'est bien ainsi que se manifeste affectivement la *ruhige Unruhe*. Et c'est bien ainsi, pensons-nous que se détermine la profonde unité du

cycle poétique où alternent livres de poésie et essais.

Question essentielle que cette tension qui s'instaure entre cette « visée », à l'avant de soi, et l'inexorable creusement temporel qui fait que l'objet visé – entendons ici le « personnage » à arracher au tout ontologique pour l'assembler sur la page – ne cesse de s'éloigner du présent du poème, de l'écriture du poème.

Poser cet apparent paradoxe permettra, dans un premier mouvement, de clarifier davantage encore ce qu'engage la « visée poétique » pour le sujet scripteur, en resserrant la réflexion autour de l'enjeu éthopoïétique proprement dit. Ceci fait, dans un second mouvement, nous pourrions réfléchir à un élargissement des enjeux au-delà du sujet-poète. Ou, pour préciser encore notre formulation : ce second mouvement sera l'occasion d'examiner comment être poète sans écrire de poésie – deux approches qui replacent au centre la question du processus de subjectivation dans son rapport à l'écriture, et notamment l'écriture du poème envisagé comme assemblage.

6.5 - Les trois ordres des fragments entrant dans l'assemblage poét(h)ique

La « poétique » envisage les textes, écrit Pinson, « non comme des monuments mais comme réservoir possible de modèles d'existence ». Le poème vient de la vie et s'en revient vers elle¹³⁸.

La remarque de Philippe Forest à propos de la circularité liant, chez Jean-Claude Pinson, vie, poème, vie à nouveau, va orienter notre réflexion. Elle entre en écho avec le schéma spiralé de la *praxis* proposé plus haut (Cf. illustration 6.1, p. 292). Pour se rapprocher davantage de cette circulation, et l'insérer tout à fait dans la démarche engagée autour de notre double figure, il semble nécessaire de la déplier ainsi :

- Le poème (signé J.-C.P.) vient de la vie (du même J.-C.P.) et s'en revient vers cette dernière. Par ce mouvement, se dévoilent, à J.-C.P. des ressources existentielles nouvelles.
- Le poème (signé J.-C.P.) vient de la vie (du même J.-C.P.) et s'en revient vers d'autres vies que la sienne. Par ce mouvement, se dévoilent ou, peut-être plus simplement, se transmettent, des ressources existentielles que le lecteur peut faire siennes. Le poème invite le

138 Forest, Philippe, « Du recommencement », *NU(e)*, n° 61, 2016, p. 127-137.

lecteur à donner des formes nouvelles à sa vie ou, *a minima*, à en envisager la possibilité.

Ajoutons que le parfait aboutissement du projet poétique pourrait conduire à cette troisième formulation, quasi axiomatique, que nous tenterons d'argumenter au moment de conclure :

- Tout poème venant de la vie s'en revient vers toute vie – surtout si celle-ci est menée à l'aune de l'intranquillité.

Notons que la première déclinaison, ou première phase, si l'on peut dire, concerne notre éclairé, et lui seul. La seconde concerne tout lecteur vivant l'expérience esthétique de la lecture des poèmes de J.-C.P., puis tirant de sa compréhension un souci, éthique, de soi – assumons la redondance – *vivifié*. Notre raisonnement, rappelons-le, intercale la figure idéelle du poète entre ces deux phases : lui-même escorté par Jean-Claude Pinson et, le rejoignant sur le seuil, il s'offrira comme figure traversante-fixe pour généraliser les enjeux de la poétique au regard de l'intranquillité. Tel sera le plan qui guidera les développements à suivre.

« Le poème vient de la vie » : la validité de l'affirmation de P. Forest suppose, sans l'énoncer vraiment, que le poème réponde à la thèse d'Henri Maldiney, c'est-à-dire que le poème comme forme réponde à la vérité de l'*aisthesis* vécue pathiquement à travers les fluements de sa manifestation. Il faut qu'il paraisse comme forme rythmée, sinon il en resterait à la condition de « bibelot textuel ». C'est cette nécessité éthique qu'il s'agit d'étudier et de mettre en évidence.

Structurellement, l'assemblage castramétateur auquel procède Jean-Claude Pinson répond à cette origine vitale, car il relève d'un faire morphogénétique qui s'origine dans le consentement passif au creusement de l'*ici*. Composant avec le flux vital ainsi ouvert et se formant par liaisons labiles, réversibles entre les fragments que ce flux transporte (d'où l'effet *poikilos*), sa forme ressortit au *rhuthmos*. Ce point de vue sur le poème comme forme rythmée nous a conduit à énoncer quelques caractéristiques structurelles à propos des fragments-« personnages ». Ce point de vue est cependant loin de rendre compte de la richesse fragmentaire du poème pinsonien dans son étendue et sa circularité avec la vie. Afin de rendre compte de la variété des fragments et de leur contribution à la circularité vitale, il faut ré-examiner la question de la nature de ces fragments et de leur participation à la forme, au regard de cette circularité proprement poétique. Tel sera le point de vue adopté pour ce qui suit, différent mais complémentaire : celui de leur rapport circulaire avec la vie – autrement dit, focalisé sur le *pour que* et le *parce que* engageant la vie qu'ils portent en l'assemblage du poème.

Les fragments qu'assemble le poème pinsonien nous semblent de trois ordres : des fragments

endogènes ou zôégraphiques (Cælebs par exemple), des fragments exogènes (Psoa), et des fragments esthétiques, « faits saillants de l'existence », pour reprendre l'expression de Jean-Claude Pinson lui-même, qui proviennent du contact pathique avec la vie. Avec les réserves qui viennent d'être énoncées, les analyses qui précèdent ont déjà pris en considération les fragments des deux premiers ordres, mais nous devons tout de même y revenir, muni de notre nouvelle focale.

Fragments zôégraphiques dans le poème pinsonien

Au fil des poèmes et des livres, ces fragments sont désignés de bien des manières. Nous pourrions, par conséquent, commencer par en dresser une liste, sans doute incomplète si l'on tient compte des variations introduites ça et là : Je, I, Cælebs, Aïe, Mister Aïe, Aïe Ivanovitch, Aïe-et-moi, Aïe Hivernovitch – qui tous renvoient au sujet-Jean-Claude-Pinson, à son parcours, son *curriculum vitæ*, à la radicale singularité d'un être aux prises avec *sa* vie, non cessible, à la permanence d'une trajectoire existentielle passée par bien des points, qui, cependant, forme un tout. Un tout vécu qui n'a eu de cesse de se reconfigurer, de se mouvoir, jusqu'à la contradiction peut-être, mais qui demeure le propre d'une chair indivise, traversée d'élan, éveillée, réveillée au pathique – chair liée au *bios* propice au récit de vie, gardé en soi. Ces deux lignes mêlées, biologique aussi bien que biographique¹³⁹, forment *une somme*, pourrions-nous dire, hétérogène de surcroît. Cette somme de *ductūs* saisis ou relâchés, de *tu* effectivement lancés ou simplement potentiels, toujours revenus au *je* par la voie – et la voix – de l'interpellation en retour est celle que l'on retrouve comme conscience de soi, chaque matin au sortir du sommeil. Intérieure, agglomérante au sens de la *Gestalt*, cette somme au bas du *curriculum* contient toutes les sommes antérieures, sans soustraction possible, tous les *je* qui ont été, qui se sont ajoutés les uns aux autres, par continuité, de proche en proche. Cette approche, que l'on pourrait qualifier d'endo-ontologique¹⁴⁰, rappelle à l'évidence ce que, nous appuyant sur les réflexions de Michel Henry, nous avons pu avancer à propos de l'unité du sujet-Fernando-Pessoa prêtant sa chair unitaire aux différentes incorporations hétéronymes (Cf. § 4.8 -).

La question se pose donc, naturellement : ces fragments sont-ils des « hétéronymes », comme l'avance Anne Gourio, hypothèse accréditée par la présence à leurs côtés de Psoa ? Plusieurs argu-

139 Fassin, Didier, *La vie. Mode d'emploi critique*, op. cit., p. 19-26.

140 L'*endon*, mot grec qui signifie « en-dedans », est une notion à laquelle a recours la psychanalyse, notamment dans son approche de la mélancolie par le *typus melancholicus*, c'est-à-dire ce qui, en soi, peut favoriser le repli mélancolique en réponse à un événement survenu à l'extérieur. Hubertus Tellenbach définit cette notion ainsi : « la somme du possible qui peut être livré à la vie par la créature organique en tant que nature portant des empreintes, pour peu que cette vie soit suscitée par le cosmos environnant », in : Tellenbach, Hubertus, *La mélancolie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 295.

ments vont dans ce sens : ainsi que nous venons de le rappeler, tous s'originent dans la chair unitaire de Jean-Claude Pinson, chacun constituant ce que G. Deleuze a appelé des plans de coupe glissés dans l'unité sommative, incarnée, au sein de laquelle ont été vécus pathiquement les élans vitaux. Par conséquent, tous ces « personnages » pinsoniens se manifestent comme autant de « moments » découpés selon la trace du *ductus* qui a saisi le *je*, lancé le *tu*, trace retrouvée grâce à l'interpellation sommée, que l'écriture isole et actualise derechef : Cælebs, par exemple, est présentée comme « militant désœuvré, bolchévick de la vieille école, peintre à ses heures¹⁴¹ ». Son attachement sincère à un lyrisme naïf, musical, contracté à Saint-Nazaire, explique sans doute qu'il écrive en alexandrins¹⁴², marque de son hétéroglossie, comparable à celle de l'orthonyme pessoen. Proto-habitant de la ville portuaire prolétaire, il est cet autre archaïque, nostalgique d'un temps historial où le Jean-Claude Pinson de chair recevait les harmoniques du monde – lorsque le monde se manifestait à lui par de grands Récits, chantés en chœur. L'adhésion quasiment exclusive, affirmée haut et fort, à la substance musicale des mots constituait son *credo* poétique, ou ce qu'il en demeurait depuis l'aventure Tel-Quel.

Le problème est de déterminer à quoi renvoie l'usage de l'imparfait, et s'il est justifié, ainsi que nous venons de le faire, d'y recourir. Jean-Claude Pinson « recevait », ou plutôt « a reçu », ces harmoniques, tandis que Cælebs, en qualité de fragment, lui, les reçoit encore, bien que ces harmoniques se soient manifestées dans le passé, qu'elles soient sommées au passé. Il nous faudrait le secours du *present perfect continuous* anglais pour exprimer ce fait propre au poème de découper, dans le vivant de son écriture, le fragment archivé dans la somme hétérogènes des vécus et de ce qui en fut dit. Un temps, ici, nous manque pour signifier l'élasticité temporelle du dire fragmentaire. Or, c'est bien cette élasticité retrouvée par la coupe qu'opère au présent la personnification poétique qui fait, justement, que, comme l'affirme, P. Forest, « le poème vient de la vie » – si l'on entend par « vie » ce tout endo-ontologique comme somme mêlant les deux lignes. Car Cælebs est le nom-autre de ce *ductus* encore vivace, sommé en soi – ce soi somme qui signe les livres – , mais pas ou plus seul, qui doit composer avec d'autres élans et d'autres *ductūs* ajoutés depuis à la somme.

Aïe, précisément, est cet « embrayeur pour trouver le bon rapport et, quarante ans après, tâcher d'éclairer l'énigme de cette bonne douzaine d'années démentes à défiler sur D.R.¹⁴³ ». Ou bien encore, « une façon d'enfiler l'autocritique, une tenue camouflet, sans toutefois rompre les amarres avec D.R. [...]»¹⁴⁴, c'est-à-dire qu'Aïe prête son corps et sa voix au *ductus* sentimental, au sens de Schiller, qui ne renie en rien la naïveté de Cælebs, mais cherche plutôt à s'entretenir avec elle, à la

141 Pinson, Jean-Claude, *Alphabet cyrillique*, op. cit., p. 7.

142 Pinson, Jean-Claude, *Fado (avec flocons et fantômes)*, op. cit., p. 84.

143 Pinson, Jean-Claude, *Drapeau rouge*, op. cit., p. 25.

144 *Id.*

revisiter, peut-être à la comprendre pour en actualiser toujours, encore, les fondements éthiques, par les moyens de la poésie cette fois, et non ceux, périmés, de la politique ou d'une certaine politique¹⁴⁵. Nettement plus latéral que celui de Cælebs, qu'il intersecte en partie, le plan de coupe qu'Aïe enfonce en l'être-référent y pénètre plus profondément, du dégrisement jusqu'aux premières ivresses de l'engagement. Ceci peut expliquer que sa nomination se soit accompagnée d'un petit cri de douleur.

L'hétéronymie chez Jean-Claude Pinson relève donc bien d'un feuilletage subjectif tel que l'analyse a pu le mettre en évidence chez F. Pessoa – un feuilletage dont on peut pareillement souligner le caractère processuel et intempestif dès lors qu'il s'écrit au présent du poème. Ou, pour le dire autrement, le poème *assemble*, au toujours présent de son écriture le feuilletage phénoménologique (les « personnages » tels qu'ils apparaissent dans l'écriture) de séquences chronologiquement rangées (coupes opérées dans le *curriculum vitae* ou *sous-sommes* soustraites au tout endo-ontologique).

La lecture chronologique des livres fait apparaître une nette accentuation du phénomène mais, ainsi que nous l'avons signalé plus haut, la première manifestation de ce feuilletage affleure dès le deuxième poème de *J'habite ici*. Revenons à ce poème important, inaugural. Son titre indique à lui seul la corrélation entre désir d'habitation et questionnement subjectif. Cette « Fin d'élégie à Saint-Nazaire »¹⁴⁶ saisit l'instant du *transitus poetæ*, lorsque au *je* se sentant transiter vers une position problématique, demeure encore perceptible cet autre *je* demeuré en arrière. *L'ipse* dé-coïncidant avec *l'idem*, cela permet que s'instaure une conversation qui produit un double dédoublement qui tient à la scission de la mêmété conjuguée au présent, c'est-à-dire dans la reconduction instant après instant du rabattement sur soi. Ce présent du même se scinde en deux – signe du vivre, signe, aussi, du *transitus* en cours. Il se scinde une première fois en direction du passé : « Longtemps tu vécus pris comme un insecte [...] ». Par ce premier *tu*, le *je* en avant s'adresse au *je* demeuré en arrière (dédoublement rétrospectif, élégiaque, à destination du *je* maoïste). Une seconde fois en direction de l'avenir : « aujourd'hui tu essaies de comprendre / le sens de vivre ici ». Ce tutoiement s'adresse désormais à un *je* en avant du *je* (dédoublement prospectif, à destination du *je* poétique, et fin de l'élégie, en effet).

Ce double dédoublement ne nous met pas en présence de quatre entités (deux fois deux *je*), mais de trois seulement car le point de vue est dans les deux cas celui du passant. Si les *tu* distribués symétriquement marquent bien un dédoublement que l'on pourrait dire noématique, le *je*, lui,

145 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, Nantes, Joca Seria, 2004, p. 54 : « et dépolitiqué aussi, depuis pas mal de temps. / Mais dépolitisé, non. Pas de conclusions hâtives, je vous prie ».

146 Pinson, Jean-Claude, *J'habite ici*, *op. cit.*, p. 12.

ne fait que pivoter noétiquement, de la rétrospection vers la prospection. Ce pivotement rend possible l'élasticité du dire. Il est le mouvement endo-poétique grâce auquel le fragment vécu découpé dans la somme peut s'écrire au présent vivant du poème. À ce fragment ne reste qu'à lui façonner une voix et lui trouver un nom propre. Ce sera chose faite dès *Fado*. Ce sera Cælebs, ce sera I (pas encore Aïe). Grâce à ce poème, le paradoxe posé en clôture du chapitre précédent se voit éclairé autrement, et une amorce de réponse semble s'esquisser. Le *je* sommé et sa voix sont décomposés en autant de « personnages » chargés de dire, au présent du poème, ce qu'ils savent, croient savoir, ou même brodent à propos du vécu ayant eu lieu sur le plan de la coupe. C'est ainsi, pensons-nous, qu'il convient de penser la formule de P. Forest, du moins sa première partie.

Laius au bord de l'eau revient à la question du *je*, dans une section qui s'intitule « Autoportrait », en référence à la peinture, en particulier à celle de Rembrandt, qui a pratiqué ce genre sans relâche, Y est posé, selon nous, l'enjeu de la seconde partie de la formule de P. Forest.

Une fois encore, l'autoportrait ne procède pas simplement d'un dédoublement mais bien plutôt d'un triplement (le *je* modèle, le *je* peint, le *je* peintre posant alternativement son regard sur l'un et l'autre). Dans cette suite de cinq poèmes, Jean-Claude Pinson interroge son recours au *je*, l'insistance de ce dernier, face à laquelle il aimerait ménager des échappées, vers le neutre du « décor ». Cela est-il possible ? Pensable ? « Animal », « lourdaud », ce *je* pèse du poids de sa chair traversée d'élan qui l'éveille au *pathos*, au souffrir comme au jouir, qui le *lance*, comme on le dit d'une douleur qui rive à soi-même. Jean-Claude Pinson, qui cède pour une fois à une forme d'excès, le juge « haïssable », comme le Blaise Pascal des *Pensées*, et pour la même raison qu'« il se fait centre de tout ». Sur ce point, et compte-tenu de ce que nous avons dit plus haut à propos de la manière dont se constituait la somme endo-ontologique, par agglomération de proche en proche, B. Pascal sera rejoint par les théories de la *Gestalt*. Inutile, par conséquent, de tenter de le fuir ou de le faire fuir ? C'est ainsi qu'il prend forme pour le *je* qui en entreprend l'exploration, et à qui l'exploration reconduit inmanquablement, ce qu'Henri Michaux a parfaitement résumé dans cette formule insistant sur le pronom réfléchi : « J'écris pour *me* parcourir. Peindre, composer, écrire : *me* parcourir. Là est l'aventure d'être en vie [nous soulignons]¹⁴⁷ ». Alors, « Que répondre encore ? » se demande Jean-Claude Pinson :

que je dis *je* pour ne pas usurper
une place qui ne serait pas la mienne
que je dis *je* pour m'adresser de plus près
à ceux que j'aime à quelques autres et à moi-même¹⁴⁸

147 Michaux, Henri, *Passages*, Paris, Éditions Gallimard (coll. L'imaginaire), 2008 [1950 et 1963], p. 93.

148 Pinson, Jean-Claude, *Laius au bord de l'eau*, *op. cit.*, p. 62.

Ce *je* en italique, dont on remarquera qu'autour de lui se dilate le vide, composant du poème et condition de la moire, dont nous savons toute l'importance qu'il prendra dans les prochains livres, n'est pas tout à fait le sujet d'une énonciation transparente à soi-même et aux autres. Il est, et cela Jean-Claude Pinson le sait d'autant mieux qu'il instancie le désir d'une habitation entrevue prospectivement, ce *je* en avant du *je* scripteur, et à distance désormais creusée du *je* qui a cru pouvoir effacer sa parole dans le chœur collectif. Ce *je* entouré d'un vide libérateur qui s'est ouvert à gauche et va s'ouvrir encore à droite, est un *je* passant, désormais, un *transitum*, un *je* en avant de lui-même, découpé, autour duquel le vers s'écarte. Mais le pronom indivisible, agglutinant comme l'est la somme, est, et restera, impuissant à rendre compte des positions et des transitions entre les positions que le sujet qu'il énonce est en train ou en passe de vivre.

Les « personnages » sont apparus comme la réponse à cette difficulté posée par l'unicité et l'indivisibilité du pronom. Paraphrasant Arthur Rimbaud une fois encore (Cf. note p.56), *Je* est tous ces autres, d'accord, mais l'opacité épaissie du *representatem* agglutinant les cache. Affirmer que le *je* est autre, ou un autre, invite inévitablement à s'interroger sur l'hétéro-ontos, non pas simplement par écart – c'est la volonté de la formule rimbaldienne que de marquer cet écart – mais positivement, dans le cadre d'une désignation ontologique de cet être archivé comme sous-somme, que l'écriture du poème, en un mouvement de reprise kierkegaardien de ressouvenir en avant, présente à nouveau, et à volonté, en tant que « personnage¹⁴⁹ ». Nous comprenons bien l'importance des guillemets car l'être de ce « personnage » est à soustraire du *je* qui l'énonce, en même temps que le *je* l'énonce et, donc, s'énonce. La difficulté est qu'à peine A. Rimbaud l'a-t-il écarté, autruiifié, comme dirait B. Soares, le *je* recolle à lui. Le *je* est autre mais toujours *je* dans l'énonciation même de l'écart, constaté ou désiré. Le « personnage » n'est jamais en face du *je* mais en son sein. C'est, en fait, une question de perspective ou, comme a pu le formuler M. Merleau-Ponty, une largeur autrement comptée. Le « personnage » n'est pas le masque que l'on scrute dans la frontalité, y compris d'ailleurs celle du miroir, mais la somme intermédiaire que l'on retrouve en envisageant le *je* de biais (d'où, d'ailleurs, la conjugaison biaise d'A. Rimbaud). C'est pour sortir de ce rabattement pronominal que le nom propre au dépliement s'est imposé, pour nommer, déjà, cette épaisseur retrouvée sur la tranche du *je* sommé (où l'on recroise ainsi la sagesse populaire enfermée dans l'expression « une tranche de vie »).

La nomination par nom propre participe d'une séparation du *je* (et du Moi qu'il exprime) entre

149 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, op. cit., p. 259 : « Car si la vie, comme dit Kierkegaard, est vécue " en regardant en avant ", elle est " comprise en regardant en arrière " ». Ce mouvement articule donc ces trois composants indissociables de la conscience intime du temps mis en évidence par E. Husserl, rétention, protention et conscience du présent. Le « personnage » pinsonien n'est donc en rien mélancolique, au sens qu'en a donné Ludwig Binswanger par exemple.

une ponctualité objectivée comme « personnage » et un point de vue sentimental, d'où s'entend un lyrisme de second degré, cependant toujours attaché au *je*. De sorte qu'à l'arrière de ce nom propre, s'épaissit discrètement son mode d'être poétique, c'est-à-dire pouvant se faire objet d'une énonciation distante opérée dans le présent de l'écriture du poème. Il ne s'agit pas, on le comprend bien, de décrire une figure que le scripteur scruterait dans la frontalité, mais de désépaissir le *je* en bloc pour faire en sorte qu'apparaissent des épaisseurs feuilletées, que la nomination répétée, à discrétion de ce même scripteur, investissant de ce simple fait la souveraineté auctoriale, va isoler grâce au vide séparant tout nom propre d'un autre. Cælebs n'est plus Aïe. En nommant l'endroit existentiel de la coupe, Jean-Claude Pinson rétablit de la discontinuité et de l'espacement dans le *curriculum* tout en offrant la possibilité du baptême au substrat personnifié du récolement, sommé à côté de la somme endo-ontologique, au sein de l'à-côté du poème. La soustraction ainsi opérée rétablit du jeu, du jour, et permet de voir plus clair. Cette attribution d'un nom propre à l'endroit de la coupe est une marque fixe inscrite dans l'écoulement, un repère semblable à la pierre posée dans le courant de la rivière, qui affleure hors du courant et propose son appui autant de fois qu'il sera nécessaire à l'établissement castramétateur et, ce faisant, à l'éclaircissement de l'*èthos*. Ce qui apparaît là, c'est la dimension topologique de ce feuilletage subjectif qui conditionne, du point de vue éthopoïétique, la visée poétique globale¹⁵⁰.

En des termes plus concrets, le « personnage » pinsonien apparaît à Jean-Claude Pinson selon un processus. Il s'éclaircit, se soustrait du tout endo-ontologique agglutinant, grâce au poème qui revient ainsi vers la vie. Le couple Cælebs / Aïe est le produit d'une inflexion biographique majeure, ce *transitus poetæ* déjà évoqué. Cælebs est, au départ sans doute, un mystère aux yeux d'Aïe. Le *pólemos* poét(h)ique qui les lie et les fait voir tels qu'ils sont n'a pas seulement offert le matériau à l'assemblage. Il a aussi permis à Jean-Claude Pinson de penser cette hétérogénéité biographique enfermée dans la somme en en distinguant les unités sommées. Comment avoir été ce militant authentiquement vécu *et* ce poète tout aussi authentiquement vivant ? Comment, pour contredire les termes d'un adage qui paraît fort douteux au regard de la visée poétique, « être » *et* « avoir été » ? Distinguer Cælebs d'Aïe (venus de la vie au poème), leur offrir, par l'assemblage poétique, un espace dialogique où ménager la rencontre et l'explicitation, permet de regarder sa vie sommée de biais. Ainsi envisagée, elle change de forme, non pas en substance – ce que la somme enferme, rien ni personne ne peut le changer – mais en tant que configuration phénoménologique, c'est-à-dire dans la relation imbriquant sujet et objet de la visée intentionnelle, ici guidée par le poème. Cet ob-

150 Audi, Paul, *Analyse du sentiment intérieur*, op. cit., p. 78 : « Telle est donc pour nous la question principale : où est le moi ? (à supposer qu'il y ait un moi). De quoi ce " lieu " est-il fait ? [...] La question est de nature topique et sa réponse est de fait topologique ».

jet se constituant selon des esquisses enchaînées, c'est, en ce cas, le couple Cælebs / Aïe, qui, parce que visé par le poème, enrichit la compréhension de sa propre vie (poème revenant à la vie, « Autrement dit un voyage de Je à Je. Le tour de soi en 33 lettres¹⁵¹ »). Et l'on constate que le processus initié par cette inflexion biographique majeure en produit d'autres, plus discrètes mais non moins fertiles en possibilités de faire paraître sa vie selon des formes configurationnelles davantage dépliées, soustraites à la somme, plus *poikilos*, un mot que J.-C. Pinson applique, on l'a vu, au poème. Ainsi, dévoilé par ce « circuit cependant qui progresse et s'enfoncé. Comme la vie-tournevis. Ou la vie-spirale-hégélienne, si vous préférez¹⁵² », Aïe Ivanovitch apparaît, dans *Alphabet cyrillique*, comme la sous-somme russophile d'Aïe, rendue plus clairement perceptible grâce à l'écriture du livre et ayant fait réapparaître des *je* lointainement intégrés à la somme¹⁵³. Sont susceptibles de revenir à la vie – en tout cas au vivant du poème – « toutes ses dépouilles de soi-même qu'on a au fil de sa vie abandonnées au bord du chemin¹⁵⁴ », ou que l'on s'était imaginé abandonner mais que la somme jamais n'annule.

C'est donc une affaire de point de vue sur la somme endo-ontologique, en biais selon nous et non tout droit comme l'écrit Henry David Thoreau¹⁵⁵, ainsi qu'une affaire de langage, indissociables dans la formation du poème. La configuration du poème devient le lieu d'une reformulation du vécu qui est aussi re-formation. Le renvoi à la vie passe par l'écriture du poème, par le travail sur la forme du poème : mise en forme de la voix de Cælebs, mise en forme de celle d'Aïe, mise en forme de l'assemblage les tenant toutes deux. Ainsi prend corps et sens, pour Jean-Claude Pinson l'écrivain, la forme inventée du dialogue entre ces deux « personnages » devenus extérieurs, paraissant dans un monde qu'il peut s'objectiver et mettre en regard du langage. L'écriture soustractive, dévoilante, du poème fait paraître ces deux êtres singuliers que sont Cælebs et Aïe, soustraits à l'être-de-chair qu'est Jean-Claude Pinson. Ces trois-là sont aussi *vrais* les uns que les autres, même si leur vérité tient aux deux lignes, bibliographique ou, selon nous, plutôt zôgraphique pour les deux « personnages », biologique pour J.-C. Pinson. Si ce dernier doit à la vie cellulaire le fait de s'être manifesté sous sa forme singulière, d'être vécu, comme dit G. Perros, les « personnages » doivent à la capacité du langage, et singulièrement du nom propre, d'être formés comme sujets poétiques et ainsi rendus, autrement, à la vie – à celle du scripteur en tout premier lieu. Nous en resterons là à ce stade mais ce qui s'esquisse ici est l'inflexion poétique, telle que formulée plus haut dans la

151 Pinson, Jean-Claude, *Alphabet cyrillique*, op. cit., p. 27.

152 *Ibid.*, p. 28.

153 *Ibid.*, p. 188.

154 Pinson, Jean-Claude, *Drapeau rouge*, op. cit., p. 72.

155 Thoreau, Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Éditions Gallimard (coll. L'imaginaire), 2013 [1922], p 362 : « Dirige ton œil droit en toi, et vois / Mille régions en ton âme / Encore à découvrir. Parcours-les et sois / Expert en cosmographie-du-chez-soi ». Le dernier terme, traduction de « home-cosmography » nous semble, en revanche, proche de ce que nous avons appelé « endo-ontologie ».

deuxième déclinaison, que nous étudierons plus loin.

C'est, on le comprend, la puissance de manifestation du poème qui permet d'envisager cette inflexion. Le retour vers la vie tient au fait que le poème, disons le langage plus largement, donne forme au dehors, au point d'ailleurs que les « personnages » manifestent leur volonté propre, ce dont Jean-Claude Pinson témoigne dans *Free Jazz*. Confiant avoir envisagé de licencier « la petite bande », il s'est heurté à la volonté extérieure, contraire, de ses « personnages » :

mais comme les merles, chassés d'un côté, ils reviennent de l'autre.

Ils reviennent comme des esprits frappeurs, à l'automne. Ils ne mordent ni ne frappent.

Ils se contentent de cogner légèrement à la vitre et supplient qu'on les délivre de leur poids de chagrin au moyen de quelques paroles de consolation¹⁵⁶.

La visée poétique suppose donc une théorie du langage qui fasse place à la puissance de manifestation du verbe, telle que le *Bellman* de *La Chasse au Snark* l'assène dès le premier poème du livre de Lewis Carroll : à partir de leur troisième nomination, Cælebs et Aïe sont *vrais*, se constituent en « personnages » extérieurs, dotés de volonté, entrant souverainement dans la vie de Jean-Claude Pinson, laquelle ne peut faire autrement que modifier sa forme pour les accueillir. G. Deleuze et F. Guattari avaient, on s'en souvient, déjà souligné le caractère insistant du personnage (Cf. note p. 331). Le roman, surtout depuis le XIX^e siècle, le cinéma par la suite, ont partie liée avec cette puissance de manifestation et le terme même de « personnage », inhabituel en poésie, particulièrement en poésie contemporaine, fait allusion à ces présences à nos côtés, dans nos vies, qui se nomment Don Quichotte, Rastignac ou Bartleby, ou bien encore Monsieur Hulot¹⁵⁷. Cette puissance, que J.-C. Pinson convoque dans un autre contexte (lorsqu'il est question de la justesse métaphorique), « tient à la façon dont le poème, en disant, *se manifeste* et manifeste ce qu'il dit¹⁵⁸ ». « Optique de Wittgenstein », précise-t-il, philosophe chez qui apparaît l'expression « forme de vie » par laquelle nous refermerons notre analyse.

En effet, le mouvement de retour du poème vers la vie ne peut être complètement analysé à ce stade, puisque, nous le savons, le poème assemble des fragments d'ordres différents. Il faut donc,

156 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 79.

157 La présence à ses côtés, dans la vie du lecteur ou du cinéphile, de ces personnages, témoigne à sa manière de ce que Maurice Merleau-Ponty a appelé « la puissance que les mots gardent sur les choses », cité dans : « La poésie fait mal », Michel Deguy, *Le Nouveau Recueil* n° 52, *D'un lyrisme critique*, Champ Vallon, Septembre-Novembre 1999, p. 50-57. Dans un registre de déploration, Bernardo Soares témoigne, lui aussi, de cette puissance de manifestation, si importante qu'elle peut aller jusqu'à bouleverser sa vie : « Il existe des gens qui souffrent réellement de n'avoir pu, dans la vie réelle, vivre avec Mr Picwick ni serrer la main de Mr Wardle. J'en fais partie. J'ai pleuré de vraies larmes sur ce roman [NDR : Il s'agit du roman de Charles Dickens], de n'avoir pas vécu à cette époque-là, avec ces gens-là, des gens pour moi bien réels », *in* : *L.I.*, p. 225.

158 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, *op. cit.*, p. 121.

avant d'aborder cette question, poursuivre le travail de réflexion autour de ces autres ordres de fragments.

Fragments exogènes dans le poème pinsonien

Repartons de la question par laquelle les réflexions ci-dessus se sont engagées : les « personnages » sont-ils des hétéronymes comparables à ceux que la « coterie » pessoenne rassemble ? La circularité entre les Cælebs, Aïe et autres fragments zôégraphiques et la vie de Jean-Claude Pinson conduit à attester ce rapprochement.

Cependant, entre le phénomène de l'hétéronymie chez Fernando Pessoa, tel que nous l'avons approché, et le façonnage des « personnages » tel qu'il apparaît chez Jean-Claude Pinson, il convient de souligner une première différence, majeure, qui tient au degré d'autonomie des *je* et de la voix qu'ils portent : les hétéronymes pessoens s'expriment chacun en leur nom, tandis que les « personnages » pinsoniens sont la plupart du temps cités, évoqués, par un narrateur sous-jacent, qui parfois ressurgit¹⁵⁹, lequel rapporte leurs propos, pensées ou réactions. Ceci tient évidemment au fait que le poème chez J.-C. Pinson se livre comme assemblage, même distendu par endroits, tandis que le poème chez Campos ou Reis conserve l'unité du bloc lyrique. Autrement dit, l'hétérogénéité ne se manifeste pas au même niveau d'écriture¹⁶⁰. Selon une acception qui engage, ici aussi, la topologie, on peut dire de cette hétérogénéité qu'elle est intra-poétique chez Jean-Claude Pinson et inter-poétique chez Fernando Pessoa. Le « personnage » n'occupe jamais la position du soliste mais doit tenir sa partie au regard du jeu des autres (d'où provient, rappelons-le, l'*energéia* typique du free-jazz) et du *je* panoptique, « régisseur¹⁶¹ » et spectateur premier – ce dont F. Pessoa a dessiné la possibilité, sans la réaliser.

Ajoutons à cela que l'hétérogénéité intra-poétique est redoublée par le fait que Psoa ou Beaudelaire ne proviennent pas d'une soustraction à la somme endo-ontologique comme Cælebs ou Aïe. Leur référent est exogène, leur parole provient par conséquent du document, de la lecture.

Conséquence de cela, autre différence, qui n'est en rien anecdotique : Jean-Claude Pinson publie, et sous son nom, tandis que, nous l'avons vu, les écrits hétéronymes n'ont fait l'objet d'aucune publication du vivant de Fernando Pessoa. Ils l'ont été depuis en tentant de respecter les attributions voulues par F. Pessoa, ce qui fait que les livres des hétéronymes sont disséminés dans les rayons des librairies en fonction de l'initiale propre à chacun.

Dans le cadre posé par notre réflexion, et compte tenu de ces remarques, il ne nous semble pas

159 Pinson, Jean-Claude, *Alphabet cyrillique*, p. 37, ou Pinson, Jean-Claude, *Drapeau rouge*, *op. cit.*, p. 24, ou encore Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 25.

160 Thumerel et Pinson, « Jean-Claude Pinson, poéthiquement impur. Entretien », *op.cit.*

161 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 25.

possible de subsumer les « personnages » au sein d'une unique catégorie nommée « hétéronymes », inséparable selon nous d'une hétéroglossie parachevant leur autonomie poétique. Par ailleurs, la part réceptive que F. Pessoa a, selon nous, confié principalement à Bernardo Soares, forgeant ainsi la possibilité d'une approche esthétique de l'intranquillité, est intégrée au poème chez Jean-Claude Pinson, *via* ces autres personnages que sont Psoa, Beaudelaire ou Léo par exemple. Ces derniers participent à l'assemblage comme des instanciations de la lecture – *Livre de l'intranquillité* (que Jean-Claude Pinson a lu dès sa première traduction), écrits sur l'art ou *Zilbadone*.

« DJ¹⁶² », aux manettes des « synthétiseur, arrangements¹⁶³ », « poète de voix *fantôme*¹⁶⁴ », chercheur « de bouts de phrases » chez les autres¹⁶⁵, s'adonnant au « karaoké¹⁶⁶ » ou carrément au « pillage¹⁶⁷ » « dans un cocon tapissé de livres¹⁶⁸ », le narrateur revendique l'emprunt, la citation, le collage, l'assemblage. Nous ne revenons pas, ici, sur les conséquences structurelles de cette pratique d'écriture. La question qui doit nous préoccuper en cet instant est de déterminer ce qui, à propos des fragments tirés des livres des autres, relève de la circularité vie-poème-vie à nouveau. L'intégration d'un fragment écrit par un autre que soi pourrait apparaître, en une approche spontanée, superficielle, comme contradictoire avec la visée poétique et le sens que nous avons retenu s'agissant de l'*èthos*. Une telle pratique d'emprunt pourrait sembler trop peu authentique pour soutenir que le poème assemblant pareil fragment « vienne de la vie ».

Examinons ce qui peut être objecté à cela. « Venir de la vie » ne signifie pas « venir de *sa* vie ». L'enchâssement spiralé déploie une extrémité *a parte ante* et une extrémité *a parte post*. La visée poétique ne doit pas être envisagée depuis le point zéro que constituerait l'œuvre de Jean-Claude Pinson. Si ce dernier peut clairement afficher le désir d'un élargissement des formes de vie chez son lecteur, c'est aussi parce qu'il a lui-même fait l'expérience de cet élargissement, grâce à la fréquentation des œuvres des autres, ce dont il témoigne :

C'est en lecteur que l'auteur se fabrique ; c'est à travers ces poètes dont il brosse d'elliptiques portraits qu'il dessine et façonne sa propre silhouette¹⁶⁹.

« Elliptique portrait », « brosser », « silhouette » : le registre employé incline vers la saisie de l'essentiel. La lecture dont il est ici question n'est pas nécessairement celle du philologue, ni du let-

162 Pinson, Jean-Claude, *Fado (avec flocons et fantômes)*, *op. cit.*, p. 67.

163 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 131.

164 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, *op. cit.*, p. 143.

165 Pinson, Jean-Claude, *Drapeau rouge*, *op. cit.*, p. 48.

166 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 13.

167 Pinson, Jean-Claude, *J'habite ici*, *op. cit.*, p. 26.

168 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 56.

169 Pinson, Jean-Claude, *À Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2008, p. 127.

tré, préoccupé de l'étude du texte, qu'il s'agisse de sa structure ou du procès de son élaboration. Une lecture de survol semblerait pouvoir convenir à cette fabrication ou, du moins, suffire à en envisager la possibilité. Autrement dit, se construire par référence à l'auteur lu peut aussi se concevoir comme une réaction de surface, aiguillonnée par des événements de lecture dont la cause ou la raison peuvent très bien échapper au lecteur. Ce n'est pas le poète ou l'apprenti poète, ce n'est pas non plus le linguiste ou le philosophe qui prime mais le lecteur sensible, consentant au chant des mots, comme il peut consentir à celui de l'oiseau, voire de la fenêtre.

Ensuite, à l'intérieur même de cette attitude, il y a bien des postures de lecteur possibles, bien des manières de lire, dont certaines engagent l'existence du lecteur. Dans *Le bruissement de la langue*, Roland Barthes en distingue trois : un premier rapport « fétichiste » aux mots, goûtés pour eux-mêmes avant de les considérer comme parties d'un tout, un deuxième rapport qui, par contraste, fait porter l'accent sur « l'ordre du suspens », lequel met en jeu le désir de dénouer l'intrigue ; le troisième rapport est celui qui ramène à l'écriture :

la lecture est conductrice du Désir d'écrire (nous sommes sûrs maintenant qu'il y a une jouissance de l'écriture, bien qu'elle nous soit encore très énigmatique) ; ce n'est pas du tout que nous désirions forcément écrire *comme* l'auteur dont la lecture nous plaît ; ce que nous désirons, c'est seulement le désir que le scripteur a eu d'écrire, ou encore : nous désirons le désir que l'auteur a eu du lecteur lorsqu'il écrivait, nous désirons le *ai-mez-moi* qui est dans toute écriture¹⁷⁰.

Les deux premiers rapports à la lecture sont ceux qu'expérimente le plus grand nombre. Ceci n'empêche pas qu'ils ouvrent la possibilité d'un engagement existentiel aisément repérable. Il est possible d'entendre le terme « fétichiste » comme l'entend la psychanalyse, même s'il n'est pas question d'en tirer les mêmes conclusions. Le fétichisme ne s'attachant pas à une partie du corps ou à un vêtement en contact avec ce même corps, il ne s'agit pas de conclure à l'angoisse que génère la disparition du pénis attribué à la mère par le jeune enfant, absence que le fétiche viendrait compenser (de ce fait, le fétichisme freudien est strictement masculin). Par analogie, le fétichisme en question désigne cependant la focalisation attentionnelle, quasiment érotique, sur certains mots ou « arrangements de mots » que le lecteur isole du tout que constitue le texte considéré comme un corps articulé. Le fétichisme propre au lecteur met en jeu un mécanisme de focalisation comparable, tout aussi irrépressible, qui témoigne par retour, non pas nécessairement d'un complexe ou d'une peur enfouie, mais d'un pli de l'attention portée aux mots. S'agit-il de sa graphie, de sa sonorité, de son

170 Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, op. cit., p. 45.

incongruité (et dans ce cas, c'est bien son rapport au groupe de mots qui joue), de son pouvoir de ressusciter une expression oubliée, par exemple, dans la bouche d'un aïeul ? Peu importe, au fond, mais en en prenant conscience, le lecteur apprend quelque chose à propos de lui-même ; il est renvoyé à un hors-texte éthique – sa manière à lui d'habiter les mots – que lui révèlent ces « isolats » découpés dans le texte de l'autre. Entre le plaisir ressenti au contact du texte lu et la venue en sa conscience de ce trait révélé par ce même plaisir, le lecteur doit évidemment adopter une attitude réflexive, relevant d'une forme d'herméneutique exercée à l'endroit de ce plaisir et de ce qui l'a causé.

Selon R. Barthes, le second mode s'oppose au premier, car il tend à faire que le lecteur enjambe les mots, leur substance graphique aussi bien que sonore, pour atteindre au plus vite le point de la narration où, espère-t-il, il découvrira le « dévoilement de ce qui est caché¹⁷¹ ». R. Barthes suppose que l'analyse structurale dispose des moyens de mettre à jour les mécanismes universels du plaisir pris à cette modalité de lecture. Il se peut que cette structure narratologique ait en effet été découverte depuis et exploitée par les auteurs de ce que l'on appelle aujourd'hui les *page-turner* ou par les scénaristes des séries, au risque d'ailleurs d'en user comme d'une recette. Si une telle structure existe, et si elle permet un efficace narratif de cet ordre, alors la modalité du plaisir qu'elle génère renvoie moins à un pli existentiel idiosyncrasique qu'à un schème culturel, largement partagé, qu'elle contribue cependant à mettre à jour et à amener à la conscience du lecteur pris par cette impatience.

C'est à l'évidence au troisième mode de lecture que nous allons nous consacrer car c'est celui que revendique Jean-Claude Pinson et c'est celui qui exerce à nos yeux la plus grande influence dans l'instauration du mouvement spiralé. Roland Barthes pointe la conséquence proprement poétique de cette troisième modalité, en laquelle nous pouvons reconnaître ces deux extrémités qui se déploient *a parte ante* et *a parte post* de l'événement que constitue la lecture ainsi expérimentée :

Dans cette perspective, la lecture est véritablement une production : non plus d'images intérieures, de projections, de fantasmes, mais, à la lettre, de *travail* : le produit (consommé) est retourné en production, en promesse, en désir de production, et la chaîne des désirs commence à se dérouler, chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini.

Les « personnages » exogènes sont les témoins personnifiés de ces lectures ou de ces écoutes – de ces expériences esthétiques en lesquelles Jean-Claude Pinson a senti que s'entrouvrait pour lui

171 *Id.*

cette boucle s'enfonçant vers le désir de faire œuvre et s'élargissant vers l'horizon éthique. Leur intégration au poème répond à la volonté de revendiquer ces points de passage entre ce que R. Barthes appelle le « produit » et la « production ». Le phénomène d'intertextualité et les différentes voies et formes qu'il peut prendre sont connus et il est somme toute très banal d'énoncer le fait que tout écrivain (mais c'est évidemment vrai de tout peintre, de tout musicien, etc) dialogue avec ceux qui l'ont précédé ou qui l'entourent, qu'il les cite, les prolonge ou les contredise¹⁷². Paul Valéry a ramassé cette vérité en un aphorisme tiré de ses *Cahiers* : « Un homme qui écrit n'est jamais seul¹⁷³ ».

La singularité du poème chez Jean-Claude Pinson est de faire figurer, par le moyen du « personnage » et du détournement onomastique, ces auteurs (nous en avons déjà fait la remarque plus haut) aux prises avec leur propre œuvre. Ce rapport d'œuvre à œuvre, de texte à texte, d'auteur à auteur, mais aussi de désir à désir, participe du poème qui garde trace des mouvements énergétiques de son élaboration allant et venant entre les sources alimentant la « production » et la mise au point du « produit ». Citations revendiquées ou dissimulées à des degrés divers, titre et auteur du texte lu, manières de le lire, réactions et pensées nées de la lecture, commentaires des « personnages », contexte dans lequel le texte est lu (ou relu), contexte dans lequel le texte a été écrit, sa réception d'alors et d'aujourd'hui, connaissances philologiques, détails biographiques attachés à la personne de l'écrivain comme à celle du lecteur, dérives personnelles nées d'un seul mot, de sa substance sonore, ou bien d'un bout de phrase dont le sens électrise le présent de l'écriture, etc : voilà tout ce que le poème est susceptible d'assembler, avec des vides entre les éléments pour que tout continue de jouer diaphorologiquement, encore, lorsqu'il sera lu à son tour, lors de la prochaine boucle poétique. Nous y reviendrons plus loin, en prenant un exemple tiré de *Drapeau rouge*.

Lecture, habitude, habitation, tout se tient. Ceci conduit à considérer Jean-Claude Pinson comme un re-lecteur plus encore que comme un lecteur, revenant à Pessoa, Baudelaire, Leopardi ou Ornette Coleman, comme l'on reprend ses quartiers, avec le même plaisir, avec le même sentiment de regagner un chez-soi, un paysage. Et le glissement de la « plage », près de laquelle il habite, à la « page », surpasse de beaucoup le simple jeu de mot, aussi élégant soit-il. L'habitude que

172 « Moi, j'écris avec Diderot, j'en suis sûre, avec Pascal [...], avec Kierkegaard, avec Rousseau, j'en suis sûre, avec Stendhal, pas avec Balzac », déclare, par exemple, Marguerite Duras, in : Lamy, Suzanne et Roy, André, *Marguerite Duras à Montréal, textes et entretiens*, Montréal, Spirale, 1981, p. 23.

173 Valéry, Paul, *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, tome II, Paris, Gallimard (coll. La Pléiade), 1974, p. 899. Cette pensée est à rapprocher d'un propos tenu par John Cage à l'attention du peintre Philip Guston : « Quand tu commences à travailler, tout le monde est présent dans ton atelier – le passé, tes amis, tes ennemis, le monde de l'art et, par-dessus tout tes propres idées – ils sont tous là. Mais à mesure que tu peins, ils commencent à s'en aller, l'un après l'autre, et tu te retrouves complètement seul. Après, si tu as de la chance, toi-même tu t'en vas », in : « Night Studio, A Memoir of Philip Guston », Musa Mayer, Da Capo Press 1997, p. 171-172 (traduit par nos soins).

l'on a de certaines plages enseigne que, sur celle-là l'on peut trouver en abondance telle ou telle espèce de coquillage – disons le *trivia monaca* –, mais nulle troque ombiliquée, tandis que dans cette crique au-delà de la pointe, autrement exposée aux courants, la littorine obtuse parsème le sable de ses perles jaunes. Il en est des coquillages comme des mots, des plages comme des pages des livres ; le lecteur s'y promène dans la même attitude esthétique, jamais seul, conversant avec sa troupe :

En plus, Beudelaire et Cælebs (quels romantiques !) ne font plus un pas sur le sable sans leur détecteur de métaux

nous voilà chercheurs d'or, arpentant la page, ma petite armée des ombres et moi !

La page ? - Vous avez bien dit la page ?

La page ou la plage, comme vous voudrez, Giacomo

en tout cas même beau blanc cassé

semé par endroits de médiateurs nacrés : mots groupés en laisses, écrasés coquillages, débris de décibels [...] ¹⁷⁴

Le lecteur est libre, librement producteur de cet autre texte qu'il écrit en lisant. Il est déjà, ou encore, poète, lorsqu'il aborde ainsi le texte. Loin de s'y soumettre, il le réagence, le réinvente en le fragmentant au gré de ses déplacements attentionnels. Il y a, au fond, un mécanisme commun à la lecture fétichiste (premier rapport) comme à celle qui produit le texte lu (troisième rapport) : c'est le fait que le lecteur appuie sur certaines parties du texte (le mot fétichisé ou le passage où se perçoit le désir d'un *aimez-moi*) et qu'en même temps, la sélection attentionnelle appuie en lui, lui faisant sentir de quelle manière il se constitue subjectivement dans son rapport au texte, non dans sa globalité mais dans sa fragmentation. Le plaisir pris dans les deux cas est le signal qu'en cet endroit du texte lu, en cet *ici* qui se creuse, il se passe quelque chose pour lui. En fait, nous savons de quoi il retourne. Il s'agit d'un consentement vécu en l'*ici* insituable *a priori*, que l'auteur ne pouvait prévoir à l'avance, que sa composition ne pouvait aucunement anticiper, pas davantage que le *punctum* dans l'image photographique mais qui *retient* le lecteur ou le spectateur sous la guise poignante

174 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz, op. cit.*, p. 86.

d'un « *C'est cela pour moi !*¹⁷⁵ » – le chant de la fenêtre pour M. Hulot. Roland Barthes développe ce qu'il appelle l'« atopie » du texte dans cet autre ouvrage, *Le plaisir du texte*. Voici ce qu'il écrit à ce propos où s'entend l'écho du visible à la deuxième puissance de Maurice Merleau-Ponty (Cf. §. 5.6 -) :

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m'assure-t-il — moi, écrivain — du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), *sans savoir où il est*¹⁷⁶.

Ce second extrait montre que le registre poétique, poïétique, de cette lecture-production, assumant sa part de négativité, prenant appui sur une attention qui « disperse, dissémine¹⁷⁷ », revendique un écart avec le récit et les ordonnancements hiérarchisés de sa composition et de sa « syntaxe prédicative » – le mot est de R. Barthes :

Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge¹⁷⁸.

Solidaire de la négativité qu'implique toute lecture-production, cette atopie pointée par R. Barthes pourrait sembler paradoxale au regard du caractère local, paysager avons-nous dit, de l'*èthos* pinsonien, circonscrit à l'estuaire de la Loire, établi à partir de ces bornes rapprochées que sont Saint-Sébastien-sur-Loire, Nantes, Saint-Nazaire, La Plaine-sur-Mer, mais aussi Pessoa ou Baudelaire, compagnons du « bunker », mais aussi la Russie et la langue russe, mais encore Recanati ou Piatigorsk. Cette atopie du texte, du plaisir pris à la lecture du texte pour être précis, doit être comprise dans son rapport, absolument topique, lui, territorial, avec ce que R. Barthes nomme « langage » ou « fiction »¹⁷⁹. Ce que l'on peut comprendre comme une instrumentalisation du langage par différents pouvoirs (politique, journalistique, ou celui de l'intrigue *ficelée* et des personnages des romans qualifiés par lui de « classiques »), situables dans leur territoire et dictant le lieu de la réception, s'oppose au plaisir de l'« éraflure » grâce auquel le lecteur échappe à toute assignation topique. Ce mode de lecture le dispense de choisir son camp ou de tenir sa position. Mais, pour

175 Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Tel Quel), 1973, p. 24.

176 *Ibid.*, p. 11.

177 Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 34.

178 Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 22.

179 *Ibid.*, p. 46-47.

autant, le fait de n'être plus assigné à tel ou tel endroit du récit ou du discours ne signifie pas que le lecteur n'ait pas ou plus de lieu, bien au contraire. Cette liberté retrouvée à l'égard de l'assignation apparaît comme condition de la constitution d'un *ethos* authentique, repartant du « *C'est cela pour moi !* » pour habiter ce lieu du texte élu dans et par le plaisir local, vécu dans l'*ici* du texte en une idiosyncrasie émancipatrice, « insitué » poétique (puisqu relevant d'une production par la lecture) – une poétique, donc, dont la visée, selon R. Barthes s'exprimerait en ces termes :

L'important, c'est d'égaliser le champ du plaisir, d'abolir la fausse opposition de la vie pratique et de la vie contemplative. Le plaisir du texte est une revendication justement dirigée contre la séparation du texte ; car ce que le texte dit, à travers la particularité de son nom, c'est l'ubiquité du plaisir, l'atopie de la jouissance. Idée d'un livre (d'un texte) où serait tressée, tissée, de la façon la plus personnelle, la relation de toutes les jouissances : celles de la « vie » et celles du texte, où une même anamnèse saisirait la lecture et l'aventure¹⁸⁰.

Dans ses derniers travaux consacrés au *Souci de soi*, Michel Foucault mentionne une pratique antique, qu'il trouve notamment chez Sénèque, technique de soi qu'il nous semble possible de mettre en relation avec la poétique pinsonienne car elle fait une place au fragment exogène obtenu par une modalité de lecture telle que nous venons de la définir grâce à Roland Barthes. Il s'agit de la rédaction des *hupomnēmata* (du grec *Υπομνημα*, *memorandum*, aide-mémoire) que M. Foucault définit ainsi :

les *hupomnēmata*, au sens technique, pouvaient être des livres de compte, des registres publics, des carnets individuels servant d'aide-mémoire. Leur usage comme livre de vie, guide de conduite semble être devenu chose courante dans tout un public cultivé. On y consignait des citations, des fragments d'ouvrages, des exemples et des actions dont on avait été le témoin ou dont on avait lu le récit, des réflexions ou des raisonnements qu'on avait entendus ou qui étaient venus à l'esprit¹⁸¹.

La fonction des *hupomnēmata* n'est pas de suppléer la mémoire défaillante mais de constituer « un matériel et un cadre pour des exercices à effectuer fréquemment : lire, relire, méditer, s'entretenir avec soi-même et avec d'autres, etc¹⁸² ». Enfermant des fragments disparates tirés des lectures des autres, qu'il ne cherche pas à assembler ou à reformuler, ce registre tenu pour soi n'a rien à voir

180 *Ibid.*, p. 93.

181 Foucault, Michel, *Philosophie. Anthologie établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2016, p. 826.

182 *Ibid.*, p. 827.

avec le journal intime, l'écriture autobiographique ou ce par quoi s'engagerait un travail comparable à l'écriture d'une thèse. Le travail de récolement est destiné à établir un rapport avec soi qui prenne le chemin de l'autre – un autre dont les écrits ou les discours ne sont pas destinés au lecteur, par contraste avec la conversation ou le dialogue –, et qui mise sur l'hétérogénéité.

Selon M. Foucault, trois raisons rendent possible ce mouvement de retour sur soi. La première tient au juste équilibre, prôné par les stoïciens, que met en place la pratique des *hupomnêmata*, entre l'excès de lecture qui aboutit à une dispersion de l'attention et l'excès d'écriture – et l'on parle bien, alors, d'une écriture *créée* – qui est source de tarissement. La seconde, en une formule qui anticipe le « *C'est cela pour moi !* » de R. Barthes, y compris dans son atonie, tient à la règle de ne jamais réduire le disparate pour, selon Sénèque cité par M. Foucault, préserver « " la vérité locale de la sentence " et " sa valeur circonstancielle d'usage " »¹⁸³. En d'autres termes, ce qui doit décider de la consignation par écrit du fragment c'est le fait de le tenir pour vrai (comme dévoilement) et utile pour soi, pour s'éclairer soi-même quant aux conditions éthiques de son séjour. Il s'agit de préserver le caractère partiel, partial, éventuellement contradictoire avec ceux qui l'ont précédé. Chaque fragment marque un *ici*, qu'il n'est pas question d'intégrer à un tout réflexif isotrope et homogène comme peut l'être l'espace (ou la thèse). La teneur paysagère du récolement ne saurait être réduite sous la coupe réglée de l'espace – atonie, pas de *où* là non plus, juste des *ici* en lesquels le texte *me* parle. La troisième raison tient au processus d'appropriation de l'hétérogénéité par le lecteur-scripteur. Michel Foucault distingue deux processus : l'élaboration d'une sorte de substrat assimilant le divers, offrant sa teneur à « l'écriture personnelle »¹⁸⁴, c'est-à-dire celle que l'on crée, que l'on écrit en son nom et, plus intéressant pour notre réflexion, un mouvement réflexif de retour sur soi, de manière à dégager progressivement une sorte de règle *a posteriori* de la raison des choix opérés, règle utile pour qui souhaite découvrir son originalité éthique, sa manière bien à lui de conduire le travail de castramétation. En une sorte de jugement sur soi parent de la faculté de juger réfléchissante, la trace des lectures élues pour figurer dans ses *hupomnêmata* enseigne au lecteur quels sont ses plis existentiels.

Ces lignes nous reconduisent à notre figure liminaire car ce dernier processus décrit par Michel Foucault pourrait convenir à l'analyse poétique de l'épisode de la fenêtre filmé par Jacques Tati. Un même rapport au monde – un monde où, pour reprendre le souhait émis par Roland Barthes, l'aventure et la lecture s'égaliseraient – s'établit entre M. Hulot et la fenêtre *calée*, et entre le lecteur aux *hupomnêmata* et les fragments conservés. Dans les deux cas, le consentement met en jeu une expérience esthétiquement infléchie, et repérée comme telle ; c'est d'ailleurs un point qui a été sou-

183 *Ibid.*, p. 830.

184 *Ibid.*, p. 831.

ligné à propos des travaux de Michel Foucault, tout comme sa volonté de puiser dans la philosophie antique pour traiter d'une question éthique contemporaine¹⁸⁵.

Le prélèvement des fragments exogènes, dans les œuvres des autres, engage une certaine esthétique, en vue de l'assemblage poétique, qui apparaît comme un moyen de faire place au disparate sans le réduire. Nous retrouvons là la marque de l'intranquillité. Cette dimension esthétique du mouvement vie-poème-vie à nouveau s'exprime de manière plus nette encore dans le prélèvement des fragments du troisième ordre.

Les fragments esthétiques

Philippe Forest souligne, nous semble-t-il, un autre trait majeur de la poétique selon Jean-Claude Pinson :

La « poétique » dont parle Pinson, contre la position « post-moderne » qui la déclare dépassée, restitue à la notion d'« expérience » son importance intacte. Du même coup, elle conserve sa pertinence à celle de « sujet » [...] D'où une écriture assumée du Je qui n'est parfois pas sans rapport avec celle qui s'expérimente du côté des formes les moins inintéressantes de l'« autofiction » actuelle. Mais cela renvoie également à l'idée que tout poème a un « sujet » (disons : un « thème ») : autrement dit qu'il parle du monde [...] ¹⁸⁶

Les fragments appartenant aux deux ordres précédents sont obtenus au prix d'un impressionnant effort technique – au sens de la *tékhné*. Les fragments endogènes proviennent d'une héautoscopie complexe, les fragments exogènes d'une herméneutique des plaisirs perçus à la lecture des autres (ou à l'écoute des musiciens, de jazz pour l'essentiel), herméneutique qui impose donc un surpassement du plaisir pour en discerner puis en comprendre le motif en soi et pour soi. La part intellectuelle, savante, virtuose même, du travail poétique engagé par Jean-Claude Pinson apparaît de manière éclatante. La manipulation des Cælebs, Aïe et consorts nécessite une extrême rigueur, ne serait-ce que pour maintenir l'unité poét(h)ique de leurs propos. Le lecteur qui, spontanément, en perçoit d'ailleurs la possibilité, doit pouvoir retrouver chacun d'eux dans tout ce qui est rapporté de lui

185 « Sa description des pratiques de soi [...] n'est pas seulement une étude historique, mais elle veut implicitement offrir à l'homme contemporain un modèle de vie (que Foucault appelle " esthétique de l'existence ") [...] je crains un peu qu'en centrant trop exclusivement son interprétation sur la culture de soi, sur le souci de soi, sur la conversion vers soi, et, d'une manière générale, en définissant son modèle éthique comme une esthétique de l'existence, M. Foucault ne propose une culture du soi trop purement esthétique, c'est-à-dire, je le crains, une nouvelle forme de dandysme version XX^e siècle », in : Hadot, Pierre, « Réflexions sur la notion de "culture de soi" », Association pour le Centre Michel Foucault (éd.), *Michel Foucault philosophe : rencontre internationale*, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988, Paris, Seuil (coll. Des travaux), 1989, p. 261-271.

186 Forest, Philippe, « Du recommencement », *op. cit.*

et qui le différencie des autres. C'est, rappelons-le, la vertu de l'assemblage que de proposer une réception ainsi clivée. L'herméneutique de soi menée par le truchement des écrits des autres n'est possible qu'à la condition de *tout* lire, les plaisirs pouvant survenir *n'importe où* (atopie déjà soulignée) et de *tout* relire, la raison du plaisir ne pouvant s'approcher que comme phénomène itératif qu'aiguillonne la *ruhige Unruhe*.

Pour autant, la poésie de Jean-Claude Pinson ne se résume pas à cette part intellectuelle, aussi importante, aussi robuste soit-elle, pas plus qu'elle ne célèbre un érémitisme contemporain, même s'il peut lui arriver d'en confesser la tentation. N'allons pas l'imaginer tel ce *Saint-Jérôme dans son étude*¹⁸⁷, peint par Antonello da Messina, enfermé dans une cellule elle-même enchâssée dans une architecture tenant le monde au loin, composition installant le point de fuite au niveau d'un livre ouvert dans la bibliothèque. Sa poésie fait place aussi à un registre sensible, à la célébration de ce qu'il appelle « tout ce qui fait saillie / un tant soit peu dans la banalité des jours [...] »¹⁸⁸. Il l'écrit dès *J'habite ici*, pour des raisons déjà évoquées (Cf. § 6.2 -) et en dépit du changement de manière, il maintiendra ce registre. De tous ses livres « seconde manière », *Free Jazz* est peut-être celui qui a le plus nettement recours à ce registre. Y figurent de nombreuses notations climatiques ou témoignant d'un sentiment de participation au monde, qui l'engage, lui, et qui ouvre un espace à un *je nu* (comme le souligne P. Forest) ou rêvé tel, qui aimerait par moment pouvoir fausser compagnie au reste de la troupe :

marche et méditation, natation et plongeon, introspection et pêche à pieds : l'endroit est idéal pour s'exercer à soi. Très bon aussi pour la poésie qui, paraît-il, supporte mal la société.

Pas de fiction, pas de personnages, m'a-t-on d'ailleurs conseillé. Du coup je songe sérieusement à dissoudre la formation fadiste [...] Du moins leur ai, provisoirement, pour quelques pages, on verra bien par la suite, scotché les lèvres à tous

depuis rien que
le mugissement
marin des vagues et
du vent
le sans fin, sempiternel
remuement requinquant
du Merlin l'océan rebrassant

187 Antonello da Messina, *Saint-Jérôme dans son étude*, vers 1475, huile sur panneau de tilleul, 45,7 x 36,2 cm, National Gallery, Londres.

188 Pinson, Jean-Claude, *J'habite ici*, *op. cit.*, p. 109.

ses milliards de litres

[...] ¹⁸⁹

Autre exemple, plus récent, avec cette manière sensible de croquer les bouleaux, par laquelle sont restituées et la blancheur des troncs et la vibration des feuilles légères qui sont autant d'initiales vibrionnantes et courbées sous le vent, en privilégiant là aussi, le retour à la ligne (qui semble solidaire de la formulation de ces fragments) :

chers bouleaux

ööö ööööö öö öööö ööö

de toutes vos feuilles et labiales

frémissant au moindre vent

hachurant la page et le paysage

fusains blancs montant vers le ciel

poussant vos fûts de neige verticale

jusqu'au cœur de l'été ¹⁹⁰

Ces fragments esthétiques ont leur origine dans le contact pathique qu'en tant que sujet consentant il noue avec le monde. Part sensible, pour faire allusion au livre de Jacques Rancière, ils sont parents de ces notations relevées dans le *Livre de l'intranquillité*, par le moyen desquels J.-C. Pinson met en mots l'unité sensible vécue où ni l'impression perçue subjectivement ni l'objet au contact duquel l'impression paraît au sujet ne peuvent être séparés, moment de l'*aisthesis* où ni la « feuille » ni la « labiale » ne se distinguent. Ces fragments témoignent en effet d'un rapport harmonique au monde, d'une vibration unique, unifiée, un restant d'orphisme peut-être, des épiphanies restituant au lyrisme sa qualité première, « naïve », lointaine, en partie perdue – mais en partie seulement. Que ces fragments-là viennent de la vie paraît tout simplement évident. Ils en viennent directement, pourrions-nous dire, dans une plénitude existentielle, pathique, dirait Henri Maldiney, sans détour technique. Ils sont les fruits de la joie de vivre, qu'en qualité de philosophe, J.-C. Pinson décrit ainsi :

[...] dire qu'elle est « nue », qu'elle tient à l'existence elle-même et pour elle-même (et non à ses possessions ou occasions), ne signifie pas qu'elle soit désincarnée et sans couleur. Au contraire, le sentiment de la joie est indissociable d'humeurs (*Stimmungen*)

189 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 39.

190 Pinson, Jean-Claude, *Alphabet cyrillique*, *op. cit.*, p. 43.

et nécessairement corrélé à des circonstances qui le favorisent.

Pour en faire la phénoménologie, rien ne vaut les poètes. Et à les lire on perçoit vite que, si la joie est bien un sentiment de l'existence s'éprouvant elle-même pour elle-même, c'est toujours en même temps comme épreuve du monde – de soi comme être-au-monde. En tant que telle, elle s'appréhende d'abord sous l'angle d'une esthétique, d'une appréhension sensible du monde (d'une *aïsthésis*) – comme relation à l'espace et au temps¹⁹¹.

Plus loin, le signal perçu en la chair du sujet pris dans cette joie autotélique fait l'objet d'une description fine qui n'est pas sans lien avec le paysage, voire même l'opus paysager :

Source d'intime jubilation (jubiler : pousser des cris de joie), la joie, on le voit ici, est avant tout sentiment d'une plénitude. Qu'est-ce, la plénitude ? Abolissant le manque, elle donne à l'être le sentiment de coïncider avec lui-même et le monde [...] Elle a une dimension davantage dynamique : elle indique un mouvement de crue (et en même temps un phénomène ascendant) [...] Elle n'est d'ailleurs pas simple dilatation du sujet. Elle est vécue comme expansion intime de l'espace (plutôt que de l'espace intime). Je veux dire qu'elle ne renvoie pas le sujet à son intériorité séparée du dehors, mais au contraire lui donne le sentiment d'une expansion de son être, devenant comme coextensif au monde [...]¹⁹²

Et en effet, la manière dont il cerne la joie de vivre trouve son aboutissement dans le phénomène paysager, qui n'est pas, selon nous, simple image ou analogie (comme dans le cadre de la géopoétique), mais une expérience vécue telle :

Instaurant un paysage de l'âme, elle est en même temps présence, ouverture à un paysage réel avec lequel le premier se confond¹⁹³.

La part « naïve » de la poésie de Jean-Claude Pinson tient à nos yeux en grande partie à ces notations qui ne doivent rien à autrui, qui témoignent de cette joie de contact dont, par moment, la vie profuse nous inonde. Deux réflexions complémentaires peuvent être faites à propos de ces fragments esthésiques.

Tout d'abord, ainsi que l'écrit P. Forest, et comme l'analyse aussi J.-C. Pinson, ils proviennent

191 Pinson, Jean-Claude, *La joie de vivre*, Vallet, M-éditer, 2010, p. 13.

192 *Ibid.*, p. 14-15.

193 *Ibid.*, p. 15.

d'un contact pathique que le sujet noue avec le monde sensible, celui des éléments, celui des animaux, celui des espaces libres – ou libérés – de tout usage prescriptif, la plage, le rivage en constituant le prototype pinsonien. Le *je* est alors seul en jeu. Ces fragments esthétiques peuvent par conséquent être considérés comme le lieu – paysager – d'une expression lyrique encore possible, à la condition de s'en tenir à l'immanence de l'épiphanie, sans chercher un au-delà à sa manifestation. C'est donc dans ces instants de ravissement, de crue, écrit-il, c'est-à-dire dans un débordement du sujet qui, littéralement, perd pied avec les choses pratiques, que ce même sujet se retrouve. Il convient ici de dire à nouveau à quel point la passivité et le consentement au pathique ne marquent nul abaissement, nul déficit mais, à l'inverse, réinstaurent un sentiment de soi éthiquement authentique, un sentiment d'intense vivification, de prise à nouveau avec la vie et ses élans, tels qu'ils se manifestent à leur source. Et c'est à cette aune qu'il faut comprendre ce vers tiré de *Free Jazz* :

quant au moi capitaine, il retourne à la page, à la plage, au sommeil. Da capo

au sentiment océanique¹⁹⁴

Dans la passionnante étude qu'il consacre aux modalités d'appréhension sensible du rivage entre le milieu du XVIII^e et du XIX^e siècle, Alain Corbin rappelle que ce *limes* sur lequel Jean-Claude Pinson aime à séjourner et voit son Moi se retremper aux éléments a constitué, tout particulièrement pour les romantiques en quête du sublime, « un lieu privilégié de la découverte [NDR : ou, ici, redécouverte] de soi¹⁹⁵ ». Lisière où se manifestent le battement, la réversibilité, l'indécision, le rivage offre l'expérience du magma que ne tiennent ni bord ni borne. Selon A. Corbin, cette « richesse nouvelle des émotions » se déploie sur deux plans qui viennent éclairer l'expression latine employée par J.-C. Pinson (empruntée à la notation musicale, et qui signifie la reprise depuis la marque du début) : expérience d'un monde d'avant toute forme et, corrélativement, mise en contact avec l'énergie primordiale :

Les écrivains romantiques ont ressassé le thème de l'océan sans rivage ; ils éprouvent intensément l'image mosaïque qui fait de la mer la substance antérieure à toute création et à toute forme [...] les romantiques triturent aussi le thème de l'éternelle intégrité de l'océan, indifférent au changement historique. Sa puissance, son énergie fascinent d'autant plus qu'elles apparaissent n'avoir subi aucune déperdition depuis l'origine du

194 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 93.

195 Corbin, Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion (coll. Champs histoire), 2010 [1988], p. 188 : « Dans la perspective de l'esthétique du sublime, récemment proposée par Kant, la station sur la plage autorise une vibration particulière du moi, née de la perception exaltante de sa confrontation aux éléments ».

monde¹⁹⁶.

Notons toutefois que l'obtention des fragments esthétiques n'est pas sans rapport avec les deux autres modalités déjà abordées. Il est même possible de soutenir la proposition inverse : elles les favorisent ; elles en préparent la parution. Les plaisirs de lecture comme la joie de vivre participent d'un « *C'est cela pour moi !* », et appuient en nous en des points qui ne sont pas identiques mais qui sont autant de prises de mesure entrant dans l'unique projet de la castramétation, avec une égale importance. Par ailleurs, la chaude plénitude ressentie par le sujet en proie à la joie de vivre, et dont le poème garde trace, entre nécessairement en dialogue avec l'héautoscopie plus froide et réfléchie. Là encore, il faut comprendre l'entreprise éthique de castramétation davantage comme une triangulation privilégiant la mise en relation que comme un relevé de coordonnées assujetties à un unique repère fixe. Alain Corbin forge le terme de « cosmisation », qui désigne semblablement le mouvement de correspondance, à visée panthéiste, entre le souffle en soi et le rythme des éléments¹⁹⁷. Il en va d'une mise en ordre à l'initiative du sujet, du monde et de soi. Un extrait de *Free Jazz*, décidément riche en notations sensibles, exprime parfaitement le fait que l'*aisthesis* n'éloigne pas du dispositif complexe de l'assemblage, et peut même en instiller l'idée :

je nageais, l'orage grondait, l'averse menaçait, soudain mitrailla de son grain la surface
de la mer
or je nageais à l'indienne, une oreille dans l'eau, l'autre à l'air libre
si bien que d'un côté amorti, détimbré, une crépitation mate et sourde
de l'autre un crépitement sec, une flagellation plus aiguë à la surface

je nageais donc en stéréo – une étrange stéréo grandeur nature où j'étais deux en un et
le monde soudain très bizarre¹⁹⁸

À l'instar des autres fragments obtenus de manières techniques, ces fragments esthétiques conserveront une partielle autonomie au sein de l'assemblage que constitue à chaque fois le livre. À partir de ces trois ordres fragmentaires, le livre trouve son organisation organique singulière ce qui confère aux ouvrages « seconde manière » unité et variations. Pour cette raison, il est bien question de « livres » et non de « recueils » car leur composition assemblée repose sur une mise en lien en vue d'un tout qui cependant varie (poésie des troubadours avec *Fado*, improvisations croisées avec

196 *Ibid.*, p. 189.

197 *Ibid.*, p. 191.

198 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz, op. cit.*, p. 14.

Free Jazz, mémoires avec *Drapeau Rouge*, abécédaire avec *Alphabet cyrillique*). Et c'est ce tout qui, dans la visée poétique, fait retour à la vie. Il le fait à sa manière, qui relève, selon nous, pleinement d'une esthétique, telle que la définit Jacques Rancière :

non pas la théorie de l'art en général ou une théorie de l'art qui le renverrait [NDR : uniquement, serions-nous tenté de nuancer] à ses effets sur la sensibilité, mais un régime spécifique d'identification et de pensée des arts : un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée¹⁹⁹.

Comprendre l'accomplissement de la circularité poétique, vie-poème-vie à nouveau, nécessite donc de réfléchir à cette attention esthétiquement infléchie portée sur le poème ainsi assemblé, et aux conséquences éthiques que cette attention peut exercer à l'endroit de ce que, dans la poursuite de L. Wittgenstein, Jean-Claude Pinson appelle des « formes de vie ». Cette seconde partie de la boucle va nous permettre d'installer le poète sur son seuil et, ce faisant, de penser la dimension intranquille de la poétique.

6.6 - Le poète, entre fait esthétique et éthique

Montrer que le poème vient de la vie, pour revenir à la formule de P. Forest, ne soulève pas de difficulté méthodologique majeure puisque le point de départ de la réflexion est fourni par l'objet que constitue le poème et, en des termes davantage analytiques, par sa structure et ses composants. L'étude de ce premier mouvement reposait sur un point de vue poétique prenant appui sur l'*ergon*, sans s'y restreindre pour autant puisque, nous l'avons vu, il permet aussi une compréhension de l'*energéia* vitale qui l'a fait paraître.

S'agissant de montrer que le poème ainsi composé, ainsi assemblé, fait retour vers la vie, la question du point d'appui se pose autrement puisque l'accent ne porte plus sur l'objet mais sur le sujet qui le reçoit, plus précisément sur l'implication éthique de la réception. Il s'agit donc d'une question esthétique, ou esth/éthique, ainsi que la formule Paul Audi. Encore faut-il préciser ce que, dans

199 Rancière, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, p. 10.

ce cas précis, l'on entend par « esthétique » (nous supposons ne plus avoir à argumenter notre appréhension de l'éthique à ce stade, Cf. § 6.2 -). C'est donc par ce point que nous commencerons.

Une première attitude, qui ne sera pas la nôtre mais qu'il faut néanmoins évoquer, consisterait à entendre cette formule du retour à la vie sous l'angle d'une évidence amplement démontrée par l'histoire de l'art et des œuvres. Dès l'instant où il est rendu public, tout produit de la pensée, tout objet d'écriture comme toute œuvre, s'offre à la réception des autres, engageant donc la vie de celui qui le reçoit. Du simple fait d'être publié, exposé, ce produit est susceptible d'exercer une influence sur les représentations, les idées, les désirs et peut-être même les comportements et les croyances d'autres êtres vivants et ce, malgré que son producteur en ait. L'« arbre » installé par Paul McCarthy en octobre 2014 dans le cadre de la FIAC, sur la place Vendôme à Paris, l'a montré de façon magistrale²⁰⁰. Les nouveaux iconoclastes du « Printemps français » ou de la « Manifestation pour tous » ont ainsi dévoilé, publiquement, non seulement qu'ils étaient familiers des sex-toys (puisqu'ils en identifiaient un malgré le changement d'échelle, de matériau, et l'attribution d'un titre renvoyant à un autre univers), mais qu'ils redoutaient de devoir le reconnaître auprès de leurs enfants. Car, au fond, rien n'interdisait au passant de répondre à ses enfants lui demandant ce qu'était cet objet gonflable nouvellement apparu dans l'espace public qu'il s'agissait d'un arbre simplifié, un jouet tout court, voire de leur retourner la question (« Et toi, que vois-tu ? »). La peur de devoir mentir à propos d'un objet absent mais témoignant, peut-être, de certaines pratiques intimes ou, simplement, la crainte que leurs enfants ne soient pas aussi innocents qu'ils aimeraient le croire renvoient à des questions ou inquiétudes éthiques, ou morales – ce dernier terme convenant peut-être mieux en raison de la dimension sociale et édifiante dont il se pare souvent au sein du couple lexical qui lie les deux termes²⁰¹.

C'est d'ailleurs au nom de ce pouvoir de persuasion ou de séduction qu'ils sont susceptibles d'exercer sur les vivants que les arts, dès lors qu'ils se mêlent de mimétisme, se sont vus sommés, la plupart du temps, de se tenir à l'écart de la *pólis* ou de se conformer à une axiologie essentiellement religieuse ou politique. Qu'il s'agisse du Platon de la *République*, du Tolstoï de *Qu'est-ce que l'art ?*, des iconoclastes ou des zéloteurs des régimes autoritaires, il a toujours été question d'une influence considérée du point de vue de la société, du groupe, prenant en compte le contenu sémantique de l'œuvre d'art et le renvoi au référent, pour l'essentiel. Hormis la courte parenthèse de « l'art pour l'art », ouverte au premier tiers du XIX^e siècle par Victor Cousin et Théophile Gautier (en réaction à un art bourgeois moralisateur ainsi qu'à l'afflux de biens marchands et à une industrialisa-

200 Paul McCarthy, *Tree*, 2014, toile plastique verte, haut : 24,4 m, œuvre éphémère.

201 Steuckardt, Agnès. *Comment une langue formate-t-elle la pensée ?* In : EthicHum, 14 septembre 2017, ENSCM à Montpellier [sur le site MSHSUD.TV]. <http://www.mshsud.tv/spip.php?article759> [consulté le 21/04/2020].

tion de l'objet artisanal), le travail des artistes a été, la plupart du temps, tenu sous le régime de l'hétéronomie, que cette dernière soit, comme la qualifie Jacques Cohen, « absolue » à l'égard du « Grand Autre » ou « relative », c'est-à-dire visant la relation horizontale aux autres²⁰². Dans ce dernier cas, il s'agit de mettre en crise l'autonomie moderne dont le risque serait une forclusion de l'art ainsi que son accaparement par une élite. Ce fut, nous l'avons indiqué déjà, le combat des artistes soucieux d'effacer la frontière entre art et vie et, parmi ceux-ci, il revient sans aucun doute à Robert Filliou, animateur du mouvement Fluxus, d'avoir su exprimer cette hétéronomie relative de la plus saisissante des manières en déclarant que l'art était ce qui rendait la vie plus intéressante que l'art.

La poéthique pense son influence réceptive autrement. L'écart qu'elle introduit par rapport à ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « l'esthétique comme discipline philosophique²⁰³ » est double. D'abord, elle privilégie le point de vue de l'individu, même si celui-ci est invité à prendre conscience du caractère partagé de sa situation – c'est le sens profond du « poétariat » – mais il y est invité et non convoqué. Prenant ses distances avec les grandes utopies collectives auxquelles Jean-Claude Pinson a adhéré, la poéthique ne s'érige pas en *mot d'ordre*, ni même en mode d'emploi. Autothéorie, certes partageable, certes argumentée et expliquée, mais qui ne se pose pas en manifeste. En d'autres termes, sa réflexion ne porte pas sur une ontologie de l'œuvre qui viendrait à la rencontre d'un *socius*, ni sur la détermination de critères pour juger de la valeur éthique de celle-ci, mais s'intéresse en premier lieu à ce que J.-M. Schaeffer oppose, en quelque sorte, à cette tradition, c'est-à-dire « le fait esthétique » qui se définit, selon lui, comme la conduite attentionnelle et cognitive que le sujet met en place dans la relation qui s'instaure entre lui et l'œuvre²⁰⁴. Prenant appui sur des témoignages variés (Stendhal énumérant ses plaisirs musicaux, Shen Fu transfigurant un petit coin de jardin observé de près en monde fantastique, les épiphanies de Joyce), J.-M. Schaeffer dégage deux traits caractéristiques du fait esthétique.

Tout d'abord, il est, selon lui, marqué par une activité de discrimination fine qui conduit à une sélection de *qualia* sensibles – fait du sujet souverain. Le fait esthétique, en second lieu, est marqué par un investissement du sujet se traduisant par le constat d'un plaisir ou déplaisir éprouvé dans le cadre de l'activité attentionnelle engagée à l'égard de l'objet, sans préjuger de l'inscription de cette relation dans un quelconque fait social. En d'autres termes, le « libre jeu des facultés » – l'héritage kantien de la proposition est pleinement assumé – n'est jamais gratuit du fait du plaisir ou déplaisir

202 Cohen, Jacques, « Arts plastiques et philosophie », *Approches d'une discipline : les arts plastiques*, CNED, 2000 [1991].

203 Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Sesto San Giovanni, Italie, Éditions Mimésis (coll. L'esprit des signes), 2016 [2000], p. 10-14.

204 *Ibid.*, p. 25 : « ce qui importe pour définir une conduite esthétique ce n'est pas son objet mais l'attitude qu'on adopte face à lui ». Bien entendu, la poéthique prolonge la mise en œuvre d'une telle conduite en visant une possible mise en pratique éthique des résultats que cette même conduite est susceptible de produire.

pris à l'exercer, ni subordonné (en positif comme en négatif) à quelque axiologie que ce soit (politique, morale, gnoséologique) : « l'attention esthétique est autotélique, au sens où elle fonctionne en boucle sous l'impulsion de l'indice de satisfaction qu'elle génère²⁰⁵ ». C'est en prenant cela en considération qu'il faut analyser la référence que Jean-Claude Pinson fait à la diaphoralogie (Cf. § 6.4 -) comme modèle esthétique du poème et se souvenir de ce que F. Pessoa appelle l'érudition de la sensibilité.

Il convient évidemment de souligner l'intérêt de cette factualité esthétique du poème à visée poétique car c'est à nos yeux ce qui permet de ne pas le réduire trop hâtivement à la pensée philosophique ou à l'histoire de l'art, qui font la part belle à ce que, pour l'exprimer trivialement, *montre* ou *dit* l'œuvre dans le contexte social et historique de sa réception. Et c'est là que se manifeste le deuxième écart. En faisant en sorte que le lecteur s'attarde auprès de la substantialité du poème, que son attention esthétiquement infléchie s'accroche aux accidents de l'assemblage, Jean-Claude Pinson instaure, avec son livre, plus qu'avec la page isolée d'ailleurs, un espace de réception où ce même lecteur accède à ce que Jacques Rancière appelle des « manières de faire » dont le livre qu'il tient entre les mains garde la trace. La stratégie assertorique de la poétique, s'il est permis de l'exprimer ainsi, consiste à confier au livre la charge de rendre visibles des manières de faire dont il provient, dans une forme d'énonciation rendant aussi visibles, dicibles, sensibles, les manières de penser ce *faire*. Le désir qu'a la poétique de s'ériger en *praxis* tient à cette conception esthétique. Le recours à l'assemblage des trois ordres fragmentaires précédemment analysés relève selon nous de ce « régime spécifique d'identification et de pensée des arts²⁰⁶ », formule où il s'agit d'entendre l'« identification » comme la modalité grâce à laquelle le poème fait retour à la vie, assumant pleinement la part sensible qui est la sienne au sein d'un commun que chaque action publique, qu'elle soit politique, religieuse, économique, ou même culturelle, contribue à animer en raison de son régime d'identification propre (le grand Récit, la vertu théologale, l'argument publicitaire, le signe d'appartenance, etc). Si le livre poétique prend sa part dans la constitution de l'*èthos*, c'est en raison de sa factualité esthétique propre, inaliénable à quelque théorie ou instrumentalisation de l'œuvre que ce soit.

Son influence peut être pensée en référence au pragmatisme d'un John Dewey par exemple qui, dans *L'art comme expérience* exprime ce qu'il appelle « la nature du problème » en ces termes : « rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence²⁰⁷ ».

La visée poétique entend ainsi se tenir sur la ligne de crête séparant, au fond, deux ontologies :

205 *Ibid.*, p. 33.

206 Rancière, Jacques, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 10.

207 Dewey, John, *L'art comme expérience*, *op. cit.*, p. 41.

celle, métaphysique, dont le poème, en tant que substance œuvrée, dévoilerait l'accès (où l'on reconnaîtrait l'héritage heideggerien) ; celle, utilitaire, du programme, du produit ou du slogan (où l'on reconnaîtrait l'offre de marché ciblant l'*homo œconomicus*). Ce faisant, elle soustrait son produit, en partie du moins, à l'analyse réductionniste de l'œuvre comme fait de société ou motif philosophique, situation à laquelle, selon nous, n'a pu échapper la sculpture gonflable de P. McCarthy qui, dans le fond, n'a pas été *vue* et a été détruite précisément pour cette raison. Il en est de même pour la proposition de Robert Filliou qui entérine une esthétique déceptive puisque l'art est appelé à se voir dépassé au profit d'une vivification accrue prenant appui sur celui-ci, et le recouvrant.

Il s'agit de proposer au lecteur ce que J. Dewey appelle une « expérience authentique²⁰⁸ », ce à quoi l'œuvre d'art, en ce cas le poème, offre un accès privilégié :

[...] l'œuvre d'art possède une qualité unique, [...] cette qualité consiste en une clarification et une concentration du sens présent, de manière affaiblie et disséminée dans le contenu d'autres expériences²⁰⁹.

La poétique vise, on le comprend bien, à réconcilier les bienfaits de l'autonomie, grâce à une esthétique de la conviction, et ceux de l'hétéronomie, grâce à la mise en vue d'une *praxis* à visée existentielle. Elle aimerait parvenir à cette conciliation tout en évitant les défauts de ces deux régimes : l'élitisme et la forclusion d'un côté, la dilution dans la communication, de l'autre. Le peut-elle vraiment ? Répondre à cette question engagerait un travail critique d'une ampleur et d'une nature tout autres que la réflexion à laquelle nous nous sommes attelés. Rappelons simplement que la situation actuelle de la poésie, en général, incline à penser que le danger d'un élitisme n'est pas écarté, et pas davantage celui d'un entérinement, même à regret, de la visée poétique à l'égard de l'organisation libérale de la société – nous en redirons un mot en conclusion.

Il faut donc approcher cette factualité esthétique de plus près, tenter de la décrire, en termes de manières de faire, rendues visibles par le *fait*, pour en comprendre les implications éthiques au niveau du lecteur. Il s'agit par conséquent de revenir au poème en déplaçant l'accent du côté de la réception, ce qui n'est pas aisé sur le plan de la méthode. Où trouver la position réceptrice susceptible de faire émerger le fait esthétique réduit ? « La dimension esthétique est une propriété relationnelle et non pas une propriété d'objet²¹⁰ », rappelle Jean-Marie Schaeffer, ce qui signifie qu'elle ne peut se départir d'une intentionnalité, au sens de la phénoménologie – intentionnalité en action, dans ce

208 *Id.*

209 *Ibid.*, p. 155.

210 Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, *op. cit.*, p. 27.

cas, bien plus qu'intention préalable²¹¹. Le fait en question se manifeste lorsque l'attention de quelqu'un se porte au sujet de quelque chose. Sa situation, ou du moins la pensée de sa situation, implique donc de faire porter la réflexion sur les modalités de mise en action de l'attention esthétiquement infléchie à l'égard de l'objet, et non sur le seul objet ou sur le seul sujet. Pour autant, à nos yeux comme à ceux de Jean-Marie Schaeffer, demeure une dépendance du fait esthétique à l'égard de l'objet – dépendance qui soutient d'ailleurs pleinement la visée poétique²¹². C'est la raison pour laquelle il importait d'en décrire préalablement la structure et les composants, d'autant qu'ils demeurent apparents, perceptibles en tant que tels, dans le livre.

Et c'est, au fond, en considération des caractéristiques structurelles du livre que peut aussi se penser son aval, son destin poétique. En tant qu'assemblage de fragments hétérogènes, il induit une réception clivée entre la forme relationnelle, ou *Gestalt*, et les composants par lesquels les relations formatives s'offrent à l'attention du lecteur, ou *Gestaltung* : ou bien la tête de taureau ou bien la selle et le guidon, pour reprendre l'exemple de Picasso (Cf. note p. 320).

Le retour à la vie emprunte les chemins du fait esthétique ainsi posé, permettant au lecteur d'avoir accès aux manières de faire le livre et à la pensée poétique de leur mise en œuvre – le livre, chez Jean-Claude Pinson, ne séparant ni ne fusionnant ces deux aspects de la relation esthétique. Il suffit donc de se poser ainsi la question : repartant de la structure du livre, quelles manières de faire apparaissent et quels enseignements éthiques le lecteur y portant une attention esthétiquement infléchie peut-il en tirer pour lui-même ?

Avant d'aborder les trois traits saillants de cette expérience attentionnelle exercée à l'endroit du fait esthétique, tel qu'il se manifeste à la lecture, une précision de méthode s'impose à propos de ce « lecteur ». Puisque nous le supposons pris dans le mouvement spiralé de la poétique, il faut que sa lecture soit guidée par une intentionnalité préalable – cette fois – éthique. Autrement dit, selon la logique de notre réflexion, l'intentionnalité l'ayant décidé à la lecture vise à découvrir des principes pratiques, des idées régulatrices aux applications existentielles. Et c'est bien dans le cadre de cette intentionnalité préalable qu'une intentionnalité en action peut s'instaurer à l'endroit du fait esthé-

211 *Ibid.*, p. 40.

212 Guertin, Ghyslaine, « À la redécouverte de l'expérience esthétique : rencontre avec Jean-Marie Schaeffer », *Horizons philosophiques*, vol. 3, n° 2, 1993, p. 103-113 : « Mais l'œuvre d'art est toujours un objet intentionnel déjà structuré. Certes, personne ne peut m'interdire de faire ce que je veux d'une œuvre, par exemple ne pas tenir compte de sa structure intentionnelle : l'attitude esthétique est libre. Mais cela signifiera alors que ce n'est plus l'œuvre dans son identité spécifique que j'aborde, mais un support inerte que je peux effectivement " activer " comme je l'entends. Comme l'a noté Gérard Genette, on peut se servir d'un Rembrandt pour boucher une fenêtre, simplement ce n'est pas l'œuvre qui remplit cet office, mais uniquement son support (la toile). De même, on peut faire dire n'importe quoi à n'importe quelle œuvre, mais dans ce " n'importe quoi " ce n'est pas la parole de l'œuvre qu'on réactive. En fin de compte, la question est d'ordre éthique : est-ce que j'accepte de traiter l'œuvre comme un signe que m'adresse un autre être humain ? ».

tique se déployant dans le registre sensible de la lecture. Ce « lecteur » plongé dans l'expérience esthétique à l'endroit du livre s'adonne à un travail articulatoire entre ces deux intentionnalités, dont l'une est tournée vers la vie et l'autre vers le livre. Établi à la jonction des deux, il rejoint, par cette disposition de nature esthétique, Jean-Claude Pinson sur le seuil. Ce « lecteur » pris dans la boucle du retour à la vie n'est autre que notre figure seconde, c'est-à-dire notre poète.

Penser la forme de sa vie en référence à l'assemblage

Bien qu'édité dans une collection ainsi dénommée, le livre « seconde manière » signé Jean-Claude Pinson n'a pas l'apparence du « recueil » de poésie. N'étant pas constitué d'une suite de poèmes rangés les uns à la suite des autres, il faudrait plutôt le comparer au *concept album*, forme inventée par le jazz – *A Love Supreme*, de John Coltrane, « my black hölderlin /black heidegger », cité dans *Free Jazz*²¹³, en constituant l'un des jalons. Dès sa prise en main, est perçue l'unité d'un texte qui fait bloc, découpé et justifié à la manière de la prose.

Si l'on revient au *Manteau* d'El-Anutsui (Cf. note p. 323), qui nous paraît présenter une factuelité esthétique proche de celle du livre pinsonien, c'est bien d'abord la somptueuse forme tissée d'éclats rouges et cuivrés qui s'offre d'abord avant que, dans un regard rapproché, sa substance triviale soit perçue et goûtée (des capsules et des emballages de toutes sortes, simplement aplatis). Le livre pinsonien offre pareillement sa forme dense, ses chapitres, sa fluidité, sa tentative narrative, cette dernière étant renforcée par la présence récurrente des personnages, et c'est pourquoi Philippe Forest peut déclarer le lire « en romancier. Je veux dire : comme s'il était un romancier [...]»²¹⁴.

Cependant, pareille lecture se trouve vite ralentie, freinée par des retours à la ligne, des notations détachées, des jeux typographiques qui introduisent une hétérogénéité prosimétrique. Et puis, Beudelaire comme Psoa ne s'orthographient pas ainsi, tout le monde le sait²¹⁵. Quant à Cælebs, le lecteur le soumettant à Google découvrira le sens latin du terme, son emploi dans la taxonomie ornithologique, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de désigner le pinson des arbres. L'unité de prime abord se défait, se feuillette. Des vides s'insinuent : vides bordant le nom propre, blanc de la page, sautes narratives, boucles musicales. Au contact de l'assemblage textuel que dévoilent ces dispositifs sémantiques aussi bien que sémiotiques, la réception se clive. Le poète doit faire porter son attention sur la forme en même temps que sur les fragments que cette dernière n'a pas totalement amalgamés.

213 Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, *op. cit.*, p. 27.

214 Forest, Philippe, « Du recommencement », *op. cit.*

215 Nous soupçonnons Jean-Claude Pinson de n'être pas l'auteur de cette orthographe fantaisiste, mais de l'avoir tout simplement rencontrée, à plus d'une reprise sans doute, dans des copies de lycéens, puis *retenue*. Il en va, là encore, d'une attention esthétiquement infléchie à l'égard de ce que le pur correcteur considérerait comme une *faute*.

L'assemblage sollicite plus particulièrement, avons-nous dit, une attention clivée. Il n'en a pas l'apanage et l'on sait que la modernité picturale, par exemple, s'est attachée à instaurer un double regard alternant entre composition et moyens matériels de sa mise en œuvre. Pour s'en convaincre, il suffit d'évoquer le titre donné par James Whistler à son tableau de 1871, *Arrangement en gris et noir n°1, la mère de l'artiste* – titre qui, aujourd'hui encore, continue de susciter l'étonnement. Convenons cependant que ce titre, singulièrement l'ordre de présentation des éléments, est pour beaucoup dans la sollicitation de pareille attention et que le spectateur l'ignorant privilégiera spontanément la figure féminine avant, éventuellement, de discriminer les *qualia* colorées en autant d'échantillons de gris. L'assemblage présente la caractéristique de déployer substantiellement cette dualité.

Le fait esthétique qui se découvre au lecteur touche à cette réception opérant sur deux plans : celui de la forme et celui des éléments hétérogènes qui contribuent à la forme. En même temps qu'ils la nient en tant que tout, ces éléments, dès lors que l'attention se porte sur eux, apparaissent comme la constituant, en une sorte de relance formative dans laquelle le lecteur poète est impliqué. Cette rivalité phénoménale entre forme et fragments met en crise le modèle hylémorphique au profit d'une morphogénèse (Cf. note p. 275) à laquelle le poète prend part puisque sa lecture active à nouveau la relation entre le fragment bordé de vide et la forme à laquelle il prend part. Cette lecture s'autorise de ce visible ou lisible à la deuxième puissance, tel que défini par Maurice Merleau-Ponty (Cf. § 5.6 -). Quelques années plus tard, en 1967, Jean Dubuffet reformulait ce fait esthétique d'un point de vue plus matériel et plus concret qui, en l'occurrence, semble encore mieux à propos :

Le tableau ne sera pas regardé passivement, embrassé simultanément d'un regard instantané par son usager, mais bien revécu dans son élaboration, refait par la pensée et si j'ose dire *re-agi* [...] Toute une mécanique interne doit se mettre en marche chez le regardeur, il gratte où le peintre a gratté, frotte, creuse, mastique, appuie, où le peintre l'a fait [...] ²¹⁶

Morphogénétique, l'assemblage revendique, esthétiquement, le fait « d'agir comme la nature, en prenant modèle sur sa complexité²¹⁷ » – complexité et hétérogénéité qui sont aussi les marques de la vie²¹⁸. Au poète, dont l'attention s'infléchit vers ce fait esthétique, la manière dont se forme relati-

216 Dubuffet, Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 1999 [1973], p. 45.

217 de Mèredieu, Florence, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas (coll. Cultures), 1995 [1994], p. 143.

218 Fassin, Didier, *La vie. Mode d'emploi critique, op. cit.* Voir notamment le premier chapitre, « Minima Theoria »

vement l'assemblage, apprend que la vie est aussi affaire de forme, et que ses « formes de vie » résultent de mises en relation tensives entre des éléments provenant de ce que Didier Fassin, à l'issue de sa « discussion » avec Ludwig Wittgenstein (à qui l'on doit l'expression « forme de vie »), Georges Canguilhem et Giorgio Agamben, appelle des « lignes de force » : « entre l'universel et le particulier, entre le biologique et le biographique, entre la loi et la pratique²¹⁹ ».

Deux enseignements existentiels majeurs paraissent pouvoir s'offrir au poète. En premier lieu, la vie, la sienne, peut se penser par sa forme. Entre les deux événements qui la bordent, la naissance involontaire et la mort irrémédiable mais qui, d'une certaine manière la parfait, peut se penser la forme de sa vie, comme résultante de ces tensions entre l'universalité du fait d'être humain et les conditions anthropologiques, locales, situées, de l'exercice concret de cette humanité, entre le vivant cellulaire, chimique, et le vécu actualisant ses ressources, entre le cadre régulateur de la société où l'on naît (en son temps et son espace) et l'investissement des interstices de liberté que ce cadre ménage ou néglige. La castramétation déjà évoquée – la « cosmisation » – est, au fond, un autre nom possible pour désigner cette possibilité de penser sa vie en tant que forme et non pas simplement comme flux traversant notre présence, comme don incessible – échappant par conséquent à toute saisie de la part de celui à qui elle échoit –, ou comme agencement cellulaire temporaire.

En second lieu, conformément à ce que nous avons posé plus haut à propos de l'acception du terme « esthétique » ici privilégiée, la pensée de la forme doit s'entendre comme possibilité même de la forme articulée à la possibilité de s'en dire à soi-même quelque chose. Ces lignes de force ont comme point commun de mettre en tension un pôle de l'*agi* et un pôle de l'*agir*. Citant G. Canguilhem, son ouvrage de 1952, *La connaissance de la vie*, voici ce qu'écrit Didier Fassin à ce propos :

Car « la vie est formation de formes » et « la connaissance est analyse des matières informées », laquelle peut ainsi « aider l'homme à refaire ce que la vie a fait sans lui, en lui ou hors de lui ». En somme, pour Canguilhem, mieux comprendre le vivant, c'est rendre la vie un peu meilleure en faisant sens des formes qu'elle prend²²⁰.

Penser sa vie en tant que forme, se la représenter de la sorte, permettrait ainsi de la situer dans son rapport à ces tensions formatrices, notamment aux pôles de l'*agir* qui font ainsi irruption dans la visibilité que le poète a de sa propre vie. Prudence, toutefois : emprunter à sa suite le passage que Didier Fassin établit entre la *Lebensform* de L. Wittgenstein et le fait, biologique, que la vie produit des formes ne peut s'envisager qu'à la condition de revenir à la pensée et aux termes du phi-

(p.15-33).

219 *Ibid.*, p. 63-64.

220 *Ibid.*, p. 39.

losophe allemand. Liée aux usages « tacites » du langage, la *Lebensform* relève, selon lui, du donné²²¹. Ajoutons que le terme repose sur l'emploi de *Form* et non sur celui de *Gestalt*. Ceci en renforce la connotation unitaire, découpée, moulée, qui marque clairement sa différence avec la vision dynamique, associative de la *Gestalt* – et plus encore de la *Gestaltung*. Le mouvement de D. Fassin produit, nous le voyons bien, un écart sensible avec la position de L. Wittgenstein et ce qu'il entend par « forme », proche du formatage. Pour autant, cet écart peut s'autoriser de la pensée de ce dernier, surtout lorsqu'il est question, comme ici, de l'usage que la poésie fait, ou peut faire, du langage et des présupposés qu'il moule en ses usages tacites :

531. Nous parlons de la compréhension d'une phrase au sens où la phrase peut être remplacée par une autre qui dit la même chose, mais aussi au sens où elle ne peut être remplacée par aucune autre. (Pas plus qu'un thème musical ne peut l'être par un autre.)

Dans le premier cas, la pensée exprimée par la phrase est ce qu'il y a de commun à différentes phrases, dans le second, elle est quelque chose qu'expriment seulement ces mots-là, à ces places-là. (Comprendre un poème.)²²²

En distinguant ces deux modalités de la compréhension d'une même phrase, L. Wittgenstein ouvre la possibilité de fausser la prescription, en posant le fait, même problématique, d'une compréhension qui conduit le lecteur de la phrase à envisager d'autres manières de la comprendre, de la partager avec – c'est son exemple – le poète qui a choisi ces mots-là, à la place qu'il a lui-même choisie. C'est bien dans le rapport que le lecteur établit avec la phrase que tout se joue, ce que L. Wittgenstein confirme en deux passages au moins de ses *Recherches* :

((De nombreux chemins familiers partent de ces mots [NDR : tels que donnés dans la *Form*] et vont dans toutes les directions.))²²³

203. Le langage est un labyrinthe de chemins. Tu arrives à tel endroit par *un certain* côté, et tu t'y reconnais ; tu arrives au même endroit par un autre côté, et tu ne t'y reconnais plus²²⁴.

Passer de la *Form* à la vision gestaltiste peut donc se comprendre comme un prolongement de cette remarque à propos du point de vue, question qui, de surcroît, nous semble être au cœur de la

221 Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque de philosophie), 2014 [2004, 1953], p. 316 : « Ce qui doit être accepté, le donné – pourrait-on dire – , ce sont des *formes de vie* ».

222 *Ibid.*, p. 206.

223 *Id.*

224 *Ibid.*, p. 127.

technique d'assemblage. La possibilité de figurer une tête de taureau grâce à une selle et un guidon de vélo ressortit à ce changement de point de vue, à cette appréhension « d'un autre côté » de ces deux objets, inchangés dans leur *Form*, qui ouvre une compréhension nouvelle. Et donc, penser sa vie en tant que forme ouvre pareillement la possibilité d'un point de vue, d'une intelligibilité nouvelle, qui semblent être les conditions préalables à toute volonté d'agir sur son existence. De la volonté à *l'agir* il reste toutefois un pas important à franchir, celui de la prise. L'injonction fameuse de F. Nietzsche, « Deviens sans cesse celui que tu es, sois le maître et le sculpteur de toi-même » a de quoi effrayer compte-tenu de l'ampleur et de la difficulté de la tâche – et surtout : quel est le premier geste à engager ? Où trouver la prise ? Dans la vision hylémorphique, il faut unir le couple idée-de-la-forme et matière. Qu'il ait recours à la taille directe ou au modelage, le sculpteur auquel songe F. Nietzsche informe la matière et, par conséquent, chacun de ses gestes, dès le premier, tâche d'unir ces deux instances séparées, disponibles, dis-posées l'une par rapport à l'autre et dans leur rapport conjoint à la forme en laquelle elles vont entrer pour s'accorder. Ce qui suppose qu'il en dispose lui-même à l'avance et qu'il se sente en situation de maîtriser l'une et l'autre.

Avec l'assemblage, la distinction entre ce qui relève de l'eidétique et ce qui relève de la matière n'a plus cours. Tout geste d'ajout, de retrait, de déplacement, de substitution, engage indistinctement forme et matière, sans qu'il soit jamais possible de distinguer l'une de l'autre. Plasticité, labilité et réversibilité engagent un rapport de moindre poids à l'égard de la forme. L'angoisse kierkegardienne s'allège tout autant. Tout possible possède *de facto* sa contrepartie. Toute décision dispose de son antidote.

Ainsi, à l'instant où le poète pense sa vie en tant que forme assemblée, lui sont accessibles les traces encore visibles de *l'agi* assemblé et, concomitamment, les prises d'un *agir* ouvrant de possibles avancées de cette même forme, accessible et représentable selon ses *états*. À cet égard, les livres de Jean-Claude Pinson peuvent être considérés comme les états successifs de la forme de sa vie, telle qu'il se la représente dans le temps et le lieu de sa saisie. Et c'est sans doute ce qui permet à Philippe Forest de parler de son œuvre comme d'un « feuilleton » qui se découvre par « épisodes²²⁵ ». C'est aussi ce qui explique que, désormais, la troupe fadistique ne puisse plus être congédiée. S'il fallait imager cette forme de vie *in progress*, nous pourrions, à nouveau, songer au *Merzbau* de Kurt Schwitters (Cf. note p. 306), exemple extraordinaire d'une castramétation en acte, d'une forme de vie se déployant par assemblage au sein de la maison de Hanovre, finalement parente du barrage évoqué par Jean-Yves Jouannais²²⁶. La poétique de Jean-Claude Pinson déborde

225 Forest, Philippe, « Du recommencement », *op. cit.*

226 Jouannais, Jean-Yves, *Les barrages de sable, Traité de castellologie littorale*, *op. cit.*, p. 65., cet extrait d'un dialogue entre l'auteur, constructeur de châteaux de sable et Olivier Cadiot, constructeur de barrages qui lui répond ainsi : « - [...] Je suis un gagneur. J'ai toujours détesté les châteaux de sable. On sait dès le début que la marée monte

pareillement de la page à la plage, du bureau aux rives de l'estuaire, du manuel assimilé, dit aussi, pour cette raison, assimilé, aux villes et aux paysages russes. De cette forme ainsi objectivée, il est possible de dire ce que Paul Audi dit de ce « plan tramé », « immanent », « propre à soi » qui accueille les « événements » d'une vie :

Loin d'être comme une « surface » préétablie, où viendraient se placer, malgré leur disparité et leur hétérogénéité, les expériences vécues, le plan dont nous parlons, le plan invisible de la vie, est constamment *généralisé* par les « éléments » qui s'y inscrivent et qui, par l'effet d'une telle inscription, deviennent à proprement parler des *événements* de la vie²²⁷.

Commune au livre et à la vie du poète, la forme assemblée, en laquelle se manifeste l'*energeia*, semble bien adaptée à l'actualisation, dans le texte comme dans l'existence, de ce que Giorgio Agamben appelle des « puissances²²⁸ » – puissance éthique, grâce à laquelle des modalités d'organisation nouvelles de sa propre vie sont possibles – puissance politique, puisque le travail sur la forme de sa vie s'engage nécessairement en interaction avec les lignes de forces précédemment évoquées, que tous les vivants ont en partage, *hic et nunc*. C'est en ce sens que le poétariat apparaît comme le prolongement politique de la poétique. Le poétariat est le signe de reconnaissance et de ralliement des poètes pris dans le mouvement spiralé, l'amorce, qui sait, d'une nouvelle internationale ? Tous ne sont pas poètes ou artistes, mais les membres de ce que l'on pourrait appeler le « poétariat » ont en commun cette saisie de leur vie en tant qu'assemblage continué de l'*agir*²²⁹.

Sécularisation de l'*electio* et forme de vie

L'anecdote rapportée par Cicéron (*De Inventione*, 2, I, I) et Pline l'ancien (*Histoire Naturelle*, 35-36) à propos de Zeuxis faisant poser les cinq plus belles jeunes filles de la ville de Crotona pour

et que la construction va être rasée. Ce n'est pas agréable. / - Donc, tes barrages de rivière ne sont pas concernés par la guerre, hormis, justement, le souci de s'en exclure. Tu n'es pas attiré par le choc. / - Non. Avec les barrages de rivière, il s'agit de trouver un équilibre, une transition éphémère, mais qui a une durabilité plus grande que celle du château de sable ».

227 Audi, Paul, *Analyse du sentiment intérieur*, op. cit., p. 129. Dans sa préface au *Livre de l'intranquillité*, Eduardo Lourenço, recourant à une image similaire, écrit que « Bernardo Soares écrit sur cette ardoise inexistante [...] », in : *L.I.*, p. 14.

228 Agamben, Giorgio, « Forme-de-vie » [1993], in : *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivages (coll. Petite bibliothèque), 2002 [1995], p. 14.

229 Nous avons été devancé dans cette formulation : « Déjeunant il y a quelques temps avec Pierre Michon et Christine Lemaire, je leur fait part, au gré de la conversation, de la théorie du " poétariat ". Le premier semble trouver qu'il y a là un concept " opératoire " [...] Quelques jours plus tard, Christine Lemaire, elle, m'envoie un courriel où elle écrit (volontairement) le mot avec un *h* : " poéthariat ". Voilà une orthographe que je n'avais pas encore osée, mais qui me réjouit beaucoup ». In : Pinson, Jean-Claude, « Du prolétariat au poétariat ? », *Place Publique*, n° 27, mai-juin 2011, p.33-43.

peindre Hélène est fort célèbre. Elle est notamment reprise par Alberti dans le dessein de mettre le peintre en garde contre deux dangers : celui consistant à s'en remettre à son « propre génie » (modèle intérieur), celui consistant à copier la « Nature », avec une majuscule (modèle extérieur)²³⁰. Ce que la théorie humaniste de la peinture désignera comme l'*electio* tient en cette phrase du traité : « Or celui qui aura accoutumé de tout recueillir dans la Nature, rendra sa main si experte que tous ses essais auront un parfum de nature²³¹ » – nature avec une minuscule, cette fois, étant donné que son « parfum », ou son sentiment, tient à la *tèkhné* élective du peintre.

Le couple *imitatio-electio*, au sein duquel s'instaure la dialectique entre les injonctions apparemment contradictoires de copie et de correction de la Nature, pourtant création divine, doit être replacé dans le contexte philosophique et religieux de l'Idée platonicienne puis de la croyance en un monde sensible postérieur à la Chute. Dans les deux cas, le beau, qui reste la visée de l'art et de l'artiste, ne saurait être atteint directement dans les apparences que revêt le monde sensible. Selon qu'il est considéré comme attribut de l'*éidos*, le beau y est reflété – donc soumis à déformations –, ou attaché à la création divine, il y est alors dispersé depuis la sortie de l'unité édénique – question qui a particulièrement préoccupé Augustin. Marianne Massin, professeur d'esthétique et de philosophie de l'art à la Sorbonne, a consacré un article extrêmement éclairant à ce qu'elle appelle « L'esthétique augustinienne²³² ». La pensée d'Augustin, soutient-elle, « esquisse en effet une réflexion non seulement sur le beau sensible et sur l'art, mais sur la plénitude de cette expérience subjective qui met en jeu le corps et l'âme, la sensibilité et la raison²³³ ». Son étude prend appui sur son *De musica*, composé en 387, tout en précisant que ce terme désigne « le rythme de la prosodie » et non la mélodie et l'harmonie, telles que nous l'entendons aujourd'hui. La fonction anagogique qu'Augustin confère à l'art, à la musique, anticipe en effet la théorie de la Renaissance :

Selon le *De ordine* rédigé alors [en 386], le beau est fondé sur des rapports numériques dont la Raison divine a laissé des traces dans les réalités sensibles. Une remontée par la voie hiérarchique des nombres, du sensible au céleste, est donc proposée pour instruire l'intelligence par une gradation des disciplines²³⁴.

M. Massin fait porter sa réflexion sur la première partie du *De musica*, la plus technique, qui prépare, en quelque sorte, l'envolée anagogique de la seconde partie. Les cinq livres qui la consti-

230 Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, op. cit., p. 76-77.

231 *Ibid.*, p. 77.

232 Massin, Marianne, « L'esthétique augustinienne », *Laval théologique et philosophique*, vol. 61, n° 1, 2005, p. 63-75.

233 *Id.*

234 *Id.*

tuent décrivent le travail méthodique permettant de dégager du plaisir pris à l'écoute de la musique, la perception puis la compréhension réfléchie d'un ordre divin, immuable. Il y est question de ce que nous appellerions une *aisthesis*, c'est-à-dire une attention sensible aux manifestations sonores du rythme par laquelle l'auditeur peut accéder à une connaissance des règles stables régissant leur ordonnancement. Cette expérience n'a, selon Augustin, rien d'évident : « L'hospitalité d'une écoute attentive ne va donc pas de soi, tout en étant décisive », précise M. Massin. Son étude met en lumière deux réflexions tout à fait saisissantes à l'égard de notre propos.

Tout d'abord, elle souligne l'importance qu'Augustin accorde aux silences, indispensables à l'articulation et à la combinaison phrastique. Ces silences découpent des unités fragmentaires. Ce point constitue, selon elle, une rareté en cette période de l'Antiquité tardive. Ensuite, elle détaille et discute l'agencement des exercices prosodiques, dont la pratique graduée doit permettre de passer de la passivité de l'écoute à la saisie active du rythme et, conjointement, de l'élément isolé – le son bordé de silence – à la compréhension du mouvement articulé. L'ordre finalement retenu est le suivant : les rythmes sonores isolés (*numeri sonantes*), les rythmes mémorisés (*numeri recordabiles*), les rythmes entendus (*numeri occurrentes*), les rythmes proférés (*numeri progressores*) et les rythmes de jugement (*numeri judiciales*).

Quel rapport établir entre cette méthode et la visée poétique ? Il nous semble possible de déceler deux enseignements pouvant permettre de penser le retour du poème à la vie.

En premier lieu, le traité d'Augustin propose une articulation entre le sensible et l'intelligible qui repose sur un mouvement d'intégration du divers dans une forme régulée par le nombre qui n'est pas sans parenté avec le geste de l'assemblage, du moins dans la mise en œuvre des quatre premières phases de l'entraînement prosodique. Si l'on s'en tient au mouvement, ascendant comme descendant, entre *numeri sonantes* et *numeri progressores*, il est bien question d'un *faire* qui ne se départit pas d'une écoute, esthétiquement infléchie, ayant en vue le rapport du fragment à un tout rythmique façonné par la parole. Cela vaut indépendamment de l'ultime étape de raffinement et de discrimination censée donner accès à l'unique harmonie qui serait celle à laquelle Dieu aurait eu recours pour créer le monde. Cette restriction que nous proposons à l'égard de la pensée augustiniennne concerne tout autant celle d'Alberti, la théorie humaniste en général. De l'*electio*, nous conservons, en quelque sorte, l'étape de récollection sensible, harmolodique, en vue d'une unité valant pour elle-même. Nous nous autorisons donc une sorte de sécularisation de l'*electio*.

En second lieu, dans le prolongement de ce qui vient d'être dit, il est possible de conclure à un affinement de l'attention à l'égard du divers sensible qui va au-delà de ce constat. Dès la deuxième étape du processus augustinien, l'enjeu est d'user de la mémorisation pour relier ce qui a été enten-

du à ce que l'on entend et, à terme, anticiper sur ce qui pourrait être entendu. Là encore, Augustin semble anticiper sur les travaux d'E. Husserl et sur la désormais fameuse « érudition de la sensibilité » de F. Pessoa, même si – il faut le souligner à nouveau – il ne s'agit, dans son esprit, que d'étapes sur un chemin qui doit conduire à une vérité théologique. Cependant, il n'en demeure pas moins que tout processus d'assemblage repose sur le recueil d'un divers *poikilos* en vue d'une forme unitaire se formant selon une temporalité propre et que, par conséquent, son auteur met nécessairement en œuvre un processus attentionnel qui repose sur ce que M. Massin a si bien formulé : « l'hospitalité d'une écoute attentive » à l'égard du divers bariolé propre à la vie.

Le livre pinsonien est à l'évidence le produit d'une telle attitude, d'une telle hospitalité, à l'égard du bariol, mais qui ne s'en tient pas là. Le lecteur poète en reçoit le témoignage et assiste, en acte, à ce travail d'*electio*. L'ensemble « Poissy-Pernambouc (R.L.) », tiré de *Drapeau rouge*, en est l'un des exemples les plus aboutis²³⁵. Sans être parfaitement exhaustive, voici la liste des fragments élus pour y figurer : l'odeur sucrée d'un acacia que viennent butiner les abeilles, onze vers pour le dire, des mots de portugais, La Plaine (où Jean-Claude Pinson habite), survolée par le vol de la Varig vers São Paulo, des extraits de *Le sucre et la faim*, livre de Robert Linhart, fondateur du mouvement maoïste français (auquel a adhéré Jean-Claude Pinson), des extraits en italique choisis pour leur potentiel poétique (ce qui ne plaît qu'à moitié à Cælebs, nous savons pourquoi), Giacomo employé comme documentaliste, les paysans du Pernambuco, notations à propos du « port de tête » de la phrase, recherche de la « musique » prosodique dans le petit livre de R.L. (à la manière d'Augustin, donc), une conférence à Recife sur Fernando Pessoa, une ligne de ≈, le portrait du poète Everardo Norões, la mort de Miguel Arraes, témoignage de R.L. à propos de l'action politique de l'ancien gouverneur, « l'accélération prosodique », à nouveau, « que dut produire cette soudaine éclaircie dans des vies tout d'un coup élargies » (plus larges et plus libres), *L'établi*, autre livre de R.L., le Drapeau rouge comme signe de ralliement, *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, la volonté de « changer la vie », un chantier collectif à Poissy, Ornette alors bazardé, une interview du jazzman dont J.-C. Pinson tire cette phrase conclusive : « le monde n'est pas qu'un endroit où l'on vit, mange et meurt ».

Voici donc les *numeri sonantes* que le livre assemble, fait tenir ensemble, les articulant en *numeri recordabiles*, *occursores*, et finalement *progressores* grâce au poème qui, s'il est jugé, l'est d'un point de vue où s'articulent un *faire* assembleur et une réception des états de ce *faire* – un point de vue dont nous pouvons conclure qu'il est intranquille. Et voici, par le mouvement de la spirale, ce que le lecteur poète est invité, pratiquement, à faire à son tour, en s'inspirant de l'*exemplum* que

235 Pinson, Jean-Claude, *Drapeau rouge*, *op. cit.*, p. 47-57.

constitue le livre : adopter à l'endroit de tout ce qui lui arrive (sollicitations sensibles, lectures, rencontres, pensées fugitives, aspirations personnelles, etc) la méthode de l'*electio*, c'est-à-dire : poser la possibilité d'une unité harmonique en laquelle peuvent venir s'assembler les fragments parsemant ses plages existentielles, dès lors que le flux de la vie les découvre, les choisir et les retenir pour cette raison. Ainsi se constitue le matériau existentiel, choisi, élu, *agi* qui peut entrer dans la forme assemblée de la vie. Rien n'est négligeable. Rien n'est dévalué, dès lors que le poète s'attarde en l'*ici* de la manifestation de ces *qualia* – il est alors question de cette « vitesse de l'existence » que la poétique pense à l'écart des cadences d'un monde façonné pour la rentabilité et la productivité, ouvrant la possibilité, pour lui, de découvrir, tout en l'expérimentant en acte, par l'exercice de l'*electio*, les qualités de son idiorythmie²³⁶.

De plus, penser sa vie en tant que forme assemblée se nourrissant des fruits de l'*electio* conduit à accroître l'érudition de la sensibilité car l'expérience (au sens de l'*Erfahrung*) affûte nécessairement les raisons de l'élection. D'un état de la forme à l'autre, le poète saura se rendre attentif aux bordures, aux échancrures des fragments. Lorsqu'il portera son attention affinée sur les *numeri sonantes*, il sera en mesure d'estimer que la concavité appelle la convexité, la pointe le golfe, la labiale la dentale, etc. Pensant de la sorte la forme de sa vie, il se forme lui-même aux limites des choses et des événements, à leurs découpes colorées, sonores, référentielles, à tout ce qui se passe à la limite, là où le vide réactive le Rien. L'*agi* et l'*agir* se relancent mutuellement dans un mouvement éthopoïétique. En délaissant le cœur des choses pour s'intéresser à leur pourtour, l'*electio* à laquelle nous songeons doit accorder la prééminence au vide bordant le fragment, car c'est sa forme qui détermine son potentiel d'articulation (ce qu'Augustin souligne aussi, nous venons de le voir), c'est le complément qu'il appelle qui est susceptible de faire passer la forme de la vie d'un état à un autre. En écrivant cela, nous repensons aux lignes ouvrant le livre de Georges Didi-Huberman, *Sur le fil*. Réfléchissant à la manière dont le chef-d'œuvre s'inscrit dans ce qu'il appelle le « monde de l'art », il écrit ceci :

Où se situe donc un chef-d'œuvre dans le monde de l'art ? Aux limites, bien sûr. Aux extrémités, toujours. Autre paradoxe. S'agissant des arts visuels, un chef-d'œuvre devra donc sa *centralité* même aux *limites* qu'il a atteintes ou dépassées dans le champ de sa visibilité²³⁷.

Une mise en garde s'impose ici. L'invitation à faire de sa vie une œuvre d'art, ou pire encore un chef-d'œuvre, ne rentre pas dans notre champ de réflexion. Ce « slogan » – terme que nous ne

236 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, op. cit., p. 44.

237 Didi-Huberman, Georges, *Sur le fil*, Paris, Minuit (coll. Fables du temps), 2013, p. 9.

choisissons pas innocemment – suscite davantage notre méfiance que notre enthousiasme. La pensée de G. Didi-Huberman n'est pas ici sollicitée pour accréditer cette fiction analogique, mais bien pour souligner une vérité pratique qui se vérifie, selon nous, dans le rapport entre un tout en devenir (la forme d'une vie, le « monde de l'art ») et le fragment (fruit de l'*electio*, œuvre) entrant dans ce tout, à savoir que la limite donnant sur le Rien infère de multiples compléments potentiels en vue d'un Tout. L'horizon – car telle est son étymologie – appelle à s'aventurer au-delà de la limite qu'il manifeste. La limite ouvre une béance entre le fragment et le tout qui l'appelle à s'assembler et, pour cette raison, mobilise l'attention vers d'inépuisables rapports à inventer au-delà, ailleurs, dans l'« insitué ». C'est sans doute ce débordement auquel appelle la limite qui conduit G. Didi-Huberman à parler de « déterritorialisation²³⁸ », qu'il faut entendre, selon nous, dans ce rapport dynamique, proprement existentiel (en en revenant à l'*ex-sistere* de l'étymologie), qui la lie à l'*ici* de la manifestation.

Pólemos intérieur et forme de vie

Sécularisée, l'*electio* se prête à un point de vue phénoménologique. Dans ce cadre, les *numerosantes* désigneraient le contenu noématique auquel accéderait le sujet noétiquement tourné vers la limite du fragment. C'est bien parce que cette expérience attentionnelle, faisant fond sur la couche pathique, intentionnellement dirigée vers la pensée de la vie en tant que forme assemblée, tient ensemble le sujet et le fragment qui paraît, qu'il semble légitime de parler d'éthopoïèse. S'il nous a semblé possible d'argumenter un enseignement touchant à la richesse sensible permise par cette attention élective, il semble tout aussi possible – et même inéluctable – d'argumenter un enrichissement, aussi, du côté du sujet, alors mis en présence de son ipséité, ce que Paul Audi confirme de la sorte :

À chacun il appartient, il est vrai, de s'éprouver soi-même en éprouvant toute chose. Et il en sera toujours ainsi : tout individu vivant ne pourra jamais jouir ni souffrir de quoi que ce soit, sans en même temps souffrir ou jouir de soi²³⁹.

Revenons à l'ensemble « Poissy-Pernambouc (R.L.) », puisque c'est de cet *exemplum* dont nous nous sommes servi, et ré-examinons la question des fragments ainsi : que leurs limites donnent-

238 *Ibid.*, p. 13.

239 Audi, Paul, *Où je suis. Topique du corps et de l'esprit*, La Versanne, Encre Marine, 2004, p. 199.

elles à éprouver, tant du point de vue de la chose éprouvée que, pour le dire vite, du sujet l'éprouvant, ici Jean-Claude Pinson ?

Au bord du poème, se trouve un acacia, son parfum de sucre et de vanille²⁴⁰. L'expérience esthétique éprouvée au contact des fleurs découpe un fragment sensoriel dont la limite appelle un complément gustatif et sonore : l'*açucar*, qui trace l'horizon de l'expérience, par inférence assonantique (de l'acacia proche à l'*açucar* lointain) et synesthésique (de l'odeur proche au goût éloigné). Et, comme l'écrit G. Didi-Humernan, cette limite détermine effectivement la centralité du poème se formant. Car c'est autour de ce fragment *açucar* – sucre en portugais – que les autres fragments répondent à l'appel du vide, pourrions-nous dire, tel qu'il borde formativement ce centre : le Brésil, pays lusophone produisant le sucre et la vanille, notamment l'État du Pernambouc où Robert Linhardt a enquêté sur les conditions de travail des plus pauvres. Tellement pauvres qu'un gouverneur nommé Miguel Arraes décide de mesures en leur faveur. Renversé, condamné à l'exil, il rentre des années plus tard, et c'est alors que Robert Linhardt enquête sur la culture sucrière, écrivant *Le sucre et la faim*. Relire le livre sous l'acacia, sous le signe de l'*açucar*, central, nucléaire, c'est, à la limite du témoignage, assembler la prosodie, celle des fragments prélevés, celle des vies élargies dont la vitesse s'est, du temps d'Arraes, mieux ajustée à l'idiorythmie des habitants, donc, on le voit : en instaurant des vides autour des phrases du témoignage comme autour des vies de labeur prises à témoin. La forme de ces vides réveille l'horizon maoïste qui a réuni Jean-Claude Pinson et Robert Linhardt un jour à Poissy et décidé le premier à quitter la page, vendre saxophone et disques de jazz. En cette limite, ce qui s'éprouve est la tenace volonté de « changer la vie », horizon commun à tous ceux qui sont cités. Sous les yeux du lecteur poète, la forme assemblée se tend entre le noyau que constitue l'*açucar* et cet horizon éthique.

Nous semblent donc ici repérables l'induction propre au vide, dans la forme que lui octroie la fragmentation, les compléments potentiels qu'à chaque étape de l'assemblage il génère et comment Jean-Claude Pinson, en chacune de ces étapes de rapprochement, en vient à prélever les fragments qu'appelle la forme en son état-limite.

Si, maintenant, l'on « range » les fragments selon les trois ordres déterminés plus haut, la question du sujet se configure ainsi :

Fragments esthétiques : l'odeur de l'acacia, éprouvée par le narrateur (JCP) au printemps 2006, la trajectoire dans le ciel du vol Nantes-São Paulo, suivie des yeux par le narrateur (JCP) au printemps 2006, le paysage de l'estuaire de nuit vu depuis le vol Nantes-São Paulo à l'été 2005, une

240 Acacia-limite qui semble répondre à l'un de ses semblables, par l'évocation duquel se clôt, en sa limite aussi, le livre éponyme de Claude Simon.

averse tropicale dans les rues de Recife à l'été 2005 (JCP dans les deux cas).

Fragments exogènes : *Le sucre et la faim*, lu pour sa prosodie au printemps 2006, un livre sur les rites funéraires en Afrique australe, une interview d'Ornette Coleman dans un journal daté du 30 août 2006, sans oublier l'harmolodie de *Free Jazz*.

Fragments zôégraphiques : la volonté de garder à la phrase la tête froide, exprimée par le narrateur au printemps 2006, le séjour à Recife du narrateur (JCP) accompagné d'Aïe, Psoa et Beaudelaire à l'été 2005, qui y rencontrent Everardo Norões, sympathisant supposé du combat mené par Arraes, une rencontre avec Robert Linhardt au printemps 67 à Poissy dans le cadre du combat maoïste.

Lorsque nous déplaçons ainsi l'accent sur le sujet, nous retrouvons la pluralité déjà évoquée à plusieurs reprises, notamment lorsque les fragments endogènes zôégraphiques ont été abordés. Le ravissement sensible de Bernardo Soares aboutissait aussi, nous l'avons vu, à une dispersion du sujet. L'assemblage, nous le savons, fait tenir ensemble des fragments hétérogènes, non seulement en raison de leur nature, mais aussi en raison de la situation spatiale et temporelle à laquelle Jean-Claude Pinson les a arrachés. En d'autres termes, le livre pinsonien assemble au présent des fragments endogènes dont la découpe opère à chaque fois dans une temporalité ou une géographie différente : les années de la lutte, 2005, 2006 ; mais aussi : le jardin de La Plaine, le ciel au-dessus de La Plaine, Recife, Poissy. L'assemblage rend possibles des mises en lien échappant à l'isotropie spatiale ou à la chronologie, à la question du *où* autant qu'à la question du *quand*. « Déterritorialisation », venons-nous de lire sous la plume de G. Didi-Huberman, qui n'est, pas on le perçoit bien, la seule force en jeu, qu'il faut restituer dans son rapport polémique avec celle de la « territorialisation » ou, pour être plus juste ici, de la « re-territorialisation ».

Dans « De la ritournelle », Gilles Deleuze et Félix Guattari défendent l'idée que « Le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les " territorialise "²⁴¹ », où le « milieu » désigne des découpages de l'espace et du temps marqués par un degré supérieur de stabilité, caractérisés par ce qu'ils appellent des « composantes », et « rythme » la forme prise par les flux (le *rhuthmos* d'Henri Maldiney, déjà rencontré). Prenant appui sur l'éthologie, les deux philosophes mettent en avant le jeu territorialisant car l'acte, selon eux, précède la détermination du territoire, qui fait fond sur un commun que tout sujet est susceptible de revendiquer, sous la forme d'une « expression », qui pourrait, dans le cas présent, relever d'une poétique :

L'expressif est premier par rapport au possessif, les qualités expressives, ou matières d'expression sont forcément appropriatives, et constituent un avoir plus profond que

241 Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. Critiques), 1980, p. 386.

l'être. Non pas au sens où ces qualités appartiendraient à un sujet, mais au sens où elles dessinent un territoire qui appartiendra au sujet qui les porte ou qui les produit . Ces qualités sont des signatures, mais la signature, le nom propre, n'est pas la marque constituée d'un sujet, c'est la marque constituante d'un domaine, d'une demeure. La signature n'est pas l'indication d'une personne, c'est la formation hasardeuse d'un domaine²⁴².

En raison des rivalités qu'elle génère à l'endroit de « milieux » substantiellement inappropriables, toute territorialisation suppose, de ce fait, de possibles dé-territorialisations, ce que Vinciane Despret reformule en des termes encore plus proches de ce que met en jeu tout acte relevant de l'assemblage et qui désignent, de manière très claire, l'horizon éthique de l'intranquillité :

Le territoire est un site où quantité de choses et d'événements sont rejoués autrement. Où des façons de faire, des manières d'être sont disponibles à d'autres connections, à d'autres agencements. Penser le territoire demande donc un geste : chercher à créer du jeu quand les conséquences collent aux causes, quand les fonctions attachent trop solidement les conduites à des pressions sélectives, quand les manières d'être se raréfient pour obéir à quelques principes. Ce qui veut dire aussi ralentir, laisser passer un peu d'air et se laisser à imaginer. Sortir du territoire et y revenir²⁴³.

À ce point, la question se repose : quel enseignement pratique le lecteur poète peut-il tirer de tout cela dans le mouvement de retour à sa propre vie ?

En raison de la reconfiguration qu'il permet, l'assemblage tel qu'il est reçu par le poète, constituée, à nos yeux, une mise en pratique idiosyncrasique et non téléologique – c'est-à-dire ne devant pas nécessairement conduire à une fin qui serait la maîtrise du geste – de ce que, dans sa réflexion du travail créateur, le sociologue Pierre-Michel Menger appelle l'analyse interactionniste :

Les théories interactionnistes déploient les différences interindividuelles essentiellement dans le temps : l'individu est pour lui-même une synthèse de différents soi temporalisés ; la dynamique de l'action dans les situations d'interaction a pour ressort les interdépendances des acteurs, c'est-à-dire les procédures de coordination entre agents définis par leur altérité [...] ²⁴⁴

242 *Ibid.*, p. 389.

243 Despret, Vinciane, *Habiter en oiseau*, *op. cit.* , p. 105. Ces lignes lui sont inspirées par la lecture du livre de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

244 Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur*, Paris, Éditions du Seuil / Gallimard (coll. Points Essais), 2009, p. 85.

Cette approche permet à Pierre-Michel Menger de mettre en lumière le processus auto-réflexif grâce auquel le créateur agit rationnellement en dépit de l'incertitude. En ce sens, l'analyse de la conduite en jeu dans l'activité créatrice rejoint la visée poétique :

Si la pratique même de l'activité est beaucoup plus formatrice dans les arts que dans la majorité des professions, c'est parce que son cours et ses chances de réussite sont plus incertains²⁴⁵.

Le contenu qui s'offre à la réception du livre, produit de l'art, n'est pas seulement l'assemblage textuel, le « bibelot » dirait Jean-Claude Pinson, c'est aussi, et surtout, en raison de la nature même des fragments le composant, cette mise en présence de « soi temporalisés²⁴⁶ » – et paysagés, pourrions-nous compléter tant l'*ici* de l'épreuve importe autant que son instant ; le titre retenu par Jean-Claude Pinson l'indique sans ambiguïté. Disons des *soi situés*.

Le livre organise leur rencontre sans pour autant viser, à nos yeux, la synthèse ou le dépassement. L'important n'est pas qu'Aïe et Cælebs résolvent les différences dans leurs motifs à agir. S'ils sont mis en présence l'un de l'autre, ce n'est pas dans le but (le *tèlos*) qu'ils se fassent les contributeurs coopératifs d'une plus grande maîtrise dans la conduite de création, dont le bénéficiaire serait le seul Jean-Claude Pinson poète. Leur rapport n'est pas dialectique. Il est polémique, c'est-à-dire qu'il est l'occasion d'explications réciproques à propos des motifs ayant conduit chacun de ces *soi situés* à agir dans le lieu et l'instant de leur saisie fragmentaire. Aucun de ces *soi situés* ne s'ajuste à l'autre, pour la simple raison que ce qu'ils disent, pensent ou font, s'inscrit dans le cadre de l'authenticité, telle que la définit Claude Romano dans l'étude qu'il consacre à l'archéologie de cette notion²⁴⁷. Bien que qualifié, nous l'avons vu, de « militant désœuvré », Cælebs persiste à trouver qu'ausculter *Le sucre et la faim* « comme si c'était un livre de poésie », « est une drôle d'idée²⁴⁸ », une idée dont nous sentons bien que, dans le fond de son âme restée fidèle au Drapeau rouge, il la désapprouve. En d'autres termes, les tensions réciproques entre les fragments demeurent perceptibles et c'est, précisément, le jeu croisé des forces d'attraction et de répulsion, qui s'instaure entre les découpes laissées telles, qui produit cette tension de la forme. Ainsi formée, la forme de l'assemblage résulte de ces rapports tensifs variés qui déterminent l'état du système. L'architecture reconnaîtrait dans cet assemblage constructif non hiérarchisé, autotendant, un exemple de la tenségri-

245 *Ibid.*, p. 19.

246 *Ibid.*, p. 85.

247 Romano, Claude, *Être soi-même, une autre histoire de la philosophie*, *op. cit.*, p. 24 : « l'idée d'authenticité se distingue de celle de franchise ou de sincérité en général en faisant porter l'accent sur la relation que l'individu entretient avec lui-même plutôt que sur celle qu'il possède avec les autres ».

248 Pinson, Jean-Claude, *Drapeau rouge*, *op. cit.*, p. 49.

té, un principe que l'on doit à Richard Bukminster Fuller.

Avec la prudence que réclame le maniement de l'expression de L. Wittgenstein (Cf. supra), c'est, nous semble-t-il, cette formation de la forme qu'il convient de garder à l'esprit lorsqu'il est question de penser à la forme de (sa) vie. Le poète se voit invité à faire place à ce dialogue intérieur de *soi situé* à *soi situé*, sans forcément se soucier d'une finalité d'auto-ajustement synthétique grâce à laquelle sa maîtrise de l'acte de création, ou même la maîtrise de sa vie, y gagnerait. Il n'est pas nécessaire au poète de s'engager lui-même dans le travail créateur pour prendre conscience de ces tensions polémiques qui jouent entre des *soi situés*. Le maître-mot de tout cela, au fond, c'est bien l'incertitude, et l'étonnement qui peut naître de la mise en rapport de ces *soi situés*, ce qui suppose de les discerner, de leur prêter une attention esthétiquement infléchie, soutenue par le plaisir ou déplaisir pris à son instauration, soutenue aussi par l'*electio*.

La forme de vie peut alors être pensée à la fois dans une unité tensive, faisant jouer des forces et des contre-forces, à la fois dans une pluralité fragmentaire qui redonne du jeu au Moi que la routine, la trop grande dépendance aux injonctions de consommation ou de conformation sociale tendent à refermer et à scléroser²⁴⁹. Il est d'ailleurs frappant d'observer que les constructions mettant en œuvre ce principe de tenségrité sont constituées en grande partie de vide – offrant son efficacité à l'expression des tensions. Ces formes tenségratives rendent visibles ce fait que faire place au vide, remplacer la structure hiérarchisée par ce jeu autotensif se mettant en place autour du fragment nucléaire, génère *de facto* un élargissement de la forme – il peut en être ainsi, aussi, de la forme de vie.

Faire dialoguer les *soi situés* au sein de la forme ainsi posée n'est évidemment pas sans rapport avec ce qui a pu être dit, plus haut, de la pensée de Paul Ricœur (Cf. notre conclusion du chapitre 6.2 -). Ce qui semble ici s'affirmer, c'est l'écart cherché entre récit et poème. La syntaxe pencherait vers la synthèse des interpellations au sein d'un récit ou d'une intrigue isotrope tandis que le livre pinsonien pencherait vers ce jeu énergétique, harmolodique, des tensions entre fragments, qu'il convient de rapprocher, une fois encore, des « éclats réciproques » évoqués par Stéphane Mallarmé.

C'est aussi, selon nous, ce qui fait qu'il n'est pas nécessaire que le poète soit lui-même un créateur pour penser la forme de sa vie en référence au livre lu, c'est-à-dire en prenant en compte les trois aspects que nous venons de développer. Ainsi que Pierre-Michel Menger l'écrit en conclusion

249 Savard, Valérie, « Les formes de vie : une nouvelle façon d'appréhender l'individu et la société dans l'œuvre littéraire », Revue *Postures*, Université du Québec, Montréal, 2013 : « Le terme formes de vie, d'abord apparu dans les *Recherches philosophiques* de Wittgenstein, a refait surface il y a deux décennies dans les travaux de Giorgio Agamben. Influencé par les thèses de Foucault sur la biopolitique et le biopouvoir, la forme-de-vie agambenienne modifiait la conception sociologique traditionnelle du déterminisme social. Ce concept, élaboré autour de la possibilité d'agencement des manières de vivre et de l'impossible disjonction entre individualité et politique, inscrit dès lors l'être dans la sphère d'une résistance possible ». C'est aussi, nous venons de le voir, le point de vue de Vinciane Despret lorsqu'il s'est agi de penser la territorialisation comme acte d'agencement.

de son étude, qui aborde la question de la réception de l'œuvre :

Dans tous les cas, il ne s'agit plus d'une simple production érudite, livrant les matériaux soigneusement disposés d'une démonstration qui s'achèverait sur l'affirmation de la supériorité de l'*ens realissium* qu'est l'œuvre ainsi documentée. Il s'agit aussi de procurer à tout un chacun l'espoir ou le moyen de s'identifier à l'artiste, ou de dialoguer avec son travail, en se logeant dans le discours intérieur de l'artiste et dans l'atelier mental et matériel de ses prises de décisions méditées, improvisées, imprévisibles, corrigées, assumées, ou même en se réappropriant son travail pour abaisser les coûts de sa propre invention²⁵⁰.

6.7 - Notre figure : le poète sur le seuil de l'atelier

Pour l'essentiel, la dimension transitive du livre pinsonien peut, selon nous, se comprendre *via* l'attention au fait esthétique gardant trace des « manières de faire » mises en œuvre dans le cadre de son écriture. La compréhension d'une influence éthique du poème tiendrait au pouvoir praxéologique du poème d'objectiver sa formation, depuis la fragmentation opérée à même l'existence de son scripteur, jusqu'aux choix entrant dans la formation autotensive de l'assemblage attentif au vide existentiel bordant chaque fragment retenu, comme chaque fragment possible.

L'action formative, associant le geste à la réflexion, le *faire* au fait (le *faire* avant le fait, même), assume la visée poétique. Faisons nôtre l'image choisie par P.-M. Menger : permettant au lecteur poète d'entrer, en quelque sorte, dans l'atelier de Jean-Claude Pinson, ces « manières de faire » mises en œuvre en vue d'une forme (les livres dans leur teneur et leur structure), s'offrent comme cadre de pensée propice à appréhender sa vie en tant que forme, dotée de prises pour un *agir* existentiel. Le cheminement du poème vers son *pour que* formel constitue le viatique, et non la carte ni l'itinéraire, ni même le but, du mouvement éthopoïétique. Concrètement, l'attention élective et l'accueil des tensions polémiques entre des *soi situés* nous ont semblé constituer les enseignements pratiques principaux, grâce auxquels ces prises peuvent être repérées, approchées, saisies. Grâce à cet enseignement praxique, le poète se sent mieux armé pour adopter le principe même d'une mise en mouvement vers son *pour que* éthique. Il s'y sent invité et se sait muni pour se mouvoir vers

250 Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur*, op. cit., p. 909.

l'« insitué ». Il cheminera non pas en tant que poète, non pas sur le chemin ouvert par le poème. Il cheminera pratiquement *comme* a cheminé le poète à l'avant de la forme – ce que W. Kandinsky appelle « la voie du " comment " »²⁵¹ ».

Autre enseignement tiré de la fréquentation de l'atelier : cette forme s'appréhende à travers ses états, selon une temporalité spécifique, une idiorythmie, ce qui nous a conduit à évoquer le *work-in-progress*, qui rend quasiment inséparables l'œuvre de l'atelier. Car c'est dans l'espace de l'atelier, physique aussi bien que métaphorique, que s'instaure, que s'installe une temporalité poétique articulant les trois instances mises en évidence par E. Husserl. Entrer dans l'atelier, c'est entrer dans ce présent de la formation de la forme, tendue entre les états que sa facture assemblée retient et les états possibles qu'esquissent les prises protentionnelles, perceptibles en chacune des limites fragmentaires ouvrant vers le Rien. Car l'atelier est ce lieu de la mise en plan de la forme vive, qu'il n'est pas nécessaire de ranger pour faire place aux autres occupations. Y règne, en l'absence de son occupant, un présent suspendu en son état tendu entre rétention et protention. L'atelier est ce lieu réservé à la forme *là où elle en est*. Il est cette pièce de *l'ici* où l'on vit, séjourne, intégrée, donc, à l'habitation, mais dont l'usage et l'accès ne sont pas négociables. S'y accumulent les fragments, les forces, les notes, les *hupomnēmata*, les projets inaboutis, les formes accomplies, celles qui sont en train de se tendre, les joies, les désespoirs, sans oublier la compagnie des alliés – « alliés substantiels », comme l'écrit René Char dans *Recherche de la base et du sommet*. Tous éléments entrant dans ce qu'il convient d'appeler une *praxis*. Lieu de repli dans le monde, et non hors du monde (la tour d'ivoire ne convient pas au poète), l'atelier est ce lieu cosmique « de la patience et du taillant »²⁵². Il est le lieu sans horloge où s'attarder passivement auprès de la manifestation et, conformément à la leçon lyrique de Leos²⁵³, tailler dans le vif en vue de l'assemblage et de l'avancée vers la forme en cours.

Telle est l'hypothèse qui semble se dessiner : parce qu'il est à la fois le lieu de stockage des matériaux, l'espace de l'action formative, le creuset d'expression de ces tensions polémiques vécues, l'espace d'habitation commun aux *soi situés* qui s'y trouvent réunis autour de la forme qui les intéresse, l'atelier pourrait désigner le lieu de la réalisation pratique de la visée poétique. Se verrait ainsi plus précisément localisé le seuil où se tiennent désormais Jean-Claude Pinson et le poète : il pourrait s'agir de celui de l'atelier, pensé comme vacuole, littéralement interstice de vacuité, propice à accueillir *l'agir*. Repris dans *Poétique*, ce terme de la biologie est employé par Gilles Deleuze

251 Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2010 [1911], p. 65.

252 Char, René, *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Poésie / Gallimard) 1988 [1971, 1955], p. 54.

253 Pinson, Jean-Claude, *Fado (avec flocons et fantômes)*, *op. cit.*, p. 59.

dans son entretien avec Antonio Negri, doté d'une connotation à la dissidence à laquelle l'*homo poeticus* ne saurait rester insensible :

Créer a toujours été autre chose que communiquer. L'important, ce sera peut-être de créer des vacuoles de non-communication, des interrupteurs, pour échapper au contrôle ²⁵⁴.

Penser ainsi la forme de vie en référence à l'atelier permettrait aussi de tenter d'articuler ces deux approches que Thierry Roger, enseignant la littérature à l'Université de Rouen et qui s'intéresse à la question de la réception de la poésie, tend plutôt à distinguer :

Il y a en effet deux grandes manières d'aborder la poésie, ou bien de manière interne, par la forme et la substance, ou bien de manière plus externe, par la fonction, l'usage, et l'effet produit. D'un côté la « fonction poétique du langage » chère aux formalistes russes [NDR : citons Roman Jakobson] ; de l'autre, ce que j'appellerais « la fonction du langage poétique ». C'est la seconde voie qui m'intéresse ici²⁵⁵.

La question qui le préoccupe, et qui rencontre notre réflexion, n'est pas, écrit-il, de déterminer ce qu'est un poème, ni de se prononcer sur son sens ou sa valeur, mais de réfléchir à son potentiel pratique : « que peut un poème ?²⁵⁶ ». Cette interrogation adressée à l'égard du poème contrevient, selon lui, à la tradition scolastique, c'est-à-dire au rapport que l'école et le monde universitaire en général ont longtemps promu, faisant la part belle à la philologie et à l'exégèse. Déplacer la question vers un rapport pratique au poème, à ses usages et ses effets plutôt qu'à sa structure et sa forme passe, selon T. Roger, par la réhabilitation d'une attitude que les stoïciens, par exemple, connaissaient et pratiquaient en tant que « technique de soi » : la méditation.

Repartant des travaux de Hans-Georg Gadamer et de Hans Robert Jauss, plus globalement des travaux de l'école de Constance, il propose d'articuler méditation et herméneutique de l'*applicatio*. Cette dernière met en œuvre trois actes articulés : comprendre, interpréter, appliquer. La définition que H-G. Gadamer donne de ce troisième acte est celle que retient T. Roger : « tout ce à quoi on peut penser lorsqu'on comprend un livre [...] De ce point de vue, méditer un poème c'est *appliquer*²⁵⁷ ». Méditer un poème ne viserait donc pas à comprendre le poème seulement, à tenter de le percer, mais à se rendre attentif à tout ce qu'il induit en soi de pensées. C'est par ce mouvement

254 Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 238.

255 Roger, Thierry, « De l'usage du poème : lire, interpréter, méditer », *Poésie moderne et méditation* : Actes des journées d'étude organisées à l'Université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018.

256 *Id.*

257 *Id.*

d'engendrement que pourrait s'envisager, pratiquement, un processus d'appropriation solidaire d'un lyrisme induit, mâtiné d'altérité puisque né au contact du poème pensé, écrit, formé par un autre que soi. T. Roger décompose le processus ainsi :

Méditer un poème, dans ces conditions, revient à faire simultanément deux choses : d'abord intérioriser, incorporer, assimiler ; ensuite faire l'expérience d'une vérité jusque-là inconnue, dans la perspective d'une transformation de soi²⁵⁸.

Les deux questions qui viennent, logiquement, sont celles touchant à la nature et à l'origine de cette vérité inconnue. Ces deux questions en induisent une troisième à propos de la fonction du poème : quel rôle tient-il dans la détermination et la venue de cette vérité ? Si l'on en croit T. Roger, ni la source ni la teneur de cette vérité ne sont à chercher dans le poème, mais dans l'à-côté ou l'entour qui se forme lorsqu'il est médité. Comment prouver cela ? Il en est de la méditation en acte comme de la relation esthétique à l'objet : l'une comme l'autre ne peuvent pas se constituer en *corpus* accessible aux méthodes classiques de l'analyse. Elles peuvent être éprouvées mais difficilement prouvées. Reste le recours à l'*exemplum*.

T. Roger convoque à ce titre la poésie d'Henri Michaux, inventeur du terme « intranquillité ». Ce n'est pas un hasard. De son argumentation, solide, reposant sur la dimension thérapeutique du poème, nous retenons deux grands éléments :

D'abord, la place centrale faite à « l'élan vital », qu'il nous paraît légitime de rapprocher de ce que, plus haut, nous avons désigné comme *ductus*. La vérité nouvellement dévoilée tiendrait selon nous davantage à ce qui, dans l'existence du méditant, peut faire obstacle à l'élan, plus qu'à l'élan lui-même, et qui empêcherait de se saisir du *ductus*. Henri Michaux témoigne de cela dans « Pouvoirs » (poème que cite T. Roger), tiré de *Passages* :

Ce qu'il fallait c'était un poème tout pour elle, un poème-action, pour la refaire, la remodeler suivant la santé, selon l'aspiration même de sa nature actuellement inhibée par la maladie. [NDR : H. Michaux évoque « Agir, je viens », poème tiré d'un ensemble intitulé « poésie pour pouvoir », in : *Face aux verrous*]²⁵⁹

Ensuite, lorsque T. Roger en vient à décrire dans le détail ce qui permet au poème, chez H. Michaux, d'assumer cette fonction cathartique, il pointe sa dimension agonistique et sa forme nerveuse, tapageuse, qui tourne le dos à la composition, à la phrase apollinienne. Les équivalents, chez

258 *Id.*

259 Michaux, Henri, *Passages*, *op. cit.*, p. 136.

Jean-Claude Pinson, nous semblent être le jeu des tensions polémiques et l'*energéia* propre à l'assemblage ainsi qu'au free-jazz – c'est-à-dire, au fond, le même phénomène, mais paraissant sous un jour adouci. Cependant, lorsqu'il s'attache à décrire ce qui porte cette charge cathartique, les éléments mis en avant dans la poésie d'Henri Michaux pourraient tout aussi bien décrire la forme *poïkilos* du livre pinsonien :

techniques verbales et rythmiques de mises en « mouvement », de mises à distance, de mises en série : accumulations verbales, traversées des genres littéraires et des genres artistiques, brassage des registres, néologie lexicale, rythmique de la percussion, du « martèlement », énonciation injonctive [...] ²⁶⁰

Ce dernier point nous semble militer en faveur d'un rapprochement entre structure et effet du poème et donc, à nuancer la distinction de départ. Bien que distinguée de la forme et du sens du poème, l'élaboration méditative produit un contenu éthique, ou poétique qui, à nos yeux, n'est toutefois pas sans lien avec la *poïesis*, avec la structure interne du poème, donc avec les choix ayant présidé à sa formation. Exercée dans la cadre de la poétique pinsonienne, la méditation porte selon nous tout autant sur la force évocatrice du livre assemblé que sur les aspects pratiques de l'assemblage opéré.

À cet égard, l'un des intérêts de la notion d'*applicatio* est, précisément, de proposer un *modus operandi* pratique. Le rapport qu'il instaure avec le poème suscite une double réflexion. Son point de vue « extérieur » au poème n'amoindrit en rien la nécessité d'une proximité avec ce même poème. C'est bien au plus près du poème, de sa factualité esthétique, que peuvent naître des pensées à son propos et, si l'on en revient aux caractéristiques de l'expérience esthétique telles que posées par Jean-Marie Schaeffer, il devient évident que l'intensité et la qualité de ses pensées se renforceront à mesure que le lecteur poète s'approchera du poème et s'attardera auprès de lui. La fructuosité éthique de l'expérience méditative dépend de l'intimité à laquelle le lecteur parvient avec le poème.

Or, second intérêt de penser le mode opératoire, quel autre lieu que l'atelier pour ainsi s'attarder et approcher physiquement de la forme, des poussées dont elle est le fruit, et de ce que nous pourrions appeler son *aura* pour désigner cette intimité venue à l'extérieur ? Le terme, c'est bien connu, est étroitement associé à la pensée de Walter Benjamin à propos de l'écart entre présence physique de l'œuvre d'art et reproduction, notamment photographique. Il a depuis fait florès et se trouve convoqué dans des contextes fort divers. Cette « unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-

260 Roger, Thierry, « De l'usage du poème : lire, interpréter, méditer », *op. cit.*.

il²⁶¹ », semble néanmoins rendre compte de ce sur quoi peut porter la méditation. Il s'agit, en effet, que le lecteur se laisse gagner par le souffle du poème à l'endroit et au moment où il le reçoit, dans son *authenticité* – et l'on sait l'importance de ce terme dans la réflexion de W. Benjamin – et que ce dernier définit ainsi : « Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique²⁶² ». L'*aura* peut se comprendre comme ce phénomène metaxique où prenant appui sur la proximité attentive au fait esthétique se déploie un lointain *a parte ante*, c'est-à-dire donnant accès au processus de formation, et *a parte post*, c'est-à-dire ouvrant sur une pensée de sa vie en tant que forme susceptible d'atteindre à pareille authenticité. Jean-Claude Pinson n'invite-t-il pas à ce haut degré d'authenticité que le poème, ou l'œuvre d'art en général, instancie, lorsqu'il fait de la poétique le moyen de « rejoindre l'étoile lointaine en soi²⁶³ » ? Il est bien question, dans cette belle formule, du proche et du lointain, du souffle, de cette manière de penser sa vie en mouvement dans la spirale vie-poème-vie à nouveau. Il est donc bien question du seuil, ici encore, et de ce qui s'articule poétiquement à son abord.

Dans ce contexte, nous ne pouvons par conséquent qu'être frappé par la nature des éléments concrets dont T. Roger dresse la liste plus haut, lorsqu'il s'agit de se prononcer sur les manières d'agir du poème chez Henri Michaux. Non seulement parce que ces éléments font largement écho à nos propres réflexions, mais parce qu'ils renvoient à la manière dont le poème a été formé. Donc à une articulation, selon nous. Ce par quoi se manifeste le pouvoir du poème, disons son *aura* s'offrant à la méditation, ne saurait à nos yeux s'envisager autrement que dans le rapport aux choix ayant présidé à l'élaboration de sa forme physique. Les pensées sont induites non seulement par la structure et le sens du poème, mais aussi par toutes les traces de sa formation que, nous y revenons une fois encore, le principe de l'assemblage laisse en grande partie apparentes, autrement dit sa facture.

Telles nous paraissent pouvoir être proposées les caractéristiques de l'atelier poétique et, compte-tenu de nos réflexions antérieures, telles nous paraissent pouvoir être pensées les opérations et conduites pratiques transposables, si l'on peut dire, à toute forme de vie – disons à toute vie pensée en tant que forme.

À l'égard de sa vie, il nous semble que le spectateur est ainsi invité à occuper une position proche de celle de l'artiste en son atelier, lorsqu'il s'attarde, lui aussi, sur la forme en cours, dans

261 Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003 [1955], p. 19.

262 *Ibid.*, p. 16.

263 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, *op. cit.*, p. 46.

son état, non pas stabilisé, mais tendue entre rétention et protention. Dans l'article qu'elle consacre à l'espace de l'atelier, Florence de Mèredieu met en évidence, à travers plusieurs exemples très différents (l'atelier exigü d'André Masson, l'atelier rigoureusement aménagé de Mondrian, la vaste grange de Jackson Pollock), la nature matricielle de l'espace de l'atelier²⁶⁴. Le travail de Tatiana Trouvé, nous l'avons vu, instaure en son cœur ce rapport génératif complexe entre atelier, pièces exposées, espace d'exposition et spectateur. Nous avons aussi souligné l'importance du paysage nazairien – qu'il convient selon nous d'inclure à part entière dans la notion d'atelier du poète – dans la formulation du cycle poétique chez Jean-Claude Pinson.

Si l'on s'intéresse au poète installé à ses côtés, la notion d'atelier reste-t-elle valide ? De quelle manière éclaire-t-elle la relation entre poétique et forme de vie – seule forme, au fond, à laquelle le poète ait affaire ?

Nous répondrons à cette question dans un enchaînement conclusif en quatre points qui nous reconduira à l'intranquillité.

Premier point : en tant que lieu de la manifestation de ce que, plus haut, nous avons appelé les *soi situés*, l'atelier met en présence le poète avec les moirures de son moi. Souvenons-nous des interpellations qui, d'après Paul Ricœur, disent « le maintien de soi » : « Où es-tu ? », appelant comme réponse « Me voici !²⁶⁵ », liant ipséité et situation selon un procès de mise en relations labile entre chaque occurrence. À la différence du *je* et du *tu* qu'elle met en rapport, l'interpellation a lieu mais n'a pas de lieu propre. Au mieux pourrait-on la penser en termes de distance entre deux points d'énonciation distincts appelés eux-mêmes à se déplacer, du fait de l'interpellation. Pourtant, s'exclame Paul Audi qui, repartant des travaux de Michel Henry sur *L'Essence de la manifestation*, cités dans ce long extrait complexe, a amplement médité cette question :

Et pourtant ! même s'il y a tout lieu de penser que le moi est toujours fait d'une pluralité de sentiments différenciés, que le moi est une simultanéité d'unités affectives ou sinon que « l'individu est une successions d'individus », comme Samuel Beckett [...] l'écrivait quelque part ; même si nous enveloppons, tous autant que nous sommes et chacun pour sa part, une certaine « uni-pluralité » de forces et d'affects, si nous pouvons nous définir comme un point d'entremêlement affectif, comme une conjonction de passions qui se disputent entre elles le pouvoir [...] alors ce qu'il convient de dire c'est que la *différence* des tonalités de fond qui se donne (en apparence du moins)

264 de Mèredieu, Florence, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 327.

265 Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 195.

comme le reflet de « l'éclatement de l'existence », de la pluralisation des moi, si ce n'est de la pulvérisation du Soi lui-même [...] ne saurait en aucune façon faire *éclater* l'unité affective de notre existence corporelle, pas plus d'ailleurs qu'elle ne trouve « son principe dans celui de leur constitution possible », c'est-à-dire dans leur être-représenté sous la forme de quelque chose d'« étendu » et de « situé » en un quelconque endroit déterminé du corps propre²⁶⁶.

Au fond, Paul Audi et Michel Henry font ici part d'une observation quotidienne, presque banale, dont le caractère paradoxal n'apparaît qu'à celui qui se préoccupe de sa vie en tant que forme, c'est-à-dire telle que l'a définie Didier Fassin plus haut. La pensée de la forme de vie conditionne la mise en évidence du paradoxe qui nous met en présence de cette pluralité mouvante, ondoyante, intimement liée à la profusion des élans vitaux (et des interpellations en retour) et de l'indestructible unité sentie en notre chair, qu'il ne saurait être question de remplacer par une « constitution » fixiste, une « représentation » chosique corporellement localisable (qu'on l'appelle « essence », « caractère », « bois dont on est fait » ou glande pinéale chez R. Descartes). Ni l'oubli (ou la négligence) de la pluralité ni sa réduction par représentation et spatialisation corporelle n'offrent, selon les deux philosophes, de prise pour penser la forme de vie dans sa complexité paradoxale qui l'a fait une et multiple pour celui qui entreprend d'y penser. Mais vers quel point diriger sa pensée ? Affronter ce paradoxe impose de se tenir sur ce que Paul Audi nomme le « plan d'immanence *autobiographique*²⁶⁷ », dont nous rappelons de quelle manière il le caractérise :

Loin de ressembler à une « surface » instituée d'avance et capable, pour cette raison, d'accueillir en tel ou tel de ses lieux des « éléments » disparates et hétérogènes, le plan dont nous parlons, le plan invisible de la vie, est au contraire constamment *général* (produit) par les « éléments » [NDR : les *Erlebnisse*, expériences vécues idiosyncrasiquement, précise-t-il] qui s'y inscrivent et qui, par l'effet d'une telle inscription, deviennent alors, à proprement parler, des *événements* de la vie²⁶⁸.

La topique du moi s'inscrit donc, chez Paul Audi, dans ce plan difficilement imaginable si l'on s'en tient au cadre eidétique, lequel, il faut bien l'admettre, est celui qui s'accorde le plus spontanément à nos expériences quotidiennes de l'espace. Mais cette difficulté est précisément le signe de l'enjeu réflexif, difficile, impératif, de la poétique. Il faut donc recourir à des images et des comparaisons. Paul Audi convoque celle d'« une plume de stylo [qui] ferait naître le papier au fur et

266 Audi, Paul, *Où je suis. Topique du corps et de l'esprit*, op. cit., p. 266.

267 *Ibid.*, p. 269.

268 *Id.*

à mesure que le tracé de l'écriture se déposerait sur lui²⁶⁹ ». L'atelier est une autre analogie possible. Il peut lui aussi donner une idée de cette spatialité transparente au sujet tant qu'il ne l'objective pas intentionnellement mais qui, selon P. Audi, est la seule susceptible de le mettre en rapport avec la forme de sa vie. Autrement dit : l'atelier ne précède ni ne conditionne l'œuvre qu'il accueille mais se constitue solidairement dans l'ici de sa formation et même, de l'intentionnalité visant sa formation. Il paraît, et se prête à localisation, concomitamment à ce qui y prend forme. Sa fonction matricielle pose l'interaction entre œuvre et atelier, dans le sens où l'atelier (qui n'est pas un simple volume, que détermine topologiquement tout ce qu'il contient ou a contenu) génère l'œuvre mais dans le sens, aussi, où les œuvres (qui, pour un temps, y demeurent, même accomplies, ou y ont laissé des traces) génèrent tout autant l'atelier en tant que creuset des forces de l'*agi* et de l'*agir*, du *parce que* ressaisi en vue d'un *pour que*.

Décider de se faire poète pour s'atteler à la forme de sa vie, qu'il s'agit de penser au regard de l'assemblage, c'est adopter la position analogue à l'artiste décrétant qu'ici sera son atelier : ménager la vacuole autour du point d'entremêlement, s'octroyer à soi-même un lieu d'observation des moirures produites, habiter le repli où trouver prise en l'*agi* en vue de l'*agir*, c'est-à-dire, *in fine* : s'approprier comme un Tout ce lieu du plan donné pour Rien, dans le moment pathique, y prendre en charge la forme singulière de sa vie, et reprendre ainsi à son compte ce que Paul Audi qualifie de « grande leçon de Leibniz » [dans une lettre à Arnauld, datée d'avril 1687] : « ce qui n'est pas véritablement *un* être, n'est pas non plus véritablement un *être*²⁷⁰ ». Peut-être serait-il, pour nous, plus juste de dire : ce qui n'est pas authentiquement *une* vie, n'est pas non plus authentiquement une *vie* ». Il en va d'un lieu, d'un pays natal aussi bien que naissant mais stable cependant, propice au séjour de ces *soi situés* que cette vie fait paraître au moi. L'atelier poétique serait alors ce pays où se mettre en rapport avec les palpitations de la forme de sa vie.

Deuxième point : du fait que l'atelier est le lieu où se forme la forme, il en accueille les états successifs. Compte-tenu des développements ci-dessus, sa topique en est à chaque fois modifiée, bien que demeurant unitaire. L'atelier se marque des empreintes laissées en lui par les états qu'il a accueillis en son sein. Même si elle n'en occupe plus le sein, et même si elle en est physiquement sortie, l'œuvre qui y a trouvé l'accomplissement de sa forme, travaille encore l'espace de l'atelier, même et autre. L'atelier est, de ce fait, non seulement le lieu du *transitus*, d'un état à l'autre, d'une forme à l'autre, mais aussi l'instance topique de rétention de ces *transitūs*. Nous en voulons pour

269 *Ibid.*, p. 270. Souvenons-nous de l'image convoquée par Eduardo Lourenço à propos du *Livre de l'intranquillité* : « Bernardo Soares écrit sur cette ardoise inexistante », in : *L.I.*, p. 14.

270 *Ibid.*, p. 166.

preuve la conservation à l'identique de l'atelier de Francis Bacon, aujourd'hui exposé à la Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, ainsi que le minutieux travail scientifique d'archéologie et de photographie qui en a permis le déplacement de Londres à Dublin. L'éthopoïèse est un processus et la forme de vie un état toujours temporaire, tant que le sujet est livré au flux vital. Penser sa vie en termes de forme, c'est par conséquent s'engager dans la formation continuée de la forme, alternant entre états et *transitūs*, non pas dans un enchaînement sériel, mais plutôt selon un accroissement par ajouts, intercalations, modification du jeu des tensions polémiques entre éléments ou événements. Une forme unitaire, donc, moirée, enroulée sur elle-même, et non une succession de formes indépendantes les unes des autres, en laquelle s'assemblent de nouveaux fragments faisant naître de nouvelles découpes fertiles en potentialités. Citons à nouveau Paul Audi :

Pas de moi, donc, qui ne soit pas toujours déjà posé sur un plan de sentiments, dont l'unité s'édifie au gré du *passage incessant* d'un affect *dans* un autre, d'un affect dépendant d'un autre, en symbiose avec un autre, ou sinon, en réaction par rapport à un autre, c'est-à-dire, en somme, au gré de cette imbrication et de cette modification perpétuelle et réciproque des déterminations affectives qui forment le caractère *tout entier* d'une « existence corporelle » : une même vie²⁷¹.

Troisième point : l'atelier est le lieu de l'attardement. L'atelier est un lieu de travail, de labeur, et même de difficultés, pas seulement techniques. Cependant, ce qui le distingue radicalement de l'usine, du bureau ou de la salle de cours (nous repensons ici au « *Cantator analyticus* » signé Jean-Claude Pinson), est son caractère vacuaire qui permet que s'y déploie une temporalité spécifique, une idiorythmie échappant aux cadences imposées par les modes de production et de consommation déterminées par et pour la masse. Il est donc aussi le lieu de la méditation. Nous percevons trois attardements possibles, mettant en jeu ce que nous avons présenté comme l'*electio* sécularisée exercée dans l'*ici* de la manifestation auratique.

Le premier, vécu sur le seuil, se traduit par une égale attention portée aux événements de la vie, sans hiérarchie et, surtout, sans accorder le primat à tout ce que l'*homo æconomicus* érige en priorités (rentabilité, efficacité, communication, conformation, etc) : le parfum de l'acacia chez Jean-Claude Pinson, le chant de l'oiseau chez M. Hulot, par exemple. S'attarder, c'est résister.

Le second accompagne le récolement des fragments, quelle qu'en soit la nature, car il s'agit de s'attarder auprès du Moi pour en déceler les moirures, auprès des livres ou des œuvres des autres pour s'éprouver selon ses plis existentiels, ou bien encore auprès des menus faits esthétiques pour,

271 *Ibid.*, p. 267.

à chaque fois, en découper les bords de manière à n'en conserver que le tranchant qui parle *au* et *du* sujet – ce qui lui parle *authentiquement*, si l'on veut ici souligner l'importance éthique du rapport à lui-même, dans le détachement que permet l'atelier à l'égard des prescriptions sociales, morales.

Le troisième est celui qui ouvre et ferme le geste d'assembler. Déterminer dans la forme la place du fragment à intégrer réclame de s'attarder auprès de ce que, plus haut, nous avons appelé l'état-limite de la forme et du fragment. Toute la finesse attentionnelle est ici requise pour ausculter la forme et ses potentiels ajouts – ou retraits –, pour guider le geste et, ensuite, en juger au regard de ce qui l'a motivé. Ainsi l'on passe de l'attardement, comme *praxis*, à l'action réflexive de s'attarder. La forme pronominale est ici adéquate à ce qu'elle désigne, à savoir une saisie en vue de lui-même de ce qui a, d'abord, arrêté et interpellé le sujet.

Il nous semble possible de reprendre à propos de la forme de vie la belle formule qu'emploie Thierry Roger à propos de la méditation du poème :

la poésie de la méditation pose le problème de l'obscurité, puisqu'il semble absurde d'imaginer une méditation sur le connu, l'évident, le familier. On médite sur le mystère, cher à Mallarmé ou à Saint-John Perse ; la pensée s'arrête sur ce qui arrête la pensée. La poésie de la méditation se présente comme une poésie de la « défamiliarisation », pour reprendre le mot des formalistes russes, qu'il faudrait entendre ici dans un sens large²⁷².

« La pensée s'arrête sur ce qui arrête la pensée » pourrait en effet aussi signifier que la forme s'arrête sur ce qui arrête la forme, sachant que, pensée ou forme, la seconde occurrence n'est pas congruente à la première. Autrement dit : entre la forme qui s'arrête et la forme arrêtée, quelque chose s'est passé, un événement a eu lieu (moirure, épiphanie esthétique, *aimez-moi* perçu dans la page ou dans une improvisation free-jazz). Le passage de la forme passive à la forme active dit bien cette ressaisie du *parce que* en vue du *pour que*. La forme qui s'arrête est déjà tendue ou en train de se tendre vers l'*agir* et c'est, précisément, ce *hiatus* entre l'arrêt *agi* et le départ vers l'*agir* que l'attardement découvre. Ce faisant, il découvre aussi les prises pour le départ de la forme. C'est en ce sens que nous entendons l'atelier comme le lieu privilégié de l'attardement – un attardement en vue de la forme, que tout événement provenant de la vie et parvenu au seuil est susceptible d'arrêter pour lui donner un élan insoupçonné, que la vie celait à l'état d'une discrète potentialité et, ainsi, s'approcher de la forme de sa vie.

Il faut noter que le monde de l'usine connaît cette forme d'œuvrement – et de vie – qui ménage

272 Roger, Thierry, « De l'usage du poème : lire, interpréter, méditer », *op. cit.*

des sortes d'ateliers vacuolaires, propices à l'attardement, au sein de la cadence imposée par la chaîne. Il s'agit de ce que l'on appelle la « perruque ouvrière », ces objets fabriqués en détournant à son profit les moyens de la production (matériaux, méthodes, machines et temps). Rendue illégale par les règlements intérieurs, et même, déjà, par des ordonnances du temps de Colbert, cette pratique perdure malgré tout pour la raison, proprement éthique, que, ainsi qu'un récent témoignage le rapporte, la perruque ouvrière est une manière de retrouver « le sens de soi²⁷³ ».

Quatrième point : l'atelier est le lieu d'une expérience esthétique de « soi ». La question qui se profile ici est celle touchant à l'accès à soi. Ambitionner un ajout à ce sujet philosophique, vaste et complexe, auquel Claude Romano a consacré une étude conséquente, serait déraisonnable et n'entre pas dans le champ de nos investigations²⁷⁴. Nous nous contenterons d'en revenir à l'expérience esthétique et à ce qui, selon Jean-Marie Schaeffer, la caractérise (Cf. § 4.9 -), dans le contexte posé par l'atelier.

Passer le seuil de l'atelier, c'est s'apprêter à infléchir son attention, la libérer de toute visée pragmatique ou productiviste (cas de la « perruque »), la reconfigurer dans son rapport aux faits esthétiques qui vont paraître dans l'*aura* que le regard va soulever autour de la forme. Lorsque cette dernière ressortit à l'assemblage, nous savons que l'attention portera prioritairement sur les limites et les bords, ainsi que sur les potentialités relationnelles que génèrent les vides saisis en leur tension vers l'horizon extatique.

Ce faisant, l'artiste revenu en son atelier se rend disponible à l'étonnement en laissant, en quelque sorte, l'initiative à la forme, à ses ruades pour sortir de son état. Dans ce qu'il convient d'appeler un fait esthétique propre à l'atelier, nous pensons déceler une forme d'expérience concrète répondant à l'épineuse question du dédoublement de la conscience que suppose « le démantèlement de l'égologie » – l'expression est choisie par Claude Romano comme condition au « Devenir soi-même²⁷⁵ ». Penser sa vie en tant que forme est une manière d'en penser l'objectivité au regard de la conscience réflexive du sujet qui y consent. Cependant, se défaire de l'*ego*, en desserrant son étau, au profit d'une relation sujet/objet ne résout pas la question de l'unité, sauf à considérer que les positions subjectives comme objectives peuvent s'échanger et que c'est, précisément, cette conscience de soi relationnelle, qui s'offre comme objet. En effet, le rapport entre conscience subjectivée percevante et conscience objectivée perçue sanctionne une dualité, voire une hiérarchie (le maître et

273 Neuman, Stan, *Le temps des ouvriers*, Les Films d'Ici, Stemal Entertainment & Looks Films, France, 2019. Le photographe français Jean-Luc Moulène a, pour sa part, consacré une série à ces objets, réalisés dans le contexte des grèves.

274 Romano, Claude, *Être soi-même, une autre histoire de la philosophie*, *op. cit.*

275 *Ibid.*, p. 543.

l'esclave chez Hegel). Si, comme l'écrit Claude Romano à propos de la pensée de S. Kierkegaard, « le moi devient une tâche », le sujet n'a pas la possibilité immédiate de se former lui-même, à moins de prétendre réitérer l'exploit du Baron de Münchhausen tirant sur ses propres cheveux pour s'extraire du marais où il s'embourbe²⁷⁶. Lieu de rétention de l'assemblage en son devenir tensif, gardant trace des choix opérés et des tensions polémiques qui ont accompagné chacun de ces choix, l'atelier se constitue en lieu du hors-de-soi, voire en *alter-ego* de l'artiste²⁷⁷. Il se fait le lieu d'un décentrement, d'une décoïncidence d'avec soi-même où la relation sujet-objet peut s'inverser. Sans aller, peut-être, jusqu'à la notion proposée par Mikel Dufrenne érigeant l'œuvre d'art en « quasi-sujet », il convient toutefois de reconnaître ce pouvoir à la forme en cours de retourner la question à l'artiste, de prendre l'initiative de sa formation et, en quelque sorte, de mettre l'artiste devant le fait accompli.

Les artistes témoignent de ces retournements se produisant dans l'atelier. L'un des plus connus et des plus spectaculaires est celui dont témoigne W. Kandinsky lorsqu'au retour d'une étude sur le motif il pose les yeux sur l'un de ses tableaux, figuratif, tourné sur le côté, moment de la révélation de la beauté d'une peinture délivrée de la *mimèsis*. Or, en quel autre lieu que l'atelier est-on susceptible de découvrir, ou plutôt de redécouvrir, un tableau tourné ? Pas dans un musée en tout cas.

Tatiana Trouvé, vers qui nous revenons en cette partie conclusive, fait part d'expériences similaires qui entrent pleinement dans son processus de travail. Nous reprenons ici des extraits du texte que l'artiste a rédigé à l'occasion de son exposition *A quiet life* (15 octobre – 24 novembre 2018, Galerie Kamel Mennour) :

Tout un monde sépare l'univers dans lequel je travaille le jour, que ce soit activement ou passivement, et celui que je quitte le soir pour le retrouver le matin ; un monde où le temps opère, lie les choses entre elles ; un monde bien vivant qui se passe de ma présence et que je me surprends à redécouvrir [...] L'atelier est un environnement relié à des êtres et des choses qui accueille et produit sans cesse de microévénements. Il vit le jour comme la nuit. Et il y a surtout du temps qui passe dans ce lieu en état de veille, habité par la pensée et par le rêve, quand les choses qui le peuplent sont au repos, la nuit venue [...] L'atelier est à la fois un espace physique et un espace psychique. Il est

276 Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p. 73.

277 Deguy, Michel, *La poésie n'est pas seule*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Fiction & Cie), 1988 [1987], p. 16 : « Comment la poésie des arts, comment la *Dichtung*, réfléchie dans le langage d'une poétique, peut-elle nous douer d'une capacité d'habiter ? [...] Car il se peut que le point appelé Art soit ce point d'Archimède utopique commun à d'extrêmes adversaires, Céline et Genet par exemple, point "surréal" comme le voulait Breton à condition de ne pas l'entendre comme celui de la "résolution" des contraires mais de la compossibilité paradoxale de ceux-ci ; point, donc, "élevé", gagné par une pensée qui parlerait ainsi : / L'issue est donc cette extrémité, ce sommet, si l'on veut, dur à gagner, à regagner, et tel que s'y découvre la paradoxalité "sans issue" des contraires à prendre ensemble – à sym-boliser ».

relié à tout un ensemble d'êtres et de choses qui le constituent, mais il est aussi un lieu où les idées et les choses se relient (un lieu où les idées deviennent des choses et où les choses deviennent des idées), animé par l'esprit, par le conscient et par l'inconscient, par les choses elles-mêmes. Ces deux dimensions y sont pour moi inexorablement enchevêtrées. Dans l'environnement de l'atelier, tout objet est alors amené à se transformer et à trouver une nouvelle définition, que ce soit dans sa manière de se relier aux autres (quels que soient ces autres), dans sa matérialité, dans ses dimensions...

La relation que le poète instaure avec la forme de sa vie doit, à nos yeux, mettre en œuvre les ressources attentives de l'expérience esthétique, adaptées à l'appréhension et la compréhension de ce qui est existentiellement en jeu dans ces retournements. Le terme « forme » pourrait alors s'entendre comme entrelacs des renversements, comme assemblage contrapuntique de moments de l'*agi* et de moments de l'*agir*. Trouver la prise pour le départ nécessite de se rendre attentif à la facture tensile de la forme, aux rapports polémiques en quoi consiste l'assemblage : là où la forme-limite esquisse une ex-tension, là où le rapport d'in-tensité entre fragments s'amoin-drit, là où la distension produit la moire, bref, tous les arrêts d'où peuvent se percevoir un *ductus* invitant à prolonger la formation et à s'avancer vers un nouvel état, dans la conscience réflexive de ce *transitus* auquel le sujet comme la forme consentent solidairement.

Penser l'atelier où se forme sa vie ouvre, nous semble-t-il, la possibilité pratique d'un accès à soi mobilisant les ressources de l'expérience esthétique. C'est une pensée pratique, en effet, dans le sens où elle peut prendre son modèle dans le témoignage d'une artiste comme Tatiana Trouvé. C'est aussi le sens d'un ouvrage auquel nous avons, quelques lignes plus haut, subrepticement emprunté le titre : la *Dé-coïncidence*, selon François Jullien²⁷⁸. Son sous-titre est explicite : « D'où viennent l'art et l'existence ». La thèse du livre est ainsi posée dès les premières pages :

Dé-coïncider ne serait-il donc pas le verbe éthique par excellence ? Car il nous faut une éthique qui ne soit pas de renoncement ascétique à la vie, mais qui déploie la vie en existence [...] ²⁷⁹

La promotion de la dé-coïncidence repose sur l'opposition entre l'être-là, reconduit par coïncidence, tendant à ce que F. Jullien appelle la « sédimentation d'un " soi " ²⁸⁰ », et l'« essor » existentiel qui permet de demeurer fidèle, en somme, à l'élan vital, car, rappelle-t-il, « Vivre, c'est dé-coïn-

278 Jullien, François, *Dé-coïncidence*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2017.

279 *Ibid.*, p. 20.

280 *Ibid.*, p. 112.

cider sans discontinuer²⁸¹ ». Repartant de la nécessité d'une altérité grâce à laquelle un hors du soi coïncident puisse s'offrir en horizon existentiel, F. Jullien voit, lui aussi, le modèle pratique de sa dé-coïncidence dans la poésie « moderne », celle dont S. Mallarmé a, selon lui, ouvert la possibilité, grâce à la négativité et à la dislocation qu'elle a introduite. Dans les propos qui suivent, nous trouvons des échos à la fragmentation et à l'harmolodie, qui nous renvoient à la poésie de Jean-Claude Pinson, pensée au regard de l'assemblage :

Comme elle défait une adéquation qui a sombré en positivité, la décoïncidence en acquiert une puissance propulsive par détachement [...] En quoi la décoïncidence n'est pas seulement rupture ; elle n'est pas passivement brisure ou déchirure. La décoïncidence ne se cantonne pas dans la dissonance²⁸².

Dans sa relation à l'art, F. Jullien argumente l'essentiel de la dé-coïncidence du point de vue de la relation entre l'œuvre et le référent, entre, par exemple, la peinture perspectiviste albertienne et la nature géométrique de l'espace renaissant, plus largement encore, de la « Nature » pensée telle. C'est, nous semble-t-il, aller dans le sens d'une approche dichotomique sans doute trop marquée, qu'un épisode comme le conflit entre l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, nouvellement créée, et Abraham Bosse, inviterait peut-être à nuancer, d'autant qu'il fut tranché contre les positions géométriques du graveur, qui dut quitter l'institution dès 1661.

Il y aurait, sans doute, une autre manière d'envisager la dé-coïncidence. Il nous semble envisageable de la penser comme mise en crise de la coïncidence de la forme avec les intentions de celui qui la forme. Semblable coïncidence serait le fait d'un artiste aveugle et sourd aux ruades de la forme. Elle serait donc le fait d'un défaut esthétique car résultat d'une attention uniquement tournée vers le *faire*, écartant le fait et l'à-faire potentiel, oublieuse des vertus de l'attardement, improductif au regard de la procédure mais tellement fertile à celui de toute création. Œuvrer ainsi reviendrait à suivre aveuglément un plan déterminé *a priori* et à faire barrage contre tout *ductus*. Dans ce cas, en effet, s'installe une coïncidence entre le plan et son application. Un tel modèle, on le comprend bien, s'écarte résolument des modalités du travail artistique et réduit l'atelier à n'être qu'un espace procédural, hors la vie. Ce qu'il n'est pas, l'épisode rapporté par W. Kandinsky ou le texte de T. Trouvé en apportent la preuve.

Ce dernier point rappelle la nécessité, pour dé-coïncider, donc pour dévoiler un accès à soi, de

281 *Ibid.*, p. 38.

282 *Ibid.*, p. 150.

nouer *poïesis* et *aisthesis*. Il nous reconduit à ce regard esthétique installé au cœur du faire qui, d'après ce qui a pu être dégagé de nos réflexions antérieures, constitue la marque de l'intranquillité.

Grâce à la figure du poète escortée par Jean-Claude Pinson, la possibilité de penser un versant éthique à l'intranquillité a pu être établie et décrite pratiquement. Un retour au travail de définition, fort de ces enseignements, peut donc être envisagé.

6.8 - Plus avant vers l'intranquillité, IV

Avec la figure du poète, trois grands traits déjà établis de l'intranquillité se voient renforcés : feuilletage du sujet en lien avec une expérience de nature esthétique, articulation dynamique d'un faire et d'une attitude réceptive à l'égard de ce faire, caractère contrapuntique de ce sur quoi porte ce faire (fragments sensibles, voix hétéronymes, bribes paysagères, matériaux assemblés). Un quatrième trait semble pouvoir être mieux dessiné : il s'agit de la situation de l'œuvre d'art au sein de ce que, plus haut, nous avons présenté sous la forme d'un schéma fonctionnel impliquant œuvre et œuvrant à l'égard de l'*opus* (Cf. illustration 5.6, page 244).

Dans ce schéma, la distinction entre *opus* et œuvre recoupe une distinction fondamentale entre le *faire* relevant, précisément, de l'intranquillité vécue par le sujet et l'objet déclencheur de cette même intranquillité. Dans le droit fil de l'analyse conduite auprès des dessins de Tatiana Trouvé, cette distinction porte sur l'œuvre graphique d'une part et les récits inventés par son spectateur d'autre part. Toutefois, aussi nécessaire soit-elle pour poser avec le plus de rigueur possible les conditions de l'expérience esthétique baignée d'intranquillité, cette distinction entre *opus* et œuvre n'annule en rien tout ce que la formation du premier doit à la seconde, et pas davantage tout ce qui, dans la constitution du premier, joue dans l'expérience du fait esthétique exercé à l'endroit de la seconde. Pareille circularité entre œuvre et *opus* conditionne, nous le comprenons bien, la visée poétique puisque la première relève de la *poïesis* tandis que le second relève de l'éthique. Du fait de son installation sur le seuil, la figure du poète permet d'éclairer l'articulation des deux.

S'avancer vers une formulation de l'intranquillité nécessite donc de repartir de ce schéma pour interroger les relations entre les éléments posés, dont nous pensons qu'ils restent entièrement valides au regard de ce qui a pu être dit de la figure poétique. Autrement dit, il va s'agir de déplacer

le poids réflexif des éléments (œuvre ou vie, *je* et *tu*, *opus*) vers les relations qui les articulent. La relecture de ce schéma permet de déterminer trois relations et implique à nos yeux trois niveaux de réflexion. Exprimée sous forme de tableau, cette relecture peut se résumer de la sorte – constituant de ce fait le plan de ce chapitre qui traitera de chacune de ces relations enchaînées :

œuvre / vie → je / tu	diastase	phénoménologie	vie
tu → <i>opus</i> → je	assemblage	analogie poétique	forme
je → œuvre / vie	analogie	sagesse poétique	forme de vie

Tableau 2 : les trois relations et les trois niveaux réflexifs en jeu dans l'expérience de l'intranquillité

La relation œuvre / vie → je / tu

Sans doute est-il opportun de redire ici que la schématisation à laquelle nous avons recouru visait à consolider ce que nous avons appelé une formulation esthétique de l'intranquillité – formulation qui imposait, comme cela a été rappelé plus haut, de séparer œuvre (les dessins de Tatiana Trouvé exposés au mur du musée ou de la galerie) et *opus* (les récits concurrents que le spectateur est conduit à élaborer lorsqu'il se livre à l'expérience esthétique auprès de ces dessins). Cette distinction recelait déjà la question éthique puisque sa conséquence est de considérer l'œuvre dans son intrication avec les flux des élans vitaux venant saisir notre être de chair, dans l'instant et le lieu de la saisie. En termes phénoménologiques, nous pourrions dire que le contenu phénoménal qui paraît dans le vif de la formation de l'*opus* – moment de l'intranquillité – s'origine dans l'œuvre tout en s'en séparant radicalement puisque mettant en jeu deux plans étrangers l'un à l'autre, bien que rattachés à la chair unitaire, temporalisée, localisée de notre être vivant. Le flux vital, avons-nous défendu en prenant appui sur la pensée de Jan Patočka, emporte le *tu* œuvrant à l'*opus* à l'écart du *je* consentant à l'interpellation. Disons, pour en rester à l'essentiel, que cette relation marque la transition d'une entité unitaire à une entité duale. Elle pose donc la question de cette séparation interne que provoque l'œuvre ou le fait de vie venu saisir l'être qui cependant dit « moi » – et veut continuer à dire « moi ». Avec elle, se pense le tressaillement qui saisit la chair, mouvement *subitus* qui, littéralement, la fait bondir au-delà de la faille qu'ouvrent en son sein l'élan ou l'œuvre dont l'origine subie provient du dehors. Toutes nos figures tressaillent ainsi, depuis l'enfant froissant la page jusqu'au poète. L'étrangeté des espaces de l'*Intranquillity* procède d'une même césure au sein de l'espace perspectiviste, dont le produit sont ces bribes paysagères séparées par des vides, s'offrant comme lignes contrapuntiques recomposables au sein de l'*opus* sur le modèle de mises en récit concurrentes.

Revenons à Bernardo Soares : l'un des traits majeurs de l'intranquillité, telle qu'elle paraît au fil

des pages de son livre éponyme, consiste, nous l'avons exposé en prenant appui sur la phénoménologie de M. Merleau-Ponty, en la structure chiasmatisque de l'expérience sensible, se manifestant par une porosité entre l'intime et l'extime : la chambre et la ville de Lisbonne, le Moi et les éléments, les passants – ce que Bernhard Waldenfels, dans ses réflexions phénoménologiques, caractérise comme « l'étranger » (ξένος), qu'il prend soin de distinguer de « l'autre » (ἕτερος) :

L'étrangeté d'un hôte [...], l'étrangeté d'une autre langue, d'une autre culture, l'étrangeté de l'autre sexe ou celle d'une « autre situation » ne se réduit pas au simple fait que quelque chose ou quelqu'un se révèle différent. [...] L'étrangeté présuppose le règne du propre et la propriété d'un soi (*Selbst, ipse, self*), qu'on ne doit pas confondre avec un même (*Selben, idem, same*), qui, lui, est différencié à partir d'un point de vue tierce²⁸³.

Lorsqu'il écrit avoir « toujours appartenu à ce qui n'est pas là où je me trouve²⁸⁴ », ou bien : Pour créer, je me suis détruit ; je me suis extériorisé au-dedans de moi à tel point qu'en moi, je n'existe plus qu'extérieurement. Je suis la scène vide où passent divers acteurs, jouant diverses pièces²⁸⁵ », B. Soares rend compte de l'effacement des délimitations antérieures, statiques, entre sphère intérieure et monde extérieur et de l'irruption de ce qui, en lui, n'est plus lui ou ne lui semble plus tel. L'ordre dans lequel il formule ses observations – car, à travers ces lignes, il ne fait rien d'autre, au fond, qu'observer le phénomène tel qu'il paraît en lui – tend à accréditer l'hypothèse d'une relation de type causal, à tout le moins d'une antériorité où l'on serait porté à reconnaître l'élan avec lequel le *tu* s'empoigne dans le *ductus*, mêlant dans son mouvement le *parce que* subi par le *je* en vue du *pour que* qui se fera vecteur de son interpellation.

La distinction entre « autre » et « étranger » permet de poser la question hétéronymique du point de vue tiers que constitue selon nous B. Soares à l'égard des œuvres poétiques en cours, tout en conciliant le point de vue propre à l'unité charnelle soumise à des « diastases » – c'est le terme auquel B. Waldenfels a recours – opérant par séparations, dis-tensions des régions ou pays appelés, par exemple, Caeiro, Alvaro de Campos, analogues à celles qui ont généré Cælebs et Aïe. Usitée dans le domaine médical, la « diastase », proche alors de la dé-coïncidence, désigne une luxation provoquant la séparation de deux os auparavant contigus. Dans le domaine de la biologie, elle désigne l'action de ferments opérant la dégradation de composés, par séparation, là encore. L'idée d'une négativité productrice n'est donc nullement écartée, notamment dans le rapport à l'éthique, et

283 Waldenfels, Bernhard, *Phénoménologie de l'étranger*, op. cit., p. 33.

284 *L.I.*, p. 127.

285 *Ibid.*, p. 324.

du ferment au levain, il n'y a qu'un pas qui ramène à la poétique et à cette distinction de Julien Gracq, évoquée par Jean-Claude Pinson ²⁸⁶:

Peut-être le XX^e siècle aura-t-il été le lieu, dans la poésie, d'un mouvement de balancier significatif, abandonnant l'ascèse purifiante, l'affinement poétique absolu auquel tendaient les dernières recherches de Mallarmé au profit d'une poésie plus diffuse, irradiant de part en part un excipient littéraire sans elle inerte. Le rayonnement de Proust, de Joyce, si vif en cette fin de siècle, nous fait songer plus d'une fois au passage d'une poésie de la quintessence, d'une poésie-*élixir* à une poésie-*levain*, capable d'animer, de faire vivre poétiquement, à l'état infus, un vaste ouvrage²⁸⁷.

La vie accueillie dans ses élans, comme l'œuvre paraissant dans le rythme, sont deux puissances diastiques qui sont susceptibles de nous rendre étranger à nous-même. B. Waldenfels nous aide à penser cette étrangeté surgie en nous, qui déjoue la conception méréologique qui découperait notre part au regard du reste alors nommé « l'autre » ou « l'extérieur ». Ce que nous appelons spontanément « notre vie » ne répond pas à la logique du *partes extra partes*. Elle ne devient nôtre, authentiquement nôtre, défend B. Waldenfels, qu'à l'instant où nous faisons l'expérience du tressaillement face à ce qui, en elle, n'est plus elle ou, plutôt, ne nous apparaît plus tel²⁸⁸. Il faut qu'en elle paraisse l'étranger – le *tu* au regard du *je* – pour la ressaisir sienne, plus intensément, plus authentiquement sienne, par différence aussi bien que par différance²⁸⁹ :

Le propre émerge lorsque quelque chose se soustrait à lui, et ce qui s'y soustrait, c'est précisément ce dont nous faisons l'expérience comme étrange ou étranger²⁹⁰.

S'agissant de « notre vie », pensée, narrée à la première personne, ce « quelque chose » c'est le *tu* emporté avec le *ductus* dont l'origine provient des élans dont la vie est profuse ou des œuvres qui nous arrêtent. Les ignorer tranquillise « notre vie » et notre *je-idem*. Mais, prévient, B. Soares, c'est au prix d'un désaccord avec la vie : « La seule façon de nous trouver en accord avec la vie, c'est d'être en désaccord avec nous-mêmes²⁹¹ ».

286 Pinson, Jean-Claude, (14 septembre 2017). *De la poésie comme « éco-poétique »* [Conférence]. EthicHum, Université Paul-Valéry Montpellier 3, Montpellier.

287 Gracq, Julien, *Lettre à Edmond Humeau*, publiée en fac-similé dans les Actes du colloque Humeau (1990, Université d'Angers), Presses Universitaires d'Angers, 1991, et dans la revue *303*, n°93, 2006, p. 158-161.

288 Labarrière, Pierre-Jean, *Au fondement de l'éthique, Autostance et relation*, *op. cit.*, p. 21.

289 Waldenfels, Bernhard, *Phénoménologie de l'étranger*, *op. cit.*, p. 63.

290 *Ibid.*, p. 32.

291 *L.I.*, p. 57.

La relation tu → *opus* → je

La thèse, au fond, à laquelle nous nous sommes confronté au sujet de Fernando Pessoa, est celle de la désintégration du Moi. Sa validité nous a paru trop restreinte pour rendre compte de l'agencement hétéronymique et de la place qu'y occupe Bernardo Soares. Au mieux permet-elle de décrire l'un des aspects de la relation précédemment abordée – mais l'un de ses aspects seulement, à savoir la négativité du phénomène, en l'occurrence. S'en tenir à cet aspect tend à entériner la conception d'un Moi donné, pré-donné, or-donné, qui retournerait à une forme de désordre, de chaos, ce qu'Anaximandre désigne comme l'*apeiron*, privé, pour toujours, de fin – c'est à dire dépourvu de limite et de but. La poésie de Jean-Claude Pinson rappelle que l'expérience de l'étranger (ce qu'est Cælebs pour Aïe) constitue aussi l'excipient, pour parler comme J. Gracq, du poème assemblant ce que la vie au Moi accordée a séparé. Autrement dit, le Moi se re-forme, se ré-agence, par le propos rapporté, repris, au sens kierkegaardien, en faisant place à l'étranger, en le re-connaissant comme tel. C'est une question de forme et de parole, question éminemment poétique, donc.

B. Waldenfels écrit ceci, qui nous semble devoir être lu à l'aune de la forme telle qu'elle se forme en l'atelier :

L'ordre ne dégénère pas seulement en chaos, il peut se transformer en un autre ordre ; il pourrait être autre qu'il est. Ainsi, Descartes n'est pas seulement celui qui érige le *co-gito* en point culminant de la pensée, on trouve encore chez lui l'idée fondamentale que Dieu aurait pu créer une mathématique autre. Les ordres dans lesquels nous nous mouvons se révèlent être des ordres potentiels²⁹².

Les inconvénients du dualisme cartésien, systématiquement rappelés, ne doivent pas, en effet, conduire à négliger cet apport décisif à ce qu'en des termes contemporains l'on appellerait la plasticité de la pensée, déjà à l'œuvre chez Copernic. Formuler l'hypothèse d'un modèle héliocentré permettant de mieux décrire le monde sensible, donc de s'en approcher de plus près, le démontre amplement. L'enjeu est bien de substituer un ordre, apparemment plus lointain, à un autre, en faisant place, en ce monde-ci, à l'étrangeté d'une terre mobile, qui porte en elle un ordre plus à même d'en penser la situation cosmique. Ceci constitue, au sens propre, un paradoxe, grâce auquel penser à côté de ce qui semblait établi est rendu possible.

La séparation du *tu* par rapport au *je* et l'interpellation en retour sont indissociables et constituent les phénomènes conjoints dans l'expérience où se conjuguent éloignement et rapprochement. Consentir à la vie, c'est consentir à cette double relation qui se noue au niveau de ce que, dans le

292 Waldenfels, Bernhard, *Phénoménologie de l'étranger*, op. cit., p. 31.

schéma, nous avons appelé le palier du sentir. B. Waldenfels parle de « transformer » l'ordre. Nous parlerions plus volontiers d'une transition d'un état de l'ordre à un autre état mais, quelle que soit la formulation retenue, il s'agit de penser l'entre-deux. Car l'ordre ne succède pas immédiatement à l'ordre et, surtout, l'ordre second suppose une élaboration, un *faire* qui, tel est l'enseignement poétique, peut trouver son *analogon* dans la poésie. Nous nous référons notamment à notre analyse de l'ensemble « Poissy-Pernambouc (R.L.) » pour souligner ici que le *pathos* peut se manifester sous la guise du parfum de l'acacia et l'*opus* paraître comme l'assemblage savant de fragments lus, de bribes vécues et d'échos sonores. C'est une affaire de forme, en effet, en laquelle les fragments trouvent leur place, non pas selon une composition déterminée à l'extérieur mais selon un jeu organisationnel de tensions internes à la forme, et dont on s'autorise à juger muni des ressources esthétiques tirées du poème, que nous rappelons : attention portée aux limites des fragments, *electio* sécularisée, accueil des tensions polémiques en jeu dans la forme. C'est donc aussi une affaire de poïétique, de processus de formation que le *tu* met en œuvre, puisant les ressources de l'invention dans la manière dont le poème s'écrit :

Le *pathos* dans sa précédence et la réponse dans son caractère d'après-coup doivent être pensés ensemble, mais par-delà l'écart qui les sépare et ne peut être résorbé, et qui, précisément pour cette raison, requiert que les réponses soient inventives²⁹³.

Faire place à l'étranger au sein du propre est, certes une belle idée, dont l'ambition éthique est clairement perceptible mais qui, à nos yeux, appelle un prolongement pratique. Penser sa vie en tant que forme, forme assemblée qui plus est, telle qu'elle se donne à lire dans les livres de Jean-Claude Pinson par exemple, découvre une prise en vue d'une mise en œuvre *inventive*. Penser « sa » vie au regard de l'*opus* permet de ne pas confondre l'élan agi, irréfragable, et le *ductus* intentionnellement tourné vers l'agir, et évite de céder au fatalisme ou à la mélancolie comme à l'illusion de la subjectivité instituée. Nous sommes à nous-même notre horizon de subjectivation, ré-ordonnant sans cesse les composants de notre Moi-forme, non pas directement, mais en consentant à ces diastases qui séparent le *tu* retourné au *pathos* et à qui nous conférons le pouvoir de nous interpeller en retour. Il ne s'agit pas, rappelons-le, d'une interpellation de point à point, raison pour laquelle elle n'a pas de lieu assigné, mais d'une triangulation topoglossique par laquelle le *tu* et le *je* se situent relativement à l'*opus* (à la forme en cours de formation), *comme* le fragment au sein de l'assemblage :

293 *Ibid.*, p. 64.

[...] le point origine du « Je-tu-ici-maintenant » ne désigne en aucun cas des éléments d'une classe générale de concepts, mais [que] ces expressions indexicales ou occasionnelles sont des déictiques qui renvoient au lieu de la parole, un lieu qui ouvre le champ de l'expérience, de la parole et de l'action avant même de devenir l'objet d'une détermination localisée²⁹⁴.

Où situer ce « champ de l'expérience de la parole et de l'action », séparant deux états du Moi-forme, sinon dans l'atelier ou, pour être plus juste, dans l'*analogon* éthique de l'atelier ? C'est bien, selon nous, au sein du repli vacuolaire qu'à nous-même nous nous octroyons que peuvent s'inventer et se recevoir les réponses au tressaillement. Le consentement au dégageant du *tu* génère ce repli du plan que Paul Audi qualifie, nous l'avons vu, d'immanence autobiographique et qu'il invite à penser comme la feuille que l'écriture ferait naître sous elle. L'image du plan ou de la feuille, qui le concrétise, convient parfaitement, car avant d'être replié, un plan ignore toute possibilité pronominale ou transitive. C'est bien le repli autour de la vacuole qui ouvre la possibilité spatiale de l'interpellation. Si le *tu* affairé à l'*opus* génère le plan, il faut qu'autour de l'*opus* – autour de la forme en cours de formation – le plan plie pour qu'une expérience esthétique, prenant modèle sur celle exercée à l'endroit du poème, soit possible – c'est, pensons-nous, la conséquence du consentement que d'amorcer le pliage qui installe le *tu* en vis-à-vis du *je*, sans les faire sortir du plan, et ouvre la possibilité pronominale que Bernardo Soares énonce ainsi :

Si je veux dire que j'existe, je dirai : « Je suis ». Si je veux dire que j'existe en tant qu'âme individualisée, je dirai : « Je suis moi ». Mais si je veux dire que j'existe comme entité, qui se dirige et se forme elle-même, et qui exerce cette fonction divine de se créer soi-même, comment dont emploierai-je le verbe *être*, sinon en le transformant tout d'un coup en verbe transitif ? Alors, promu triomphalement, antigrammaticalement être suprême, je dirai : « Je me suis »²⁹⁵.

Il s'agit d'un jeu de langage, certes, mais qui dévoile une puissance éthique, une puissance formative exercée à l'endroit du Moi. Autrement dit, jouer du « moi » et penser pratiquement, poétiquement, son Moi se rejoignent en une action tournée vers ce que L. Wittgenstein appelle, le premier, une « forme de vie », qu'un court fragment des *Recherches philosophiques* aide à mieux caractériser :

294 *Ibid.*, p. 34.

295 *L.I.*, p. 119. Le « tu » autobiographique, qu'emploie Charles Juliet dans *Lambeaux* (P.O.L, 1995) est un autre exemple de ce pli opéré autour de l'œuvre qui s'écrit.

241. « Dis-tu donc que l'accord entre les hommes décide du vrai et du faux ? » – C'est ce que les hommes *disent* qui est vrai et faux ; et c'est dans le *langage* que les hommes s'accordent. Cet accord n'est pas un consensus d'opinion, mais de forme de vie²⁹⁶.

L'intranquillité suppose donc cet accord interne qui s'énonce dans l'atelier, qui tient ensemble le *tu* affairé à faire naître la feuille sous la plume et le *je* seul en mesure de lire ce qui s'y écrit, parce que pris dans le pli, et d'y reconnaître l'étrangeté apparue.

La relation je → œuvre / vie

L'*opus* est une forme que la poétique invite à penser au regard de l'assemblage. En ses limites lèvent des horizons appelant à interpellation. Si nous revenons un court instant aux dessins de Tatiana Trouvé (Cf. illustration 5.3, p. 179), ce que l'assemblage diégétique qui fait tenir ensemble les valises et les vêtements accrochés au portant soulève à ses bords – c'est-à-dire à la limite du récit les assemblant – c'est l'interpellation du *tu* à destination du *je*, à propos des préparatifs préluant aux vacances d'enfant (« ce récit que j'élabore en ton nom, à quels souvenirs te renvoie-t-il ? »).

Penser la forme, ne serait-ce qu'en penser la possibilité, suffit à creuser le plan pour le faire plier. Qu'elle adopte le tour pronominal ou celui du tutoiement, l'interpellation a lieu au sein de ce pli analogue à celui de l'atelier qui rend possible le vis-à-vis.

Mais ce que la pensée de L. Wittgenstein pointe, c'est que l'*opus* et la forme de vie sont deux aspects différents d'une même question. L'« accord » ou ce que, plus haut, nous avons appelé « l'entente », en quoi consiste l'interpellation et la réponse, constitue la configuration fluctuante, circonstancielle, localisée, de ce que *tu* et *je* échangent relativement à l'*opus*. Derrière le « Je me suis » de B. Soares, l'état tensif, accordé, des interpellations et réponses croisées s'est constitué en une forme suspendue ou, pour le dire autrement, il n'y a de forme que dans l'accord noué dans le langage. Elle ne lui préexiste donc pas, ni ne lui survit. « Je me suis » est la forme gestaltiste prise par l'état des interpellations, celle que l'on abandonne un temps à l'atelier pour la retrouver lorsque l'on en franchira à nouveau le seuil. Cette « forme » échappe à toute saisie ontologique – ce qu'elle est, nul ne peut le déterminer une fois pour toute –, comme à toute fixité objective – elle tient à et dans l'accord suspendu entre le *tu* et le *je* que tout nouvel élan, tout tressaillement désaccordera par dissensus, manifestation du *tu'* étranger à l'accord passé. La forme désigne alors l'enroulement de ces accords désaccordés raccordés, ce qui lui confère son battement, son mouvement rythmé en lequel alternent les moments d'élargissement faisant paraître l'étranger et les moments de resserrement sur l'ordre rétabli autour du *je* qui, ainsi, s'avance itérativement vers son propre horizon.

296 Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 135.

Forme et accord, forme dans l'accord, forme parce que l'accord : toutes ces formules conviennent, en masquant toutefois l'effort pour y atteindre. Dans ce que dit B. Soares, « Je » et « me » diffèrent au deux sens du verbe « différer ». « Me » est rendu effectif par « Je », selon un *faire* qui ne se sépare pas d'une réception, que l'intranquillité pose comme relevant de l'expérience esthétique. Mais aussi, « Je » et « me » sont temporellement séparés. Le « je » se ressaisit en « me » à la condition préalable de l'« accord » qu'il doit inventer avec l'étrangeté du *tu* et de l'*opus* en ses limites. La forme ne nous renvoie pas l'image de « notre vie », car elle fait place, toujours, à l'étranger. Le *je* n'y est jamais entier, ou seul – ce qui consiste en deux manières de dire la même chose. Il apparaît dans la différence et le différé du moment opératoire que le *tu* prend en charge en son nom. Cet « accord » dans lequel paraît la forme de notre vie ne s'atteint pas sans difficulté, ni sans inquiétude, et reste à portée de tout nouvel élan. C'est un processus inachevable, un chemin vers soi qui nécessite de consentir à la ruade et au tressaillement, donc à la perte du chemin pour mieux le retrouver. Ce n'est pas sans raison qu'en ouverture et en conclusion de son ouvrage, Pierre-Jean Labarrière cite deux fois cet extrait du roman *Paulina* de Pierre-Jean Jouve : « C'est en ignorant ce que nous faisons, et pourquoi nous le faisons, que nous avançons à pas sûrs vers celui que nous devons être ».

Sommes-nous sans secours dans ce mouvement ? Nous pouvons nous autoriser à répondre négativement, par deux fois. D'abord parce que l'intranquillité pensée au regard de l'expérience esthétique permet de mobiliser des ressources attentionnelles d'un grand secours, ainsi que ce que l'on pourrait appeler une posture esthétique, d'ailleurs promue en ces termes dans le *Livre de l'intranquillité* :

Ne pas tenter de comprendre ; ne pas analyser ... Se voir soi-même comme on voit la nature ; contempler ses émotions comme on contemple un paysage – c'est cela, la sagesse ...²⁹⁷

Ensuite, la poétique se présente comme *vade-mecum* pratique applicable à la réalisation de cette tâche, et sa prise en compte conduit à effectuer un pas de côté par rapport à la conclusion de P.-J. Labarrière à propos de la méconnaissance du *comment* nous pouvons mener cette tâche. Abordés à l'aune de l'intranquillité, telle que nous la cernons peu à peu, la poésie de Jean-Claude Pinson, les dessins de Tatiana Trouvé, les œuvres des hétéronymes et le livre de Bernardo Soares pointent le *comment* – un *comment* qui peut aussi devenir un *comme*, à condition de tenir compte de la « création poétique » (d'un *faire* artistique), de la manière dont elle s'y prend, et de considérer la

297 *L.I.*, p. 281.

place du poème, de l'œuvre en général, au sein de ce que, plus haut, nous avons appelé la spirale poétique (Cf. illustration 6.1 p. 292). Ce que confirme une note de Michel Deguy dans *La poésie n'est pas seule*, ce livre qui traite, précisément, des enjeux analogiques liant poésie et habitation du monde, et dont le titre souligne la solidarité des questions poétiques, esthétiques et éthiques :

Je lis page 219 du récent volume de Michel Haar (*Le Chant de la Terre*, Paris, Éditions de l'Herne, 1987) : « Une fois de plus Heidegger ne dit rien sur l'art poétique, ou l'activité artistique elle-même ; semble oublier que le poète *travaille* nécessairement le langage en même temps qu'il l'écoute. » C'est donc sur cette activité, sur cet art poétique, qu'il est intéressant pour un praticien de chercher à fouiller quelque détail »²⁹⁸.

La pensée de Michel Deguy accompagnera ce dernier moment de resserrement définitoire. Ce qu'il appelle « L'Être-comme » permet en effet de « fouiller » en vue de quelques ultimes détails pratiques au sujet de cette relation qui fait retour à la vie. La richesse et la densité de son propos tient, selon la lecture que nous en faisons, au fait qu'il traite de la question analogique selon des échelles variées, qu'il ne s'agit pas de tenter de synthétiser, ni même d'articuler dans leur ensemble (à cet égard l'intitulé du chapitre « Ubiquité du comme » constitue une mise en garde). Il nous semble possible, cependant, de discerner un emboîtement scalaire grâce auquel la visée poétique se voit, en quelque sorte, consolidée dans son ambition éthique et dans sa mise en œuvre pratique – donc, à nos yeux, en rapport avec la pensée de sa vie en tant que forme.

La forme de vie comme poème

Même si M. Deguy emploie plus volontiers le terme « existence », cette analogie constitue le noyau central de son traité. Elle s'autorise, selon lui, de la tradition hölderlinienne, qu'il reformule ainsi :

Notre existence est d'être-comme ce qu'elle se figure dans les ouvrages et les œuvres du faire. Ce à quoi elle ressemble, ou ordre de la figuration, ce sont les œuvres d'art qui l'imaginent et le montrent. Le lieu ne devient un lieu du monde qu'en étant un lieu-dit, par une diction (un ouvrage) qui « *rassemble* la beauté de la terre » (Hölderlin)²⁹⁹.

Si, argumente M. Deguy, le poème ou « l'ouvrage », dont une face se tourne vers l'œuvre et l'autre vers l'*opus*, se constituent en ressources du « *commer* », selon le vieux mot de Montaigne,

298 Deguy, Michel, *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 36.

299 *Ibid.*, p. 20.

c'est parce que « la langue parle d'elle-même et de l'être³⁰⁰ ». La pensée analogique consiste, fondamentalement, en une mise en rapport, un balancement de l'attention et de la délibération entre une chose et une autre, un mot et une chose, une chose et un mot, un mot et un mot ou une chose et une chose. Rappporter une chose à une autre, quelles qu'elles soient, est, au fond, toujours possible, toujours envisageable, toujours légitime – et source d'enseignement, non seulement à propos des choses rapportées l'une à l'autre, mais aussi à propos de quiconque décide de les rapporter l'une à l'autre. Pour Michel Deguy, c'est ce que fait le langage, en permanence – et plus encore la poésie, grâce aux figures et aux tropes qui forment librement d'autres manières de se rapporter-à, adynaton compris. L'ensemble « Poissy-Pernambouc (R.L.) » tiré de *Drapeau rouge* met en œuvre cette même liberté. L'acacia se rapporte à cette région du Brésil, le sucre se rapporte aux combats politiques, etc. Chaque fragment se rapporte à la vie de Jean-Claude Pinson et, par analogie, le lecteur se sent invité à procéder comme ce dernier, c'est-à-dire à mettre en branle un « commer » à l'endroit des événements, des sensations, des sentiments, des attachements ou dégoûts de toutes sortes dont sa vie s'est émaillée. « Commer » devient alors un geste de mise en forme, qui a sa propre analogie dans celui de l'assemblage.

Telle est l'idée englobante, dominante, l'analogie de plus petite échelle, au sens de la géographie. Traversant les échelles, Michel Deguy, qui ne s'en tient pas à la vision surplombante, trouve dans le fameux vers de Paul Éluard, « La terre est bleue comme une orange », une mise en pratique des enseignements esthétiques et éthiques de l'analogie. Des deux pages qu'il consacre au minutieux dépliement du « comme » – ou, plutôt, des « comme » –, il ressort que l'invraisemblance premièrement perçue cache, derrière elle, un champ analogique élargi, où se combinent, sans se contredire, le semblable et le dissemblable. Car le « commer » fait, si l'on peut dire, feu de tout bois, quitte à faire « *s'étonner le sens commun*³⁰¹ ». Le « comme » du poète Paul Eluard ne repose pas sur une évidence, tranquillisante, installée dans le visible. Il instaure une configuration tensive où, bien que non nommés, jouent la sphéricité ou l'aspect grenu, comparants logiques entre le fruit et l'astre, mais aussi le rapport de couleur à couleur, envisagé comme complémentaires (le bleu appelle l'orange, et réciproquement), ainsi qu'un rapport métonymique (planète bleue et fruit nommé en tant que sa couleur). En faussant le rapport tacite, tranquille, entre l'étant et l'être de la terre, l'analogie instaure un se rapporter-à polémique qui, en quelque sorte, les fait se dresser, se re-dresser l'un contre l'autre, tout en ménageant la possibilité d'un rapport second, d'arrière-plan, que l'habitude ou la tranquillité rendaient jusqu'alors insoupçonnable – et qui, cependant, convainc, d'où le succès de ce vers. Analogie dans l'analogie : le « comme » s'étire comme une profondeur qui vient

300 *Id.*

301 *Ibid.*, p. 107.

espacer autrement la simple bijection latérale. Cette tridimensionnalité du « comme » n'étonne pas tout à fait de la part d'un géo-poète (Cf. § 6.3 -).

La forme de vie comme assemblage

Là encore, précisons que Michel Deguy ne mentionne pas ce geste issu des arts plastiques. Et rappelons que, même si la forme de vie proposée par Ludwig Wittgenstein est fonctionnellement liée aux jeux tacites du langage, ce dernier ne l'a jamais envisagée sous l'angle d'une *Gestaltung*, mais bien plutôt sous celui d'un gabarit sous-jacent à la parole que nous pourrions dire d'usage quotidien. Néanmoins, son exploration de l'analogie le conduit à mentionner et commenter une figure de style qui ne nous semble pas exempte de référence à l'assemblage. L'hyperbate consiste en un ou plusieurs ajouts à une phrase qui, dans la logique de la syntaxe, semblait achevée. C'est une manière de rouvrir ce qui paraissait se clore, de prolonger ce qui semblait devoir s'arrêter là. La figure joue donc à la fois sur une négativité, puisqu'elle défait une construction qui semblait acquise, et sur une positivité, puisqu'elle ajoute, complète, nuance, varie, ce que M. Deguy exprime en des termes qui ne sont pas sans évoquer le geste de l'assemblage :

L'étymologie : *hyper* : outre, au-delà ; *bainô* : je marche, je passe. Mouvement donc de continuer, rebondir, reporter ; *transgresser* serait un équivalent latin. Boileau a traduit : *désordre* beau, comme « effet de l'art ». L'hyperbate dissocie en associant, associe en dissociant. Conjonction par disjonction et inversement : encore une de ces *figures* qui nomment le travail poétique en général. Encore une de ces figures dont le nom pourrait en nommer beaucoup d'autres ; et qu'à entendre comme espèce d'équivalent général, si je puis dire, on découvre apte à désigner la mise à l'œuvre de la pensée poétique³⁰².

Prenons à notre compte le propos de M. Deguy : la pensée poétique à l'œuvre tout entière, c'est-à-dire la pensée du poème en acte, l'acte poétique, pourrait se voir définie par la figure de l'hyperbate. Disjoindre la structure syntaxique, conjoindre les éléments disjoints, c'est passer d'une relation entendue à des rapports inouïs que, cela a été rappelé plus haut, le poète écoute le premier. Si l'étude de nos précédente figures a permis de poser que l'intranquillité désignait cette expérience esthétique attachée au *faire* en cours, et s'il a été possible de discerner les qualités attentionnelles en jeu, la référence à l'assemblage nous fait entrer dans le détail (la plus grande échelle) des ressources communes au poète et au poëte. Si Michel Deguy peut énoncer le principe hyperbatique sous la

302 *Ibid.*, p. 68.

forme du « c'est comme ça et comme ça, et encore comme ça³⁰³ », l'étude du livre pinsonien permet de relier ce geste aux enseignements dégagés plus haut : la pensée morphogénétique, l'*electio*, l'attention aux limites, le *pólemos* interne à la forme. En ce sens, nous pourrions peut-être aller jusqu'à dire que, premièrement, la forme obtenue est le commun de tout ce qui s'est vu élu pour la former et que, deuxièmement, toute élection a répondu à un « commer » élargi, multidimensionnel (pour marquer l'écart avec l'axe syntaxique, ou « syntaxial », en osant ce néologisme), prenant appui sur la bordure, le vide donnant sur le Rien. Et c'est bien en raison du vide séparant le bleu de la terre et l'orange du fruit que la conjonction analogique polémique produit un éclat neuf. Ce qui retourne à la vie, ici, c'est la plasticité de la forme multidimensionnelle, le recours au « commer » éluardien pour accueillir l'hétérogène de premier regard, le bariol, sans l'écarter d'emblée ni le réduire, mais en pensant au se-rapporter-à qui, singulièrement, les fait se tenir ensemble au sein de notre existence. Le poème est alors ce qui nous aide à passer du « comment ? » au comme. C'est bien au regard de ce passage que la visée poétique se découvre dans l'œuvre de Jean-Claude Pinson. De ce qui apparaît l'interrogation initiale (comment celui que je me sens être aujourd'hui a pu mener l'existence militante, apparemment si contraire à ce qui me réjouit ?), chacun de ses livres s'en est saisi, inventant des manières dont, par exemple, Cælebs se rapporte à Aïe, Aïe à Leos, Leos à Beau-delaire, etc. Leur commune parution, au sein de l'assemblage, constitue une remise en chantier de l'être-comme singulier qui se dessine à travers la forme s'obtenant.

Si Michel Deguy ré-emploie le verbe vieilli « commer », c'est afin de souligner l'acte à l'initiative du poète. L'analogie s'obtient, se travaille. L'être-comme dévoile sa puissance dans le cadre d'une heuristique, dont il faut décider. En ce sens, le poète, à l'égard de sa vie en tant que forme, se voit invité à faire comme le poète à l'égard du poème, par rapprochement, y compris – et peut-être même surtout – de ce qui semble *a priori* dissemblable, car c'est dans ce rapporter-à paradoxal, au sens premier du terme, que peuvent être mis à contribution les enseignements dégagés et que peuvent apparaître des connaissances nouvelles de soi. Il y a une proximité de la pensée chez B. Waldenfels et chez M. Deguy, qui se manifeste dans l'articulation du comparable, intensification du propre qui se voit, en quelque sorte, redoublé, et l'incomparable, ou le difficilement comparable, distension diastatique qui, par extension, cette fois, conduit à un élargissement ou un point de vue

303 *Ibid.*, p. 70. Cette manière de décrire l'effet produit par l'hyperbate fait songer à l'*énergeia* du free-jazz, repère fondamental pour l'écriture chez Jean-Claude Pinson. On peut encore lire ceci chez M. Deguy : « l'esprit de l'hyperbate est celui de l'exhaustion de l'inépuisable, de l'essoufflement qui aspire et expire le verset, rythmant son désir et son contentement ; il croit que c'est fini, mais il en redemande plus et il en reçoit plus ; la contenance n'est pas épuisée, pas encore trouvée : " C'en est trop, et ce n'est pas assez ! Encore ! Et encore ! " » (p. 69). Ne dirait-on pas une critique du disque d'Ornette Coleman ?

différent sur ce même ordre³⁰⁴. Il serait possible de dire que le célèbre « Connais-toi toi-même » nécessite de reconnaître d'abord en soi l'étranger.

Le *faire* en jeu au sein de l'intranquillité consiste en cette mise en rapport entre tel et tel élément (poème hétéronyme, fragment de journal, sensation vécue, lecture, fragment biographique, élément du paysage, etc) dont, comme le poète, il faut décider – c'est-à-dire essayer (affaire du *tu*), exercer une attention esthétique à l'endroit de ce qui s'est ainsi formé (affaire du *je* interpellé), délibérer, « acte de jugement » statue Michel Deguy³⁰⁵.

En ce sens, nous pouvons prolonger le propos de B. Soares et parler d'une « sagesse poétique » réinvestissant les acquis de l'expérience esthétique exercée à l'endroit d'un se-rapporter-à alternant entre l'œuvre et l'*opus*.

Interroger la *praxis* sous-tendant la visée poétique au regard de l'assemblage et des gestes de sa mise en œuvre conduit, nous venons de le constater, à la pensée élargie du « comme », telle que la promeut Michel Deguy. Bien que non préméditée, ni même désirée, la rencontre, à ce stade, de cette pensée apparaît comme la marque d'une boucle réflexive dont le départ, rappelons-le, consistait en l'intuition d'un commun à des œuvres devenues, pour les besoins de la recherche, des « figures ».

Nous n'en revenons pas au même point pour autant.

D'abord, il semble désormais possible de proposer une formulation de ce commun que désigne le néologisme « tranquillité ».

Ensuite, cette rencontre entre le but et la méthode de conduite de la recherche signale un moment-charnière de la réflexion, marqué par un mouvement de fermeture, permettant par conséquent, de resserrer le propos en vue d'une conclusion, et, sans doute aussi, d'ouverture propice à une relance de la réflexion – réflexion nouvelle qui ne serait plus strictement celle assignée à la recherche en cours, mais qu'il semble envisageable néanmoins d'esquisser.

304 *Ibid.*, p. 86-87.

305 *Ibid.*, p. 87.

7 - Conclusion : vers une définition de l'intranquillité

Consacrée, ainsi qu'il est d'usage dans une démarche de nature académique, à l'exposé des résultats de la recherche entreprise, notre conclusion portera sur deux plans : le but de la recherche, c'est-à-dire la formulation d'une définition esthétique de l'« intranquillité » et la conduite de la recherche, c'est-à-dire la mise en évidence d'une intranquillité méthodologique, telle qu'elle s'est dévoilée au fil du cheminement et s'est vue précisée au moment de refermer le précédent chapitre.

Préalablement à cet exposé, nous rappellerons les intentions ayant présidé à cette réflexion.

7.1 - De l'intuition d'un commun au « commercer » méthodique

Les raisons qui décident à s'engager dans un travail d'ampleur sont certainement variées et peuvent parfois n'apparaître que rétrospectivement, dans le cours même du travail qui, ce faisant, contribue à les clarifier. Mais peut-être arrive-t-il aussi qu'elles s'estompent, s'éclipsent plus ou moins durablement, se transforment.

Par contraste avec ces situations, ce qui a constitué notre point de départ est aisément identifiable : il s'agit d'une expérience de visiteur au musée de Bruges, face à un détail figurant dans un panneau du XV^e siècle, le geste étonnant de l'enfant Jésus en train de froisser la page d'une bible. Il est fort probable que ce geste, présent dans d'autres représentations associant Marie et l'enfant, nous soit auparavant tombé sous les yeux, mais c'est ce jour-là, en cette circonstance, que s'est imposée

l'idée d'une réflexion autour de sa réception et de ce qu'il pouvait (nous) signifier. S'il a pu devenir le déclencheur de la réflexion, c'est en raison de la place qu'occupaient dans nos préoccupations, à ce moment précis, le livre de Bernardo Soares et la série *Intranquility* de Tatiana Trouvé. Entre le *Livre de l'intranquillité* et les dessins, le lien était établi d'avance puisque c'est en référence au premier que T. Trouvé a titré la seconde – et cela, nous le savions déjà. C'était même ce que nous nous attachions à étudier¹.

Bien que très antérieur à ces deux œuvres, et sans lien apparent, ce geste a néanmoins semblé leur faire écho.

Perçu sous le registre de l'intuition, l'écho tenait moins au sens de cette image, à sa facture ou à son histoire, qu'au mot qui s'est, en quelque sorte, imposé pour tenter de qualifier ce geste – l'« intranquillité », dont il était alors beaucoup question dans nos lectures et nos réflexions. L'arbitraire de la nomination a ouvert, sur l'instant ou presque, une double perspective : mettre cette nomination à l'épreuve d'une étude aussi rigoureuse que possible des œuvres spontanément rapprochées et poursuivre le processus en tentant de rapporter cette triade de départ à d'autres œuvres, ou « figures de l'intranquillité ».

Dès lors, le cadre méthodologique s'imposait : alterner étude de chacune de ces possibles « figures » et moments de consolidation de ce qu'elles pourraient révéler de leur commune « intranquillité », sachant qu'elles ne revendiquent pas le même rapport au terme retenu. En effet, si nous reprenons les cinq figures sur lesquelles notre réflexion a pris appui :

- L'« intranquillité » est le néologisme auquel la traductrice du Livre de Bernardo Soares a eu recours pour traduire le *desassossego* portugais ;
- En son nom ou en celui des hétéronymes qu'il a lui-même inventés, Fernando Pessoa, use du terme à l'égal de tout mot tiré du dictionnaire car, contrairement à sa traduction française, *desassossego* est d'usage courant dans la langue portugaise ;
- Tatiana Trouvé a opté pour la version anglaise, *Intranquility*, lorsqu'elle a choisi le titre pour sa série de dessins, lesquels n'entretiennent aucun rapport visible avec l'œuvre de B. Soares ;
- Même si elle fait place à un personnage nommé Psoa, l'œuvre poétique de Jean-Claude Pinson ne se réfère pas explicitement à celle de Fernando Pessoa ou de Bernardo Soares ;
- Enfin, le panneau, nous l'avons dit, a été peint plusieurs siècles avant que Fernando Pessoa naisse, dans une région – les Flandres – où l'on ne parlait guère le portugais.

1 Étude entreprise dans le cadre du mémoire de Master 2.

Nous avons exposé, en introduction, les difficultés méthodologiques soulevées par une telle démarche, inductive, de rapprochements entre « figures » hétérogènes. Elles sont, pour rappel, de deux ordres :

- Aussi argumentée soit-elle, la constitution d'un ensemble de « figures » choisies de proche en proche, contrevient à l'usage académiquement admis du *corpus*. Mais, en l'occurrence, il nous paraissait délicat, voire impossible, de circonscrire à l'avance le champ d'une réflexion en quête de son objet. C'est, à la fois, la liberté et l'embarras qu'offre tout néologisme. Car comment concilier le défaut définitoire et l'usage libre du terme avec la nécessité de déterminer *a priori* si tel ou tel élément peut ou non être retenu au nom de l'« intranquillité » ? Comment juger de l'exhaustivité ou de la représentativité des éléments pris en compte si manque, au départ, le critère déterminant le tout que le *corpus* doit s'attacher à refléter ? Nous avons défendu l'idée que notre démarche s'apparentait à ce qu'Emmanuel Kant nomme la faculté de juger réfléchissante (Cf. § 1.2 -). Notons que l'usage du *corpus* a, en revanche, été réintroduit dans l'étude de chaque figure : *Livre de l'intranquillité*, poésies analysées en respectant les attributions hétéronymiques voulues par F. Pessoa, livres de Jean-Claude Pinson resitués dans leur chronologie, dessins de la série pour Tatiana Trouvé – en s'attachant, à chaque fois, à circonscrire et à argumenter les usages que nous avons faits de ces *corpus*.
- l'ordre dans lequel appréhender ces figures soulevait un second problème de méthode, lié au précédent. Si se défend le principe d'une mise à jour progressive des traits de l'intranquillité, tels qu'ils se dévoilent dans l'étude de figures successives – ce qu'E. Kant appelle « l'agrégat des expériences particulières² » – , encore faut-il déterminer une règle pour décider du passage d'une figure à l'autre. Deux écueils se présentaient : celui de la redite et celui de la tautologie. Dans le premier cas, la figure n'aurait rien apporté de neuf, dans le second, elle se serait contenté de nous renvoyer à notre arbitraire. La solution fut d'opter pour un cheminement misant sur l'emboîtement scalaire, ce qui permet, à la fois, de déterminer l'ordre d'étude des figures et la règle du saut d'une figure à l'autre. Ainsi, la réflexion est-elle passée de la grande échelle, au sens de la géographie, à la plus petite : le *Livre de l'intranquillité* (centre où déterminer les traits principaux puisque consacré exclusivement à l'objet de notre étude), le système hétéronymique (configuration pessoenne au sein de laquelle situer le *Livre de l'intranquillité* et mieux comprendre son « rôle » dans le vaste chantier hétérony-

2 Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 94.

mique), les dessins de Tatiana Trouvé (première extension du champ personnel par contiguïté, en raison du titre et d'une affinité revendiquée liant l'artiste à l'écrivain portugais), le poète selon Jean-Claude Pinson (seconde extension permettant d'embrasser de manière plus vaste la question du sujet sous son versant éthique)³.

La recherche s'est par ailleurs engagée dans le champ de l'esthétique. Elle aurait pu, sans doute, s'inscrire dans celui de la littérature ou de l'histoire de l'art, deux champs de pensée auxquels notre réflexion s'est d'ailleurs souvent référée. Allier recherche et création, puisqu'il a été question, nous venons de le voir, de trouver une forme *ad hoc* et, par conséquent, de tendre à marquer une distance avec la tradition académique, aurait tout aussi bien pu conduire à investir celui des arts plastiques. L'importance prise par l'assemblage dans l'approche de la poésie chez Jean-Claude Pinson ainsi que dans la conception méthodologique pouvait, en effet, inviter à demeurer au sein de cette discipline qui, de surcroît, nous est davantage familière. Cet ancrage disciplinaire se justifie, ou simplement s'explique ainsi :

- Ce qui a constitué le point de départ est, rappelons-le, une expérience de réception d'une œuvre, venue, en quelque sorte, se percuter, presque accidentellement, à d'autres œuvres qui semblaient *a priori* fort éloignées d'elle en termes historiques, matériels ou sémantiques. Le rapprochement était de notre fait, déterminé par un plaisir subjectif éprouvé à en juger ainsi.
- Centre de la construction méthodologique, là où l'objet de la recherche s'est livré dans sa plus grande proximité, le *Livre de l'intranquillité* restitue de multiples expériences esthétiques, attachées aux paysages lisboètes, aux phénomènes climatiques, aux silhouettes croisées, aux passages de livres lus, ainsi qu'aux états intérieurs de son auteur. Au regard de ces nombreuses notations, le néologisme du titre nous a semblé intimement lié à cette attitude réceptive accordant au registre sensible une place éminente.
- Enfin, la relation de Tatiana Trouvé au livre de Bernardo Soares comme, d'ailleurs, à d'autres écrivains dont elle se sent proche, se revendiquait, dès le départ, d'une expérience esthétique sollicitant, chez le spectateur, des ressources touchant au sensible et à l'imaginaire, mobilisant, en d'autres termes, un *faire* et une réception de ce *faire* se constituant solidairement en réponse à *l'œuvre*. Le rapport de l'artiste à l'écrivain portugais impliquait donc

3 À la triade de départ (Livre de B. Soares, série de T. Trouvé et panneau de Bruges), se sont donc ajoutés, au cours de la recherche, et dans cet ordre, le système des hétéronymes personnels et le poète selon J.-C. Pinson. Le premier ajout s'est imposé au moment où le plan scalaire a été décidé. Le second lorsque s'est affirmée la question éthique dans l'étude des dessins de *Intranquillity*.

déjà une prise en considération des enjeux esthétiques puisque c'est bien en qualité de lectrice, pleinement consciente de ces derniers, que celle-ci pense et travaille ce lien.

Ces trois arguments tendent, au fond, à souligner le fait de la transversalité des approches et questionnements esthétiques et, solidairement, l'importance grandissante qu'a pris celui de la forme dans nos réflexions. Sans cette liberté de déplacement, de penser par-delà les époques, les techniques, les contextes de production des œuvres, aurait-il été possible de concilier l'hétérogénéité des figures et la mise en forme d'un commun⁴ ? Aurions-nous pu aussi librement « commercer », pour reprendre, à la suite de Michel Deguy, le vieux mot employé par Montaigne⁵ ?

L'enjeu de l'ancrage disciplinaire ne tient pas seulement à ces allées et venues successives entre des œuvres littéraires, plastiques, musicales, appréhendées à l'aune de l'expérience esthétique reductible dans ses principes définis⁶ – ce que Michel Deguy appelle « la ronde des arts⁷ », laquelle, d'ailleurs, risquerait de donner le tournis s'il n'était question que d'un enchaînement successif de bonds et rebonds. L'enjeu réflexif attaché à ces déplacements, dans le commun de l'expérience esthétique, est bien davantage de ménager des points de vue réversibles d'où le regard peut traverser les arts comme les époques : voir le geste peint sur le panneau de Bruges depuis le dialogue entre les personnages inventés par Jean-Claude Pinson, lire l'ensemble « Poissy-Pernambouc (R.L.) », tiré de *Drapeau rouge* depuis l'assemblage, examiner les paysages de Tatiana Trouvé depuis le contrepoint ou l'harmolodie du free-jazz, etc. Au fil de la recherche, chaque figure a pu devenir la visée et le point d'où l'on vise, l'ici et le là-bas de la mise en rapport. Chacune est devenue – et nous nous inspirons, là encore, d'un propos de Michel Deguy – traversante et traversée⁸, permettant un jeu de réflexions croisées grâce auquel le but de la recherche a itérativement gagné en objectivité et en solidité :

Maintenant : qu'est-ce que ce point de vue « extérieur » à la différence intérieur-extérieur, « neutre », *i.e.* ni l'une ni l'autre, qui peut « voir » leur échange ? Serait-ce le point de vue *désintéressé* du jugement esthétique ? Que veut dire ce « désintéressement » qui s'intéresse essentiellement, qui est l'*inter-esse* même ?

Où faut-il bien « être » pour apercevoir (concevoir) la différence, par exemple la différence dedans/dehors, puisque d'une certaine manière (manière d'être) il ne faut pas être

4 Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace, op. cit.*, p. 185.

5 Deguy, Michel, *La poésie n'est pas seule, op. cit.*, p. 64.

6 Ce à quoi nous ont grandement aidé les travaux de Jean-Marie Schaeffer.

7 Deguy, Michel, *La poésie n'est pas seule, op. cit.*, p. 152.

8 L'arpentage paysager, qui a constitué l'un des repères méthodologique de la recherche, repose pareillement sur ce qu'il est convenu d'appeler la « traversée des échelles » et le croisement des points de vue.

pris dedans pour la voir, la voir comme elle est ?

[...] Comme quand le regard traversant une maison aux fenêtres ouvertes voit l'arbre de l'autre côté de la maison s'encadrant par une fenêtre : tel le dehors remis au dedans, et inversement, « antidotiquement »⁹.

Tel fut le cadre dans lequel la pensée s'est engagée. Il nous a semblé correspondre à la nature de la recherche envisagée mais aussi, il ne paraît pas déraisonnable de le mentionner ici, à notre situation de chercheur, qui procède d'une mise en relation avec un engagement professionnel, dans l'enseignement de questions plastiques liées au paysage – champ interdisciplinaire par excellence – et une pratique personnelle touchant aussi bien à la peinture et au dessin qu'à l'écriture.

7.2 - Définir l'intranquillité dans le champ de l'esthétique

Avant de formuler les résultats de notre recherche, reprenons la temporalité de son dévoilement, qui fut marqué par trois jalons.

Le premier jalon

Le premier jalon fut, nous le redisons, celui de l'intuition. Le geste représenté sur le panneau de Bruges a été perçu dans son rapport à une sorte de hors-champ de la réflexion alors engagée. Il a semblé désigner un horizon par-delà la dyade constituée du livre de Bernardo Soares et de la série de Tatiana Trouvé. Bien qu'intégré à une composition picturale dépendant de l'écrit, ce détail a manifesté un écart extensif, hors le champ de l'art au sens strict, qu'il allait falloir articuler à l'approche plutôt intensive que suggérait la mise en rapport, effective, des deux premières œuvres. Sortant, en quelque sorte, de la peinture, il nous a paru pointer une inquiétude existentielle, un mouvement de soi à soi, ou de soi vers soi, où pouvait se déceler, sous un jour adouci, l'arrachement – à quoi ? Cela restait à préciser. Et c'est donc en gardant à l'esprit la nécessité de mener la réflexion sur l'axe de l'extensivité (du centre que constitue le Livre de B. Soares vers l'horizon existentiel ou, disons éthique, nouvellement aperçu) et sur celui de l'intensité (*agrégat* du commun aux figures disposées

9 Deguy, Michel, *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 112-113.

sur l'axe de l'extension) que le recours à l'emboîtement scalaire s'est imposé. Il faut cependant souligner que, dès cet instant de la saisie intuitive, quelque chose de l'intranquillité s'était déjà révélé : le fait que le champ de désignation du néologisme mordait sur la *poïesis*, l'esthétique et l'éthique, et que l'intranquillité baignait sans doute l'existence de ceux qui l'avaient rencontrée, au-delà de l'œuvre ou de la circonstance ayant présidé à sa manifestation. En d'autres termes, bien que revendiqué par des artistes, bien que se manifestant au départ dans le cadre d'une expérience vécue au contact d'un livre, de dessins ou d'une peinture, son usage ne devait pas se cantonner à la référence d'œuvre à œuvre. Nous lui avons pressenti une puissance irradiante, débordante, en lien avec la vie.

Le deuxième jalon

Le deuxième jalon fut celui du retour à la triade constituée du *Livre de l'intranquillité*, du système hétéronymique et de la série de Tatiana Trouvé, abordés selon le raisonnement scalaire précédemment décrit – en revenant au premier, à l'aune de ce geste séminal. Car parmi ces trois figures, il va de soi que Bernardo Soares occupe une place centrale, le titre du livre portant d'ailleurs la marque du génitif. Bien que le terme même n'y apparaisse qu'en de rares occurrences, la lecture des fragments qui le composent permet de prendre connaissance de ce que l'intranquillité a engendré chez le scripteur et, donc, de dégager ce que nous avons appelé ses grands traits, à savoir : un feuilletage de son être au monde, en proie à des sollicitations sensibles fluctuantes, prenant de ce fait conscience d'un démantèlement égotique ouvrant la question d'une effectuation de soi, principalement rapportée sous l'angle de l'échec, du découragement, mais néanmoins mise en branle. La constante fidélité de B. Soares à ses sensations, dans l'instant et le lieu de leur manifestation, produit une dispersion de son attention et, concomitamment, une multiplication subjective qui le conduit à deux constats qu'il ne parvient pas à concilier : un fort sentiment de communion avec le monde lorsqu'il occupe pleinement le plan de la sensation, une discontinuité de son être marquée par ces instants vifs où il se sent accordé à l'accroc sensible et ces intervalles rendant perceptible la dispersion. D'où ce qu'il nomme « érudition de la sensibilité » et perte d'une unité stable qui sont, au fond, les deux faces de l'intranquillité : celle frappée de l'intensité de l'expérience du monde et des œuvres (un appel à tout sentir), celle d'un espacement subjectif, au sens où B. Soares ne se retrouve que dans ces pointes expérientielles clairsemées (une discontinuité de soi). Bernardo Soares décrit ces incessants départs vers lui-même qui se soldent par une institution de soi toujours incomplète, avortée, en raison du déséquilibre persistant entre ce qu'il appelle « sensations » et « conscience ». Il n'a de cesse d'opposer ces deux plans que la phénoménologie pourrait reconnaître comme moment du contact pathique et moment noétique, qu'il dit ne pas parvenir à articuler dans

la durée, c'est-à-dire, toujours selon la phénoménologie, à faire en sorte que s'instaure le versement de l'un dans l'autre dans une conscience intime du temps, telle que E. Husserl l'a posée. Il ne peut que constater le relâchement de la trame temporelle grâce à laquelle chaque instant présent retient le vécu antérieur et dévoile protentionnellement un horizon de continuité, soit que la sensation l'emporte ailleurs, le dérouté, soit que la conscience constituante du noème se fige ou s'épuise¹⁰. La perte porte sur une totalité stable, que l'on pourrait dire ontologique, tandis que les éclats ontiques s'amoncellent, produisant ce livre fascinant de justesse, aussi bien lorsqu'il s'agit de témoigner des épiphanies sensibles que des intervalles douloureux.

Le Livre de l'intranquillité et son auteur font partie d'un ensemble poétique, vaste, complexe, mis en place par Fernando Pessoa autour de ceux qu'il a appelés ses « hétéronymes ». Chacun d'eux s'est vu conférer la charge de se faire l'auteur d'une œuvre singulière. Ils sont nombreux – plusieurs dizaines, certains en dénombrent plus de cent – mais il est possible d'en distinguer trois principaux (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis), auxquels il convient d'ajouter l'orthonyme Fernando Pessoa et Bernardo Soares, qualifié de « semi-hétéronyme ». Rien n'interdit, bien entendu, de lire *Le Livre de l'intranquillité* comme une œuvre autonome – elle l'est d'ailleurs en partie, et a été pensée telle par F. Pessoa – mais, dans le cadre de notre étude, il nous a semblé indispensable de situer cette œuvre au sein de l'ensemble, de manière à examiner ce que le changement d'échelle modifie dans la compréhension des grands traits de l'intranquillité qui s'y donnent à lire.

L'hétéronymie constitue un phénomène, dont Fernando Pessoa a témoigné dans une lettre devenue célèbre. C'est-à-dire que ces œuvres singulières lui sont apparues. Il n'en a pas décidé. Il les a accueillies, plutôt, telles qu'elles lui sont venues, dans leur affluence. Bien que relevant chacune d'une poétique et d'un thème poétique repérables, bien que signées de noms accolés à des corps, ces œuvres s'originent dans la chair unitaire de Fernando Pessoa. Traversée d'élan vitaux divers, peut-être même contradictoires, c'est néanmoins cette chair indivise qui fournit le contenu appelé à des phénoménalisations feuilletées. La pensée de Michel Henry nous a permis de proposer une articulation entre les feuillets hétéronymes – lesquels sont aussi, et peut-être surtout, hétéroglossies – et la chair qui, cependant, les relie à une vie singulière que lancent des élan divers, confus, contradictoires. S'il y a bien un éclatement, auquel plusieurs auteurs tendent à s'arrêter, il y a aussi une re-composition, minutieusement opérée, qui tente de faire tenir ensemble ce qui se disperse. Nous avons proposé de nommer *ductus* cette saisie effectuée, à même la chair, de l'élan qui la traverse et

10 Les notations à propos de ce déséquilibre ne s'accordent d'ailleurs pas tout à fait entre elles. Ainsi, B. Soares peut-il affirmer que « L'intensité des sensations a toujours été plus faible, chez moi, que l'intensité de la conscience que j'en avais » (*L.I.*, p. 130), mais aussi qu'il s'est « toujours demandé si c'était [sa] sensibilité qui était trop vive pour [son] intelligence, ou [son] intelligence pour [sa] sensibilité (*Id.*, p. 413), ou encore, la sensations escamotant purement et simplement le plan réflexif : « Qui suis-je pour moi-même ? Rien d'autre que l'une de mes sensations » (*Id.*, p. 187).

de penser les régions hétéronymiques comme résultant de plus que la répétition a tendu à marquer dans une durée retrouvée. Voilà ce qui, selon nous, fait porter l'accent sur le *faire* propre à chacun des hétéronymes. Ils sont poètes et le sont pleinement, en leur nom, souverains en leur région¹¹ qu'indique le *ductus*.

Au sein du système, Bernardo Soares occupe une place qui n'est pas tout à fait celle d'un hétéronyme. Fernando Pessoa le qualifie d'ailleurs de « semi-hétéronyme », ce qui le rend proche de lui-même, et même plus proche, à nos yeux, que l'orthonyme. Cette caractéristique fait de lui un personnage en marge de l'œuvre poétique hétéronyme, dans le sens où il assiste aux phénomènes nommés A. Caeiro ou R. Reis, et partage avec ceux-ci l'origine sise en la chair vivante de F. Pessoa, mais sans atteindre lui-même à une complète phénoménalisation. Bloqué dans cet intervalle entre élan et pli, Bernardo Soares partage avec les autres hétéronymes l'origine vitale, incarnée, mais est privé de tout accomplissement, ce qui fait de lui une présence toujours neuve, toujours fraîche, car privée d'une œuvre qui serait la marque cumulative de ses efforts. Pour autant, il n'est pas seulement un hétéronyme affaibli car il conserve l'accès au processus de la formation du *ductus*. L'absence de phénoménalisation aboutie a en effet, pour lui, comme conséquence de maintenir perceptibles *et* le contenu appelé à se phénoménaliser *et* le processus de phénoménalisation, dans un état toujours antérieur au phénomène ; ce dernier les faisant disparaître, en tant que tels, dans le mouvement extatique les fusionnant. L'inaccomplissement ouvre une réception du processus en lequel peuvent encore se distinguer l'élan vital en train d'être saisi et l'avancée en vue de la formation du pli. Il est donc celui qui, au sein de la configuration complexe mise en place par F. Pessoa, exerce une attention esthétiquement infléchie à l'endroit de ce qui produit le phénomène de l'hétéronymie – donc jusqu'à la formation du poème selon tel ou tel pli qui en déterminera l'attribution. B. Soares témoigne d'une expérience esthétique, grâce à laquelle s'instaure une réception au cœur du *faire* en cours, informée de ce *faire* – même si celui-ci regarde les hétéronymes complets. Dans ce que nous pourrions appeler l'économie hétéronymique pessoenne, B. Soares occupe le feuillet intéressé à cette réception interne au processus poétique, l'atelier, tel que nous l'avons approché. Nous le savons bien, tout auteur se relit, tout peintre regarde ce qu'il a peint ; ces deux-là doivent d'ailleurs recourir à des stratagèmes ou des dispositifs pour, en quelque sorte, oublier leur implication dans ce qu'ils ont fait et, donc, s'oublier eux-mêmes. L'extraordinaire invention de Fernando Pessoa consiste en ces désignations feuilletées et ces attributions multiples. En créant cette onomastique accordée à la complexité du geste poétique, il a poussé jusqu'à ses extrêmes limites la nécessité du dédoublement inhérent à celui-ci. La traversée des échelles, de celle du livre à celle du système hé-

11 Nous empruntons ce terme à Michel Foucault qui l'emploie dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (Cf. note p. 32).

téronymique, met, selon nous, en évidence que l'intranquillité ne renvoie pas uniquement à un mouvement de dispersion d'une unité subjective nommée Fernando Pessoa, mais qu'elle entre dans un processus d'élaboration complexe où le feuilletage, poïétique et nominatif, répond à la nécessité ressentie de demeurer fidèle à tout élan vital saisissant la chair, quelles que soient sa direction et son intensité, et, donc, pour n'en écarter aucun, de répondre à la multiplicité et au foisonnement des élans par les multiples plis de sa présence au monde. Dans le secret de son petit appartement, le poète portugais a projeté une forme fluctuante, instable, reliant les multiples feuillets que les *Fictions de l'interlude*, envisagées sans être jamais rédigées, auraient sans doute parachevée – à supposer, bien entendu, qu'une telle forme soit susceptible d'un quelconque achèvement.

Tant que la vie irrigue la chair pessoenne, la forme se meut vers elle-même, passant d'un état à l'autre, réagençant les relations entre les feuillets. Les nombreuses modifications auxquelles Fernando Pessoa s'est livré dans les attributions de tel ou tel fragment ou poème à tel ou tel de ses hétéronymes témoignent de cette *forma formans*. Et si c'est bien Fernando Pessoa – le Fernando Pessoa de chair, pourrions-nous préciser – qui, *in fine*, en décide, sans doute ne le fait-il que dans le cadre d'une concertation avec Bernardo Soares, doué de toute l'« érudition de sa sensibilité ». L'extraordinaire de cette pensée d'une forme de soi, signée F. Pessoa, où co-opèrent, en leur nom, de multiples *faire*, une réception de ces *faire* et un *dé-faire*, rencontre, à un degré certes amoindri, l'expérience quotidienne de quiconque se montre à l'écoute des élans saisissant sa propre vie, dans leur foisonnement et leurs contradictions.

Poser cette question de la formation de la forme en la détournant, en quelque sorte, de l'horizon ontologique posé par Bernardo Soares s'imposait pour, comme cela vient d'être dit, en envisager une montée en généralité qui nous permettrait de nous approcher d'une hypothèse définitoire.

Réduire encore l'échelle, appréhender un champ élargi, débordant la zone pessoenne sans la perdre néanmoins de vue : voilà ce qu'a permis l'étude de la série des dessins que Tatiana Trouvé range sous le titre *Intranquility*. Composés eux aussi de fragments graphiques séparés par des failles dans l'isotropie perspectiviste, ces dessins sollicitent chez le spectateur des ressources combinatoires, alliant production de relations et jugement quant à leur cosmicité. Celui-ci se voit appelé à une production, un *faire* que T. Trouvé qualifie de « récits ». La réception de ces dessins conduit donc à articuler deux moments de l'expérience esthétique : le moment du dessin et celui des récits. L'œuvre met, en quelque sorte, le spectateur au travail, qui est invité à tramer des hypothèses diégétiques reliant ces composants dont les référents se trouvent dans les franges urbaines ou ce que Michel Lussault appelle des « hyper-lieux ». Ces composants – radiateurs, sommiers, baies vitrées, plantes en pot, etc – génèrent un fort sentiment de familiarité, voire de banalité, tout en parsemant

des paysages dont la spatialité déjoue les repères acquis par habitude. Déstabilisant la fixité tranquille de la perspective appliquée au paysage établi, les dessins de T. Trouvé remobilisent le spectateur, son imaginaire, sa sensibilité, l'enjoignent à composer ses propres « récits » en réponse à l'« inquiétante étrangeté », freudienne, de leurs paysages. Le terme « récit » implique que le spectateur se réponde à lui-même, c'est-à-dire qu'il soit en mesure de se dire quelque chose à lui-même lui permettant de conjurer l'inquiétude. Mais il implique aussi que la, ou plutôt les réponses – car nous avons vu l'impossibilité d'une résolution – s'inventent selon une structure agglutinante, disons même une syntaxe. Dans le cadre de notre recherche, nous avons été amené à discuter ce terme « récit » et lui avons préféré celui d'« *opus* paysager » qui partage avec le contrepoint le fait de se constituer rythmiquement – au sens du *rhuthmos*, tel que Henri Maldiney l'a analysé.

Prenant appui sur l'approche de Jan Patočka, phénoménologue né dans l'ancienne Tchécoslovaquie, et plus précisément sur ses travaux touchant à la spatialité, il a été possible de mettre en évidence les enjeux de ce travail opératoire et ses implications du côté du sujet qui s'y investit. Le phénomène de dédoublement s'est ainsi vu consolidé et une conduite opératoire menant à l'*opus* a pu être proposée en tenant compte de l'*épistémè* du paysage. Le moment du paysage pose une relation chiasmatique qui articule – c'est-à-dire oppose et lie – un sujet doté de schèmes forgés, notamment, au contact des œuvres et un pays qui se fait surface réfléchissante de ces mêmes œuvres et, d'une certaine manière s'y *range* phénoménologiquement parlant. L'histoire du paysage montre qu'à partir du XVI^e siècle cette relation a connu une première modalité, géométrique, liée à la théorie humaniste de l'*Ut Pictura Poesis* (d'où la possibilité d'une peinture de paysage historique). Cette première modalité de mise en ordre, de cosmicité, présente une analogie avec la mise en récit mobilisant les ressources stabilisatrices de la syntaxe – donc : du récit. Bien que ne remettant pas en cause la relation chiasmatique, ni dans sa nature ni dans sa fonction paysagère, les dessins de Tatiana Trouvé, et plus généralement son travail, en instaurent une modalité différente, dans le sens où la stabilité perd de son importance au profit d'une mobilité, d'une plus grande labilité baignant les deux pôles – c'est bien ainsi qu'il faut entendre, selon nous, le pluriel des « récits ». Cette réflexion nous a conduit à argumenter la nature contrapuntique de l'*opus* paysager et du sujet pris dans la relation, posant donc une mise en rapport entre les éléments composant le premier et le feuilletage du second. Le commun entre le système hétéronymique *peessoen* et l'usager des paysages de l'*Intranquility* tient à cette fragmentation interne au sujet entre entités œuvrant à l'*opus* contrapuntique (ceux qu'avec J. Patočka nous avons appelé les *tu*) et entité réceptrice de ce qui est à l'œuvre (le *je* mobile parce qu'interpellé par les *tu*).

Deux lignes directrices se sont vues soulignées lors de ce deuxième temps : en premier lieu, le

fait que le terme « intranquillité » se voit convoqué lorsqu'il est question de mobiliser une attention esthétiquement infléchie auprès d'un ou plusieurs *faire* en cours. Il est à chaque fois question d'une réception installée au cœur du processus poétique. En second lieu, le fait d'une circularité entre la vie, dont tout élan procède, et l'élaboration contrapuntique de l'*opus* au contact de l'œuvre. Cependant, cette circularité nécessitait d'être étayée en réfléchissant plus particulièrement à la boucle qui, de l'œuvre ramène à la vie – ce qui a justifié que le troisième temps du dévoilement s'attache plus spécifiquement à cette question, de nature éthique.

Le troisième jalon

S'exprimant à propos de la poétique, telle que Jean-Claude Pinson la théorise dans son essai éponyme, et telle qu'elle se donne à lire dans ses livres de poésie, Philippe Forest en résume ainsi la visée : « Le poème vient de la vie et s'en revient vers elle »¹². Dans un temps marqué par son peu d'audience si on la réduit à un genre, par l'essaimage de sa musicalité et, plus fondamentalement peut-être, par le caractère fatigué, « mal-famé », du lyrisme – dont l'antidote ne peut plus, selon lui, être cherché du côté des jeux intransitifs de l'horizontalité sémiotique – Jean-Claude Pinson envisage pour la poésie une voie éthopoétique, c'est-à-dire se constituant en ressource pour « former l'ethos, le séjour, d'un sujet¹³ ». La poésie – disons le poème, pour être plus précis – ne peut dès lors plus se contenter de s'ériger en objet de délectation littéraire mais doit ouvrir, pratiquement, des perspectives susceptibles d'être suivies par le lecteur en vue d'une intensification, d'un enrichissement de son séjour terrestre. L'objet textuel doit déborder du lit de la littérature pour irriguer, fertiliser ses rives où l'on vit, où l'on habite. Jean-Claude Pinson tend à faire du poème un maillon existentiel grâce auquel quelque chose de l'expérience du scripteur se voit accru du côté de la vie du lecteur. Ce « quelque chose » qui transite *via* le poème ne doit pas être compris uniquement comme un message initiatique, une leçon de vie, moins encore comme un acte thaumaturgique. Ce « quelque chose » ne doit pas être rabattu sur la seule question du sens, laquelle, comme l'indique si clairement la formule d'Henri Focillon, n'existe tout simplement pas hors de la forme relevant de l'art¹⁴. Autrement dit, la *praxis* poétique s'intéresse au poème dans la totalité du processus de sa formation et de sa réception – c'est bien là son immense intérêt pour notre recherche. Ainsi comprise, la valeur praxéologique du poème rend indiscernables le matériau verbal, les ressources graphiques propres à la page, le rapport au référent et le chemin vers la forme qui fait place – et c'est

12 Forest, Philippe, « Du recommencement », *op. cit.*

13 Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, *op. cit.*, p. 6.

14 Dans un court essai traitant de la célébrité au regard des différentes formes du talent et du génie littéraires, Fernando Pessoa emploie une formule très proche : « En art, tout est forme, et ce tout inclut les idées », *in* : Pessoa, Fernando, *Érostrate*, Paris, La Différence (coll. Minos, 78), 2010 [1991, 1973], p. 81.

ce qui fait du poète une figure de l'intranquillité – à cette attention esthétiquement infléchie exercée à l'endroit du poème en train de se faire. Appréhendée au regard de notre recherche, la poétique est nécessairement une poéthique. Depuis *J'habite ici*, paru en 1991, les livres de J.-C. Pinson entremêlent les notations, fruits de son herborisation sensible et les réflexions tirées de la fabrication du poème, ainsi que celles inspirées par les œuvres des autres. Sa poésie pose sans afféterie ni détour la redoutable, la vaste question de la poésie : ce qui l'a autrefois définie et ce qui pourrait aujourd'hui la rendre discernable, dans son rapport au roman, à la philosophie et à la musique tout particulièrement ; sa fonction passée et celle qui pourrait redevenir la sienne, en interrogeant le contenu de l'expérience qui la trame au quotidien, là ou sa fréquentation, autant comme scripteur de la sienne que comme lecteur de celle des autres, rencontre les mouvements d'une vie singulière. Les enjeux théoriques de la question sont traités dans ses ouvrages réflexifs, tandis que la mise à l'épreuve de la poésie comme viatique au quotidien constitue le motif principal de ses livres de poésie. Parce que le poème sonde, en quelque sorte, les forces que la poésie est susceptible d'exercer sur une existence singulière, exemplaire, et parce qu'il doit parvenir à en relayer les enseignements, la question du point de vue s'est évidemment posée à lui avec une acuité toute particulière. Tel qu'il est vécu par Jean-Claude Pinson, le projet poéthique implique un dédoublement entre l'être aux prises avec les forces conjuguées de la vie et de la poésie et l'être attablé à l'écritoire – feuilletage déjà expérimenté et énoncé par Bernardo Soares et source, nous l'avons vu, de son intranquillité. S'il nous semble excessif de les qualifier d'« hétéronymes », les « personnages » qui animent les livres « seconde manière » de Jean-Claude Pinson répondent néanmoins à la nécessité de nommer les feuillets intéressés au projet poéthique selon qu'ils se réfèrent à des créateurs (Charles Baudelaire ou Leoš Janáček, par exemple), à des coupes opérées dans le *curriculum vitae* de l'auteur (Aïe ou Cælebs) ou à l'être-poète (Je ou JCP).

En assumant de se faire, à l'attention du lecteur, la chambre d'échos d'une poéthique à l'œuvre, tout en se gardant des dangers d'un retour au lyrisme naïf et du solipsisme, Jean-Claude Pinson ne s'engage pas seul sur ce chemin de crête. Les « personnages », cependant, ne sont pas des compagnons de tout repos. Ils l'interpellent, le somment de clarifier son propos, le contredisent, parfois. Bref, ils incarnent les mouvements contradictoire des élans saisissant toute vie. Dès lors, la *praxis* poéthique opère sur deux plans.

En premier lieu, il faut évoquer la part narrative des poèmes. Bien que fragmentée, discutée entre les « personnages », elle donne à chaque livre sa tonalité dominante qui a trait, à chaque fois, à la vie de J.-C. Pinson – nous pourrions presque dire à l'un de ses épisodes : la découverte du paysage sensible d'une ville, Saint-Nazaire, d'abord investie pour des raisons politiques, mais qu'il était

question désormais d'habiter, la transition vers Nantes et l'enseignement supérieur où la question artistique allait tenir une place prépondérante, l'énergie du free-jazz, les années maoïstes occupées à défiler sous le *Drapeau Rouge*, la Russie, le goût du rivage, etc. Pris dans leur ensemble, les livres témoignent des conditions changeantes – et changées – du séjour de Jean-Claude Pinson, des certitudes envolées, des doutes qui les ont remplacées, des questionnements et des réponses bricolées, des alliés appelés en renfort. Faisant fond sur l'étrangeté (l'austère militant Cælebs conserve son énigme au regard d'Aïe, poète fêru d'esthétique et des plaisirs du bain) et sur l'étonnement (comment avoir été capable de renier le free-jazz alors qu'il épaulé si bien la pensée du poème en cours ?), sans chercher à les réduire, mais en les affrontant dans le dialogue polémique s'instaurant entre « personnages », la poésie de J.-C. Pinson nous prend à témoin des conditions parfois inconfortables de son propre séjour. Nous la croyons sincère, n'occultant ni ne travestissant rien mais, dans le fond, ce point est, pour la recherche engagée, de peu d'importance car l'enjeu est de se faire l'exemple d'une existence traversée de courants, telle l'Europe, et d'inviter le lecteur à considérer la sienne ainsi, c'est-à-dire pouvant se manifester dans une unité élaborée – celle du poème – tout en accueillant les élans dans leur labilité. Mais la poétique vise au-delà de cette invitation à considérer les conditions du séjour terrestre comme autant de lignes pouvant entrer dans un *opus* repris, nous engageant comme auteur.

Et donc, en second lieu, il nous a paru impératif d'interroger le poème pinsonien en tant que ressource pratique permettant de recouvrer cette sorte d'autorité à l'endroit de sa propre existence. En substituant l'assemblage à la phrase comme terme commun au sein de l'analogie géopoétique, nous avons pu réfléchir à la continuité entre poème et habitation tout en tenant compte de la poétique mise en œuvre par Jean-Claude Pinson. Parce qu'il implique une attention élective, se portant sur la bordure extatique du fragment, et qu'il accueille sans les réduire les tensions polémiques en son sein, l'assemblage, « acte de jugement¹⁵ » présidant aux rapprochements, nous a semblé pouvoir fournir le contenu pratique au projet poétique. En d'autres termes, la poétique puiserait dans l'assemblage poétique pinsonien les modalités formatrices susceptibles d'être employées à la formation de l'*èthos*. Il s'agit donc d'une pensée de la forme en cours, disons d'une poïétique, qui fait siens trois principes régulateurs de la création du poème, sans prétention à une quelconque maîtrise ou *modus operandi* directement transposable : l'*electio* régénérée parce que sécularisée, la tenségrité tenant forces et contre-forces, l'attention portée aux vides bordant la forme, à sa périphérie comme en son sein. Chacun de ces principes engageant, on le voit bien, le processus de formation tout en mobilisant une acuité sensible, une érudition dirait B. Soares, des exigences esthétiques si l'on peut

15 Deguy, Michel, *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 87.

le formuler ainsi. C'est bien, à nos yeux, parce que la poétique s'adosse à l'esthétique, qu'elle s'adresse à l'*homo pœticus* et non à l'*homo œconomicus*. S'agissant du poète, l'autonomie et la responsabilité – deux vertus prônées par le néo-libéralisme – n'ont de sens qu'en vue d'une vie fidèle aux forces formatrices s'y conjuguant. L'autonomie et la responsabilité de soi inclinent bien davantage à ne rien céder aux élans qui, dans l'intimité de la chair, meuvent, émeuvent notre être en direction de lui-même, dans l'acception, donc, d'une passivité les découvrant, sans considération d'une mise à profit en vue d'une production extérieure. S'il peut être question d'un efficace éthique du poème, toute notion d'efficacité, tournée vers l'obtention prévisible d'un résultat, ou d'efficience, tournée vers une optimisation des moyens mis en œuvre, serait hors de propos.

Ces trois temps ont fait apparaître les deux grands versants de l'intranquillité : celui de l'œuvre et celui de l'existence ; deux versants qu'il s'est agi de mettre en rapport.

Le néologisme est convoqué lorsqu'il est question de cette oscillation demeurant instable entre deux états d'une forme en cours de formation. Il s'agit de recevoir cette forme en chemin vers elle-même, comme un déjà-fait en lequel restent perceptibles les gestes retenus ; mais il s'agit aussi de la former, comme un encore-à-faire doté de prises protentionnelles.

L'intranquillité est aussi associée à cette modalité par laquelle l'être peut se trouver en un contact contrapuntique avec sa propre existence – donc, là aussi, dans une relation instable, continuée, avec les *ductūs* s'originant dans les élans saisissant toute chair vivante. Le commun est à penser du côté de la forme rythmée, telle qu'elle paraît dans ce qui fluctue entre les feuillets.

Dans les deux cas se creuse ce que Gilles Deleuze appelle une « vacuole », échappant aux cadences imposées, libérant un champ où agir et laisser agir, où faire et voir se faire, où s'étonner, d'où lèveraient des horizons insoupçonnés, au-delà de ce que le travail programmé, les mécanismes spécieux de la conformation, l'industrie des loisirs ou les réseaux sociaux de toutes sortes, les algorithmes sous-jacents, cherchent à imposer comme autant de contours déjà tracés que nous n'aurions qu'à remplir de temps, d'argent, de plaisir garanti¹⁶. La poétique pointe l'insitué où nous retrouver authentiquement ; nous pourrions parler d'un « atelier » prenant son modèle sur celui de l'artiste.

Avec l'intranquillité, il est question d'un seuil, d'une expérience de seuil ; peut-être celui de l'atelier, justement, zone où, dans un sens l'on s'avance vers l'horizon de l'œuvre mû par l'élan, dans un autre sens, l'on s'avance vers l'horizon de la vie averti de l'autorité nécessaire à l'acte de jugement. Mais il faudrait aussi songer au fait, souligné par Jean-Christophe Bailly, que l'expérience li-

16 La visée poétique serait donc de permettre au poète de ne pas « rouler toujours dans la même rainure », ainsi que l'écrit Francis Ponge, in : Ponge, Francis, *Méthodes*, Paris, Éditions Gallimard, 1961, p. 261.

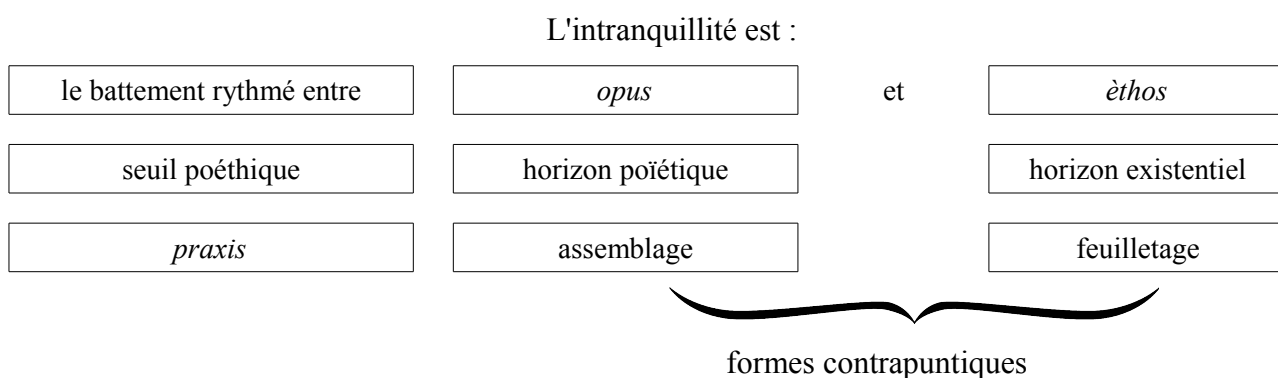
minale est celle de la perpétuelle réversibilité¹⁷. C'est-à-dire que le seuil est le lieu de la transition où ces deux horizons, celui de la vie et celui de l'œuvre en cours s'envisagent et se reflètent mutuellement. Le seuil est le lieu où penser le « commercer » en vertu duquel l'intranquillité renvoie aussi bien à l'œuvrer qu'à l'*èthos*.

« Commercer », c'est faire l'expérience du seuil donnant accès à ce qui, dans l'œuvrement proche rattache la formation à l'élan éloigné et, dans la formation de l'*èthos* approché se rapporte à l'*opus* se formant au loin (affaire du *tu* à l'écart du *je*). L'origine ricoche jusqu'à disparaître ; seul demeure le battement d'un horizon à l'autre, d'une forme à l'autre – celle de l'*opus* paraissant au contact de l'œuvre et celle de l'*èthos* – ou forme de vie – se rapportant aux élans saisissant irréfragablement toute chair.

Le commun de ce battement nous pouvons le nommer le rythme, c'est-à-dire la pensée de la forme commune à l'*opus* et à l'*èthos* paraissant dans les fluements de l'écoulement des élans comme des ruades de la forme en cours qui vont s'articulant dans la durée de la formation – ce que Henri Maldiney nomme le « temps impliqué¹⁸ ». Conformément aux conclusions dégagées à l'issue du chapitre 5.13 -, le seuil peut par conséquent être qualifié de pathique, palier d'où s'engager en chemin vers toute forme fidèle à l'*aisthesis*.

Les éléments réunis sont désormais suffisants pour proposer une définition. Nous la formulons ainsi : « l'intranquillité désigne le battement rythmé entre *opus* et *èthos* ».

En complément, pour asseoir les fondements grâce auxquels nous y sommes parvenu, nous proposons de la déplier selon deux plans engageant ce que nous pourrions appeler sa « spatialité » et ce qu'engage l'acte de former la forme :



17 Bailly, Jean-Christophe, *L'élargissement du poème*, p. 138 : « Le seuil est une expérience, il est à proprement parler l'expérience de la durée qui est nécessaire au lointain pour devenir proche, ou au proche pour laisser battre en lui le lointain qu'il contient ».

18 Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, op. cit., p. 216.

7.3 - Considérations à propos d'une intranquillité méthodologique et de ses éventuels bien-faits

Ainsi que nous l'avons rappelé dans les premières lignes de la conclusion, parvenir à proposer une définition aussi générale et précise que possible au néologisme « intranquillité » a constitué le but et l'aiguillon de la recherche. Nonobstant le souci argumentatif, dont nous savons qu'il a vocation à se voir discuté, et même contredit, la proposition définitoire reste, nous le savons tout autant, frappée d'une fragilité liée au recours à des « figures », évidemment moins solides qu'un *corpus* constitué selon des critères établis.

Il n'y a pas de remède méthodologique à cela – du moins n'en avons-nous pas trouvé. Le cadre de la thèse ne permet pas d'y faire entrer une multitude de figures, qui iraient jusqu'à constituer une foule, à tout le moins une famille, dont les caractères communs pourraient alors devenir évidents¹⁹. Une première liste de figures que nous pourrions inviter à rejoindre les cinq déjà réunies a néanmoins commencé à se constituer dans les derniers moments de la réflexion. Ainsi, par exemple : Kurt Schwitters et son *Merzbau*, rapidement évoqué, dont l'inscription entre les deux guerres mondiales permettrait de prolonger l'emboîtement scalaire entre l'échelle d'une vie humaine et celle de l'Histoire. Mais aussi : l'importance prise par le dédoublement incite à se rapprocher de figures de la vicariance – et l'on pourrait alors songer à des artistes circassiens, tels Jörg Müller, et aux travaux d'Alain Berthoz. Et puis, Henri Michaux comme Jacques Tati mériteraient sans aucun doute d'être plus abondamment commentés et étudiés.

Michel Deguy nomme cela l'hyperbate, figure centrale de l'acte poétique selon lui, qu'il caractérise par son mouvement, dont nous rappelons que la tonalité dominante tient en ceci : « C'en est trop, et ce n'est pas assez ! Encore ! Et encore !²⁰ »

La lecture des réflexions de Michel Deguy à propos de ce qu'il appelle « l'être-comme », moyen de connaissance, méthode poétique d'investigation adaptée au fourmillement du monde²¹, nous a mis en présence d'un « commer » élargi. Ce qui est en jeu dans le passage de la triade à la figure du

19 Évidence dont il y aurait sans doute lieu de se méfier. Nous nous souvenons avoir lu quelque part que Panamarenko avait observé que, dans sa jeunesse, alors qu'il cherchait des trèfles à quatre feuilles pour les vendre et ainsi accumuler un petit pécule, il en trouvait davantage à chaque opération de cueillette. Une première explication pourrait tenir à l'acuité sans cesse accrue de son regard. Une seconde pourrait être qu'avidement d'en trouver il ait fini par confondre le trèfle et l'oxalis tetraphylla, plus répandue. Gardons-nous de la tentation de voir de l'intranquillité en toute figure...

20 Deguy, Michel, *La poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 69.

21 *Ibid.*, p. 51. Michel Deguy cite ce propos tiré d'un ouvrage de l'économiste et spécialiste des sciences sociales Yves Barel, *Le Paradoxe et le Système* : « Le rapprochement paradoxal des choses est procédure de connaissance ... ».

poète c'est le contenu existentiel qu'intuitivement nous avons conféré au geste de Bruges. Il fallait passer par l'œuvre d'art pour, ensuite, envisager l'analogie mais, dès le départ, il était question d'un « commun » et d'un « comme » à appréhender entre les figures. Le point d'appui trouvé dans la pensée poétique de l'assemblage appelait sans doute à croiser la pensée de Michel Deguy, du fait de l'importance d'une mise en rapport déjouant les catégories établies – ce que les « figures » font au *corpus*. Et lorsqu'il écrit de l'hyperbate qu'elle « dissocie en associant, associe en dissociant²² », l'on reconnaît la négativité productrice que la poésie exerce à l'endroit du langage mais aussi un geste que notre démarche pourrait revendiquer.

Le choix d'une figure s'apparente, en effet, à une dissociation à l'égard du champ artistique, de la période historique, des conditions d'élaboration et de réception qui sont les siens et l'associe à d'autres au sein d'un « commun » qui, selon les « enchaînement[s] ordinaire[s]²³ », ne les intéresse en rien mais va s'établissant peu à peu, formant ce que Jean-Christophe Bailly appelle l'« espace de retentissement²⁴ » vers lequel tend la recherche. Autrement dit, notre méthode ne relève pas seulement de la faculté de juger réfléchissante, mais aussi de l'hyperbate comme son complément pratique²⁵.

Ce qui se dévoile c'est une intranquillité de second degré ; un autre « comme », qui ne concerne plus les figures entre elles – une intranquillité propre à ce, qu'en ce cas, nous pourrions appeler l'« objet » de la recherche, sa direction – mais qui, cette fois, se rapporte à la manière d'appréhender cet « objet », son chemin. Plus simplement encore : si nos figures sont intranquilles, au sens que nous en avons proposé, la conduite de notre recherche l'est tout autant. Elle relève, elle aussi, de la forme contrapuntique et s'est offerte comme lieu d'un battement rythmé entre « figure » et « thèse », si l'on nomme ainsi la position que la pensée occupe relativement aux auteurs et aux œuvres qu'elle a assemblés dans son mouvement de formation – sur un seuil, donc. Une position, on le comprend bien, en équilibre toujours instable, oscillant autour de ce qu'intentionnellement elle vise, qu'elle saisit pour partie, manque pour partie – assez proche, tout compte fait, de la position éthique prenant part à la définition.

Nous a été perceptible cette sensation harmonieuse, évoquée par Emmanuel Kant à propos du jugement esthétique, entre non pas l'entendement et l'imagination mais, *a minima*, entre le contenu produit par la formalisation du concept et la méthode adoptée pour y parvenir.

22 *Ibid.*, p. 68.

23 *Id.*

24 Bailly, Jean-Christophe, *L'élargissement du poème*, *op. cit.*, p. 99.

25 Envisager les articulations possibles entre la faculté kantienne et le « comme » de M. Deguy constituerait un travail méthodologique sans doute passionnant, dont l'ampleur déborderait de beaucoup le cadre de notre conclusion.

Cette sorte de cratylisme entrevu au moment de conclure – qui ne pouvait apparaître qu'avec l'effort du « commer » général, englobant – constitue l'ultime joie de ce travail de recherche, qui n'en a pas manqué, puisque conduit dans la compagnie des artistes, de leurs œuvres et de penseurs inquiets du sens que ces dernières peuvent prendre dans notre séjour terrestre. Cet accord où semble consoner la conception cratylienne indique peut-être qu'a été atteint un nœud réflexif et formel, à l'image du contour commençant à se refermer, qui fait que le mouvement du tracé a à nouveau en vue la trace de l'attaque, apparue ou ré-apparue sous un autre jour ; appelé à sa vue à se relancer²⁶.

Aux arguments déployés plus haut en faveur d'une inscription de cette recherche dans le champ de l'esthétique, peut venir s'ajouter celui-ci : une démarche en accord avec son objet ou son but. Prétendre à l'artistique paraît excessif. Aussi laisserons-nous, une fois encore, la parole à Jean-Christophe Bailly qui n'hésite pas à affirmer qu'« art et recherche sont de purs synonymes²⁷ ». L'affirmation, il est vrai, pointe davantage le champ de l'art que celui de la recherche, mais le parallèle conduit le philosophe et écrivain à une quasi définition de l'art, que nous pourrions adopter au mot près pour décrire ce que fut notre chemin méthodologique :

l'art [préoccupé de sa recherche] est *ce qui sans fin corrige, éclaire et redécoupe la surface d'apparition du présent à lui-même*, ce qui, croissant des bords inattendus, maintient que l'expérience et l'expérimentation sont de purs synonymes et que ce que nous appelons « monde » n'existe que comme ce qui coud en les identifiant et en les espaçant ces expériences entre elles²⁸.

Cette joie, cependant, ne doit pas masquer la face plus sombre de notre intranquillité, perceptible dès le geste du panneau et si présente dans le livre de Bernardo Soares, qui a motivé, aussi, ce texte, évoqué dans notre introduction, qu'Adèle Van Reeth a publié sous le titre *Intranquillité*²⁹. L'inscription de la réflexion dans le champ esthétique, donc dans la compagnie des œuvres, comme nous venons de le dire, a certainement conduit à une valorisation de cette expérience liminale du battement. Et il n'est pas question, dans ces dernières lignes, de recouvrir, *in extremis*, de grisaille les éclats goûtés auprès des poèmes des hétéronymes ou de ceux de Jean-Claude Pinson comme des dessins de Tatiana Trouvé.

26 Que la définition proposée ait pris la forme non préméditée d'un alexandrin participe à l'évidence à ce plaisir. Le *hiatus* marquant son hémistiche le colorerait, en quelque sorte, de cette dimension négative évoquée dès l'introduction.

27 Bailly, Jean-Christophe, *L'élargissement du poème*, *op. cit.*, p. 101.

28 *Ibid.*, p. 109.

29 Van Reeth, Adèle, *Intranquillité*, *op. cit.*

Si nous nous sommes attachés, à plus d'une reprise, à ne pas rabattre la question de l'intranquillité sur celle de la mélancolie, il convient toutefois de noter que cette expérience du seuil, entre deux horizons d'appel, conduit aussi à se sentir toujours en avant de soi, ou hors de soi. L'instant présent – mais c'est là son étymologie, très tôt rappelée par Henri Maldiney (Cf. note p. 22) – échappe toujours en partie au sujet intranquille, déjà en chemin vers l'un ou l'autre de ces horizons. Ce faisant, il échappe donc toujours un peu aux conversations et aux regards de ceux qui l'entourent et le sollicitent. La compagnie des œuvres a son revers dans les silences et les rêveries qui l'empêchent, hélas pour son confort et celui de ses entourages, de se caler dans l'instant présent, tranquillement.

Tenter de penser l'intranquillité a pareillement fait de nous l'occupant d'un seuil. Merci à ceux qui en furent les proches voisins de leur patience entre deux de nos battements.

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Illustration 2.1: Le Maître au Feuillage brodé, <i>La Vierge à l'enfant couronnée d'anges</i> , huile sur chêne, 103 x 75 cm, 1476-82, détail.....	18
Illustration 5.1: Tatiana Trouvé, <i>Sans titre</i> , issu de la série <i>Intranquility</i> , 2009, papier marouflé sur toile, cuivre, crayon, pyrogravure, toile, 182 x 270 cm, Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin. Photographie : Fabrice Gousset.....	162
Illustration 5.2: Tatiana Trouvé, <i>Sans titre</i> , issu de la série <i>Intranquility</i> , 2006, crayon sur papier, plastique, cuivre, 82,5 x 119,5 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.....	166
Illustration 5.3: Tatiana Trouvé, <i>Sans titre</i> issu de la série <i>Intranquility</i> , 2015, crayon sur papier marouflé sur toile, cuivre, 153 x 240 x 3,5 cm, Courtesy Tatiana Trouvé & Gagosian Gallery, © photo : Florian Kleinenfenn, © ADAGP, Paris.....	180
Illustration 5.4: Tatiana Trouvé, <i>Sans titre</i> , issu de la série <i>Intranquillity</i> , 2015, crayon sur papier marouflé sur toile, cuivre, 153 x 240 x 3,5 cm, Courtesy Tatiana Trouvé & Gagosian Gallery, © photo : Florian Kleinenfenn,.....	180
Illustration 5.5: Schéma d'objectivation et de subjectivation selon Henri Maldiney.....	241
Illustration 5.6: Intranquillité et subjectivité.....	245
Illustration 6.1: Praxis et poïesis dans le cadre de la poétique.....	292
Illustration 6.2: Trois cas de spatialisation permis par la préposition "en"	301

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Fernando Pessoa et ses hétéronymes

- Pessoa, Fernando, *Érostrate*, Paris, La différence (coll. Minos, 78), 2010 [1991, 1973].
- Pessoa, Fernando, *Un singulier regard, textes traduits, préfacés et annotés par Françoise Laye*, Paris, Christian Bourgois éditeur (coll. Titre, 45), 2005 [2003].
- Pessoa, Fernando, *Œuvres poétiques, édition établie et annotée par Patrick Quillier*, Paris, Éditions Gallimard (coll. La Pléiade), 2012 [2001].
- Pessoa, Fernando, *Anthologie essentielle, présentée, traduite & commentée par Patrick Quillier*, Paris, Chandeigne, 2016.
- Soares, Bernardo, *Le Livre de l'intranquillité, traduit du portugais par Françoise Laye*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999 [1988, 1982].
- Soares, Bernardo, *livre(s) de l'inquiétude, traduit par Marie-Hélène Piwnik*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2018 [2015].
- Soares, Bernardo, *Livro do desassossego*, Porto (Portugal), Assírio & Alvim, 2019 [2014].

Ouvrages et références critiques sur Fernando Pessoa

Livres :

- Balso, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, Paris, Éditions du Seuil (coll. L'ordre philosophique), 2006.
- Bellaïche-Zacharie, Alain, *Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard*, Louvain (Belgique), Presses Universitaires de Louvain, 2012.
- Bréchon, Robert, *Pessoa le poète intranquille*, Bruxelles (Belgique), éditions aden, 2008.
- Cheilan, Sandra, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (coll. Interférences), 2015.
- Chouvier, Bernard, *Pessoa. Un voyage entre rêve et folie*, Auxerre, HD Psyc', 2014.

Laye, Françoise et Lourenço, Eduardo et Quillier, Patrick et Zenith, Richard, *Pessoa, l'intranquille*, Paris, Christian Bourgois éditeur (coll. Titre, 145), 2001.

Tabucchi, Antonio, *La nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Pessoa. Traduit de l'italien par Bernard Comment*, Paris, Éditions du Seuil (coll. La Librairie du XX^e siècle), 2013 [1994].

Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa, traduit de l'italien par Jean-Baptiste Para*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio), 2012 [1990].

Articles :

Badiou, Alain, « Une tâche philosophique : être contemporain de Pessoa », *Colloque de Cerisy*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000 (p. 141-155).

Baignot, Arnaud, « Pessoa, le théâtre des hétéronymes », *Le Nouveau Recueil*, 2015 [en ligne : <http://www.lenouveaurecueil.fr/Pessoa.htm>], consulté le 15/11/2018.

Balso, Judith, « L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique », *Colloque de Cerisy*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000 (p. 157-190).

Gil, José, « Qu'est-ce que voir ? », *Colloque de Cerisy*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000 (p. 191-214).

Granjon, Fabien et Beucher, Thierry, « De l'intranquillité. Pessoa, sujet critique ? », *The Lighthouse*, n° 1, 2014 [en ligne : <http://thelighthouse-lephare.org/la-clinique-de-l-etrange,-l-inquietante-etrangete-de-la-medecine,-et-la-surprise-de-la-clinique.html>], consulté le 12/10/2017.

Ioos, Filomena, « L'hétéronymie de Fernando Pessoa. Personne et tant d'êtres à la fois », *Psychanalyse, Éditions Erès*, vol. 2009/1, n° 14, 2009 (p. 113-128) [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2009-1-page-113.htm>], consulté le 09/02/2018.

Lourenço, Eduardo, « Poésie et philosophie chez Pessoa », *Colloque de Cerisy*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000 (p. 121-140).

Martines, Enrico, « Hétéronymie, autocensure et genèse dans une correspondance de Pessoa », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 9, 1996 [en ligne : https://www.persee.fr/issue/item_1167-5101_1996_num_9_1], consulté le 07/06/2017.

Peslier, Julia, « Déraillement et invention de la philologie. Ou comment donner à lire Pessoa aujourd'hui », *Fabula-LhT*, n° 5, 2008 [en ligne : <https://www.fabula.org/lht/index.php?id=827>], consulté le 05/02/2018.

Van Reeth, Adèle, « L'impossible tranquillité de Fernando Pessoa », *Les Chemins de la philosophie*, Paris, France Culture, 16 mai 2018 [en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/linquietude-34-limpossible-tranquillite-de-fernando-pessoa>], consulté le 05/09/2018.

Villela-Petit, Maria, « Le sujet multiple et le soi, le "je suis plusieurs" de Fernando Pessoa », *Revue Études de Lettres*, n° 3-4, Lausanne (Suisse), 1996 (p.109-124).

Ouvrages et références critiques sur Tatiana Trouvé

Livres :

French Connection, Gauthier, Léa dir., Paris, BlackJack éditions, 2008.

Trouvé, Tatiana, *I Tempi Doppi, catalogue*, Cologne (Allemagne), Museion Bozen, Kunsthalle Nürnberg, Éditions Snoeck, 2014.

Articles :

Boutet de Monvel, Violaine, « Feature Tatiana Trouvé », *ArtReview*, n° 23, juin 2008 (p. 98-101).

Francesca, Pietropaolo, « In the studio : Tatiana Trouvé », *Art in America*, mars 2010 (p. 87-96).

Han, Ji-Yoon, « Le temps passé par la fenêtre revient-il dans le miroir ? », *Vie des arts*, 2008 (p. 48-50).

Storr, Robert, « Tatiana Trouvé, manières de faire des mondes », *Art Press*, n° 366, avril 2010 (p. 29-34).

The Longest Echo – L'Écho le plus long, texte de présentation de l'exposition, Genève (Suisse), Mamco, 2014 [en ligne : https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/T/trouve_tatiana_dessins.html], consulté le 15/09/2018.

Documentaire :

Philippe Puicouyoul, « Paroles d'artiste, Tatiana Trouvé », Centre Georges Pompidou, 2009 [en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cajqLG/r4KAnK>], consulté le 30/08/2018.

Ouvrages de philosophie

Livres :

Agamben, Giorgio, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Rivages poche (coll. Petite Bibliothèque), 2006 [2002].

Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod (coll. Psychismes), 2006 [1985].

Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy (coll. Pocket Agora), 1983 [1961, 1958].

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Vrin (coll. Bibliothèque des textes philosophiques), 2007 [1990].

Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles lettres (coll. Collection des universités de France), 1932.

- Audi, Paul, *Analyse du sentiment intérieur*, Lagrasse, Éditions Verdier (coll. Verdier/poche), 2017.
- Audi, Paul, *Où je suis. Topique du corps et de l'esprit*, La Versanne, encre marine, 2004.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1974 [1960].
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 2013 [1957].
- Barthes, Roland, *Œuvres complètes, tome 3*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Tel Quel), 1973.
- Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003 [1955].
- Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 1998 [1938].
- Binswanger, Ludwig, *Mélancolie et Manie, études phénoménologiques*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Psychiatrie ouverte), 2002 [1987, 1960].
- Chauviré, Christiane, *L'Essayeur de Galilée*, Paris, Les Belles Lettres (coll. Annales littéraires de l'Université de Besançon), 1979.
- Coccia, Emanuele, *La Vie sensible*, Paris, Rivages Poche (coll. Petite bibliothèque), 2013 [2010].
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. Reprise), 2011 [1991].
- Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Deleuze, Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. Critique), 1988.
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 2013 [1978].
- Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Hachette (coll. Classiques Hachette φ), 1996 [1641].
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2005.
- Despret, Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud (coll. Mondes sauvages), 2019.
- Fassin, Didier, *La vie. Mode d'emploi critique*, Paris, Éditions du Seuil (coll. La couleur des idées), 2018.
- Foucault, Michel, *Philosophie. Anthologie établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2016 [2004].

- Foucault, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988, tome I*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard (coll. tel), 1996 [1966].
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Tampere (Finlande), Atramenta.net (édition numérique), 2011 [1919], [en ligne : <https://www.atramenta.net/lire/linquietante-etrangete/27725>], consulté le 25/05/2019.
- Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Éditions Gallimard (coll. tel), 2004 [1962, 1949].
- Heidegger, Martin, *Être et Temps*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque de philosophie), 2004 [1986, 1976].
- Henry, Michel, *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Henry, Michel, *Phénoménologie matérielle*, Paris, Presses Universitaires de France, (coll. Epiméthée), 2012 [1990].
- Héraclite, *Fragments, traduction, introduction, notes et bibliographie par Jean-François Pradeau*, Paris, Garnier Flammarion, 2004.
- Husserl, Edmund, *L'idée de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Epiméthée), 1985 [1970, 1950].
- Husserl, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Éditions Gallimard, (coll. tel), 1998 [1950, 1913].
- James, William, *L'idée de vérité*, Paris, Librairie Félix Alcan (coll. Bibliothèque de philosophie scientifique), 1913 [1909], [en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/james_william/idee_de_verite/idee_de_verite.html], consulté le 30/05/2019.
- James, William, *Philosophie de l'expérience*, Paris, Ernest Flammarion éditeur (coll. Bibliothèque de philosophie scientifique), 1910 [1909], [en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/james_william/philo_de_experience/philo_de_experience.html], consulté le 15/06/2019.
- Jouannais, Jean-Yves, *Les barrages de sable, Traité de castellologie littorale*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2014.
- Jullien, François, *Dé-coïncidence*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2017.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Garnier Flammarion, 2015 [2000, 1968, 1793].
- Kierkegaard, Søren, *Le concept de l'angoisse*, Paris, Éditions Gallimard, 1935 [1844], [en ligne : <https://fr.slideshare.net/ZoraiaRIBEIRODOSSANT/kierkegaardsrenleconceptdelangoisse1844pdf>], consulté le 28/03/2018.
- Labarrière, Pierre-Jean, *Au fondement de l'éthique, Autostance et relation*, Paris, Éditions Kimé (coll. Philosophie en cours), 2004.
- Limido-Heulot, Patricia, *Une histoire philosophique de la nature*, Rennes, Éditions Apogée (coll.

Ateliers populaires de philosophie), 2014.

Lucrece, *De Rerum Natura*, traduit, présenté et annoté par Henri Clouard, Paris, Librairie Garnier, frères, 1933 [en ligne : <http://ugo.bratelli.free.fr/Lucrece/LucreceLaNature.pdf>], consulté le 23/01/2018.

Liotard, Jean-François, *La phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 2015 (1954).

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard (coll. tel), 2005 [1945].

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 1985 [1964].

Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque des idées), 1964.

Montaigne, Michel de, *Essais*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige, grands textes), 1965 [1580].

Parrochia, Daniel, *Le réel*, Paris, Bordas (coll. Philosophie présente), 1991.

Patočka, Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon (coll. Krisis), 2002.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points essais), 2015 [1990].

Romano, Claude, *Être soi-même, une autre histoire de la philosophie*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2019.

Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Classiques), 2009 [1972, 1782].

Saint-Augustin, *Confessions*, traduction M. Moreau, Port-Valais (Suisse), édition numérique réalisée par l'abbaye Saint-Benoît, 2013 [1864], [en ligne : http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Confessions_Augustin.pdf], consulté le 26/03/2017.

Valéry, Paul, *Monsieur Teste*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Idées), 1969 [1946, 1896].

Van Reeth, Adèle, *Intranquillité*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Tracts, 24), 2020. [en ligne : <https://tracts.gallimard.fr/fr/products/tracts-de-crise-n-24-intranquillite>], consulté le 09/09/2020.

Waldenfels, Bernhard, *Phénoménologie de l'étranger*, Paris, Hermann (coll. Tuchè), 2019 [1997].

Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque de philosophie), 2014 [2004, 1953].

Articles :

Alrivie, Jean-Jacques, « Le Problème XXX : un fil rouge pour lire La Mélancolie de Tellenbach », *Le Cercle Herméneutique*, 2015, p. 49-66.

Audi, Paul, « Sémantique de l'autorité (quelques remarques) », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 2002/4, n° 50, 2002, p. 15-22 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2002-4-page-15.htm>], consulté le 02/01/2020.

Duclos, Alexandre, « L'inquiétude dans les Pensées de Pascal », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2013/2, n° 78, 2013, p. 167-184 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2013-2-page-167.htm>], consulté le 10/09/2018.

Fusulier, Bernard, « Le concept d'ethos », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 42-1, 2011, p. 97-109 [en ligne : <https://journals.openedition.org/rsa/661>], consulté le 26/02/2019.

Latour, Bruno, « Les “vues” de l'esprit », *Réseaux*, vol. 5, n° 27, 1987, p. 79-96 [en ligne : https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1987_num_5_27_1322], consulté le 09/09/2019.

Renaut, Olivier, « Dualisme et metaxu : Trois usages de l'intermédiaire chez Platon », *Methexis, Universidad de Buenos Aires*, 2014, p. 121-138 [en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01319620>], consulté le 08/05/2019.

Savard, Valérie, « Les formes de vie : une nouvelle façon d'appréhender l'individu et la société dans l'œuvre littéraire », Actes du colloque « Réfléchir les espaces critiques : consécration, lectures et politique du littéraire », Université du Québec à Montréal, *Postures* n° 24, 2016, [en ligne : <http://revuepostures.com/fr/articles/savard-24>], consulté le 12/08/2020.

Stanguennec, André, « Inquiétude, désir et volonté de la loi dans la “Phénoménologie de l'esprit” de Hegel », *Revue germanique internationale*, n° 18, 2002, p. 177-185 [en ligne : <https://journals.openedition.org/rgi/920>], consulté le 24/01/2020.

Woerther, Frédérique, « Aux origines de la notion rhétorique d'èthos », *Revue des Études Grecques*, n° 118, 2005, p. 79-116 [en ligne : https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2005_num_118_1_4607], consulté le 27/09/2019.

Ouvrages d'esthétique et d'histoire de l'art

Livres :

Alberti, Leon Battista, *De Pictura, traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier*, Paris, Éditions Allia, 2010 [2007, 1441].

Arasse, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2008 [2004].

Arasse, Daniel, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1996 [1992].

Audi, Paul, *Créer, introduction à l'esth/éthique*, Lagrasse, Éditions Verdier (coll. Verdier/poche), 2010 [2005].

- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001.
- Cheng, François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, (coll. Points Essais), 1991.
- Le Maître au Feuillage brodé, Primitifs flamands, secrets d'atelier*, Catherine Marquet dir., Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2005.
- de Mèredieu, Florence, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas (coll. Cultures), 1995 [1994].
- Dewey, John, *L'art comme expérience*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2016 [2005, 1934].
- Didi-Huberman, Georges, *Sur le fil*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. Fables du temps), 2013.
- Dubuffet, Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 1999 [1973].
- Dupront, Alphonse, *L'image de religion dans l'Occident chrétien*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Bibliothèque illustrée des histoires), 2015.
- Focillon, Henri, *La Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970 [1943].
- Ingold, Tim, *Faire, Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Paris, Éditions Dehors 2017 [2013].
- Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2010 [1911].
- Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Genève (Suisse), Éditions Gonthier (coll. Bibliothèque Médiations), 1964 [1924].
- Lee, Rensselaer W, *Ut Pictura Poesis, Humanisme & Théorie de la Peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éditions Macula (coll. La littérature artistique), 1994 [1991, 1967].
- Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, Paris, Les Éditions du Cerf (coll. Bibliothèque Cerf), 2013 [2012].
- Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Les Éditions du Cerf (coll. Bibliothèque Cerf), 2012 [1993].
- Maldiney, Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon (coll. Krisis), 2007.
- Maldiney, Henri, *Art et Existence*, Paris, Klincksieck, 2003 [1985].
- Matisse, Henri, *Écrits & propos sur l'art*, Paris, Hermann (coll. Savoir), 1972.
- Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points Essais), 2009.
- Nancy, Jean-Luc, *Le plaisir au dessin, catalogue de l'exposition*, Paris et Lyon, Éditions Hazan et Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007.

Néraudau, Jean-Pierre, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Quadrige), 1996 [1985].

Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. Le sens commun), 1991 [1975, 1927].

Passeron, René, *La naissance d'Icare, Éléments de poïétique générale*, Valenciennes, ae2cg Éditions & Presses Universitaires de Valenciennes, 1996.

Rancière, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique-éditions, 2000.

Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2000.

Rodin, Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset (coll. Les Cahiers rouges), 1997 [1911].

Salignon, Bernard, *La Puissance en art*, Saint-Maximin, Théétète éditions (coll. Esthétique), 1998.

Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Sesto San Giovanni (Italie), Éditions Mimésis (coll. L'esprit des signes), 2016 [2000].

Schaeffer, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard (coll. nrf essais), 2015.

Zaugg, Rémy, *Écrits complets, volume 1*, Dijon, Les presses du réel, 2017.

Articles :

Bertrand, Pierre-Michel, « La Fortune mi-partie : un exemple de la symbolique de la droite et de la gauche au moyen âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 160, décembre 1997, p. 373-379 [en ligne : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1997_num_40_160_2703], consulté le 17/05/2019.

Careri, Giovanni et Vouilloux, Bernard, « Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch », *Perspective, I.N.H.A.*, vol. 1, 2013, p. 11-23 [en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1670>], consulté le 23/11/2018.

Cegarra, Michel, « La perspective, un mythe occidental ? », *Communications*, n° 85, 2009, p.65-78 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communications-2009-2-page-65.htm>], consulté le 24/05/2019.

Damisch, Hubert, « L'art au travail », Paris, I.N.H.A., colloque, 2013 [en ligne : <http://cral.ehess.fr/index.php?1519>], consulté le 12/02/2018.

Guertin, Ghyslaine, « À la redécouverte de l'expérience esthétique : rencontre avec Jean-Marie Schaeffer », *Horizons philosophiques*, vol. 3, n° 2, 1993, p. 103-113 [en ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/hphi/1993-v3-n2-hphi3177/800925ar.pdf>], consulté le 02/05/2020.

Massin, Mariane, « L'esthétique augustinienne », *Laval théologique et philosophique*, vol. 61, n° 1, 2005, p. 63-75 [en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/2005-v61-n1-ltp978/011509ar/>], consulté le 08/05/2020.

Pellerin, Agnès, « Le fado ou l'incise du destin », *La pensée de midi*, vol. 2009/2, n° 28, 2009, p. 44-52 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-44.htm>], consulté le 10/01/2020.

Quillier, Patrick, « Entre ars et scienza : enjeux du contrepoint en musique, et de la musique au poème », *Littératures, Armand Colin*, vol. 2015/4, n° 80, 2015, p. 11-29 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-4-page-11.htm>], consulté le 24/05/2009.

Schaeffer, Jean-Marie, « Récit, histoire et roman », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 14, 2015 [en ligne : <https://journals.openedition.org/acrh/6616>], consulté le 24/05/2019.

Vanoye, Francis, « Free-Jazz d'Ornette Coleman : un manifeste ? », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 89-84 [en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2139], consulté le 08/01/2020.

Ouvrages et références sur le paysage

Livres :

Ackroyd, Peter, *Londres, la biographie*, Paris, Stock (coll. Les mots étrangers), 2003 [2000].

Augé, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil (coll. La librairie du XXI^e siècle), 1992.

Bailly, Jean-Christophe, *La Phrase urbaine*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Fiction & Cie), 2013.

Bailly, Jean-Christophe, *Le Dépaysement, voyages en France*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points), 2012 [2011].

Berque, Augustin, *La Pensée paysagère*, Bastia, Éditions Éoliennes, 2016.

Besse, Jean-Marc, *La nécessité du paysage*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2018.

Besse, Jean-Marc, *Le Goût du monde, exercices de paysage*, Arles, Versailles, Actes Sud, ENSP, 2009.

Collot, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti (coll. Les Essais), 2014.

Collot, Michel, *L'horizon fabuleux, tome I*, Paris, Éditions Corti (coll. Les Essais), 1988.

Corbin, Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Éditions Flammarion (coll. Champs histoire), 2010 [1988].

Dupuy, Gérard, *Monter haut, regarder loin, La montagne en Chine ancienne*, Paris, Éditions i (coll. Liens), 2018.

Jakob, Michel, *Cette ville qui nous regarde*, Paris, éditions B2 (coll. Actualités), 2015.

Jakob, Michel, *Le paysage*, Gollion (Suisse), Infolio éditions (coll. Archigraphy Poche), 2013 [2008].

Lussault, Michel, *L'homme spatial*, Paris, Éditions du Seuil (coll. La couleur des idées), 2007.

Le Territoire des philosophes, lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle, Paquot, Thierry et Younès, Chris dir., Paris, Éditions La Découverte, 2015 [2009].

Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée (coll. L'Espace critique), 2012 [1974/2000].

Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio Essais), 2017 [1997].

Rolin, Jean, *Zones*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio), 2012 [1995].

Wilde, Oscar, *Le Déclin du mensonge*, Paris, Georges Crès & Cie, Libraires-Éditeurs, 1914 [1891] [en ligne : <https://www.gutenberg.org/files/51236/51236-h/51236-h.htm>], consulté le 19/05/2019.

Articles :

De la Soudière, Martin, « Pourquoi le lieu ? », *Communications*, 2010, n° 87, p. 5-16.

Dee, Catherine, « Plus et Moins : du dessin critique appliqué au paysage », *Les Carnets du paysage*, n° 24, Actes Sud, ENSP, 2013, p. 13-27.

Œuvres de Jean-Claude Pinson

Essais :

Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Éditions Champ Vallon (coll. Recueil), 1995.

Pinson, Jean-Claude, *Hobby et dandy*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2003.

Pinson, Jean-Claude, *À Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2008.

Pinson, Jean-Claude, *La joie de vivre*, Vallet, M-éditer, 2010.

Pinson, Jean-Claude, *Poétique, une autothéorie*, Seyssel, Éditions Champ Vallon (coll. Recueil), 2013.

Poésie :

Pinson, Jean-Claude, *J'habite ici*, Seyssel, Éditions Champ Vallon (coll. Recueil), 1990.

Pinson, Jean-Claude, *Laius au bord de l'eau*, Seyssel, Éditions Champ Vallon (coll. Recueil), 1993.

Pinson, Jean-Claude, *Fado (avec flocons et fantômes)*, Seyssel, Éditions Champ Vallon (coll. Recueil), 2000.

Pinson, Jean-Claude, *Free Jazz*, Nantes, Joca Seria, 2004.

Pinson, Jean-Claude, *Drapeau rouge*, Seyssel, Éditions Champ Vallon (coll. Recueil), 2008.

Pinson, Jean-Claude, *Alphabet cyrillique*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon (coll. Recueil), 2016.

Ouvrages et références critiques sur Jean-Claude Pinson

Articles :

Deguy, Michel, « De Leopardi au poétariat. Don de Zilbadone à Jean-Claude Pinson pour son numéro spécial », *NU(e)*, n° 61, 2016, p. 115-125.

Forest, Philippe, « Du recommencement », *NU(e)*, n° 61, 2016, p. 127-137.

Gourio, Anne, « Hétéronymes et pseudonymes dans quelques recueils de Jean-Claude Pinson : Fado, Free Jazz, Drapeau rouge », acte du colloque *Le nom propre en poésie*, Université de Lille, 6 et 7 avril 2018 [en ligne : <https://www.jeanclaudepinson.fr/heteronymes-et-pseudonymes-dans-quelques-recueils-de-jean-claude-pinson-fado-free-jazz-drapeau-rouge-par-anne-gourio-universite-de-caen/>], consulté le 29/11/2019.

Michel, Laure, « Recension d'Alphabet cyrillique », *Place de la Sorbonne*, n° 8, 2018 [en ligne : <https://www.jeanclaudepinson.fr/wp-content/uploads/2019/01/Laure-Michel-Note-de-lecture-Alphabet-cyrillique.pdf>], consulté le 02/09/2019.

Thumerel, Fabrice et Pinson, Jean-Claude, « Jean-Claude Pinson, poéthiquement impur. Entretien », *NU(e)*, n° 61, 2016, p. 33-54.

Ouvrages et références critiques sur Jacques Tati

Livres :

Dondey, Marc, *Tati*, Paris, Éditions Ramsay, 1989 (coll. Ramsay Cinéma).

Rouaud, Jean, *Souvenirs de mon oncle*, Paris, naïve (coll. Livre d'heure), 2009.

Articles :

André Bazin, « M. Hulot et le temps », *Esprit*, juillet 1953, repris dans : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, nouvelle édition abrégée, Paris, Éditions du Cerf (coll. 7e Art), 1985, p. 41-48.

Bazin, André et Truffaut, François, « Entretien avec Jacques Tati », *Cahiers du cinéma*, n° 83, mai 1958, pp. 2-20.

Documentaire :

Bernard, Jean-Jacques, « Tati ... par le geste », Caïmans Productions, Ciné +, 2013.

Ouvrages et références de poésie et de poétique

Livres :

Bailly, Jean-Christophe, *L'élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois éditeur (coll. Dé-troits), 2015.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Georges Crès et Cie, éditeurs, 1917 [1861].

Bonnefoy, Yves, *L'Arrière-pays*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Poésie / Gallimard), 1998 [1972].

Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1987 [1966].

Deguy, Michel, *La poésie n'est pas seule*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Fiction & Cie), 1988 [1987].

Forest, Philippe et Conio, Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, Pierre Bordas & fils, 1993.

Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points Essais), 1979 [1969].

Hölderlin, Friedrich, *Odes, Élégies, Hymnes*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Poésie / Gallimard), 2005 [1993, 1986, 1984, 1979, 1967].

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois éditeur (coll. Titres, 183), 2015 [1986].

Michaux, Henri, *Passages*, Paris, Éditions Gallimard (coll. L'imaginaire), 2008 [1950 et 1963].

Michaux, Henri, *Émergences - Résurgences*, Genève (Suisse), Albert Skira éditeur (coll. Les Sentiers de la création), 1972.

Michel, Jean-Paul, *Écrits sur la poésie (1981-2012)*, Paris, Éditions Flammarion (coll. Poésie/Flammarion), 2013.

Rimbaud, Arthur, *Œuvres*, Paris, Pocket (coll. Pocket Classiques), 2016 [1990].

Habiter poétiquement le monde, anthologie manifeste, Brun, Frédéric dir., Paris, Poesis éditions, 2016.

Articles :

Leeman, Danielle, « Sur la préposition en », *Faits de langues*, n° 9, mars 1997, p. 135-144 [en ligne : https://www.persee.fr/doc/flang_1244-5460_1997_num_5_9_1149], consulté le 08/12/2019.

Roger, Thierry, « De l'usage du poème : lire, interpréter, méditer », *Poésie moderne et méditations*, Actes des journées d'étude organisées à l'Université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018 [en ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?de-l-usage-du-poeme-lire.html>], consulté le 08/04/2020.

ANNEXES

Annexe I – Le Maître au Feuillage brodé, *La Vierge à l'enfant couronnée d'anges*

Annexe II – Bernardo Soares, *Livre de l'intranquillité*, fragment 290

Annexe III – Tatiana Trouvé, série *Intranquility*



Annexe I - Le Maître au Feuillage brodé, *La Vierge à l'enfant couronnée d'anges*, 1476-82, huile sur chêne, 103 x 75 cm, Groenige Museum, Bruges.

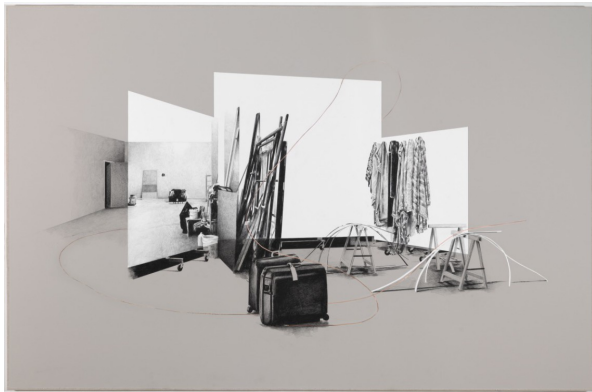
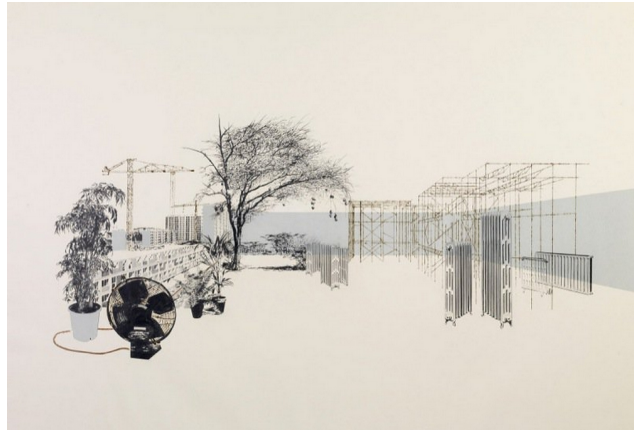
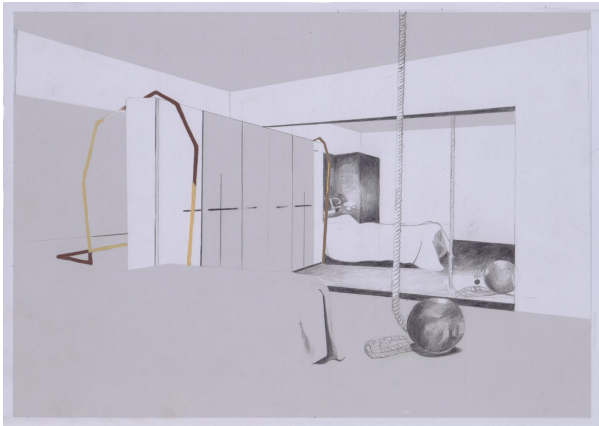
Les phrases que je n'écrirai jamais, les paysages que jamais je ne pourrai décrire, avec quelle netteté je les dicte à mon inertie et les décris dans ma méditation, tandis que, bien installé dans mon fauteuil, je n'appartiens plus à la vie que de très loin. Je sculpte, mot par mot, des phrases entières au galbe parfait, des drames tissent leurs intrigues et les déroulent dans mon esprit, parfaitement construites ; je sens l'élan métrique et verbal de vastes poèmes, dans tous leurs éléments, et un bel enthousiasme, tel un esclave invisible, me suit dans la pénombre. Mais dois-je faire un pas depuis le siège où je gis ces sensations, presque accomplies, jusqu'à la table où je voudrais les mettre par écrit – voilà déjà les mots enfuis, les drames évanouis, et du lien vital qui unifiait le murmure rythmé, rien ne reste qu'un regret lointain, un rai de soleil sur des sommets distants, un souffle de vent soulevant les feuilles devant un seuil désert – une parentée demeurée inconnue, l'orgie que d'autres ont connue, la femme dont notre intuition nous a dit qu'elle se retournerait sur nous, et qui n'a jamais existé vraiment.

Des projets – je les ai eus tous ! *L'Iliade* que j'ai composée possédait une logique structurelle, un enchaînement organique de ses épisodes qu'Homère ne pouvait obtenir. La savante perfection de mes vers – auxquels il ne manque que d'être accomplis par des mots – laisse loin derrière elle la précision de Virgile et la force de Milton. Les satires allégoriques que j'ai imaginées surpassent toutes Swift par la précision symbolique des détails, liés entre eux de façon rigoureuse. Et combien d'Horace n'ai-je pas été !

Et chaque fois que je me suis levé du fauteuil où, en fait, ces choses n'avaient pas été entièrement rêvées, j'ai toujours connu la double tragédie de les savoir nulles et non avenues, mais de savoir qu'elles n'étaient pas songe à l'état pur : il restait quelque chose d'elles, sur ce seuil abstrait entre mes pensées à moi et leur existence à elles.

J'ai été un génie, plus que dans mes rêves, moins que dans ma vie. Toute la tragédie de mon existence est là. J'ai été le coureur qui tombe en touchant presque au but, et qui a été, jusque-là, le premier.

Annexe II - Extrait de : Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, traduit du portugais par Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1998, p. 318



Annexe III - Quelques dessins tirés de la série *Intranquility*

Résumé

Si la plupart des néologismes affirment morphologiquement leur nouveauté, tel n'est pas le cas de l'« intransquillité » que son antinomie semble doter d'une sorte d'évidence. Cette modestie néologique et son emploi dans ce qu'Arthur Danto a appelé le « monde de l'art » expliquent en grande partie la fortune du terme.

Proposer une définition qui tienne compte de ses usages constitue le but de la recherche exposée dans cette thèse. Faute d'un *corpus* établi, la réflexion s'appuie sur des « figures » issues de ce « monde de l'art », qui ont suscité ou revendiqué l'emploi du terme : un panneau peint au XV^e siècle, le livre éponyme de Bernardo Soares, la coterie des hétéronymes mise en place par Fernando Pessoa, la série des dessins de Tatiana Trouvé, le poète selon Jean-Claude Pinson.

Étudiées selon cette intentionnalité méthodologique, les cinq « figures » permettent de faire émerger des horizons de sens. Cette méthode est parente de ce qu'Emmanuel Kant décrit comme « faculté de juger réfléchissante ».

Grâce à leur mise en relation, étape par étape, ces horizons font apparaître une convergence définitoire qui permet d'avancer que l'« intransquillité » peut désigner une modalité d'accès à soi, dont les enjeux éthiques, esthétiques et pratiques trouvent leur origine dans des processus de formation de l'œuvre d'art.

Summary

Most of the neologisms morphologically assert their novelty. This isn't the case of the french word « intransquillité ». Due to its antinomical form, it seems to be endowed with a kind of obviousness. According to us, what mainly explains the success of the word is its neological discretion and the fact that what Arthur Danto has named the « artworld » first used it.

The purpose of the research is to suggest a definition for this word, taking the ways it's been used into account.

Failing a settled *corpus*, the reflexion is based on « figures » that all are stemmed from the « artworld ». All of them gave rise to the use of the term, or even claimed it : a painted pannel of the fifteenth century, the eponymous book written by Bernardo Soares (french translation), the heteronymous coterie that Fernando Pessoa set up, the serie drawn by Tatiana Trouvé, the « poète » as Jean-Claude Pinson is considering him (in French, a combination of « poet » and « ethics »).

As we studied these five « figures » according to that method and that intentionality, we've been able to reveal sensible horizons. The way we proceed is close to the « reflective judging faculty » described by Emmanuel Kant.

Step by step, these connected horizons made appear a converging point. And so, the content of the definition has been pointed out. We can define « intransquillité » as an ethical modality that affords an access for the subject to himself. It should also be stated that the ethical, aesthetical stakes and practical aspects of that modality are linked to the forming process, as the production of an artwork brings them into operation.

Esthétique

Mots-clés : intransquillité, esthétique, poétique, Fernando Pessoa, Tatiana Trouvé, Jean-Claude Pinson

Key words : disquiet, aesthetic, ethopoiesis, Fernando Pessoa, Tatiana Trouvé, Jean-Claude Pinson

RIRRA 21

Site Saint Charles 1 – Université Paul-Valéry Montpellier 3

71 rue du Professeur Henri Serre

34090 Montpellier France