

VANESSA MOLINA

SCÈNE ET PHILOSOPHIE :
THÉORIE ET PRATIQUE DE LA LECTURE PHILOSOPHIQUE
POUR UN LIBRE ACCÈS À LA PENSÉE

THÈSE SOUMISE À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES
DANS LE CADRE DES EXIGENCES DU PROGRAMME DE DOCTORAT EN SCIENCE POLITIQUE

ÉCOLE D'ÉTUDES POLITIQUES
FACULTÉ DES SCIENCES SOCIALES
UNIVERSITÉ D'OTTAWA

© VANESSA MOLINA, OTTAWA, CANADA, 2016

RÉSUMÉ

Quel rapport y-a-t-il entre lire et penser? En empruntant à l'*Éthique* de Spinoza et au *Plaisir du texte* de Roland Barthes, nous postulons que pour penser, le lecteur a besoin d'être affecté par ce qu'il lit. En empruntant aux principes d'émancipation intellectuelle de Joseph Jacotot, nous considérons que tout le monde peut penser à la lecture du texte philosophique quand il est touché par celui-ci, à contre-courant d'un imaginaire hiérarchique très ancien et toujours ambiant. À partir de là, qu'est-ce qui fait que le lecteur pense par ses propres moyens, qu'il s'interroge à la lumière de ce qu'il a lu? Diverses théories de la lecture (Iser, Jauss, Eco, Picard, Thérien) ont intégré à leurs propos l'affection du lecteur, y voyant un élément important de la composition du sens. Cependant, ces théories tendent à associer la constitution du sens à l'harmonisation des tensions ressenties. Mais alors, si un retour au calme se produit en rendant le texte « sensé », c'est-à-dire cohérent, comment faire pour continuer à penser, avec ce que la lecture nous a fait ressentir?

Notre apport repose sur une étude thématique montrant le lien intrinsèque entre les sensations et le phénomène scénique, ainsi que le rôle moteur de la scène dans les théories de la connaissance développées en Occident (chez Platon, Kant, Wittgenstein, Nietzsche). La scène permet ainsi de concevoir la pensée du lecteur au-delà de la composition du sens. En faisant comme si le texte philosophique qu'il lit était une scène – ce qui relève de la métaphore –, le lecteur élabore une cohérence d'ensemble. L'objectif de notre méthode est que, une fois la lecture achevée, sur la scène développée par le lecteur se déploient des sensations en tension. Ces tensions irrésolues donnent à penser, poussent à réfléchir, stimulent la capacité réflexive de chacun. L'approche élaborée est mise en pratique à la lecture du *Banquet* de Platon, du *Maître ignorant* de Rancière, de l'*Ecce homo* de Nietzsche et du *Discours de la méthode* de Descartes. Les « scènes de pensée » que nous construisons laissent des tensions insupportables. Elles donnent la matière et l'élan d'un questionnement sans réponse immédiate.

Mots clés : théories de la lecture, philosophie, pensée, scène, sensation, métaphore, émancipation intellectuelle.

REMERCIEMENTS

« Si j'étais sur une île déserte, c'est exactement ceci, écrire cette réflexion, que je ferais ». Il y a huit ans que je le dis.

Cette île, elle a existé. J'y ai trouvé tout ce dont j'avais besoin : de l'espace et de l'écoute, du calme et du tumulte, de la clémence et de la rudesse. Puis de l'écho à mes interrogations, des grottes où me retrancher, des plages pour danser au soleil et des rencontres magiques, inespérées – toniques pour reprendre le travail. Il y a eu sur cette île des échanges richissimes, des correspondances soutenues, du partage de références... Puis de la nourriture, des encouragements, du gardiennage d'enfants, des conseils avisés, du réconfort, de l'appui financier et du secours informatique!

Ma famille, mes amis, ma directrice, Dalie Giroux, mes professeurs, mes collègues et collaborateurs ont été mon île.

Dalie, Alexis, Abel, André; Sandra, Ernesto, Monica, Carlos, Michel, Kamille; Jacinthe, Ghislain, vous avez été ma maison. Sans vous, à l'intempérie, je n'aurais pas tenu.

Merci. Merci mille fois.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
INTRODUCTION	
DES COMPÉTENCES EN LECTURE À LA CONSTRUCTION DE SCÈNES DE PENSÉE	1
PREMIÈRE PARTIE	
CHAPITRE 1	
LE PROBLÈME : PENSER À LA LECTURE DU TEXTE PHILOSOPHIQUE	12
1. UN MATÉRIAU NARRATIF POUR RÉFLÉCHIR À LA LECTURE	14
2. UN SCHÉMA COMMUN DE L'HISTOIRE DE LA THÉORIE LITTÉRAIRE	16
3. PREMIÈRE DISPUTE: LE LECTEUR, OUI, MAIS LEQUEL?	19
4. DEUXIÈME DISPUTE: CE N'EST PAS DU SUBJECTIVISME, C'EST... ..	25
5. LES APPROCHES DE CE QUE LE LECTEUR RESSENT	
5.1 Les approches psychanalytiques de ce que le lecteur ressent : s'identifier aux personnages, être troublé par l'identification et reproduire ses nœuds psychique, ou guérir.....	30
5.2 Les approches « programmatiques » de ce que le lecteur ressent : des attentes et des dénouements.....	37
5.3 L'approche processuelle de ce que le lecteur ressent : les affects comme l'un des cinq processus à l'œuvre dans la lecture	46
5.4 La perspective barthienne de ce que le lecteur ressent : plaisir et jouissance	52
CHAPITRE 2	
LES CONCEPTS : LA MÉTAPHORE DE LA SCÈNE POUR DES SENSATIONS EN TENSION ET LA JOIE DU QUESTIONNEMENT	62
1. LA MÉTAPHORE	65
2. LA SCÈNE	69
2.1 Une définition générale de la scène avec les sensations au premier plan	69
2.1.1 Les usages du terme	70
2.1.2 Les théories de la scène.....	74

2.2 La scène dans les philosophies de la connaissance	81
2.2.1 La scène en tant que représentation dans les philosophies de la connaissance.....	83
2.2.2 La scène en tant qu'action dans les philosophies de la connaissance.....	92
3. LA PENSÉE COMME QUESTIONNEMENT ET LE QUESTIONNEMENT COMME JOIE	96
3.1 La pensée comme questionnement.....	97
3.2 La joie de participer à l'impensé	101
4. LES SENSATIONS EN TENSION QUI POUSSENT AU QUESTIONNEMENT	103

CHAPITRE 3

L'ÉPISTÉMOLOGIE : UN LECTEUR-PENSEUR IGNORANT ET UNE MÉTHODE

POUVANT ÊTRE REPRISE PAR QUICONQUE	109
---	------------

1. QUEL LECTEUR?	109
1.1 Un lecteur-penseur ignorant.....	109
1.2 Un lecteur-penseur ignorant en chair et en os.....	119
2. QUELLE SUBJECTIVITÉ?.....	123

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE 4

LA SCÈNE DE PENSÉE DU *BANQUET* DE PLATON : S'INTERROGER À FORCE

D'AMOUR-HAINE	127
----------------------------	------------

SCÈNE 1 : QUI L'A ENTENDU, CE SOCRATE?	128
Curiosité de tous envers Socrate, faveur ou défaveur selon les personnages	

SCÈNE 2 : ARRIVE-T-IL, LE TOUR DE SOCRATE?	133
Curiosité, amitié et rapports mi-figue, mi-raisin à Socrate	

SCÈNE 3 : PARLE-T-IL, SOCRATE, OU FAIT-IL PARLER?	142
Embarras, admiration... et anguille sous roche	

SCÈNE 4 : SOCRATE LE SILÈNE.....	148
L'amour-haine pour Socrate et la franchise d'Alcibiade	

CHAPITRE 5

LA SCÈNE DE PENSÉE DU *MAÎTRE IGNORANT* DE JACQUES RANCIÈRE :

CHRONIQUES D'UNE SURVIVANTE MENACÉE QUI RÉSISTE	162
--	------------

1. LA SCÈNE DE L'ABRUTISSEMENT	164
Supériorité, infériorité et abrutissement	

2. LA SCÈNE DE L'ÉMANCIPATION	169
Capacité et égalité	
3. LA VÉRITÉ ENTRE SUR LA SCÈNE DE L'ABRUTISSEMENT	178
Sécurité et soulagement	
4. LA VÉRITÉ ENTRE SUR LA SCÈNE DE L'ÉMANCIPATION	180
Volonté, travail et lâcher-prise	
5. LA RENCONTRE DES DEUX SCÈNES OU LA SURVIE DE L'ÉMANCIPATION AU SEIN DE L'ABRUTISSEMENT (PREMIER TOUR).....	185
Élan d'envol et vigilance contre la « passion d'inégalité » qui fait tomber	
6. LA RENCONTRE DES DEUX SCÈNES OU LA SURVIE DE L'ÉMANCIPATION AU SEIN DE L'ABRUTISSEMENT (DEUXIÈME TOUR).....	196
Le roi est nu!	
 CHAPITRE 6	
LA SCÈNE DE PENSÉE DE L'<i>ECCE HOMO</i> DE NIETZSCHE : LE CORPS-ESPRIT QUI SE MONTRE ET PROVOQUE	207
SÉQUENCE 1 : « POURQUOI JE SUIS SI SAGE »	212
L'unité du corps et de l'esprit dans la maladie	
Une rapide intimité avec Nietzsche	
SÉQUENCE 2 : POURQUOI JE SUIS SI AVISÉ.....	224
L'unité du corps et de l'esprit comme une boule d'énergie rouge et chaude	
Du crédit pour Nietzsche	
SÉQUENCE 3 : POURQUOI J'ÉCRIS DE SI BONS LIVRES	236
L'unité du corps et de l'esprit durant l'écriture	
Et si Nietzsche n'était pas à la hauteur? Un soupçon de méfiance...	
SÉQUENCE 4 : POURQUOI JE SUIS UN DESTIN.....	249
L'unité corps-esprit malgré le crime de l'humanité à son égard	
Folie, génie ou jeu ?	
 CHAPITRE 7	
LA SCÈNE DE PENSÉE DU <i>DISCOURS DE LA MÉTHODE</i> DE DESCARTES : LA SATISFACTION TROUBLÉE D'UN BÂTISSEUR	260
ACTE 1. UNE PETITE ENFANCE AUX GRANDES LETTRES	265
Modestie, désir de vérité et insatisfaction	

ACTE 2. UN CHANTIER INTÉRIEUR POUR ENFIN BÂTIR CE QU'ON AIME	268
Amour de l'unité et commencement de la satisfaction	
ACTE 3. DIX ANS DE BONHEUR	274
Satisfaction grandissante et bonheur pur en se rapprochant toujours plus de la vérité	
ACTE 4. CETTE PETITE IMPOSSIBILITÉ QUI MÈNE À L'APOTHÉOSE	278
Clarté et certitude ou apothéose de la satisfaction	
ACTE 5. LA LEÇON D'ANATOMIE	283
Certitude persistante. Expérimentez et vous verrez...	
ACTE 6. UNE FASCINANTE ET INSUPPORTABLE SATISFACTION	288
La satisfaction troublée du grand bâtisseur	
CONCLUSION	
DES TENDANCES SCÉNIQUES ET DU CARACTÈRE POLITIQUE DE LA CAPACITÉ.....	299
BIBLIOGRAPHIE	318
ANNEXES	
IMAGE 1	333
Scène de genre en peinture	
<i>Des glaneuses</i> , Jean-François Millet, huile sur toile, 1857	
IMAGE 2	334
Scène de crime dans un tabloïde	
IMAGE 3	335
Publicité Harlequin	
Concours organisé par les éditions Harlequin en 2008 à l'occasion de leur 30 ^e anniversaire	
IMAGE 4	336
Schéma traditionnel de l'atome avec les électrons gravitant autour du noyau	
IMAGE 5	337
<i>Embarquement de la reine de Saba</i> , Claude Gellée, dit Le Lorrain, huile sur toile, 1642	
IMAGE 6	338
<i>Débarquement de Cléopâtre à Tarse</i> , Claude Gellée, dit Le Lorrain, huile sur toile, 1642	
IMAGE 7	339
<i>Leçon d'anatomie du Docteur Tulp</i> , Rembrandt, huile sur toile, 1634	

... es como descifrar signos sin ser sabio competente.

Violeta Parra

INTRODUCTION

DES COMPÉTENCES EN LECTURE À LA CONSTRUCTION DE SCÈNES DE PENSÉE

Dans les années 1980, en France, sont différenciés l'analphabétisme et l'« illettrisme ». Le premier désigne l'incapacité « à lire et écrire un court texte, en rapport avec la vie de tous les jours », alors que le second réfère à des « compétences limitées en lecture et en écriture » (*Le Monde*, 18/09/2014). La distinction proviendrait au départ de l'association caritative Quart-Monde, travaillant sur le terrain à l'amélioration des compétences de lecture. La différence introduite aurait pour but que les « Français pauvres aux compétences limitées en lecture et en écriture n'aient pas le sentiment qu'on les compare aux travailleurs immigrés qualifiés d'analphabètes » (*Idem*). Selon les recensements, c'est en effet parmi les immigrés et les habitants des régions, telles que la Bretagne et la Corse, c'est-à-dire parmi des personnes dont le français est souvent une langue seconde, que se trouveraient à proprement parler les « analphabètes » de la République, estimés à 1 ou 2% de la population. En 1984, est créé le groupe interministériel permanent de lutte contre l'illettrisme, phénomène différent de l'analphabétisme, concernant 7% des Français en île de France et jusqu'à 11% des Français en Picardie, ainsi que dans le Nord-Pas-de-Calais. Les illettrés constitueraient « des millions » de personnes actives, avec des emplois surtout dans les secteurs de l'agriculture, la pêche et l'agroalimentaire (*Idem*).

En 2003, est menée la plus récente *Enquête internationale sur l'alphabétisation et les compétences des adultes* (EIAA) (une première enquête de ce type ayant été menée en 1994). Cette étude se préoccupe, à son tour, de distinguer les niveaux de compétences en « littératie »,

c'est-à-dire, selon l'Institut de la statistique du Québec, « l'aptitude à comprendre et à utiliser l'information imprimée et écrite ». Cinq niveaux sont conçus pour réaliser l'enquête, dont les deux premiers réfèrent à de « très faibles compétences » et de « faibles compétences », alors que le troisième constitue le « seuil » des compétences « souhaitées ». Les résultats de l'enquête, en ce qui concerne le Québec, frappent l'imaginaire. Selon la Fondation pour l'alphabétisation, « près d'un Québécois sur deux ne détenait pas [alors] les compétences nécessaires pour utiliser l'information lui permettant de fonctionner pleinement au sein de la société et de l'économie (niveaux 1 et 2) ». Le résultat était considéré comme étant « catastrophique » (*La presse*, 11-11-2013).

Avec ces distinctions, ces gradations, ces niveaux, l'on semble vouloir aller au-delà de la première impression lorsqu'on constate que, dans les pays dits développés, le taux d'alphabétisation est de 99%, alors qu'il vacille autour de 30% dans les pays où il est le plus bas (données de La Banque mondiale). La problématique ne s'arrête pas là, paraît-on dire : à 99% d'alphabétisation, il demeure des milliers de personnes qui, en raison de leurs difficultés de lecture et d'écriture, peinent à « se développer », à « s'épanouir dans une société moderne », alors que « la société a besoin de travailleurs qualifiés, mais aussi de citoyens bien adaptés à un environnement de plus en plus complexe » (*La presse*, 11-11-2013). La lecture et, plus encore, « l'évaluation et l'appropriation des textes », fait partie du nécessaire pour « participer à la société, réaliser ses objectifs et développer ses connaissances et son potentiel », soutient le *Programme pour l'évaluation internationale des compétences des adultes* dirigé par l'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE) (*Idem*).

Avec ce tableau en arrière-plan, nous demandons : quels rapports y a-t-il entre lire et penser, s'interroger, réfléchir? Quel niveau de compétence doit-on détenir pour penser par soi-même à partir de ce qu'on lit? Est-ce là une activité, un objectif propre aux niveaux de littératie les plus élevés? En fonction de la difficulté réputée du texte – par exemple la difficulté d'un classique de philosophie –, la possibilité de penser, avec ce que la lecture laisse en partage, se réduit-elle à un cercle d'initiés, de connaisseurs? Si la lecture participe de ce qui se révèle aujourd'hui nécessaire pour développer nos connaissances, quelles connaissances sont requises pour penser à la lecture d'un texte philosophique?

La gradation des compétences lectorales, dans les faits, ne marque pas que les discours sur l'alphabétisation. Il semble y avoir aussi, dans les théories contemporaines de la lecture, un lieu commun voulant qu'en fonction des « compétences » – distinguant un analphabète, d'un illettré, d'un lettré et d'un intellectuel –, l'on puisse discerner le public auquel s'adresse un livre. *La critique de la raison pure*, affirme-t-on ainsi, ce grand classique de la philosophie allemande du 18^e siècle, étant donné son genre, sa longueur et son vocabulaire, ne s'adresse à l'évidence pas aux mêmes lecteurs que les romans Harlequin. De façon similaire, *Les Infortunes de la vertu* du Marquis de Sade ne s'adressent visiblement pas aux mêmes lecteurs que les *Malheurs de Sophie*, conte pour enfants (Jouve, 1993). Ou encore, bien comprendre ce qui constitue l'activité du lecteur exige de distinguer, à un moment ou à un autre, la réception du « lecteur ordinaire » et celle de « l'archilecteur » (Thérien, 2007).

Il est un autre lieu commun, cette fois en philosophie, mettant en lien les compétences, surtout les *habitudes* de lecture, et la pensée. L'on pourrait lire tant qu'on veut, encore et encore, avec acharnement, « archilire », mais cela n'assurerait point que l'on pense « par soi-même ».

Ainsi, au bout du « cursus des doctes », dans *le Discours de la méthode*, Descartes est à ce point insatisfait qu'il recommence tout. Après avoir été « nourri aux lettres », il ressent le besoin d'examiner tout ce qu'on lui a appris, tout ce qu'il a *lu*, ne passant cette fois que par sa propre raison. Heidegger, quant à lui, a déjà soutenu l'idée d'après laquelle « [...] le fait même que, des années durant, nous nous mêlions de pénétrer les traités et les écrits des grands penseurs ne garantit encore pas que nous pensions nous-mêmes, ni même que nous soyons prêts à apprendre la pensée » (1973, p. 24) Nietzsche, pour sa part, assimile parfois la lecture à l'influence trop aigüe d'une pensée étrangère : « Aux époques de travail intensif, on ne voit pas de livres chez moi : je me garderais bien de laisser quelqu'un parler ou même penser près de moi. Et c'est à cela que reviendrait la lecture. [...] Irais-je permettre à une pensée *étrangère* d'escalader secrètement [mes] murs ? » (1992, p. 77) Cet intrigant « penser par soi-même » serait-il incompatible avec la lecture? En questionnant les rapports entre lire et penser, chercherions-nous en vain un lien là où il n'y en a pas? Ou alors, le moyen de développer une pensée autonome, tout en lisant, serait-il de l'ordre du secret, du trésor caché?

C'est sur le terrain politique qu'il convient de reprendre le fil de ces questions. Notre intuition suit une voie dissidente à l'égard des lieux communs concernant l'aptitude (ou plutôt l'inaptitude) des masses à lire, qui plus est, à lire de la philosophie et, de surcroît, à penser « par soi-même » à la lecture du texte philosophique. Nous suivons la voie ouverte en France, peu après la Révolution, par Joseph Jacotot, et arpentée en 1987 par Jacques Rancière et son *Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Dans cette lignée, nous avançons que, indépendamment des compétences lectorales, tout le monde peut penser à la lecture, plus précisément, à la lecture d'un texte philosophique. Pourquoi? Parce que tout le monde a un *corps* et que, pour penser en lisant, y compris les plus complexes traités, le nécessaire ne réside point en

des compétences lexicales, grammaticales, ni même d'abstraction langagière, mais en une connexion alerte au corps sentant. Cette connexion relèverait davantage d'une posture vis-à-vis de soi-même, que d'un savoir ou d'une compétence. Ainsi, en ayant un corps, et en s'y connectant, tout lecteur est capable d'une « géopoétique » appliquée à la lecture (Bouvet, 2008).

Cela nous mène aux deux postulats de la réflexion qui sera déployée tout au long de cette thèse. (1) Penser, c'est se poser des questions sans trouver immédiatement de réponse; un défaut de réponse qui excite la recherche, qui pousse à persister dans le questionnement (Voltaire, 2008; Nietzsche, 1992; Barthes, 1973). Ainsi, nous demandons, en bonne partie, ce que la lecture philosophique apporte de questions sans réponse immédiate et comment elle alimente ces interrogations – que le lecteur qui s'en approche soit, par ailleurs, lettré ou moins lettré. (2) Penser demande sensibilité. Le corps est impliqué dans l'interrogation; les questionnements ouverts qui perdurent répondent à une disposition sensible. Autrement dit, l'esprit et le corps semblent unis dans un amalgame inséparable qui a tout à voir avec la pensée (Spinoza, 1954). Ainsi, pour penser – poser des questions et maintenir ouvert le questionnement –, il faut porter une attention particulière à ce qui est senti.

Avec ces deux postulats, nous avançons. Pour capter l'avènement et le déploiement des sensations lorsqu'on lit, autrement dit pour se connecter au corps en lisant, nous proposons de faire *comme si* le texte lu était un spectacle, *comme si* en lisant, on était devant, ou sur une scène. Une fois dans cette position, ce qu'il faut, comme le martèle le *Maître ignorant*, c'est dire ce que l'on voit et ce que l'on ressent – parler des lettres, des signes, des mots, certes, mais aussi des images qu'ils font naître. En nos propres termes, il faut repérer l'action, l'espace et le temps de la scène, ainsi que les sensations qu'ils donnent. Ce faisant, que l'on soit moyennement lettré,

universitaire ou « pauvre aux compétences limitées de lecture », que l'on fasse partie ou non de ce pourcentage de la population n'arrivant pas au « niveau 3 » des compétences lectorales, l'on construit une « scène de pensée ». On le fait à partir de ce que l'on sent – cela pouvant être, sans problème, une sensation de difficulté.

La première partie de notre thèse contient la problématique, la conceptualisation et l'épistémologie sous-tendant notre proposition, à savoir la pertinence de construire une scène de pensée pour penser à la lecture du texte philosophique. Le chapitre 1 dresse un état de l'art des théories contemporaines de la lecture. En comparant les théories de la réception (Iser, 1976; Jauss, 1978); la théorie structurale de la programmation du lecteur (Eco, 1985); les théories psychanalytiques de la lecture (Picard, Jauss), la théorie processuelle de la lecture (Thérien, Valenti, 2007) et la réflexion aphoristique de Barthes sur le texte, aux accents plus nietzschéens (1973), nous rendons compte du fait que dans toutes ces perspectives, bien qu'on ne conçoive pas le lecteur de la même façon, l'on affirme qu'il ressent effectivement des sensations en lisant et se pose des questions à partir de celles-ci. Le problème, c'est qu'en général on présuppose qu'il le fait pour donner *sens* au texte qu'il lit et que, une fois ce sens constitué, on sous-entend qu'il arrête d'éprouver les sensations « conflictuelles » le menant à s'interroger. En d'autres mots, quand le sens de ce qu'il y avait à lire est atteint, le lecteur s'apaise et ne pense plus. Jusqu'à ce que l'exercice recommence avec un autre livre, ou lors d'une discussion avec un autre lecteur. À cet égard, notre approche se démarque : en construisant une « scène de pensée », le lecteur donne sens au texte qu'il lit tout en visant le maintien des tensions qui ne le laissent pas tranquille et activent un questionnement sans réponse immédiate.

Le chapitre 2 détaille la théorie que nous élaborons. Il explicite pourquoi et comment recourir à la « scène » pour s'aider à penser. Deux raisons apparaissent. D'abord, le recours à la scène s'explique par sa proximité avec le domaine du senti. Par définition, la scène est une action cadrée dans l'espace et articulée dans le temps qui fait vivre des sensations intenses; elle est liée à ce qu'elle fait ressentir, que l'on soit par ailleurs spectateur ou acteur. En effet, autant dans les usages variés que l'on fait du terme en arts (théâtre, cinéma, peinture) et en sciences sociales (sociologie, criminologie, psychanalyse, ethnologie), que dans les réflexions théoriques récentes sur le phénomène scénique (Guénoun et collab., 2010), la scène renvoie toujours aux sensations intenses et enchevêtrées qu'elle fait vivre, que l'on soit devant elle ou sur elle. Ainsi, dans la perspective qui est la nôtre, où penser requiert de sentir, la scène se prête bien à ce qu'on pense à partir d'elle, d'abord à titre de métaphore.

Ensuite, le recours à la scène s'explique du fait que celle-ci, après examen, permet de préciser des domaines importants des philosophies de la connaissance qui se sont développées en Occident depuis l'Antiquité. Dans une perspective métaphysique scindant le corps et l'esprit, la scène permet de spécifier l'enjeu des « images mentales » comme lieu d'articulation du sensible et de l'intelligible. Elle permet de faire un pas de plus dans la lignée des réflexions de Descartes sur la représentation visuelle et de Kant sur le schème de l'imagination transcendante – points où, d'après ces philosophes, le corps et l'esprit se rencontrent. Dans une perspective pragmatique postulant au contraire que le corps et l'esprit ne se séparent pas, la scène amène des précisions quant à la « production de sens » que ce corps-esprit effectue en tant qu'unité agissante. Dans un cas comme dans l'autre, la scène contribue à concevoir ce qu'est « penser ». Ce faisant, elle contribue à penser en tant que tel.

Le chapitre 3, enfin, revient sur certains débats ouverts lors de l'exploration des théories contemporaines de la lecture. Nous essayons alors d'y positionner notre apport théorique. Nous resserrons notre conception du « lecteur-penseur » pouvant être ignorant des canons de la philosophie, voire peu lettré. Nous affrontons également le caractère subjectif de la construction d'une scène de pensée. Car la scène qui permet de penser à la lecture d'un texte philosophique n'est pas *dans le texte*, toute prête à être extirpée; il faut la construire, la mettre en forme à partir de l'expérience lectorale. Elle varie donc d'un lecteur à l'autre, voire d'une lecture à l'autre chez le même lecteur. À propos de cette subjectivité, deux choses sont à retenir. D'une part, il y a dans la thèse qui suit l'élaboration d'une « méthode » de construction de scènes de pensée pouvant être reprise par quiconque. Elle est issue d'une expérience *incarnée* de lecture, la nôtre, mais par un effort de réflexion et de narration de cette expérience, elle s'offre à un usage universel (Clément, 2004). D'autre part, la subjectivité que la construction d'une scène de pensée mobilise, à l'instar de la subjectivité revendiquée par Barthes (1973) et Sloterdijk (2002) après Nietzsche, n'est pas celle d'un cogito isolé avec des opinions individuelles; elle est faite de sensibilité vive et de langage commun. Nous invitons à y considérer non pas les « idées » d'un « individu », mais de la « matière sensible », aussi « singulière » que « sociale ». Cette sensibilité provient d'un héritage collectif, auquel elle contribue à son tour.

La deuxième partie de la thèse met en pratique la proposition théorique étayée dans la première partie. On y retrouve quatre scènes de pensée construites à partir de la lecture de quatre textes majeurs de la philosophie occidentale : *Le Banquet* de Platon, *Le Maître ignorant* de Rancière, *l'Ecce homo* de Nietzsche et le *Discours de la méthode* de Descartes. Ici, les rideaux se lèvent, les écrans s'allument, le silence se fait... Et les scènes se dressent. Deux types de spectacle ont lieu. D'abord, ceux où l'on raconte des histoires de personnages qui, pour penser,

suivent un maître et discutent avec lui. C'est le cas du *Banquet* et du *Maître ignorant*. Ensuite, ceux où des personnages qui veulent penser par eux-mêmes racontent en propre leur histoire. C'est le cas des autobiographies que sont *Ecce homo* et *Le Discours de la méthode*.

Les questions qui naissent des scènes de pensée présentées dans la deuxième partie de cette thèse n'ont pas de réponse – maintenir l'élan d'interrogation est précisément la visée de l'exercice de mise en scène –, mais de plus, elles ne relèvent pas du commentaire savant. Les spécialistes des œuvres que nous avons lues seront peut-être déçus. Notre travail n'en est pas un d'exégèse, c'est-à-dire, d'« interprétation philologique ou doctrinale d'un texte, particulièrement d'un texte qui fait autorité » (Lalande, 2010, p.317). Notre travail est la mise en acte d'une pensée lectrice ignorante, effectuée avec le corps, avec ce que la lecture fait ressentir. Sa scientificité n'est pas dans ce qu'il dit des textes à proprement parler, mais dans la méthode qu'il propose pour penser à partir d'eux, que l'on soit savant ou non. L'approche proposée, comme le dirait Joseph Jacotot, s'adresse à tous, car même les savants pensent à partir des sensations...

Si ce n'est pas dans la sphère de l'interprétation textuelle et de l'exégèse, dans quelle communauté universitaire est-ce que nous nous inscrivons? D'abord, par notre posture jacotiste défendant que tout le monde puisse penser à la lecture, en construisant une scène de pensée, indépendamment du savoir et des compétences lectorales, nous nous inscrivons dans les débats sur l'émancipation intellectuelle. Ensuite, et plus largement, nous nous inscrivons au sein d'une communauté pluridisciplinaire très active interpellée par l'articulation du sensible et de l'intelligible au cours de la pensée. Une communauté relayant les réflexions à ce propos depuis les Grecs anciens, en passant par Descartes, Kant, Nietzsche, Barthes, Bachelard, White, etc. C'est là que notre apport théorique s'inscrit, et non via l'examen du système conceptuel d'un

auteur. Les mots de Max Andréoli, dans un numéro spécial de revue scientifique dédié en 2009 aux sensations dans l'écriture de Balzac, permettent de nous situer.

Ne pourrait-on pas soutenir que les grands esprits du passé, à commencer par Balzac, avaient de longue date saisi et défriché l'essentiel des questions [concernant le « divorce douloureux » du corps et de l'esprit qui « fut la source d'interminables et parfois sanglantes querelles »], en y apportant des réponses divergentes, mais plausibles ou cohérentes? [Je voudrais sous cette égide, écrit Andréoli] situer, dans l'architecture de ce que j'appelle le système balzacien, les notions de *Matière* et de *Substance* (la *sensation* se rapportant selon moi à la *forme*) (2009, p. 8).

Le procédé est répandu et reconnu : qu'est-ce que tel auteur a bien voulu dire par tel concept; comment éclairait-il ce faisant l'articulation du sensible et de l'intelligible? Nous aurions pu le reprendre, notamment en ce qui concerne la perspective de Spinoza sur l'amalgame du corps et de l'esprit, constituant l'un de nos postulats de départ. Mais ce n'est pas par là que nous nous inscrivons dans cette aire de réflexion. Nous le faisons plutôt via une approche « géopoétique » appliquée à la lecture de textes philosophiques variés ou, autrement dit, par une performance de la conjonction entre le sensible et le spirituel au moment de penser en lisant.

L'approche géopoétique, qui joint recherche et création et sur laquelle nous reviendrons à différents moments, invite, par le préfixe « géo », à entretenir « un rapport sensible et intelligent à la Terre »; elle invite à parcourir et investir l'environnement : le quartier, la plaine, l'archipel, la ville, le désert – en un mot, elle invite à faire « paysage » (Bouvet, 2014; 2006). Par le suffixe « poétique », elle suggère non pas la poésie, style précis d'écriture, mais bien, plus près de « l'intelligence poétique d'Aristote », « une dynamique fondamentale de la pensée mettant à profit toutes les ressources physiques et mentales dont dispose l'être humain (les sensations corporelles, la sensibilité, la réflexion critique) », une dynamique synthétisant « les forces du corps et de l'esprit : percevoir la beauté du monde, comprendre les infimes modifications de son

environnement, mais aussi créer, composer, avec des idées, des mots, des images » (Bouvet, 2014).

Ainsi, faire la théorie et la pratique de scènes pour un libre accès à la pensée, c'est nous inscrire dans la communauté de réflexion sur l'articulation du corps et de l'esprit par une géopoétique appliquée à la lecture de textes philosophiques célèbres. Une géopoétique au cours de laquelle la Terre à investir, la beauté à percevoir, l'environnement à comprendre et la composition à créer, c'est la scène de pensée.

CHAPITRE 1

LE PROBLÈME : PENSER À LA LECTURE DU TEXTE PHILOSOPHIQUE

Tout a commencé en lisant l'*Éthique* de Spinoza; lecture saisissante faisant naître une foule de questions. L'ensemble de la réflexion qui suit est né avec deux propositions de la deuxième partie de ce livre. Elles concernent l'unité du corps et de l'esprit dans la pensée et se résument ainsi: *l'esprit pense ce que le corps ressent et a d'autant plus d'idées que les sensations ressenties sont riches et variées*. Proposition XIII : « L'objet de l'idée constituant l'Esprit humain est le Corps, autrement dit un certain mode de l'Étendue existant en acte, et rien d'autre ». Proposition XIV : « L'esprit humain est apte à percevoir un très grand nombre de choses, et d'autant plus apte que son corps peut être disposé d'un plus grand nombre de façons » (Spinoza, 1954, p. 128 et p. 137). Jointes, ces deux propositions forment notre postulat de départ. À partir de celui-ci, nous demandons : qu'est-ce que le lecteur ressent en lisant un texte philosophique? S'il ne sentait rien, conformément à notre postulat, il ne pourrait pas penser. Alors, comment concevoir qu'il ressent quelque chose en lisant un texte de philosophie?

Nous avons parcouru différentes théories contemporaines de la lecture pour répondre à cette question générale : Iser (*L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, 1976), Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, 1978), Barthes (*Le plaisir du texte*, 1973), Eco (*Lector in Fabula*, 1979), Picard (*La lecture comme jeu*, 1986; *Lire le temps*, 1989), Jouve (*La lecture*, 1993), sous la direction de Gervais & Bouvet (*Théories et pratiques de la lecture littéraire*, 2007). Ces théories comportent, en effet, des considérations sur ce que le lecteur ressent lorsqu'il lit, mais il faut d'abord les mettre en contexte. Un peu de patience est de mise avant d'attaquer ce qui nous

intéresse particulièrement. Quatre points attirent l'attention et mettent la table. (1) Ces théories réfèrent sans exception, autant sur le plan épistémologique que de l'illustration, à la lecture « littéraire » (de romans, de nouvelles, de poésie). Le « genre narratif » n'est pas exclusif, mais sa prépondérance pour l'analyse de la lecture est formulée en toutes lettres, en même temps qu'elle s'accompagne au cœur de l'action de renvois furtifs à des textes de philosophie. Une brève discussion de ceci nous permettra de jeter des ponts qui nous autorisent, nous qui voulons aborder ce que le lecteur ressent lorsqu'il lit un texte *philosophique*, à commencer notre travail avec une revue de ces théories, centrées sur le texte *littéraire*. Ce qui attire l'attention ensuite, c'est (2) un schéma commun de l'histoire de la théorie littéraire avec lequel les différents exposés sur la lecture commencent. Le schéma se divise en deux : avant la prise en compte du lecteur et après. À partir de là, les théories parcourues se disputent le rôle qu'elles jouent sur la ligne du temps. Elles demandent toutes : (3) « qui prend véritablement en compte le lecteur? » et (4) « qui répond mieux aux critiques de subjectivisme que sa prise en compte provoque? ».

Une fois posées ces similitudes (choix d'un matériau narratif pour étudier la lecture et schéma commun de l'histoire de la théorie littéraire) et ces différences (conceptions du lecteur et de la subjectivité), nous pouvons aborder ce que les théories contemporaines de la lecture nous apprennent à propos de ce que le lecteur ressent en lisant. Elles développent des discours variés, sans surprise, mais elles partagent pourtant ceci : (5) c'est dans le cadre de la participation du lecteur à la formation du (ou des) sens du texte – tournant du schéma historique commun – qu'elles se prononcent sur ce qu'il ressent. Autrement dit, ses « émotions », ses « images mentales », son « processus affectif », sa « sensualité » ont été pris en considération, jusqu'ici, dans le cadre de réflexions sur son apport à la constitution de ce que le texte signifie. À notre connaissance, ces éléments n'ont pas été pris en compte dans le cadre de réflexions plus larges

sur sa pensée, sur ce que la lecture lui donne à penser – une fois constitué le sens du texte lu. Il y a, entre les deux cadres de réflexions (sens du texte à constituer et pensée du lecteur à plus long terme), une différence névralgique qui ouvre l'espace pour la composition d'un objet de recherche.

1. UN MATÉRIAU NARRATIF POUR RÉFLÉCHIR À LA LECTURE

S'il pense avec ce qu'il sent, qu'est-ce que le lecteur sent en lisant un texte philosophique? Voilà la question générale. Un hiatus peut sembler apparaître, car notre revue de littérature, et notre problématique, mobilisent des théories centrées sur la lecture *littéraire*. Celles-ci :

[...] se veulent, pour la plupart, d'une portée générale et prétendent s'appliquer à l'ensemble du corpus littéraire. Cependant, nombre d'effets de lecture étant liés à la linéarité de l'œuvre, les chercheurs – sans négliger les autres genres – ont pris la grande majorité de leurs exemples dans le champ narratif. Nous les suivrons dans cette option (Jouve, 1993, p. 7).

Trois raisons nous autorisent à commencer avec ces théories de la lecture littéraire, dont la matière principale est le narratif, le récit. La première est un arrière-fond, une trame de l'histoire de la philosophie occidentale. *Le récit prend une place importante dans le texte philosophique*. Il n'est pas osé de l'affirmer; ce qui le serait, c'est de passer complètement sous silence le débat – ancestral, vaste, polymorphe – autour de cette « place ». Il commence il y a bien longtemps, dans le débat des relations entre muthos et logos, chez Platon (*Phèdre*) comme chez Aristote (*Rhétorique*). Plus près de nous, il a été abordé notamment par Jacques Derrida (*Khôra*, 1971; *La mythologie blanche*, 1993) et par Paul Ricœur (*La métaphore Vive*, 1975; *Temps et récit*, 1983-85). Il continue au 21^e siècle à attirer l'attention et à stimuler des réflexions comme celles de Bruno Clément (*Le récit de la méthode*, 2005) et de Thierry Hentsch (*Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, 2002; *Le temps aboli*, 2005). Nous ne croyons pas nécessaire d'ouvrir grand ce débat et de nous positionner en lui – ce qui relèverait d'une thèse en

soi et, à notre avis, comme le soutient Derrida, de distinctions qui ne tiennent que sur elles-mêmes, de distinctions originaires sur lesquelles repose tout le reste d'un système conceptuel (Margel, 2006, p. 20-22; Molina, 2015, p. 3). Ces distinctions constituent facilement des « tâches aveugles » (*Idem*), incontournables à faire et qu'il faut examiner, mais qui, pour le moment, draineraient toute l'énergie de questionnement. Il n'en resterait pas beaucoup pour d'autres choses. Nous croyons donc acceptable de voguer sur le débat en lui tirant un minimum : le récit et le texte de philosophie sont intimes. Cela explique que, dans les théories de la lecture avec lesquelles nous partons, l'on avertisse du choix du genre narratif, que l'on évoque surtout Laclos, Stendhal, Flaubert, Proust, et que l'on glisse comme si de rien n'était, en cours de route, à des textes de Rousseau, de Montaigne, de Pascal, dont la teneur philosophique est instituée, alors que la narrative est sous-entendue.

La deuxième raison qui rend acceptable de commencer avec des théories contemporaines de la lecture, surtout littéraires, c'est qu'elles sont seules à avoir questionné récemment ce qui se produit quand on lit ou, en d'autres termes, le phénomène de la lecture. Leur équivalent, des théories de la *lecture philosophique*, n'existe pas en tant que tel. Enfin, la troisième raison est plus précise. C'est une copie, une appropriation, des paramètres que Michel Picard se donne pour guides. Ils cernent ce qu'est la lecture littéraire, dont on fait la théorie.

Selon Michel Picard, la lecture littéraire (autrement dit, la lecture des « textes » littéraires) se reconnaît à trois fonctions essentielles. La première est la « subversion dans la conformité ». Le texte littéraire à la fois conteste et suppose une culture. [...] [II] a le double intérêt de nous plonger dans une culture et d'en faire éclater les limites; « La seconde fonction est l'élection du sens dans la polysémie ». Le texte littéraire renvoie toujours à une pluralité de significations. Le lecteur dispose ainsi d'une certaine latitude quant à son interprétation. [...] La dernière fonction retenue par Picard est « la modélisation par une expérience de réalité fictive ». [...] Modéliser une situation, c'est proposer au lecteur d'expérimenter sur le mode imaginaire une scène qu'il pourrait vivre dans la réalité : la lecture, autrement dit, permet d'« essayer » des situations. [...] Le sujet

acquiert ainsi les bénéfices d'une expérience qu'il n'a pas eue à éprouver concrètement (Jouve, 1993, p. 103-104).

Ces trois fonctions, « subversion dans la conformité », « élection du sens dans la polysémie » et « modélisation par une expérience de réalité fictive », s'appliquent parfaitement à des textes de philosophie. Plus particulièrement, comme nous le verrons plus tard, ils s'appliquent aux quatre œuvres que nous aborderons dans la deuxième partie de cette thèse : *Le Banquet* de Platon, *Le maître ignorant* de Rancière, *Ecce homo* de Nietzsche et le *Discours de la méthode* de Descartes. Pour le moment, cela nous apparaît justifier suffisamment de commencer avec des théories contemporaines de la lecture littéraire pour interroger ce que le lecteur ressent en lisant.

2. UN SCHÉMA COMMUN DE L'HISTOIRE DE LA THÉORIE LITTÉRAIRE

Ces théories débutent pour la plupart avec une mise en contexte, tout comme nous, en les relayant. Elles commencent avec ce que l'on pourrait appeler la petite histoire de l'Histoire de la théorie. Pendant longtemps, on s'est questionné sur le texte, seul maître de ce qu'il produit, jusqu'à ce qu'on s'intéresse au lecteur, à sa participation, à ce qu'il apporte, à ce qui s'établit comme relation entre le texte et lui. Toutes les manières de raconter ce changement de focale ne coïncident pas, bien entendu, et il ne s'agit pas de gommer les différences. Nous estimons y arriver en parlant d'un « schéma commun » constitué d'un avant, un tournant et un après. Le tournant, c'est la prise en compte du lecteur. « C'est au cours des années 1970 que les professionnels de l'analyse des textes en viennent à étudier la lecture. L'œuvre [...] est soudain envisagée par rapport à celui qui, en dernière instance, lui donne son existence : le lecteur » (Jouve, 1993, p. 3). C'est la toute première phrase de *La lecture*, ouvrage introductif, didactique, consacré au survol des théories contemporaines à ce propos. Il est remarquable que, dans son œuvre maîtresse, *L'acte de Lecture, théorie de l'effet esthétique*, Wolfgang Iser, l'un des

théoriciens les plus discutés sur ce thème, commence de façon similaire : « Les années soixante marquent la fin d'une herméneutique naïve dans l'étude de la littérature » (1976, p. 6).

Certes, « comment lire les textes » est une interrogation millénaire. De tout temps, l'interprétation a été un enjeu. « L'idée d'une pluralité de sens semble aussi ancienne que la lecture elle-même » (Jouve, 1993, p. 65). Différentes « méthodes » se sont succédées, épaulées et confrontées depuis l'Antiquité pour être en mesure de lire : la *Rhétorique* et la *Poétique* d'Aristote; la philologie alexandrine; l'approche des stoïciens et de l'école de Pergam; l'exégèse biblique. Toutes ont essayé « d'éclairer les dimensions multiples de l'œuvre », de sorte que « dès l'origine [il semble que] la lecture ne puisse se satisfaire de trouver dans le texte un sens trop limité » (*Ibid.*, p. 66). Or, le problème de l'interprétation se serait intensifié avec la modernité, car les œuvres en circulation auraient alors échappé plus que jamais aux perspectives de compréhension établies. On retrouve ce bouleversement qu'est le texte moderne tant chez Iser que chez Barthes. C'est avec lui, le chamboulement moderne, que le lecteur réapparaît sur la carte de l'interprétation¹.

¹ Chez Iser, « si [la] candeur herméneutique finit par être démystifiée, ce fut en raison de la nécessité d'interpréter des œuvres de la littérature moderne qui se fermaient à ce genre d'entreprise » (Iser, 1976, p. 6). Elles s'y fermaient parce que toute interprétation a des présupposés historiques (*Ibid.*, p. 8, p. 22) et que ceux du 19^e siècle, qui cherchaient en l'œuvre la manifestation d'une vérité totale en dehors d'elle, ne leur correspondaient plus. Elles ne disaient pas de « vérité », et leur sensibilité n'était plus totalisante, mais partielle. « L'œuvre d'art ne pouvait plus être, comme le voulait Schelling, le moyen par lequel l'esprit viendrait à soi-même et par lequel, plongé dans la contemplation, il atteindrait à la connaissance de son être propre. [...] Les conditions de vie de l'art moderne [...] ne permettaient plus d'établir dans l'œuvre d'art les fondements d'une conscience de la totalité. [...] Ce caractère partiel est propre à toutes les formes de l'art moderne. Or, une réalité parfaite ne peut plus apparaître immédiatement dans un art partiel [...] » (*Ibid.*, p. 35). Chez Roland Barthes, les textes modernes accentuent les « deux bords » que sont la culture et sa subversion. « De là, peut-être, un moyen d'évaluer les œuvres de la modernité : leur valeur viendrait de leur duplicité » (Barthes, 1973, p.15). La subversion passe par un déplacement du centre d'intérêt : ce qui saisit, en ces œuvres modernes, ce n'est plus la « suite des énoncés », mais l'« énonciation »; ce n'est plus le signifié, mais la « signifiante » (*Ibid.*, p. 22-23). Barthes passe tout *Le plaisir du Texte* à essayer de cerner celle-ci. Nous tenterons également, un peu plus tard, de la rendre.

Ce qui prend fin avec la modernité, schématiquement, c'est une approche en termes d'intention d'auteur, de message et de vérité de l'œuvre. Ce qui se développe, si l'on emprunte cette fois les termes de Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, autre titre consacré ayant inspiré beaucoup de travaux ultérieurs, c'est une approche radicalement « dialectique » de l'œuvre et du public. Jauss fait remarquer que cette dialectique œuvre/public se trouvait déjà chez Malraux (1951), comme chez Picon (1953), Nisin (1959), Guiette (artiste-peintre et critique d'art) et toute une tradition d'esthétique française, dont Paul Valéry énonce la « thèse fameuse » : « c'est l'expérience du poème qui est le poème » (Jauss, 1978, p. 52). Roland Barthes avec son *Plaisir du texte*, incontournable chez tous ceux qui se sont posé la question de la lecture, prend part à cette tradition française, mais avec un accent résolument nietzschéen. Il ajouterait que cette expérience qu'est le poème, dans les mots de Valéry, est reconnue à un moment de l'histoire comme étant continue, comme étant *devenir* : « *Texte* veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel » (1973, p. 100-101).

Enfin, une autre façon de raconter le changement de focale marquant le schéma historique que nous avons discerné est de considérer que le lecteur a été mis de l'avant à un moment critique, alors que les approches structuralistes arrivaient à saturation (Jouve, 1993, p. 3). Et c'est devenu une mode. Tout le monde s'est mis à « la remise en cause de l'idéologie du texte clos, du texte emmuré dans ses propres catégories » et on vit naître « le nouveau pion de l'échiquier littéraire qu'est devenu le lecteur » (Valenti, 2007, p. 43). Nombreux seraient ceux à avoir tenté de dépasser les structuralismes et les formalismes du texte (Iser et Jauss notamment), mais il y aurait lieu de se demander s'ils y sont parvenus. C'est ainsi que Thérien, Valenti, et plusieurs chercheurs

réunis dans *Théories et pratiques de la lecture littéraire* dialoguent avec les auteurs mentionnés plus haut (Iser, Jauss, Barthes, etc.). L'objectif, selon eux, est clair et n'a pas encore été atteint : il faut « [...] en finir avec l'idée de l'autonomie textuelle. [...] [Car] on ne saurait envisager le problème complexe de la signification sans faire intervenir quelqu'un qui prend en charge un texte et en organise la matière » (Valenti, 2007, p. 45). En un mot, une fois lancée la petite histoire de l'Histoire de la théorie, marquée par le tournant qu'est la prise en compte récente du lecteur, il est question des rôles que chacun veut jouer, et réussit ou non à accomplir, sur ce schéma commun.

3. PREMIÈRE DISPUTE : LE LECTEUR, OUI, MAIS LEQUEL ?

« [...] The reader is usually forgotten or ignored. [...] he has been excluded [...] » (Fish, 1970, p. 1). « Le lecteur, l'auditeur, le spectateur – en un mot : le public en tant que facteur spécifique ne joue [...] qu'un rôle tout à fait réduit » jusqu'à maintenant (Jauss, 1974, p. 48). Si ce nouveau joueur attire dorénavant tous les regards, la prétention des uns et des autres à tenir compte de lui est remise en cause. La toute première dispute consiste, en effet, à attribuer ou refuser le mérite théorique de le concevoir et l'intégrer véritablement. Se font face, dans l'ensemble, les lecteurs *abstraits* (Iser, Eco, Jauss) et *concrets* (Thérien, Valenti, Picard, Barthes)².

Chez Iser, la tâche de l'interprétation n'est plus de trouver le sens du texte – en dehors du texte, dans le monde où se déploierait sa référence –, mais d'éclairer la constitution de celui-ci comme *événement* lors de la lecture : « C'est la constitution du sens, et non plus un sens précis

² Iser lui-même, lorsqu'il situe l'originalité de ses travaux par rapport à ceux qui l'ont précédé, tels que ceux de Riffaterre sur l'« architecteur » (1971), de Fish sur le « lecteur informé » (1970) et de Wolf sur le « lecteur visé » (1971), commence en stipulant cette distinction : « Bref, les types de lecteurs se distinguent par le fait que chez les uns, c'est plutôt la construction, chez les autres, plutôt le substrat empirique qui sert à soutenir la validité d'énoncés sur l'effet littéraire » (Iser, 1976, p. 61).

[...] qui devrait focaliser toute l'attention » (Iser, 1976, p. 43). Pour rendre compte du sens en tant qu'événement, il bâtit une abstraction théorique, un concept : le « lecteur implicite ». Il ne s'agit pas d'un « lecteur réel », « empirique », mais d'un « modèle transcendantal » dans lequel s'imbriquent deux composantes de la lecture : les « structures du texte » et les « structures d'action » (*Ibid.*, p. 72-73, p. 75). Les structures du texte sont des « instructions » qui s'imposent à tout lecteur. Ce sont les différentes perspectives que le texte met en place (celles du narrateur et des personnages, par exemple), à partir desquelles une cohérence sera formulée. « [...] elles orientent le lecteur selon des voies divergentes qui doivent être mises en rapport pour que se concrétise un système de référence » (*Ibid.*, p. 71). « [...] toutefois, cet ensemble en tant que tel n'est pas spécifiquement donné, il doit dès lors être représenté. [...] [Cela] implique des actes de représentation qui font apparaître la diversité des perspectives; celle-ci est par la suite ramenée à un horizon de sens qui est pôle d'unification » (*Ibid.*, p. 72). Vincent Jouve illustre la composante textuelle du lecteur implicite d'Iser avec *Les liaisons dangereuses* : « chacun part de la même expérience de lecture : l'identification, imposée par la structure du texte, aux deux personnages de Valmont et de Merteuil » (1993, p. 30). Or, les mêmes structures textuelles stimuleront des réactions et des cohérences différentes.

Bien que ces structures appartiennent au texte, elles n'assument pas leur fonction dans le texte, mais bien au niveau de la sensibilité du lecteur. Presque chaque structure du texte fictionnel présente ce double aspect : être à la fois structure verbale et structure affective. La structure verbale dirige la réaction, l'écarte de toute contingence; la structure affective réalise ce qui était préstructuré dans le texte. Une description de l'interaction de ces deux aspects s'engage ainsi à mettre en lumière la structure d'action du texte ainsi que la structure de réaction du lecteur (Iser, 1976, p. 50).

Ainsi, « le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte » (*Ibid.*, p. 70). « Il s'agit de montrer, d'une part, comment une œuvre organise et dirige la lecture, et d'autre part, la façon

dont l'individu lecteur réagit sur le plan cognitif aux parcours imposés par le texte » (Jouve, 1993, p. 5).

Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, développe une notion « voisine » de celle d'Iser, soit le « lecteur modèle ». Le texte « programme » une certaine « coopération » de celui qui le recevra et Eco imagine un être abstrait ayant pour caractéristique de coopérer le mieux possible, « de façon optimale ». Il répond « correctement (c'est-à-dire conformément aux vœux de l'auteur) à toutes les sollicitations » (Jouve, 1993, p. 31). Sa participation consiste à compléter l'œuvre par définition inachevée (son incomplétude la rend « assimilable » et le savoir du public donne de la consistance à son univers) (*Ibid.*, p. 43-44). Le lecteur modèle complète « la vraisemblance, la suite des actions, la logique symbolique et la signification générale de l'œuvre » (*Ibid.*, p. 45). Dit autrement, il rend vraisemblables les personnages en complétant leur apparence, comprend l'ensemble des actions en comblant les ellipses, déchiffre les métaphores et métonymies en postulant des équivalences symboliques et, enfin, donne un sens global à l'œuvre. L'exemple que prend Jouve pour illustrer cette quatrième et plus importante responsabilité du lecteur modèle d'Eco rappelle le lecteur implicite d'Iser, dont l'issue est une cohérence harmonisant les perspectives du texte. « Enfin, le lecteur se doit de dégager la signification générale que l'auteur a voulu donner à l'œuvre. Pour ce faire, il doit non seulement tenir compte des interventions explicites du narrateur, mais aussi de la construction d'ensemble du texte » (*Ibid.*, p. 46). Cela veut dire, par exemple, « transcender les extrêmes [des personnages entre eux, des personnages avec le narrateur] – ou les faire se rejoindre » (*Idem*).

Gilles Thérien, dont les thèses sont reprises par la plupart des auteurs réunis dans *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, reproche aux lecteurs abstraits de minimiser le rôle du lecteur

réel. Jean Valenti, à sa suite, n'hésite pas à dire que les doctrines formalistes « qu'on prétend avoir renversées » ne le sont pas et que la prise en compte du lecteur est restée malheureusement au niveau d'une « simple formulation de principe » (2007, p. 46). « D'une part, on élabore un modèle explicatif des rapports entre le texte et le lecteur et, d'autre part, on réduit la lecture à n'être que le calque, voire presque la copie conforme du texte » (*Ibid.*, p. 51-52). En traduisant la critique dans les mots d'Iser lui-même, on pourrait dire que si le lecteur implicite aspire à imbriquer les structures du texte et les structures d'action, dans les faits, tout reviendrait aux structures du texte. Selon Thérien, l'erreur de base est d'assimiler l'acte de lecture à l'acte de parole et de procéder par la suite selon une théorie de la communication, sous l'influence d'Austin (1970) et Searle (1969) (2007, p. 17). Pourtant, le texte et le lecteur ne communiqueraient pas, n'échangeraient pas, de la même manière dont on ne communique pas avec un thermomètre en y lisant la température. Le lecteur se trouverait face au livre, plutôt, dans une entreprise de décodage d'information et d'assimilation (*Ibid.*, p. 19). En prenant erronément comme modèle l'acte de communication, Iser:

[...] amène à comprendre le texte comme « parlant » (émetteur, destinataire) ou comme « dictant » ses conditions de lecture. Il anthropomorphise l'objet littéraire et cela d'autant plus facilement qu'il se situe dans un cadre esthétique où il y a des grandes œuvres, et les « grandes œuvres » ce sont des œuvres qui « parlent ». En ce sens, Iser conserve au texte toutes les caractéristiques d'autonomie que lui avait conférées le structuralisme. Le texte, seul, contient le sens, la lecture permet au lecteur d'en subir les effets ». [...] Cette position est intenable puisqu'elle dépersonnalise le lecteur que nous sommes, tout lecteur, en anthropomorphisant le livre et en maintenant en vie le fantôme de l'auteur (*Ibid.*, p. 19-20).

La suprématie du texte, son « autonomie », et par-là la continuité des structuralismes et formalismes, sont révélées dans les théories des lecteurs abstraits, selon Valenti, par le fait que ce qu'on imagine comme lecteur est irréaliste et réducteur. On le conçoit *pour* le texte. Il en résulte un « être de papier » chez Iser, insipide et « frustré », tellement frustré qu'il se satisfait de « colmater des blancs » pour parvenir à lier des perspectives. Ou encore, il en résulte un Sherlock

Homes chez Eco, un « fin limier » qui complète l'œuvre comme on résout des énigmes – sachant aussitôt que tel personnage revient de la campagne en lisant au passage que ses chaussures étaient tachées de boue (Daniel Vaillancourt, 1990, cité par Valenti, 2007, p. 70-72). Dans les deux cas, il n'y a pas, en fait, de lecteur. Ce qu'on conçoit c'est une intelligence pour le texte, une instance pour « agir interprétativement comme l'auteur a agi générativement » (Valenti, 2007, p. 72). Dès lors se produit la « quasi-équivalence [...] entre les exigences du texte et les réactions du lecteur [que l'on a imaginé], ce qui permet de définir l'acte de lecture selon l'idéal représenté dans le texte » (Gervais, 1993, p. 23, cité par Valenti, 2007, p. 45-46). La critique de Thérien et de Valenti à Iser, chef de file avec Eco des conceptions abstraites du lecteur, est dure. Or, Iser désapprouve de ramener le lecteur au texte: « On peut se demander si cette synthèse a des chances de se produire réellement. [...] Si ce rôle comme requête du texte était réellement pris en charge par le lecteur, celui-ci n'aurait-il pas perdu sa fonction? On voit bien que dans ce cas, il n'y aurait plus aucune différence entre les valeurs des différents lecteurs réels » (Iser, 1976, p. 73). De sorte que le Thérien et Valenti semblent affirmer une désarticulation entre l'intention analytique et le résultat du travail d'Iser.

Le biais philosophique à éviter, selon Thérien, est de faire découler la lecture de l'écriture, de donner à cette dernière « préséance » comme émettrice du message, comme origine. « Dans les faits, il s'agit de placer le fantasme de l'origine dans un ordre de causalité métaphysique par rapport à la lecture » (2007, p. 20). Et alors, on ne peut penser « d'aucune façon [...] une relation initiée par le lecteur » (*Ibid.*, p. 17). « L'acte de lecture, poursuit Thérien, est premier et c'est sa dynamique qui nous permet d'aborder le problème de la constitution du sens » (*Ibid.*, p. 20). Cette dynamique reposerait, essentiellement, sur cinq processus : perceptif, cognitif, argumentatif, affectif et symbolique. Nous les développerons le moment venu.

Une critique virulente des lecteurs abstraits vient aussi des approches psychanalytiques de la lecture. Parmi celles-ci, certaines précèdent les travaux d'Iser et il discute avec elles (par ailleurs en ce qui concerne ce que le lecteur ressent en lisant, comme nous le verrons plus tard), alors que d'autres le suivent – notamment chez les auteurs que sont Michel Picard et Vincent Jouve. Picard est catégorique : les théories qui font du lecteur une abstraction se ferment à lui. « Le vrai lecteur a un corps, il lit avec. Cachez ce fait que je ne saurais voir! » (Picard, 1989, p. 133). Vincent Jouve le relaie ouvertement:

Une nouvelle approche de la lecture, axée sur la prise en compte du lecteur réel, a été inaugurée par les deux essais de Michel Picard. Il est temps, selon lui, d'en finir avec ces lecteurs hypothétiques (qui n'ont peut-être jamais existé) pour étudier la seule lecture véritable : la lecture concrète du lecteur réel. À la différence du lecteur désincarné des modèles d'Iser et d'Eco, le lecteur réel appréhende le texte avec son intelligence, ses désirs, sa culture, ses déterminations sociohistoriques et son inconscient. C'est une perspective voisine – quoique plus psychanalytique –, qui a été la nôtre dans *l'Effet-personnage dans le roman* (1992) (1993, p. 6).

Dans *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes traite aussi de la conception du lecteur à avoir si l'on veut, enfin, tenir compte de ce dernier. Moins systématisée et explicite que chez Iser, Eco, Thérien, Picard ou Jouve, disséminée parmi des aphorismes, elle n'en est pas moins présente. Barthes écrit au « je », évoque à maintes reprises ses « goûts » (1973, p. 18, p. 40-41), tout comme les impulsions et l'« inconscient » (*Ibid.*, p. 82-83). Il part et parle de lui comme lecteur *réel*, mais il le fait en visant ouvertement le sabotage de la subjectivité telle qu'on est habitués de l'entendre; c'est-à-dire amalgamant – au sein d'un individu – un corps, une conscience et des goûts personnels. Chez Barthes, il y a un lecteur en chair et en os, un corps qui lit, et en même temps la distinction entre auteur et lecteur est révolue, le *je* lui-même devient fictif risible. Cela permet de transiter vers la deuxième grande préoccupation qui, autour de la même table, réunit les théories contemporaines de la lecture.

4. DEUXIÈME DISPUTE: CE N'EST PAS DU SUBJECTIVISME, C'EST...

« Une théorie centrée sur le lecteur s'expose d'emblée au reproche d'un subjectivisme incontrôlé », écrit Iser (1976, p. 54). Effectivement, dirait Eco, le lecteur ne peut pas faire ce qu'il veut; le prendre en compte ne le prévaut pas de « décodages aberrants ». Il a des « devoirs », il doit s'efforcer de compléter le texte en « repérant le plus précisément possible les consignes de l'auteur », sans quoi il « utilise » ce qu'il lit et lui fait « violence », au lieu de l'« interpréter » en suivant ce que le texte « programme » (Jouve, 1993, p. 16). À la subjectivité du lecteur s'oppose donc, chez Eco, la programmation du texte et ultimement l'intention de l'auteur.

La réponse d'Iser est moins radicale : ce qui s'oppose au subjectivisme, c'est une expérience esthétique commune qui précède la constitution individuelle du sens et permet l'intersubjectivité. *Avant* la subjectivité particulière (et la constitution comme telle du sens du texte), les structures textuelles déterminent le vécu du lecteur. Celui-ci ne choisit pas les points de vue que l'œuvre lui présente, bien que ce soit lui qui les vive (qui soit affecté par elles) et qui les lise. « [...] le texte est vécu en étant lu. Une telle expérience est nécessairement antérieure à l'attribution d'une signification à l'œuvre, puisqu'elle lui sert de fondement » (Iser, 1976, p. 50). Cette expérience esthétique ne dit pas comment le texte doit être compris, ne dicte pas son sens, mais le *précède*. Ainsi, c'est un plancher solide, vérifiable, pour l'intersubjectivité. C'est « une expérience vécue que l'on peut réduire à la dénotation de faits empiriques » (*Ibid.*, p. 51); ceux-ci « ne deviennent évidemment pas de ce fait des jugements objectifs de valeur, mais permettent à l'intersubjectivité d'accéder à ces jugements fatalement subjectifs » (*Ibid.*, p. 56-57). « Un texte littéraire formule des directives vérifiables sur le plan intersubjectif en vue de la constitution de

son sens, mais celui-ci, en tant qu'il est un sens constitué, peut produire les émotions les plus diverses et susciter des jugements très différents (*Ibid.*, p. 57). Enfin, le lecteur implicite (structure textuelle et structure d'action) est « une référence qui, sur le plan intersubjectif, donne accès à la réception individuelle du texte » (*Ibid.*, p. 74)³.

Jauss, aux côtés d'Iser dans ce qui a été appelé l'école de Constance, partage avec celui-ci la quête de quelque chose qui puisse sous-tendre l'intersubjectivité. Dans son cas, ce rôle est rempli par la « prescience » avec laquelle tout lecteur commence à lire. « Une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information. [...] Comme toute expérience actuelle [elle] comporte une prescience (*Vorwissen*) qui fait partie de l'expérience elle-même [...] et qui la rend, en quelque sorte, déchiffrable » (Jauss, 1978, p. 55). C'est ce que Jauss appelle l'« horizon d'attente ». Le public s'attend toujours à certaines choses et l'expérience d'une œuvre s'y articule (en renforçant ses attentes, en les laissant intactes ou en les déstabilisant). L'horizon d'attente est un « système des références objectivement formulable » qui résulte de facteurs précis⁴. Cerner l'horizon d'attente du premier public qui reçoit une œuvre quand elle est publiée est ce qui permet de fonder l'intersubjectivité de toutes les interprétations qui suivront. « L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public » (*Idem*); « Le problème de la subjectivité

³ Du coup, Iser répond aux objections de « subjectivisme débridé » et, aussi, à celles d'« illusion affective », développée par Wimsatt et Beardsley (1949). Selon celle-ci, à trop le confondre avec les affects qu'il produit, l'objet littéraire en tant que tel est perdu de vue. Mise en garde valide, remarque Iser, mais non avenue pour son travail, consacré à une *antériorité* de l'affect. « [...] le texte structure à l'avance, du moins potentiellement, ces “résultats”; ainsi la théorie du lecteur implicite “présente la structure de réalisation comme qualité esthétique du texte littéraire; et celle-ci précède l'état affectif [...]”; de sorte que “la qualité propre au texte littéraire se fonde sur le pouvoir qu'il a de produire quelque chose qu'il n'est pas” » (1976, p. 59-60).

⁴ Ces facteurs sont : « L'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre reçue] relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont [l'œuvre] présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss, 1978, p. 54).

de l'interprétation et du goût [...] ne peut être posé de façon pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit » (*Ibid.*, p. 56).

Les approches psychanalytiques de la lecture, qui mettaient en avant l'importance du lecteur en chair et en os, se défendent aussi des critiques de subjectivisme. Elles procèdent avec grande assurance, en mobilisant non pas l'expérience esthétique comme base pour l'intersubjectivité, mais les « invariants » de la psyché. Si chaque lecteur est infiniment particulier et lit avec son corps et ses affects, dans la constitution psychique de chacun, il y a toutefois des choses qui reviennent. « Il y aurait [...] chez tout individu, au-delà des particularités personnelles, un certain nombre d'invariants » (Jouve, 1993, p. 37). Ceux-ci travaillent « la réception inconsciente » des œuvres (*Ibid.*, p. 70). Il s'agit de « faits psychiques transhistoriques » que « supposent certains concepts du freudisme » (*Ibid.*, p. 36). En trois mots, il s'agit de *désirs*, *frustrations* et *fantasmes* de base « en très petit nombre et communs à tous les individus » (*Ibid.*, p. 70). Laplanche et Pontalis, auxquels Jouve renvoie, parlent de « fantasmes originaires » : c'est-à-dire « les structures fantasmatiques typiques (vie intra-utérine, scène originaire, castration, séduction) que la psychanalyse retrouve comme organisant la vie fantasmatique, quelles que soient les expériences personnelles des sujets » (Laplanche et Pontalis, 1981, p. 35, cités par Jouve, 1993, p. 36). Avec une sorte de flair ou radar psychique, le lecteur « reconnaît » ces structures fantasmatiques dans ce que le texte lui propose et il réagit en fonction d'elles. Curieusement, le corps du lecteur que Picard réclamait, ce corps qu'on n'avait pas su voir, est ainsi passablement dompté, et prévisible. Ce n'est pas avec son corps que le lecteur lit, mais avec des structures fantasmatiques universelles et bien cernées, tel qu'elles se traduisent dans son corps.

Avec Roland Barthes, ce qui répond aux critiques de subjectivisme n'est ni l'intention de l'auteur (Eco), ni l'expérience esthétique commune permettant l'intersubjectivité (Iser, Jauss), ni les structures fantasmatiques invariantes de la psyché (Picard, Jouve). Ce qui y répond, c'est une invalidation du sujet de la métaphysique. Un appel à lire avec le corps, sans pour autant se sentir petit individu isolé, ni aller chercher des universalités pour s'extirper de sa petitesse.

Si j'accepte de juger un texte selon le plaisir, écrit Barthes, je ne puis me laisser à dire : celui-ci est bon, celui-là mauvais. [...] cela ne peut m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : *c'est ça!* Et plus encore: *c'est cela pour moi!* Ce pour-moi n'est ni subjectif, ni existentiel, mais nietzschéen (« au fond c'est toujours la même question : Qu'est-ce que c'est *pour moi?* ») (1973, p. 24).

Ce « pour moi », le plus brièvement possible, car nous y reviendrons, est pluriel et sensible. C'est quelque chose qui affirme *des* significations (contradictaires, concomitantes, complémentaires, confuses) et qui peut – avec l'ouïe, la langue, le nez, la mémoire – sentir le corps du texte (*Ibid.*, p. 29). Ce pluriel et ce sensible sont là, en nous, et s'avèrent le matériel d'un faire : lire. C'est cela qui importe et non plus de savoir s'ils appartiennent à « toi » ou à « moi », à toi « autre lecteur », ou à toi « auteur ». Les positions se dissolvent, les subjectivités volent en éclat. « On n'a pas le droit de demander *qui donc* est-ce qui interprète? C'est l'interprétation elle-même, forme de la volonté de puissance, qui existe (non comme un « être », mais comme un processus, un devenir), en tant que passion (Nietzsche) » (*Ibid.*, p. 97-98). « Chaque fois que j'essaye d'«analyser», un texte qui m'a donné du plaisir, ce n'est pas ma subjectivité que je retrouve [...] c'est mon corps de jouissance que je retrouve. Et ce corps de jouissance est aussi *mon sujet historique* » (*Ibid.*, p. 98-99). Cette invalidation de la subjectivité de la métaphysique est l'une des propositions philosophiques fortes de Barthes; nous entrerons davantage en elle au moment de cerner, dans ses termes, ce que le lecteur ressent en lisant.

En mettant en contexte ces théories de la lecture (leur matériau d'analyse, leur approche schématique de l'histoire de la théorie, leurs conceptions différentes du lecteur et de la subjectivité), nous pouvons déjà remarquer que toutes se rapportent d'une manière ou d'une autre au(x) *sens* du texte. Cela s'applique même à Roland Barthes. La grande nouveauté théorique, c'est de considérer que ce sens, au singulier comme au pluriel, ne vient pas (seulement, unilatéralement, surtout) du texte; qu'il n'est pas autonome et donc « à trouver » –, mais qu'il est plutôt une expérience de lecteur, « à constituer ». La lecture le constitue – cela pouvant dire qu'elle le synthétise ou le démultiplie.

C'est sous cet angle du sens « à constituer » que les sensations éprouvées par le lecteur lorsqu'il lit ont été traitées. Il importe pour nous de cerner maintenant comment, de faire valoir les différences, les épaulements, le dialogue des diverses approches à ce propos. Nous montrerons, au fur et à mesure, que l'enjeu du sens constitué au moment de lire par opposition au sens déjà constitué derrière le texte – peu importe comment on s'y rapporte –, n'embrasse pas tout à fait celui de la « pensée » du lecteur. Ce dernier comporte le fait, assez indéterminé, de se poser des questions sans trouver de réponse immédiate – de « mariner » ou « ruminer », comme dirait Nietzsche, longtemps après avoir fini de lire⁵. L'enjeu du sens du texte, y compris comme expérience lectorale, y compris comme multiplicité, n'est pas tout à fait celui-là. Nous verrons

⁵ « [...] pour pouvoir pratiquer la lecture comme un art, écrit Nietzsche, une chose avant toute autre est nécessaire, que l'on a parfaitement oublié de nos jours [...] une chose qui nous demanderait presque d'être de la race bovine et certainement pas 'un homme moderne', je veux dire: savoir ruminer... » (Avant-propos à *La généalogie de la morale*, édition de 1971, p.17).

qu'il est chargé, au final, d'une responsabilité de *réponses*, plus que de *questions laissées ouvertes*.

5. LES APPROCHES DE CE QUE LE LECTEUR RESSENT

5.1 Les approches psychanalytiques de ce que le lecteur ressent : s'identifier aux personnages, être troublé par l'identification et reproduire ses nœuds psychique, ou guérir

Dans les perspectives psychanalytiques, le lecteur ressent « des émotions » en lisant. Elles sont « à la base du principe d'identification aux personnages » et, par le fait même, il s'agit du « moteur » de la littérature de fiction. Autrement dit, c'est parce qu'on ressent des émotions à propos des personnages – parce qu'ils nous provoquent « admiration, pitié, rire ou sympathie » (Jouve, 1993, p.11) – qu'on s'accroche et continue à lire. Ainsi, Jouve s'exclame : « Le rôle des émotions dans l'acte de lecture est facile à cerner : s'attacher à un personnage, c'est prendre intérêt à ce qui lui arrive, c'est-à-dire au récit qui le met en scène » (*Idem*).

Que veut dire, ici, s'identifier aux personnages? C'est y retrouver du *soi*, et cela, sous trois aspects. D'une part, on retrouverait, avec les personnages d'un récit, notre propre « roman familial » (Robert, 1972), c'est-à-dire notre propre faculté de créer des histoires et d'y croire. Si nous la retrouvons, c'est que nous l'avions précédemment, *avant de lire*. Cela vient du fait qu'étant petits, même si peu s'en souviennent à l'âge adulte, nous aurions tous constitué une histoire alternative à celle que l'on vivait alors; avec d'autres parents, d'autres frères et sœurs, une autre maison... Ainsi, « [...] sitôt que des personnages sont engagés dans une histoire, ils renvoient à ce récit originel qui, aux yeux du lecteur, contient au-delà du temps une part de vérité » (Jouve, 1993, p. 71). La faculté narrative propre à celui qui lit est ce qui expliquerait que lire puisse le capter intensément, que cela puisse « faire croire sans peine non seulement au lecteur naïf, mais à l'esprit le plus averti et le plus blasé, qu'il pourrait rencontrer Raskolnikov,

Rastignac ou Julien Sorel dans la vie » (*Idem*). D'autre part, on retrouverait aussi nos « souvenirs-écrans » pour compléter les descriptions que le texte offre à propos des personnages. « La façon dont, en lisant un texte, on se représente un objet, un décor ou un personnage fait ressurgir des images enfouies dont il n'est pas toujours possible de dire avec certitude d'où elles viennent »; « passé privé, fugace et, en grande partie, inconscient » (*Ibid.*, p. 87-88). Enfin, avec les protagonistes d'une histoire, on retrouverait nos pulsions, nos structures fantasmatiques. C'est là, selon nous, la proposition la plus audacieuse des théories psychanalytiques de la lecture : en lisant, en investissant les personnages du récit, on ferait « sortir » nos pulsions, de la même manière dont on le fait pendant le rêve. Car la dépense d'énergie psychique en lisant et en dormant se ressemble. « La lecture, comme le sommeil, est fondée sur une immobilité relative, une vigilance restreinte (inexistante pour le dormeur) et une suspension du rôle d'acteur au profit de celui de récepteur » (*Ibid.*, p. 85). Cette économie psychique fait en sorte que lire serait propice à ce que le lecteur plonge dans un état de « régrédience » (Metz, 1984). Dans cet état, les impulsions vont « de l'intériorité psychique à la représentation » et non à l'inverse, comme c'est le cas la plupart du temps, alors que les impulsions font un trajet « progrédient », allant « de l'extérieur (le monde) vers l'intérieur (l'appareil psychique où les perceptions viennent s'imprimer) » (Jouve, 1993, p. 85).

Avec le jaillissement de notre roman familial, de nos souvenirs-écrans et de nos pulsions, il y a donc de nous, de notre plus for intérieur, qui remonte à la surface lorsqu'on lit, et cela crée un « lien intime » avec les personnages. Ils sont « une partie de nous-mêmes » (*Ibid.*, p. 86). Cette identification varierait d'une lecture à l'autre et atteindrait une « intensité particulière » avec les récits écrits à la première personne : « Lisant *Les Confessions*, je reprends à mon compte

le “je” qui s’y exprime, et la voix de Jean-Jacques se confond, pour un temps, avec ma propre voix » (*Ibid.*, 80)⁶.

L’identification ne dépend pas uniquement du *soi* du lecteur (roman familial, souvenirs-écrans, pulsions); il y a aussi les règles du jeu que le texte impose. Michel Picard distingue deux dimensions de « jeu » qui permettraient de comprendre la réception des textes dans son ensemble : le « playing » (c’est-à-dire le fait d’imiter, intuitivement, comme on le fait dans tous les jeux de rôle et de simulacre) et le « game » (c’est-à-dire le fait de réfléchir au coup qu’on va faire, à la lumière de codes et de règles, comme on le fait avec les échecs et le go). Le texte impose de tels codes et règles qui « disciplinent » l’identification (Jouve, 1993, p. 82). Dans *Le rouge et le noir*, par exemple, la première rencontre entre Julien Sorel et Madame de Rênal a une « connotation œdipienne [...] particulièrement claire » qui « ne peut que favoriser l’identification du lecteur »; mais pas n’importe comment, « cette identification “spontanée” est en même temps minée, voire remise en cause, par une série de codes textuels qui réglementent la lecture du passage » (*Ibid.*, p. 83). Le texte de Stendhal va tour à tour de la perspective du jeune homme à celle de la figure maternelle; le narrateur nargue Julien; les personnages ne se déchiffrent pas; et cela dirige l’identification du lecteur, « éveille sa conscience critique » (*Idem*).

Il y a par conséquent, à la fois, du *soi* et du *texte* dans les émotions qu’on ressent à la lecture. Les approches psychanalytiques font remarquer que cette expérience d’identification,

⁶ L’utilisation de la première personne, il vaut la peine de le mentionner dès maintenant, est cruciale dans plusieurs livres célèbres de la philosophie occidentale qui prennent la forme d’autobiographies (dont *Les Confessions* de Rousseau, mentionnées par Jouve, mais aussi *Les Confessions* d’Augustin, *Les Essais* de Montaigne, etc.). C’est le cas, notamment, de deux œuvres que nous aborderons au cours de cette thèse en cherchant ce qu’elles font ressentir, soit *Le Discours de la méthode* de Descartes et *Ecce homo* de Nietzsche.

mélangeant du soi très profond avec quelque chose de très étranger, est bouleversante. En soi, elle trouble.

Une des expériences les plus troublantes de la lecture consiste à proférer mentalement des idées qui ne sont pas les nôtres. [...] Cette intériorisation de l'autre – on en conviendra aisément – perturbe autant qu'elle fascine. Être qui l'on n'est pas (même pour un temps relativement circonscrit), a quelque chose de déstabilisant. Le lecteur, devenu le support, l'écran sur lequel se réalise une expérience autre voit vaciller les repères de son identité. [...] « Assimiler » autrui c'est d'une certaine manière, sortir de ses limites. C'est sans doute cet écroulement momentané des fondements de l'existence qui explique la courante description de la lecture comme un flottement, un vertige, où le sujet, un peu retourné, oscille entre inquiétude et euphorie (Jouve, 1993, p.80-81)

Parce qu'elle nous mettrait en contact avec un autre qui n'est pas un autre, parce qu'elle nous bouleverserait en nous plaçant à mi-chemin entre l'identité et l'altérité, l'identification aux personnages lors de la lecture aurait un impact sur la constitution du sujet. Elle serait projection des structures psychiques et, en retour, influence sur celles-ci. L'identification telle qu'elle a été thématisée par Freud, prend le temps de rappeler Jouve, n'est pas un processus psychique parmi d'autres : il est constitutif, originaire et « le modèle des processus ultérieurs grâce auxquels [le sujet] continue de se différencier » (1993, p. 102). Ainsi, s'identifier aux personnages peut mener à la « confirmation de soi », à l'« aliénation », à la « régression » ou à l'« abréaction ». L'impact que l'identification aura sur les structures psychiques détermine le sens que le lecteur donnera au texte.

Dans le cas de la « confirmation de soi », la formation psychique se conforte. En embrassant ou rejetant un personnage, le lecteur est rassuré, car il « éprouve la consistance de son moi », il est conforté « dans le choix idéologique au fondement de son identité » (Jouve, 1993, p. 98). bercé par le texte, le lecteur ne s'encombre pas vraiment de son sens. Dans l'« aliénation », le texte envahit le lecteur, ce n'est que son autorité qui « entre » en lui; il le « dépossède ». Le

narrateur, par exemple, n'est plus simplement « source de l'histoire, mais aussi interprète ultime du sens de celle-ci » (*Ibid.*, p. 100, en italiques dans le texte). Un autre type d'aliénation consiste à s'identifier tellement à un seul personnage, qu'on laisse tomber tous les autres: « le lecteur voit alors sa faculté critique anesthésiée et abandonne tout recul » (*Idem*). En quelque sorte obnubilé par ce qui entre en lui, il ne construit plus le sens global de ce qu'il lit, mais prend bruts certains bouts du texte.

La « régression », quant à elle, se produit à l'inverse quand l'inconscient seul du lecteur « sort », se projette, sans aucun apport du texte qui puisse faire travailler les pulsions. Le lecteur est « captivé par les scènes fantasmatiques qu'il *reconnaît* » et « cette répétition du passé n'apporte rien » (Jouve, 1993, p. 101, en italiques dans le texte). Enfin, il y a développement si l'identification aux personnages (le soi du lecteur qui se projette) et les règles du texte (ce qui entre en lui) mènent le lecteur à prendre du recul par rapport à ce qu'il ressent. C'est le cas de la rencontre précédemment évoquée entre Julien Sorel et Madame de Rênal dans *Le rouge et le noir*. Le lecteur s'identifie à la scène en y projetant « son » Œdipe, mais « contraint de passer d'un point de vue à un autre, il est conduit à prendre une certaine distance par rapport à l'histoire racontée » (*Idem*). Ce faisant, il grandit, a une occasion de dénouer ses nœuds psychiques. En termes psychanalytiques, s'offre à lui une possibilité d'« abréaction » : revivre une scène traumatique, mais autrement, à travers des perspectives qu'on n'avait pas vues, qu'on n'avait pas vécues, parvenant à désamorcer le refoulé.

La lecture de certains textes permet ainsi des « effets de retour » qui rendent possible l'« abréaction » [...] « décharge émotionnelle » par laquelle un sujet peut se libérer des traces en lui d'un événement traumatique. [...] L'abréaction expliquerait ainsi la fonction cathartique de l'art. C'est en « revivant » par la lecture les scènes originelles où tout s'est noué que le sujet peut trouver un nouvel équilibre en modifiant son rapport au passé. Je puis ainsi, conclut Jouve, en tant que lecteur, me « libérer » du traumatisme œdipien (ou, en tout cas, en réévaluer

la place dans mon équation personnelle) en le revivant ludiquement à travers les rapports de Jean-Jacques et de Mme Warens, de Julien Sorel et Mme de Rênal, ou de San Antonio et de sa maman (*Ibid.*, p. 102-103).

Enfin, en se laissant troubler par une identification complète, dans laquelle il y a du soi et du texte, le lecteur peut prendre ses distances par rapport à ce qu'il ressent spontanément et construire de concert le sens du texte et le sens de lui-même. « [...] à travers l'identification aux personnages, c'est bien, semble-t-il, la vérité de sa propre vie que le lecteur est en mesure d'appréhender » (*Ibid.*, p. 102).

Wolfgang Iser accorde une grande attention aux approches psychanalytiques des émotions du lecteur lors de la lecture, principalement celles de Normand Holland (1968) et Simon Lesser (1962). Il en formule une intéressante critique en trois points. D'une part, la psychanalyse aurait une vision trop « passive », « quiétiste » de ce qui se produit sur le plan émotif chez le lecteur (Iser, 1976, p. 89). Elle reprendrait, dans les faits, la théorie des émotions de L. A. Richards – et par là « le modèle esthétique de l'harmonie » du 18^e siècle (*Ibid.*, p. 84-85). Le « trouble » ressenti est passager, encadré; c'est le spectacle qui le provoque et qui le calme. « La théorie émotive postulait un lecteur qui, devant le spectacle du texte, est tenu à une distance contemplative. L'œuvre apaise elle-même l'excitation temporairement provoquée par le trouble » (*Ibid.*, p. 85). « C'est ce que l'on appelait au dix-huitième siècle le *beau désordre* : ce par quoi l'on entendait le plaisir esthétique engendré par un désordre temporaire [comme lors des "saturnales"], en même temps que la certitude d'une détente à venir, en dépit de son caractère imprévisible » (*Idem*, en italiques dans le texte). En reprenant ce fond, soutient Iser, l'approche psychanalytique ferait de la lecture un procès entre le texte et l'inconscient qui le reçoit, au cours duquel le lecteur n'a pas grand-chose à dire. Dans ce procès, l'œuvre assure par elle-même, par sa structure, le dépassement du conflit ressenti – de l'Œdipe, par exemple. Il n'y aurait pas, à vrai

dire, de mélange profond entre soi et le texte; les choses « vont dans un seul sens » (Iser, 1976, p. 91). La psychanalyse s'enfermerait dans « un modèle de solution de conflit qui se réduit tout entier aux dispositifs psychiques intégrés au texte littéraire » (*Ibid.*, p. 87)⁷.

D'autre part, la psychanalyse ne verrait pas que les réactions du lecteur sont enclenchées davantage par les « différences » qui le distancient du récit que par la « ressemblance » (l'identification aux personnages) qui l'y rapproche. Croire que « ce qui est là devant dans l'œuvre littéraire se ressent comme étant ici dedans, dans votre esprit ou dans le mien » (Holland, 1968, p. 67, cité par Iser, 1976, p. 81) relèverait d'un « [...] modèle platonicien d'un reflet entre texte et lecteur [qui] est insuffisant en tant qu'hypothèse d'explication de l'effet littéraire » (Iser, 1976, p. 82). Enfin, la psychanalyse réduirait la portée des émotions ressenties à la lecture en les assimilant aux réactions d'un patient lors d'une thérapie. La « signification psychanalytique » (« transformation de l'imagination pulsionnelle » du lecteur), déplore Iser, est considérée comme étant forcément « à l'origine de toutes les autres » (*Ibid.*, p. 79), alors que « l'idée de vouloir changer la disposition psychique des lecteurs dans un sens thérapeutique en leur apprenant la véritable signification des textes littéraires est pour le moins curieuse » (*Ibid.*, p. 81).

À notre avis, les approches psychanalytiques de ce que le lecteur ressent en lisant tracent effectivement leur propre clôture en visant une « libération traumatique ». Cela réduit les significations possibles du texte, comme le reproche Iser, mais aussi, cela empêche de concevoir pleinement la « pensée » du lecteur, ce qui nous incombe tout particulièrement. Si l'on considère

⁷ Il est intéressant de noter le retournement : Picard reprochait à Iser (comme aux autres théoriciens de la lecture concevant un lecteur abstrait) de ne pas tenir compte du corps du lecteur (cachez ce corps que je ne saurais voir!); alors qu'Iser, dans sa critique de l'approche psychanalytique, reproche à celle-ci de s'enfermer dans le texte et de laisser tomber la participation du lecteur au dénouement du conflit.

que penser consiste pour l'essentiel à se poser des questions, il faut reconnaître aux approches psychanalytiques que le lecteur, à la rencontre du texte, est potentiellement saisi d'un trouble qui le pousse à se questionner. Il semble adéquat de concevoir ce qu'il ressent comme un vertige issu de la rencontre, en soi, de soi et de quelque chose d'autre. Une familière étrangeté susceptible de faire penser. Les mots de Georges Poulet l'évoquent :

Lire, c'est devenir, c'est-à-dire se mettre à participer mentalement (et même physiquement par l'activité mimétique) à la vie particulière du texte lui-même. [...] Mais c'est aussi, en même temps, pendant qu'on lit, persister à demeurer celui qui lit, et qui, en lisant, garde sa personnalité propre tout en éprouvant les mouvements et les rythmes d'idées et des mots que lui suggère le texte. [...] Double conscience [...] élan de la pensée [...] (Poulet, 1975, p. 66-67, cité dans Jouve, 1993, p. 89).

Le problème des approches psychanalytiques, selon nous, c'est que l'« élan » de la pensée, stimulé par la rencontre intime de soi et d'un autre, est à ce point circonscrit dans son devenir qu'il tombe à plat. Non pas qu'il ne donne rien, mais qu'il ne donne pas, en tant que tel, de pensée. Le lecteur est ému, bouleversé, retourné, et se questionne, mais l'on conçoit ce questionnement dans une visée stricte : le développement psychique – voir, de manière encore plus délimitée, le dépassement du refoulé. Il n'y a pas, à long terme, de pensée lectrice (Poulet, 1975), car il n'y a pas, à partir de ce qui est ressenti à la lecture, de questions laissées ouvertes. La feuille de route est tracée d'avance.

5. 2 Les approches « programmatiques » de ce que le lecteur ressent : des attentes et des dénouements

Umberto Eco, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser ont des approches que l'on pourrait nommer « programmatiques » : le texte programme sa réception (Jouve, 1993, p. 48), il programme la participation du lecteur à sa saisie. Ce dernier « ressentira » des choses, en lisant, car la programmation de sa participation au texte commence par le fait d'avoir certaines *attentes*.

En fonction de celles-ci, il sera forcément surpris, conforté, confondu, rassuré, déçu, ennuyé de ne pas être surpris... Il y a donc, grossièrement, des attentes et le dénouement de celles-ci.

Tout lecteur aurait des attentes. Nécessairement, car un « besoin de comprendre » le pousse à se positionner vis-à-vis du texte, rapidement, et à attendre de voir comment les choses se déroulent à partir de là⁸. La première chose que l'on ferait pour satisfaire ce besoin, c'est situer le texte qu'on s'apprête à lire dans un genre, et signer le « pacte de lecture » correspondant. « Le genre renvoie à des conventions tacites qui orientent l'attente du public. Si le lecteur accepte sans peine de voir des morts vivants ressusciter dans un récit fantastique, il s'offusquera du même événement dans un roman policier » (Jouve, 1993, p. 53). « [...] le vocabulaire, la structure d'ensemble, le choix des rythmes et des images obéiront à des principes foncièrement différents » selon le genre (*Ibid.*, p. 49-50). Les attentes de la « suite », du « milieu » et de la « fin » seront influencées par « la poétique explicite ou implicite des genres et des styles » (Jauss, 1978, p. 55).

Une deuxième série d'attentes viendrait des « prévisions » que le lecteur fait dans sa tentative de comprendre le texte spécifique qu'il a sous les yeux, par-delà le genre. Tout se passerait très vite. Pressé de comprendre, ou du moins d'avoir une « hypothèse », le lecteur serait porté à anticiper et simplifier, il chercherait « un minimum » dont il faut tenir compte, une « structure contrastée en noir et blanc » (Lotman, 1973, p. 406, cité par Jouve, 1993, p. 54). « Mais de quoi diable parle-t-on? » se demande-t-il de façon « un peu rudimentaire », écrit Umberto Eco; proposant sans tarder « un titre provisoire (“on est probablement en train de parler de telle chose”) » (1985, p. 119). C'est la « redondance isotopique », soit les thèmes qui

⁸ Il y a aurait un « besoin de comprendre inhérent à la lecture » (Jouve, 1993, p. 53). Parce que le texte est « surdéterminé » plus intensément que l'énoncé verbal entendu au quotidien, autrement dit parce que son éventail de significations possibles est beaucoup plus large, le besoin de compréhension est exacerbé (Iser, 1976, p. 92).

reviendront versus ceux qui ne reviendront pas, « qui lui permettra de trancher en faveur de l'une ou l'autre hypothèse ou, éventuellement, de les accepter toutes » (Jouve, 1993, p. 54).

Ce que le lecteur ressent, selon les approches programmatiques, dépend de l'issue de ses prévisions. « Ce n'est qu'à cette condition que le texte pourra le conforter, le surprendre, ou tout simplement l'intéresser » (Jouve, 1993, p. 54-55). Umberto Eco l'illustre : lire c'est comme jouer une partie d'échecs – le lecteur prédit le coup à venir de l'auteur et, s'il se trompe, « il jettera (avec dépit) sa fiche parce qu'elle constitue la représentation d'un possible état de choses que le cours de la partie (considéré comme la seule bonne) n'a pas confirmé » (Eco, 1985, p. 151-153). Ses capacités prévisionnelles sont mises à l'épreuve, de sorte qu'il peut ressentir, en gros, « la satisfaction d'avancer des prévisions couronnées de succès » ou alors « le plaisir de se voir contredit » par la hardiesse du scénario (Jouve, 1993, p. 63).

Iser et Jauss problématisent davantage, chacun à leur manière, la teneur des attentes et surtout des dénouements possibles. Chez Iser, la participation du lecteur à la constitution du sens de l'œuvre, ou structure d'action, implique qu'il fasse des « synthèses ». C'est en fonction d'elles qu'il ressentira des choses; qu'il aura des attentes aux dénouements variables. Ces synthèses lient les différentes perspectives que la structure textuelle impose (les perspectives du narrateur, des personnages, des chapitres, des paragraphes, des phrases). Elles se font et se défont, se réarrangent, tout au long du récit. Dans un premier stade, ce sont des « images mentales » (Iser, 1976, p. 246), c'est-à-dire non pas des jugements, ni des significations arrêtées, mais des « représentations imaginaires », « en dessous du seuil de la conscience », de quelque chose qui n'est pas là, qui n'existe pas : l'ensemble du texte appréhendé d'un seul coup.

Contrairement à la perception d'un objet comme une tasse, le lecteur ne perçoit pas le texte dans son entièreté; son « point de vue mobile » se promène, de phrase en phrase, et il doit se représenter la totalité (Iser, 1976, p. 199-200). C'est là le rôle des images mentales. « Le caractère particulier de ces images consiste en ceci, qu'elles font apparaître des aspects qui n'auraient pas pu s'imposer à la perception directe » (*Ibid.*, p. 248). Ce qu'elles représentent n'est pas « absent », comme la tasse quand elle est hors de vue; plutôt, cela n'existe pas, il faut carrément le construire. « L'objet imaginaire du texte fictionnel n'a pas la qualité d'une existence empirique [...] son mode d'apparition constitue plutôt un apport au savoir dont nous disposons et joue du reste un rôle dans sa production » (*Ibid.*, p. 255). Pour faire ces synthèses imagées, et constituer l'ensemble inexistant du texte, le lecteur doit ressentir en lui les différentes perspectives textuelles. Impliqué, il s'attend à ce que ses synthèses fonctionnent, c'est-à-dire à ce que chacune d'elles puisse être incorporée à la synthèse suivante, et à la suivante, jusqu'à la fin.

En réarrangeant ses synthèses imagées, en les accommodant pour qu'elles fonctionnent, le lecteur – qui a d'abord senti les différentes perspectives textuelles – ressent aussi des choses par rapport à lui-même. D'une part, le « caractère affectif des images mentales », écrit Iser, est que, en tant qu'« irréalisation » (elles concentrent notre attention autour de quelque chose qui n'existe pas), elles coupent du monde et, « au retour dans le monde réel », on est frappés par la différence entre les deux. « [...] dans la représentation, la division entre sujet et objet, qui accompagne toute observation et toute perception, disparaît pour se faire ressentir d'autant plus intensément lors du réveil à la vie quotidienne. La mise en évidence de cette séparation permet au lecteur de se situer par rapport à son monde » (*Ibid.*, p. 254). D'autre part, le lecteur se voit imaginer ces synthèses – ce serait là l'une des caractéristiques de l'image mentale. Iser cite Ryle (1968) à ce propos :

La vue du mont Helvellyn dans l'esprit d'une personne ne produit pas les mêmes conséquences que la vue de cette montagne réelle ou photographiée, c'est-à-dire les mêmes conséquences que des sensations visuelles. Cette vue de l'esprit implique la pensée d'avoir une vue du mont Helvellyn : opération plus sophistiquée que celle d'avoir une vue réelle sur la montagne. [...] il s'agit de penser à la façon dont il [le mont Helvellyn] devrait apparaître. Les attentes liées à la reconnaissance de cette montagne ne sont pas comblées par sa représentation imaginaire, mais cette représentation annonce la satisfaction des attentes (Ryle, 1968, p. 255, cité par Iser, 1976, p. 247).

En se voyant imaginer, et en voyant l'enchaînement de ses synthèses imagées, le lecteur peut « s'interroger sur sa manière de concevoir le sens ». « Contraint, dans un premier temps, à s'impliquer personnellement dans la lecture, il est amené, dans un second temps à s'observer lui-même en train de réfléchir. C'est ce retour sur soi qui, comme le note Iser, fait la valeur de la lecture » (Jouve, 1993, p. 84).

Les contradictions que le lecteur a produites en formant ses configurations acquièrent leur importance propre. Elles l'obligent à se rendre compte de l'insuffisance de ces configurations qu'il a lui-même produites. Il peut dès lors se distancier du texte auquel il prend part de sorte à pouvoir s'observer, ou du moins se voir impliqué. L'aptitude à s'apercevoir soi-même dans un processus auquel on participe est un moment central de l'expérience esthétique (Iser, 1976, p. 241-242).

Le « retour sur soi », la « redécouverte de soi », l'« autodistanciation » que vit le lecteur en constituant le sens de l'œuvre donnent l'impression qu'Iser, malgré sa critique, est à un pas de la psychanalyse – un pas décisif en direction d'une phénoménologie de la constitution du sens. Quelque chose s'exprime à l'intérieur du lecteur lorsqu'il ressent les différentes perspectives présentées par le texte et lorsqu'il essaie des synthèses imagées pour les réunir. Ce qui se manifeste alors en lui « met en lumière un élément de sa personnalité dont jusqu'alors il n'avait pas conscience » (*Ibid.*, p. 94). L'acte de lecture est ainsi un « devenir-conscient » (*Ibid.*, p. 284). Ce qui vient à la conscience, c'est la manière dont on constitue le sens. Il survient une « [...] prise de conscience de la spontanéité éveillée et formulée dans des conditions différentes de

celles qui gouvernent la conscience propre » (*Idem*). Autrement dit, il se produit une prise de conscience du procès de nos images mentales, de nous dans l'univers de la représentation.

Chez Jauss, aussi, la lecture extrait d'abord le lecteur de la vie quotidienne pour ensuite avoir un impact sur celle-ci.

Que se passe-t-il quand on lit un livre? Quelles sont les sensations, les impressions que la lecture suscite en nous? Il semble que le rapport au texte permette d'abord cette expérience particulière que Jauss appelle la « jouissance esthétique » : « dans l'attitude de jouissance esthétique, le sujet est libéré par l'imaginaire de tout ce qui fait la réalité contraignante de sa vie quotidienne » (Jauss, 1978, p. 130, cité par Jouve, 1993, p. 79).

À la différence d'Iser, Jauss veut concevoir l'aspect social, et non individuel, de l'impact de la littérature sur la vie quotidienne. Il s'intéresse à savoir non pas comment un lecteur *x* constitue le sens d'une œuvre, mais à l'effet de la réception de l'œuvre sur la société. Son objectif est de concevoir une nouvelle histoire littéraire montrant la façon dont la littérature contribue à créer la réalité sociale (Jauss, 1978, p. 34 à 47)⁹. L'enchaînement qu'il propose va alors comme suit : l'on s'extrait d'abord du quotidien avec le livre qui, loin des tracasseries, nous fera vivre maintes choses; puis on le lit à partir d'un horizon d'attente propre à notre époque, qui ne dépend pas de nous, et « que l'on peut découvrir et même décrire en termes de linguistique textuelle » (*Ibid.*, p. 55). Ce que l'œuvre nous fait ressentir dépend de la manière dont elle s'articule à cet horizon (elle peut le corroborer, le renverser, rompre avec lui); et ce qu'on a ressenti en lisant peut nous faire réaliser, de retour à la vie réelle, des « problèmes » que l'on n'avait pas vus – moraux, sociaux, historiques (*Ibid.*, p. 80).

⁹ Selon Jauss, l'histoire de la littérature a été conçue comme le simple reflet de l'histoire de la société (biais représentatif de l'esthétique marxiste) ou, au contraire, si on lui a reconnu quelque spécificité, on l'a conçue en vase clos de l'histoire sociale (biais expressif de l'esthétique formaliste). Ainsi, il veut mettre de l'avant le caractère productif de la littérature : elle crée le réel social par le biais de l'effet esthétique.

Le plus bel exemple que donne Jauss est celui de *Madame Bovary*. En concordance avec le thème « éculé » de l'adultère, on s'attendait, au moment où l'œuvre est sortie, à un roman sensationnaliste aux émotions criardes, sans grande portée, avec une position morale claire; alors que Flaubert détonne avec un style sobre, méticuleux, un récit non pas au *je*, mais à la troisième personne – description inespérée, à partir de laquelle le lecteur doit se faire son propre jugement.

Le désarroi provoqué par les innovations formelles du narrateur Flaubert éclate [...] la forme impersonnelle du récit n'obligeait pas seulement ses lecteurs à percevoir autrement les choses – « avec une précision photographique », selon l'appréciation de l'époque –, elle les plongeait aussi dans une étrange et surprenante incertitude de jugement (Jauss, 1978, p. 85).

Madame Bovary déstabilise alors les valeurs de son temps, les brouille sans se prononcer distinctement – en laissant ce travail au lecteur. Ainsi, ce que ce dernier ressent en lisant lui ouvre les yeux sur beaucoup plus que le livre lui-même. « L'effet insoupçonné produit par une nouvelle forme artistique, qui entraînait une nouvelle “manière de voir le monde”, avait le pouvoir d'arracher le lecteur aux évidences de son jugement moral habituel et de rouvrir un problème dont la morale publique tenait la solution toute prête » (*Ibid.*, p. 86).

Les approches programmatiques d'Iser et de Jauss traitent indéniablement, à un moment donné, d'un questionnement de lecteur mis en marche par ce qu'il a ressenti en lisant. Chez Jauss, la forme esthétique, par son contraste avec l'horizon d'attente littéraire, mène directement à se poser des questions sur la société dans laquelle on vit. C'est affirmé en toutes lettres : « [...] une œuvre littéraire peut rompre avec l'attente de ses lecteurs en usant d'une forme esthétique inédite, et les confronter à des questions dont la morale cautionnée par l'État ou la religion ne leur a pas donné la réponse » (Jauss, 1978, p. 87). Chez Iser, la constitution du sens du texte puise dans ce que le lecteur « vit » et dans sa capacité à se questionner. Pour tout lier, il faut qu'il s'imbibe et s'interroge. « Le texte met en jeu plusieurs perspectives qui, dans la mesure où elles s'opposent

ou ne coïncident pas, constituent les conditions d'un conflit. Le lecteur les vit s'il cherche à faire coïncider ces perspectives; inévitablement les divergences internes surgissent » (Iser, 1976, p. 90). Comment les mettre en commun? Comment les réunir? Quelle image mentale permet de voir l'ensemble? On sent le casse-tête. « C'est cette différence, écrit Iser, qui met en branle la réflexion » (*Ibid.*, p. 83).

Ces interrogations, énergiques et issues de ce qui a été senti, finissent néanmoins par être une étape sur le chemin d'autre chose – un point d'arrivée, une réponse. Chez Jauss, l'intérêt de l'historien *commence* avec l'idée que la réception d'une œuvre enclenche un questionnement social – c'est là le postulat –, mais l'histoire qui reste à faire est celle des réponses que les sociétés ont données à ces questions (ce qui stipule, par ailleurs, qu'elles en ont données). « Si l'on cherche les moments de l'histoire où les œuvres littéraires ont provoqué l'effondrement des tabous de la morale régnante [...] [et les] nouvelles solutions morales qui ont pu recevoir ensuite, par l'approbation de tous les lecteurs, la consécration de la société, on ouvre à l'histoire un champ d'investigation » (Jauss, 1978, p. 88). Ce qui guide Jauss, dans les faits, c'est « la logique de la question et de la réponse » de Hans George Gadamer dans *Vérité et méthode*. « On ne peut comprendre un texte [et faire l'histoire de l'effet de la réception des textes sur la société] que si l'on a compris à quelle question il *répond* » (*Ibid.*, p. 65, nous soulignons)¹⁰.

Chez Iser, au bout d'un moment, la poussée interrogatrice du lecteur, qui vivait les divergences internes des perspectives textuelles, arrive à bon port : le sens se constitue enfin. Si

¹⁰ Le legs de Gadamer va encore plus loin. Car on ne peut comprendre cette question et cette réponse posées par le texte que si l'on retrouve l'horizon d'attente d'origine de l'œuvre, englobé par notre horizon actuel – autrement dit, que si l'on procède à la “fusion des horizons”. C'est le type d’“actualisation de l'histoire” que Jauss se propose de faire (Jauss, 1978, p. 67).

la différence des perspectives mettait en branle un conflit et une réflexion, ce qu'Iser défend bec et ongles, c'est que la résolution du conflit vient du lecteur et non du texte : « [...] le rythme de l'œuvre d'art est un mouvement d'échange entre le conflit et l'apaisement. Mais ce rythme ne se déroule pas simplement aux yeux du lecteur »; « La solution du conflit vient de [son] activité. [...] la détente ne pourrait se produire si le texte expliquait lui-même la levée des conflits qu'il met en scène »; « la solution [...] naît de la représentation de la façon de dépasser les tensions [...] » (Iser, 1976, p. 89-90). Cette résolution du conflit des perspectives, par le lecteur, est précisément le sens de l'œuvre comme *événement*. C'est là un point crucial. L'œuvre littéraire, avertissait Iser au début de *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, n'est pas le monde, elle n'a pas de référence dans le monde, car sa nature n'est pas référentielle. Elle constitue plutôt un monde en soi avec ses multiples perspectives; et le lecteur, à son tour, fait monde avec elle. Le faire-monde est son caractère événementiel, autant lors de la création que de la réception (*Ibid.*, p. 10). « Dans ce cas [...], le sens n'est plus à expliquer, mais bien à vivre : il s'agit d'en ressentir les effets » (*Ibid.*, p. 31). Il n'y a plus, d'un côté, le lecteur – l'interprète –, et de l'autre, le sens du texte à l'extérieur du texte, dans un monde non textuel où il faudrait le trouver. Le sens de ce qui est lu, en tant qu'il est à constituer, exige plutôt que le lecteur « vive » les différentes perspectives qui font le monde de l'œuvre, qu'il en « ressente les effets », et qu'il se risque à l'élaboration difficile d'un ensemble cohérent, à une résolution.

Une fois cette cohérence constituée, son questionnement arrive à terme. Il pourra éventuellement discuter avec d'autres lecteurs de la résolution qu'il propose, dans une visée intersubjective, mais en attendant cette discussion, le conflit qu'il ressent et les interrogations qu'il affronte s'apaisent. Il les a harmonisés. Autrement dit, par l'expérience esthétique de lecture,

le livre a été *sensé* – le sens a été constitué – puis il se ferme... et le lecteur ne se pose plus de questions.

5.3 L'approche processuelle de ce que le lecteur ressent : les affects comme l'un des cinq processus à l'œuvre dans la lecture

Dans *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Thérien et Valenti reprochent aux théories programmatiques, tel que signalé plus tôt, de négliger en général le lecteur au profit du texte, malgré un énoncé de principe assurant la non-autonomie de ce dernier. Le moment venu de considérer ce que le lecteur « ressent à la lecture », ils réitèrent la même critique : il est négligé au profit du texte. Si Iser affirme : « le lecteur ressent, tout d'abord, les différentes perspectives textuelles », Thérien répondrait que cela ne dit pas grand-chose, mis à part que « dans le texte, il y a différentes perspectives ». Cela ne dit rien du « processus affectif » *du lecteur*, l'un des cinq processus qui constituent selon lui la lecture.

Thérien, nous l'avons dit, s'efforce de concevoir l'acte de lire comme un acte « premier », et non comme un corollaire de l'acte d'écrire. Il consiste, au premier plan, à intérioriser quelque chose dans la plus grande intimité. « [...] alors que l'acte d'écriture est une expression dirigée vers l'extérieur de ce qui, sans cela, demeurerait intime et inaccessible, l'acte de lecture est l'assimilation vers l'intérieur, l'incorporation de ce qui deviendra intime et inaccessible » (Thérien, 2007, p. 24). Lire, c'est « se retirer dans une bulle », « une tranche de vie qui appartient totalement au lecteur » (*Ibid.*, p. 22). Dans sa bulle, il y a lui, son livre, son envie de lire – qui l'engage tant et aussi longtemps qu'elle dure – ainsi qu'un objectif : le sens du texte, un sens qui est « nouvel objet » par rapport au texte lui-même (*Ibid.*, p. 24). « Le résultat de l'acte de lecture est le sens [...] construit linéairement au rythme de la lecture » (*Ibid.*, p. 16). Ce sens n'est

jamais « absolu », « transcendant », « global », mais il constitue quand même la finalité. Cinq processus s'enclenchent dans la bulle de lecture « pour atteindre ce résultat » (*Ibid.*, p. 24).

Le premier processus est perceptif. Lire, c'est d'abord et avant tout percevoir des signes – dans la plupart des cas des lettres, des mots, des phrases, des marges – qui, par la suite, peuvent produire des images mentales. « C'est dire que toute lecture, passant par la vision, devra à la fois être traitée sous son angle iconique en même temps qu'elle devra être décodée » (*Ibid.*, p. 25). « Si je lis une lettre qui m'est adressée par quelqu'un que j'aime, poursuit Thérien, sa signature, par exemple, évoquera immédiatement des images mentales plus ou moins floues de notre relation [...] » (*Idem*).

Le deuxième processus est cognitif. Il consiste à situer les signes perçus; à chercher le contexte. En se basant sur des études de psycholinguistique (qu'Iser évoque aussi), Thérien rappelle que ce qu'on repère d'abord, ce ne sont pas les unités grammaticales, mais des blocs de sens. « L'unité de compréhension du discours n'est pas la phrase, mais le cadre cognitif qui permet de faire avancer la lecture. Cela peut avoir la dimension d'une phrase ou encore être plus petit ou plus grand qu'une phrase : des paquets de mots, des segments plus ou moins importants, rassemblés autour d'une information significative (*Ibid.*, p. 28).

Le troisième processus est argumentatif. Dans une sorte de perfectionnement du processus cognitif (Valenti, 2007, p. 81), il concerne l'« ordre du discours » avec lequel on classe l'information à mesure qu'on avance. Cet ordre est réarrangé sans cesse, afin de parvenir à assimiler de nouvelles données. Il exige que le lecteur fasse des « hypothèses », des « prédictions », venant avec leurs « déceptions » et leurs « satisfactions ». Pour se différencier

des théories programmatiques, Thérien se revendique alors de Pierce et réfère à ce que ce dernier a appelé l'« abduction » (Thérien, 2007, p. 29). Cet ordre du discours, au bout de plusieurs reformulations, débouche sur un « sentiment de cohérence », issu de la confirmation, par des effets contextuels, d'hypothèses sur le sens des signes (Valenti, 2007, p. 77). Cette cohérence d'ensemble est le « résultat » recherché – le sens.

Le quatrième processus est celui qui nous importe : le processus affectif. « Plus complexe », « il informe l'activité du sujet d'une façon plus profonde, plus individuelle, plus singulière » (Thérien, 2007, p. 31). Il met en œuvre « l'imaginaire personnel » du lecteur, c'est-à-dire les « émotions positives ou négatives » qui « accompagnent » et « colorent » les informations reçues et la formation de leur cohérence (*Ibid.*, p. 29). Très critique de la psychanalyse, Thérien se méfie de la « projection », idée « facile » et « simpliste » d'un grand « pseudo-réservoir » de souvenirs et d'émotivité dans lequel le lecteur pigerait – consciemment ou non – pour ensuite lancer des éléments de lui-même sur le texte (*Ibid.*, p. 30). Le processus affectif comporterait plutôt l'ensemble du lecteur (la *memoria*) qui, activé par l'imagination, crée des images de l'ensemble du texte.

La *memoria*, analogie spatiale du lecteur, de son corps et de son lieu d'existence, s'offre à l'imagination pour produire des figures qui marqueront les diverses étapes de la naissance d'un sens. [...] L'imagination féconde la *memoria* et donne vie à la figure, fantôme ou étincelle qui accompagne le sujet dans les méandres de la lecture. La figure n'appartient pas ici à la rhétorique décadente du XVII^e siècle. Elle est, comme à la Renaissance, une vision qui éclaire la totalité de la lecture (*Idem*).

Remarquons combien rétrécit la distance avec Iser, de qui Thérien veut se démarquer. D'une part, il y a une convergence nette entre « la figure » qui éclaire la totalité de la lecture, dans les mots de Thérien, et l'« image mentale » qui fait exister la totalité absente du texte, dans les mots d'Iser. Dans les deux cas, cette totalité qu'il faut éclairer, qui n'existe pas, qu'il faut se représenter, est

l'œuvre de l'imagination qui travaille (à partir de) ce que le lecteur ressent. Chez Iser, les images mentales qui font une synthèse de ce qui est lu sont d'abord des « représentations imaginaires » en dessous du seuil de la conscience (*infra*, chapitre 1, p. 39). Chez Thérien, la figure qui éclaire la totalité de la lecture est le fruit de l'imagination, non pas « la folle du logis, précise-t-il, mais bien la responsable de la fabrication des images intérieures sans référence à un exercice visuel qui accompagnerait la connaissance » (2007, p. 48). Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, cette imagination qui permet de se représenter « intérieurement » quelque chose qu'on ne perçoit empiriquement repose sur toute une tradition philosophique de la représentation. Elle renvoie en particulier, à notre avis, au schème de l'imagination transcendantale conçu par Kant, sans le nommer en tant que tel.

D'autre part, chez Thérien comme chez Iser, ce que le lecteur ressent en lisant est abordé, en dernière instance, en fonction de ce que ce dernier peut apprendre de lui-même – en fonction de l'identité du sujet et sa potentielle transformation. « L'identité du sujet est mobile, malléable. C'est là que peut se situer la véritable expérience de l'altérité. Le sujet peut, s'il en a l'étoffe, se laisser altérer, devenir un autre et modifier son identité d'origine. [...] L'autre n'est pas à l'extérieur, un "tu" face à soi. [...] L'autre est en soi » (Thérien, 2007, p. 31). En fait, ce qui diffère entre Thérien et Iser, c'est la priorité donnée au texte, ou au lecteur, en ce qui concerne la stimulation des affects. Dans les deux cas, la représentation de la totalité de la lecture ainsi que la modification potentielle de l'identité d'origine du lecteur provient de la stimulation affective. Or, selon Iser, comme selon Picard par ailleurs, les affects sont stimulés et encadrés par le texte (les structures textuelles ou les règles du jeu, le « game »). Alors que selon Thérien, et selon Valenti qui le reprend à son compte, « de telles émotions sont plus du ressort du sujet que du côté du texte » (Valenti, 2007, p. 81).

Enfin, avec le processus affectif, de marque plus individuelle et singulière, en vient un cinquième et dernier, de marque plus sociale. On le dit « intégratif » ou « symbolique ». Il concerne, d'un côté, le caractère « sériel » de l'acte de lecture. Cela veut dire que les différentes lectures qu'on fait et les différents sens qu'on donne aux textes lus au terme de nos bulles lectorales s'articulent en une série vivante et interagissent entre eux. Ils ne sont ni « isolés », ni « définitifs », mais entretiennent constamment des relations de hiérarchie, d'influence et de réactivation. Lire aujourd'hui réactive potentiellement le sens qu'on a donné à ce qu'on a lu hier. Le processus intégratif ou symbolique concerne, d'un autre côté, l'impact social de ces résultats de lecture en série. « Le symbolique met l'accent sur le fait que le sens produit [est] [...] une force, une action en puissance qui saura servir dans d'autres circonstances que celle de la lecture » (Thérien, 2007, p. 32). Cette fois, c'est l'écho aux travaux de Jauss qui se fait entendre dans l'approche processuelle de Thérien.

Bien qu'il faille les présenter les uns après les autres, ces cinq processus ne s'enclencheraient pas chronologiquement, mais en même temps. Ils constituent un « mouvement » et non une grille (Thérien, 2007, p. 24). Simultanés, ils opèrent ensemble alors que, en lisant, le lecteur dégage les *personnages*, l'*action*, le *lieu* et le *temps* de ce qu'il lit. Ce sont là des « catégories minimales » que tout lecteur cherche à discerner en tant que « préconstruits » de l'existence qu'on retrouve autant en lui que dans le livre. « C'est parce que nous retrouvons ces quatre préconstruits, écrit Thérien, dans le sujet et dans l'objet du monde, le roman par exemple, qu'il est possible, lors de l'acte de lecture, de saisir la signification du discours et d'élaborer son sens à partir de ces signes [...] » (*Ibid.*, p. 36).

Notre position en sémiologie nous interdit de chercher à constituer une métaphysique des signes ou une vision qui en dépendrait. Nous voulons seulement sur le plan méthodologique retenir des catégories de signes que l'on retrouve aussi bien dans le sujet et dans l'objet du monde [le livre] que dans l'interface [ce qui les unit]. Ces catégories agissent comme des « passeurs ». [...] Les préconstruits sont ces catégories minimales [...] Ils sont au nombre de quatre : le sujet, l'espace, l'action et le temps. [...] Nous postulons leur existence dans l'appareil cognitif du sujet humain. Les travaux de Piaget comme ceux de Freud montrent assez la mise en place progressive de ces préconstruits (*Ibid.*, p. 46).

Enfin, ces préconstruits que le lecteur cherche à discerner ont un noyau fixe (que le texte désigne) et une partie mobile (que le lecteur complète) (*Ibid.*, p. 34).

Dans la perspective de Thérien, le lecteur se pose donc activement des questions concernant les personnages, l'action, le lieu et le temps de ce qu'il lit. Il s'interroge, il est aux aguets... C'est par le biais de ses questions que les cinq processus (perceptif, cognitif, argumentatif, affectif et symbolique) s'articulent « pour arriver au résultat » qu'est le sens. Une fois ce résultat en main – c'est-à-dire une fois que l'ordre du discours que nous aurons imaginé, et teinté de notre imaginaire personnel, laissera entrevoir après moult modifications une cohérence finale –, on peut soupçonner qu'on sort de la bulle de lecture et qu'on ne se pose plus de questions. La finalité, le but de la lecture sont atteints. Le questionnement sera repris plus tard, assure-t-on, parce que le sens de ce qu'on lit – le résultat auquel on est arrivé – fait partie d'un acte sériel de lecture qui le remettra en jeu; et parce qu'on se questionnera, faut-il du moins espérer, sur le plan social, à savoir que faire avec le sens de nos lectures ailleurs que dans nos lectures. Mais il y a dans cette reprise annoncée du questionnement, si l'on copie les termes mêmes de Valenti, davantage un énoncé de principe (le sens n'est pas fixe et la lecture a un impact social) qu'un développement théorique. Il y a plus une promesse qui rassure contre les absolus et les fixités qu'une réflexion sur le questionnement, sur la pensée, que la lecture (une

fois sensée, une fois chapeautée d'une cohérence d'ensemble) peut faire naître. Non seulement Thérien n'abonde pas dans cette direction, mais qui plus est, la production de quelque chose par-delà le sens de ce qui est lu ne relèverait plus, selon son approche, de la lecture en tant que telle. Lire, pour Thérien, c'est interioriser et non exterioriser, c'est digérer de l'information, l'assimiler, lui donner forme, seul à seul avec soi-même et ses autres intérieurs – « une partie des résultats concrets de l'activité échappera toujours à toute recherche à cause du caractère fondamentalement intime de l'acte » (Thérien, 2007, p. 40). Lire, dans cette approche, ce n'est pas pondre une pensée, un questionnement, avec le sens du texte lu, mais par-delà, car la visée de la bulle lectorale se réduirait à la composition du sens.

5.4 La perspective barthienne de ce que le lecteur ressent : plaisir et jouissance

Roland Barthes traite directement de ce que le lecteur ressent en lisant. Son problème, en partant, c'est le *plaisir* et la *jouissance* de ce dernier, différents et pourtant non totalement différenciables. « Plaisir/Jouissance : terminologiquement, cela vacille encore, j'achoppe, j'embrouille. De toute manière, il y a aura toujours une marge d'indécision; la distinction ne sera pas source de classements sûrs, le paradigme grincera, le *sens* sera précaire, révocable, réversible, le discours sera incomplet » (Barthes, 1973, p. 10). Cette marge d'indécision énoncée, l'on peut avancer que le plaisir du lecteur, c'est ressentir la multiplicité des sens qui s'entrechoquent; et sa jouissance, ressentir la perte du sens, son évanouissement.

Vincent Jouve, dans sa revue des théories contemporaines de la lecture, situe Barthes parmi les approches de la « déconstruction », le rapprochant ainsi de Jacques Derrida et Paul de Man. Ces approches viseraient une « dissémination » du sens du texte. Elles s'attarderaient à sa réversibilité, déconstruiraient le sens établi, semblant évident, et montreraient qu'il est possible

d'en bâtir d'autres. Elles s'opposeraient aux approches « centripètes » du sens, telles que l'herméneutique de Paul Ricœur, préoccupées davantage des critères qui permettraient d'unifier la signification du texte et, du même coup, d'éliminer les interprétations irrecevables. Leur outil premier, pour disséminer le sens, serait d'accorder une attention et une place prépondérantes aux « détails » du texte, valorisant ainsi « la lenteur du déchiffrement » (Jouve, 1993, p. 72-74 et p. 77). Cette introduction à Barthes, un peu caricaturale étant donné le survol que fait Jouve, ne pose que la « multiplicité » du sens, omettant son « évanouissement ». Nous tâcherons d'aborder les deux, tout comme les propositions philosophiques et politiques que comporte la réflexion de Barthes sur le plaisir et la jouissance du texte. Essentielles, il est facile de les laisser dans l'ombre lors d'une présentation trop rapide.

Le plaisir du texte parle de « texte de plaisir » et de « texte de jouissance ». Avec le texte de plaisir, je suis comblé, contenté, rempli, rassasié, voire à outrance; je suis gorgé de culture et, par elle, de contradictions, de tiraillements, de multiplicité. « Le texte de plaisir, c'est Babel heureuse » (Barthes, 1973, p. 10); « tous les signifiants sont là et chacun fait mouche; l'auteur (le lecteur) semble leur dire : je vous aime tous » (*Ibid.*, p.17). « [...] le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact » (*Ibid.*, p. 14). « Ce qui est débordé, cassé, c'est l'unité morale que la société exige de tout produit humain. [...] les forces contraires ne sont plus en état de refoulement, mais de devenir, rien n'est vraiment antagoniste, tout est pluriel » (*Ibid.*, p. 52). Et ce pluriel goûte bon. C'est de l'« intelligence », de l'« ironie », de la « délicatesse », de la « maîtrise » et, avec elles, de la « sécurité » (*Ibid.*, p. 82-83).

Avec le texte de jouissance, je suis plutôt vidé, je m'évanouis; plus de sol, plus de murs – c'est le vertige. Il faut « distinguer l'euphorie, le comblement, le confort (sentiment de réplétion où la culture pénètre librement), de la secousse, de l'ébranlement, de la perte propre à la jouissance » (Barthes, 1973, p. 34). « Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui) fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage » (*Ibid.*, p. 25-26). Quand on jouit d'un texte, ce n'est plus l'histoire racontée qui compte; ce n'est plus l'intrigue qui ensorcelle, ni les forces variées qui à partir de l'intrigue pousseraient vers des directions différentes. C'est autre chose qui saisit : « l'asyndète qui coupe les langages – et non l'anecdote : ce n'est pas l'extension (logique) qui captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiance » (*Ibid.*, p. 22-23). La jouissance, en un mot, c'est cette « signifiance » – terme de Julia Kristeva que Barthes emprunte, amplifie et essaie de communiquer à son lecteur. Elle implique d'arrêter de chercher le sens du texte – si l'on entend par là le signifié – pour se concentrer sur sa sensualité.

[...] L'objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions [...] c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps et de la langue, non celle du sens, du langage. [...] ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit (*Ibid.*, p. 105).

En ne disant rien (de « vrai », de « juste », de « clair », d'« unique », de « signifié »), cette sensualité du texte fait vaciller. « Qu'est-ce que la signifiance? C'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement » (*Ibid.*, p. 97). « C'est ça : la valeur passée au rang somptueux du signifiant » (*Ibid.*, p. 102-103).

Il y a deux propositions philosophiques qui accompagnent ce plaisir (contentement par la multiplicité du sens) et cette jouissance (évanouissement du sens en signifiance). La première

concerne « le sujet » – ou, autrement dit, ce que nous sommes. Il ne s’agit pas, cette fois, de dire à la manière d’Iser ou de Thérien qu’en lisant, à travers ce que la lecture fait ressentir, s’effectue une « prise de conscience » permettant au sujet de mieux se connaître et d’évoluer. Il s’agit, plus fondamentalement, de rejouer la conception même du « sujet ». Avec un ton résolument nietzschéen, c’est-à-dire par bribes, Barthes l’affirme : le sujet que nous sommes censés être, selon le legs de la métaphysique – sujet intégrant, en un individu, un corps, une conscience, une identité – n’est pas. Non, nous ne sommes pas ce sujet-là qui, devant le texte, se mettrait en mode « contemplation ». Nous sommes, nous-mêmes, éclatement; éclatement sans honte, qui peut sentir et qui trouve là-dedans son plaisir et sa jouissance.

Il y aurait, paraît-il, une mystique du Texte. Tout l’effort consiste, au contraire, à matérialiser le plaisir du texte [...] à rapprocher le texte des « plaisirs » de la vie (un mets, un jardin, une rencontre, une voix, un moment, etc.) et à lui faire rejoindre le catalogue personnel de nos sensualités [...]. L’important, c’est d’égaliser le champ du plaisir, d’abolir la fausse opposition de la vie pratique et de la vie contemplative (Barthes, 1973, p. 93-94).

« Ce qu’on cherche, de divers côtés, c’est à établir une théorie du sujet matérialiste » (*Ibid.*, p. 97), conclut Barthes. Et de rajouter : « affirmer la valeur critique et érotique de la pratique textuelle, c’est fonder une théorie qui “tend au matérialisme radical” » (*Ibid.*, p. 101). Ainsi, la jouissance comme perte, c’est en quelque sorte la jouissance comme perte de la subjectivité métaphysique. C’est une perte heureuse : « [...] il ne s’ensuit aucune retombée pour le sujet (la subjectivité), la personne, la solitude : tout se perd, intégralement. Fond extrême de la clandestinité, noir de cinéma » (*Ibid.*, p. 63); « [...] hors de toute finalité imaginable. [...] rien ne se constitue, rien ne se récupère. Le texte de jouissance est absolument intransitif » (*Ibid.*, p. 82-83). Tout ce qui reste, c’est tout ce qu’il y a : en nos mots, des subjectivations momentanées faites d’éclatement sentant. Et en tant que *moment* où l’on sent quelque chose, l’identité peut bien revenir : « Un certain plaisir est tiré d’une façon de s’imaginer comme individu, d’inventer une dernière fiction des plus

rares : le fictif de l'identité. Cette fiction n'est plus l'illusion d'une unité; elle est au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel » (*Ibid.*, p. 98).

La deuxième proposition philosophique que comporte *Le plaisir du texte* est davantage politique. Elle concerne la violence de la répétition inlassable des mêmes signifiés, à laquelle le plaisir et la jouissance peuvent faire un pied de nez. « [...] l'école, le sport, la publicité, l'œuvre de masse, la chanson, l'information, redisent toujours la même structure, le même sens, souvent les mêmes mots; le stéréotype est un fait politique, la figure majeure de l'idéologie » (Barthes, 1973, p. 66). La violence que voit Barthes n'est pas celle d'un seul discours qui s'imposerait et ne laisserait place à rien d'autre (à l'image du totalitarisme d'Arendt). C'est plutôt celle de langages qui s'affrontent et, dans leur combat, ne laissent place à rien d'autre. Ces langages « prennent », se figent, autour d'énoncés qui deviennent leur credo : « degré de consistance où atteint un langage lorsqu'il a exceptionnellement *pris* et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser » (*Ibid.*, p. 46, en italiques dans le texte). Ils deviennent des territoires et entrent dans une guerre de *topiques*.

Nous sommes tous pris dans la vérité des langages, c'est-à-dire dans leur régionalité, entraînés dans la formidable rivalité qui règle leur voisinage. Chaque parler (chaque fiction) combat pour l'hégémonie; s'il a le pouvoir pour lui, il s'étend partout dans le courant et le quotidien de la vie sociale, il devient *doxa*, nature; c'est le parler prétendument apolitique des hommes politiques, des agents de l'État, c'est celui de la presse, de la radio, de la télévision, c'est celui de la conversation; mais même hors du pouvoir, contre lui, la rivalité renaît, les parlers se fractionnent, luttent entre eux. [...] *topos* guerriers (*Ibid.*, p. 47).

Le plaisir et la jouissance du texte peuvent esquiver cette violence. Non par la constitution d'un nouveau discours, d'une nouvelle topique qui défendrait ses remparts, mais par la divagation, la « dérive », qui n'entre dans aucun camp. Autrement dit, en se plaisant de sens multiples et en

jouissant, avec notre corps, du corps du texte (les sons, les rondeurs, les arrêts nets, qui font passer au second rang le signifié), on ne s'enrôle nulle part.

[...] ce débordement, cette défection, c'est la signifiance. De cette atopie [le texte] prend et communique à son lecteur un état bizarre : à la fois exclu et paisible. [...] non comme un délassement, mais comme le passage incongru – *dissocié* – d'un autre langage, comme l'exercice d'une physiologie différente (*Ibid.*, p. 49).

Ainsi, le sens-pluriel (plaisir) et le sens-sensualité (jouissance) ne reconfigurent pas les positions de guerre. Ils les pervertissent en étant « neutres ». C'est « scandaleux », « non parce qu'immoral, mais parce qu'*atopique* » (*Ibid.*, p. 39). Ressentir plaisir et jouissance en lisant, ce n'est pas contester des langages, ni montrer qu'ils sont bons ou mauvais : « la société (la nôtre) refuse (et finit par ignorer) tellement la jouissance, qu'elle ne peut produire que des épistémologies de la Loi (et de sa contestation), jamais de son absence, ou mieux encore : de sa nullité » (*Ibid.*, p. 90). Il ne s'agit pas, non plus, de viser une pureté, quelque chose qui soit, enfin, non idéologique : « le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires : la subversion doit produire son propre clair obscur » (*Ibid.*, p. 53). Ce que Barthes propose avec le plaisir et la jouissance du texte, c'est retrouver *du langage*, « un nouvel état philosophal de la matière langagière » (*Ibid.*, p. 51), à travers la violence *des langages* dans laquelle on est tous pris.

En tant que lecteur, Barthes pose explicitement des questions à la théorie du texte. « Un jour vient où l'on ressent quelque urgence à *dévisser* un peu la théorie, à déplacer le discours, l'idiolecte qui se répète, prend de la consistance, et à lui donner la secousse d'une question. Le plaisir est cette question » (Barthes, 1973, p. 102). Deux traits de sa posture nous saisissent et méritent d'être relevés. D'une part, Barthes est agacé par l'accent mis sur le sens du texte, horripilé du sens entendu comme signifié. Il est dégoûté, irritable : la violence qui l'accable est

celle des mêmes signifiés qui se répètent, le signifié est la « forme canoniale, contraignante » (*Ibid.*, p. 69), beaucoup d'herméneutiques furent à sa « recherche exclusive » (*Ibid.*, p. 64); il est « la (bonne) Cause » (*Ibid.*, p. 103) et en parvenant à verser le corps du texte dans l'oreille du lecteur, on parvient à le « déporter très loin » (*Ibid.*, p. 105). Avec la rage de Barthes, curieusement, l'accent sur le sens du texte s'éternise : en quelque sorte, on s'éloigne du signifié en le fixant du regard et le pointant du doigt, en lui disant : « tu vois, je ne vais pas vers toi! ». Cela nous fait dire que même lui traite de ce que le lecteur ressent dans le cadre d'une réflexion sur le sens; il le fait, en rogne, dans le cadre d'une critique un peu obsédée du signifié.

D'autre part, l'approche de Barthes, bien qu'elle reste inquiète du sens du texte par la volonté même de s'en distancier, est celle qui valorise le plus le questionnement ouvert, sans point d'arrivée : cette *dérive*. Il y a là le trait d'une question longue, marinée, ruminante – et non d'une réponse. « [...] la place du plaisir dans une théorie du texte n'est pas sûre. [...] c'est un indirect, un “dérapant”, si l'on peut dire, sans lequel la théorie redeviendrait un système centré, une philosophie du sens » (Barthes, 1973, p. 102). « Force de *suspension* du plaisir : c'est une véritable *epochè*, un arrêt qui fige au loin toutes les valeurs admises (admises par soi-même) » (*Idem*). À partir du plaisir et de la jouissance du texte, Barthes a questionné la théorie littéraire *jusqu'à ce l'idiolecte manque*. C'est, dans les théories contemporaines de la lecture, ce qui ressemble le plus à une réflexion sur la pensée – sur la pensée qui reste, ou sur ce qui reste à penser, longtemps après, une fois qu'on a lu.

Lire fait ressentir des choses, les théories de la lecture que nous avons parcourues sont unanimes : le lecteur est saisi, il est sensiblement et affectivement interpellé. En accord avec notre postulat de départ tiré de Spinoza, nous pourrions donc « penser » à partir de ce que lire nous a fait ressentir. Notre esprit peut percevoir des choses d'autant plus que le corps est disposé d'un plus grand nombre de façons, est-il écrit dans l'*Éthique*. Or, la lecture nous dispose d'un plus grand nombre de façons – notre corps sent le corps du texte, comme le fait valoir Barthes. Par-là, comment nier que lire « donne à penser »¹¹?

Le problème, nous l'avons dit, c'est que « ce que le texte fait ressentir » a été abordé jusqu'ici en fonction du sens du texte – que le lecteur constitue en lisant – et non en fonction de la pensée du lecteur, de ce que la lecture donne à penser, si l'on peut dire « à long terme ». « [...] the end product of reading (is) meaning, understanding » (Fish, 1970, p. 1); « Le résultat de l'acte de lecture est le sens » (Thérien, 2007, p. 16); « la pratique de l'interprétation [qui découle de l'esthétique de l'effet] vaut essentiellement pour la formation du sens en tant qu'événement » (Iser, 1976, p. 12) – voilà les termes de départ généraux de la plupart des théories contemporaines de la lecture. Et c'est sous l'égide de ces termes que l'on a conçu les questionnements du lecteur. À partir de ce qu'il a ressenti en lisant, celui-ci se questionne : pour affronter la rencontre intime de l'autre en soi, cette familière étrangeté (psychanalyse); pour faire monde avec le monde de l'œuvre (Iser), pour arriver à une cohérence (Thérien, Valenti), pour affronter les problèmes de société sur la piste desquels l'a mis la forme esthétique inédite du livre (Jauss). Mais ces questionnements, cette pensée, se produisent pendant qu'il lit, pendant qu'il fait sens, puis arrivent à bon port et s'arrêtent. Ils s'arrêtent quand le sens est constitué, et reprendront *plus tard*, quand il faudra constituer d'autres sens ou remettre en jeu celui qu'on a cru bon un certain temps.

¹¹ L'expression est d'Heidegger, qui l'emploie souvent, notamment dans *Qu'appelle-t-on penser* (1973).

En changeant l'angle du « résultat » de la lecture, on crée alors un nouvel objet de recherche : non plus – non plus seulement du moins –, le sens du texte à constituer, mais bien la pensée que lire enclenche par-delà le sens du texte, par-delà son « monde » ou sa « cohérence », qu'il a fallu faire. Dit autrement, nous faisons dévier ce que lire *donne* : non pas seulement de la matière pour la constitution d'une compréhension, mais quelque chose « à penser » même une fois qu'on a compris, une fois qu'on a fait sens; des questions longues, sans port d'arrivée en l'être de la signification constituée. Ainsi, l'approche de la lecture que nous estimons devoir développer sera centrée sur les questions ouvertes, sans réponses immédiates, avec lesquelles le lecteur, au corps bouleversé par la lecture, reste pris.

En fait, l'enjeu des sensations, de ce qu'on ressent, a été abordé par deux canaux qui ne semblent pas s'être touchés. Se dessine une brèche entre les deux dans laquelle nous inscrire. D'une part, la philosophie s'est prononcée au fil des époques sur le rôle des sensations dans la pensée (cela remonte jusqu'à l'Antiquité, et se rejoue notamment aux 17^e et 18^e siècles, avec Spinoza, Kant, Hume, Hobbes, Locke, puis est radicalisé avec Nietzsche et le sensualisme). D'autre part, les théories contemporaines de la lecture se sont prononcées récemment sur le rôle des sensations dans la constitution du sens du texte lu (pour sa compréhension, son interprétation). Mais personne, à proprement parler, n'a traité du rôle des sensations dans la pensée issue de la lecture. Les théories de la lecture ont réfléchi à comment on comprend un texte, ce qui implique de penser, mais non à comment on pense avec lui une fois qu'on a fait sens... la philosophie a réfléchi à ce qu'est la pensée, mais non à ce qu'est la pensée avec le texte. *La pensée avec le texte lu (par-delà le sens de ce dernier), avec pour legs ce qu'on a ressenti en lisant, voilà l'objet qui jaillit de la brèche.*

Barthes est pour nous, il va sans dire, un antécédent, celui qui est allé le plus loin dans la brèche. *Le plaisir du texte* est plus près de ce qui reste à penser que du sens constitué; il aborde la lecture en visant davantage une dérive de questions, qu'un rivage de réponses. Cela dit, comme Barthes le formule lui-même, les questions qu'il pose à partir du plaisir et de la jouissance du texte concernent la théorie *du texte*, la théorie littéraire. Il faut maintenant aller plus loin, et demander : Comment, à partir de ce qu'un texte philosophique fait ressentir (sa multiplicité, sa matière-sensualité), peut venir la secousse d'une question à la théorie, non seulement du texte, mais plus largement de la connaissance, du savoir, de l'égalité, du bien commun, du progrès, du politique...¹² Comment, à partir de ce qu'on ressent en lisant un texte de philosophie, peut être secouée la théorie que le texte qu'on est en train de lire, lui-même, pose, combat ou sous-entend?

¹² Ce sont là les théories discutées par les œuvres que nous lirons dans la deuxième partie de cette thèse : *Le Banquet*, *Le maître ignorant*, *Ecce homo*, *Discours de la méthode*.

CHAPITRE 2

LES CONCEPTS : LA MÉTAPHORE DE LA SCÈNE POUR DES SENSATIONS EN TENSION ET LA JOIE DU QUESTIONNEMENT

Tout a pris forme avec la « scène ». Comme si avec elle, il devenait possible de rassembler les sensations ressenties en lisant et que, par de-là ce rassemblement, cette cohérence, ce *sens*, les sensations se maintenaient et poussaient à penser. Nous avons commencé notre réflexion sur la question générale suivante : si l'on pense avec ce que l'on sent, qu'est-ce que l'on sent, à la lecture d'un texte philosophique, qui fait penser? En ayant exploré les théories contemporaines de la lecture littéraire, nous raffinons et posons une question spécifique. S'il est entendu que le lecteur sent une grande diversité d'émotions en lisant, notamment à travers l'identification aux personnages et le conflit des multiples perspectives constituant le monde de l'œuvre, et qu'il est également entendu que ce lecteur affecté s'interroge activement pour composer le sens du livre qu'il lit, la tendance générale ne conçoit pas, au-delà de la composition de ce sens, un questionnement qui, fomenté par ce qui a été senti en lisant, demeure actif une fois le livre lu. Ainsi donc, une fois constitué le sens du texte, une fois tissée la signification globale de ce qu'on a lu, comment concevoir les sensations susceptibles de faire penser le lecteur – susceptibles de le pousser à s'interroger longuement, à dériver sans réponse immédiate, ni horizon d'arrivée?

Pour mettre au travail cette question spécifique, nous allons, au cours de cette thèse, lire des textes de philosophie. Nous lirons *Le Banquet* de Platon, *Le Maître ignorant* de Rancière, *l'Ecce homo* de Nietzsche et le *Discours de la méthode* de Descartes. L'enjeu sera chaque fois le même : essayer de cerner ce qui fait penser dans ce que ces textes font ressentir – ou encore,

essayer de penser avec eux à partir de ce que l'on sent, longtemps après avoir fermé la dernière page et proposé une « image » générale de ce qu'ils veulent dire. Le terme « image » n'est pas pris au hasard. C'est celui utilisé par Wolfgang Iser pour désigner le processus au bout duquel on arrive au résultat final de la lecture, soit au sens (*infra*, chapitre 1, p.39-42). C'est aussi le terme qu'emploie Martin Lefebvre pour théoriser, à la suite de Gilles Thérien, l'aboutissement de la bulle lectorale; c'est-à-dire la « figure » en tant que sens du texte. « [...] la figure donne une cohérence à des traits [...] et s'offre comme une structuration (imaginaire) du contenu impressionnant [...] » (2007, p. 267); « des images qui viendront s'organiser, former un réseau, dans les lieux de [la] mémoire : c'est la figure » (*Ibid.*, p. 246). Notre question spécifique est donc précisément : comment continuer à penser avec ce que la lecture fait ressentir après que l'image globale, ou figure du texte lu, ait été composée (indépendamment des discussions que l'on pourrait tenir dans le futur avec d'autres lecteurs concernant le bien-fondé de l'image globale que nous avons composée; ou encore, indépendamment de la dimension d'action sociale que cette dernière impliquerait)?

Nous allons faire à la fois une théorie et une pratique de la lecture philosophique, sous l'angle d'une pensée du lecteur se maintenant active après le procès de signification de ce qui a été lu. Sur l'importance de la « pratique » de la théorie proposée, nous nous accordons avec Bertrand Gervais :

Il ne s'agi[t] pas simplement de théoriser la lecture, mais de déployer des pratiques de lecture [...]. La lecture n'y [est] pas simplement un objet de recherche, mais un prétexte et une posture. Un prétexte, c'est-à-dire une occasion de lire des textes et de les interpréter, de mettre la main à la pâte et de réfléchir sur la littérature, la culture, sur les signes par lesquels nous connaissons le monde [une occasion de réfléchir sur la pensée, en essayant de penser avec les textes!]. Et une posture, celle qui cherche à faire le lien entre la théorie et la pratique, et à trouver le juste équilibre entre développements

théoriques et connaissance des objets étudiés [l'objet d'étude étant, pour nous, la pensée du lecteur à la lecture d'un texte philosophique] (Gervais, 2007, p. 2).

Nous verrons, dans ce chapitre-ci et le suivant, comment nous avons lu et pourquoi nous l'avons fait ainsi – nous verrons la « méthode » élaborée et le solage théorique qui la soutient.

Notre approche méthodique consiste essentiellement à faire « comme si » le texte philosophique lu était une scène. Ce faisant, peu importe sa connaissance ou son ignorance des canons de la philosophie, le lecteur-penseur peut dégager systématiquement les sensations que la lecture du texte lui laisse après avoir construit la signification générale de celui-ci. Il peut regarder la scène (en tant que public) ou y jouer (en tant qu'acteur). D'une manière ou d'une autre, en tant que scène, elle lui fera vivre des sensations. L'exercice consiste à cerner cette scène, à la faire ressortir : en lisant, le lecteur retrace l'action, l'espace et le temps qu'il regarde, ou dans lesquels il joue, ainsi que les sensations qui, en regardant le spectacle ou en jouant, le prennent au ventre. Monter cette scène correspond à constituer le sens du texte qu'on lit, c'est-à-dire sa globalité significative qui n'existe pas d'emblée, que l'acte de lecture compose. Là où notre méthode se démarque, c'est que, sur cette scène, des tensions irrésolues demeurent effervescentes au terme de la lecture. Intenables telles qu'elles – parce qu'elles se déchirent, se superposent, se dédoublent, s'annulent ou s'intensifient mutuellement –, les sensations en tension laissées au lecteur poussent celui-ci à s'interroger, n'en laissent pas le choix. Elles sont ce qui lui donne à penser, ce qui lui permet, voire lui inflige, un questionnement sans réponse immédiate perdurant longtemps après avoir fini de lire.

Nous présentons, dans ce chapitre, les concepts qui sous-tendent la méthode de la « scène de pensée » : la métaphore, la scène, la pensée comme questionnement sans réponse immédiate et

les sensations en tension comme son principal moteur. La scène est notre point nodal, le lieu névralgique où l'ensemble de notre proposition prend forme. Nous discuterons d'elle tant sous l'angle de son emploi usuel en arts et en sciences sociales, que sous l'angle du rôle qu'elle joue, depuis toujours, dans les philosophies de la connaissance. Cela nous permettra de mettre à l'avant-plan les possibilités qu'elle offre pour un questionnement sans réponse immédiate, ainsi que la valeur d'un tel questionnement.

1. LA MÉTAPHORE

Pour cerner les sensations en tension qui, à la lecture du texte philosophique, vont donner à penser longuement, nous proposons de faire *comme si* le texte lu était une scène. Ce *comme si* est une métaphore, et celle-ci s'avère un outil conceptuel irremplaçable.

Nous nous en remettons principalement aux réflexions de Paul Ricœur menées dans la *Métaphore vive*. Ricœur compose alors une histoire du traitement de la métaphore en Occident. Il commence en rappelant l'approche d'Aristote : la métaphore est une figure de style, voire la figure de style qui contient le fonctionnement de toutes les autres. Elle a pour fondement la ressemblance : on emprunte à une catégorie une qualité pour parler d'une autre catégorie qui lui ressemble (1975, p. 24)¹³. À partir de là, Ricœur va essayer d'ouvrir la théorie de la métaphore. Dans l'avant-dernier chapitre, il l'abordera comme pièce maîtresse de ce qu'il appelle, en suivant Max Black (1962) et Mary Hesse (1965), « la logique de la découverte » (1975, p. 302-304). Il

¹³ L'essentiel du propos est systématisé au chapitre XXI de la *Poétique* où sont énumérées les quatre sortes de métaphore : (1) le transport du genre à l'espèce; (2) de l'espèce au genre; (3) de l'espèce à une autre espèce ou (4) d'un terme à son corrélatif. Puis, Aristote ajoute des éléments de réflexion disséminés dans la *Rhétorique*. Il affirme alors, par exemple, que tout le monde se sert de la métaphore dans la conversation (1404b), qu'elle a un pouvoir particulier de mise en disposition de l'auditoire, qu'elle consiste à « tirer [le mieux ou le pire] parmi des choses du même genre » (1405a) et qu'il faut « emprunter à des objets de la même famille et de la même espèce » (1405b) pour obtenir le meilleur effet.

lui redonne alors ses lettres de noblesse, faisant d'elle un véritable tournant du processus conceptuel. De moyen efficace qui permettait de communiquer un contenu déjà conçu – figure de style tout au plus matricielle –, la métaphore devient matière première essentielle à la conception. La logique de la découverte dit : on ne peut explorer l'inconnu qu'en faisant *comme* s'il ressemblait à quelque chose qu'on connaît déjà. Le *comme si* n'est dès lors plus optionnel, mais un passage obligé et critique de l'exploration. Autrement dit, exploiter la ressemblance entre deux choses (ou la présupposition de ressemblance) n'est plus un procédé stylistique pour la transmission de quelque chose de fini, pour « l'illustration d'un concept bien assuré » (Normand, 1976, p. 9). C'est plutôt un procédé cognitif pour la constitution de quelque chose, une voie nécessaire pour aller plus loin ou simplement ailleurs dans ce qu'on croit savoir – pour aborder l'inconnu.

D'une certaine manière, la métaphore au sein de la logique de la découverte, le terreau fertile du *comme si* quand vient le temps de concevoir quelque chose de nouveau, était déjà là à la toute fin de la *Rhétorique*, alors que la place de la métaphore était censée être réglée depuis la *Poétique*. Aristote, sans y entrer en profondeur, dit alors ceci :

Le fait d'apprendre facilement est naturellement agréable pour tout le monde; or, les mots ont toujours une certaine signification et, par suite, tous les mots qui contribuent à nous enseigner quelque chose sont les plus agréables. Mais le sens des mots étrangers reste obscur, et d'autre part, celui des mots propres est chose connue. La métaphore est ce qui emplit le mieux cet objet; car, lorsqu'il dit [Homère] que la vieillesse est comme la paille, il produit un enseignement et une notion par le genre, l'une et l'autre ayant perdu leurs fleurs (*Rhétorique*, 1410b).

Le sens des mots connus est ce qui emplit le ravin nous séparant de ce qu'on ne connaît pas encore. Ainsi, la vieillesse, que la jeunesse ne connaît pas, est comme la paille sèche qu'elle connaît; la paille est le connu à partir duquel elle peut l'appréhender en faisant *comme si*.

La perspective de la métaphore en tant que pivot de la logique de la découverte, comme voie obligée pour l'exploration de l'inconnu, fait écho autant à certaines formules de Freud concernant la place de la métaphore dans le processus de formation du discours théorique, qu'à la philosophie de l'émancipation intellectuelle de Joseph Jacotot, telle que reprise par Jacques Rancière dans *Le Maître ignorant*. Selon Freud, « En psychologie nous ne pouvons décrire qu'à l'aide de comparaisons. Ce n'est pas spécial à la psychologie, il en est souvent ainsi ailleurs. Mais nous devons sans cesse changer de comparaison : aucune ne nous suffit longtemps » (Freud, 1950, p. 111, cité dans Normand, 1976, p. 46). « Ce qui peut se dire aussi, commente Normand : chaque métaphore, en son temps, fonctionne comme un concept, à sa place, mais permettant aussi de le produire. [...] l'usage figuré est en définitive inséparable du travail d'élaboration de concepts nouveaux » (Normand, 1976, p. 46). Selon Joseph Jacotot cette fois, ce que l'intelligence humaine fait lorsqu'elle est confrontée à ce qu'elle ne sait pas encore, c'est sentir – et rebondir sur ce qu'elle sait pour essayer de dire ce qu'elle sent. « Qui cherche trouve toujours. Il ne trouve pas nécessairement ce qu'il cherche, moins encore ce qu'il faut trouver. Mais il trouve quelque chose de nouveau à rapporter à la chose qu'il connaît déjà » (Rancière, 1987, p. 58).

Dans notre cas, nous prenons la métaphore de la scène pour explorer la pensée issue de la lecture d'un texte philosophique, partant de notre problématique selon laquelle cette pensée du lecteur, une fois le texte lu, n'a pas été jusqu'ici conceptualisée, théorisée – elle est l'inconnu. En fait, l'inconnu à explorer est encore plus spécifique, car nous savons, ou postulons avec Spinoza, que ce qui donne à penser ce sont les sensations. L'inconnu est alors celui-ci : quelles sont les sensations qui, après avoir lu, donnent à penser longuement? À quoi ressemblent-elles? Avec quelles sensations est-ce que je pense lorsque j'ai lu de la philosophie? Voilà ce que nous ne

savons pas. Quel est le connu à partir duquel nous suggérons de faire *comme si* nous connaissions cet inconnu, afin de pouvoir l'explorer? Ce connu donnant le coup d'envoi à l'exploration, ce sont les sensations ressenties devant une scène de théâtre ou de cinéma, en allant voir un spectacle ou en jouant soi-même.

Pourquoi prendre ce connu-là pour explorer notre inconnu, alors qu'il y a tant de souvenirs de sensations qu'on pourrait utiliser; les souvenirs des sensations de l'enfance ou les souvenirs des sensations amoureuses par exemple? D'abord, nous estimons que les sensations ressenties en lisant un texte « ressemblent plus » à celles ressenties en allant voir un spectacle qu'à celles ressenties dans la vie personnelle, en propre. Elles paraissent similaires en termes d'intensité. Les sensations ressenties lors de la mort d'un être cher sont certes connues de bien des lecteurs, mais elles sont tout aussi probablement beaucoup plus fortes, plus atterrantes, que les sensations ressenties lors de la mort d'un personnage vue en scène (au théâtre, au cinéma). À ces dernières ressemblent davantage les sensations ressenties lors de la mort d'un personnage lue en livre. En avançant cela, nous prenons en partie à notre compte la différence qualitative que Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss énoncent entre vie quotidienne et monde imaginaire, ce monde dans lequel nous transporte le livre – et aussi la scène – en extrayant un moment de la vie quotidienne (Jauss, 1978, p. 54, p.130; *infra*, chapitre 1, p.40, p.42-43).

Ensuite, nous empruntons le connu de la scène afin d'explorer l'inconnu des sensations qui font penser à la lecture d'un texte philosophique, pour deux raisons qui annoncent les développements à venir dans ce chapitre. (A) D'une part, on propose de faire *comme si* le texte philosophique était une scène parce que, peu importe le domaine dans lequel le terme scène est employé – théâtre, cinéma, peinture, psychanalyse, criminologie, sociologie, etc. –, il renvoie

directement aux sensations, à ce que l'on ressent, alors que ce sont précisément des sensations que nous voulons explorer. Autrement dit, *la scène et les sensations sont intrinsèquement liées*, ce qui explique, dans un premier temps, notre intérêt pour un emprunt métaphorique à la scène. (B) D'autre part, nous proposons de faire *comme si* le texte philosophique était une scène car, par-delà les usages et les références explicites qu'on peut y faire dans diverses disciplines, la scène joue depuis toujours un rôle clé dans les philosophies de la connaissance qui se sont déployées en Occident. Nous laissons de côté ici les réflexions de Paul Ricœur pour relayer celles plus récentes de Nicolas Doutey et Essa Kirkkopelto (2010). En joignant nos propres élaborations aux leurs, nous affirmons que la scène est capitale dans ce qu'est « penser », que l'on conçoive la pensée avec la longue et vaste tradition métaphysique, ou avec les critiques de celle-ci, par exemple la critique pragmatique. Autrement dit, *on pense avec la scène peu importe la tradition philosophique*. Ce qui explique, dans un deuxième temps, notre intérêt pour un emprunt à la scène placé au cœur de notre méthode. Nous nous consacrerons à l'examen détaillé de ces deux assertions pour en arriver à notre approche spécifique : comment la scène, intrinsèquement liée aux sensations, permet-elle de penser dans une perspective où penser désigne le fait de se poser des questions sans réponse immédiate?

2. LA SCÈNE

2.1 Une définition générale de la scène avec les sensations au premier plan

Nous avons articulé cinq composantes qui constituent notre « définition » de la scène, après avoir effectué, dans un premier temps, une recension des usages du terme dans plusieurs disciplines : théâtre, cinéma, peinture, psychanalyse, criminologie, sociologie. Cette recension a été confirmée et complétée, dans un deuxième temps, par une revue critique de littérature contemporaine questionnant ce qui fait le propre de la scène. Autrement dit, nous avons effectué

un examen de textes qui, plus qu'employer le mot, le conceptualisent. Ces textes sont rares et très récents. Nous nous basons surtout sur l'ouvrage collectif *Philosophies de la scène* (2010). « Longtemps, y lit-on dans l'introduction, le terme, même manié avec insistance, n'a pas été examiné, dans son usage singulier, avec une attention de nature conceptuelle – philosophique » (p. 9). Ainsi, forts de notre recension des usages du terme et de notre analyse des réflexions conceptuelles récentes à son propos, nous considérons possible d'affirmer qu'une scène est (1) une action (2) cadrée dans l'espace, (3) articulée dans le temps, (4) vue par un spectateur, et (5) faisant vivre des sensations. Le dernier élément, voulant que la scène dans sa définition même soit liée aux sensations, est pour nous décisif. Ainsi, nous essaierons d'établir rapidement que, dans ses divers usages, la scène est une action, dans un espace-temps, vue par un spectateur. Nous procéderons rapidement sur ces points, afin de nous attarder davantage à démontrer qu'elle comporte dans son essence les sensations qu'elle fait ressentir, dans tous les cas de figure. Nous l'avons dit : scène et sensations sont intrinsèquement liées.

2.1.1 Les usages du terme

Le terme scène réfère généralement à une action, un espace, un temps et un spectateur qui regarde. Au théâtre, le mot a pour ancêtre la *skêné* grecque, l'une des quatre parties architecturales composant les théâtres antiques. Petite baraque en bois située au centre de l'aire de jeu, la *skêné* sert de cabine et de coulisse aux acteurs (Demont et Lebeau, 1996). À partir du 17^e siècle, la scène désigne un espace physique qui n'est plus celui des coulisses, où l'on changeait de masque. Elle concerne dorénavant plutôt « les planches », le « plateau » (Guénoun, 2010, p. 22). Sur cet espace apparaît « le drame », c'est-à-dire « quelque chose qui arrive » (Claudel, 1965, p. 1167, cité par Guénoun, 2010, p. 17); ou encore « un événement, une action » (*Idem*). La scène désigne aussi, également à partir du 17^e, une unité de temps du récit. L'unité

temporelle implique que chaque scène est « un fait naissant dans le cours des choses comme moment d’une histoire »; « un épisode » (Guénoun, 2010, p. 18). Ainsi, « la scène-plateau est l’espace où se produit le temps de l’action. La conjonction des deux scènes est l’articulation d’un espace-temps » (*Ibid.*, p. 20). La dimension temporelle de la scène, du moins dans le théâtre classique, a un critère bien défini : elle est délimitée, selon Corneille, par les entrées et sorties des personnages, chacune d’elles marquant un changement de scène (Corvin, 1998, p. 1471-1472; Pierron, 2002, p. 499)¹⁴. On se demande aussitôt : le personnage « entre » et « sort » d’où? Il entre et sort des planches, du plateau? Mais cet espace n’est cloisonné par aucune porte, ni aucune barrière. En fait, les personnages sortent et entrent *de la vue des spectateurs*; leurs entrées et sorties sont en fait des apparitions et disparitions. Ainsi, on retrouve dans la scène de théâtre les quatre éléments mentionnés : une action, un espace, un temps et un regard de spectateur.

Au cinéma, la scène semble avoir conservé surtout sa composante d’articulation temporelle de l’action vue. Le plan qui cadre ce qui apparaît, quant à lui, correspondrait davantage à l’espace. Le sémiologue Christian Metz, dont les thèses sont souvent reprises, fait de la scène, du plan et de la séquence les trois segments de la syntaxe du film, c’est-à-dire les unités modulables de l’ordre de l’histoire racontée (Journot, 2002, p. 107; Aumont et Marie, 2008, p. 223; Passek, 2000, p. 1919; Blandfrod, 2001, p. 204). Cela étant dit, l’expression « scène de genre » avait gagné le vocabulaire de la peinture au 17^e siècle, bien avant l’invention du cinéma. Elle désigne alors un type d’œuvre picturale nouveau dans lequel sont représentées des actions quotidiennes de personnes anonymes, par opposition aux actions célèbres de personnages

¹⁴ Corneille n’est pas seul à énoncer ce critère. Selon d’Aubignac, écrit Guénoun, la scène est « “cette partie d’un acte qui apporte quelque changement au théâtre par le changement des acteurs”. Le P. Lamy écrit : “Une scène commence lorsqu’un acteur entre sur le théâtre, ou se retire.” De même Morvan de Bellegarde : “Une scène commence à l’entrée ou à la sortie d’un acteur”. Voilà donc qui est net : il y a changement de scène chaque fois qu’entre ou sort un nouveau personnage » (Scherer, 1950, p. 214, cité dans Guénoun, 2010, p. 19).

mythologiques ou bibliques, jusque-là peintes. *Des Glaneuses* au travail de la récolte, par exemple, par opposition aux exploits d’Ulysse ou à la crucifixion de Jésus (voir Image 1).

Par-delà ces domaines artistiques que l’on peut estimer génériques de la scène, le terme a souvent été emprunté. En psychanalyse, Sigmund Freud et Mélanie Klein nomment « Urszene » (scène primitive ou originaire) un rapport sexuel entre parents vu en réalité ou en phantasme par l’enfant. Ce rapport sexuel est situé dans l’espace (la chambre, le salon, le vide d’un rêve) et articulé dans le temps (notamment dans la mesure où il marque le début de quelque chose chez l’enfant – d’où son nom d’« originaire ») (Roubinesco et Plon, 2006; De Mijolla, 2002). En criminologie, l’expression « scène de crime » désigne tous les lieux où se sont déroulées les diverses facettes d’une action criminelle. L’espace est marqué par les rubans signalétiques que la population (le « public ») ne peut franchir; et le temps, par le fait que les enquêteurs accèdent à la scène dans le but de prélever des indices pour reconstituer les événements (préparation, réalisation, dissimulation) (Lopez et Tzitzis, 2004, p. 852-853).

En sociologie, l’Américain Erving Goffman écrit en 1973 *La mise en scène de la vie quotidienne*, qui fait école. Il y emploie le syntagme mise en scène à titre d’« analogie » et « artifice rhétorique » (Goffman, 1973, p. 240) pour aborder la structure des signes conventionnels, surtout non verbaux, qui déterminent l’agir dans une société donnée, c’est-à-dire dans un lieu et un temps donnés (*Ibid.*, p. 12-14, p. 23). Goffman défend que, dans ses relations sociales, qu’il en soit ou non conscient, l’acteur communicant obtient des autres l’appréciation correspondant aux signes qu’il mobilise – par exemple son habillement, sa gestuelle, son intonation. La structure signes/appréciations, selon les contextes, serait codifiable telle une mise en scène (*Ibid.*, p. 21, p. 237). Plus récemment, Jacques Rancière emploie aussi le terme scène

dans un ouvrage à mi-chemin entre la sociologie de l'art et de l'histoire. Dans *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art* (2011), il reconstruit le processus de formation de la modernité à partir de l'usage de la scène considérée comme « une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées » (p. 12).

Dans tous les cas de figure, la scène – en tant qu'action vue dans un espace-temps – est inséparable des sensations qu'elle fait ressentir; elle est intrinsèquement liée aux « affects » qu'elle « tisse » à d'autres choses, pour reprendre les mots de Rancière. Les sensations qu'elle produit ressortent effectivement dans chaque usage. Pour ce qui est du théâtre – bien qu'elle soit réduite par Aristote au dispositif technique du spectacle –, la scène contribue au premier chef à la *catharsis*, cette purge des passions. (*Poétique*, chap. VI, 1449b) Et cela se répète de fois en fois : la scène, par définition, fait vivre des sensations fortes. Le propre de la scène originaire en psychanalyse est de faire éprouver à l'enfant des sensations contradictoires. Chez Freud, la vision du coït est ressentie comme une violence du père sur la mère (Roubinesco et Plon, 2006, p. 958) et « provoque à la fois de l'excitation sexuelle chez l'enfant » (De Mijolla, 2002, p. 1523). Chez Klein, l'enfant projette dans la scène ses propres fantasmes, il reçoit l'intimité des parents à l'image de ses propres pulsions. Dans les deux cas, « le caractère particulier de la scène originaire tient à ce que le sujet éprouve de manière simultanée et contradictoire l'émergence de l'inconnu au sein d'un familier [...] » (*Ibid.*, p. 1524).

La scène de crime, quant à elle, affecte les enquêteurs qui, pour réussir à reconstituer les différentes étapes de l'action, doivent essayer de ressentir ce que vivaient à l'heure du crime victimes et agresseurs; une part significative de leur travail consistant à se mettre à leur place,

dans leur peau, pour percevoir et penser comme ils le faisaient. La population, qui n'a pas accès à la scène, mais la voit sciemment par la délimitation des rubans signalétiques, est aussi affectée : surprise, intrigue, révolte, désolation... la scène de crime met sous le choc (voir Image 2). Enfin, Goffman souligne que, dans *La mise en scène de la vie quotidienne*, son « objet », ce sont les « impressions » provoquées par la manière d'agir.

On peut utiliser la perspective dramaturgique [...] comme un ultime procédé d'analyse propre à imposer, en dernier recours, un ordre dans les faits. On serait ainsi amené à décrire les techniques de maîtrise des impressions qui sont utilisées dans une organisation donnée, les principaux problèmes que pose dans l'organisation la maîtrise des impressions, ainsi que la nature et les rapports des différentes équipes de représentation qui y agissent (Goffman, 1973, p. 227).

Parce que dans tous ses emplois, en arts comme en sciences sociales, la scène comporte ce qu'elle fait ressentir, parce qu'elle renvoie sans faute aux sensations qu'elle provoque, nous croyons à notre tour possible de l'emprunter pour concevoir avec elle les sensations du lecteur qui, à la lecture du texte philosophique, lui donnent à penser.

2.1.2 Les théories de la scène

Les travaux théoriques réfèrent, avec autant de prégnance que les usages du terme, aux sensations que la scène fait ressentir – bien que cette dimension n'y soit pas systématisée. Elle imbibe pourtant tout, ce que nous tentons ici de faire ressortir. Dans « Qu'est-ce qu'une scène », Denis Guénoun, théoricien et praticien du théâtre, souligne que la scène est avant tout un lieu physique. Il répond ainsi à des approches plus « immatérielles » de la scène que nous verrons sous peu. Il modélise dans les faits la définition de Peter Brooks (1977) pour qui la scène est essentiellement un vide – traversé par quelque chose – et un spectateur. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel vide!, ajoute Guénoun. On ne le trouve pas dans la « nature »; il est fabriqué, poli et soigneusement refait après chaque présentation. Puis, il n'y a pas *un* spectateur, mais une

audience, une foule. Plus important encore, le vide et l'action qui s'y produisent sont « par différence avec eux [les spectateurs] » (Guénoun, 2010, p. 24). C'est là la boucle de sa réflexion : « Une scène ce serait alors un jeu de planches ajointées au creux de l'assemblée, pour que, portée par l'orchestre (comme pour s'arracher à son chant quoique soutenue par l'élan de sa fougue), y monte la présence de ce qui arrive » (*Idem*). Nous remarquons, comme le veut l'argument, le caractère « différent » de « ce qui arrive ». Il est déduit de la surélévation de l'espace par rapport à l'assemblée, les planches étant surélevées; mais aussi de l'état dans lequel se trouve la foule qui regarde, comme par ailleurs également les artisans du spectacle. « Qui n'a pas senti, écrit Guénoun, cette *puissance* du théâtre [...] que représente la scène vide avant toute entrée? [...] Attente d'arrivée [...] plaisir dans la vue du vide ouvert, qui patiente [?] » (*Ibid.*, p. 14). Pour approfondir les implications de ce sentiment, Guénoun fait une analogie avec l'architecture, commentée par Hegel dans *Cours d'esthétique 1*. « [L'architecture], écrit Hegel, érige une enceinte pour que puisse se rassembler la communauté de ceux qui se recueillent, afin de les protéger des menaces de la tempête, de la pluie, des orages et des bêtes sauvages, et, quoique de façon extérieure, manifeste malgré tout artistiquement cette volonté de se recueillir » (1995, p. 116, cité par Guénoun, 2010, p. 14). « Quelle est la fonction de ce dégagement dont l'architecture [comme le théâtre] s'acquitte comme d'un préalable? [Poursuit Guénoun] De rendre l'accueil *du dieu* » (2010, p. 14).

Pourquoi suis-je sensible à ce rapprochement? Poursuit Guénoun. Peut-être par un souvenir de praticien : j'y retrouve cette nécessité de nettoyer, d'évacuer, de dégager l'espace avant une séance de théâtre : qu'il s'agisse d'une répétition dans une salle de classe, ou du montage d'un tréteau sur une place publique, ou de l'arrivée sur un plateau en tournée – toujours cette nécessité de désencombrer, de libérer le lieu, de le faire apparaître dans sa nudité et son aptitude réceptive, attentive (*Ibid.*, p. 15).

Le souvenir de praticien de Guénoun parle directement de ce que la scène fait ressentir : avant même que l'action ne se montre, devant la puissance du vide où quelque chose arrivera, foule et

artisans sont déjà fébriles, anxieux. Ils sont disposés à recevoir, recueillis pour accueillir quelque chose d'important; la « venue du dieu » n'étant pas un trop grand détour pour le dire! Dans son essence même, la scène promet de les affecter, voire les affecte déjà...

Dans une autre réflexion conceptuelle consacrée au phénomène scénique, « Du salut qui vient par la scène », Thomas Dommange, agrégé, docteur et professeur de philosophie, développe quant à lui trois propositions à partir du « sens le plus traditionnel du terme, c'est-à-dire un lieu séparé où des acteurs jouent une action offerte aux regards de ceux qui n'y participent pas » (2010, p. 29). Là encore, les sensations que la scène fait vivre seront déterminantes dans le raisonnement – bien qu'en filigrane. Dommange affirme en première proposition que la scène a une origine et une dimension irréductiblement culturelles : sa fonction, à l'œuvre et à son meilleur durant le culte, est d'exhiber des corps qui, semblables aux nôtres, sont néanmoins d'une autre nature – des corps théologiques (*Ibid.*, p. 30). Le caractère scénique de la liturgie eucharistique est à ce titre remarquable : « Dès qu'on dit que sous l'espèce du pain il y a vraiment le corps du Christ, son vrai corps, alors ceux qui sont rassemblés dans l'église sont nécessairement enclins à faire les gros yeux et à chercher à le reconnaître » (*Ibid.*, p. 29). Dommange prend le soin de préciser que la scène ne précède pas ce corps exhibé, tel un vide qui attendrait d'être rempli – ce qui semble récuser la position de Guénoun à cet effet. « Comme l'espace de la physique moderne », la scène serait plutôt faite par le corps exhibé, co-constituée avec lui (2010, p. 31). La deuxième proposition met en exergue une tension : si la fonction de la scène est théologique, le « dispositif », la « technique » sont forcément profanes (*Ibid.*, p. 34). La troisième, enfin, détend cette tension en avançant la possibilité pour les corps profanes de devenir « autres » sur scène sans pour autant devenir divins; la possibilité qu'ils soient « glorieux [et] débarrassés de leur

gangué théologique » (*Ibid.*, p. 36). Comment y parvenir? Par « l'apparition d'actions inefficaces [sans effet] dans lesquelles ils libèrent leur puissance et leur force » (*Ibid.*, p. 42).

Ce qui nous interpelle, c'est que Dommange met l'accent sur le « rayonnement » des corps « autres » montrés sur scène; ils ont une « présence » particulière. Et l'indice de cela ne relève d'aucun énoncé prononcé pendant le culte, ni le spectacle. L'officiant ne dit pas « ce corps que je montre rayonne! », comme l'acteur ne déclame pas non plus « je rayonne! » Et pourtant, du simple fait qu'ils soient sur scène, on sent quelque chose à leur égard, à en être ému.

La moindre apparition d'un animal sur un écran dans un reportage animalier lui confère pensées et émotions. [...] Il en irait de même, je crois, avec une simple goutte d'eau. Imaginons que nous lui donnions pour scène un écran géant et que nous filmions au ralenti cette goutte de pluie en train de glisser le long de la vitre. Regardons-la buter contre je ne sais quel infime obstacle, se rétracter sous le choc, s'immobiliser pour reprendre haleine, puis repartir. Regardons-la s'unir à une autre goutte, puis s'en détacher sans un mot et courir vers son but comme une plante tirant en ligne droite vers la lumière. Cette goutte d'eau, nous la voyons ouvrir des chemins pour d'autres qui la suivent, nous la voyons commettre ses erreurs, parfois fatales à sa quête, errer, se corriger, se reprendre, rêver et remonter la paroi qu'elle ne sait que descendre. La disposition qui la rend visible lui donne en même temps cette conscience et ce conatus que Spinoza demandait à Schuller de prêter imaginativement à une pierre qui roule (Dommange, 2010, p. 33-34).

La scène – action vue en un espace-temps – fait systématiquement éprouver ces émotions. Est-ce parce qu'on s'identifie à ce qu'on voit? Parce qu'on l'anthropomorphise? Parce que la goutte montrée au ralenti sur écran géant devient miroir de soi, renvoyant d'une manière ou d'une autre le reflet de notre propre conatus, ou comme le dit Spinoza, notre propre « effort d'exister »? (Spinoza, 1954, p. 190). Pour le moment, peu importent les raisons, ceci persiste : la scène non seulement capte le regard, mais émeut, impressionne, exalte, ébranle. Elle touche. Et il n'y va pas que d'émotions lourdes, solennelles, graves. Au contraire, selon Dommange, c'est dans l'inefficacité de la comédie (elle ne change rien, elle n'a pas d'effet) que se trouve, pour les corps profanes, la possibilité d'être glorieux sans dieu. L'exemple qu'il prend alors pour dire une telle

scène comique où l'on ne se prend pas la tête, une telle scène qui déleste, est ni plus ni moins que celui de Socrate. Juste avant de mourir.

Socrate suit sa pente, il va prendre le poison. Il saisit la coupe, avale le contenu à petites gorgées. Ses pas se font de plus en plus lourds, il se couche, docile, rappelle à Criton d'offrir un coq à Esculape et meurt dans la foulée. Je voudrais voir dans l'affaire du coq, dans la docilité de son corps, le symbole d'une sortie de Socrate hors de son propre drame. N'avait-il vraiment rien d'autre à dire? Ou voulait-il nous faire un clin d'œil comique, posé comme un contrepoint à l'ironie de ses discours? Car qu'est-ce que cela fait, du point de vue dramatique, donner un coq, parler avec Criton, deviser sous un arbre, participer à un banquet? Qu'est-ce que cela fait s'allonger à côté d'Agathon, refuser les avances d'Alcibiades dans l'intimité d'une nuit grecque? Cela ne fait *rien*. [C'est inefficace, ça ne change rien] [...] Socrate, maître des actions impuissantes : impuissance à sauver sa propre vie, impuissance philosophique exhibée dans les dialogues aporétiques, impuissance à suivre Diotime dans sa définition de l'amour, impuissance rhétorique à convaincre Gorgias ou Calliclès de choisir le juste plutôt que l'injuste (Dommange, 2010, p. 47-48).

Pourtant, sur sa scène comique et dérisoire, là où il ne peut *rien*, Socrate rayonne. Plutôt dire : l'inefficacité de ses actions fait de lui, selon Dommange, le prototype de « l'exhibition profane du corps théologique ». « Les gestes des acteurs que nous sommes de nos propres rôles nous font un corps qui, insouciant et errant sans entrave, traverse le bord où nous nous sommes arrêtés » (*Ibid.*, p. 48).

Avec sa finale, Dommange fait un pas que Guénoun refusait de faire : il parle de Socrate en scène – qui fait sentir quelque chose, qui rayonne, qui happe et renverse par sa dérision – sans pour autant l'avoir vu « sur les planches ». Essa Kirkkopelto, théoricien du théâtre, philosophe et metteur en scène finlandais, radicalise cette immatérialité du fait scénique. Il le fait dans ses travaux en profondeur sur le sujet¹⁵, ainsi que dans « La question de la scène » (2010). Selon lui, une scène est essentiellement une optique sur le monde qui, par une sélection et un modelage, montre celui-ci autrement que d'habitude. Les sensations montrées par cette optique sont

¹⁵Sa thèse de doctorat, « Tragédie de la métaphysique – contributions à la théorie de la scène », transformée en livre en 2008 (*Le Théâtre de l'expérience*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne).

cruciales, mais ce n'est pas sur elles que Kirkkopelto met l'accent d'emblée. Nous le ferons pour lui dans quelques instants. Ce qui distingue sa réflexion, au départ, c'est le statut attribué explicitement à cette optique sur le monde : il s'agit, d'abord et avant tout, d'une posture de la conscience.

Pour l'atteindre, il n'est pas nécessaire d'être au théâtre. À la limite, le même encadrement et/ou la même focalisation peut être « réalisé(e) » par le seul effort de la conscience. [...] [On peut faire] « Comme si » l'on était au théâtre [...]. En se livrant à ce travail de l'imagination, dans des situations différentes, on est vite convaincus qu'il est possible d'établir une perspective théâtrale à n'importe quel moment, par rapport à n'importe quel événement » (Kirkkopelto, 2010, p. 118).

En quoi consiste cette optique que l'on peut faire n'importe où et par rapport à n'importe quoi? En quoi consiste le faire-scène? « Voici l'archi-opsis, selon laquelle toutes les solutions scéniques particulières sont réalisées : quelque chose concernant quelque chose a été mis entre parenthèses afin de présenter quelque chose d'autre [...]. » (*Ibid.*, p. 117); ce « n'est pas le monde en tant que tel, mais [...] une certaine manière de rencontrer et de percevoir le monde, de montrer le monde » (*Ibid.*, p. 120); « [...] cette capacité de faire apparaître le monde est ici appelée *la scène* » (*Ibid.*, p. 122). L'approche n'est pas sans rappeler celle de Wolfgang Iser sur l'« œuvre », bien qu'elle ne lui corresponde pas parfaitement. Iser disait : l'œuvre est un monde, non pas le monde réel, mais un monde avec ses multiples perspectives; et c'est sur ce faire-monde que repose son caractère événementiel (*infra*, chapitre 1, p.19-20, p.45). Kirkkopelto dit : la scène est une optique sur le monde; non pas le monde en tant que tel, mais une manière de le montrer. Ce qui apparaît alors, c'est une « action ». Non pas chaque fois un personnage agissant (qui bouge, qui parle... qui, tel Socrate, se lève, boit la ciguë et se recouche); mais plutôt, à coup sûr, une dimension du monde en train de se déployer. Il peut s'agir par exemple des « situations où les animaux, les plantes, les objets inanimés voire les phénomènes climatiques, géologiques ou astronomiques apparaissent sur le mode de l'action (ou la nature se mue en “monde”) [...]. C'est le principe de la

prosopopée » (Kirkkopelto, 2010, p. 120). Avec l'« action » montrée par l'optique, il y a aussi, chez Kirkkopelto, mention de l'« espace-temps » – ce lieu et cette séquence temporelle qui constituent « une sorte de dimension où notre rapport au monde, notre réalité, devient observable » (*Ibid.*, p. 123).

La scène en tant qu'optique sur le monde, conclut Kirkkopelto, appelle ceux qui l'observent au jugement. Et c'est là qu'il mobilise, lui aussi, le lien ombilical de la scène aux sensations, sans néanmoins le relever à sa juste mesure. Son argument est que l'optique construite montre une modalité du rapport au monde qui en elle-même modifie notre rapport au monde total.

Par sa manière d'être qui consiste à apparaître, c'est-à-dire à s'exposer aux autres, le geste [scénique] constitue une certaine ré-action par rapport à son propre avoir lieu, un jugement ou une décision plus ou moins directe sur notre rapport total au monde. Le geste invite ses témoins, les spectateurs, à faire sur lui un jugement esthétique, éthique et politique (Kirkkopelto, 2010, p. 120).

En nos propres termes, si la scène « n'est pas le monde en tant que tel », mais une façon de le montrer, elle rebondit pourtant systématiquement sur lui. Mais pourquoi? Les sensations sont en cause. « À travers l'action est mis en œuvre et apparaît un certain rapport au monde, avec toutes les suppositions, désirs, affects, etc., qui en font partie. Ce qui nous intéresse au théâtre, écrit Kirkkopelto, c'est l'apparition de l'ensemble de ces affinités, un rapport total » (2010, p. 121). Autrement dit, si la scène porte en elle un certain « jugement » ou une certaine « décision » sur le rapport total au monde, c'est parce qu'elle montre une modalité du rapport au monde gorgée de sensations. Kirkkopelto parle d'« ensemble d'affinités », de « rapport total », mais dans les faits, il nomme les « désirs » et les « affects ». C'est leur richesse, leur totalité vue, qui invite au jugement.

Ce tour de table allant de la recension des usages du mot scène en théâtre, cinéma, peinture, psychanalyse, criminologie et sociologie à une reprise critique des théories de la scène entamées par Guénoun, Dommange et Kirkkopelto soutient suffisamment l'approche générale que nous proposons : la scène est une action cadrée dans l'espace et articulée dans le temps, vue par un spectateur et faisant inmanquablement vivre des sensations. En un mot, il *n'y a pas de scène dans l'indifférence*. Dans sa définition même, elle comporte les sensations qu'elle provoque. Et se prête donc intuitivement au jeu pour cerner les sensations qui, à la lecture d'un texte philosophique, feront penser le lecteur.

2.2 La scène dans les philosophies de la connaissance

Le terme scène a été employé non seulement en sociologie, en criminologie et en psychanalyse, mais aussi en philosophie. Mentionnons les écrits *La mise en scène et la métaphysique* (1964), *Freud et la scène de l'écriture* (1967), ainsi que *Le Penseur sur scène* (2000) des contemporains Antonin Artaud, Jacques Derrida et Peter Sloterdijk, ou encore l'expression antique de Démocrite « Ho Kosmos Skéné » (le cosmos scène) (Dumont, 1988, p. 873, cité par Kirkkopelto, 2010, p. 116). Les développements qui suivent ne s'attardent cependant pas aux propos qui ont été tenus avec l'emploi du terme. Ils se consacrent plutôt au rôle de la scène en philosophie alors qu'on ne la nomme même pas. Sans qu'on ne prononce son nom, sans qu'on ne l'invoque à proprement parler, elle est au cœur des théories de la connaissance au fil des siècles. Cela se produit peu importe la tradition en cause. La scène opère au fondement de la métaphysique; et on la retrouve constamment dans la mise en branle du projet pragmatique. Voilà ce que nous voulons proposer, avec pour objectif de situer notre propre approche en continuité et dialogue avec ces dernières : au bout de la lecture d'un texte philosophique, peu importe sa tradition, la scène est aussi au cœur de la pensée du lecteur.

Nous approfondirons dans les faits les intuitions de Nicolas Doutey, comédien, metteur en scène et diplômé de l'École normale Supérieure en philosophie. Dans « Une abstraction qui marche » (2010), ce dernier s'intéresse au pont que jette la scène entre le corps et l'esprit. Il se penche sur « sa fonction d'articulation du spirituel au physique » (2010, p. 52). Cette articulation paraît au début une sorte d'évidence : dans le langage courant, on dit que, sur scène, les acteurs « incarnent » des personnages (*Ibid.*, p. 51); Alfred Jarry disait de ces personnages qu'ils devaient être « une abstraction qui marche » (*Idem*); on disait en grec ancien *skénos* (un dérivé de *skênê*) pour désigner « le corps humain en tant que l'âme y loge temporairement » (Pradier, 1996, p. 16, 14, 13, cité par Doutey, 2010, p. 52). Plus près de nous, poursuit Doutey, en 2005, Peter Sloterdijk titre son livre sur Nietzsche « Le penseur sur scène », alors qu'il y défend un dépassement du dualisme corps-esprit pour une mise à l'avant-plan de « la corporéité de la pensée » et d'une « spiritualité corporelle » (*Ibid.*, p. 52).

Pourquoi parler de « scène » pour référer à l'articulation du corps et de l'esprit? Pour questionner cette association semblant aller de soi, alors qu'elle est « lourdement chargé[e] d'un point de vue philosophique », Doutey choisit de faire un parallèle entre la scène et les « théories de la connaissance », en suivant les thèses de Richard Rorty dans *L'homme spéculaire* (1990). C'est en arpentant à notre manière le chemin qu'il parcourt que nous pouvons affirmer ceci : les théories de la connaissance fondées sur la *représentation* (que l'on associera à la longue tradition métaphysique), tout comme les théories de la connaissance fondées sur l'*action* (critiques de la métaphysique) opèrent toutes deux à partir de scènes – c'est-à-dire à partir d'actions cadrées dans l'espace et articulées dans le temps, dont le trait principal est de nous faire vivre des sensations.

2.2.1 La scène en tant que représentation dans les philosophies de la connaissance

Doutey commence son parallèle en analysant une première famille, pour ainsi dire, de théories de la connaissance. Ce qui les réunit, c'est qu'elles sont fondées sur la connaissance en tant que *représentation*. Ici, la connaissance c'est chercher et trouver ce que les choses sont – or, l'on cherche ce que les choses sont en se les représentant, et l'on trouve ce qu'elles sont également en représentation. La représentation par excellence, voudrions-nous ajouter, avec laquelle nous abordons ce qu'il y a à connaître et saisissons ce qu'il est, *est une scène*.

Pour comprendre cette proposition, il faut étayer davantage ce que l'on entend par l'expression « théories de la connaissance fondée sur la représentation ». Doutey reprend de Rorty trois éléments. D'abord, ce sont des approches qui séparent le corps et l'esprit et les réunissent, en quelque sorte, par une métaphore : celle de « l'œil de l'esprit », voire plus largement un vaste réseau de métaphores concernant la visibilité de l'intelligible. En d'autres termes, si l'on considère qu'il existe une séparation du sensible et de l'intelligible dans la philosophie grecque ancienne post-socratique¹⁶, il faudrait aussitôt ajouter que depuis, il y a aussi une métaphore – l'œil de l'esprit – qui rend possible de « passer d'une connaissance relative à des objets empiriques à une connaissance non empirique » (Doutey, 2010, p. 53). « Il n'y avait aucune raison particulière, écrit Rorty, pour que cette métaphore fût florès dans l'imagination des fondateurs de la pensée occidentale. Mais le fait est que ce fut le cas, et les philosophes contemporains en sont encore à tirer les conséquences [...] » (Rorty, 1990, p. 51-52 cité par Doutey, 2010, p. 53)¹⁷.

¹⁶ Aristote, parlant de Platon : « [...] les choses sensibles sont séparées des Idées et sont toutes dénommées par elles » (*Métaphysique*, Livre A, section 6, « La théorie platonicienne des Idées »).

¹⁷ L'œil de l'esprit introduit en effet à une série de rapprochements langagiers entre la connaissance et le voir qu'on retrouve au fil des siècles. Doutey rappelle, comme le fait par ailleurs Kirkkopelto, que le mot théorie « remonte au

On peut se demander, davantage que ne le fait Rorty, pourquoi cette métaphore-là, pourquoi la vue? Doutey, en s'inspirant de John Dewey (1929), suggère que la vue est liée à un sentiment de grande conviction, à une grande certitude (2010, p. 62). Pour notre part, nous estimons plutôt que la vue est ici une métonymie de tous les autres sens, voire du corps en général. On dit *voir* pour dire *sentir*; on dit que l'esprit voit, pour dire que l'esprit sent. On dit l'« œil de l'esprit » pour dire les « sensations de l'esprit » et ainsi réunir globalement le spirituel et le corporel qu'on a séparés. À preuve, Aristote souligne que parvenir à « mettre devant les yeux », épreuve que doit réussir l'orateur, c'est « indiquer cette chose comme agissant », partager « une idée d'action » (*Rhétorique*, 1411b). Et pourquoi est-ce important d'indiquer la chose agissante? Parce qu'« En toute occasion, le fait de mettre en jeu une action produit une impression *goûtée* de l'auditeur » (*Idem*, nous soulignons). Cette impression sera « piquante », ne « manquera pas de sel » (1412a). En d'autres termes, l'auditeur sentira le propos. De la *vue* au *goût*, on tourne en rond pour dire cette nécessité que l'esprit puisse *sentir*, cette nécessité de réunir les deux pôles séparés.

substantif grec “action de regarder” (*théa*) »; que le mot spéculer « vient du latin *speculare* qui signifie “voir” »; qu'on emploie le terme contemplation pour dire réflexion, notamment dans l'opposition *vita contemplativa/vita activa*; qu'Heidegger écrit dans son *Introduction à la métaphysique*: « Le mot *idéa* veut dire : ce qui est envisagé dans le visible, le spectacle qu'offre quelque chose » (Heidegger, 1994, p. 185, cité par Doutey, p. 53). Nous pouvons ajouter à ces rapprochements entre la connaissance et la vue le « mettre devant les yeux » sur lequel Aristote revient sans cesse dans la *Rhétorique*, alors qu'il disserte à savoir comment discourir pour prouver ce que les choses ont le plus de probabilité d'être. Nous pouvons ajouter également le « mener au paraître » sur lequel Heidegger met l'accent dans son cours sur Héraclite (1973). Un mener au paraître momentané, fugitif, tel l'éclair dans la nuit, remarquable d'autant plus qu'il s'applique à la compréhension de la philosophie d'Héraclite d'Éphèse, qu'on appelait « L'Obscur » parce que l'enseignement de ses aphorismes, en contradiction les uns des autres, était difficile à saisir. À cette liste de rapprochements entre la connaissance et le voir, on peut enfin ajouter les nombreuses expressions courantes et à la fois très présentes dans les textes de philosophie : être clair, parler clairement, mettre en lumière. La *Rhétorique* d'Aristote et le *Discours de la méthode* de Descartes sont exemplaires à cet effet. Les références exactes deviennent inutiles. Il suffit d'ouvrir ces ouvrages à n'importe quelle page, de feuilleter un peu, pour trouver aussitôt l'une ou l'autre de ces expressions.

Ensuite, cette première métaphore et ses déclinaisons (l'œil de l'esprit et la visibilité de l'intelligible) seraient doublées d'une autre métaphore qui arrive au 17^e siècle. Ce qui surgit alors c'est l'esprit comme « espace intérieur », un tournant dont « le principal architecte est Descartes » (Doutey, 2010, p. 54). Toujours selon Rorty, « cette invention articule d'une manière tout à fait nouvelle le dualisme du corps et de l'esprit »; il ne s'agira plus dorénavant de deux facultés de l'être humain, mais de deux domaines d'existence : « [...] d'un côté les événements dans l'espace extérieur, de l'autre les événements correspondants dans l'espace intérieur de l'esprit » (*Idem*). Dans quelques chapitres, nous plongerons dans cet « espace intérieur » de Descartes en lisant le *Discours de la méthode* comme s'il s'agissait d'une scène. Nous cernerons alors dans le détail la texture, la sensualité et l'émotivité de ce lieu nouveau où se produit effectivement une bonne partie de l'action.

Enfin, la métaphore de l'œil de l'esprit se conjugue au fil du temps à celle de l'espace intérieur. Le résultat est un œil intérieur qui voit des images intérieures (ou « mentales ») qui sont, quant à elles, les représentations des réalités extérieures à connaître. C'est sur cet appareillage, conclut Doutey, que tiennent les théories modernes de la connaissance. « [...] les images intérieures doivent représenter les réalités extérieures, leur correspondre. C'est de cette manière que se fait l'articulation de l'esprit aux corps : par une représentation. La théorie moderne de la connaissance est fondée comme représentation de la réalité à connaître » (Doutey, 2010, p. 55). En d'autres termes, de l'ordre de « la *Darstellung* ou de la “présentation”, on se déplace en sous-main vers l'ordre logique, où le modèle productif (qui lie l'idée et son image) est à la fois le modèle de la reproduction et de la répétition logique (celui de la *Vorstellung* ou de la “représentation”) » (Kirkkopelto, 2010, p. 126). L'exemple que prend Doutey pour illustrer cette image mentale – représentation de la réalité – que l'esprit verrait en lui quand il essaie de

connaître la réalité, est tiré de Locke et l'*Essai sur l'entendement humain*. Devant un objet rouge triangulaire, s'imprimerait dans notre esprit un « quasi-objet-quasi-rouge-quasi-triangulaire » qui permet de le connaître (2010, p. 56).

À notre avis, la *Critique de la raison pure* de Kant illustre mieux la complexité des théories de la connaissance fondées sur la représentation; ce qui veut dire fondées en images mentales ou intérieures¹⁸. Le célèbre schème de l'imagination transcendante, qui rend possible la connaissance pure de l'entendement, est en effet un type particulier et névralgique d'image intérieure. C'est dire que chez Kant aussi, il y a une « intériorité » et que c'est là que se déploient les représentations : « [...] toute représentation, qu'elle ait ou non pour objet des choses extérieures, appartient toujours par elle-même, en tant que détermination de l'esprit, à un état intérieur » (1987, p. 92). Cette intériorité n'est pas tant l'esprit, que le *temps*. « Le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur » (*Ibid.*, p. 91). Là, dans cet état intérieur dont la forme est le temps, ont lieu différentes sortes de représentations.

D'abord, il y a les représentations qui synthétisent le sensible qui nous affecte. Ce sont des synthèses de l'imagination sensible, et on les nomme *images*. Ainsi, la vue de cinq points côte à côte, quand on ferme les yeux, est l'image du nombre cinq (ce qui se rapproche le plus du « quasi-objet-quasi-rouge-quasi-triangulaire » de Locke). Il y a ensuite les représentations qui font la synthèse entre les phénomènes sensibles et les catégories de l'entendement. Ce sont des synthèses de l'imagination transcendante, et on les nomme *schèmes*. Ainsi, il s'agit de penser

¹⁸ Richard Rorty traite de Kant dans *L'homme spéculaire* (1990, p. 170-178), mais Doutey ne s'y attarde pas » (2010, p. 56, note 14). Pour notre part, nous nous y attardons, bien qu'en nos propres termes et non ceux de Rorty.

au nombre 5 ou encore au nombre 1000, sans voir une marée de petits points « dans la tête » quand on ferme les yeux; ou encore penser à ce qu'est un triangle en général, pour ensuite juger si telle forme particulière peut être subsumée sous cette catégorie. Aucune image d'un triangle, même en fermant les yeux, ne peut atteindre la généralité du concept (ce sera toujours un triangle isocèle ou équilatéral...); l'imagination transcendante, par contre, peut représenter cette catégorie par un schème qui sera à la fois suffisamment abstrait et suffisamment concret (Kant, 1987, p. 188-189). Enfin, il y a les représentations unitaires qui réunissent ultimement une diversité d'autres représentations. Ce sont des synthèses de l'entendement, et on les appelle *concepts* (*Ibid.*, p. 135). Mais ces concepts, s'ils n'étaient pas mis en rapport avec l'expérience sensible, seraient vains. Le schème est donc « cette représentation de l'imagination servant à procurer à un concept son image [...] »; un véritable « art caché dans la profondeur de l'âme humaine » dont il serait difficile de tirer à la nature le secret (*Ibid.*, p. 189). En rendant possible la synthèse des catégories et des phénomènes, le schème donne une *signification* aux concepts (*Ibid.*, p. 192). « Leur signification leur vient de la sensibilité, qui réalise l'entendement, en même temps qu'elle le restreint » (*Ibid.*, p. 193).

Ainsi, les théories modernes de la connaissance sont fondées sur la représentation non pas simplement dans la mesure, presque caricaturale, d'un « quasi objet » qui s'imprimerait dans l'esprit à la place de l'objet réel à connaître, mais dans la mesure d'un schématisme œuvrant au cœur d'un processus représentationnel à plusieurs niveaux. Ce schématisme permet de joindre l'entendement et le phénomène par un art à la fois abstrait et sensible – c'est-à-dire par une image sans image, par une image mentale. Ce schématisme marque l'histoire de la philosophie au fer rouge, et l'histoire des sciences sociales. On le retrouve dans les théories contemporaines de la lecture alors qu'Iser, Thérien, Valenti et Lefebvre, par exemple, se réfèrent aux « images

mentales » dans le processus de lecture au cours duquel se constitue le sens du texte lu (*infra*, chapitre 1, p.39-41, p.47). Ces théoriciens donnent aux « images » dont ils parlent le statut de représentations internes issues de l'imagination productrice de synthèses (Lefebvre, 2007, p.243, p.246; Thérien, 2007, p.48). Ils reprennent directement la structure kantienne de représentations à plusieurs niveaux avec le schème de l'imagination transcendante comme strate du milieu.

Les théories de la connaissance fondées sur la représentation, dont le schématisme kantien rend la richesse et l'influence pérenne, sont censées permettre à Nicolas Doutey de mettre la scène en perspective et plus particulièrement, de comprendre l'articulation qu'elle est réputée faire du corps et de l'esprit. Ce que Doutey affirme à terme, c'est que la structure de représentation qui opère dans les théories modernes de la connaissance opère également au théâtre, bien que cette fois en sens inverse. On ne part pas d'éléments sensibles pour aller vers ce qu'ils seraient dans une sorte de réalité intérieure parallèle, en tant que représentations – en commençant par les transformer en images, puis en schèmes; mais on part de la « réalité dramatique », celle qui déchire les cœurs de Roméo et Juliette par exemple, pour essayer de la rendre avec les corps des acteurs, leurs voix et leurs mouvements, sur fond de décor en carton-pâte. On part de la « scène haute », abstraite, pour l'articuler à la « scène basse », concrète, dans les termes classiques de Diderot. Ce faisant, « [...] la scène semble être un lieu de dépassement de la dualité corps-esprit (sans lequel le spectacle ne fonctionne pas) – et c'est exactement le rôle de la connaissance dans les théories modernes » (Doutey, 2010, p. 57).

Dans la théorie de la connaissance, la représentation est représentation mentale de l'objet réel; au théâtre, à l'inverse, la représentation est représentation réelle d'un univers mental : nous ne sommes plus dans un rapport de connaissance, mais dans un rapport d'illusion. Cependant, la structure scénique comme lieu d'articulation [corps-esprit] est similaire (*Ibid.*, p. 58).

Pour l'essentiel, Doutey termine cette première partie du parallèle entre les théories de la connaissance et la scène avec un constat de similitude. Il y a quelque chose qui se ressemble, qui est pareille entre, d'une part, les théories de la connaissance fondées sur la représentation, et d'autre part le théâtre. Cette similitude doit être approfondie, dynamisée, articulée. Elle ne rassasie pas. Nous proposons alors de considérer un élément supplémentaire : l'image mentale par excellence, le schème paradigmatique avec lequel on se représente le monde et avec lequel on le connaît (ou croit le connaître), n'est pas n'importe quelle image, n'est pas n'importe quel schème – et surtout pas le schème d'un triangle tenu dans le vide; c'est *une scène* – une action dans un espace-temps qui nous affecte de sensations. En composant cette scène, nous nous mettons en « disposition » pour la réflexion de l'expérience. « L'expérience elle-même commence [alors] à apparaître comme une instance ayant une structure et une dynamique auxquelles nous sommes capables de réfléchir jusqu'à un certain point du moins, ou dans certaines limites » (Kirkkopelto, 2010, p. 119)¹⁹. « La scène constitue un *schème* de l'apparaître humain » (*Ibid.*, p. 127) et avec ce schème prend forme la réceptivité réfléchie du monde, puis le propos et le jugement. « Notre œil théorique est [ainsi] dès le début engagé dans le phénomène scénique » (*Ibid.*, p. 141).

Pour illustrer cet élément de réflexion supplémentaire voulant que la représentation par excellence dans les théories de la connaissance fondées sur la représentation soit une scène, prenons comme exemple la doctrine de la justice dans *La République* de Platon. Son schème est celui de l'âme humaine (*psukhè*), avance Kirkkopelto, contenant en filigrane celui de la cité. Ce

¹⁹ « Expérience est ici entendue de façon kantienne, écrit Kirkkopelto, comme mode de la réceptivité et de la spontanéité de l'homme par rapport à ce qui l'excède. L'expérience donne à cela, à l'*a priori* excessif et insoutenable, la forme d'une "nature" ou d'un "monde". Ainsi, nous pouvons parler de l'expérience à la fois comme ensemble de nos actes, comme ensemble de nos pouvoirs de connaître et comme ensemble de nos "épreuves" vécues et traversées » (2010, p. 119, note 3).

schème est fait de trois étages enveloppés par une gaine : dans l'étage du bas se trouve un monstre tricéphale, déchiré par ses désirs, qui ne cherche que le profit et s'éparpille dans tous les sens, alors que la classe qui lui correspond est celle des artisans; dans l'étage du milieu, il y a un lion empli de courage qui cherche à dominer et parvient à établir un certain ordre, alors que la classe qui y correspond est celle des guerriers; puis dans l'étage du haut, il y a enfin une forme humaine, une tête dotée d'intelligence qui cherche le savoir (épistémè) et y parvient tant bien que mal, alors que la classe qui y correspond est celle des gardiens (Platon, *La République*, 588b, tel que repris par Kirkkopelto, 2010, p. 128).

Ce modèle traduit ainsi la question de l'(in)justice [...] en lutte de pouvoir entre les différentes parties de l'âme (et les différentes classes de citoyens). La personne juste est celle qui laisse la partie supérieure dominer la partie inférieure par l'intermédiaire du cœur; chez la personne injuste, le rapport est inverse (Kirkkopelto, 2010, p. 128).

Nous voudrions insister sur le fait qu'il s'agit ici selon nous d'un *schème* plutôt que d'une image, car on ne voit pas, en tant que tel, ces trois étages gainés quand on ferme les yeux, comme on verrait cinq points les uns à côté des autres. Plutôt, on y *pense* comme on pense à la fois abstraitement et sensiblement à la catégorie générale du triangle. L'image de l'âme chez Platon est, autrement dit, un schème kantien. Et plus encore, en tant que schème, c'est une scène. « [...] ce modèle, écrit Kirkkopelto, définit ce qu'il se passe lors de l'apparition humaine, et définit la manière dont cette dernière engage notre expérience. Au sens défini plus haut, il s'agit donc d'une *théorie de la scène* » (*Ibid.*, p. 129-130). Il s'agit d'une optique sur l'expérience qui nous permet de la réfléchir.

Ce qu'Essa Kirkkopelto ne souligne pas assez, c'est que l'image de l'âme chez Platon, en tant que schème d'apparition, est une scène *qui nous happe de sensations*. Revisitons-la sous cet angle... S'élever jusqu'à l'étage du haut, tenter de parvenir au savoir en déployant des efforts

éminents de contention des désirs les plus bas, sachant de quoi notre âme est faite, est d'un grandiose presque indicible. Contempler l'essence de la justice est le plus grand amour qu'on puisse imaginer (*République*, 479b-480a). C'est Éros à son meilleur! « Quel sentiment, à [v]otre avis, pourrait bien éprouver un homme qui arriverait à voir la beauté en elle-même, simple, pure, sans mélange, étrangère à l'infection des chairs humaines, des couleurs et d'une foule d'autres futilités mortelles [...] » (*Banquet*, 211e)? Dans quelques chapitres, nous plongerons dans cette sensation, aussi sublime qu'enivrante, en lisant le *Banquet* comme s'il s'agissait d'une scène. Nous pouvons supposer que les spectateurs de celle-ci, ceux qui lisent, ne sont pas seuls à l'éprouver. Ce ne sont pas seulement eux qui « voient », mais bien tous ceux impliqués dans le geste scénique, le metteur en scène au premier chef – c'est-à-dire Platon lui-même en tant que théoricien. « La vue [et les sensations en général!] du spectateur et celle de l'artiste se rencontrent, s'entretiennent et s'échangent sur ce domaine ou dans cette dimension difficilement localisable » (Kirkkopelto, 2010, p. 119).

À la fin de sa réflexion, Essa Kirkkopelto nous invite à refaire les scènes de la philosophie classique, « schèmes qui se répètent sans fin [...] en constituant à la fois le cadre et le support ultime de l'imagination » (2010, p. 131). Celui ou celle qui imagine la scène de l'âme platonicienne, déplore-t-il, « s'est déjà soumis à l'ordre symbolique qu'elle établit » (*Ibid.*, p. 129). Nous n'en sommes pas si convaincue. Ainsi donc, avec la méthode de la « scène de pensée » que nous proposons pour penser lors de la lecture d'un texte philosophique, nous invitons plutôt le lecteur à commencer par retracer la scène du texte qu'il lit. Cela ne veut pas dire proposer aussitôt une alternative, « inventer de nouvelles scènes » (*Ibid.*, p. 142), mais repérer celle qui l'habite en lisant, celle qu'il « voit » – ce qui mobilise en soi une part de construction,

de création. Le pari est que cela amènera des sensations en tension irrésolue et, par-là, des questionnements sans réponse immédiate.

2.2.2 La scène dans les philosophies de la connaissance en tant qu'action

Les théories de la connaissance fondées sur la représentation – nommément de Platon, de Kant –, dont les représentations clés articulant le spirituel et le sensible s'avèrent être des scènes, sont contrastées chez Doutey par les théories de la connaissance fondée sur l'« action ». Celles-ci combattent le rapport frontal aux choses, le rapport spéculaire. Autrement dit, ici celui qui pense ne se trouve pas *devant* les choses en train de les regarder, c'est-à-dire se les représenter; il est plutôt *avec* elles, en train d'agir. Dans cette autre perspective philosophique, l'on pourrait dire que la pensée est la production/création de sens, qui n'est pas *présent* d'emblée (il faut le créer) et qu'il ne faut donc pas *re-présenter*. Ce que nous voudrions ajouter cette fois, c'est que la production/création de sens se fait toujours sur une scène et que le sens, d'une phrase par exemple, n'est effectif que dans cette scène-là.

Pour cerner les implications de cet ajout et parvenir à soutenir que l'on pense en scène peu importe la tradition philosophique, il nous faut approfondir ce que l'on entend par l'expression « théories de la connaissance fondées sur l'action ». En suivant Rorty, Doutey se tourne vers le pragmatisme de Wittgenstein – « tradition critique de la métaphysique moderne qui cherche à se dégager radicalement de l'opposition du corps et de l'esprit et du paradigme visuel de la connaissance » (2010, p. 61). Ici, pas de métaphores de la vue pour réunir le corps et l'esprit qui ont été séparés; l'on tenterait d'éviter dès le départ toute forme de séparation. L'esprit et le corps forment un tout se trouvant à la base de la pensée, dont la tâche consiste non pas à représenter les choses en idées pour arriver supposément à discerner ce qu'elles sont, mais à

« produire des significations » (*Ibid.*, p. 64). « La pensée est la proposition ayant un sens », écrit Wittgenstein dans le *Tractatus logico-philosophicus* (1961, p. 70) et c'est l'une des lignes d'assertion qui demeure entre ce premier écrit et *Les recherches philosophiques*, œuvre de maturité. Tout au long, écrit Bertrand Russell, le « travail [de Wittgenstein] concerne les conditions d'un symbolisme [...] dans le cadre duquel une phrase “signifie” quelque chose [...] » (Wittgenstein, 1961, p. 8).

Éviter la séparation corps-esprit c'est remplacer la « représentation » de l'être des choses par la « production » de sens, et c'est aussi éviter le clivage entre l'intériorité du sujet et l'extériorité du monde (et des choses). Ainsi, la production de sens a lieu *dans* le monde, et non dans un lieu interne séparé, sorte de réceptacle mi-sensible, mi-idéal qui hébergerait les représentations du monde (tel l'espace intérieur de Descartes ou la *khôra* de Platon). Wittgenstein fait la différence en toutes lettres : « [...] la grammaire de “vouloir dire” n'est pas semblable à celle de l'expression “se représenter quelque chose”, ni à celle d'expressions analogues » (2004, p. 47); « Avoir l'expérience d'une signification et avoir l'expérience d'une image de la représentation, dans les deux cas, aimerait-on dire, *on a une expérience*, mais de quelque chose de différent » (*Ibid.*, p. 250). Sa préférence est tout aussi explicite : « [...] n'est-ce pas notre *vouloir dire* qui donne un sens à la phrase » (*Ibid.*, p. 167)?

Enfin, la production de sens, qui se fait dans le monde et non ailleurs dans l'intériorité d'un esprit, est une *action* à part entière : « un des aspects de notre comportement humain, une des modalités d'interaction avec notre environnement » (Doutey, 2010, p. 63). « [...] les significations sont configurées par un contexte pratique – engageant l'esprit autant que le corps. Contexte pratique des “jeux de langage” par exemple et, plus largement, des “formes de vie” »

(*Ibid*, p. 64). Ce qui importe pour la pragmatique, c'est la vie, sans rupture spirituel/physique, car c'est « là où s'élaborent les significations ». (*Idem*) Wittgenstein le dit lui-même : « Parler un langage [vouloir dire et donner sens à la phrase] fait partie d'une activité, ou d'une forme de vie » (2004, p. 39).

Si, dans la perspective des théories de la représentation, la représentation par excellence était une scène, ici l'on dira que la production de sens qui a lieu dans le monde, a lieu dans les faits, à chaque fois, sur des scènes très spécifiques; ce sont elles, les « jeux de langage » ou les « formes de vie ». Nous relayons ainsi l'intuition de Doutey : « Mon hypothèse, écrit-il, est qu'à la scène comme espace représentationnel d'apparition de l'idée se substitue une scène comme contexte ou réseau pratique d'émergence de la signification » (2010, p. 63); « à la scène comme surface intérieure de mon esprit et dispositif de visibilité des idées se substitue la scène comme contexte pratique de leur émergence » (*Ibid.*, p. 65). Autrement dit, la scène dans la pragmatique est le contexte précis dans lequel une phrase signifie quelque chose, entendu que : « c'est dans un emploi seul que la proposition a un sens » (Wittgenstein, 1976, p. 33)²⁰.

De la même façon dont nous l'avons fait dans la section précédente, nous proposons de pousser plus loin l'hypothèse de Nicolas Doutey. La scène paradigmatique de Wittgenstein est celle du « dressage » de l'enfant qui apprend à parler (2004, p. 29). Il y revient souvent dans les *Recherches philosophiques*. Elle est composée d'une maison avec un adulte qui pointe des objets et émet des sons (« ta-ble », « dal-le ») et un enfant qui répète. C'est l'« enseignement ostensif » (*Ibid.*, p. 30) d'un certain début qui n'est pourtant pas absolu, car comme l'étranger balbutiant sur

²⁰ Ainsi, « $2 \times 2 = 4$ » est une proposition vraie de l'arithmétique – non “dans des circonstances définies”, ni “toujours”; en chinois, les signes vocaux ou écrits “ $2 \times 2 = 4$ ” pourraient avoir une autre signification ou être un non-sens patent » (Wittgenstein, 1976, p. 33).

le sol d'un pays dont il ne connaît pas encore la langue, l'enfant sait en quelque sorte déjà parler; avec lui-même (*Ibid.*, p. 44). La dénomination inculquée, le dressage, le préparent à parler avec autrui, ce qui veut dire plus que donner des noms aux objets. Il saura composer une grande diversité de sens. Le petit homme devenu grand pourra s'exclamer « De l'eau! Va-t-en! Aïe! Au secours! Magnifique! Pas du tout! » (*Ibid.*, p. 41).

Par-delà ce jeu de langage « primitif », avec une action, un espace, un temps et des sensations (on voit le doigt de l'adulte qui pointe, on entend les sons qu'il émet, puis à terme l'enfant s'exprime, fait sens, s'exclame – c'est impressionnant, c'est admirable!), Wittgenstein se réfère sans cesse, presque à chaque page, à des scènes où se produit du sens. Des scènes qu'il faut examiner pour comprendre comment cela se produit : un marchand au marché qui vend des pommes à un client (2004, p. 28); un architecte qui fait un calcul mental pour construire une machine (*Ibid.*, p. 169); Adélaïde et l'Évêque qui jouent aux échecs (*Idem*); quelqu'un qui peint un tableau et le montre ensuite à quelqu'un d'autre (*Ibid.*, p. 146); quelqu'un qui a oublié une mélodie, cherche à s'en souvenir et soudain la retrouve! (*Ibid.*, p. 117). La liste continue... On ne se « représente » pas ces scènes en tant que telles, on est dedans, on y joue. Et on s'observe jouer – sans pour autant s'extraire, sans aller dans un lieu intérieur ou surplombant. On reste là, dans la scène, et on s'examine; on essaie de comprendre le processus de compréhension, de faire sens de la production du sens, et c'est cela l'action philosophique.

Nous trouvons dans *Qu'appelle-t-on penser?* (Heidegger, 1976) un écho à ce que Nicolas Doutey veut souligner en distinguant les théories de la connaissance fondées sur la représentation et les théories de la connaissance fondées sur l'action. Heidegger y glisse à maintes reprises des commentaires sur la représentation : « Notre propre façon de pensée (*sic*) vit encore sur l'être de

la pensée tel qu'il a été jusqu'ici, c'est-à-dire sur la représentation » (1973, p. 103); « La représentation nous [paraît vaguement] constituer le trait fondamental de la pensée traditionnelle, celui qui domine partout » (*Ibid.*, p. 105). Ce qui permet un dialogue avec cette tradition de laquelle on vient – qui par ailleurs n'a pas encore été pensée! –, est la philosophie de Nietzsche, ou encore la poésie de Holderlin. Or, celles-ci ne sont pas tant des « représentations » de quoi que ce soit, que des créations de sens. En essayant de les comprendre – c'est-à-dire en pensant avec elles –, nous nous rapprochons nous-mêmes de l'« essence » des choses, nous avançons sur le chemin de la pensée. Ces créations de sens, ajoutons-nous, sont des créations de « scènes ». Dans le cas de Nietzsche, la signification produite *est une scène* avec des arbres et des montagnes, des hauts et des bas, un passé lourd, puis un allègement – une danse allègre. Il s'agit d'une scène inhérente au sens produit; qui n'est en rien décorative, mais partie prenante du vouloir dire (Bachelard, 1943). Cette production de sens, qui en fait est une production de scène, nous happe de sensations. Nous essayons de rendre la teneur de celles-ci dans le chapitre de cette thèse consacré à la lecture d'*Ecce Homo*.

3. LA PENSÉE COMME QUESTIONNEMENT ET LE QUESTIONNEMENT COMME JOIE

Dans notre approche, penser ne correspond ni à chercher/trouver ce que les choses sont (en se les représentant dans l'espace intérieur de l'esprit), ni à produire du sens (en restant dans le monde), mais à se poser des questions sans réponse immédiate. Nous abordons cette interrogation persistante, maintenue, dans un contexte précis, soit au terme de la lecture d'un texte philosophique. Pour mieux comprendre la place de la scène dans cette approche, comme pivot de la méthode que nous proposons, nous devons détailler davantage les implications de la pensée en tant que « questionnement sans réponse immédiate », de la même manière dont nous avons

approfondi précédemment les perspectives d'une pensée « connaissante », en tant que représentation, et d'une pensée « signifiante », en tant qu'action.

3.1 La pensée comme questionnement

Les approches précédentes de la pensée ont été introduites, tour à tour, par leur positionnement quant à l'articulation du corps et de l'esprit : les théories fondées sur la représentation les séparaient d'abord et les réunissaient ensuite par une métaphore, alors que celles fondées sur l'action tentaient de tuer dans l'œuf toute séparation. Nous situerons de même notre propre perspective. Elle aborde le corps et l'esprit ensemble, inséparablement. Cela s'inscrit déjà dans le postulat qui donne le coup d'envoi à cette thèse, voulant que l'on pense avec le corps, que l'on pense avec ce qu'on ressent. En accord avec ce postulat, c'est-à-dire de retour à Spinoza, cet ensemble inséparable corps-esprit prend pour nous la forme unifiée du *conatus*, puissance d'exister dans son « effort d'existence ». On retrouve cette forme unifiée de l'amalgame corps-esprit à la proposition VII de la troisième partie de l'*Éthique*, « de l'origine et de la nature des sentiments » : « L'effort (*conatus*) par lequel chaque chose s'efforce de persévérer dans son être n'est rien en dehors de l'essence actuelle de cette chose » (Spinoza, 1954, p. 190). En tant qu'essence de la chose, l'effort d'exister embrasse l'ensemble de cette dernière comme tout corps-esprit.

En gardant en tête ce *conatus*, ou effort d'exister, tournons-nous vers « le questionnement sans réponse immédiate ». En quoi celui-ci est-il *pensée*? Nous commençons par remarquer que tant dans la métaphysique que dans la pragmatique dont nous avons fait l'esquisse plus haut, une importance non négligeable semble accordée au fait d'arriver à quelque chose de certain au bout du questionnement. Insensé est de rester dans le doute, sans réponses. Ainsi Descartes, et non

moins Wittgenstein, estiment parvenir à des énoncés certains et se préoccupent de l'affirmer avec aplomb. D'un côté, tout en soulignant le peu qu'il amène, le *Discours de la méthode* termine avec une assurance en grande pompe : « je veux bien qu'on sache que le peu que j'ai appris jusqu'ici n'est presque rien à comparaison de ce que j'ignore » (1973, p. 168); mais...

[...] j'ose dire que non seulement j'ai trouvé moyen de me satisfaire [...], mais aussi que j'ai remarqué certaines lois que Dieu a tellement établies en la nature, et dont il a imprimé de telles notions dans nos âmes, qu'après y avoir fait assez de réflexion nous ne saurions douter [...] (Descartes, 1973, p. 138-139).

Voltaire s'exclame : « Ce Descartes, après avoir fait semblant de douter, parle d'un ton si affirmatif... » (2008, p. 25). Mes fondements, conclut en effet l'auteur du *Discours*, sont « presque tous si évidents qu'il ne faut que les entendre pour les croire [...] » (*Ibid.* p. 170); ils découlent de « [...] cinq ou six principales difficultés que j'ai surmontées [...] [et] je pense n'avoir plus besoin d'en gagner que deux ou trois autres semblables pour venir entièrement à bout de mes desseins » (*Idem*).

D'un autre côté, le *Tractatus logico-philosophicus* commence avec le même ton : en ce qui a trait à l'expression juste des pensées, avertit Wittgenstein dans sa préface, « j'ai conscience d'être resté bien en deçà des possibilités. Simplement parce que mes forces n'ont pu venir au bout de la tâche. Puissent d'autres s'y mettre et faire mieux »; « En revanche, la vérité des pensées communiquées ici me paraît intangible et définitive. J'estime donc avoir résolu définitivement les problèmes pour ce qui est de l'essentiel » (1961, p. 40). La fierté de ce qui est dit vient dans les deux cas avec la peur de ne rien pouvoir dire, la menace de laisser le champ libre aux sceptiques. Descartes assure ne pas les imiter, « ils ne doutent que pour douter » (1973, p. 123); alors que Wittgenstein les dédaigne :

Le scepticisme n'est pas réfutable, mais est évidemment dépourvu de sens s'il s'avise de douter là où il ne peut être posé de question. Car le doute ne peut exister que là où il y a une question, une question que là où peut exister une réponse et celle-ci que là où quelque chose peut être dit (Wittgenstein, 1976, cité par Kéfi-Ghodbane, 2013, p. 55).

Avec les tons assurés de Descartes et de Wittgenstein, si assertifs, on peut se demander : à quoi bon concevoir la pensée comme questionnement sans réponse? Qu'est-ce que cela vaut?

Pour réfléchir à la valeur d'un tel questionnement, nous avons tenté de mieux cerner l'« état » ou l'« effet » allant avec l'inexistence de réponses certaines. Et pour y arriver, nous avons essayé d'analyser d'abord ce dont nous avons un exemple patent, c'est-à-dire l'état ou l'effet allant avec l'assertion de fondements « évidents », « difficultés surmontées », « vérités tangibles et définitives », « problèmes résolus ». Autrement dit, nous avons tenté d'approfondir la teneur du sentiment de certitude. Celui de Descartes, que nous rendons avec toute sa complexité dans le chapitre de cette thèse consacré au *Discours de la méthode*, et probablement aussi celui de Wittgenstein, que néanmoins nous n'avons pas approché de près, correspondent dans les grandes lignes au sentiment d'« assurance » posé par Aristote dans la *Rhétorique*. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas l'autorité d'une quelconque définition aristotélicienne de l'assurance qui collerait aux textes de ces deux philosophes. Sans recourir à l'autorité de la *Rhétorique*, l'on sent bien de soi-même, simplement en le lisant, que Descartes est rassuré de ne pas être comme les sceptiques. Ce qui nous intéresse cependant, c'est le vocabulaire employé par Aristote. L'assurance, écrit-il, est une sensation relative à la « puissance ».

On a de l'assurance lorsqu'on n'a pas éprouvé un préjudice, qu'on n'en a pas causé; lorsqu'on n'a pas du tout de compétiteurs, ou que nos compétiteurs n'ont aucune puissance, ou que ceux qui ont de la puissance sont nos amis. De même [...] lorsque les gens intéressés à notre action sont plus nombreux ou plus puissants, ou l'un et l'autre (*Rhétorique*, 1383a).

Ainsi, si en ayant un sentiment de certitude on se sent « assuré », c'est dire qu'en étant certain : on se sent puissant! C'est remarquable, car se sentir *plus* puissant ou *moins* puissant est, dans la perspective spinoziste, à la base de tout ce que l'on sent, de tous les affects. Le conatus ou effort d'existence est à la fois la forme unifiée du corps-esprit et le baromètre de ce sentiment de puissance, qui à son tour est à l'origine de toutes les sensations. Tout s'y ramène : l'effort d'exister est *Désir* et il varie constamment – lorsqu'il va « mieux » on se sent plus puissant (c'est le propre du sentiment de *Joie*) et lorsqu'il va « pire » on se sent moins puissant (c'est le propre du sentiment de *Tristesse*). La multiplicité des affects est alors pour Spinoza une variation sur les mêmes thèmes : « [...] en dehors de ces trois sentiments (Désir [qui est l'effort-même d'existence], Joie, Tristesse), je n'en reconnais aucun autre comme primitif et je montrerai dans la suite que les autres naissent de ces trois » (Spinoza, 1954, p. 191-192).²¹ Le sentiment de certitude serait ainsi, plus fondamentalement, un sentiment de Joie.

Si l'on suivait la structure oppositionnelle d'Aristote dans la *Rhétorique*, ou encore celle que mobilise à son tour Spinoza dans l'*Éthique*, il faudrait concevoir le questionnement sans réponse immédiate à l'opposé de cette joie, comme tristesse. Et c'est précisément à cet égard que nous voudrions élargir l'horizon de possibilité. Nous le faisons sous forme de question : Et si le questionnement qui reste ouvert était lui aussi une source de joie, sous une autre modalité que celle de la certitude? Si s'interroger sans port d'arrivée, naviguer « à la dérive » comme l'imagine Barthes (1973, p. 32-33, 39), ou demeurer « en chemin » comme le fait Heidegger (1973, p. 103), n'était pas insensé, déstabilisant, angoissant, un préjudice potentiel, mais un état heureux? Un état de joie telle qu'ici exposé, en tant qu'augmentation du sentiment de puissance, du sentiment d'exister. En marinant dans une interrogation sans réponse immédiate au terme d'une lecture

²¹ Scolie de la proposition XI de la troisième partie de l'*Éthique*, « de l'origine et de la nature des sentiments ».

philosophique, pourrions-nous dire alors : on se sent puissant! Ou encore, l'état correspondant à l'inexistence de réponses certaines peut être la joie du questionnement. Roland Barthes fait un pas dans cette direction en parlant de « plaisir du texte » alors que dans sa réflexion, le plaisir, du moins sous sa forme de jouissance, désigne un « évanouissement » des repères – une sorte d'incertitude. Ce plaisir d'incertitude s'accompagne d'un sentiment de puissance indéniable : à titre d'évanouissement des repères, il est seul à pouvoir court-circuiter la répétition inlassable du même; il est seul à réussir un pied de nez à la métaphysique (1973, p. 49, 66-67; *infra*, chapitre 1, p. 56-57).

3.2 La joie de participer à l'Impensé

Si Barthes est pour nous un pionnier sans pareil et l'une des références majeures de la pensée que nous voulons concevoir, il nous importe toutefois de soutenir ceci : le sentiment de puissance de l'interrogation sans réponse immédiate – la joie du questionnement – peut s'avérer effectif non seulement dans la perspective d'un « échapper à » (échapper à la répétition, au déjà-dit, au martelé, aux réponses qui dominent), mais bien dans la perspective d'un « participer à ». Participer à quoi? À ce que le livre lu offre de plus précieux : l'Impensé. « L'Impensé est le don le plus haut que puisse faire une pensée », écrit Heidegger (1973, p. 118). Le sentiment de puissance du questionnement maintenu ouvert au terme d'une lecture philosophique est alors celui de cerner un « Impensé » de la pensée lue et de s'aventurer en lui; la fierté non pas de combattre quelque chose, mais de cueillir ce qu'elle donne, sans que la réception de ce don, son relais, l'immersion en lui, ne soit d'aucune manière une « réponse ».

C'est ici que la scène entre en ligne de compte dans notre approche. En faisant *comme si* le texte philosophique qu'il lit était une scène, le lecteur/penseur sera chargé de sensations qui le

pousseront à s'interroger. Cela veut dire : il pourra ainsi cerner l'Impensé de la pensée qu'il vient de lire et s'aventurer en lui, participer à son élaboration, pour la joie du questionnement, c'est-à-dire un sentiment de puissance. *Il construit alors une « scène de pensée »*. Pour mener l'exercice, pour aborder le texte philosophique comme scène et penser avec celle-ci, nul besoin d'une connaissance préalable des canons de la philosophie. L'action, l'espace, le temps et les sensations qui composeront la scène sont repérables sur la base des champs sémantiques mobilisés par le texte et des occurrences de termes. Autrement dit, ce que le lecteur-penseur met de l'avant pour construire « sa » scène de pensée (celle-ci variera d'un lecteur à l'autre, bien que la méthode demeure universalisable) (*supra*, chapitre 3, p. 105, p.126), ce sont les mots qui reviennent dans le texte qu'il lit et les familles de mots qui se forment. Ce n'est pas là une grille d'analyse rigide, ni une structure textuelle préétablie qu'il faudrait arriver à discerner savamment, mais une « matière » pour que le lecteur puisse aborder la lecture en extension de son corps et de ce qu'il sent – en extension de son conatus. Faire *comme si* le texte lu était une scène à partir des champs sémantiques et des occurrences, c'est adopter une posture de « géopoétique » appliquée à la lecture, donnant à chacun une liberté de création en contrepartie d'un investissement sensuel et émotif de l'espace-temps lu. C'est opter pour une « pratique sémiotique fondée sur le dynamisme plutôt que sur une définition rigide des signes et donnant davantage de prise à l'évocation [...] au risque de se transformer soi-même [...] [en scène] » (Bouvet, 2008, p. 145).

On peut certes demander comment fonctionne cognitivement cette construction d'une scène de pensée à partir des champs sémantiques et des occurrences du texte lu. Comment l'exercice fait-il intervenir les « représentations », les « images mentales », « l'imagination », le « vouloir-dire » du lecteur? Et volontairement nous ne répondrons pas. Car répondre impliquerait de « se ranger » sous l'égide d'une tradition philosophique plutôt qu'une autre et ce rangement

risque de nous desservir. Nous restons « atopiques » en toute connaissance de cause. (Barthes, 1973, p. 39, *infra*, chapitre 1, p.57) Ce que nous espérons, c'est que le lecteur joue au jeu, qu'il s'approprie la méthode, à sa convenance, qu'il construise des scènes de pensée pour parvenir à s'interroger longuement. Peu importe son bagage... Peu importe s'il considère que la pensée est un processus requérant par nécessité des représentations mentales intérieures, ou s'il est au contraire soucieux d'affirmer que la pensée est plutôt une production de sens dans le monde, par le langage. Ou encore s'il dépasse cet antagonisme et fait valoir d'autres perspectives sur la pensée. Ce qui nous intéresse, c'est qu'il s'interroge longuement, qu'il marine – et croyons qu'il le fera en abordant le texte comme scène.

4. LES SENSATIONS EN TENSION QUI POUSSENT AU QUESTIONNEMENT

Précisons notre proposition : en construisant une scène de pensée lorsqu'il lit un texte de philosophie (c'est-à-dire en cernant l'action, l'espace, le temps et les sensations qui le traversent à la lecture), le lecteur sera chargé de tensions qui le pousseront à s'interroger, à cueillir l'Impensé de la pensée qu'il lit – ce qui peut être conçu à l'aune d'une joie de vivre, d'une joie conative. Trois dimensions restent en suspens. D'une part, (1) qu'est-ce que ces « sensations » dont le lecteur se charge, de quoi s'agit-il exactement? D'autre part, (2) si la pensée qui nous intéresse est celle qui demeure active une fois composé le sens général du texte lu, comment concevoir, au sein même de la construction d'une scène de pensée, la composition de ce sens général? Enfin, (3) pourquoi affirmer que les sensations que fait ressentir le texte alors qu'on l'aborde comme scène donnent à penser en demeurant dans le cadre de tensions irrésolues?

Par le terme « sensation » – lorsqu'on dit que le lecteur construit une scène de pensée en dégageant l'action, l'espace, le temps et les *sensations* qui le traversent lors de la lecture du texte

philosophique, ou encore que ce qui lui donne à penser ce sont les *sensations* demeurant en tension au terme de cet exercice –, nous concevons un ensemble vaste, mais précis de phénomènes. Le défi que nous tentons de relever est de réunir avec ce terme : (A) Ce qui est perçu de manière « iconique » à la lecture (les lettres, les pages, les marges, les signes sur le papier). Ce sont là des éléments relevés par Gilles Thérien lorsqu’il parle du processus perceptif de la lecture avec lequel l’expérience lectorale commence (2007, p. 25; *infra*, chapitre 1, p.47). (B) Ensuite, ce qui est vécu « sensuellement » à la lecture (la rondeur des voyelles, la coupe sèche de certains mots, la matérialité des termes et des sonorités – le « grain » de l’écriture. Puis la chaleur ou la froideur ressenties, les couleurs, les textures, la disposition des lieux). Ce sont là des éléments de « signifiante », si l’on reprenait le vocable de Roland Barthes (1973, p. 104-105; *infra*, chapitre 1, p.54). (C) Enfin, ce qui est senti « émotionnellement » à la lecture (les émotions éprouvées notamment via l’identification aux personnages : curiosité, peine, entrain, fougue, méfiance, surprise, déception...). Ce sont là des éléments soulignés par les approches psychanalytiques ainsi que programmatiques de la lecture (*infra*, chapitre 1, p.30, p.38). Pour désigner l’ensemble de ce qui est senti aux niveaux iconique, sensuel et émotif, nous optons pour le terme *sensation*. La raison qui motive ce choix est simple et opératoire : dans sa généralité de « chose sentie » (Lalandes, 2010, p. 977), la sensation est capable d’embrasser beaucoup de choses. Elle renvoie à tout ce que l’« on sent » et peut dès lors référer aux trois sphères que sont la perception, la sensualité et l’émotivité.

En articulant en scène les sensations qu’il ressent (c’est-à-dire en les articulant autour d’une action, un espace et un temps), le lecteur compose le *sens* du texte qu’il lit. La scène construite « fait sens » dans la mesure où elle constitue une cohérence, un assemblage au-delà des phrases successives, une composition globale qui, avant l’intervention du lecteur, n’existe pas

(*infra*, chapitre 1, p.40). Cela dit, la composition de cette cohérence d'ensemble ne signe pas pour autant l'harmonisation des « conflits » ressentis à la lecture. C'est précisément l'intérêt de leur maintien que révèle la méthode de la scène de pensée.

Les réflexions de Bruno Clément (2005) sur ce qu'est une méthode en philosophie nous assaillent. Ce dernier problématise la relation entre « méthode », « récit » et « fiction », en prenant comme matériel d'analyse des textes de Platon, Poulet, Nietzsche, Proust et Descartes. Son angle se résume ainsi : la méthode en philosophie est la textualité visant à rendre universel le rapport irréductiblement particulier – incarné – au questionnement. « Une pensée a une histoire : elle a pris sa source en une existence incarnée que le tour méthodique a changé [ou plutôt aspire à changer] en un vestige insoupçonnable », pour que d'autres puissent penser, vivre leur histoire, selon ces termes mis en commun (2005, p. 116). Ainsi, Clément remarque un conflit temporel constitutif de toute méthode : elle se présente comme ce qu'il y a à faire dans un avenir rapproché, dans le cadre d'un usage universel, alors qu'elle est toujours un récit de ce qui s'est passé, dans le cadre d'une expérience personnelle. Elle doit jouer avec la temporalité pour parvenir à rapprocher les deux bouts qu'elle essaie de joindre : d'une part, l'expérience philosophique déjà eue de quelqu'un qui se réfléchit et, d'autre part, la volonté de s'extraire un tant soit peu de cette expérience singulière pour aller ailleurs, vers des critères universels afin que d'autres puissent se réfléchir de même manière à l'avenir²².

²² Ainsi, la méthode a nécessairement partie liée au récit et à la fiction, car rendre le plus universel possible le rapport incarné au questionnement implique de (se) raconter cette incarnation, cette expérience philosophique personnelle, et par le fait même de « créer » quelque chose. Jamais récit ne raconte tout d'une expérience, mais est partiel et ordonné, là où le vécu est plus abondant et moins lisible. « [...] la raison, qui justifie la méthode et que la méthode justifie, n'est jamais libre d'une incarnation [...]. Mieux, elle n'est jamais que le résultat d'une histoire » (Clément, 2005, p. 115).

Nous ressentons ce conflit temporel et la nécessité de créer un récit qui colmate la distance. Autrement dit, les scènes de pensée que nous avons construites personnellement en lisant le *Banquet* de Platon, le *Maître ignorant* de Rancière, l'*Ecce homo* de Nietzsche et le *Discours de la méthode* de Descartes – ces scènes de pensée que les chapitres de la deuxième partie de cette thèse présentent – nous ont appris des choses sur les sensations qui poussent au questionnement. Et ces « choses » doivent être dites maintenant, racontées comme si elles étaient à venir alors qu'on les a déjà expérimentées, pour que celui ou celle qui veuille bien jouer le jeu et s'exercer à construire une scène de pensée en lisant un texte de philosophie, comme nous l'appelons à le faire, les cherche d'emblée. Qu'est-ce donc? Les tensions. *Les scènes qu'on construit à la lecture du texte philosophique font penser par les sensations en tension qu'elles provoquent.* Elles font penser par les sensations qui – dans leur déchirement, leur duplicité, leur superposition – installent un inconfort durable et ne laissent pas tranquille.

Ainsi, fait penser le sentiment d'amour-haine qu'on ressent envers Socrate au petit matin lorsqu'il sort tout fringant du *Banquet* alors que le reste des convives peinent à supporter le lendemain de veille : on l'admire, on l'aime, parfois même on l'adule, ce Socrate, mais en même temps il est méprisant, enrageant, exaspérant – constituant toujours à lui seul une classe à part. En dérangent, la duplicité de la sensation oblige à se poser des questions. De la même manière, fait penser la confiance-méfiance qu'on ressent envers le Nietzsche malade, terrassé, avec ses hauts et ses bas, qui se raconte, s'invente et se glorifie dans *Ecce homo*; fait penser la satisfaction troublée de Descartes à la fin du *Discours*, une satisfaction « intérieure » indéniable à l'égard de tout ce qu'il a construit, qui à la fois est emplie d'une inquiétude sourde. Fait penser, enfin, le sentiment intense de capacité qui gonfle à bloc dans la scène du *Maître ignorant*, car en même temps qu'elle est porteuse d'émancipation, cette capacité va de pair avec le sentiment amer d'une

incapacité à faire de l'émancipation le fondement de l'ordre social. On se sent capables, plus que jamais, et pourtant si impuissants. Ces sensations en tension persistent une fois qu'on a fini de lire et qu'on a intégré l'horizon d'ensemble de l'œuvre lue. La lecture est terminée, on a rassemblé le tout en une scène d'ensemble, mais la tension finale demeure. On ne sait pas comment la trancher; on change d'idée tour à tour, car d'un côté comme de l'autre cela fait sens; on est assis, mal à l'aise, « entre deux chaises »! Intenables telles quelles, ces tensions lancinantes astreignent à se poser des questions. Elles nous tiennent, plus que nous les avons. Et elles nous poussent vers le questionnement, plus que nous décidons d'avancer à partir d'elles. En reprenant à notre façon les mots de Rachel Bouvet, c'est le « *Plaisir de l'indétermination* » (2007) qui donne l'élan interrogatif – qui propulse. Un plaisir dans lequel les scènes de pensée que nous avons construites à la lecture des quatre textes de notre corpus mordent à belles dents.

Ces sensations de tension nous mènent à revenir sur un point important des théories contemporaines de la lecture (surtout traité par les approches psychanalytiques et celle de Wolfgang Iser). Iser disait : ce qui saisit le lecteur sur le plan émotif, ce n'est pas, comme le croit la psychanalyse, ce qui l'identifie aux personnages, c'est-à-dire les ressemblances; mais ce qui l'y distingue, c'est-à-dire les différences (1976, p. 82). À notre avis, les tensions qui font penser au terme d'une lecture philosophique sont issues en grande partie du recul du lecteur par rapport à son identification première aux sensations des personnages. Un recul non immédiat, qui prend du temps à venir. Il y a donc, en tension, la sensation que je sens parce que le personnage la vit et la sensation que je sens parce que je prends du recul par rapport au personnage. Ce que nous apportons dans le débat, c'est d'une part, une articulation entre ressemblance et différence, et d'autre part, une mise en valeur de la tension non dénouée. Autant les approches psychanalytiques de la lecture, que l'approche d'Iser, font découler le développement de

l'identité du lecteur, intérêt qui serait le premier de la lecture, de la résolution de la tension vécue (dénouement de la tension traumatique pour la psychanalyse, dénouement de la tension dramatique pour la théorie de la réception d'Iser) (*infra*, chapitre 1, p.34-35, p.43-44). Pour notre part, si nous faisons dévier l'angle et nous élaborons une méthode scénique pour la pensée issue de la lecture – pour la pensée en tant que questionnement sans réponse immédiate, augmentant le sentiment de puissance –, au lieu d'une analyse concernant le « développement de l'identité du lecteur », nous enracinons en plus cette méthode dans la non-résolution de la tension provoquée par la scène. C'est elle, la tension persistante, qui fait penser.

CHAPITRE 3

L'ÉPISTÉMOLOGIE : UN LECTEUR-PENSEUR IGNORANT ET UNE MÉTHODE POUVANT ÊTRE REPRIS PAR QUICONQUE

Le moment de « mettre la main à la pâte » (Gervais, 2007, p. 2; *infra*, chapitre 2, p. 63) et tenter de penser à la lecture d'un texte philosophique, en construisant une scène de pensée, approche. Nous savons que la démarche proposée repose sur la synergie de quatre élaborations conceptuelles : (1) celle sur la métaphore en tant que voie d'exploration de l'inconnu; (2) celle sur la scène en tant qu'action cadrée dans l'espace-temps faisant vivre des sensations *et* en tant que socle des théories de la connaissance; (3) celle sur la pensée en tant que questionnement « heureux » sans réponse immédiate (augmentant le sentiment de puissance); et enfin (4) celle sur les tensions irrésolues demeurant sur scène au terme de la lecture philosophique, en tant que moteur du questionnement. Ayant forgé ces élaborations conceptuelles dans le chapitre 2, il nous reste à intégrer certains débats que nous avons découverts en explorant les théories contemporaines de la lecture littéraire, en tenant compte des éléments théoriques que nous avons développés et de leurs apports à ce qui s'est fait jusqu'à maintenant. Autrement dit, nous devons revenir sur les deux « disputes » présentées dans notre premier chapitre. À savoir : (1) lorsqu'on lit, qui lit (quelle est la conception de lecteur en jeu)? Et (2) quelle est la valeur d'une lecture singulière (quelle est la conception de la subjectivité en jeu)?

1. QUEL LECTEUR?

1.1 Un lecteur-penseur ignorant

Dans les théories contemporaines de la lecture littéraire, nous l'avons dit, s'opposent habituellement deux types d'approches du lecteur : le lecteur concret (un individu « en chair et en

os ») et le lecteur abstrait (le lecteur implicite de Wolfgang Iser, le lecteur modèle d'Umberto Eco, le narrataire extradiégétique de Genette, etc.) (*infra*, chapitre 1, p. 19-24). Pour notre part, nous ne commencerons pas *a priori* par nous positionner en fonction de cette distinction. Nous nous attarderons, d'abord, à une constante qui revient dans la plupart des approches de la lecture que nous avons explorées : la *hiérarchisation des lecteurs*, l'importance accordée à savoir si on a affaire à un lecteur « commun » ou « savant ». Nous nous y attarderons, car elle touche directement notre objet d'étude, c'est-à-dire la pensée du lecteur à la lecture du texte philosophique.

Cette hiérarchisation noyautait un grand nombre d'exemples donnés par les théoriciens contemporains de la lecture pour exemplifier leurs propos. Elle est au fondement d'un grand nombre de passages. C'est le cas du moment où Vincent Jouve (1993) expose ce qu'est le « narrataire » inscrit dans le texte, et de celui où Umberto Eco (1985) illustre la mise à l'épreuve des capacités prévisionnelles du lecteur. À ces deux occasions est mise en œuvre, spontanément, la différence entre un lecteur aguerri et un lecteur enfantin. Jouve écrit :

À travers ce qu'il dit et la façon dont il le dit, un texte suppose toujours un type de lecteur – un « narrataire » – relativement défini. Le narrateur sadien des *Infortunes de la vertu*, par exemple, ne s'adresse pas au même lecteur que la narratrice des *Malheurs de Sophie*. On peut déduire de chaque texte que leurs narrataires respectifs (les lecteurs qu'ils supposent) n'ont ni le même savoir, ni le même âge, ni les mêmes centres d'intérêt. [...] Cette image du lecteur définie par le texte est non seulement instituée par le genre auquel l'œuvre appartient (un roman policier suppose un lecteur-détective, un conte philosophique un lecteur critique), mais aussi par l'énonciation particulière de chaque œuvre (*La Critique de la raison pure*, ne serait-ce que par son vocabulaire – technique et spécialisé – ne s'adresse pas au même public que *Le Petit Chaperon rouge*) (Jouve, 1993, p. 24-25).

Eco, quant à lui, emprunte le même sillage alors qu'il rapproche la lecture du jeu d'échecs, au cours duquel le joueur doit prévoir les coups à venir dans la partie.

Un texte narratif peut ressembler aussi bien à un manuel pour enfants qu'à un manuel pour joueurs experts. Dans le premier cas, on proposera des parties assez évidentes (selon l'encyclopédie des échecs) afin que l'enfant ait la satisfaction d'avancer des prévisions couronnées de succès; dans le second cas, on présentera des situations de parties où le vainqueur a hasardé un coup totalement inédit [...] de sorte que le lecteur éprouve le plaisir de se voir contredit (Eco, 1985, p. 151-153).

Le lecteur aguerri et le lecteur enfantin ne sont pas seulement différents; ils ne sont pas de même niveau. Cela devient manifeste dans le parallèle que fait Eco entre la lecture et le jeu d'échecs. Si l'on peut sourire honnêtement des satisfactions d'un bambin apprenti que l'on laisse gagner, voire s'émerveiller devant elles, se rappeler avec émoi de la candeur perdue et vouloir la retrouver en partie, il n'en demeure pas moins que ces satisfactions s'avèrent beaucoup plus simples que celles de l'adulte, plus banales et vouées à être dépassées. Puis, en mettant les deux joueurs l'un face à l'autre, c'est l'adulte qui gagne. Le lecteur enfantin ne fait pas le poids.

Au couple initial lecteur aguerri/lecteur enfantin se greffe, à côté de l'enfant, voire à sa place, le lecteur populaire (passablement obtus et aux compétences limitées). Chez Jouve, la figure d'un lecteur populaire surgit lorsqu'il explique qu'on peut accepter ou non de jouer le jeu du narrataire inscrit dans le texte.

Nul n'est *a priori* tenu de se reconnaître dans le destinataire-type des romans « Harlequin » : un lecteur (une lectrice?) uniquement occupé des détours qu'empruntera la passion d'une jeune fille modeste pour un jeune homme beau et choyé avant d'être finalement – et nécessairement – comblée. [...] Le lecteur est en droit de ne pas accepter le rôle qu'on lui fait jouer. Il est des textes dans lesquels on n'arrive pas à « entrer ». En général, on ne les lit pas jusqu'au bout (Jouve, 1993, p. 25).

Vincent Jouve ne dit pas que les romans Harlequin sont écrits pour ou lus par un lectorat populaire, peu raffiné, qui ne s'intéresse qu'à des futilités. Il dit qu'il y a, d'une part, le destinataire-type de ces romans, inscrit dans le texte via le genre en général, ainsi que l'énonciation en particulier – c'est-à-dire le vocabulaire utilisé, le ton. Pourquoi pas aussi la

longueur des phrases? Ce destinataire-type est assez simplet : son intérêt se réduit aux amours clichés, faussement labyrinthiques car on connaît leur dénouement – ce qui stipule, par ailleurs, que d'un roman Harlequin à l'autre, la même histoire se répète. On se trouve ici catégoriquement au niveau 1 du jeu d'échecs en ce qui concerne la mise à l'épreuve des aptitudes prévisionnelles du lecteur. Le plaisir que ces romans en série peuvent procurer est enfantin; il ne comporte aucun défi. Puis Jouve dit qu'il y a, d'autre part, un « individu vivant qui tient le livre dans ses mains » (1993, p. 25) et accepte ou refuse de jouer le jeu de ce destinataire-type.

D'emblée, pour ce qui est du roman Harlequin, on imagine que l'individu acceptant de jouer le jeu suggéré est une lectrice dont les aspirations ne dépassent pas l'espoir d'être aimée par un riche et beau garçon, à l'instar du personnage principal de l'histoire. C'est cette femme qui tient le livre entre ses mains, c'est elle qui « entre » dans l'histoire. Et si on se l'« imagine » d'emblée, les publicités de Harlequin ne tardent pas à la montrer littéralement (voir Image 3). Celui ou celle qui ne se reconnaît pas dans ce destinataire-type (« un ou une intellectuelle? », pour paraphraser Jouve), ferme tout simplement le bouquin, voire ne l'a jamais ouvert. Et le raisonnement vaut pour les autres genres littéraires aussi. Ce qui nous amène à nous demander : le destinataire-type d'un texte philosophique, à quoi s'intéresse-t-il? Dans tous les cas, on imagine là aussi la réaction de la lectrice des romans Harlequin qui acceptait de jouer le rôle proposé par le destinataire-type plus haut décrit. Elle se reconnaît mal en cet autre destinataire, celui de la *Critique de la raison pure*. On supposera que le ton, le vocabulaire spécialisé, la longueur des phrases risquent de ne pas l'accrocher. Elle finit par fermer le livre, elle n'y entre pas, le tout demeuré beaucoup trop hermétique.

Si Jouve ne dit pas ce qui intéresse le destinataire-type d'un texte philosophique, il se prononce néanmoins dans le détail sur le destinataire inscrit dans un des romans historiques de Victor Hugo. Et l'impression persiste : le lecteur (la lectrice) des romans Harlequin va difficilement lire Hugo – car le destinataire inscrit dans ses textes, ce n'est pas lui.

[Le narrataire effacé ou extradiégétique] n'est ni décrit, ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte. Examinons, à titre d'exemple, le premier paragraphe de *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo (Jouve, 1993, p. 28) :

« Dans les derniers jours de mai 1793, un des bataillons parisiens amenés en Bretagne par Santerre fouillait le redoutable bois de la Saudraie en Astillé. On n'était pas plus de trois cents, car le bataillon était décimé par cette rude guerre. C'était l'époque où, après l'Argonne, Jemmapes et Valmy, du premier Bataillon de Paris, qui était de six cents volontaires, il restait vingt-sept hommes, du deuxième trente-trois, et du troisième cinquante-sept. Temps des luttes épiques » (Hugo, 1979, p. 31, cité par Jouve, 1993, p. 28).

Impossible pour le lecteur, commente Jouve, de comprendre ce passage s'il ne possède pas un certain nombre d'informations. Il doit non seulement se rappeler que, sur le plan historique, 1793 est l'année de la Grande Terreur et de l'insurrection royaliste en Vendée (c'est-à-dire l'Apogée de la Révolution, la date clé qui va décider de l'avenir), mais aussi savoir que Santerre est le commandant en chef de la garde nationale, que le bois de Saudraie est le lieu de rendez-vous des chefs chouans, et que l'Argonne, Jemmapes et Valmy sont autant de batailles dans la guerre impitoyable qui oppose la France révolutionnaire aux grandes monarchies européennes. Victor Hugo postule un tel savoir chez son lecteur, sinon il apporterait lui-même les précisions nécessaires. Le narrataire effacé de *Quatrevingt-treize* a donc, entre autres caractéristiques, celle de posséder un savoir minimal sur la période révolutionnaire (Jouve, 1993, p. 28-29).

Ce « certain nombre d'informations » que doit posséder le lecteur selon le destinataire effacé inscrit dans le texte, ce « savoir minimal », pourtant considérablement élevé à en croire le commentaire de Jouve, rappellent les « compétences » dont le lecteur doit disposer pour interpréter *correctement* le livre auquel il s'attaque, dans la terminologie d'Eco. Parmi ces compétences, il y a la connaissance d'un « dictionnaire de base » et des « règles de co-référence », la capacité à repérer les « sélections contextuelles et circonstanciées », ainsi que l'aptitude à interpréter l'« hypercodage rhétorique et stylistique » (Jouve, 1993, p. 57). En lisant Corneille ou

Racine, précise Jouve, ces compétences permettent au lecteur de ne pas s'étonner lorsque les personnages font de longs discours seuls face au public, ou encore lorsque « même les servantes » s'expriment en alexandrins, car ce sont là « des règles imposées par la tragédie classique » (1993, p. 58). Puis, en lisant le poème *La rose et la Réséda* d'Aragon, elles lui permettent de savoir que « les significations du mot “rose” sont, chaque fois, dépendantes du contexte d'énonciation » et que là, chez Aragon, la rose serait un hommage à la résistance. « Le lecteur doit être capable d'identifier ces variations situationnelles s'il veut éviter des erreurs d'interprétation » (*Idem*).

Devant l'énoncé de ces compétences de lecteur qui seraient requises pour interpréter « correctement », Thérien et Valenti ne restent pas impassibles. Dans les faits, objectent-ils, personne ne lit ainsi; personne ne lit en linguiste! Mais malgré cette exclamation, la hiérarchisation des lecteurs, de communs à savants, demeure chez eux en trame de fond. On la sent quand Thérien distingue le lecteur « ordinaire » de « l'archilecteur ». Dans cette autre perspective censée répondre à la surenchère des compétences lectorales exigées par Eco, à la base il y a le lecteur ordinaire : il est en situation récréative, lisant par amour de la lecture, et il est occupé à faire sens, à comprendre, à assimiler ce qui entre en lui lorsqu'il lit – il digère. « C'est parce que nous mettons alors l'accent sur la performance fondamentale de la lecture que nous pouvons rassembler dans une même catégorie tous les lecteurs ordinaires. Il faut d'abord comprendre un discours, le déchiffrer, et cette tâche est première » (Thérien, 2007, p. 39). Puis vient ensuite l'archilecteur : il est spécialiste, scientifique, et ce faisant passe à autre chose que le résultat basique qu'est la compréhension du texte; il fait des liens complexes et non contingents entre tout ce qu'il lit, dans le détail d'un domaine de pointe, et transcende alors le

niveau fondamental de la lecture. En plus de ce qu'il digère, il produit à son tour; il joue sur deux plans.

Un lecteur ordinaire peut se contenter de la répétition de ses lectures. Il devient alors expert en extension. Il couvre un domaine, il collectionne la plus grande partie de ces objets-livres auxquels il s'est attaché. L'archilecteur lit avec des présupposés savants, avec un ou plusieurs jeux de connotations à sa disposition. C'est le cas de l'archilecteur en littérature, c'est-à-dire celui qui reporte son acte de lecture à des catégories obtenues par d'autres actes de lecture et organisées, structurées en systèmes. L'archilecteur littéraire pratique le double registre et la double lecture. La lecture unique ne lui suffit pas. Il lui faut pouvoir revenir, comparer, intégrer à un niveau supérieur qui peut être aussi simple que celui de savoir s'il s'agit d'une narration à la troisième personne ou encore d'un incipit (Thérien, 2007, p. 40).

Il y a, dans l'intonation de Thérien, une persistance de la dynamique de l'escalier : d'abord 1, la base, le fondamental, ce par quoi tout le monde commence; puis 2, un niveau supérieur, au-dessus, qui demande perfectionnement – et que, par le fait même, tout le monde ne peut pas atteindre. Certes, la spécialisation d'un scientifique est unique (même parmi les scientifiques), elle est *spéciale*; mais ici il est dit, ne serait-ce que par le ton, autre chose : elle est *supérieure* et celle qui produit quelque chose, qui crée, qui joue double, alors que la base ne fait que recevoir.

Enfin, la supériorité du lecteur savant revient encore sous d'autres formes, consistant par exemple à accorder une certaine « pureté » au lecteur populaire, à avoir pour lui de la « sympathie ». C'est en réfléchissant à cette condescendance particulière que Virginia Woolf commence *The common reader*. Elle commente, dès les premières lignes, cette « sentence » du Dr. Johnson : « ... I rejoice to concur with the common reader; for by the common sense of readers, uncorrupted by literary prejudices, after all the refinements of subtilty and the dogmatism of learning, must be finally decided all claim to poetical honours » (Woolf, 2015, ebooks.adelaide.edu). Mais qu'y-a-t-il vraiment derrière ce lecteur non corrompu par la mondanité savante, dont l'aura semble à la fois grossière et virginale?

The common reader, as Dr. Johnson implies, précise Woolf avec ironie, differs from the critic and the scholar. He is worse educated, and nature has not gifted him so generously. He reads for his own pleasure rather than to impart knowledge or correct the opinions of others. [...] Hasty, inaccurate, and superficial, [...] his deficiencies as a critic are too obvious to be pointed out; but if he has, as Dr. Johnson maintained, some say in the final distribution of poetical honours, then, perhaps, it may be worth while to write down a few of the ideas and opinions which, insignificant in themselves, yet contribute to so mighty a result (*Idem*).

Le commun des lecteurs, sans le savoir et malgré lui, détient un petit quelque chose, un regard frais, une innocence, des morceaux de vérité et de sagesse à l'état pur, dont le critique peut profiter s'il les reprend à son compte et les tire de leur insignifiance. Il a du potentiel – un peu – qu'il faut polir, dans une mesure encore une fois assimilable à celle de l'enfant. Mais qu'importe, le Docteur Johnson voit juste, il sait détecter la valeur, « [...] and is yet apt to leave behind it nothing very substantial, the sanction of the great man's approval » (*Idem*).

Ce qu'on pourrait appeler le quartette enfant-peuple/adulte-savant, avec la dynamique de l'escalier qui l'article, marque probablement bien plus que les théories contemporaines de la lecture littéraire. Il semble défendable de considérer qu'il puisse s'agir d'un trait accusé d'un imaginaire politique plus large. Par « imaginaire politique », nous entendons un réseau de distinctions (de places) et d'expressions qui les font exister; c'est avec ce réseau de significations/expressions qu'on se situe dans le monde. Il s'agit d'un ordre de rangement (Corten et Molina, 2016; Molina, 2015, p. 30; Corten et Molina, 2010, p. 77-94). L'imaginaire politique n'est pas une donnée figée, il se transforme à chaque actualisation (comme la langue chez Benveniste). Cela étant dit, malgré le caractère non fixe de l'imaginaire, il est possible de repérer des tendances (notamment selon la récurrence des expressions). Dans cette perspective, il n'est pas trop osé d'envisager que la distinction entre, d'un côté, l'enfant/peuple sur la première marche et, de l'autre, l'adulte/savant sur la marche supérieure, soit une tendance marquante d'un

imaginaire politique plus large, que les théories contemporaines de la lecture actualisent à leur manière. Schématisée, cette tendance veut qu'« en dessous » de l'adulte (et on pourrait sans doute ajouter « mâle», « raisonné ») et de la philosophie, il y ait : « L'enfant (pour ce que nous l'avons été avant que d'être... homme!), les contes de nourrice, le peuple (irrationnel par nature), les histoires comme en raconteraient les vieilles femmes, le folklore, etc. » (Le Doeuff, 1980 p. 19). La scène platonicienne de l'âme humaine développée dans la *République*, que nous avons abordée précédemment (*infra*, chapitre 2, p.89-91), en est l'illustration par excellence. Puis le schème se répète. On le retrouve chez Heidegger alors qu'il charge contre le « bon sens » de l'« homme de la rue », qui n'irait jamais vers l'Impensé de la pensée, qui se conformerait toujours de l'évident, du déjà dit, du déjà cerclé, qui n'aurait « de disposition pour aucune problématique » (1973, p. 114). « [...] pour les évidences du bon sens humain, écrit-il, l'Impensé d'une pensée demeure tout simplement l'incompréhensible. [...] ce qui est simplement choquant [...] » (*Ibid.*, p. 118). Les critiques de cette distinction enfant-peuple/adulte-savant existent, de même qu'il existe évidemment des utilisations divergentes des mêmes termes. Or, cela ne change pas le fait qu'autour du quartette enfant-peuple en dessous/adulte-savant au-dessus, il y ait un trait marquant d'un imaginaire politique fort ancien et protéiforme. La hiérarchisation des lecteurs qu'on retrouve dans les théories de la lecture littéraire en est un relais.

Contrairement à cette tendance à la hiérarchisation, et en nous inspirant de Joseph Jacotot, pédagogue et écrivain français du 19^e siècle, ainsi que personnage principal du *Maître Ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* de Jacques Rancière (1987), nous adopterons, pour notre part, une perspective radicale d'*égalité des lecteurs*. Ce qui veut dire : tout lecteur peut penser à la lecture d'un texte philosophique. Pour dialoguer avec Umberto Eco, nous dirons que, si le lecteur a besoin de certaines connaissances précises pour éviter des erreurs d'interprétation,

notamment des connaissances quant à la situation d'énonciation du texte qu'il lit, il n'en a pas besoin de très particulières pour penser : c'est-à-dire pour être affecté, bouleversé, se poser des questions sans réponse immédiate et participer avec joie au don de l'Impensé. Pour ce faire, il n'y a pas de préalable; nul besoin d'être savant, de connaître la philosophie, d'avoir une « base » quelconque, d'être passé aux niveaux supérieurs, voire d'interpréter correctement le texte.

[...] la pensée [...] et la réflexion sur celle-ci ne sont pas la propriété exclusive de « grands penseurs » et de leurs commentateurs diplômés. Mais comment (re)découvrir cette terre communale où aucune clôture, aucun titre de propriété, ne limite l'accès aux idées [...] ? (Dupuis-Déry, 2013, p. 424).

En reprenant l'exemple du roman historique de Victor Hugo, nous estimons que pour penser à la lecture de *Quatrevingt-treize*, le lecteur n'a pas besoin d'être au fait de la période révolutionnaire. Tout ce dont il a besoin, c'est ressentir, en lisant, des sensations qui le poussent à se questionner – qui le poussent à maintenir son questionnement, à mariner en lui. Des sensations telles que la mort de presque trois bataillons, et la fatigue des survivants, après une bataille, puis une autre, et une autre encore. Peu importe les noms des villes où ces affrontements ont eu lieu et du commandant qui les mena (l'Argonne, Jemmapes, Valmy, Saudrai, Santerre...). Ce qui importe n'est pas la connaissance des noms propres et des dates, mais le senti : épuisement, rudesse, et à la fois persévérance dans la bataille – « Temps des luttes épiques » ! Ce qui importe, c'est l'énergie investie pour faire quelque chose avec ces sensations. « Il n'y a pas deux sortes d'esprit, martèle Joseph Jacotot. Il y a inégalité dans les manifestations de l'intelligence, selon l'énergie plus ou moins grande que la volonté communique à l'intelligence pour découvrir et combiner des rapports nouveaux » (Rancière, 1987, p. 48).

Cette égalité des lecteurs du point de vue de la pensée en lisant (tout lecteur peut penser à la lecture d'un texte philosophique à partir du moment où il sent quelque chose et construit une

scène de pensée) n'est pas à confondre avec d'autres énoncés, souvent élaborés quand il est question du rapport entre la philosophie et « le populaire ». Nous ne disons pas : au fond de tout texte philosophique, il y a une couche d'archétypes (« fond mythique commun », « ensemble de préjugés populaires ») que tout le monde partage et qui participe irréductiblement de la philosophie²³. Nous disons plutôt : tout le monde peut penser à la lecture d'un texte philosophique; tout le monde en a la *capacité*. Nous l'affirmons dans une perspective jacotiste, c'est-à-dire de rapports de domination et d'émancipation intellectuelle. Les lecteurs sont pour nous égaux à deux égards : (1) Ils ont tous la capacité de penser à la lecture d'un texte de philosophie et (2) ils ont tous besoin de sensations en tension pour que leur capacité réflexive soit mise en acte. Si celles-ci n'émanent plus de la scène à la fin de la lecture, il n'y a pas de pensée, pas de questionnement, pas de nécessité poussant à l'interrogation. Cela vaut pour tout le monde, lecteurs initiés à la philosophie ou ignorants de celle-ci.

1.2 Un lecteur-penseur ignorant en chair et en os

Ce principe d'égalité étant posé, nous pouvons nous positionner davantage sur l'enjeu des lecteurs concrets/lecteurs abstraits. La lectrice qui lira les quatre textes de philosophie qui constituent notre corpus, en essayant de s'interroger au terme de la lecture par le biais de la construction de scènes de pensée, est une lectrice « en chair et en os » : *moi*. N'y a-t-il pas une contradiction, pourrait-on rétorquer, entre dire que tout lecteur peut penser en lisant *Le Banquet* comme une scène, sans être universitaire, et me baser sur moi-même, universitaire, pour mener l'exercice? Pour concrétiser le principe d'égalité des lecteurs comportant qu'il n'y ait pas besoin

²³ Soit comme « résurgence de l'âme primitive, de la pensée archaïque ou enfantine, d'un moment non-instruit ou non-cultivable de l'esprit » duquel on ne se défait jamais (Le Doeuf, 1980, p. 15); soit comme moyen de communication, « passerelle », « médiation » inévitable, car ayant une efficacité « intuitivement claire, destinée à un interlocuteur encore non cultivé par le concept, encore ignorant de la philosophie ou de cette philosophie-ci [...] ». » (*Ibid.*, p. 16); soit, enfin, comme nœud du texte philosophique où les éléments qui ne sont pas complètement articulés apparaissent – moment de faiblesse et donc de richesse (*Ibid.*, p. 11-12).

de savoir spécialisé pour construire des scènes de pensée, l'exercice que nous mènerons ne requerra pas d'analyse savante. Il n'y aura pas d'analyse rhétorique, actancielle, narratologique, sociocritique des quatre textes de philosophie retenus.

La *Rhétorique* d'Aristote peut nous servir à mieux définir l'autorité savante que nous ne mobilisons pas et, par contraste, à délimiter la position que nous voulons concevoir en nous inspirant de Joseph Jacotot : celle d'un lecteur/penseur ignorant. Ainsi, pour la délimitation de ce *moi* qui lira, de cette lectrice ignorante en chair et en os, nous y faisons une incursion. Aristote y défend, dès le Livre I, deux points autour desquels s'articulent ses développements. (1) La rhétorique concerne les preuves de ce qui, le plus probablement a été, est ou sera²⁴. (2) La mise en œuvre de ces « preuves » fait intervenir trois composantes : l'orateur, le discours et l'auditoire (1356a, 1358b); étant donné que l'auditoire juge en fonction de ses passions (1356a, 1377b), il faut examiner celles-ci afin que l'orateur puisse le mettre en « disposition » pour accepter les preuves qu'il avance dans son discours (1380a, 1380b). C'est là le nerf de la guerre, car les passions sont « ce qui, en nous modifiant, produit des différences dans nos jugements » (1378a). La clé de la *Rhétorique* semble alors être la suivante : pour convaincre, la preuve que l'orateur amène dans son discours doit se rapprocher le plus possible du « lieu commun » (*topos*) le plus près d'elle, pour mener ensuite l'auditoire à faire le plus petit saut à partir de ce point acquis²⁵. Ce qu'Aristote élabore en conséquence dans le Livre II, c'est une encyclopédie, ou plutôt une topographie, de lieux communs relatifs aux passions. Il mentionne la colère, le calme, la haine, la crainte, la honte, la faveur, la pitié, l'indignation, l'envie, l'émulation, et pour chacune d'elles, il

²⁴ « [...] le propre de la rhétorique, affirme Aristote, c'est de reconnaître ce qui est probable et ce qui n'a que l'apparence de la probabilité », en même temps que « La rhétorique est la faculté de considérer pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader » (1355b). En combinant les deux assertions, est propre à persuader (est une preuve) ce qui semble probable, ce que l'on reconnaît comme étant le plus probable.

²⁵ Thèse développée par Christophe Rapp (2014).

décline les topos à savoir (1) ce qu'elles font ressentir, (2) envers qui on les ressent et (3) pour quelles raisons (1378a). Ainsi, il peut ensuite affirmer : « ceux qui veulent inspirer des sentiments [de telle sorte] doivent discourir au moyen de ces lieux » (1380b).

Nous ne disputons pas à Aristote la validité des topos relatifs aux passions qu'il liste et organise, ce n'est pas là notre objet. Par contre, nous ne mobilisons pas la topographie des passions présentée dans la *Rhétorique*, ni par ailleurs celles présentées dans l'*Éthique* de Spinoza, ou le *Léviathan* de Hobbes ou encore le *Traité de la nature humaine* de Hume, pour identifier les sensations que le lecteur ressent à la lecture du texte philosophique. Autrement dit, dans les chapitres suivants, lorsque je soutiendrai qu'Agathon est en colère envers Socrate et que le lecteur ressent cette colère, je n'argumenterai pas en vertu d'une analyse rhétorique du *Banquet* qui mettrait en lumière les topos de la colère employés par Platon selon l'encyclopédie des passions d'Aristote; c'est-à-dire, par exemple, le fait que la colère se repèrerait à l'expression de peines accompagnées de désirs de vengeance (*Rhétorique* 1378a). De la même manière, quand je dirai que l'on sent soudainement une étrange proximité avec Nietzsche et qu'on lui fait confiance, je ne le ferai pas à la suite d'une analyse rhétorique d'*Ecce homo* qui mettrait le doigt sur les passages où opèrent les topos de « vertu », de « bon sens » et de « bienveillance » étant ce qui, d'après Aristote, fait que l'auditoire a confiance en l'orateur (1378a). Et quand j'affirmerai qu'en lisant tel passage du *Discours de la méthode*, on sent l'indignation de Descartes envers le monde des doctes, la « preuve » n'en sera pas l'identification des « épithètes », des « mots composés » et des « mots étrangers » employés dans l'extrait en question, bien que ce soit là, selon Aristote, les topos qui « conviennent à celui qui parle le langage de la passion » (1408b).

En d'autres termes, pour construire des scènes de pensée à la lecture du texte philosophique et penser à travers la mise en forme de ce qu'on sent en lisant, nul besoin d'avoir lu précédemment la *Rhétorique*, ni nul autre livre savant. Ce qu'il faut, c'est que le lecteur appréhende le texte (les mots, les phrases, les passages qu'il lit, qui lui inspirent un lieu, une action, une temporalité) comme une extension de lui-même, et qu'il s'autorise à construire une scène avec cela. Ce qu'il faut, nous l'avons évoqué, c'est une perspective de géopoétique appliquée à la lecture (*infra*, chapitre 2, p.102). Cela veut dire : une approche qui porte attention à la « traversée » sensorielle et émotive qu'est le texte lu, qui « après avoir repéré la configuration du terrain », « incorpore le paysage » et « puise de manière intuitive à même l'œuvre », « à partir des sentiments que le texte même a suscités » (Bouvet, 2008, p. 134, p. 137, p. 142).

Se projeter corporellement [...] c'est faire entrer son front, ses yeux, ses oreilles dans le tableau, immerger son propre visage dans le paysage, voilà qui fait en sorte de lui donner soudain une dimension cosmique, d'abolir les frontières entre l'humain et le monde, entre la littérature et la peinture, entre la lecture et l'écriture [entre la lecture et la pensée!]. Car une certaine complicité se noue (*Ibid.*, p. 143).

Cette approche, développée notamment à partir des travaux de Kenneth White, s'applique aujourd'hui tant dans des cadres d'analyse sociologique et géographique que de création artistique (Bouvet, 2008, p. 127). Si elle nous convient, c'est certainement parce qu'elle met de l'avant la nécessité d'exploiter la sensibilité spatiale et temporelle de celui qui crée (qu'il produise de la science, une réflexion sur lui-même ou une œuvre d'art). Mais aussi parce que, basée explicitement sur l'importance de cette sensibilité et sur la liberté de la façonner, elle peut être reprise par quiconque sans prérequis. En d'autres termes, la géopoétique comme outil de construction des scènes de pensée rend effectif le principe radical d'égalité des lecteurs. Elle est une manière concrète de travailler, de fouiller, de faire, à l'aune de la conviction qu'il n'y pas d'autorité ultime derrière le texte et que la langue (mêlant papilles et mots) n'est pas au service

du pouvoir, mais est le pouvoir lui-même (Giroux, 2007, p. 115; 2003, p. 48). Construire une scène de pensée c'est, pour tout celui ou celle qui veut bien se prêter au jeu, investir ce pouvoir.

2. QUELLE SUBJECTIVITÉ?

Quel statut donner au « moi » en chair et en os qui lira ici Platon, Rancière, Nietzsche et Descartes, qui mènera les exercices de lecture et de pensée en suivant la méthode de la « scène de pensée »? Autrement dit, quelle est notre conception de la subjectivité? Nous l'avons vu : toutes les théories et pratiques contemporaines de la lecture élaborées jusqu'ici se sont mesurées d'une manière ou d'une autre à cette question (*infra*, chapitre 1, p.25-28). À notre tour de tenter de le faire. Nous puisons dans *Le plaisir du texte* de Roland Barthes (1973) et, en continuité avec lui, dans *Le penseur sur scène* de Peter Sloterdijk (2000).

D'emblée, la critique du sujet de la métaphysique esquissée par Barthes dans *Le plaisir du texte*, que nous avons approchée dans le chapitre premier (*infra*, p.28), nous interpelle et nous nourrit. En une phrase (que nous ne pouvons pas ne pas répéter!) : « On n'a pas le droit de demander *qui donc* est-ce qui interprète [qui donc est-ce qui sent et essaie de penser en construisant des scènes]? C'est l'interprétation elle-même, forme de la volonté de puissance, qui existe (non comme un « être », mais comme un processus, un devenir), en tant que passion (Nietzsche) » (Barthes, 1973, p. 97-98; *infra*, chapitre 1, p. 28). Avec cet aphorisme de Nietzsche, Barthes remet en cause le sujet connaissant de la métaphysique; celui qui parle en son nom propre et parvient, avec son esprit, aux idées de ce que les choses sont (qui parvient à leur sens). Dans *Le plaisir du texte*, ce sujet est un objet de « perte ». Alors que le sujet de la métaphysique est perdu, déboussolé, largué, apparaît chez Barthes un « je » composé de senti, qui s'efforce de rendre en langage ce qu'il sent. Ce senti, dans sa multiplicité, sa diversité, sa matérialité, son

passage, vaut beaucoup – il monte en grade par rapport au mépris qu’il a généralement essuyé au fil des siècles : c’est là la « signifiance »; « la valeur passée au rang somptueux du signifiant » (Barthes, 1973, p. 102-103). Le senti de cet autre « je » n’est pas « à lui », ne lui appartient pas, de la même manière que la signifiance si chère à Barthes n’est pas une idée. C’est encore moins l’idée « de quelqu’un ». La signifiance, c’est plutôt de l’étant qui « granule », qui « grésille », qui « caresse », qui « râpe », qui « coupe », qui « jouit » (*Ibid.*, p. 105), sans identité idéelle qui en soit détentrice. Point.

Peter Sloterdijk semble parler la même langue que Barthes. Et se réfère par ailleurs également à Nietzsche²⁶. Selon Sloterdijk, Nietzsche fait de la philosophie par sa « stylistique » qui dit le monde en tant que senti sans arrière monde. « Dans l’énonciation nietzschéenne de la vérité, la vérité commence elle-même à devenir concrète [...] au sens d’une esthétique somatique – d’un retour de la vérité au vrai perçu. [...] La philosophie remonte à ses sources somatiques » (Sloterdijk, 2000, p. 137-138). En disant le monde comme monde senti (comme « signifiance », pour réunir Barthes et Sloterdijk), Nietzsche ferait son plus grand apport : il révèle la « corporéité de la pensée » et rend inopérante la subjectivité métaphysique. « Cette corporéité n’est pas une pensée qui pense *au* corps, encore moins une façon de se servir du corporel *contre* le spirituel, mais une spiritualité corporelle [...]. Elle est quelque chose qui n’appartient pas à l’individu comme une propriété privée, mais comme ce qui lui arrive sous la forme d’un défi et d’une révélation » (*Ibid.*, p. 144-145). Ce qui s’élève au rang sublime d’Être, c’est une *physis* qui parle, un corps auto-poétique dont la poésie déborde toute possession.

²⁶ Il n’est pas rare de considérer Nietzsche comme le maître d’œuvre de la critique moderne du sujet de la métaphysique. Radicalement, il récuse la distinction corps-esprit et l’unité logique du sujet pour « repenser le corporel lui-même par-delà la dualité de l’étendue et de la pensée » (Gallais, 2010-11, p. 39).

Ici aucun sens supérieur ne s'incarne, mais une physis s'exprime jusqu'aux limites de l'irradiation. [...] dans l'irradiation civilisatrice du corps pour devenir parole, sont effectivement à l'œuvre une influence, une contrainte et une séduction qui ne proviennent pas du propre du locuteur et qui lui font dire des choses qu'il ne dit pas « de lui-même » au sens exact du terme (Sloterdijk, 2000, p. 151-152).

« Nietzsche, conclut Sloterdijk, peut être lu comme quelqu'un chez qui la tendre expérience du corps voulait réapprendre à parler » (*Ibid.*, p. 200), alors que ce « quelqu'un » réalise sa condition et s'exclame : « La langue parlée n'est pas la mienne encore moins *entièrement* la mienne, ce sont toujours les autres qui m'ont fait parler et m'ont fait écouter une langue » (*Ibid.*, p. 152).

Cette conception de la subjectivité – corps sentant qui tente de dire ce qu'il sent par une langue qui le fait et qu'il fait, par une langue qui le dépasse et qu'il compose – nous interpelle et nous nourrit, car elle croise notre principe le plus cher : celui de l'égalité des lecteurs devant la pensée au terme d'une lecture philosophique. Apprendre à dire la tendre expérience du corps avec une langue commune est, au fond, la condition d'existence qui sous-tend l'égalité des intelligences dont parle Joseph Jacotot. *Il y a égalité parce que la condition est la même pour tous : nous sommes des corps parlants, des corps qui apprennent à parler.* Le monde parle à l'être humain en différents idiomes depuis le tout premier instant de sa venue en lui, écrit Jacotot; il parle « à son œil, à son tact, à tous ses sens. Il faut qu'il répète souvent [quand il apprend à marcher, à parler, à cuisiner, à changer une roue] pour se rappeler tous les signes arbitraires... que d'attention! » (Rancière, 1987, p. 87-88). Jacotot entrevoit le croisement entre l'égalité des intelligences, fondée sur des corps en alerte à l'égard de ce qu'ils vivent, et une redéfinition nécessaire du sujet pensant. « Au sujet pensant qui ne se connaissait comme tel qu'en se retranchant de tout sens [de toute sensorialité] et de tout corps s'opposera ce nouveau sujet pensant qui s'éprouve dans l'action qu'il exerce sur lui-même comme sur les corps » (Rancière, 1987, p. 93-94).

Dans cette lignée de la subjectivité redéfinie, nous considérons les exercices de construction de scènes de pensée qui sont menés dans cette thèse comme du senti qui essaie de se dire, et non comme la propriété intellectuelle d'une identité, quelque chose qui soit « à moi ». C'est *moi*, mais ce n'est pas à *moi*. C'est subjectif, mais en tant que labeur de sujet pensant. Ce qu'on apporte à cette conception remaniée de la subjectivité, à ce « nouveau sujet pensant » est ceci : quand on pense (avec notre corps), on pense en scène (c'est-à-dire avec une action dans l'espace-temps qui nous affecte de sensations). Notre corps affecté qui réfléchit n'est pas dans le vide, comme n'est pas dans le vide la représentation intérieure de l'objet de connaissance (chez Descartes, Locke, Kant), ni la théorie de la justice (chez Platon), ni la réflexion sur la production de sens par le langage (chez Wittgenstein) (*infra*, chapitre 2, p.85-95). Non, le corps affecté qui réfléchit n'est jamais dans le vide; il est soit *devant* une scène ou *sur* une scène.

Il faut conscientiser cet élément de la pensée, l'investir, le faire travailler. Ainsi, la méthode de la scène de pensée ne dit pas quelle est *La* scène d'un texte; elle permet de conscientiser et de faire fructifier le fait que je (tu, nous) pensons en scène. Notre proposition est alors la suivante : la lecture d'un texte philosophique, quel qu'il soit, ne fait pas vivre à tous les lecteurs les mêmes sensations et ne donne pas lieu aux mêmes scènes de pensée. Celles-ci varient à l'infini. Néanmoins, elle fait vivre à coup sûr des sensations qui s'articulent en scène et par-là donnent à penser. J'offre les scènes que la lecture des quatre textes choisis m'a données, ainsi que la méthode que j'ai suivie pour les cerner et tenter de les rendre communicables. Ce qui veut dire : j'offre un effort de conceptualisation et de narration qui transcende ma singularité plurielle et permette à d'autres d'effectuer un exercice similaire.

CHAPITRE 4

LA SCÈNE DE PENSÉE DU *BANQUET* DE PLATON : S'INTERROGER À FORCE D'AMOUR-HAINE

Le *Banquet* est écrit aux alentours de 380 avant Jésus-Christ. Il traite d'amour. En le lisant, dans le cadre de nos travaux, nous avons construit une première scène de pensée. Menant l'exercice pour la première fois, nous sommes allée chercher un peu d'aide. Nous avons lu, en plus du *Banquet*, certaines analyses contemporaines de l'œuvre, avant de nous faire lecteur-penseur appliqué à la mise en scène, dans le but de stimuler le questionnement. Nous nous sommes aidée, surtout, d'une perspective ne concentrant pas l'attention sur les « discours » prononcés dans ce livre, ni sur le « propos » concernant la « nature et la portée philosophiques » de l'amour, mais centrée plutôt sur ce que le récit fait éprouver, par-delà l'argumentaire de l'exposé en toutes lettres. Cette perspective est celle de Thierry Hentsch dans *Raconter et mourir. Aux sources de l'imaginaire occidental* (2005). Le sixième chapitre, « La connaissance d'Éros », a été pour nous une transition entre la lecture du *Banquet* en tant que telle et la construction de la scène de pensée qui suit. Une transition nous ayant permis de comparer ce que le *Banquet* faisait ressentir, rendant possible de le compléter, et donnant la réplique aux interrogations que les sensations éprouvées faisaient naître en nous.

Dans la scène de pensée que nous avons ainsi construite, quatre petites scènes – ou quatre « épisodes », si l'on reprenait le vocable de Guénoun (*infra*, chapitre 2, p.71) – se suivent; quatre actions, quatre espaces, quatre temps. Elles sont ici cernées en détail à partir des mentions dans le texte : les mots qui reviennent, les détails sensibles sur lesquels l'accent est mis. L'espace est tantôt celui des rues de la cité qu'on parcourt à la marche, tantôt celui de la demeure d'Agathon,

ou encore de l'ailleurs, de l'étranger d'où vient Diotime; le temps est souvent celui du retour en arrière, mais aussi celui de l'attente (d'un Socrate qui tarde à venir), ou encore celui du lendemain matin. L'action est celle de la parole, du parler, mais elle varie sous différents modes : parle-t-on à quelqu'un, *de* quelqu'un, disant des choses de *première* ou de *deuxième main*; pour *faire parler* l'autre ou pour lui prouver qu'il n'est « pas de taille pour engager la conversation » (201c)?

Dans chacune de ces scènes, les relations que Socrate entretient avec son entourage prennent une grande place. Le philosophe n'est jamais seul et, à notre avis, les rôles principaux du *Banquet* sont joués par les gens qui gravitent autour de lui et qu'il bouleverse. Loin de constituer des rôles de soutien, ce que ces personnages vivent nous mène droit à la sensation qui fait penser. Celle-ci en est une d'amour-haine, car Socrate ne laisse personne sur une seule et même note : on veut tout savoir de lui, mais il s'échappe; on l'attend de pied ferme, mais il ne vient pas; on l'admire tant, mais il dérange – exaspère, méprise, rend fou. On l'aime, plus que quiconque, mais il nous fait des misères, comme personne. C'est de cet amour-haine que naît le questionnement. C'est lui qui hante et qu'on rumine une fois le livre fermé. Si Nietzsche philosophe « à coups de marteau » dans le *Crépuscule des idoles*, abattant des figures de grandeur, on pourrait dire que Platon le fait « à coups d'amour-haine » dans *Le Banquet*, érigeant Socrate, tronc fort, splendide et incomparable, à l'ombre duquel pousse l'ambivalence et, avec elle, l'interrogation. Place aux quatre scènes qui plongent dans ce marasme.

SCÈNE 1 : QUI L'A ENTENDU, CE SOCRATE?

Action : Des hommes se questionnent sur les événements d'une célèbre soirée du **passé**. Le rideau se lève et Apollodore dit qu'une de ses connaissances, un certain Glaucon, le

cherchait « pour tout savoir sur un certain soir » où s'étaient réunis Agathon, Socrate, Alcibiade et les autres... Apollodore est effectivement en mesure de lui apprendre des choses et Glaucon le presse de commencer à raconter l'histoire. L'on se rend alors compte qu'Apollodore n'est pas avec Glaucon, mais avec des commerçants. Il leur assure que le récit qu'il a fait à Glaucon était fondé sur des informations valables, qu'il était « bien préparé » pour le faire (172a-173c) et qu'il peut le recommencer, si c'est ce qu'on lui demande... Un des commerçants lève la voix, le prie de ne plus tergiverser et de dire enfin les discours qui ont eu lieu en ce fameux soir dont tout le monde parle.

Apollodore commence alors à raconter : Socrate revenait du bain et « portait des sandales, ce qu'il ne faisait que rarement » (174a). Il rencontre alors Aristodème qui lui demande où il va « pour s'être fait si beau ».

Je vais souper chez Agathon, répond-il. Hier en effet je me suis abstenu d'aller à la fête donnée pour célébrer sa victoire [au théâtre], car je craignais la foule. Mais j'ai promis d'être là aujourd'hui. Voilà bien pourquoi je me suis fait beau, car je désire être beau pour aller chez un beau garçon. Mais toi au fait, poursuit-il, que penserais-tu de venir souper sans y avoir été invité? (174a)

Aristodème accepte de suivre son ami et les deux hommes se proposent de voir en chemin ce qu'ils diront si sa présence pose problème. Chemin faisant, Socrate se laisse distancer. Arrivé devant la demeure d'Agathon, Aristodème se trouve en bien fâcheuse position : par la porte grande ouverte, un serviteur vient le chercher pour l'amener dans la salle où sont réunis les convives. Impossible de passer inaperçu! Par chance, Agathon est ravi de le voir; il l'a cherché la veille pour l'inviter, mais n'avait pu le trouver. Étonné, il lui demande où est Socrate? Tout aussi surpris que son hôte, Aristodème réalise que son compagnon de route n'est plus derrière lui. Il entre dans la demeure et alors qu'un des serviteurs lui lave les pieds, un autre sort pour chercher le convive manquant. Il revient aussitôt : Socrate se tient debout – pensif, absent, muet – sous le

portique de la maison voisine. Aristodème prie Agathon d'excuser ce comportement étrange et aussitôt les ordres de l'hôte se font entendre : que le banquet commence sans plus tarder, avec le plus grand faste qui soit!

Espace : Les rues de la cité. Dans cette première scène du *Banquet*, qui dure tant que Socrate n'entre pas chez Agathon, c'est dans les rues que l'action se passe. En fait, non seulement tout s'y déroule, mais on le souligne à grands traits. Le rideau se lève sur Apollodore qui raconte qu'il « revenait du Phalère [port près d'Athènes] vers la ville » (172a), alors que Glaucon l'interpelle subitement. Ce dernier le presse de tout dire sur la fameuse soirée, en ajoutant qu'« après tout, la route qui monte à la ville est faite exprès pour qu'on y converse en marchant » (173b). Dans les faits, Apollodore parle à des hommes « qui font des affaires », à des marchands (173c) – et on imagine spontanément qu'il le fait sur la place publique, au marché. Puis, quand il commence enfin à raconter le soir du banquet en tant que tel, Socrate est dehors, sortant du bain, alors qu'il rencontre Aristodème. Les deux hommes décident de se rendre ensemble chez Agathon en soulignant une fois de plus le fait de la marche : « Lorsque l'on chemine à deux, on va plus loin sur la route. Nous délibérerons sur ce que nous allons dire. Allons, en route » (174d). Arrivés chez Agathon, c'est encore la rue qui marque l'action, Socrate s'obstinant à rester dehors sous un portique. En fait, cette entrée en matière par les rues de la cité semble être la marque spatiale de nombreux autres dialogues de Platon²⁷.

²⁷ Dans la *République*, Socrate, accompagné de Glaucon, revient du Pirée alors que Polémarque le convainc de ne pas rentrer en ville, mais de se rendre chez lui pour discuter un peu en attendant la course aux flambeaux du soir. Dans *Phèdre*, il sillonne les murs extérieurs qui encerclent la ville et s'assoit sur l'herbe pour discuter avec Phèdre à l'ombre d'un arbre; dans *Gorgias* il arrive en retard chez Calliclès pour s'être attardé sur la place du marché; dans *Protagoras* il se fait réveiller par Hippocrate à la levée du jour et, après avoir fait quelques pas dans la cour, se rend à pied avec le jeune homme là où héberge Protagoras; dans le *Théétète*, Euclide escorte Théétète, blessé, sur un long chemin qui va de Corinthe à Athènes et se remémore sur la route ce que Socrate a dit, comme un divin, à son sujet. Dans *Critias*, Timée commence le dialogue avec ces mots : « Comme je suis content Socrate; voilà que j'abandonne

Temps : Retours en arrière. Dans son récit du célèbre soir dont tous s'enquièrent, Apollodore effectue deux retours en arrière. Ils sont importants, car les premiers d'une série d'incursions dans le passé qui parsèment le texte. D'une part, il recule au moment où il se fait questionner par Glaucon en revenant du Phalère, alors que dans les faits, il s'adresse à des commerçants. D'autre part – à plus long terme –, il recule à la soirée du banquet comme telle, soulignant qu'elle s'est produite dans un passé plus lointain qu'on ne le croit. La proximité d'Apollodore avec Socrate est de loin postérieure : « [...] cela ne fait pas encore trois ans, précise-t-il avant de commencer à raconter, que je fréquente Socrate et m'emploie chaque jour à savoir ce qu'il dit et ce qu'il fait » (172c).

Sensation : Curiosité de tous envers Socrate, faveur ou défaveur selon les personnages. Dans cette première scène, tous les personnages sont intéressés à Socrate : ils veulent en entendre parler, sont avides de détails et exigeants quant à l'authenticité de ce qui se dit. Socrate semble à lui seul un feuilleton dont on se dispute les nouvelles... Dès les premières lignes, Glaucon apostrophe Apollodore « pour tout savoir » sur ce « certain soir » où Socrate s'est réuni avec les autres, non satisfait de ce qu'il a entendu jusque-là. Le fils de Philippe lui avait déjà fait un récit, qu'il tenait de Phénix, mais il n'avait rien dit de précis. Apollodore, quant à lui, non seulement déclare s'évertuer depuis trois ans, chaque jour, à savoir ce que Socrate dit et fait, mais se vante de pouvoir remonter à une source plus fiable que toutes les autres : Aristodème, l'amant le plus fervent de Socrate à l'époque (malgré qu'il était petit et se promenait toujours nus pieds) (173b). Il était là Aristodème, en chair et en os, à la célèbre soirée et c'est même de sa

le cheminement de mon discours avec la même satisfaction que si je faisais halte après une longue route » (*Critias*, 106a).

bouche que Phénix tenait ses informations. Ce que l'amant de Socrate a rapporté, Apollodore l'a confirmé par après auprès de Socrate lui-même, et il s'enorgueillit... Enfin, les commerçants, eux aussi, sont impatients de savoir. « Ne te dérobes pas, disent-ils à Apollodore, mais rapporte plutôt les discours qui furent prononcés » (173e).

Sur ce fond de curiosité unanime s'esquissent des sentiments mitigés envers Socrate. Certains personnages montrent déjà des signes d'agacement, alors que d'autres laissent entrevoir sans tarder qu'ils sont prêts à beaucoup pour le défendre. Le commerçant qui lève la voix est le premier à introduire un ton de désagrément, si ce n'est envers Socrate, du moins envers ce qu'Apollodore en fait.

[...] Tu me donnes l'impression de penser que, Socrate excepté, absolument tous les hommes sont des misérables, à commencer par toi. [...] toujours agressif contre toi-même et les autres, à l'exception de Socrate. [...] Ce n'est pas la peine, Apollodore, de nous disputer là-dessus à l'heure qu'il est; fais plutôt ce que précisément nous t'avons demandé (173d-e).

Le reproche n'est pas infondé; avant qu'il s'emploie à tout savoir de Socrate, disait Apollodore un peu plus tôt, « je courais de-ci et de-là m'imaginant faire quelque chose alors que j'étais plus misérable que quiconque [...] » (172c). En avertissant qu'il ne se disputera pas à ce propos, le commerçant laisse entendre son désaccord quant au statut d'exception que Socrate revêt dans la bouche d'Apollodore.

Le soir même du banquet, la question du statut de Socrate se pose. En restant inopinément sous le portique voisin et refusant d'entrer, l'homme fait preuve d'un comportement bizarre, inattendu, voire impoli. Doit-on le lui tolérer? Agathon, l'hôte, et Aristodème, le plus fervent amant, ne réagissent pas de la même manière. Quand le serviteur d'Agathon revient bredouille dans la salle des convives, car Socrate reste sous son porche sans bouger d'un iota et ne semble

pas l'entendre, Agathon s'exclame : « Quel comportement étrange! Va lui dire de venir, et ne le lâche pas d'une semelle » (175a). Il veut insister, demander des explications, renvoyer son serviteur à la charge, mais Aristodème s'interpose : « N'en faites rien, laissez-le plutôt. C'est une habitude qu'il a. Parfois il se met à l'écart n'importe où, et il reste là debout. Il viendra tout à l'heure, je pense. Ne le dérangez pas, laissez-le en paix » (175b). Agathon se plie à la requête d'Aristodème, mais exige – en contrepartie – qu'on amène à manger. Et en grande pompe : « Traitez-nous de façon à mériter nos éloges! » (175c), ordonne-t-il à ses esclaves, les invitant à faire comme chez eux (175b). Traitez-nous, pourrions-nous dire, autrement que le fait Socrate à l'instant...

Le lecteur devant cette première scène est devant un flot ininterrompu d'anticipations : tout indique que la soirée qui s'en vient est vraiment spéciale! Socrate va au bain et met des sandales comme *rarement*; Aristodème se fait prendre sur le pouce et court le risque d'y aller sans invitation; arrivé à destination, il craint d'être refusé, mais *contre toute attente*, il est reçu à bras ouverts; puis Agathon, en réponse aux bizarreries de Socrate (anticipant sur le personnage!), demande à ses serviteurs de faire – *exceptionnellement* – comme s'ils se trouvaient dans leur propre demeure en vue de traiter les convives comme des rois. Le préambule de la soirée est alléchant, les premiers indices semblent déjà révéler un grand soir. La curiosité des personnages – de Glaucon, des commerçants – à propos de la suite des événements devient celle du lecteur par tant d'anticipation.

SCÈNE 2 : ARRIVE-T-IL, LE TOUR DE SOCRATE?

Action : Concours oratoire. Socrate entre chez Agathon alors que les convives sont au milieu du repas. Une fois celui-ci terminé, tous font des libations, des chants pour honorer les

Dieux et d'autres rites suite auxquels Pausanias, Aristophane et Agathon avouent qu'ils ont beaucoup trop bu la veille pour continuer à boire en cette soirée. D'un commun accord, tous décident de boire peu, de faire sortir la joueuse de flûte qui vient d'entrer dans la pièce et de consacrer la réunion à faire des discours. Éryximaque en fournit le thème. Relayant une préoccupation dont Phèdre lui a fait part, il déclare que la manière dont on néglige Éros est « intolérable », source d'« indignation » (177a) : tous les dieux ont des hymnes et des péans qui les louent, même le sel a son écrit qui l'honore, alors qu'Éros, ni poète, ni sophiste, ni savant ne lui consacrent les mots qu'il mérite. Il propose donc que chacun de la gauche vers la droite prononce le plus bel éloge qui soit à son égard.

C'est Phèdre qui commence. En mobilisant Hésiode, Accousilaos et Parménide, il affirme qu'Éros est un Dieu très ancien poussant les hommes et les femmes à donner le meilleur d'eux-mêmes, car c'est devant leurs aimés qu'ils craignent le plus la honte de mal agir. Une armée entière d'amoureux serait imbattable! À preuve, Alceste et Achille posèrent des gestes héroïques par amour et gagnèrent ainsi la faveur des Dieux. Après Phèdre, d'autres invités prennent la parole, mais Aristodème, selon Apollodore, ne s'en souvenait plus assez bien. Il se souvenait par contre du tour de Pausanias qui distingue deux sortes d'Éros : celui redevable à Aphrodite Vulgaire, qui s'intéresse au corps et cède à n'importe qui, dont les femmes, et celui redevable à Aphrodite Céleste, qui s'intéresse à l'âme et aux gens qui le méritent, exclusivement masculins. Pausanias aborde aussi, selon les cités, les règles de conduite en ce qui a trait aux relations amoureuses. Et finit par affirmer que l'Éros redevable à Aphrodite Céleste est le seul véritablement bon, autant pour les particuliers que pour les cités.

Après Pausanias, c'est à Aristophane de parler, mais – assailli par le hoquet – il est remplacé par Éryximaque. Ce dernier ajoute à la distinction de Pausanias que les deux sortes d'Éros se trouvent en toutes choses et ne se limitent pas aux relations amoureuses des humains et aux législations des cités. Éros Céleste mène à l'harmonie des contraires (le chaud et le froid par exemple), alors qu'Éros vulgaire mène à la démesure de chaque élément. Ainsi, la médecine (Éryximaque est médecin), comme toutes les sciences, y compris la divination, veille à l'équilibre des Éros. Sur ces mots, Éryximaque cède la parole à Aristophane, qui s'est rétabli, en l'invitant à compléter le propos jusqu'ici tenu ou à prendre une tout autre approche de la question.

Aristophane raconte alors qu'au début des temps, les humains étaient des boules rapides et impérieuses; elles ont été coupées en deux par Zeus pour les punir de leur insolence et cherchent en vain depuis, aidées d'Éros, une douce moitié pour se sentir complètes à nouveau. Les hommes-boules, dit-il, avaient quatre mains et quatre pieds, et roulaient à toute vitesse sur flancs et montagnes. Une fois coupés, la plupart moururent soit d'apathie, soit de tristesse – enlacés les uns aux autres. Pour éviter l'extinction, Zeus ordonna à Apollon de les rapiécer. Apollon les cousit, étirant leur peau au maximum pour recouvrir les plaies et les attachant en un seul point formant désormais le nombril²⁸.

Au terme de son tour, Aristophane prie Éryximaque d'être indulgent, de ne pas tourner son discours en dérision et de passer la parole à ceux qui restent : Agathon et Socrate.

Eh bien je t'obéirai, répond Éryximaque. C'est en effet que j'ai eu du plaisir à entendre ton discours; et même si je n'avais pas conscience du fait que Socrate et Agathon sont redoutables sur les sujets qui relèvent d'Éros, j'aurais vraiment peur

²⁸ Le discours d'Aristophane érige une scène en soi. Nous laissons de côté les détails de cette scène, qui mériteraient sans doute un examen plus approfondi, pour nous concentrer sur les quatre scènes du *Banquet* qui, dans leur ensemble, provoquent une sensation d'amour-haine envers Socrate.

qu'ils ne se trouvent dans l'embarras pour parler après la vérité et la diversité des choses qui ont été dites. Avec eux pourtant, je ne laisse pas d'avoir confiance (193d-e).

Socrate intervient alors :

Tu as bien tenu ta partie dans ce concours Éryximaque. Mais si tu te trouvais dans la situation où je me trouve maintenant, ou plutôt dans celle où selon toute vraisemblance je me trouverai quand Agathon, lui aussi, aura fait un beau discours, tu aurais vraiment peur et tu serais dans tous tes états, comme je le suis à présent (194a).

Agathon commence son intervention aussitôt après cette réplique, en rappelant que le plus important n'est point de décrire les actions faites par les hommes inspirés d'Éros, mais de définir la nature en soi du Dieu. Étant la plus jeune des divinités, défend-il à l'encontre de Phèdre, Éros est délicat, ondoyant et beau; juste, modéré, courageux et savant poète. C'est lui qui, en naissant, a pacifié les Dieux. Au terme de l'exposé, Agathon est acclamé.

Socrate fait alors remarquer qu'il avait raison : comme un devin, il a vu venir que son prédécesseur parlerait bien et que lui serait plongé d'autant plus creux dans l'embarras. Son effroi n'était pas en vain. Ce faisant, il arrête tout :

Dans ma sottise, je m'imaginais en effet qu'il fallait dire la vérité sur chacune des choses dont on fait l'éloge, que cela servait de point de départ et qu'il fallait, parmi ces vérités, choisir les plus belles pour les disposer dans l'ordre qui convient le mieux. Et j'étais naturellement tout fier à la pensée que j'allais bien parler, puisque je connaissais la vraie manière de faire un éloge de n'importe quoi. Mais en fait, selon toute apparence, ce n'est pas la bonne façon de faire l'éloge de quelque chose; il faut plutôt doter l'être considéré des qualités les plus grandes et les plus belles possible qu'il se trouve les posséder ou non; et même s'il ne les possède pas, cela n'a aucune importance. En effet, nous sommes convenus d'avance, à ce qu'il paraît, que chacun de nous ferait semblant de faire l'éloge d'Éros, et non pas qu'il en ferait vraiment l'éloge. Voilà bien pourquoi, j'imagine, vous remuez ciel et terre dans vos discours, pour proclamer l'excellence de sa nature et l'importance de ses bienfaits, de façon à faire apparaître qu'il est le plus beau et le meilleur possible – aux ignorants cela va s'en dire, mais non point en tout cas, j'imagine, à ceux qui savent à quoi s'en tenir. Et certes, c'est une chose belle et solennelle que l'éloge. Mais moi évidemment j'ignorais de quelle façon on faisait un éloge, et, comme je l'ignorais,

je vous ai promis de faire à mon tour un éloge d'Éros : *Ma langue l'a promis, mais nullement mon cœur*. Au revoir donc! Je ne veux plus faire un éloge de cette façon, j'en serai bien incapable (198d-e).

Espace : La salle des hommes emplie de lits. Dans cette deuxième scène du *Banquet*, on entre dans la salle des hommes chez Agathon. Il s'agit d'un espace privé, de réception, dont l'accueil est accentué par le fait de lits disposés en cercle. Quand Socrate entre, Agathon, qui est seul sur le dernier lit, s'écrie aussitôt : « Viens ici Socrate t'installer près de moi... » et Socrate s'allonge sur le lit. Les convives sont dans leur antre, servis et repus, entre eux seuls, sans même la joueuse de flûte.

Temps : Tour de parole lent et attente du discours de Socrate, qui n'arrive jamais. Comme le ferait un panoramique circulaire, la deuxième scène fait le tour des lits disposés en cercle en s'arrêtant sur chacune des places le temps que le convive qui y sied fasse son discours. Le tour de parole est lent et laborieux; il peine à compléter sa rotation complète. Avant même qu'il ne débute, Socrate souligne qu'il sera le dernier à parler : « [...] la partie n'est pas égale pour nous qui occupons les dernières places. Mais si ceux qui se trouvent avant nous prononcent de beaux discours qui soient ceux qu'il nous faut, nous serons satisfaits » (177e). Avec cette remarque, Socrate met l'auditeur dans une posture d'attente (de son apparition, qui sera la dernière) et rend saillant tout ce qui se passe avant que n'arrive son tardif tour de parole. Il attire l'attention sur le mouvement lent du panoramique circulaire, qui freine sans cesse, s'enraille et repart, pour encore s'arrêter...

Le tour de parole s'arrête d'abord avec le hoquet d'Aristophane, raconté avec minutie : « [...] c'était au tour d'Aristophane de prononcer un discours, mais le hasard voulut que, soit

parce qu'il avait trop mangé, soit pour une autre raison, un hoquet le prit et qu'il ne fût pas capable de parler » (185c). Il demanda alors à Éryximaque, assis à sa droite, de le conseiller pour que son mal arrête ou bien de parler à sa place. Éryximaque lui dit de retenir son souffle, de boire de l'eau, et au pire, de se gratter le nez pour se faire éternuer, pendant que lui ferait son propre discours (185de). En bref, Aristodème, dans ce qu'il a rapporté à Apollodore, ne se souvenait pas de tous les discours qui furent prononcés, mais il se souvient d'une série de détails, qui ralentissent le panoramique...

Le tour de parole s'arrête encore, un peu plus tard, alors que seuls Agathon et Socrate restent à être entendus. Socrate dit qu'il « a peur », qu'il se trouve « dans tous ses états » en ayant à parler après tant de beaux discours, et Agathon l'accuse de vouloir lui « jeter un sort », de tenter de le troubler à un moment fatidique, comme le sont les secondes qui précèdent l'entrée en scène, alors que le public est dans une « grande attente » (194a). Socrate renchérit (retardant d'autant plus l'avancée du tour de parole), et assure que déstabiliser Agathon ne serait pas chose facile. L'assurance dont l'acteur a fait preuve, la veille au théâtre, devant des milliers de spectateurs, rend difficile de s'imaginer qu'il puisse vaciller devant le petit nombre. Mais c'est d'un petit nombre de gens avertis dont il est question ici!, s'exclame Agathon. Sur quoi Socrate retourne aussitôt la balle : nous ne sommes pas ces gens avertis dont tu parles, dit-il – notre présence hier au milieu de la foule n'a pas semblé te déranger. Mais si tu les rencontrais, ces gens avertis, continue-t-il, aurais-tu en effet plus honte devant eux, que devant la foule, de faire quelque chose de laid? (194cd) Phèdre se précipite alors pour arrêter l'échange naissant et tenter de sauver l'ordre du jour. Sans son intervention, le panoramique n'avancait juste plus! Agathon fait alors son discours, puis arrive enfin le moment tant attendu... C'est à Socrate de parler : et il se retire du concours.

Sensations : Curiosité, amitié et rapports mi-figue, mi-raisin à Socrate. La curiosité que les personnages exprimaient à la première scène persiste et se précise, sans qu'elle soit énoncée en tant que telle. C'est d'un concours dont il s'agit : Qui le remportera? Qui réussira à dire ce qu'il faut pour vénérer le parent pauvre qu'est Éros? Qui mettra fin à la négligence qui lui est faite? Socrate reviendra-t-il dans la course après s'être retiré sans crier gare, en coup de théâtre, alors que c'était à lui à parler? On imagine que tous se posent la question – les convives du banquet, comme Glaucon et les commerçants qui écoutent le récit de la soirée fait par Apollodore, ou encore ce dernier, pendu aux lèvres d'Aristodème, alors qu'il entendait l'histoire pour la première fois... Cette curiosité du « qui l'emportera? », « qu'arrivera-t-il? » est exacerbée par le temps lent du tour de parole, par ses avancées et reculs répétés; puis, il va sans dire, par le coup de théâtre (une seconde fois?) de Socrate à la fin. On l'attend et il ne vient pas; il retire ses marrons du feu, avec la même désinvolture saugrenue avec laquelle il était disparu sous le portique du voisin à la première scène, pour n'arriver ensuite qu'à la moitié du repas. C'est là de la « construction de désir » (Hentsch, 2005, p. 179) – pour les convives, pour les marchands qui écoutent Apollodore et, sans aucun doute, pour le lecteur lui-même. Il attendait, lui aussi, le tour de Socrate, qui « se fait désirer ». Après tant d'attente, l'estomac se retourne plus d'une fois en lisant son impayable « Au revoir donc! Je ne veux plus faire un éloge de cette façon » (198e).

Au fur et à mesure que le concours oratoire se déploie, avec ses avancées et ses reculs, on prend le pouls des relations mi-figue, mi-raisin entre Socrate et les membres de la compagnie. En un mot, tous savent que Socrate est brillant et l'apprécient, mais personne n'en reste là. Agathon le nargue à ce propos; Phèdre essaie de contrôler ses envolées discursives; Éryximaque se méfie des prétendues peurs qu'il déclare avoir...

D'abord, Agathon : dès que Socrate entre enfin chez lui, il lui lance : « Viens ici Socrate t'installer près de moi, pour que, à ton contact, je profite moi aussi du savoir qui t'es venu alors que tu étais dans le vestibule » (175d). Si le savoir par le simple toucher coulait du plus plein au plus vide, répond Socrate, ce serait plutôt ton savoir d'acteur, cher Agathon, si « important et magnifique », « valant sans doute plus que le mien », qui coulerait pour venir me remplir. « Tu es un insolent Socrate, réplique Agathon. Toi et moi, nous ferons valoir nos droits au savoir un peu plus tard [...], pour l'instant, occupe-toi de manger » (175e). En quoi consiste l'insolence de Socrate? À insinuer, ne serait-ce qu'à la blague, qu'Agathon soit plus empli de savoir que lui, ou que le savoir théâtral de ce dernier puisse valoir plus que le sien?

Ensuite, Phèdre : alors que Socrate commence à questionner Agathon en ce qui a trait aux auditoires composés de « petit » et de « grand nombre », suite aux protestations de l'hôte concernant le mauvais sort qu'il voudrait lui lancer en évoquant la difficulté de parler après tant de beaux discours, Phèdre se lance dans la mêlée. Il retient Socrate *in extremis*, convenant qu'il se plaît à l'entendre, mais aussi, qu'il ne peut le laisser aller sans réserve.

Mon cher Agathon, si tu réponds à Socrate, il va tenir pour rien le fait que ce qui se passe ici tourne d'une manière ou d'une autre, dès lors qu'il a trouvé quelqu'un avec qui discuter, surtout si c'est un beau garçon. J'éprouve pour ma part beaucoup de plaisir à écouter Socrate quand il discute, mais je suis obligé de veiller à ce que soit prononcé l'éloge en l'honneur d'Éros, et d'obtenir de chacun de vous son discours (194d).

Sans limites, nul ne sait où Socrate irait, mais chose certaine, le plan convenu d'avance n'arriverait pas à destination. Il faut donc, aussi plaisant soit-il de l'entendre, faire attention et le tenir en laisse!

Enfin, Éryximaque : après le discours d'Agathon, quand Socrate réitère ne plus savoir quoi dire après tout ce qui a été dit, ne plus savoir comment faire d'éloge, Éryximaque le met en doute; il se méfie. Tu as bien deviné pour l'éloquence d'Agathon, déclare-t-il, mais non pas en ce qui a trait à ta situation propre; à vrai dire, tu n'es point mal pris (198a). « Et comment bienheureux Éryximaque, éviterais-je, moi comme n'importe qui d'autre, de me trouver dans l'embarras? ». Socrate s'adresse à trois reprises à Éryximaque pour manifester son désarroi, mais il n'y a rien à faire; ce dernier reste incrédule. Impossible de croire qu'il puisse véritablement être mis à mal dans le concours oratoire – c'est Socrate!

Tout compte fait, c'est sur un fond indéniable d'amitié que tout ceci se déploie. Ce qu'on sent en trame de fond, c'est la confrérie d'une bande d'amis; c'est sur elle qu'apparaissent peu à peu des couleurs en deux tons à propos de Socrate. Mais à la base, tous sont amis. Ils se sont soûlés ensemble la veille. Pausanias prend la parole dès le début pour avouer qu'il ne sait pas comment il pourra continuer à boire après la beuverie qui vient de passer. Aristophane et Agathon l'appuient tour à tour : eux aussi sont de ceux qui « se sont soûlé la gueule hier » et « ne se sentent pas la force de boire » (176b). Ils se taquent, se raillent : Aristophane, avant de commencer à raconter son histoire d'hommes-boules coupés en deux, souligne avec un sourire en coin qu'il a dû se rendre au dernier recours de l'éternuement pour que son corps recouvre le bon ordre. Et Éryximaque, sans tarder, l'a pris au vol, par deux fois : ne cherche pas à faire rire, mon bon Aristophane, mais parle paisiblement; je t'aurai à l'œil (189b-c). Éryximaque profite par ailleurs de ce que les plus grands buveurs de la confrérie se lamentent un peu pour signaler que l'ivresse est médicalement dommageable pour l'homme. « Pour ce qui est de Socrate, je fais une exception, précise-t-il. Il peut en effet faire les deux choses : boire ou ne pas boire, si bien que,

quel que soit le parti que nous prendrons, il s'en accommodera » (176c). Sur fond d'amitié, l'ami Socrate est quand même à part...

SCÈNE 3 : PARLE-T-IL, SOCRATE, OU FAIT-IL PARLER?

Action : Discussion entre Agathon et Socrate, et entre Socrate et Diotime. Socrate ne mettra pas sa menace de partir à exécution, mais changera les règles du jeu. « À condition de m'en tenir à la vérité, j'accepte de prendre la parole, à ma manière et sans rivaliser avec les discours qui furent les vôtres, car je ne veux pas m'exposer au ridicule » (199a-b). Si la compagnie veut entendre la vérité, il veut bien la dire, mais à sa façon. Cela signifie de commencer avec quelques questions. Et c'est Agathon, qui vient de célébrer la beauté d'Éros, l'heureux élu de l'interrogatoire, allant pour l'essentiel comme suit : L'amour est-il l'amour de quelque chose ou de rien, cher Agathon? De ce quelque chose, éprouve-t-on le désir? On le désire parce qu'on ne l'a pas, n'est-ce pas? Si quelqu'un désire ce qu'il a déjà (la richesse, la santé, la force), cela veut dire qu'il souhaite le conserver, qu'il le désire parce qu'il n'a pas la certitude de l'avoir pour toujours? Et alors, Éros est amour de la beauté, c'est bien ce que tu as dit Agathon? Mais n'a-t-on pas admis qu'on aime ce dont on manque? Donc, Eros, dieu éternel, ne peut pas être éternellement beau et amoureux de la beauté à la fois... S'il aime la beauté, c'est parce qu'il ne l'a pas ou n'a pas la certitude de l'avoir pour toujours...

Les courtes répliques d'Agathon font sentir l'étau qui se resserre sur lui : « Bien sûr, Socrate », « évidemment », « assurément », « cela du moins est vraisemblable », « C'est bien ce qu'il me semble », « Tu dis vrai », « Assurément », « Oui, répondit-il », « C'est bien ce que j'ai

dit », « Il acquiesça »; et encore, « Oui, répondit-il », « Assurément ». À terme, Agathon est pris à la gorge et Socrate finit par lâcher prise :

Par conséquent Éros manque de beauté et il n'en a pas, dit Socrate.

Forcément, répondit Agathon.

Mais quoi! Vas-tu appeler beau ce qui manque de beauté et qui en est complètement dépourvu?

Non, assurément.

Dès lors, accordes-tu encore qu'Éros est beau, s'il va ainsi?

Et Agathon de répliquer : Je risque fort, Socrate, d'avoir parlé sans savoir ce que je disais.

Pourtant, Agathon, tu as magnifiquement parlé. Mais encore une petite question : pour toi, les choses bonnes ne sont-elles pas en même temps belles?

À mon avis, oui.

Par conséquent, si Éros manque de ce qui est beau et si les choses bonnes sont belles, alors il doit manquer de ce qui est bon.

En ce qui me concerne, Socrate, je ne suis pas de taille à engager avec toi la conversation; qu'il en soit comme tu dis.

Non, très cher Agathon, c'est avec la vérité que tu ne peux engager la conversation; avec Socrate, ce n'est pas vraiment difficile. Je vais maintenant te laisser la paix. Écoutez plutôt le discours sur Éros que j'ai entendu un jour de la bouche d'une femme de Mantinée, Diotime, qui était experte en ce domaine comme en beaucoup d'autres, et qui à un moment donné, dix ans avant la peste, avait amené les Athéniens à offrir des sacrifices qui ont permis de reculer de dix ans la date du fléau. Oui, c'est elle qui m'a instruit des choses concernant l'amour. (201b-c-d).

Dans la discussion qui sera rapportée, Socrate soutient au départ – comme le faisait Agathon – qu'Éros est un grand dieu magnifique. Diotime lui réplique, au contraire, qu'il n'est ni dieu, ni beau, ni bon – et pourtant ni mortel, ni laid, ni mauvais. Il est plutôt un intermédiaire, un « démon », à mi-chemin du beau et du laid, des dieux et des hommes, de la connaissance et de

l'ignorance. Né de Pénia, pauvre mendiante, et du dieu Poros, Éros est à la fois dépourvu, rude, malpropre, indigent et vagabond, comme sa mère; mais, comme son père, il est à l'affût de ce qui est beau et bon, sait être viril, résolu, ardent, rusé et chasseur redoutable, sans oublier qu'il est passionné de savoir, philosophe, magicien, sorcier et expert (203c-d-e). Éros a bien des moyens, mais de courtes durées. Tantôt plein de vie, tantôt mourant, quand ses projets réussissent, il se vivifie à nouveau, mais cela ne dure pas – l'agonie le rattrape. Par nature, il est la quête de quelque chose qu'il a la force et l'élan de quérir, mais le destin de perdre. Le savoir, qui est beau et bon, en fait nécessairement partie.

Pour les hommes, continue Diotime, Éros est le désir de posséder pour toujours cela qui est bon et qui, en le possédant, rend heureux. Ce qui s'accompagne forcément d'un désir d'immortalité, qui se satisfait tant bien que mal dans la procréation. L'homme ordinaire procrée des enfants, l'homme héroïque se perpétue dans la gloire. Et le philosophe, quant à lui, ne se satisfait ni de l'un, ni de l'autre. Éros lui fait découvrir la beauté par étapes et le cheminement culmine dans la connaissance du beau lui-même – immatériel, unifié, immuable. En partant des beautés d'ici-bas, le philosophe qui est bien guidé s'élève jusqu'à la beauté la plus haute de toutes. Et si les bien-aimés, l'or, les beaux atours, les enfants et la renommée bouleversent l'homme ordinaire, si l'on est prêts à tout sacrifier pour leur douce compagnie, il est difficile d'imaginer, alors, le sentiment que cet homme-là, le philosophe, peut éprouver (212d-e) : « [...] il sera en mesure d'enfanter non point des images de la vertu, car ce n'est pas une image qu'il touche, mais des réalités véritables, car c'est la vérité qu'il *touche* » (212a, nous soulignons). Socrate, émerveillé, admiratif, assure qu'il a été convaincu par Diotime et qu'il tente de persuader les autres à son tour du bien-fondé de ses dires. Au terme de son discours, il se fait féliciter par tous, et Aristophane s'apprête à lui poser une question.

Espace : L'ailleurs de Mantinée. La majeure partie du discours de Socrate se passe loin de la demeure d'Agathon, dans un espace autre et étranger. Pour reprendre à zéro l'éloge d'Éros, après avoir semé le doute dans tout ce qui a été dit, Socrate transporte l'assistance ailleurs. C'est vers Mantinée, cité au sud-ouest d'Athènes, en Arcadie, qu'il dirige les regards. Même si ce n'était pas dans cette petite localité reculée que sa discussion avec Diotime avait eu lieu, c'est par son origine « de Mantinée » et son statut d'« étrangère » que l'interlocutrice nouvelle est introduite : « [...] le plus facile, me semble-t-il, dit Socrate, est de suivre dans mon exposé l'ordre que suivait jadis l'étrangère quand elle posait des questions » (201e). Diotime, dans son monologue rapporté par Socrate, reprendra par ailleurs à son compte cette distance, ce statut d'étrangère, en parlant de « votre Codros » (208d), dernier roi d'Athènes, et de ce que Solon a fait « chez vous » (208e). L'espace de la troisième scène réside principalement en cette oblique qui sort du cadre et oriente les regards vers l'étranger. C'est là, loin là-bas, que ça se passe, que le savoir jaillit. Le renvoi à un personnage étranger comme source capitale de savoir (Diotime a su retarder de dix ans le fléau de la peste!) se produit, par ailleurs, dans bon nombre d'autres dialogues : *Le Sophiste*, *Le Politique*, *Les Lois* (Bourgault, 2016, p. 35). Certes, il y a chez Platon un « bon » et un « mauvais » étranger. Nous référons ici au premier : « celui qui permet à la cité de juger de ses institutions [et de ses discours] à la lumière de celles des autres et grâce au regard d'un individu mature qui a voyagé – un individu qui vient d'ailleurs et qui est donc émotionnellement et intellectuellement attaché à cet *ailleurs* plutôt qu'*ici* » (*Ibid.*, p. 37) À notre avis, l'arrivée de ce bon étranger en plein milieu de la pièce se lie aux entrées en matière faites de personnages marchant tranquillement sur les rues de la cité (*infra*, p.130). Ensemble, cela fait paysage : c'est en sillonnant la cité qu'on pense, qu'on discute, qu'on réfléchit, mais – du moins en partie – à la lumière d'idées venant d'ailleurs.

Dans cette troisième scène du *Banquet*, la voix de l'étrangère Diotime, femme mature et « experte » (20d) ayant instruit Socrate, est relayée par son ancien élève. Elle introduit, en plus d'idées nouvelles (Eros n'est ni beau, ni laid, mais en tant que désir, l'un et l'autre tour à tour), une spatialité nouvelle (autre que celle de l'« étranger »). Elle introduit la « hauteur ». L'objet du désir qui meut le philosophe – cette vérité intangible et immuable qui, pour celui qui parvient enfin à la *toucher*, est source d'une félicité inimaginable – se situe tout en hauteur. « Toutes les fois, assure Diotime, que, en partant des choses d'ici-bas, on arrive à s'élever par une pratique correcte [...] on commence à contempler cette beauté-là, on n'est pas loin de toucher au but »; la « droite voie » à suivre, c'est « en prenant son point de départ dans les beautés d'ici-bas pour aller vers cette beauté-là, de s'élever toujours, comme au moyen d'échelons [...] dans le but de connaître finalement la beauté en soi » (211b). On monte petit à petit, une marche à la fois, pour pouvoir l'atteindre...

Temps : Retour en arrière. Comme Apollodore le fait devant les commerçants auxquels il s'adresse à la première scène, Socrate devant les convives du fameux soir fait un retour en arrière. Il rapporte une discussion qui s'est passée « jadis » (201e), alors qu'il se faisait instruire des choses de l'amour par Diotime.

Sensations : Embarras, admiration... et anguille sous roche. La troisième scène du *Banquet*, dans laquelle se produit l'apparition tant attendue du verbe de Socrate, est une valse entre l'embarras et l'admiration. Embarras de celui qui ne sait pas; admiration pour celui qui sait. Avant de nous emmener en d'autres lieux et d'autres temps, « un jour » où il discutait avec Diotime, Socrate passe par un échange avec Agathon, épineux pour ce dernier. Que

l'interrogatoire a dû être gênant! Lui, Agathon, qui à la deuxième scène avait défié Socrate de mesurer plus tard leurs prétentions respectives au savoir, doit concéder qu'il a parlé « sans savoir ce qu'il disait » et qu'il n'est « pas de taille à engager la conversation ». Pour « ménager la fierté » de son hôte (Hentsch, 2005, p. 189), Socrate fait un saut dans l'espace (vers Mantinée) et le temps (vers le passé) afin de prendre le rôle de celui qui commet des erreurs de raisonnement, afin de prendre à sa charge les erreurs dans lesquelles Agathon vient de tomber. En rapportant sa discussion avec Diotime, il redémarre l'éloge d'Éros. Et pour « arriver à la vérité » à ce propos (198d), il fait deux choses. D'une part, il fait un effort de mémoire pour raconter ce qu'une sommité en la matière un jour lui a dit et, d'autre part, il effectue une prise de position : celle de l'apprenti.

Cette fois, c'est Socrate lui-même qui se trompe, qui ne sait rien et apprend tout, qui se fait instruire par l'autre – et qui admire celle qui sait. Il ne cesse de le répéter : « Si je le savais [ce que demande alors Diotime], je ne serais pas en admiration devant ton savoir et je ne te fréquenterais pas pour m'instruire sur ce sujet précisément » (206b); « Mais Diotime, je viens de te le dire, c'est bien pour cela que je suis venu te consulter, car je sais que j'ai besoin de maîtres [...] » (207c). La femme de Mantinée assume l'aura que son élève lui attribue, doutant par moments que ce dernier soit apte à comprendre tout ce qu'elle lui révèle : certaines choses, « je ne sais pas si elles sont à ta portée. Néanmoins, je vais parler sans ménager mon zèle. Essaie de me suivre, toi aussi, si tu en es capable » (210a); « Efforce-toi de m'accorder toute l'attention dont tu es capable » (210e).

En adoptant une posture d'apprenti, Socrate tente de compenser un écart dans sa relation à son hôte – d'éclaircir l'ombre qu'il lui fait, sensible qu'il est à l'« amour-propre » de son ami

(Hentsch, 2005, p. 189). Pourtant, quelque chose fait douter du succès de sa stratégie de réparation auprès d'Agathon, quelque chose cloche dans sa tentative de raccommodement. Dans les faits, Socrate est un élève bien impétueux. Il ne donne pas à Diotime au cours de leur discussion tous les « oui », « absolument » et « certainement » que, pour sa part, il a reçus d'Agathon. Il interroge son interlocutrice avec véhémence et, ne répondant pas seulement par l'affirmative, la talonne de près. « Que dis-tu là, Diotime? » (201e); « Que veux-tu dire ? »; « Qui sont ces gens? [qui déclarent qu'Éros n'est même pas un dieu] » (202c); « Alors quoi? [Qu'est donc Éros, s'il n'est ni divin, ni mortel?] » (202d); « Quel pouvoir est le sien? » (202e); « Quel est son père et quelle est sa mère? » (203a); « Mais si telle est la nature d'Éros, quelle est son utilité pour les êtres humains? » (204c); « Y a-t-il un autre cas pareil? » (205b); « Il faudrait être devin, pour comprendre ce que tu veux dire, et je ne sais pas deviner » (206b). Si l'élève avoue plus d'une fois être dans « l'incapacité absolue de répondre » aux questions du maître (204d, 207c) et avalise son propos (202a, 205c-d, 206a), son ton reste du début à la fin vif et hardi, voire suspicieux. Ses répliques sont incisives, son écoute aiguisée et exigeante; il n'en laisse pas passer une! « En entendant ce discours, je fus submergé, dit Socrate, par l'émerveillement, et je répliquai : Un instant, en est-il vraiment ainsi, Diotime, toi qui sais tant de choses? Et elle, comme le ferait tout sophiste accompli, de me répondre : N'en doute point, Socrate... » (208b-c).

Avec cette inflexion alors qu'il raconte son échange d'antan, Socrate parvient-il réellement à se mettre à la place d'Agathon, à épargner sa fierté? Même en tant qu'élève, l'homme demeure bien spécial et fait sans doute exception... là aussi! Fort est à parier qu'il a convaincu son auditoire, moins certain l'est qu'il ait aplani ses rapports avec les convives. Ça reste Socrate, avec qui on ne sait pas trop sur quel pied danser...

SCÈNE 4 : SOCRATE LE SILÈNE

Action : L'entrée en scène d'Alcibiade et son discours sur Socrate. Quelqu'un frappe à la porte de la cour « qui rendit un grand bruit » (212c). Derrière se faisait entendre une joueuse de flûte. « Serviteurs, dit Agathon, allez vite voir. Et, si c'est une de mes connaissances, invitez-le. Sinon, dites que nous ne sommes plus en train de boire et que nous commençons à dormir » (212d). Alcibiade passe le pas de la porte, soûl, criant à tue-tête qu'il veut voir Agathon. On le conduit vers ce dernier, escorté de la joueuse de flûte et de quelques compagnons.

Il entre dans la salle des convives. Une couronne de lierre et de violettes lui ceint la tête et d'innombrables petites bandelettes enrobent ses cheveux et lui bandent les yeux. « Messieurs, bien le bonsoir. Accepterez-vous qu'un homme complètement ivre se joigne à votre banquet? » (212e). Si on lui refuse cela, il ne fera que couronner de ses mains Agathon – « l'homme qui a le plus de talent et qui est le plus beau » (212e). Acclamé par la confrérie pour son entrée remarquable, on l'invite à rester et à s'installer sur un lit. Comme il a les yeux bandés, il se dirige dans la salle aidé de ses compagnons, en se fiant à la voix d'Agathon qui l'appelle. Il ne voit pas que Socrate est là, qui s'est par ailleurs un peu écarté, et prend place auprès d'Agathon. Après avoir couronné le bel acteur avec les bandelettes, ce dernier ordonne qu'on déchausse le nouvel arrivé pour qu'il se joigne à sa table comme troisième convive. Alcibiade se réjouit et demande candidement qui est le deuxième...

Par Héraclès, lance-t-il, qu'est-ce qui arrive? Socrate ici? Encore une embûche que tu me tends, couché à cette place. À ton habitude, tu surgis à l'improviste, là où je m'attendais le moins à te trouver. Et maintenant, que viens-tu faire ici? Et de plus, pour quelle raison occupes-tu cette place? (213bc)

Vois à me défendre, Agathon, reprend Socrate, car aimer cet homme ce n'est pas pour moi une mince affaire. Depuis le moment où je suis tombé amoureux de lui, il ne m'est plus permis de tourner mon regard vers un seul beau garçon ou de parler avec lui, sans que cet homme-là devienne envieux et jaloux, sans qu'il me fasse des

scènes extraordinaires et qu'il m'injurie; pour un peu il en viendrait même aux mains. Vois donc si, à l'heure qu'il est, tu peux l'empêcher de me faire une scène. Tâche plutôt de nous réconcilier ou, s'il lève la main sur moi, défends-moi, car sa fureur et sa passion amoureuse me font frémir d'effroi. (213cd)

Alcibiade, qui était venu couronner Agathon, fait volte-face et couronne aussi Socrate, ce qui calme les hostilités... Puis, il exhorte la confrérie à boire en s'auto-désignant président de la beuverie, le temps que les autres le rattrapent. Il demande qu'on lui amène une grande coupe et se ravise aussitôt : le vase qui fait refroidir le vin fera l'affaire. Il le remplit et engloutit le contenu. Puis le remplit à nouveau, cette fois à l'attention de Socrate, en signalant que, dans ce cas particulier, les astuces ne fonctionnent pas : Socrate peut boire tout ce qu'on lui ordonnera de boire et n'en sera pas ivre pour autant (214a). La remarque n'est pas sans rappeler celle d'Éryximaque effectuée à la deuxième scène (*infra*, p.141).

Non content de seulement s'enivrer, Éryximaque raconte à Alcibiade le concours oratoire qui avait lieu un peu plus tôt et lui propose de faire un discours lui aussi. Alcibiade objecte que de comparer les dires de gens sobres et de gens qui ont trop bu ne serait pas équitable et, après une pause rapide, reprend : « Avec cela bienheureux, crois-tu un seul mot de ce que Socrate vient de dire? Tu sais bien que c'est tout le contraire de ce qu'il disait » – en un mot, tu sais bien que c'est *lui* le jaloux, disait Alcibiade (214d). Sans même attendre de réponse, Alcibiade ajoute que, s'il avait à louer quelqu'un en ce lieu, ce ne pourrait être que Socrate, sans quoi, vu la jalousie de ce dernier, il courrait le risque d'en pâtir. Et du coup, Éryximaque l'invite à procéder ainsi, à faire un éloge de Socrate... Alcibiade fait les yeux ronds, avale sa gorgée... et accepte.

Socrate, dit-il, en assumant d'emblée son recours aux images, ressemble « à ces silènes qui se dressent dans les ateliers des sculpteurs et que les artisans représentent avec une flûte à la

main. Si on les ouvre par le milieu, on s'aperçoit qu'ils contiennent en eux des figurines des Dieux » (215b). En somme, il n'est pas ce qu'il donne l'impression d'être. Sa vraie nature, Alcibiade se propose de la faire connaître.

Le vieux sage, poursuit-il, tourne autour des beaux garçons et se donne un air de « je ne sais rien », mais derrière cette enveloppe, comme derrière celle des silènes, il n'est que modération et sérieux. Alcibiade parle d'expérience. Alors que sa jeunesse était en fleur, il croyait Socrate épris de lui et espérait qu'en lui accordant ses faveurs, le sage homme accepterait de tout lui enseigner. Les figurines divines qui recèlent en Socrate, Alcibiade avait déjà eu l'occasion de les voir et les avait trouvées « si divines, si précieuses, si parfaitement belles et si extraordinaires » (217a) qu'il aurait exécuté tout ce que Socrate disait. Le jeune Apollon s'arrange donc un beau jour pour être seul à seul avec lui, espérant qu'il se déclarerait. Mais rien ne se produisit; Socrate s'entretint comme à l'habitude. Il l'invita alors à partager son entraînement à la lutte au corps à corps. Rien à faire, Socrate s'exerça poliment, sans plus. Alcibiade, résolu, l'invita à dîner et Socrate accepta, bien qu'après avoir tardé à répondre, mais il s'en alla aussitôt le repas terminé.

Une seconde tentative s'en suivit et cette fois, Alcibiade étira la conversation jusqu'à ce qu'il fût trop tard pour partir de chez lui. Une fois la lampe éteinte et les serviteurs partis, il radicalisa son approche. J'avouai à Socrate, confia-t-il, que je le considérais comme un amant digne de moi, pourtant hésitant, et que dans ma quête de jeune homme pour devenir meilleur, nul autre que lui ne paraissait être le bon guide; ce qui rendait « tout à fait déraisonnable de ne point céder à » ses vœux (218c). Socrate écouta et, « avec son air de faux naïf qui lui est si caractéristique » (218d), répondit qu'il n'était pas ce qu'Alcibiade pensait. Il n'était rien. Le cas

échéant, dit-il au jeune homme : « le profit que tu comptes faire à mes dépens n'est pas mince, à la place de l'apparence de la beauté, c'est la beauté véritable que tu entreprends d'acquérir et, en réalité, tu as dans l'idée de troquer de l'or contre du cuivre » (219a). Résolu, Alcibiade ne fléchit pas, même à ces mots. Il réitéra son propos, se leva d'un pas décidé, empêcha Socrate d'ouvrir la bouche, l'enveloppa de son manteau et s'allongea près de lui. Tout près, tout proche, en cette froide nuit d'hiver qui les réunissait enfin. « J'enlaçai de mes bras cet être véritablement divin et extraordinaire et je restai couché contre lui toute la nuit » (219c). Mais rien. Absolument rien. La nuit fut chaste, comme si elle avait été partagée avec un père ou un frère.

Imaginez, après cela, quel était mon état d'esprit. D'un côté je m'estimais méprisé, et de l'autre j'admirais le naturel de Socrate, sa modération et sa fermeté. J'étais tombé sur un homme doué d'une intelligence et d'une force d'âme que j'aurais cru introuvables. Par suite, il n'y avait plus pour moi moyen ni de me fâcher et de me priver de sa fréquentation, ni de découvrir par quelles voies je l'amènerais à mes fins. [...] J'étais asservi à cet homme comme personne ne l'avait été par personne et je tournais en rond (219d-e).

Alcibiade précise que tout cela s'est passé alors qu'il était en expédition de guerre avec Socrate. La superbe de ce dernier au combat n'était pas moins déroutante par ailleurs : fort, endurant, bon buveur et jamais ivre, marcheur infatigable, il battait le sol glacé avec ses pieds nus mieux que les autres ne le faisaient avec leurs chaussures – donnant l'impression aux soldats qu'il se payait leurs têtes (220b). Une fois, il resta debout tout le jour et toute la nuit à réfléchir. Le bruit le concernant courut dès midi et le soir venu plus d'un soldat sortit sa paillasse et coucha à la belle étoile pour surveiller ce qu'il ferait (220d). Sans jamais perdre son sang-froid, il sauva la vie et les armes d'Alcibiade à plus d'une reprise.

« Socrate ne ressemble à aucun homme, ni d'avant ni d'aujourd'hui, c'est cela qui est digne d'une admiration sans bornes » (221c), s'exclame Alcibiade. Et ces discours aussi, ils sont comme les silènes! En apparence ridicules, insolents et répétitifs, traitant d'ânes, de forgerons, de

cordonniers, ils donnent l'impression de pouvoir être tournés en dérision par n'importe qui. Mais à l'intérieur, quand ils s'ouvrent et qu'on y pénètre, ils se révèlent être les seuls sensés; ils sont divins, remplis de figurines d'excellence, dotés d'une large portée et menant à tout ce qu'il faut pour l'homme qui veut s'accomplir (221e-222a). Voilà mon discours, dit Alcibiade, qui mêle mes griefs contre Socrate aux insolences qu'il m'a faites. D'autres ont vécu la même chose que moi, ajoute-t-il : Charmide le fils de Glacon, Eutydhème le fils de Dioclès. « Et je te mets bien en garde, Agathon, ne te laisse pas duper par cet homme-là » (222b).

Le véritable but d'Alcibiade, soutient Socrate, est de me brouiller avec Agathon. Son ivresse n'est peut-être qu'un subterfuge pour déguiser cet objectif réel. Agathon appuie les suspicions de Socrate : après tout, Alcibiade l'a littéralement séparé de Socrate en s'asseyant entre les deux. Socrate propose à Agathon de se lever pour venir le rejoindre, alors qu'Alcibiade le prie de rester à ses côtés. C'est Socrate qui gagne la partie et, au moment où Agathon se lève pour venir le rejoindre, heureux de l'éloge que Socrate a promis d'élaborer à son propos s'il venait à ses côtés, une deuxième bande de fêtards s'introduit dans la pièce. Elle avait réussi à entrer grâce aux portes extérieures laissées entrouvertes par quelqu'un qui sortait...

Tout plonge alors dans un tumulte et un désordre grandissants; la beuverie s'intensifie et, au fil des heures, les convives s'assoupissent ou s'en vont. Au chant du coq, Aristodème ouvre un œil et voit Socrate, Agathon et Aristophane qui discutent encore, se passant une coupe de main en main. Allez savoir le thème; la tête trop lourde, Aristodème ne s'en souvenait pas. Quelque chose à propos des comédies et des tragédies, qu'Agathon et Aristophane admettaient sans trop bien suivre. Épuisés, ils se rendent eux aussi au sommeil. Alors, seulement, leur interlocuteur partit.

« Aristodème le suivit comme à son habitude. Socrate se rendit au Lycée, se lava et passa le reste de la journée comme s'il s'agissait de n'importe quelle journée » (223d).

Espace : La salle des hommes chez Agathon et le Lycée. L'entrée en scène d'Alcibiade est fracassante. L'espace est fendu et recomposé par son arrivée. Il secoue la porte avec passion et, avec sa bande, bulldozer de bruit, défonce le cercle des convives. Puis, il le recompose en venant s'installer entre Agathon et Socrate. Ensuite, l'espace, à la toute fin de cette quatrième et dernière scène, est celui du Lycée, où Socrate va comme si de rien n'était après avoir passé toute la veillée au banquet d'Agathon. Ce lieu d'un tout autre ordre (le Lycée par rapport à la fête) clôt le banquet en montrant que Socrate est le seul à passer d'un espace à l'autre sans difficulté; il n'y a pour lui pas de frontières, pas de relocalisation; il suffit de se laver un peu.

Temps : Le retour en arrière à même le récit d'Alcibiade et le lendemain matin. De la même manière que Socrate l'avait fait à la troisième scène, en remontant au temps où il se faisait instruire par Diotime, Alcibiade procède ici à un effort de mémoire pour revenir en arrière et raconter ce qui fût autrefois. Ce qu'il raconte dans son éloge de Socrate, mélangeant griefs et souvenirs, s'est passé il y a longtemps, alors qu'ils étaient ensemble en expédition militaire. Puis, à l'opposé du retour en arrière, c'est « le lendemain » que tout se termine. Un lendemain pour tous, sauf en quelque sorte pour Socrate, qui n'a pas dormi, qui passe d'un jour de beuverie à un jour d'étude sans aucune distinction. Pas de fatigue, pas de sommeil, pas même de repos; pas de séparation des journées en tant que tel, Socrate est hors-norme *en continu*.

Sensations : L'amour-haine pour Socrate et la franchise d'Alcibiade. Les confessions désinhibées d'Alcibiade alors qu'il est complètement ivre, écrit Hentsch, donnent « tout son sel »

et « toute sa portée » au dialogue du *Banquet* (2005, p. 173). Du point de vue de la scène de pensée que nous construisons ici, si l'entrée en jeu de ce personnage est effectivement capitale, c'est parce qu'elle expose aux quatre vents et sous toutes ses coutures, avec impudeur, le terrible sentiment que Socrate fait ressentir à chacun, le terrible amour-haine qu'il féconde et ne laisse personne tranquille. Cette quatrième et dernière scène – par la bouche, le coeur, le corps entier d'Alcibiade – mène à son apothéose le sentiment qu'ont esquissé Agathon, Phèdre, Éryximaque, les commerçants à l'écoute d'Apollodore; elle perçoit la sensation mi-figue, mi-raisin qui s'est gonflée depuis le début du spectacle. Si l'on voulait tout savoir sur le grand sage et qu'il s'est défilé de fois en fois, avec cette finale, Alcibiade et son ivresse nous en disent plus que jamais à son propos.

L'amour-haine envers Socrate, vérité taboue que seuls ceux qui s'y frottent peuvent comprendre, Alcibiade la fait sentir dès son arrivée. On la sent dès le départ, lorsque, étonné et furieux d'apercevoir Socrate en se découvrant les yeux, Alcibiade fait volte-face et couronne, non pas qu'Agathon, mais aussi cet être « merveilleux » (213e) qui ne cesse de lui tendre des « embûches » (213b) et avec lequel il n'y a pas de réconciliation possible (213d).

Agathon, dit-il, passe-moi quelques-unes de ces bandelettes; j'ai l'intention d'en ceindre la tête de cet homme-là, cette tête merveilleuse, car je crains de l'entendre me reprocher de t'avoir couronné toi, tandis que lui, qui, par ses discours, remporte la victoire sur tout le monde, tout le temps, et pas seulement hier comme toi, je ne l'ai pas couronné (213de).

Il est peu probable que Socrate reproche à quiconque de ne pas avoir été couronné, après tout, n'a-t-il pas cette « fausse naïveté » et cette fausse modestie qui le caractérisent tant (218d)? Néanmoins, la réplique d'Alcibiade attire l'attention... C'est *cela* qu'on sentait à l'égard de Socrate au fil des scènes précédentes : « il remporte la victoire sur tout le monde, tout le temps, et pas seulement hier »; il a toujours raison et ce n'est pas toujours facile.

Au début de son éloge, Alcibiade tablera sur ce « Socrate a raison »; raison toujours précise, effective, déroutante, unique en son genre, qui finit par être imbuvable. Si Socrate ressemble aux silènes, c'est parce qu'en l'ouvrant, on trouverait en lui du divin, mais aussi parce que, comme le satyre Marsyas, il ensorcelle tous ceux qui lui prêtent oreille. Mais « tu n'es pas joueur de flûte », accentue Alcibiade en direction de Socrate. Et pourtant si, continue-t-il, à la différence près que Marsyas charme les êtres humains avec sa musique alors que toi, tu parviens à les mettre dans le même « état de possession » avec tes simples paroles (215c).

Quand je lui prête l'oreille, reprend Alcibiade en s'adressant cette fois aux autres personnages dans la pièce, mon cœur bat beaucoup plus fort que celui des Corybantes et ses paroles me tirent des larmes; et je vois un très grand nombre d'autres personnes qui éprouvent les mêmes impressions. Or, en écoutant Périclès et d'autres bons orateurs, j'admettais sans doute qu'ils s'exprimaient bien, mais je n'éprouvais rien de pareil, mon âme n'était pas troublée, et elle ne s'indignait pas de l'esclavage auquel j'étais réduit. Mais lui, ce Marsyas, il m'a bien souvent mis dans un état tel qu'il me paraissait impossible de vivre comme je le fais; et cela Socrate, tu ne diras pas que ce n'est pas vrai. En ce moment encore, et j'en ai conscience, si j'acceptais de lui prêter l'oreille, je ne pourrais pas rester insensible et j'éprouverais les mêmes émotions. En effet, il m'oblige à admettre que, en dépit de tout ce qui me manque, je continue à ne pas avoir souci de moi-même, alors que je m'occupe des affaires d'Athènes. Je me fais donc violence, je me bouche les oreilles comme pour échapper aux sirènes, je m'éloigne en fuyant pour éviter de rester assis là à attendre la vieillesse auprès de lui. Il est le seul être humain devant qui j'éprouve un sentiment qu'on ne s'attendrait pas à trouver en moi : éprouver de la honte devant quelqu'un. Il est le seul devant qui j'ai honte. Car il m'est impossible, j'en ai conscience, de ne pas être d'accord avec lui et de dire que je ne dois pas faire ce qu'il me recommande. Mais chaque fois que je le quitte, je cède à l'attrait des honneurs que confère le grand nombre. Alors je déserte et m'enfuis; et quand je l'aperçois, j'ai honte de mes concessions passées. Souvent, j'aurais plaisir à le voir disparaître du nombre des hommes, mais si cela arrivait je serais beaucoup plus malheureux encore, de sorte que je ne sais pas comment m'y prendre avec cet homme-là (215e, 216a-b-c).

L'envoûtement des discours de Socrate, dont les premiers mots font déjà battre la chamade, détient, en soi, quelque chose d'aigre-doux. Doux parce que les paroles de Socrate sont si belles et parfaites qu'elles émeuvent et convainquent. Elles transportent littéralement, comme le chant

d'une flûte. Aigre parce qu'on en vient à avoir honte – honte de toujours être convaincu quand il est là et de ne jamais agir en conséquence une fois qu'il part. Honte de la paralysie, honte de la possession. Possédé par Socrate, on est dépossédé de soi, jusqu'à ne plus savoir quoi faire. Ni avec lui, ni sans lui : impossible d'en démordre.

Plus loin dans l'éloge fait par Alcibiade – plutôt dire ses *confessions*, miroitant celles que plus d'un convive présent ce soir-là pourrait faire –, c'est l'extraordinaire en Socrate qui laisse perplexe, qui largue quelque part à mi-chemin entre l'amour et la haine. L'homme fait des choses admirables : il boit sans en subir les effets (on ne pourrait le répéter davantage); marche sur la glace sans souliers; reste stoïque des heures durant; combat sans frémir ni se fatiguer. N'est-ce pas avec la même superbe qu'il se rend au Lycée le lendemain du banquet, sans l'ombre d'une faiblesse? Mais son extraordinaire rend méfiant : Comment l'expliquer? Fait-il semblant? Nous brave-t-il? Nous prend-il pour des cons? À en croire Alcibiade, les soldats qui l'ont eu pour compagnon en expédition de guerre se le demandaient ouvertement. En quelque sorte, c'est cette même impression de duperie possible qui survient quand se montre la surface des discours de Socrate alors qu'on ne les a jamais entendus auparavant. Des ânes, des forgerons, des cordonniers, des insignifiants mis bout à bout et se répétant; « Socrate nous fait-il perdre notre temps? », a-t-on envie de dire. Mais non! Mais non! Implore Alcibiade. À y voir de plus près, on y trouve des figurines des dieux; ses discours sont les seuls dignes de guider l'homme qui cherche à se surpasser. Alors, l'amour remballe.

Enfin, au terme de l'éloge qu'Alcibiade prononce, à la fin de *son* histoire, que l'alcool fait dire sans détour, quand on est certain d'aimer Socrate... celui-ci s'en va! Troisième et ultime éclipse de l'homme – quel culot! Quand, avec Alcibiade, on est sûr de le désirer, prêt à le suivre

aux confins du monde, décidé à lui plaire, prêt à tout pour l'avoir; quand on se lève et que d'un bras ferme on l'enlace, jouant alors le tout pour le tout, il nous glisse entre les doigts. Il se refuse, se révèle inaccessible, insaisissable et là, hors de portée, il attise et frustre d'autant plus l'amour qu'on lui porte. Quel homme, quel désir inassouvi! Parfois, clôt celui qui se confesse, on irait jusqu'à souhaiter sa mort, en sachant être incapable de la supporter.

Si Socrate remet en doute la franchise d'Alcibiade, dont le moteur ne serait que la jalousie et l'ivresse ne serait que le stratagème, plusieurs éléments de la quatrième scène font sentir, au contraire, que le convive tardif et inattendu, vociférant l'amour-haine pour Socrate qui susurre tout bas depuis le début, parle plutôt avec le cœur dans la main. Au début, alors qu'Éryximaque le prend au mot et l'encourage à faire un éloge de Socrate, Alcibiade avertit le public : malgré son état qui le fera passer « du coq à l'âne », il ne dira « que la vérité »; le cas échéant, que Socrate lui coupe la parole (214e, 215a). En plein milieu de son récit, juste avant de confier les avances directes qu'il a faites à Socrate et le refus gênant qu'il en a reçu, il s'arrête net, fait sortir les esclaves de la salle, regarde fixement l'assistance et prévient : la vérité qui suit, seul le vin la fait dire et seuls la comprennent ceux qui l'ont déjà vécue – tous ceux, présents ce soir, que la philosophie a piqué au cœur et fait souffrir comme la vipère ses victimes (217e).

Enfin, quand Alcibiade arrête de parler, tous se mettent à rire de bon cœur et saluent sa franchise, « car il avait vraiment l'air d'être dans des dispositions amoureuses... » (222c). La franchise d'Alcibiade boucle, dans les faits, des sensations ressenties aux scènes précédentes. Le fait que tout le monde (sauf Agathon) le croit, qu'on prenne la peine de le souligner, contraste avec le Socrate de la deuxième scène, qui disait avoir peur de parler quand viendrait son tour de parole – lui, on ne le croyait pas (*infra*, p.140-141). Cela contraste aussi avec le Socrate de la

troisième scène, jouant le rôle de l'apprenti acculé au mur dans l'échange avec Diotime – lui non plus, on ne l'avalait pas tout à fait (*infra*, p.147-148). Dans un cas comme dans l'autre, Socrate mal pris, ce n'est pas crédible. Alors qu'Alcibiade terrassé par son amour envers Socrate, *ça*, c'est franc. C'est là la plus importante boucle : la franchise d'Alcibiade dit tout haut ce que tout le monde pense tout bas : que Socrate on l'aime, on l'adule... et on ne le supporte pas.

Dans la scène de pensée du *Banquet*, Socrate « fait tourner en rond » (219e) et dérange comme un caillou dans la botte duquel on ne peut se débarrasser. On reste pris avec sa monumentale figure, pris avec le sentiment déchirant qu'elle induit. Intenable tel quel, ce sentiment pousse à s'interroger. Peut-on faire confiance à Socrate? L'admiration qu'on lui porte nous empêche-t-elle de penser par nous-mêmes? Qu'est-ce que c'est, sur le plan philosophique, que cet amour-haine? Chez Platon, écrit Hentsch, « L'humour, l'ambiguïté, les rebondissements, la trame elle-même servent le propos [...] » (p. 199). Le propos, si on pouvait le dire, c'est que la condition humaine est l'incomplétude; mais l'affirmer ainsi serait trop complet – beaucoup trop complet pour être vrai. Alors, le récit, avec ses trous, ses frustrations, ses ellipses, fait éprouver l'incomplétude, l'incarne. D'une façon similaire, l'amour-haine pour Socrate que la scène de pensée ici construite laisse en bouche, incarne-t-il le désir frustré de quiconque s'engage sur la route de la connaissance – par définition, si on suit le raisonnement de Diotime? Celui qui désire, y compris le savoir, ne peut avoir une fois pour toutes ce qu'il désire – toucher à la vérité –, sans quoi il ne désirerait plus. Si tel est le cas, comment survivre à cette frustration, à cette double face d'Éros, à cet amour-haine qui devient destin?

Sans doute est-il vrai que les figurines divines que lui prête Alcibiade, « Socrate, *il ne les a pas*. S'il les avait, ces bijoux divins, il ne serait plus philosophe, mais sage accompli; il ne vagabonderait pas, compagnon d'Éros, en quête de la sagesse et de la beauté, mais irait prendre place parmi les dieux » (Hentsch, 2002, p. 196). Socrate est donc lui-même, envers l'objet du désir de la connaissance, dans le même bateau que nous envers lui : enchanté, mais bredouille; pris avec son sentiment. Or, sans être omniscient, Socrate a quelque chose que n'a personne d'autre : il envoûte, chavire, renverse, nous possède. Son humilité typique et sa naïveté désarmante sont spéciales, rares, voire uniques. Sont-elles sincères? Sont-elles le plus haut point du parcours de ceux qui procréent avec l'âme, le plus haut point de la pensée? Avec le « je sais que je ne sais rien » socratique, se rapproche-t-on le plus qu'on peut d'un « toucher à la vérité »? Mais ces formules ne sont-elles pas, aussi, l'ingrédient premier de ce *sorcier*, le suc qu'il met dans son chant de Marsyas pour nous mystifier et nous avoir en sa possession? « En t'écoutant, lui dit Ménon, il me semble avoir été *drogué*. Tu m'as si bien *ensorcelé* que je ne sais plus même ce que je pense » (Ménon, 80a, cité dans Grimaldi, 2004, p. 9). Avec cet envoûtement, Socrate nous enseigne-il quelque chose, nous « guérit »-il de quelque chose? (Grimaldi, 2004, p. 30). Qu'est-ce qu'on fait, alors, avec l'amour-haine qu'il fait naître en nous? Le *Banquet* finit, on lui a donné une cohérence d'ensemble, et pourtant la question, lancinante, demeure sans réponse. Elle fait penser.

Devant ce questionnement, le lecteur n'est pas pris au dépourvu. L'exercice de construction d'une scène de pensée lui laisse une foule de questions... et une scène à investir! Une action, un espace et un temps à mimer pour faire face à la sensation d'amour-haine qui démange. L'exercice nous laisse, pour qu'il soit repris, l'espace de la cité où l'on se rencontre, où l'on se croise et s'invite, où l'on se promène en discutant. Pour penser, il faut arpenter cet espace,

sortir, se promener, avancer, entrer chez quelqu'un, rester là et repartir. Aller et venir. Au détour, on rencontrera bien quelqu'un, venu de loin, un de ces étrangers qui font réfléchir, dont la sagesse n'a d'égal que la maturité et la longue route parcourue. On pourra lui poser nos questions et il saura autre chose que ce que l'on sait déjà. L'exercice laisse aussi, pour qu'on se l'approprie, le temps du retour en arrière avec lequel on raconte ce dont on a été témoin, ce qu'on a entendu, ce qu'on a vécu en chair propre. Pour penser, il faut chercher, par bribes mais non sans rigueur, comment remonter le temps et reconstituer ce qui fût, avec sa part inéluctable de remodelage et d'interstices. L'espace de la déambulation dans la cité, du pas explorateur et de la rencontre, le temps des remembrances, des témoignages et de la reprise; un espace et un temps qui, par définition, sont d'essai et erreur, sans garanties : voilà le carré de sable que laisse la scène de pensée du *Banquet*, pour affronter le questionnement. En son centre, il y a l'amitié. Car, par-delà l'amour-haine porté à Socrate, ce sont les amis qui se rencontrent et se racontent. Si tu meurs, dit Criton à Socrate peu avant son exécution, « je serai privé d'un ami tel que jamais je n'en trouverai de pareil » (Criton, 44c). Ce sont les amis qui ensemble, dans la cité et à force de mémoire, essaient de penser.

CHAPITRE 5

LA SCÈNE DE PENSÉE DU *MAÎTRE IGNORANT* DE JACQUES RANCIÈRE : CHRONIQUES D'UNE SURVIVANTE MENACÉE QUI RÉSISTE

En 1987, Jacques Rancière reprend les écrits de Joseph Jacotot et publie *Le Maître ignorant; cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. L'œuvre entière de Jacotot, parue entre 1829 et 1842, est mise à profit²⁹. La scène de pensée du livre composé par Rancière implique la réunion complexe de deux scènes contraires. D'abord apparaît la scène de l'abrutissement et surgit ensuite celle de l'émancipation, en tout opposée à la première. Elles sont différentes à tous égards : sur les plans de l'action, de l'espace, du temps et des sensations. Développées côte à côte, elles se joignent ensuite en une scène composite. Elles se fondent l'une dans l'autre alors que l'abrutissement engloutit l'émancipation et que celle-ci, menacée de disparaître, parvient malgré tout à survivre. Tenace, elle s'adapte et résiste jusqu'à la fin. Elle tiendra bon au sein même d'un abrutissement qu'elle ne parviendra jamais à réformer et qui, réciproquement, ne sera jamais totalement vainqueur. Ainsi, les deux scènes en viennent à former une seule avec ses tensions internes, ses sensations de tiraillement, ses flous par superposition; et les interrogations qui y naissent.

Avec les leçons un et deux (« Une aventure intellectuelle » et « La leçon de l'ignorant ») se mettent sur pied les scènes de base de l'abrutissement et de l'émancipation. La leçon trois (« La raison des égaux ») les développe et les transforme en les confrontant tour à tour à la

²⁹ Enseignement universel. Langue maternelle; Enseignement universel. Langue seconde; Enseignement universel. Mathématiques; Enseignement universel. Musique; Enseignement universel. Droit et philosophie panécastique; *Le Journal de l'émancipation intellectuelle*; *Journal de philosophie panécastique*; *Manuel de l'émancipation intellectuelle*; *Le livre du peuple*; Enseignement universel : mélanges posthumes.

question de la vérité. Les leçons quatre et cinq (« La société du mépris » et « L'émancipateur et son singe ») sont celles où l'abrutissement avale l'émancipation et passe près de l'anéantir.

Le livre raconte une multitude de petites histoires : elles sont courtes, concises et autosuffisantes. Ce sont des « capsules » comparables à celles menées sur une patinoire lors d'un match d'improvisation. Tantôt elles jouent la scène de l'abrutissement, tantôt celle de l'émancipation, tantôt la scène composite. La plupart s'avèrent être au bout du compte les épisodes d'un seul et même récit central : celui de Joseph Jacotot. Ce Français d'origine né en 1770 et mort en 1840, professeur de littérature, révolutionnaire, artilleur, député, exilé en Belgique durant la Seconde Restauration et revenu d'exil en 1830, est le personnage principal du *Maître ignorant*. Il est *Le maître* : le « Fou », le « Fondateur », le père de l'« enseignement universel » par où l'on s'émancipe, dont les œuvres sont constamment citées. Néanmoins, Jacotot n'est pas l'unique protagoniste d'importance sur la patinoire et son histoire n'est pas racontée linéairement. Elle cohabite avec d'autres capsules, partage avec elles l'attention du lecteur.

Par exemple, sur la scène de l'émancipation, l'action consiste, pour un maître ignorant, à poser des questions à son élève et, pour ce dernier, à réfléchir à ce qu'il ressent pour essayer de le raconter. Ce drame est parfois joué par Jacotot et une élève belge, ou un serrurier parisien, ou encore une grand-mère de province. Puis, il est joué d'autres fois par une mère et son enfant, un homme et son voisin, un garçon et son ami... Si la majorité des capsules font intervenir le « Fou » Jacotot et tous ceux qu'il a marqués en Europe dans les décennies suivant la Révolution française, d'autres laissent de côté cet espace-temps pour faire place à Socrate et l'esclave de

Ménon, un cordonnier et l'Oracle de Delphes, Racine et Virgile, Phocion et Démosthène, ou encore Appius Claudius, Menenius Agrippa et la plèbe romaine.

À travers ces décors et ces époques qui changent, à travers ces capsules qui défilent et varient, se tissent les tensions qui, au terme du *Maître ignorant*, persistent et poussent à s'interroger. L'émancipation intellectuelle avalée par l'abrutissement est promise à un avenir de lutte : elle survit, mais de justesse; défie la menace, mais pas jusqu'au bout; tient bon, mais pour combien de temps? Puis, elle devient une mission donnée au lecteur : c'est elle la survivante menacée qui résiste... dont la résistance a besoin de renforts! Le fait que quiconque puisse s'émanciper intellectuellement, avec de la volonté, de la confiance en soi et du travail acharné pour seuls réquisits, est la « bonne nouvelle » que répand la méthode Jacotot. Une bonne nouvelle qui, au début du spectacle, survolte le lecteur, pour ensuite – alors que la bêtise humaine veut la faire taire et la faire oublier – lui freiner les ardeurs. Il faut secourir l'émancipation, se battre pour elle, mais il n'y a pas de rétablissement décisif à espérer, pas de réforme en profondeur à concevoir. Tout ce qu'il y a à faire, avec tant d'impétuosité de départ, c'est survivre au jour le jour, continuer à résister, sous le règne aussi désespérant qu'indétrônable de l'abrutissement. La mission, par essence sur le fil du rasoir, donne à réfléchir...

1. LA SCÈNE DE L'ABRUTISSEMENT

Action : Expliquer et comprendre. Le maître savant, avec application et bonne foi, « explique » à l'élève ignorant une matière que ce dernier ne « comprend » pas et ne peut comprendre seul. Il transmet des connaissances à un élève qui les ignore et requiert des explications pour les acquérir. Le maître perfectionne sans cesse ses explications et l'élève doit lui prouver qu'il a compris (Rancière, 1987, p. 12-13 et p. 17).

Espace : L'ascension de l'escalier. La scène de l'abrutissement a pour espace la superposition des savoirs scientifiques allant du plus simple au plus compliqué. Elle a pour espace un escalier : celui de la science. L'élève est littéralement « élevé », il fait une ascension. Le maître savant se tient au-dessus de lui tout en haut de la superposition des savoirs et le tire vers le haut. Entre les deux, ce qui est visé c'est l'« agrégation », la « reliure » (*Ibid.*, p. 56) : autrement dit, en montant, l'élève aspire à devenir comme le maître.

Temps : Commencement, lenteur et vieillesse. En foulant le premier échelon de l'escalier de la science, guidé par les explications du maître savant, l'élève ignorant « commence son instruction à proprement parler » (*Ibid.*, p. 14). « Le tour propre à l'explicateur consiste en ce [...] geste inaugural. [...] il décrète le commencement absolu : c'est maintenant seulement que va commencer l'acte d'apprendre. [...] [Jusque là], le petit homme a tâtonné à l'aveuglette, à la devinette. Il va apprendre maintenant » (*Ibid.*, p. 16). Son acquisition du savoir – son ascension – sera progressive et lente : elle ira petit à petit, du plus facile au plus difficile. Cette lenteur résulte de ce que le maître savant doit respecter lui-même et faire respecter à son élève, c'est-à-dire un certain ordre d'apprentissage sans lequel l'élève s'embrouillerait et ne pourrait plus suivre le fil des explications. Enfin, cette manière de faire, qu'on utilise encore un peu partout, relève d'une « vieille méthode » d'enseignement, une approche si révolue qu'elle sera appelée d'emblée « la Vieille » (*Ibid.*, p. 29).

Sensations : Supériorité, infériorité et abrutissement. Dès son ouverture et tout au long de son déploiement, la scène de l'abrutissement est marquée par le sentiment de supériorité du maître savant et le sentiment d'infériorité de l'élève ignorant. Déjà, ils jouent respectivement

en bas et en haut, à la verticale sur le plan de l'espace, ce qui matérialise leur relation d'inégalité avant même que Rancière ne la formule en toutes lettres (*Ibid.*, p. 15-16). Puis, en ce qui concerne le temps, il y a aussi matière à inégalité : le maître savant est « depuis longtemps » fin connaisseur de ce qu'il enseigne, alors que l'élève est totalement novice, balbutiant, ignorant de tout. Ainsi, d'en haut, et de très loin dans le passé, la voix du maître retentit : ce qu'elle dit est grave et insoupçonné, à la fois illuminant et castrateur. Elle s'incruste dans la poitrine de l'élève et inaugure le sentiment contraire : devant la supériorité impérieuse, méthodique et bienveillante du maître, comment ne pas se sentir petit et bas, inférieur et dépourvu?

Il y a, dit [le mythe pédagogique], une intelligence inférieure et une intelligence supérieure. La première enregistre au hasard des perceptions, retient, interprète et répète empiriquement, dans le cercle étroit des habitudes et des besoins. C'est l'intelligence du petit enfant et de l'homme du peuple. La seconde connaît les choses par les raisons, elle procède par méthode, du simple au complexe, de la partie au tout. C'est elle qui permet au maître de transmettre ses connaissances en les adaptant aux capacités intellectuelles de l'élève et de vérifier que l'élève a bien compris ce qu'il a appris (*Ibid.*, p. 16).

Dans leur inégalité, maître savant et élève ignorant s'abrutissent. Ils ne se sentent pas abrutis, ne se savent pas tels – mais quelqu'un le dit. Une sorte de voix hors-champ, de narrateur ou commentateur de la scène (Jacotot?) fulmine et ironise devant tant d'abrutissement. Elle révèle les sentiments de supériorité et d'infériorité des personnages puis, rageuse, expose sa propre sensibilité. Le maître savant et son élève s'abrutissent parce qu'en s'estimant inégaux, ils se privent d'un interlocuteur réel qui puisse critiquer leurs dires et les faire penser. Ils se coupent de leur intelligence. Il faut les voir pour ce qu'ils sont : des « aveugles parlant à des chiens! », alors que « seul vérifie son intelligence celui qui parle à un semblable capable de vérifier l'égalité des deux intelligences » (*Ibid.*, p. 68).

CAPSULES JOUANT LA SCÈNE DE L'ABRUTISSEMENT

Un maître savant enseigne et son élève croit avoir compris

La Vieille dit : il faut apprendre telle chose et puis telle autre. Sélection, progression, incomplétude, tels sont ses principes. [...] "J'ai compris cela", dit l'élève satisfait. – "Vous le croyez", corrige le maître. En fait il y a là une difficulté que je vous ai pour l'heure épargnée. Nous l'expliquerons quand nous en serons à la leçon correspondante. "Que veut dire ceci?" demande l'élève curieux. – "Je pourrais vous le dire", répond le maître, mais ce serait prématuré : vous ne le comprendriez point. On vous l'expliquera l'an prochain (*Ibid.*, p. 38-39).

Un élève monte l'escalier

Le petit monsieur « avance ». On lui a appris, donc il a appris, donc il peut oublier. Derrière se creuse à nouveau l'abîme de l'ignorance. Mais voici le merveilleux de la chose : cette ignorance désormais est celle des autres. Ce qu'il a oublié, il l'a dépassé. [...] Voici le génie des explicateurs; l'être qu'ils ont infériorisé, ils se l'attachent par le plus solide des liens au pays de l'abrutissement : la conscience de sa supériorité (*Ibid.*, p. 40).

Un maître savant s'abrutit dans la plus funeste des solitudes

Voyez ce savant qui « sait » que les esprits féminins sont inférieurs aux esprits masculins, il passe l'essentiel de son existence à converser avec un être qui ne peut pas le comprendre : « Quelle intimité! Quelle douceur dans les conversations amoureuses! Dans les ménages! Dans les familles! Celui qui parle n'est jamais sûr d'être compris. Il a un esprit et un cœur, lui! Un grand esprit! Un cœur si sensible! Mais le cadavre auquel la chaîne sociale l'a attaché ou attachée! Hélas! » Dira-t-on que l'admiration de ses élèves et du monde extérieur le consolera de cette disgrâce domestique? Mais que vaut le jugement d'un esprit inférieur sur un esprit supérieur? (*Ibid.*, p. 69)

Un artisan sait qu'il n'est pas très intelligent

[Il sent sur lui] le poids du vieux commandement que la philosophie, par la voix de Platon, a donné comme destin à l'artisan : Ne fais rien d'autre que ta propre affaire, laquelle n'est pas de penser quoi que ce soit mais simplement de faire cette chose qui épuise la définition de ton être; si tu es cordonnier, des chaussures et des enfants qui en feront autant. Ce n'est pas à toi que l'oracle delphique commande de se connaître. Et même si la divinité joueuse s'amuse à mêler à l'âme de ton enfant un peu d'or de la pensée, c'est à la race d'or, aux gardiens de la cité, qu'il reviendrait de l'élever pour en faire un des leurs (*Ibid.*, p. 59).

Socrate montre à l'esclave de Ménon « ce qui est en lui »

C'est le secret des *bons* maîtres : par leurs questions, ils guident discrètement l'intelligence de l'élève – assez discrètement pour la faire travailler, mais pas au point de l'abandonner à elle-même. [...] Socrate doit prendre l'esclave par la main pour que celui-ci puisse retrouver ce qui est en lui-même. La démonstration de son savoir est tout autant celle de son impuissance : il ne marchera jamais seul, et d'ailleurs personne ne lui demande de marcher, sinon pour illustrer la façon du maître. Socrate, en lui, interroge un esclave qui est destiné à le rester (*Ibid.*, p. 51-52).

Un aveugle parle à son chien

La raison se perd là où un homme parle à un autre homme qui ne peut pas lui répliquer. « Il n'y a pas de plus beau spectacle, il n'y en pas de plus instructif que le spectacle d'un homme qui parle. Mais l'auditeur doit se réserver le droit de penser à ce qu'il vient d'entendre et le parleur doit l'y engager. [...] Il faut donc que l'auditeur vérifie si le parleur est actuellement dans sa raison, s'il en sort, s'il y rentre. Sans cette vérification autorisée, nécessaire même par l'égalité des intelligences, je ne vois, dans une conversation, qu'un discours entre un aveugle et son chien ». [L'aveugle ne voit rien et le chien ne peut répondre] (Jacotot, 1835-1836, p. 334, cité dans Rancière, 1987, p. 71).

Nous sommes au tout début du livre. Collé aux personnages, le lecteur reçoit leur inégalité et leur abrutissement – du moins l'exclamation rageuse de la voix hors-champ qui les souligne. « Il a un esprit et un cœur, lui! », ironise-t-elle à propos de l'homme savant rentrant chez lui; « Mais le cadavre auquel la chaîne sociale l'a attaché ou attachée! Hélas! ». La farce de l'inégalité est grotesque et on la ponctue. Puis, quelque chose dans cette voix hors-champ s'adresse au lecteur, l'interpelle directement. Car, dans les faits, l'abrutissement des inégaux ne concerne pas que les salles de classe; elle englobe la société, elle englobe l'humanité, elle nous englobe tous.

[...] cette croyance en la supériorité de sa propre intelligence n'est point le seul fait des savants et des poètes distingués. Sa force vient du fait qu'elle embrasse toute la population, sous l'apparence même de l'humanité. [...] Ainsi va la croyance en l'inégalité. Point d'esprit supérieur qui n'en trouve un plus supérieur pour le rabaisser; point d'esprit inférieur qui n'en trouve un plus inférieur à mépriser. La toge professorale de Louvain est bien peu de chose à Paris. Et l'artisan de Paris sait

combien lui sont inférieurs les artisans de province qui savent, eux, combien les paysans sont arriérés (*Ibid.*, p. 69-70).

Parce que l'inégalité abrutissante se trouve partout, si on regarde bien, parce qu'elle est implantée dans les moindres recoins. Devant ce tableau, le lecteur ne peut que se demander : et moi dans tout ça? Y suis-je? Où y serais-je? Qui mettrais-je au-dessus... Et qui mettrais-je en dessous?

2. LA SCÈNE DE L'ÉMANCIPATION

Action : Chercher et questionner. On change de scène. Ici, l'élève fait une « recherche », vit une « expérience de l'esprit » et doit tenter de la communiquer. C'est tout. Il a vu, entendu, s'est ému; il doit revenir sur ce senti pour le « comparer » à ce qu'il sait déjà, chercher ce que cela lui fait vivre, puis « traduire » son expérience pour la raconter à autrui. Le maître, lui, est « ignorant du contenu » à enseigner, ignorant de la chose à trouver. Il n'a qu'une tâche : questionner, traquer, vérifier l'attention que l'élève met dans sa recherche. « L'essentiel est cette vigilance continue, cette attention qui ne se relâche jamais [...]. Maître est celui qui maintient le chercheur dans sa route, celle où il est le seul à chercher et ne cesse de le faire » (*Ibid.*, p. 58). Il refuse les « je ne sais pas », les « je ne suis pas capable »; il incarne la « nécessité » de chercher. Par sa contrainte, l'élève fait œuvre d'intelligence avec sérieux (*Ibid.*, p. 51).

[...] Il faut faire jouer [...] une des étymologies de fantaisie du Cratyle : l'homme, l'« anthropos » est l'être qui « examine ce qu'il voit », qui se reconnaît dans cette réflexion sur son acte. Toute la pratique de l'enseignement universel se résume dans la question : « qu'en penses-tu? » (*Ibid.*, p. 63).

Partout il s'agit d'observer, de comparer, de combiner, de faire et de remarquer comment l'on a fait. Partout est possible cette réflexion, ce retour sur soi qui n'est pas la contemplation pure d'une substance pensante mais l'attention inconditionnée à ses actes intellectuels, à la route qu'ils tracent et à la possibilité d'y avancer

toujours en apportant la même intelligence à la conquête de territoires nouveaux (*Ibid.*, p. 64).

Apprendre et comprendre ce sont deux manières d'expliquer le même acte de traduction [« c'est-à-dire donner l'équivalent d'un texte mais non point sa raison »]. Il n'y a rien en deçà des textes sinon la volonté de s'exprimer, c'est-à-dire de traduire. Ce n'est pas l'aptitude à changer de colonne qui compte, mais la capacité de dire ce qu'on pense dans les mots des autres (*Ibid.*, p. 20-21).

L'action sur cette scène n'est point vouée à déclasser la précédente, à concourir avec elle; elle se situe sur un registre différent. On prend la peine et le temps de le préciser : « Commençons par rassurer le contradicteur : on ne fera pas de l'ignorant le dépositaire de la science infuse, surtout pas d'une science du peuple qui s'opposerait à celle des savants » (*Ibid.*, p. 54). Ce que fait le personnage du maître ignorant est tout autre : croire en l'autonomie de l'élève et l'astreindre à l'appliquer. « Il jugera s'il a fait attention. Or, il suffit d'être homme pour juger du fait du travail » (*Idem*).

Espace : Le voyage dans une enceinte partagée. La scène de l'émancipation se déroule dans « l'enceinte du livre ». En elle, dans l'enceinte de *chaque* livre, se trouve déjà le tout de l'intelligence humaine par opposition au fractionnement et à la gradation des savoirs de l'escalier de l'abrutissement. Comment un livre peut-il déjà tout contenir? Ce n'est point qu'il dise tout, qu'il résolve tout, mais que dans son enceinte se trouve déjà *de facto* et derechef le « monde des signes » (*Ibid.*, p. 89). « Toute la puissance de la langue est dans le tout d'un livre. Toute la connaissance de soi comme intelligence est dans la maîtrise d'un livre, d'un chapitre, d'une phrase, d'un mot » (*Ibid.*, p. 46). L'émancipation dont il s'agit ici est « *panécastique*, parce qu'elle recherche le tout de l'intelligence humaine en chaque manifestation intellectuelle » (*Ibid.*, p. 68).

L'élève « voyage dans ce cercle » (*Ibid.*, p. 42) où le tout de l'intelligence humaine se trouve déjà. Il « ose s'y aventurer » (*Ibid.*, p. 48), il est un « voyageur au pays des signes » (*Ibid.*, p. 53). Selon son propre élan, sans tracé prédéfini, « à l'aveuglette », « au hasard » (*Ibid.*, p. 21). Il peut commencer par le milieu ou par la fin, s'arrêter quelque part et recommencer autrement. Le maître se tient « à la porte » de l'enceinte du livre et non ailleurs, il n'est pas dans un « arrière-monde » fait d'explications. « Le livre, c'est la fuite bloquée. On ne sait pas quelle route tracera l'élève mais on sait d'où il ne sortira pas – de l'exercice de sa liberté. On sait aussi que le maître n'aura pas le droit de se tenir ailleurs, seulement à la porte » (p. 41-42). Ainsi placés, l'élève et le maître ignorants se font face, horizontalement, avec un accès partagé au même objet matériel qu'est le livre et le monde des signes en lui. Si le livre vient à manquer, la chanson, la prière, le poème appris de mémoire feront l'affaire! (*Ibid.*, p. 50).

Temps : Continuité, rapidité et nouveauté. Chercher dans l'enceinte du livre constitue pour l'élève la continuité des apprentissages qu'il a faits en venant au monde : il a appris à parler en entendant et en retenant, en imitant et en devinant, de la même manière qu'il a appris à se servir d'outils tels qu'une cuillère, un balai, une clé à molette (*Ibid.*, p. 14). Il apprend maintenant de la même façon à lire, à écrire, à raconter ses expériences de l'esprit. La méthode du « hasard », selon la « nécessité », est la manière générale d'apprendre : c'est « l'enseignement universel ». Avec cette approche, l'apprentissage peut aller très vite. Le parcours du voyageur est toujours rapide et vif par rapport aux explications et à la compréhension pas à pas, dans un certain ordre, à la base de l'abrutissement (*Ibid.*, p. 27). Enfin, ce n'est plus ici la Vieille méthode d'enseigner qui est à l'œuvre, mais une « philosophie nouvelle » (*Ibid.*, p. 68), une « conscience nouvelle » (*Ibid.*, p. 67); Jacotot est « l'innovateur insensé! » (*Ibid.*, p. 127).

Sensations : Capacité et égalité. Les personnages de la scène de l'émancipation sentent en eux leur capacité et leur égalité – ils en sont irrigués, transportés, littéralement mus sans pour autant en être imbus. Dire que l'élève « peut » chercher, ce n'est pas lui en donner la « permission », mais défendre haut et fort sa « capacité » et sa « volonté » de le faire. Les deux termes reviennent sans cesse. La tâche du maître est précisément de faire sentir l'élève *capable*, intelligent, et de vérifier qu'il met en œuvre sa capacité – de vérifier qu'il cherche : « *Le problème est de révéler une intelligence à elle-même* » (*Ibid.*, p. 50). Et la révélation de cette puissance passe parfois par la semonce. Ainsi, entend-on le maître ignorant bisser : répondre « je ne sais pas » en haussant les épaules et détournant le regard est nul ! Parce que « je ne sais pas » est une mascarade : ça *ne veut rien* dire ! (*Ibid.*, p. 95). Regarde tout ce que tu sais faire ! Quel génie superbe qui ne veut rien tenter...

Si tout élève est capable de chercher et d'essayer quelque chose, c'est parce que les êtres humains sont égaux en intelligence. C'est là le cri de l'émancipation intellectuelle ; il vient du ventre, il vient du cœur, de la plus profonde conviction. L'égalité qu'elle revendique, qu'elle autorise, prend déjà forme par l'espace que les personnages investissent. Le maître ignorant et son élève sont dans une relation horizontale, autour de l'enceinte du livre ; l'objet matériel livre et ses signes constituent « un pont » entre les deux qui assure leur égalité :

La matérialité du livre tient à distance d'égaux deux esprits, quand l'explication est annihilation de l'un par l'autre. Mais aussi la chose est une instance toujours disponible de vérification matérielle : l'art de l'examineur ignorant est de « ramener l'examiné à des objets matériels, à des phrases, à des mots écrits dans un livre, à une chose qu'il puisse vérifier avec ses sens » (*Ibid.*, p. 56-57 ; Jacotot, 1835-1836, p. 253, cité dans Rancière, 1987, p. 57).

Devant le livre et ses signes que chacun peut appréhender avec ses sens, la voix hors-champ qui commentait la scène de l'abrutissement revient. Alors que plus tôt elle rageait, ironique, voire

moqueuse, contre les inégalités d'esprits prétendues, maintenant, incisive, elle affirme : « Ce qui abrutit le peuple, ce n'est pas le défaut d'instruction mais la croyance en l'infériorité de son intelligence » (*Ibid.*, p. 68). Pour renverser l'abrutissement il faut, au contraire, croire avec toute sa gomme en l'égalité et, en y croyant, vouloir la mettre en œuvre. Ce qu'il faut, c'est persister lorsqu'on entendra le contradicteur dire que cette égalité n'existe nulle part dans la nature : « Regardez deux feuilles, regarder deux chats, ils ne sont jamais pareils », ricanera-t-il; mais les êtres humains ne sont pas des feuilles! (*Ibid.*, p. 79-80) De surcroît, l'égalité des intelligences n'uniformise pas les résultats auxquels on arrivera en tant qu'humains; c'est plutôt une conviction de départ.

Sur cette scène, l'élève finit toujours par se sentir *capable* et par déployer sa puissance d'être pensant : même cette grand-mère qui estimait absurde d'essayer; « en cinq mois elle a appris, et maintenant elle émancipe ses petits-enfants » (*Ibid.*, p. 168). Pas question pour autant de verser dans la vantardise ou la suffisance – le maître sera là pour le rappeler, s'il le faut à coup de remontrances! Il faudra combattre l'« appel des chaînes », l'appel du sentiment de supériorité, pour toujours accepter de parler devant des intelligences considérées comme égales à soi. Leur tâche sera d'évaluer avec leurs propres sensibilités ce qu'on dit, de vérifier nos mots, nos signes, nos gestes, pour dire ce qu'elles en pensent à leur tour. Il faudra donc « apprendre à se vaincre, à vaincre cet orgueil [...] – c'est-à-dire son refus de se soumettre [...] jugement [des autres] » (*Ibid.*, p. 73).

Enfin, le maître ignorant n'encourage l'élève à rien qu'il n'ait pas expérimenté lui-même. Car pour faire sentir autrui capable, et égal en intelligence à quiconque, il faut savoir qu'on est capable soi-même; qu'on est tous êtres d'intelligence, peu importe les outils qu'on manie

d'habitude : les mots ou la pioche, les formules mathématiques ou le tamis. « [...] là est le cœur de la méthode. Pour émanciper autrui, il faut être soi-même émancipé. Il faut se connaître soi-même comme voyageur de l'esprit, semblable à tous les autres voyageurs [...] » (*Ibid.*, p. 58-59).

La conscience d'émancipation est d'abord l'inventaire des compétences intellectuelles de l'ignorant. Il connaît sa langue [...]. Il connaît son métier, ses outils et leur usage; il serait capable, au besoin, de les perfectionner. Il doit commencer à réfléchir à ces capacités et à la manière dont il les a acquises (*Ibid.*, p. 63).

La voix hors-champ se fait défenderesse de ces sensations de capacité et d'égalité. Elle anticipe les dépréciations du « contradicteur » : « C'est peu de choses [que de veiller à mettre en application capacité et égalité]? Voyez donc tout ce que cette exigence comporte pour l'élève de tâche interminable. Voyez aussi l'intelligence qu'elle peut donner à l'examineur ignorant! » (*Ibid.*, p. 55).

CAPSULES JOUANT LA SCÈNE DE L'ÉMANCIPATION :

Jacotot frappe son chemin de Damas

[En exil en Belgique durant la Seconde Restauration, Jacotot – qui est professeur de langues de formation – enseigne dans un Lycée pour gagner sa vie. Parmi ses étudiants] un bon nombre ignorait le français. Joseph Jacotot, de son côté, ignorait totalement le Hollandais. [...] il fallait établir, entre eux et lui, le lien minimal d'une chose commune. [Jacotot trouve alors une vieille édition bilingue de Télémaque, la donne à ses élèves et leur demande d'écrire en français ce qu'ils ont pensé du livre.] C'était là une solution de fortune, mais aussi, à petite échelle, une expérience philosophique [...]. L'expérience pourtant dépasse ses attentes (*Ibid.*, p. 8). [...] Il n'avait donné à ses élèves aucune explication sur les premiers éléments de la langue. Il ne leur avait pas expliqué l'orthographe et les conjugaisons. Ils avaient cherché seuls les mots français correspondants aux mots qu'ils connaissaient et les raisons de leurs désinences. Ils avaient appris seuls à les combiner pour faire à leur tour des phrases françaises : des phrases dont l'orthographe et la grammaire devenaient de plus en plus exactes à mesure qu'ils avançaient dans le livre; mais surtout des phrases d'écrivain et non point d'écolier. Les explications du maître étaient-elles donc superflues? Ou, si elles ne l'étaient pas, à qui et à quoi étaient-elles donc utiles? (*Ibid.*, p. 11) [Jacotot ne sera plus jamais le même : tout ce qu'il avait cru nécessaire au fil de sa carrière, pour la transmission des connaissances et l'élévation par degrés vers le savoir, devient une « machine enrayée » par le « grain de sable » de cette

expérience. Il venait d'enseigner à traduire d'une langue à l'autre, ce que lui-même ne savait pas...] (*Idem*).

Jacotot réalise qu'il a, comme tout le monde, souvent appris sans maître savant

[En France, alors qu'il était professeur de rhétorique, Jacotot était devenu artilleur durant la Révolution, puis capitaine d'artillerie à la demande de ses compagnons. L'année d'après, il devenait instructeur de chimie pour la formation accélérée des ouvriers, qui eux-mêmes devenaient de surprenants chimistes. Puis avec à peine quelques leçons, mais beaucoup d'expérimentations, il avait vu des gens, et lui-même, développer des compétences de mathématicien. Enfin, il avait appris, à brûle-pourpoint, à être représentant du peuple.] Bref, il savait ce que la volonté des individus et le péril de la patrie pouvaient faire naître de capacités inédites en des circonstances où l'urgence contraint à brûler les étapes de la progression explicatrice. [...] la méthode de hasard pratiquée avec succès par les étudiants flamands révélait son second secret. Cette méthode de l'égalité était d'abord une méthode de la volonté. On pouvait apprendre seul et sans maître explicateur quand on le voulait, par la tension de son propre désir ou la contrainte de la situation (*Ibid.*, p. 24).

Jacotot enseigne en maître ignorant dans un collège de jeunes filles à Louvain et reçoit, en provenance de Paris, la visite de Baptiste Froussard, envoyé spécial de la *Société des méthodes d'enseignement*

M. Jacotot s'était adressé ainsi aux élèves : « Mesdemoiselles, vous savez que dans tout ouvrage humain il y a de l'art; dans une machine à vapeur comme dans une robe, dans un ouvrage de littérature comme dans un soulier. Eh bien vous allez me faire une composition sur l'art en général, en rattachant vos mots, vos expressions, vos pensées, à tel ou tel passage de vos auteurs que l'on va vous indiquer de manière à pouvoir tout justifier ou vérifier ». On apporta alors à Baptiste Froussard divers ouvrages et il indiqua lui-même à l'une un passage d'Athalie; à l'autre un chapitre de la grammaire; à une autre un passage de Bossuet, un chapitre de la géographie, la division sur l'arithmétique de Lacroix, et ainsi de suite. Il n'attendit pas longtemps le résultat de cet étrange exercice sur des choses si peu comparables. Au bout d'une demi-heure, une nouvelle stupeur l'envahit à entendre la qualité des compositions qu'on venait de faire sous ses yeux [...]. Ce jour-là, mieux que jamais, Baptiste Froussard comprit en quel sens on peut dire que *tout est dans tout*. [...] Il revint chez lui en ayant compris quelque chose de plus : les élèves de mademoiselle Marcellis à Louvain avaient la même intelligence que les gantières de Grenoble, et même, ce qui est plus difficile à admettre – que les gantières des environs de Grenoble (*Ibid.*, p. 74-75).

Jacotot enseigne à nouveau en maître ignorant, mais cette fois en dehors des salles de classe

Le fou – le fondateur comme l'appellent les sectaires – entre en scène avec son Télémaque, un livre, une chose. Prends et lis, dit-il au pauvre. – Je ne sais pas lire, répond le pauvre. Comment comprendrais-je ce qui est écrit sur le livre? – Comme tu as compris toute chose jusqu'ici : en comparant deux faits. Voici un fait que je vais te dire, la première phrase du livre : Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. Répète : Calypso, Calypso ne... Voici maintenant un second fait : Les mots sont écrits là. Ne reconnaîtras-tu rien? Le premier mot que je t'ai dit est Calypso, ne sera-ce pas aussi le premier mot sur la feuille? Regarde-le bien, jusqu'à ce que tu sois sûr de le reconnaître toujours au milieu d'une foule d'autres mots. Pour cela il faut que tu me « dises » tout ce que tu y vois. Il y a là des signes qu'une main a tracés sur le papier, dont une main a assemblé les plombs à l'imprimerie. Raconte-moi ce mot. Fais-moi « le récit des aventures », c'est-à-dire des allées et des venues, des détours, en un mot des trajets de la plume qui a écrit ce mot sur le papier ou du burin qui l'a gravé sur le cuivre. Saurais-tu y reconnaître la lettre O qu'un de mes élèves appelle la ronde, la lettre L qu'il appelle l'équerre? Raconte-moi la forme de chaque lettre comme tu décrirais les formes d'un objet ou d'un lieu. Tu sais voir, tu sais parler, tu sais montrer, tu peux te souvenir. Que faut-il de plus? Une attention absolue pour voir et revoir, pour dire et redire (*Ibid.*, p. 40-41).

Guillaume, le serrurier, apprend à lire

Il y a toujours quelque chose que l'ignorant sait et qui peut servir de terme de comparaison, auquel il est possible de rapporter une chose nouvelle à connaître. Témoin ce serrurier qui écarquille les yeux quand on lui dit qu'il peut lire. Il ne sait « même » pas les lettres. Qu'il prenne pourtant la peine de jeter les yeux sur ce calendrier. Est-ce qu'il ne sait pas l'ordre des mois et qu'il ne peut pas ainsi « deviner » janvier, février, mars... Il sait un peu compter. Et qui l'empêchera de compter doucement en suivant les lignes pour y reconnaître écrit ce qu'il sait? Il sait qu'il s'appelle Guillaume et que sa fête est le 16 janvier. Il saura bien retrouver le mot. Il sait que février n'a que 28 jours. Il voit bien qu'une colonne est plus courte que les autres et il reconnaîtra 28. Et ainsi de suite. Il y a toujours quelque chose que le maître peut lui ordonner de retrouver, sur quoi il peut l'interroger et vérifier le travail de son intelligence (*Ibid.*, p. 50-51).

Un père et une mère enseignent à lire à leurs enfants, alors qu'ils ne savent pas le faire eux-mêmes

Quel est l'enfant qui n'a pas entendu parler de Notre Père, qui ne sait pas par cœur une prière? En ce cas, la chose est trouvée et le père de famille pauvre et ignorant qui veut apprendre à lire à son fils ne sera pas embarrassé. Il se trouvera bien dans le voisinage quelque personne obligeante et assez lettrée pour lui copier cette prière. Avec cela le père ou la mère peut commencer l'instruction de son enfant en lui demandant où est *Notre*. [...] Quel est le père ou la mère qui ne saurait demander ce qu'il voit, ce qu'il en fait ou ce qu'il en dit, ce qu'il pense de ce qu'il a dit ou fait? C'est de la même façon qu'il interrogera un voisin sur l'outil qu'il a en main et

l'usage qu'il en fait. Enseigner ce qu'on ignore, c'est tout simplement questionner sur tout ce qu'on ignore. Il n'y a besoin d'aucune science pour faire de telles questions (*Ibid.*, p. 52-53).

Qui empêche cette mère *ignorante* mais *émancipée* de remarquer toutes les fois qu'elle demande où est Père si l'enfant montre toujours le même mot; qui s'oppose à ce qu'elle cache ce mot, et demande : quel est le mot qui est sous mon doigt? Etc., etc. (Jacotot, 1841-1842, p. 73, cité dans Rancière, 1987, p. 55).

Exigence inconditionnée : le père émancipateur n'est pas un pédagogue bonhomme, c'est un maître intraitable. Le commandement émancipateur ne connaît pas de traités. Il commande absolument à un sujet qu'il suppose capable de se commander lui-même. Le fils vérifiera dans le livre l'égalité des intelligences pour autant que le père ou la mère vérifiera la radicalité de sa recherche (Rancière, 1987, p. 66-67).

Un voisin sans études supervise un « petit monsieur instruit »

Qu'apprenez-vous, mon petit ami, direz-vous à l'enfant? – Le grec. – Quoi? – Ésope. – Quoi? – Les fables. – Laquelle savez-vous? La première. – Où est le premier mot? – Le voilà. – Donnez-moi votre livre. Récitez-moi le quatrième mot. Écrivez-le. Ce que vous avez écrit ne ressemble pas au quatrième mot du livre. Voisin, le petit ne sait pas ce qu'il dit qu'il sait. C'est une preuve qu'il a manqué d'attention en étudiant ou en indiquant ce qu'il prétend savoir. Conseillez-lui d'étudier, je reviendrai et je vous dirai s'il apprend le grec que j'ignore, que je ne sais même pas lire (Jacotot, 1836-1837, p. 280, cité par Rancière, 1987, p. 57-58).

Avec ces capsules jouant la scène de l'émancipation – avec le Fou et son enseignement qui travestissent le cours « normal » des choses que l'on soit à l'étude en classe, au boulot à la serrurerie, en famille à la maison ou entre voisins dans la rue – souffle un vent de révolution. Que l'on soit d'accord ou non avec le propos, que l'on y croit ou non, comment ne pas sentir le désir de révolution qui anime Jacotot? Du moins, la « Nouvelle », par rapport à la « Vieille » méthode d'enseignement, se veut vraiment révolutionnaire. L'émancipation est révolutionnaire. C'est nouveau, c'est inédit, c'est renversant; à preuve, il faut bien distinguer le maître ignorant du maître socratique. Attention aux contrefaçons...

3. LA VÉRITÉ ENTRE SUR LA SCÈNE DE L'ABRUTISSEMENT

Action : Trouver la vérité. On revient sur la scène de l'abrutissement. Cette fois, par contre, il n'y a plus *un* maître savant et *un* élève, mais une multitude d'acteurs. Ils se rapportent à la vérité, en tant que « principe » qui permet de « lever le voile sur ce que les choses sont » (Rancière, 1987, p. 108).

Espace : Unité et agrégation. Ce retour à la scène de l'abrutissement est marqué par une sorte de gommage, de rassemblement visqueux. Chaque individu est commandé dans son travail intellectuel par la vérité qui « unit » les hommes, les « rassemble », les fait se rejoindre. La vérité « agrège ». « Pour eux, la vérité qui commande l'assentiment intellectuel s'identifie au lien qui tient unis les hommes. La vérité est ce qui rassemble; l'erreur est déchirement et solitude. [...] tous sont hommes d'agrégation » (*Ibid.*, p. 98-99).

Temps : La vérité avant et la pensée après. Pour les acteurs ici présents, il y a une antériorité du principe de vérité (qu'il soit contenu dans « la langue », ou « l'institution sociale », ou « l'ordre naturel ») sur la pensée et l'intelligence humaine. La pensée de chaque homme ne peut que corroborer postérieurement le principe de vérité qui les unit tous (*Ibid.*, p. 89).

Sensations : Sécurité et soulagement. Le rapport à la vérité dans l'abrutissement est rassurant. La vérité s'atteint, se trouve sous forme de principes, et sert de guide ontologique et moral. Elle dit ce que les choses sont et ce qu'il faut en faire, puis soulage ainsi les inquiétudes.

CAPSULES JOUANT LA VÉRITÉ SUR LA SCÈNE DE L'ABRUTISSEMENT :

Le vicomte de Bonald, « apôtre de la contre-révolution » à la Chambre des députés durant la Restauration, écrit sur l'intelligence humaine

L'homme est une intelligence servie par des organes, écrit le Vicomte (*Ibid.*, p. 88-89). L'intelligence reine pour lui, ce n'était certes pas celle de l'enfant ou de l'ouvrier tendu vers l'appropriation du monde des signes; c'était l'intelligence divine déjà inscrite dans les codes donnés aux hommes par la divinité, dans son langage même qui ne devait son origine ni à la nature, ni à l'art humain mais au pur don divin. Le lot de la volonté humaine était de se soumettre à cette intelligence déjà manifestée, inscrite dans les codes, dans le langage, comme dans les institutions sociales. [...] [Le Vicomte] nie [ainsi] toute antériorité de la pensée sur le langage et interdit à l'intelligence [humaine] tout droit à la recherche d'une vérité qui lui serait propre (p. 89-90).

Jacotot, pour sa part, allait ailleurs en répétant que l'homme est une volonté servie par une intelligence (*Ibid.*, p. 88, 92, 94).

Jacotot met le feu aux poudres

[Dans l'un de ses cours alors qu'il est en exil en Belgique, il affirme en écho à Diderot que la structure de toutes les langues est arbitraire et qu'aucune ne reproduit d'« ordre naturel ». Il provoque alors une montée aux barricades des jeunes intellectuels. Leurs réponses fusent de vive voix et dans les journaux savants.] Ces jeunes défenseurs de [la langue française] ont lu, eux aussi, les "Recherches philosophiques" du vicomte de Bonald. Ils en ont retenu une idée fondamentale : l'analogie entre les lois du langage, les lois de la société et les lois de la pensée. [...] Dans la thèse de l'arbitraire des langues, ils voient l'irrationnel s'introduire au cœur de la communication, sur ce chemin de la découverte du vrai [...]. [Jacotot] ne veut pas de cette peureuse liberté qui se garantit dans l'accord des lois de la pensée avec les lois du langage et celles de la société. La liberté ne se garantit par aucune harmonie pré-établie. Elle se prend, elle se gagne, elle se perd par le seul effort de chacun. Et il n'y a pas de raison qui s'assure d'être déjà écrite dans les constructions de la langue et les lois de la cité (*Ibid.*, p. 104-105).

Ces développements sur la scène de l'abrutissement confirment la sensation d'un vent de révolution qui souffle. Jacotot est aux antipodes de ce qui se fait, de ce qui fait école. Il est un battant qui fait lever les boucliers. Il ne veut pas de liberté rassurée et peureuse, mais invite à une liberté qui s'arrache et se rejoue constamment. La posture nouvelle est radicale : fini l'attroupement autour d'une vérité qui se trouve, se confirme et dicte les lois; il faudra apprendre à vivre autrement.

4. LA VÉRITÉ ENTRE SUR LA SCÈNE DE L'ÉMANCIPATION

Action : Sentir, traduire et contre-traduire. Le sifflet de l'arbitre du jeu retentit : les improvisations jouant la vérité sur la scène de l'abrutissement sont terminées. Place maintenant à la vérité sur la scène de l'émancipation. Il y aura, sur celle-ci également, une foule d'acteurs. Par contre, les choses se dérouleront autrement, on s'en doute bien.

Chaque acteur mène son affaire, trace son chemin vers la vérité, autour de laquelle tous bourdonnent. D'abord, chacun se sonde, se connecte à soi, car « la vérité se sent et ne se dit pas » (*Ibid.*, p. 225). Ensuite, chacun traduit ce qu'il ressent parce qu'il *veut* le partager. Enfin, il contre-traduit ce qu'il reçoit des expressions des autres parce qu'il *veut* se reconnaître en elles en tant qu'homme raisonnable, c'est-à-dire en tant que traducteur. « La pensée ne se dit pas en “vérité”, elle s'exprime en “véracité”. Elle se divise, elle se raconte, elle se traduit pour un autre qui s'en fera un autre récit, une autre traduction, à une seule condition : la volonté de communiquer » (*Ibid.*, p. 106). Voilà la clé de voûte du jeu : la vérité sur la scène de l'émancipation est faite de tentatives, d'essais, de volontés – et de communication. « L'impossibilité où nous sommes de dire la vérité, quand même nous la *sentons*, nous fait parler en poètes, raconter les aventures de notre esprit et vérifier qu'elles sont comprises par d'autres aventuriers, communiquer notre sentiment et le voir partagé par d'autres êtres sentants » (*Ibid.*, p. 110).

Espace : Centre absent et orbites singulières. Ici, chacun tourne autour de la vérité comme autour d'un centre absent, d'un trou noir; précisément parce que la vérité ne peut pas être dite mais seulement sentie. Autour de l'indicible, chacun est dans sa propre orbite sans jamais se

rendre directement au vrai, ni reproduire exactement l'orbite de l'autre – tels les électrons dans le schème de l'atome (voir Image 4). Autrement dit, on ne devient pas comme autrui; on ne s'agrège pas à un tout. Le « principe de véracité » consiste à se mouvoir librement sur un sentier singulier autour du foyer que la vérité constitue et magnétise : « [Il] est au cœur de l'expérience d'émancipation. Il n'est la clef d'aucune science, mais le rapport privilégié de chacun à la vérité, celui qui le met sur son chemin, sur son orbite de chercheur. Il est le fondement moral du principe de connaître » (*Ibid.*, p. 98). Le fondement, pourrions-nous ajouter, qui permet à quiconque de voyager à sa guise dans l'enceinte de chaque livre.

La vérité n'agrège point les hommes. Elle ne se donne pas à eux. Elle est indépendamment de nous et ne se soumet pas au morcellement de nos phrases. « La vérité existe par elle-même; elle est ce qui est et non ce qui est dit. Dire dépend de l'homme; mais la vérité n'en dépend pas » (Jacotot, 1836-1837, p. 187, cité dans Rancière, 1987, p. 99). Mais elle ne nous est pas étrangère pour autant et nous ne sommes pas exilés de son pays. L'expérience de véracité nous attache à son centre absent, elle nous fait tourner autour de son foyer. [...] L'essentiel est de ne pas mentir, de ne pas dire qu'on a vu quand on a gardé les yeux fermés, de ne pas raconter autre chose que ce qu'on a vu, de ne pas croire que l'on a expliqué quand on a seulement nommé. Ainsi, chacun de nous décrit-il, autour de la vérité, sa parabole. Il n'y a pas deux orbites semblables. Et c'est pour cela que les explications mettent notre révolution en péril. [...] Cette coïncidence des orbites, c'est ce que nous avons appelé abrutissement (Rancière, 1987, p. 100-101).

L'espace et l'action de la scène de l'émancipation, alors que la vérité entre en jeu, raisonnent alors en cette phrase comme en un accord parfait : « mouvement de la parole qui est à la fois distance connue et soutenue à la vérité et conscience d'humanité, désireuse de communiquer avec les autres et de vérifier avec elles sa similitude » (*Ibid.*, p. 109).

Temps : La pensée avant la langue. En orbite, il y a antériorité de la pensée humaine sur la langue, qui ne contient en elle-même aucun principe de vérité. Œuvre de l'intelligence humaine, l'expérience de véracité use de la langue comme d'un matériau pour se dire. Outre la sensibilité et la volonté d'expression, elle n'a point de cause, de principe, qui la précède.

L'antériorité des signes du langage ne change rien à la prééminence de l'acte intellectuel qui, pour chaque enfant d'homme, leur donne sens : [...] Aussi, la certitude de la pensée se retire-t-elle en deçà des transparences du langage – qu'elles soient républicaines ou théocratiques. Elle porte sur son acte propre, sur cette tension de l'esprit qui précède et oriente toute combinaison de signes (*Ibid.*, p. 91-92).

Sensation : Volonté, travail et lâcher-prise. Avec son centre absent, ses orbites singulières, ses traductions et contre-traductions, l'entrée de la vérité sur la scène de l'émancipation fait sentir le travail acharné de la « volonté ». Les répétitions du terme ne se comptent plus. Alors que les personnages sont armés de leur seul vouloir, ils transpirent l'effort et la persévérance pour une approximation langagière du senti, pour partager une parcelle de ce que chacun éprouve en lui-même sans mots. Ils incarnent la volonté qui ne se décourage pas devant l'indicible, la volonté ferme de dire, qui a un pouvoir transfigurateur. Elle transforme le senti et les idées en mots, et vice-versa, retransforme les mots en sentiments et en idées. Elle transsubstantie, elle métamorphose, pour des allers-retours fascinants entre l'intime du senti et le partage de la communication. Mais pour y arriver, il faut travailler d'arrache-pied! Qui plus est, il faut aussi apprendre à lâcher-prise : une fois le sentiment traduit, une fois qu'on aura essayé de dire notre expérience de véracité, l'autre sur son orbite singulière fera sa propre traduction de ce qu'il recevra. Ainsi, l'un traduira, transformera ses sensations et ses idées en quelques mots; que l'autre accueillera, essayera de deviner et transformera à son tour en un faisceau infini d'idées et d'émotions – qui lui appartiendront.

CAPSULES JOUANT LA VÉRITÉ SUR LA SCÈNE DE L'ÉMANCIPATION

Deux hommes se rencontrent. Ils sentent, ils pensent, ils sont intelligents – et veulent communiquer

[...] un jour, je me trouve en face à face avec un autre homme, je répète, en sa présence, mes gestes et mes paroles et, s'il le veut, il va me deviner [...]. Or on ne

peut convenir en paroles de la signification des paroles. L'un veut parler, l'autre veut deviner, et voilà tout. De ce concours de *volontés* résulte une pensée visible pour deux hommes en même temps. D'abord elle existe immatériellement pour l'un, puis il se la dit à lui-même, il lui donne une forme pour son oreille ou pour ses yeux, enfin il veut que cette forme, que cet être matériel reproduise pour un autre homme la même pensée primitive. Ces créations ou, si l'on veut, ces métaphores, sont l'effet de deux *volontés* qui s'entraident. Ainsi, la pensée devient parole [chez l'un], puis cette parole ou ce mot redevient pensée [chez l'autre]; une idée se fait matière et cette matière se fait idée; et tout cela est l'effet de la *volonté*. Les pensées volent d'un esprit à l'autre sur l'aile de la parole. Chaque mot est envoyé avec l'intention de porter une seule pensée, mais, à l'insu de celui qui parle et comme malgré lui, cette parole, ce mot, cette larve, se féconde par la *volonté* de l'auditeur; et le représentant d'une monade devient le centre d'une sphère d'idées rayonnantes en tous sens, de sorte que le parleur, outre ce qu'il a voulu dire, a réellement dit une infinité d'autres choses [...] (Jacotot, 1832, p. 11-13, cité par Rancière, 1987, p. 106-107, nous soulignons).

Jacotot s'empporte en parlant de la volonté

[Il] fait sa propre traduction de la célèbre analyse cartésienne du morceau de cire³⁰ : « Je veux regarder et je vois. Je veux écouter et j'entends. Je veux tâter et mon bras s'étend, se promène à la surface des objets ou pénètre dans leur intérieur; ma main s'ouvre, se développe, s'étend, se serre, mes doigts s'écartent ou se rapprochent pour obéir à ma volonté. Dans cet acte de tâtonnement, je ne connais que ma *volonté* de tâtonner. Cette *volonté* n'est ni mon bras, ni ma main, ni mon cerveau, ni le tâtonnement. Cette *volonté*, c'est moi, c'est mon âme, c'est ma puissance, c'est ma faculté. Je sens cette *volonté*, elle est présente à moi, elle est moi-même; quant à la manière dont je suis obéi, je ne la sens pas, je ne la connais que par ses actes [...]. Je considère l'idéification comme le tâtonnement. J'ai des sensations quand il me plaît, j'ordonne à mes sens de m'en apporter. J'ai des idées quand je veux, j'ordonne à mon intelligence d'en chercher, de tâtonner. La main et l'intelligence sont des esclaves dont chacun a ses attributions. L'homme est une *volonté* servie par une intelligence » (Jacotot, 1836-1837, p. 430-431, cité dans Rancière, 1987, p. 93-94, nous soulignons).

[Ainsi] Le péché originel de l'esprit ce n'est pas la précipitation³¹, c'est la distraction, c'est l'absence. [...] « L'idiotisme n'est pas une faculté, c'est l'absence ou le sommeil ou le repos de cette faculté » (Jacotot, 1832, p. 278, cité par Rancière, 1987, p. 94).

L'acte de l'intelligence est de voir et de comparer ce qu'elle voit. Elle voit d'abord au hasard. Il faut chercher à répéter, à créer les conditions pour voir à nouveau ce

³⁰ Descartes, *Méditations métaphysiques*, deuxième méditation.

³¹ Descartes souligne à plusieurs reprises dans *Le discours de la méthode* l'importance de ne pas se précipiter, surtout en ce qui concerne les questions philosophiques (*supra*, chapitre 7, p.272, p.276).

qu'elle a vu, pour voir des faits semblables [...] n'en déplaie aux génies, le mode le plus fréquent d'exercice de l'intelligence, c'est la répétition. Et la répétition ennuie. Le premier vice est de paresse (Rancière, 1987, p. 94-95).

Racine travaille, perles au front

Racine n'a pas honte d'être ce qu'il est : un besogneux. Il apprend Euripide et Virgile par cœur, *comme un perroquet*. Il cherche à les traduire, il en décompose les expressions, il les recompose d'une autre manière. Il sait qu'être poète, c'est traduire deux fois : traduire en vers français la douleur d'une mère, le courroux d'une reine ou la fureur d'une amante, c'est aussi traduire la traduction qu'Euripide ou Virgile en ont faite. [...] Racine ne s'illusionne pas sur ce qu'il fait. Il ne croit pas qu'il ait des sentiments humains une meilleure connaissance que ses auditeurs. [...] Comme tout créateur, [il] applique d'instinct la méthode, c'est-à-dire la morale, de l'enseignement universel. Il sait qu'il n'y a pas d'hommes à *grandes pensées*, seulement des hommes à *grandes expressions*. Il sait que tout le pouvoir du poème se concentre en deux actes : la traduction et la contre-traduction. Il sait que le poème, en un sens, est toujours l'absence d'un autre poème : ce poème muet qu'improvise la tendresse d'une mère ou la fureur d'une amante. En quelques rares effets le premier s'approprie du second jusqu'à le mimer, comme chez Corneille, en une ou trois syllabes : *Moi* ou bien *Qu'il mourût!* Pour le reste, il est suspendu à la contre-traduction qu'en fera l'auditeur. C'est cette contre-traduction qui fera l'émotion du poème; c'est cette « sphère d'idées rayonnantes » qui réanimera les mots. Tout l'effort, tout le travail du poète, est de susciter cette aura autour de chaque mot, de chaque expression. C'est pour cela qu'il analyse, dissèque, traduit les expressions des autres, qu'il gomme et corrige sans cesse les siennes. Il s'efforce de tout dire, en sachant qu'on ne peut pas tout dire, mais que c'est cette tension inconditionnelle du *traducteur* qui ouvre la possibilité de l'autre tension, de l'autre volonté : la langue ne permet pas de tout dire et « il faut que je recoure à mon propre génie, au génie de tous les hommes, pour deviner ce que Racine a voulu dire [...] » (Jacotot, 1836, p. 282, cité dans Rancière, 1987, p. 119) Modestie vraie du « génie », c'est-à-dire de l'artiste émancipé : il emploie toute sa puissance, tout son art, à nous montrer son poème comme l'absence d'un autre qu'il nous accorde le crédit de connaître aussi bien que lui. « On se croit Racine et l'on a raison. » (Rancière, 1987, p. 117-119).

Le défilement des capsules – Jacotot qui s'emporte sur la volonté; deux hommes-poètes, deux émancipés, qui s'écoutent l'un l'autre; Racine qui s'affaire à traduire ce qu'il sent – nous galvanise en tant que lecteur. Nous aussi on connaît la fureur d'une amante, le courroux d'une reine, la douleur d'une mère; la tendresse, la peur, la jalousie... Nous aussi on sent avec puissance et finesse, et nous aussi on veut traduire! *On se croit Racine, avec l'envie de croire*

qu'on a raison. Que viennent les ailes de la parole pour faire voler vers autrui nos sensations et nos idées, tant de poèmes muets; que les orbites parcourent mille courbes, il y a tant de senti à essayer de dire! Puis, soudain, le sentiment d'une irréductible fragilité remonte le long de la colonne vertébrale : il n'y aura pas de traduction ultime, pas de point d'arrivée final. L'autre fera de nos mots ce qu'il *veut*. L'expérience de véracité sera un don : le laisser-aller de ce qu'on a de plus vrai (l'expérience de véracité) sur la fragilité des ailes de la parole... Jacotot ne l'avait-il pas dit? Il n'y a pas de liberté peureuse.

5. LA RENCONTRE DES DEUX SCÈNES OU LA SURVIE DE L'ÉMANCIPATION AU SEIN DE L'ABRUTISSEMENT (PREMIER TOUR)

Les deux scènes s'imbriquent : l'abrutissement assaille l'émancipation et celle-ci, tant bien que mal, lui résiste. Cela commence par un épisode-clé de l'histoire de Joseph Jacotot : le maître ignorant émancipe, questionne et vérifie l'attention de ses élèves, alors que la force d'État et celle des pairs viennent frapper à sa porte pour sévir contre ses innovations.

Voici que l'on frappe à la porte. C'est l'envoyé du ministère de l'Instruction publique qui vient porter à la connaissance de M. Jacotot l'arrêté royal concernant les conditions requises pour tenir école sur le territoire du royaume. C'est l'officier délégué par l'école militaire de Delft pour mettre de l'ordre dans cette étrange école normale militaire de Louvain. C'est le facteur qui apporte la dernière livraison des « *Annales Academiae Lovaniensis* », contenant « l'oratio » de notre collègue Franciscus Josephus Dumbeck qui sonne la charge contre l'« Universel », nouveau corrupteur de la jeunesse : « Alors que l'éducation embrasse la totalité du peuple et que sa vertu première réside dans l'harmonie unitaire, une méthode perverse détruit cette unité et scinde la cité en partis opposés [...] qu'on chasse cette folie de notre pays. » (*Annales academiae Lovaniensis*, vol. IX, 1825-1826, p. 216, cité dans Rancière, 1987, p. 126).

Disons-le à notre manière : « L'abrutissement, levant sa tête hideuse, me crie : arrière, novateur insensé! L'espèce que tu veux m'arracher tient à moi par des liens indissolubles. Je suis ce qui a été, ce qui est et ce qui sera sur la terre, tant que les âmes seront dans des corps de boue » (Jacotot, 1835-1836, p. 223, cité dans Rancière, 1987, p. 127).

À partir de cet instant, les deux scènes ayant donné lieu à des improvisations en parallèle ne formeront plus qu'une seule. Une double-action, un double-espace, un double-temps, où abrutissement et émancipation se conjuguent. L'émancipation survit, est menacée de nouveau, et résiste encore...

Double action : Accepter l'ordre sans croire à ses raisons et garder des retranchements pour la raison en se vainquant soi-même. Quand vient le moment pour le maître ignorant de faire face à l'abrutissement qui veut l'arrêter, quand vient le moment pour lui d'ouvrir la porte aux envoyés de l'État munis de l'arrêté royal, Rancière retient des écrits de Jacotot deux idées qui exhortent à deux actions contraires : *accepter* et se *battre*. Il faut en partie accepter l'ordre de conventions, accepter son abrutissement, accepter sa « déraison », *car on ne peut fonder d'ordre raisonnablement*. On ne parvient pas avec l'intelligence humaine à inventer la « bonne » fiction sociale et l'ordre qui y correspond. C'est en vain qu'on s'évertue à tenter de fonder l'ordre émancipé et émancipateur.

[...] si on propose à la raison humaine de changer l'ordre, elle est obligée de reconnaître son insuffisance. [...] [Les philosophes] s'illusionnent en poursuivant l'idée d'un ordre social enfin rationnel. On connaît les deux figures extrêmes et symétriques de cette prétention : le vieux rêve platonicien du roi philosophe et le rêve moderne de la souveraineté du peuple. [...] Le paralogisme des philosophes est de feindre un peuple d'hommes. Mais c'est là une expression contradictoire, un être impossible. Il n'y a que des peuples de citoyens, d'hommes qui ont aliéné leur raison à la fiction inégalitaire (Rancière, 1987, p. 149-150-151).

Il y a ici un drame nouveau dans la scène de pensée du *Maître ignorant* : tout ordre, même citoyen et démocratique, est inégalitaire, car il découle de la fiction d'une société – unie, agrégée – que l'on maintient artificiellement et que l'on protège en donnant à chacun une place différente. L'ordre de conventions attribue des places différentes et hiérarchisées à des individus égaux en

intelligence³². Impossible de fonder cet ordre en raison, car la raison commande de considérer la fiction d'une société *unie* pour ce qu'elle est – une fiction – et de mettre en valeur les intelligences individuelles qui gravitent chacune à leur manière autour de la vérité. La raison poétique de l'émancipation implique de reconnaître l'irrationalité de l'inégalité intrinsèque à l'ordre. Il faut donc accepter l'ordre social – qui, tout compte fait, est mieux que son contraire – mais sans croire à ses justifications, ni le confondre avec la vérité.

L'homme raisonnable saura que l'ordre social n'a rien de mieux à lui offrir que la supériorité de l'ordre sur le désordre. [...] Le monopole de la violence légitime est encore ce qu'on a trouvé de mieux pour limiter la violence et laisser à la raison les asiles où elle peut s'exercer librement (*Ibid.*, p. 153).

Cette acceptation de l'ordre social, par essence déraisonnable, n'est ni un tombeau pour l'intelligence, ni un frein insurmontable à sa mise en pratique. Un projet d'émancipation intellectuelle persiste et persistera toujours, mais il a pour champ de bataille chacun en lui-même, et non la société dans son ensemble. Le défi d'émancipation intellectuelle qui demeure consiste à se vaincre soi-même : sans jamais baisser les bras, apprendre à parler selon les règles de l'ordre pour saisir les occasions de communication qui se présentent – qu'on arrache, qu'on invente, qu'on improvise –, et faire preuve d'intelligence chaque fois qu'on le peut.

[L'homme raisonnable] se soumettra comme citoyen à ce que la déraison des gouvernements commande, en se gardant seulement d'adopter les raisons qu'elle en donne. Il n'abdiquera pas pour autant sa raison. Il la ramènera à son principe premier. La volonté raisonnable, nous l'avons vu, est d'abord l'art de se vaincre soi-même (*Ibid.*, p.154).

Il s'agit de vérifier en tout cas le pouvoir de la raison [de la raison poétique de l'émancipation, celle qui consiste à traduire en mots ce qu'on sent et à contre-traduire en senti les mots d'autrui, avec une profonde conviction d'égalité], de voir ce qu'on peut toujours faire avec elle, ce qu'elle peut faire pour se maintenir active au sein même de l'extrême déraison [celle de l'ordre qui à la fois unifie et hiérarchise]. [...] Dans le champ clos des passions – des exercices de la volonté

³² C'est le cas même « en démocratie », car une inégalité statutaire régit, par exemple, les élus et les électeurs.

distracte – il faut montrer que la volonté attentive peut toujours – et au-delà – ce qu’elles peuvent (*Ibid.*, p. 159).

Double espace : Apesanteur de l’intelligence individuelle et pesanteur de la matière et du collectif. La rencontre de l’abrutissement et de l’émancipation comporte la rencontre de deux « lois » spatiales (*Ibid.*, p. 127-128). Les êtres immatériels (dont font partie les intelligences individuelles, les idées que chacun tire de ce qu’il sent) obéissent aux lois de l’apesanteur : courbes, orbites, envols. Les êtres matériels (dont les mots) sont soumis aux lois de la pesanteur : attraction, gravitation, rassemblement. Les lois de la pesanteur régissent l’abrutissement qui unit et agrège les hommes. À elles revient en partie aussi l’intelligence qui se partage avec autrui par l’entremise de mots.

[...] les intelligences immatérielles ne peuvent être reliées qu’en se soumettant aux lois de la matière. La révolution libre de chaque intelligence autour de l’astre absent de la vérité, le vol distant de la communication libre sur les ailes du mot, se trouvent contrariés, détournés par la gravitation universelle vers le centre de l’univers matériel. Tout se passe comme si l’intelligence vivait dans un monde dual (*Ibid.*, p. 129).

L’intelligence individuelle – immatérielle et en apesanteur – vit dans un monde dual en ayant une part de matérialité et de pesanteur quand elle se partage. Elle vit dans un monde dual où, en quelque sorte, l’ordre est en bas et l’émancipation en haut, de façon qu’en se partageant avec autrui, elle est tirée des deux côtés; elle a à voir à la fois avec l’envol et l’écrasement par terre.

Double temps : Éternité de l’ordre abrutissant et moments d’émancipation. « Je suis ce qui a été, ce qui est et ce qui sera », dit la tête hideuse de l’abrutissement au maître ignorant quand elle frappe à sa porte pour venir le chercher... Mais qu’est-ce donc qui est éternel? L’égalité des intelligences humaines, autant que la « passion d’inégalité » qui la fait perdre de vue. Cette passion est ce qui fonde tous les ordres déraisonnables. Elle est « primitive » (*Ibid.*, p.

134), ancestrale, et on n'en viendra jamais à bout. Au cœur même des inégalités qu'elle fonde, il pourra toujours y avoir, par contre, des « moments », voire des « miracles », d'émancipation (*Ibid.*, p. 163).

Sensation : Élan d'envol et vigilance contre la « passion d'inégalité » qui fait tomber.

Comme dans la scène de l'abrutissement et dans la scène de l'émancipation, l'espace que les personnages investissent ici expose ce qu'ils ressentent, exprime leurs sensations. La verticalité de l'escalier de la science anticipait sur le sentiment de supériorité du maître savant et d'infériorité de son élève; comme l'horizontalité de l'enceinte du livre anticipait sur le sentiment de capacité et d'égalité du maître ignorant et de son élève. Ici, alors que l'abrutissement et l'émancipation se rencontrent, Rancière fait une reconfiguration spatiale de taille, un renversement, qui exprime aussi ce que les personnages éprouvent.

C'est la verticalité qui change de teneur, de modalité, d'affectivité. Au début du livre, elle faisait sentir l'inégalité à la base de l'abrutissement. Soudain on la redessine, on la réinvente, elle devient envol, énergie, voltige, liberté aérienne... et fait alors sentir le propre de l'émancipation. Si cette dernière vit dans un monde dual (comportant à la fois l'apesanteur de l'immatériel et la pesanteur du matériel et du collectif), cette dualité n'empêche pas une préférence explicite pour l'apesanteur. L'émancipation, qui est d'abord conscience de l'égale intelligence de chacun, exige que l'on soit sensible à ce qui monte et s'échappe, et défiant de ce qui alourdit et agglutine. Elle exige d'être sensible d'abord et avant tout à :

[...] cette énergie neuve qui fascine les amoureux de la liberté, cette puissance sans pesanteur ni agglomération qui se propage en éclair, par le contact de deux pôles. Qui délaisse les rouages de la machine sociale a la chance de faire circuler l'énergie électrique de l'émancipation (*Ibid.*, p. 179-180).

L'intelligence égale à tous, telle qu'elle se donne dans chacun singulièrement, est légère et aérienne. Elle va vers le haut. Et si, pour la partager, il faut s'alourdir de matière et de collectif, de mots et de communication au sein de l'ordre, il demeure qu'on peut le faire à l'image d'un toucher léger, d'un éclair, d'un contact électrique entre des intelligences individuelles qui toutes sont capables de voler haut, sans s'entasser stupidement les unes sur les autres.

Cette sensation d'envol émancipateur est accentuée par l'image réitérée de « la chute ». Avec insistance, on nous met en garde contre la « chute » du monde immatériel des intelligences individuelles égales et libres vers le monde matériel de l'agrégation et de la pesanteur (*Ibid.*, p. 132, 134, 135, 138). Quand on chute, on s'enlise dans un « ordre de conventions ». Celui-ci est la fiction d'une collectivité unie, agrégée, agglomérée où les intelligences qui se croient supérieures en viennent à penser de manière identique, sous l'égide de la vérité; et les intelligences qui se croient inférieures en viennent à se soumettre.

L'émancipation qui survit à l'abrutissement de l'ordre, qui filtre à travers lui, constitue un défi. Pour le relever, pour se soumettre à l'ordre tout en se vainquant soi-même et, sans relâche, chercher les occasions de communiquer avec autrui avec l'énergie aérienne de l'égalité, il faut se méfier d'une chose : la « passion d'inégalité ». C'est elle qui fait chuter du monde des intelligences individuelles à celui de la fiction collective; c'est elle qui fait basculer de l'émancipation à l'abrutissement. C'est elle qui, si l'on manque de vigilance, fait croire aux justifications de l'ordre et renoncer à soi. « Pour rester dans la métaphore de notre cosmologie, nous dirons que c'est la passion de la *prépondérance* qui a soumis la volonté libre au système matériel de la pesanteur, qui a fait chuter l'esprit dans le monde aveugle de la gravitation » (*Ibid.*, p. 135). « Hobbes là-dessus a fait un poème plus attentif que celui de Rousseau : le mal social ne

vient pas du premier qui s'est avisé de dire : " Ceci est à moi " ; il vient du premier qui s'est avisé de dire : " Tu n'es pas mon égal " » (*Ibid.*, p. 134).

La passion d'inégalité est d'abord une « distraction » (*Ibid.*, p. 132, 134, 138) qui fait perdre pied, c'est une « paresse » et une « peur » devant la vérification que l'intelligence voisine, égale à la mienne, fera de ce que je dis et devant la contre-translation que je lui dois. « La passion inégalitaire est le vertige de l'égalité, la paresse devant la tâche infinie qu'elle exige, la peur devant ce qu'un être raisonnable se doit à lui-même (*Ibid.*, p. 134). La passion d'inégalité est, ensuite, la perversion de la volonté qui voudra sans cesse se comparer à la volonté d'autrui et se sentir supérieure à elle. « Il est plus aisé de se comparer, d'établir l'échange social comme ce troc de la gloire et du mépris où chacun reçoit une supériorité en contrepartie de l'infériorité qu'il confesse » (*Idem*). La volonté d'être supérieur (du moins à quelqu'un) dictera enfin une seule vérité, une vérité sans appel. Elle parlera le langage de la « rhétorique » contre les traductions d'autrui, des inférieurs, dont les expériences de véracité seront muselées ou tournées en ridicule. Cette parole sera toujours une œuvre d'intelligence humaine – un travail, un effort, une expression qui essaie de dire quelque chose –, mais elle ne se reconnaîtra pas comme telle, et ne cherchera que le silence d'autrui. Le ton sera alors celui de la « guerre » et du « deuil » (*Ibid.*, p. 154-155).

Tout sujet parlant est le poète de lui-même et des choses. La perversion se produit quand ce poème se donne pour autre chose qu'un poème, quand il veut s'imposer comme vérité et forcer à l'acte. La rhétorique est une poétique pervertie. [...] La rhétorique, on l'a dit, a pour principe la guerre. On n'y cherche pas la compréhension, seulement l'anéantissement de la volonté adverse. La rhétorique est une parole en révolte contre la condition poétique de l'être parlant. Elle parle pour faire taire. Tu ne parleras plus, tu ne penseras plus, tu feras ceci, tel est son programme (*Ibid.*, p. 141-142).

CAPSULES JOUANT LA SCÈNE COMPOSITE (PREMIER TOUR)

À l'assemblée délibérative, un homme émancipé se vainc lui-même malgré Manlius et Mirabeau qui manient la rhétorique et discourent en abrutis

– Tant que Manlius³³ a pu montrer le Capitole, ce geste l'a sauvé. [...] Mirabeau l'avait compris, il dirigeait les mouvements, il commandait le repos, par phrases et par mots; on lui répondait en trois points, il répliquait, il discutait même longuement pour changer peu à peu la disposition des esprits; puis il sortait tout à coup des habitudes parlementaires, il fermait la discussion d'un seul mot. Quelque soit le discours d'un orateur, ce n'est point cette longueur, ce ne sont point les développements qui donnent la victoire : le plus mince antagoniste opposera période à période, développement à développement. L'orateur est celui qui triomphe; c'est celui qui a prononcé le mot, la phrase qui fait pencher la balance. (Jacotot, 1836, p. 328-329, cité dans Rancière, 1987, p. 143). [...] L'homme supérieur qui fait pencher la balance sera toujours celui qui pressent le mieux quand et comment elle va pencher. Celui qui fait le mieux plier les autres est celui qui se plie le mieux lui-même. En se soumettant à sa propre déraison, il fait triompher la déraison de la masse (Rancière, 1987, p. 144).

[Mais] la raison ne serait pas elle-même si elle ne donnait pas le pouvoir de parler à l'assemblée comme en tout autre lieu. La raison est le pouvoir d'apprendre toutes les langues. Elle apprendra donc la langue de l'assemblée et du tribunal. Elle apprendra à déraisonner (*Ibid.*, p. 157).

Ce qui emporte le décret – comme la redoute –, c'est l'assaut, le mot, le geste qui décide. Le sort d'une assemblée souvent bascule par l'audacieux qui, le premier, pour étouffer la discussion, a crié Aux voix! Apprenons donc, nous aussi, l'art de crier au bon moment Aux voix! Ne disons pas que cela est indigne de nous et de la raison. La raison n'a pas besoin de nous, c'est nous qui avons besoin d'elle. Notre prétendue dignité n'est que paresse et lâcheté, semblable à celle de l'enfant orgueilleux qui ne veut pas improviser devant ses pairs. Tout à l'heure peut-être nous crierons nous aussi Aux voix! (*Ibid.*, p. 158-159).

Démosthène apprend à tourner les désavantages en sa faveur

C'est le secret de ceux qu'on appelle les génies : le travail inlassable pour plier le corps aux habitudes nécessaires, pour commander à l'intelligence de nouvelles idées, de nouvelles manières de les exprimer, pour refaire à dessein ce que le hasard avait produit, et retourner les circonstances malheureuses en chances de succès : « Cela est vrai des orateurs comme des enfants. Ils se forment dans les assemblées comme nous nous formons dans la vie [...]. Celui qui par hasard a fait

³³ Consul romain, d'abord considéré comme héros et ensuite comme traître, mentionné par Tite-Live dans *Histoire romaine*, Livre V.

rire à ses dépens à la dernière séance pouvait apprendre à faire rire toujours et quand il le voudrait s'il étudiait tous les rapports qui ont amené ces huées qui l'ont déconcerté en lui fermant la bouche pour toujours. Tel fut le début de Démosthène. Il apprit, en faisant rire sans le vouloir, comment il pourrait exciter les éclats contre Eschine. Mais Démosthène n'était pas paresseux. Il ne pouvait pas l'être » (Jacotot, 1836, p. 330, cité dans Rancière, 1987, p. 95-96).

À son procès, Socrate refuse de parler; il succombe à la passion d'inégalité

Socrate n'a pas voulu faire un discours pour plaire au peuple, pour séduire le « gros animal ». Il n'a pas voulu étudier l'art des sycophantes Anytos et Méléto. Il a pensé, et presque tous l'en louent, que ce serait faire déchoir en sa personne la philosophie. Mais le fond de son opinion est celui-ci : Anytos et Méléto sont des sycophantes imbéciles. Donc il n'y a pas d'« art » dans leur discours, seulement une cuisine. Il n'y a rien à y apprendre. Or, les discours d'Anytos et de Méléto sont une manifestation de l'intelligence humaine « comme » ceux de Socrate. Nous ne dirons pas qu'ils sont « aussi bons ». Nous dirons seulement qu'ils relèvent de la même « intelligence ». Socrate, l'« ignorant », s'est pensé, lui, supérieur aux orateurs de tribunal, il a eu la paresse d'apprendre leur art, il a consenti à la déraison du monde. Pourquoi agit-il ainsi? Pour la même raison qui a perdu Laïos, Œdipe et tous les héros tragiques : il a cru à l'oracle delphique; il a pensé que la divinité l'avait élu, qu'elle lui avait adressé un message personnel. Il a partagé la folie des êtres supérieurs : la croyance au génie. Un être inspiré par la divinité n'apprend pas les discours d'Anytos, ne les répète pas, ne cherche pas, quand il en est besoin, à s'approprier leur art. C'est ainsi que les Anytos sont maîtres dans l'ordre social (*Ibid.*, p. 160-161).

En pleine crise de l'ordre romain inégalitaire, Menenius Agrippa, le Sénateur fou, ose parler à la plèbe, essayer d'entendre ce qu'elle a à dire; il ose agir en homme émancipé

Appius Claudius, l'homme de l'opposition absolue à toute demande de la plèbe, fut l'orateur sénatorial par excellence [...]. Sa machine rhétorique, la machine des hommes supérieurs, grippa, on le sait, un seul jour : celui où les plébéiens se réunirent sur l'Aventin [mont sacré près de Rome; la plèbe s'y retire et par son absence paralyse toutes les activités de la ville]. Ce jour-là il fallut, pour sauver la mise, un fou, c'est-à-dire un homme raisonnable, capable de cette extravagance impossible et incompréhensible pour Appius Claudius : aller écouter les plébéiens en supposant que leur bouche émettait une langue et non point des bruits; leur parler en supposant qu'ils avaient l'intelligence de comprendre les paroles des esprits supérieurs; bref, les considérer comme des êtres également raisonnables (*Ibid.*, p. 146).

C'est Menenius Agrippa maintenant qui parle. Et peu importe le détail de ce qu'il raconte aux plébéiens. L'essentiel est qu'il leur parle et qu'ils l'écoutent. [...] ce qu'il leur signifie, c'est l'égalité des êtres parlants, leur capacité de comprendre dès

lors qu'ils se reconnaissent comme également marqués du signe de l'intelligence. Il leur dit qu'ils sont des estomacs – cela relève de l'art qu'on apprend en étudiant et en répétant, en décomposant et en recomposant les discours des autres [notamment ceux des rhéteurs], disons-le anachroniquement : cela relève de l'enseignement universel. Mais il leur parle comme à des hommes, et, du même coup, il en fait des hommes : cela relève de l'émancipation intellectuelle. Au moment où la société menace d'être brisée par sa propre folie, la raison se fait action sociale salvatrice en exerçant la totalité de son pouvoir propre, celui de l'égalité reconnue des êtres intellectuels (*Ibid.*, p. 162-163).

La victoire de l'Aventin est bien réelle. Et sans doute n'est-elle pas là où on la pense. Les tribuns que la plèbe a gagnés déraisonnent comme les autres. Mais que n'importe quel plébéien se sente homme, se croit capable, croit son fils et tout autre capable d'exercer les prérogatives de l'intelligence, cela n'est pas rien (*Ibid.*, p. 165).

À la demande du prince Frederick, fils de « Sa Majesté le Roi des Pays-Bas », Jacotot ouvre une école normale militaire pour y enseigner en maître ignorant. L'expérience prouverait que l'émancipation intellectuelle ne peut être instituée en ordre

L'école fût créée [...] et les élèves, d'abord ahuris de s'entendre dire par un interprète que le professeur n'avait rien à leur apprendre, durent y trouver quelque profit, puisqu'au terme de la période réglementaire, ils demandaient par pétition à prolonger leur séjour à l'école pour y apprendre par la méthode universelle les langues, la physique, la chimie, le dessin topographique et la fortification. Mais le maître ne pouvait se satisfaire de cet enseignement universel *gâché*, ni des conflits quotidiens avec les autorités académiques civiles et la hiérarchie militaire (*Ibid.*, p. 171-172).

[...] l'enseignement universel n'est pas et ne peut pas être une méthode « sociale ». Il ne peut pas se répandre dans et par les institutions de la société. Sans doute les émancipés sont-ils respectueux de l'ordre social. Ils savent qu'il est, en tout état de cause, moins mauvais que le désordre. Mais c'est tout ce qu'ils lui accordent, et aucune institution ne peut se satisfaire de ce minimum. Il ne suffit pas à l'inégalité d'être respectée, elle veut être crue et aimée. Elle veut être « expliquée ». [...] « Toutes les sociétés d'hommes réunies en nations, depuis les Lapons jusqu'aux Patagons, ont besoin pour leur stabilité d'une forme, d'un ordre quelconque. Ceux qui sont chargés du maintien de cet ordre nécessaire doivent expliquer et faire expliquer que cet ordre est le meilleur de tous les ordres et empêcher toute explication contraire. Tel est le but des constitutions et des lois. Tout ordre social, reposant sur une explication, exclut donc toute autre explication et repousse surtout la méthode de l'émancipation intellectuelle qui est fondée sur l'inutilité et même sur le danger de toute explication dans l'enseignement » (Jacotot, 1838, p. 1-12, cité dans Rancière, 1987, p. 174).

Affirmons-le donc : l'enseignement universel « ne prendra pas », il ne s'établira pas dans la société. Mais « il ne périra pas », parce qu'il est la méthode naturelle de l'esprit humain, celle de tous les hommes qui cherchent eux-mêmes leur chemin (*Ibid.*, p. 175).

Que la société profite de vos expériences et s'en contente, cela me fera plaisir, dit alors Jacotot à ses élèves de l'école militaire; vous vous rendrez utiles à l'État. Cependant n'oubliez jamais que vous avez vu des résultats d'un ordre bien supérieur à ceux que vous avez obtenus et auxquels vous serez réduits. Profitez donc de l'émancipation intellectuelle pour vous et vos enfants. Aidez les pauvres. Mais bornez-vous à faire pour votre pays des sous-lieutenants et des citoyens académiques. Vous n'avez plus besoin de moi pour marcher dans cette ornière. (Jacotot, 1829, p. 1-2, cité dans Rancière, 1987, p. 173).

Avec ces capsules, quelque chose change de ton, quelque chose grince, quelque chose qu'on n'avait pas vu saute aux yeux. Le sentiment révolutionnaire qui se dégageait de l'entreprise Jacotot prend des nuances. Effectivement tout change, il y a « révolution », car auparavant on n'a jamais considéré les hommes comme étant égaux en intelligence et pouvant enseigner ce qu'ils ignorent; mais, au fond, ça ne change pas vraiment, pas complètement... Tout change, mais pas tout le temps, et pas du tout au tout. L'ordre abrutissant inégalitaire reste, dominant et éternel; les rhéteurs – Manlius et Mirabeau; Anytos et Méléto; Appius Claudius; les autorités académiques civiles et la hiérarchie militaire – continuent à mener le bal. Et les révolutions? Des miracles fabuleux d'individus qui se vainquent. Le sentiment révolutionnaire se rétracte, comme un morceau de laine soudain sur-séché, et devient une mission minimale : tenir le fort chacun de son côté, individuellement, en soi-même; et saisir les moments où l'on peut communiquer avec autrui en égaux, tout en restant, éternellement, au royaume de l'inégalité. « Ainsi, la raison se gardera-t-elle toujours un retranchement imprenable au sein de la déraison » (Rancière, 1987, p. 154). Retranchement imprenable : l'élan révolutionnaire devient fierté de survie.

6. LA RENCONTRE DES DEUX SCÈNES OU LA SURVIE DE L'ÉMANCIPATION AU SEIN DE L'ABRUTISSEMENT (DEUXIÈME TOUR)

Action : Des gens annoncent partout la « bonne nouvelle » qu'est l'existence de l'enseignement universel. Puis, certains se laissent distraire par la passion d'inégalité; elle a changé d'habit, elle a fait peau neuve et est devenue « progrès » à amener aux masses. On les appelle les « disciples » de Jacotot (*Ibid.*, p. 167-168, 173, 175). Ils annoncent qu'on peut apprendre par soi-même, qu'on peut enseigner ce qu'on ignore, qu'on peut s'émanciper et émanciper ses enfants – que c'est une question de volonté et d'attention! L'annoncer est la seule chose qu'il y a à faire.

Il faut annoncer à tous, en tout lieu et en toute circonstance, la nouvelle ou encore le bienfait : on peut enseigner ce qu'on ignore. Un père de famille pauvre et ignorant peut donc entamer l'instruction de ses enfants. Il faut donner le principe de cette instruction : *il faut apprendre quelque chose et y rapporter tout le reste d'après ce principe : toutes les intelligences sont égales.*

[...] Voilà ce qu'il faut faire, en sachant que la connaissance de *Télémaque* ou de toute autre chose est en elle-même indifférente. Le problème n'est pas de faire des savants. Il est de relever ceux qui se croient inférieurs en intelligence, de les sortir du marais où ils croupissent : non pas celui de l'ignorance, mais celui du mépris de soi, du mépris "en soi" de la créature raisonnable (*Ibid.*, p. 167-168).

La bonne nouvelle, il faut l'annoncer « à tous » : aux pauvres certes, car « c'est sur eux que pèse massivement le préjugé de l'inégalité des intelligences » (*Ibid.*, p. 175), mais il faut le dire aussi aux princes, aux ministres et aux puissants. Que peuvent-ils en faire? « Enseigner à leurs enfants ce qu'ils ignorent », comme tout le monde, et « protéger de leur autorité la libre circulation du bienfait » (*Ibid.*, p. 175-176, p. 170).

Il faut aussi annoncer la bonne nouvelle aux « savants » qui, avec elle, décupleront leur puissance intellectuelle (*Ibid.*, p. 177). Et surtout, il faut la dire aux « républicains » et aux « hommes de progrès ». Ces derniers, pourtant au départ bien intentionnés, perdent pied et

finissent par croire la déraison d'un discours inégalitaire qui rejoue le mythe de la pédagogie explicatrice à la plus grande échelle qui soit, sans s'en rendre compte, sous le couvert d'un secours à prêter aux plus mal pris. Sous le couvert d'un « avancement » à apporter aux populations vivant encore à l'âge de pierre...

Le Progrès, c'est la fiction pédagogique érigée en fiction de la société tout entière. Le cœur de la fiction pédagogique, c'est la représentation de l'inégalité comme retard : l'infériorité s'y laisse appréhender dans son innocence, ni mensonge, ni violence, elle n'est qu'un retard que l'on constate pour se mettre à même de le combler (*Ibid.*, p. 197-198).

Ainsi, sans malice, les hommes de progrès se laissaient distraire par la fiction d'inégalité et s'évertuent ensuite à la compenser de mille manières : par des techniques agricoles, par l'instruction publique de la République, par la « Lumière » qui dissipera les croyances arriérées. Alors que cette inégalité, elle n'existe tout simplement pas... (*Ibid.*, p. 218-119).

Espace : Les territoires variés parcourus par les disciples. Les disciples de Jacotot sont des prédicateurs qui se promènent : il y eut le professeur Durietz qui propagea la méthode à Saint-Pétersbourg, Riga et Odessa, puis en Allemagne et en Italie. Il y eut Ferninand Ternaux, fabricant de draps, ainsi que la Société industrielle des frères Dollfus et le teinturier Beauvisage accompagné des frères Ratier, qui tous ont donné, d'une certaine manière, « un cours d'enseignement universel à l'usage des ouvriers » (*Ibid.*, p. 184). Beauvisage voulait en faire des associés et l'un des frères Ratier « prêchait l'émancipation tous les dimanches à la Halle aux draps » (*Idem*), en plein cœur de Paris. La bonne nouvelle, il fallait la dire aux pauvres comme aux puissants de tous les pays, tels le prince Frederick, le général Lafayette, le président des États-Unis, ce « pays neuf »; et à Casimir Perier, futur premier ministre, comme à monsieur Barthe, ministre de l'Instruction publique.

Temps : Les changements de forme de l’abrutissement au fil de son éternité. L’ordre social inégalitaire et abrutissant est éternel, alors que l’émancipation est faite de moments fugaces, nous l’avons dit. À ce double temps, ce deuxième tour de la scène composite ajoute les changements de forme de l’abrutissement qui, sans changer vraiment, varie dans son allure et ses explications. Il dure, mais pas toujours avec la même allure. Il change. Le discours du Progrès, censé être novateur, en est la preuve; il n’est que « la nouvelle manière de dire l’inégalité » (*Ibid.*, p. 197), une nouvelle Vieille, encore plus dangereuse que la précédente.

Sensations : Le roi est nu! À leur insu, les hommes de progrès qui veulent aider les pauvres nourrissent le sentiment de supériorité et perpétuent les inégalités. Ils sont convaincus de renverser l’ordre des choses, se pavanent fiers et révolutionnaires, alors que sur cette ultime scène du *Maître ignorant*, on a envie de dire qu’ils renvoient la révolution aux oubliettes! Leur habit de changement n’existe pas, ils sont nus comme des vers; pire encore, parés comme des rois, mus par la passion inégalitaire, sans même s’en rendre compte.

Les présupposés des progressifs sont l’absolutisation sociale des présupposés de la pédagogie : avant, c’était la marche à tâtons, à l’aveuglette [...]. Maintenant commence un nouvel âge, celui où l’homme-enfant prend le droit chemin de sa maturité. Le guide montre le voile posé sur toutes choses et commence à le soulever – comme il convient, en ordre, pas à pas, progressivement. [...] Il faut des méthodes, sans une bonne méthode, l’enfant-homme ou le peuple-enfant est la proie des fictions d’enfance, de la routine des préjugés. [...]

La bonne volonté risque alors de devenir une circonstance aggravante. La Vieille sait ce qu’elle veut, l’abrutissement, et elle œuvre en conséquence. Les progressifs, eux, voudraient libérer les esprits et promouvoir les capacités populaires. Mais ce qu’ils proposent, c’est de perfectionner l’abrutissement en perfectionnant les explications (*Ibid.*, p. 197-200).

CAPSULES JOUANT LA SCÈNE COMPOSITE (DEUXIÈME TOUR)

Les hommes de progrès essaient mille techniques pour tirer les paysans de leur misère et passent pourtant à côté du plus important

Il faut le dire à tous ces hommes de progrès, au cœur généreux et à la cervelle bouillonnante – inventeurs, philanthropes et philomates, polytechniciens et philotechniciens, fouriéristes et saint-simonistes – qui parcourent les pays d'Europe et les champs du savoir à la recherche d'inventions techniques, d'améliorations agronomiques, de combinaisons économiques, de méthodes pédagogiques, d'institutions morales, de révolutions architecturales [...] destinées à l'amélioration physique, intellectuelle et morale de la classe la plus pauvre et la plus nombreuse : ils peuvent pour les pauvres beaucoup plus qu'ils ne le croient et à beaucoup moindre frais. Ils dépensent temps et argent pour expérimenter et promouvoir grenier à grain et fosse à purin, engrais et méthodes de conservation, pour améliorer les cultures et enrichir les paysans, nettoyer la pourriture des cours de ferme et les préjugés dans les têtes rustiques. Il y va bien plus simple que cela : avec un Télémaque défraîchi, ou même une plume et du papier pour écrire une prière, ils peuvent émanciper les habitants des campagnes, les rappeler à la conscience de leur pouvoir intellectuel; et les paysans s'occuperont eux-mêmes d'améliorer les cultures et la conservation des grains. L'abrutissement n'est pas superstition invétérée, il est effroi devant la liberté (*Ibid.*, p. 178).

Ne vous ruinez pas en publications pour inonder avocats, notaires et pharmaciens de sous-préfectures de recueils encyclopédiques, destinés à apprendre aux habitants des campagnes les moyens les plus sains de conserver les œufs, marquer les moutons, hâter la maturité du melon, saler le beurre, désinfecter l'eau, fabriquer le sucre de betterave et faire de la bière avec des cosses de pois vert. Montrez-leur plutôt comment faire répéter à leur fils « Calypso, Calypso ne, Calypso ne pouvait... » et vous verrez ce qu'ils pourront (*Ibid.*, p. 179).

L'Instruction publique, et ses défenseurs convaincus, concrétisent le nouvel abrutissement qui s'appelle progrès

[Nombreux furent les contemporains de Jacotot qui voulurent combattre l'inégalité des intelligences avec l'instruction, alors que cette inégalité n'existe pas. Parmi eux, il y eut Émile Girardin, petit-fils du protecteur de Rousseau, qui s'est fait défenseur] d'un vaste système d'enseignement gradué, national et professionnel, qui porte la lumière au sein de l'obscurité des masses (*Ibid.*, p. 208). [Il y eut aussi Eugène Boutmy, le député Victor de Tracy et M. de Séprès, dont l'« Institution », que la *Société des méthodes d'enseignement* prima, assurait aux familles pauvres l'accessibilité à une formation de qualité]. En trois ans d'enseignement secondaire, au prix maximum de huit cents francs par an, l'Institution s'engageait à mettre les élèves en état de subir tout examen. Ainsi, un père de famille pouvait-il prévoir exactement le coût de l'instruction de son fils et calculer sa rentabilité. [...] [Tout serait mis en place pour que] la direction d'études souhaitée par les parents fût

scrupuleusement suivie afin que l'élève apprît tout ce qui pourrait le faire distinguer dans sa profession et n'apprît surtout *rien de superflu* (*Ibid.*, p. 210). [Peu à peu, les écoles, instituts, collèges et universités se multiplient et deviennent un passage obligé pour tous les métiers]. Jacotot fut le seul à penser l'effacement de l'égalité sous le progrès, de l'émancipation sous l'instruction (*Ibid.*, p. 222).

Jacotot, avec ses deux fils, persuadé qu'il ne fallait pas se taire par vanité comme Socrate, publie dans ses vieux jours le *Journal panécastique* voué à contre-traduire ce que les amoureux du progrès écrivaient ailleurs

[Il n'y avait rien d'autre à faire que de vérifier sans cesse la thèse de l'égalité des intelligences, ce qui veut dire : recevoir et contre-traduire ce que dit autrui, même quand il s'agit de combattants de l'obscurité des masses et que ce qu'ils disent semble aberrant]. Il n'y avait rien d'autre à faire que de persister à indiquer cette voie extravagante qui consiste à saisir dans chaque phrase, dans chaque acte, le « côté de l'égalité ». L'égalité n'était pas un but à atteindre, mais un point de départ, une « supposition » à maintenir en toute circonstance. Jamais la vérité ne parlerait pour elle. Jamais l'égalité n'existerait que dans sa vérification et au prix de se vérifier toujours et partout (*Ibid.*, p. 228-229).

Après ces capsules faisant pleins feux sur le « Progrès », Jacotot meurt. Comme en une dernière improvisation de clôture, ses deux fils publient *Le journal panécastique* après son décès. Et sur la tombe de leur père, ils essaient une fois de plus de dire la base de l'émancipation, de transmettre son bienfait, en accrochant au mieux l'œil du passant : « Je crois, y lisait-on, que Dieu a créé l'âme humaine capable de s'instruire seule et sans maître » (*Ibid.*, p. 230). L'épithèque fut profanée quelques mois après. Mais nous le savions déjà, rappelle Rancière avec les derniers mots de son livre : « *l'enseignement universel ne prendrait pas* », mais « *il ne périrait pas* » non plus (*Ibid.*, p. 231).

La scène de pensée du *Maître ignorant*, issue de la rencontre des scènes de l'abrutissement et de l'émancipation en un composite complexe, plonge le lecteur dans des tiraillements et l'y laisse. D'un côté, il y a l'égalité des intelligences et de l'autre, la passion

d'inégalité qui nous guette, tous et tout le temps. D'un côté, il y a la volonté humaine de dire ce qu'on ressent et de l'autre, l'indicible de la vérité. D'un côté, il y a l'ordre social éternel dont la déraison est « insurmontable » (*Ibid.*, p. 149) et de l'autre, la raison individuelle capable de communiquer avec autrui même dans les pires situations (Menenius Agrippa tentant d'écouter la plèbe, ou Jacotot tentant d'écouter les hommes de progrès). À cette raison réfléchissante et communicante « on se doit », sans quoi l'on trahit la nature humaine, l'on mutile notre *anthropos*. On se doit à ce défi d'émancipation, même si l'on est destiné à vivre dans un ordre social qui, dans toutes ses formes et malgré les changements d'allure, bannit la réflexion et préfère l'imposition à l'écoute, la rhétorique à la poésie. D'un côté, l'émancipation ne s'instituera jamais et de l'autre, elle ne périra pas non plus...

Ce que laisse le livre est en fait une tension entre, d'une part, une sensation de *peu*, et d'autre part, une sensation de *beaucoup*... Peu, mais tellement! Qu'est-ce qui est peu? La base même de l'émancipation intellectuelle que propose Jacotot : tout tient en l'égalité des intelligences humaines. « Un individu peut tout ce qu'il veut, mais il ne faut pas se méprendre sur ce que vouloir veut dire. [...] l'enseigne de *qui veut peut* [ne vaut pas]. La seule enseigne qui vaille est celle de *l'égalité des intelligences* » (*Ibid.*, p. 96). Est peu, aussi, ce qu'on peut faire : il n'y a qu'à dire et redire le principe d'égalité, aux pauvres comme aux riches et aux puissants; et à le mettre en acte avec tous ceux qu'on rencontre. Est peu, enfin, d'un certain point de vue, le résultat du combat perpétuel à mener, de l'attention continuelle à donner à l'égalité des intelligences : tout ce qu'on peut espérer, ce sont des moments d'émancipation, des miracles aussi merveilleux que volatiles... En même temps, tout cela est beaucoup! C'est beaucoup, car la passion d'inégalité guette toujours et avec plus d'un tour sous la manche, parfois sous des airs vertueux et insoupçonnés... Lui résister est énorme! C'est si facile de perdre pied, d'oublier

qu'on est tous égaux, que c'est immense de rester attentif. Combien de « progressistes honnêtes » (*Ibid.*, p. 229) n'ont pas su le faire devant les bonnes intentions du progrès! « La force redoutable de cet abrutissement nouveau, c'est [...] qu'il attaque l'ancien abrutissement en des termes propres à donner le change et à faire trébucher à la moindre distraction » (*Ibid.*, p. 199).

La tension entre le peu et le beaucoup semble se cristalliser dans une sorte d'alternative formulée au deuxième tour de la scène composite, juste avant que Jacotot ne meure. C'est un dilemme ultime, un choix de dernière instance, émis comme une exhalation : l'individu ou la société. C'est cette alternative que le Fou, le Fondateur, pose aux hommes de progrès. Et son dernier poème, qu'on l'imagine « traduire » d'arrache-pied jusqu'au trépas, essaiera de dire la prévalence qu'il ressent... Le tout et les parties, dit-il, ne peuvent avoir la même nature, ce qui mène à attribuer la raison et l'égalité soit aux individus, soit à la société; et *il vaut mieux vouloir des individus intelligemment égaux dans une société inégale que l'inverse – parce que la société égale est une fiction* (*Ibid.*, p. 220-221). On opte alors pour le peu (et l'énorme) qu'est une intelligence humaine, égale à une autre, qui s'ouvre à celle-ci et échappe un instant à l'abrutissement de l'ordre... Car c'est la seule chose qui existe; la seule chose qu'on peut avoir.

La scène de pensée du *Maître ignorant* de Rancière accule ainsi le lecteur à un défi : se tenir dans la tension, rester sur le fil, accepter et se battre. Piqué par ce défi, qu'on le relève ou qu'on le refuse, on sera porté à se poser des questions. Est-ce assez? Est-ce suffisant? Est-ce *ça* qu'on peut espérer : le principe d'égalité des intelligences pour des moments de communication émancipée; d'accueil, traduction et contre-traduction entre des individus attentifs? Cette cosmologie de l'ordre inégalitaire et abrutissant qui demeure de toute éternité (et qui malgré tout est meilleur que le désordre), au sein duquel il y a, si on en a la volonté, des envolées inter-

individuelles d'émancipation lors d'occasions clés... est-ce le cadre et le but qu'on se donne? L'insurmontable et l'irréductible d'un ordre social abrutissant, n'est-il pas trop vite accepté? Et puis, si tout ordre social est distributeur de places et fondé en explications, et par le fait même contraire à l'égalité des intelligences et à la pensée libre, cela fait-il pour autant que tous les ordres s'équivalent? Pourquoi s'arrêter à opposer ordre et désordre en bloc; n'y a-t-il pas à penser les vices et les vertus – quant à l'émancipation – d'ordres passablement différents³⁴? Ou encore, peut-on se satisfaire de l'individualisme du Jacotot de Rancière? « En dernière instance, l'une des thèses est qu'il n'y a d'expérience émancipatrice – au sens de l'émancipation intellectuelle – qu'à l'échelle individuelle (Neveux, 2013, p.208). Ce choix entre *une société ou des individus émancipés*, s'y tient-on? Donner l'intelligence et l'égalité qu'aux individus, est-ce acceptable?

Le questionnement naît de ce que la scène de pensée fait ressentir; il tâte, essaie, rumine, sans prétention. Et on y retrouve pourtant l'écho de réflexions voisines plus en profondeur, par exemple celle de Daniel Bensaïd. Dans *La politique éclipsée*, ce dernier critique la trop grande préséance de la « micropolitique » conçue par Deleuze et Guattari. Sa réflexion relaie étonnamment la sensation finale que nous laisse la scène du *Maître ignorant*, offrant ainsi, en quelque sorte, des termes à nos interrogations. Elle permet, pour paraphraser Jacotot, de traduire notre poème muet, du moins en partie. Aux illusions du progrès, commence Bensaïd, Deleuze et Guattari ont opposé le devenir, qui n'est ni progression, ni régression, mais événement. Ce devenir « s'ouvre à la possibilité abstraite d'autres choix de vie, mais renonce du même coup à lui donner la forme d'un projet » (Bensaïd, 2008, p. 2). À une « logique programmatique », on

³⁴ Prenons par exemple « la famille » (le père et la mère émancipant leurs enfants) à laquelle « appartient l'enseignement universel » (Rancière, 1987, p. 170). C'est une des plus anciennes institutions sociales : il y a en elle, aussi, un ordre...

oppose une « logique des situations » (Guattari, 2007, p. 235, cité par Bensaïd, 2008, p. 2). Il n'est plus question de vaincre (l'ordre, le système), ni même de gagner une majorité : « refus de toute tentation majoritaire et victorieuse : “ les devenirs sont minoritaires [...] Devenir minoritaire est une affaire politique ” » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 356, cité par Bensaïd, 2008, p. 2). Ainsi, et c'est là qu'on retrouve la scène composite du *Maître ignorant* – surtout ses « lois spatiales » –, ce qu'on cherche dorénavant ce sont des « vagues de dissidence et d'hérésie, où la minorité n'est pas affaire de nombre, mais de soustraction à ce qui homogénéise, pétrifie, et fait masse » (Bensaïd, 2008, p. 2). « Revenu des grandes ambitions et des grandes espérances, des grands systèmes et des programmes politiques mirobolants, il fallait donc repartir à ras du sol, penser le monde à hauteur des petits faits qui le relèvent » (*Ibid.*, p. 6).

L'une des critiques de Bensaïd, dans sa plus simple expression, dit ceci : et l'État, les régimes, le macropolitique? On laisse tomber? (*Ibid.*, p. 7) Oui et non, fait sentir la scène de pensée du *Maître ignorant*. L'émancipation intellectuelle ne peut s'instituer en ordre, « bornez-vous à être de bons citoyens », disait Jacotot à ses élèves de l'école normale militaire (*infra*, p.195). Or, l'émancipation n'exige-t-elle pas en même temps d'investir toutes les enceintes, y compris l'Assemblée, et d'apprendre au bout d'un dur labeur à crier « Aux voix! » au bon moment, pour faire pencher la balance (*infra*, p.192)? N'implique-t-elle pas d'apprendre avec application tous les langages? Une autre critique de Bensaïd demande si l'on ne se déplace pas trop, et unilatéralement, de l'action politique militante vers la philosophie politique, voire la métaphysique et l'Être (où tout bouge, tout le temps, et les relations de pouvoir foisonnent partout indistinctement)? Avec les mots de Bensaïd, on peut donner forme à l'interrogation : y a-t-il sur la scène composite du *Maître ignorant* une « éclipse de la raison stratégique » (nécessaire pour le parti, l'association, le mouvement social) et une « abolition de tout horizon d'attente »

pour un projet de société (*Ibid.*, p. 8)? Peut-on concevoir une stratégie de lutte macropolitique qui soit émancipée – égalitaire, libre et réflexive, « engagée dans une temporalité ouverte »³⁵ –, ou bien, aussitôt qu'on y pense, cela nous menace vraiment de « tomber », de « chuter », dans l'agrégation abrutissante, totalisante et aveugle d'elle-même?

Les dernières paroles de Jacotot à la fin du *Maître ignorant* résonnent alors :

Cherchez la vérité et vous ne la trouverez pas. Frappez à sa porte et elle ne vous ouvrira point, mais cette recherche vous sera utile pour apprendre à faire [...] renoncez à boire à cette fontaine, mais ne cessez pas pour autant à chercher à y boire [...]. Venez et nous poétiserons. Vive la philosophie panécastique! C'est une conteuse qui n'est jamais au bout de ses contes (Jacotot, 1841, p. 349-351, cité dans Rancière, 1987, p. 229).

Le Fou nous dit : venez, parlons-en! La vérité (sur le micro et le macropolitique, l'événement et l'histoire, la situation et le programme...), on ne la connaît pas, on gravite autour et, au mieux, on s'efforce de communiquer le parcours de notre orbite. Alors on en parle, on a envie d'en parler, de poser nos questions, de traduire en mots les tensions que la scène de pensée du livre nous a fait vivre... On essaie de dire ce qu'on ressent, la peur, l'insatisfaction que la scène nous laisse et qui nous fait penser. Cet « embarras » avec lequel « on se débrouille », pour reprendre les termes d'Olivier Neveux, relayant à son tour Adam Phillips, dans *Politique du spectateur* (2013, p.156).

Ce faisant, ne sommes-nous pas *de facto* en train de donner raison à Jacotot, en train de réaliser son rêve d'émancipation? Parce qu'on en est *capable*, on traduit le senti, on se demande ce que cela veut dire, on fait œuvre d'intelligence; en espérant que quelqu'un quelque part nous reçoive, considère notre capacité et nous contre-tradise avec effort; bien qu'il n'y ait au bout

³⁵ L'expression est empruntée à Guy Debord (Bensaïd, 2008, p. 8).

point de vérité ultime. On pense la tension, on se laisse habiter par elle, puis on essaie de la relayer.... Et les questions, soudain, repartent de plus belle : oui, mais cette émancipation-là, celle de la parole entre individus égaux, est-ce la seule émancipation possible? Sans doute que non : la philosophie panécastique, cette « conteuse », n'est pas au bout de ses contes. Pourquoi ne pourrait-on pas ouvrir avec elle d'autres voies? La « capacité » en nous qu'elle tonifie ne désigne-t-elle pas précisément « cet excès sur ce qu'on est supposé être, cette rupture avec l'identification à soi, ce supplément de paroles, de gestes et d'actes qui déstabilisent l'ordonnancement [...] des êtres et des choses » (Neveux, 2013, p.155)?

CHAPITRE 6

LA SCÈNE DE PENSÉE DE L'*ECCE HOMO* DE NIETZSCHE : LE CORPS-ESPRIT QUI SE MONTRE ET PROVOQUE

Devant la foule qui réclame à voir celui dont tout le monde parle, Ponce Pilate montre Jésus couronné d'épines et prononce, solennel : *Ecce Homo* – voici l'homme. En 1888, Friedrich Nietzsche titre son avant-dernier livre avec le même syntagme. Il n'y a ni foule, ni Pilate et tout compte fait, peu de Jésus³⁶. Ce qu'il y a, c'est Nietzsche qui, le jour de ses quarante-quatre ans, se raconte sa vie. Nietzsche qui se montre, dit « me voici », devient l'« homme », celui qu'il y a à voir. Il dira *Pourquoi [il est] si avisé, Pourquoi [il est] si sage, Pourquoi [il écrit] de si bons livres et Pourquoi [il est] un destin*. Bien que divisée en ces quatre parties, l'œuvre repose sur cette seule, et en apparence très simple, scène : Nietzsche se raconte à lui-même.

En ce jour parfait, où tout mûrit et où la grappe n'est pas seule à brunir, un rayon de soleil vient juste de tomber sur ma vie : j'ai regardé en arrière, j'ai regardé en avant, jamais je n'ai vu autant et de si bonnes choses à la fois. [...] *Comment ne serais-je pas reconnaissant à ma vie tout entière?* – Et voilà pourquoi je me raconte à moi-même ma vie (1992, p. 53).

Si le livre est sciemment divisé en quatre, pourquoi affirmer qu'il fait vivre une seule scène au lecteur? Parce que, dans l'ensemble, l'action est la même, se passe dans les mêmes *espaces*, est articulée par les mêmes *temps* et induit les mêmes *sensations*.

Action : Nietzsche se montre tour à tour malade et sain, puis encore malade et sain. Il va bien et il va mal. Il écrit. Tantôt on le voit « de l'intérieur », à corps ouvert; il nous parle de son système sanguin en parfait état malgré sa fatigue générale, de son instinct de survie qui n'a jamais fait défaut, de sa mauvaise digestion, du froid qui lui caille les os, puis de ses reprises soudaines

³⁶ L'œuvre contient une critique acerbe et célèbre du *christianisme*, mais pas de posture « anti-chrétique » à proprement parler, comme le signale Éric Blondel, traducteur de l'édition française de 1992 chez Flammarion, que nous utilisons ici (Nietzsche, 1992, note 22, p. 220).

d'énergie, l'agilité de ses muscles, la fluidité de son souffle, précédant d'incroyables et profondes rechutes. Tantôt, on le voit interagir avec ses parents et ses proches, nous disant à quel point il leur est redevable et à quel point ils l'ont trahi. Tantôt, on le voit face à ses lecteurs – ineptes, sots, ne comprenant rien –, ou encore entouré des grands noms des lettres et des arts de la culture occidentale, dont les œuvres le ravissent ou l'atterrissent. Enfin, on le voit au sommet de lui-même, triomphant, dévoilant pour la première fois de l'histoire ce qui atrophie l'humanité depuis toujours.

L'action est donc la même : Nietzsche va bien et va mal, est malade et en pleine forme, accouche des plus beaux écrits et périclite. Mais la lunette varie. Pour en rendre compte, nous parlons de différentes « valeurs de plan ». Il y a « plan rapproché » quand on entre dans son corps, quand ce qui apparaît, presque grossi par une loupe, c'est le grain de ses organes. Il y a « plan moyen » quand on le voit de la tête à la taille en compagnie de son père, sa mère, ses aïeux, ses étudiants et ses amis (le docteur Von Stein, Richard Wagner, Peter Gast, Lou von Salomé). Il y a « plan large » quand on le voit d'un peu plus loin, de la tête aux pieds, affrontant l'ensemble de ses lecteurs ou des maîtres occidentaux de la philosophie, la littérature et la musique. Il y a « grand-angulaire » quand le cadre recule au maximum et tente de saisir l'humanité entière. Elle est immense, débordante, puis Nietzsche s'érige et la coupe en deux.

L'une des caractéristiques majeures d'*Ecce homo*, ce sont des « zooms avant » et des « zooms arrière » constants et rapides entre les différentes valeurs de plan. Vertigineux, ils font parfois passer du plan rapproché au grand-angulaire; des organes de Nietzsche à l'humanité sans fractions ni restes. Les quatre parties du livre deviennent ainsi des « séquences » de plans de différentes valeurs agencés entre eux par des zooms plus ou moins abrupts. Ces séquences sont

des montages représentant chaque fois une certaine unité. La première compte cinq plans, la deuxième en compte quatre, la troisième cinq et la quatrième s'avère être un long plan final. Entre ces séquences s'imaginent aisément des fondues au noir³⁷.

En ce qui concerne l'espace de la scène, *Ecce homo* donne forme à d'incontournables montées et déclins. En étant tour à tour malade et sain, Nietzsche expérimente des hauts et des bas qui deviendront les clés de voûte de sa philosophie, cette philosophie « des hauteurs » (Nietzsche 1992, p. 48). Aussi, en allant tour à tour bien et mal, il est forcé de se déplacer sans cesse entre l'Allemagne, la France et l'Italie; il erre, cherchant un climat qui lui convienne, une alimentation qui ne le ravage pas, etc. L'on sentira son accablement sous la pluie, son enthousiasme sous le soleil, son dégoût de l'Allemagne, surtout celle de l'Empire, et son admiration pour la France, surtout celle des romantiques.

En ce qui concerne le temps de la scène, les rémissions et aggravations continues de l'homme font éprouver le caractère cyclique des choses, leur « éternel retour », de manière très primaire, sans développement théorique. Les maux de cœur, les chutes de pression, les bouffées d'énergie vont et viennent, se répètent, recommencent, la plupart du temps au rythme des saisons.

³⁷ Ce découpage de l'œuvre en séquences de plans doit répondre à deux objections. D'une part, l'écriture aphoristique de Nietzsche permet-elle une telle mise en forme? Oui, dans la mesure où toute lecture exige de dégager des zones d'importance, ce que Paul Ricœur appelle la « topographie du texte ». « Nulle nécessité, nulle évidence ne s'attache à ce qui est important ou non important. Le jugement d'importance est de l'ordre de la conjecture », (Ricœur, 1986, p. 224). Nous croyons qu'une topographie par séquences est appropriée, car elle conserve l'aspect éclaté de l'écriture aphoristique, ce qu'une topographie « par contenu » des aphorismes risquerait d'aplanir. D'autre part, les emprunts au langage du cinéma indiquent-ils que, dans *Ecce homo*, il y aurait davantage une « cinématique » qu'une « scène » de pensée? Non. Dans l'exercice de lecture, ce qui mène à penser ce sont les sensations qu'induit la scène du texte (l'action, avec son espace et son temps, vers laquelle se tourne le lecteur et qui en retour l'affecte). Dans cette conception, la « scène » n'appartient en propre à aucune discipline artistique (ni le théâtre, ni le cinéma); elle relève d'une posture (le corps-esprit sentant qui s'oriente dans une direction et se met en disposition pour être affecté). Le cinéma (et le théâtre) sont des scènes, mais toutes les scènes (comme postures) ne sont pas cinéma ou théâtre. À ce titre, la scène de pensée du *Maître ignorant* est mieux rendue avec le langage de l'improvisation, par exemple.

Avec cette ritournelle, deux autres temporalités articulent l'action du livre. D'une part, l'on assiste à de dramatiques « moments décisifs » (Nietzsche qui se prend en main au plus creux de la maladie; qui change subitement de goût en matière de musique juste avant d'écrire Zarathoustra; qui marque avec ce colosse de sagesse et d'expression *le* tournant de l'histoire de l'humanité). D'autre part, dans le grand carrousel de la vie où tout se répète, l'homme qui se montre fait certes sa propre généalogie et spéculé sur la réception de son œuvre dans les siècles à venir, mais plus fondamentalement, il exhorte à une saisie du présent. Il prend ce qui est là devant, à chaque moment, en l'agrippant avec des mains ouvertes, sans chercher – vouloir, espérer, désirer – autre chose. Que du « présent tranquille », dégusté calmement.

Le lecteur qui prête attention à cette scène, que ressent-il? Quelles sensations l'assaillent? Après chacune des quatre séquences, ce sont curieusement les mêmes impressions qui l'enveloppent, évoluant de fois en fois, mais demeurant dans le même air de famille. Nous avons senti, pour notre part, avec un détail et un humour sans pareil, l'unité du corps et de l'esprit. La première séquence lui donne forme à travers la maladie, la deuxième à travers l'énergie vitale, la troisième à travers l'écriture et la quatrième à travers l'humanité qui – peut-on le croire?! – a renié cette unité pendant des siècles. Le tour de force de la scène d'*Ecce homo* est de réaliser l'unité de la chair et des pensées dans « cet homme-là » qui se montre, à chaque pas de son histoire, et d'en faire frissonner ceux qui le voient : nous, lecteurs.

Ariane Bhileran, dont les travaux sur les œuvres de Nietzsche datant des années 1880 (dont *Ecce homo*) s'inscrivent dans un courant ayant « tout dernièrement [...] montré un infléchissement en faveur d'une analyse plus détaillée de ce que santé et maladie signifient dans cette philosophie », affirme que, chez Nietzsche, « le postulat de départ est le primat du corps, par

le truchement des affects, sur l'esprit » (Bilheran, 2005, p. XI et p. 3). « Avec Nietzsche, écrit-elle, s'opère le passage au premier plan des déterminations pulsionnelles et affectives comprises comme sources productrices de pensées, de systèmes de pensée et interprétations de la réalité [...] » (*Ibid.*, p. 10). L'auteure met en lien ce « postulat de départ » avec ce qui mérite, à son avis, d'être considéré comme l'« idée directrice » du propos nietzschéen : « la civilisation est malade sur le plan affectif » (*Ibid.*, p. XVII). En clair, le corps et les affects priment sur l'esprit et ils sont malades de civilisation. Le présent chapitre rejoue les cartes. Sans nier l'importance des thèmes que relève Bilheran (au contraire), il met l'accent sur la manière dont tout ceci se présente au lecteur. Il tente de démontrer que la maladie et la santé ne constituent pas l'« idée centrale » du propos, mais l'*action* de la scène; et que le rapport remodelé que propose Nietzsche entre corps, affects et esprit n'est pas un « postulat de départ », mais *la sensation que fait éprouver l'action*. La sensation qui, à terme, fait penser.

Une deuxième sensation nous a pris de séquence en séquence. Elle est plus complexe, plus évolutive. Il s'agit d'une impression changeante à l'égard de ce personnage qui affirme raconter son histoire, témoigner de lui, pour qu'il n'y ait « *pas de quiproquo à [s]on sujet* » (Nietzsche, 1992, p. 47). Il s'agit d'une relation qui se transforme, allant de la proximité au dédain, avec ce Nietzsche à la fois un peu fragile, un peu génie, un peu bouffon, un peu grotesque. Après la première séquence, on se sent étrangement près de l'homme, plongés rapidement dans une grande intimité avec lui. Après la deuxième, l'impression qu'il tire réellement sa philosophie de son vécu invite à réfléchir à sa manière, c'est-à-dire en s'examinant les tripes. On lui donne crédit, on lui fait confiance. Puis, à la troisième, il en fera trop, dérapera, aura l'air d'un imposteur. On sentira presque l'avoir vu dans ce qu'il ne voulait pas montrer. Enfin après la quatrième, on ne sait plus quoi penser de cet homme qui s'autoproclame prophète : joue-t-il? Est-il sérieux? Mène-

t-il un dithyrambe destiné à faire réagir? Devient-il fou? Ou reste-t-il, y compris dans le délire, un corps qui pense? On se méfie, on ne sait plus. Dans *Ecce homo*, le lecteur rumine ce que lui laisse Nietzsche le personnage : ce corps-esprit à fleur d'existence qui se montre et provoque, dit « me voici » et déstabilise la confiance qu'on lui a donnée.

SÉQUENCE 1 : « POURQUOI JE SUIS SI SAGE »

1.1 En plan moyen : Nietzsche, son père et sa mère

Action : Comme son père, Nietzsche a des problèmes de santé graves dès sa trente-sixième année. Le père est « mort », « frêle », « morbide », « une ombre », « un aimable souvenir de la vie plus que la vie elle-même » (1992, p. 55). Nietzsche, quant à lui, dès le premier plan, endure « l'étiage de sa vitalité », un « déficit sanguin et musculaire », la « cécité », les « tortures qu'inflige un mal de tête ininterrompu de trois jours, accompagné de pénibles vomissements » (*Ibid.*, p. 55-56). Or, comme sa mère, l'homme est aussi salubre et robuste; sa pensée est des plus vives et clairvoyantes, souvent dans les pires moments. « [...] je suis déjà mort en la personne de mon père; dans celle de ma mère, je vis encore et je vieillis » (*Ibid.*, p. 55) « La clarté et la belle humeur parfaites, voire l'exubérance de l'esprit [...] se concilient chez moi, non seulement avec le plus profond affaiblissement physiologique, mais avec un excès de souffrance » (*Ibid.*, p. 56).

Espace et Temps : La santé défaillante de Nietzsche le pousse à quitter Bâle, grise et froide. Son errance commence dès lors : de Bâle à Saint-Moritz, de Saint-Moritz à Naumburg, de Naumburg à Gênes. Si l'homme se déplace de ville en ville, il le fait aussi de haut en bas dans une verticalité dont on ignore encore la signification, mais dont on sent la poussée : « Je possède,

pour les signes de montée et de déclin, un flair plus sensible que quiconque ait jamais eu, je suis là-dessus le maître *par excellence* »; « Je connais les deux, je suis les deux » (*Ibid.*, p. 55). L'espace fait de hauts et de bas va de pair avec le temps fait de père et de mère. Dans les deux cas, il y a un double, une « double origine » (*Idem*).

1.2 Zoom avant. En plan rapproché : le corps, sa décadence et son instinct de combat

Action : L'homme continue à raconter ses faiblesses et ses forces, mais cette fois comme s'il était sur la table d'opération et qu'en écartant l'incision du bistouri on entrerait en lui. Les médecins l'ouvrent, l'examinent, mais ne trouvent rien à soigner.

Mon sang circule lentement. Personne n'a jamais pu me trouver de fièvre. [...] Absolument pas la moindre trace d'une quelconque dégénérescence locale; pas de maux d'estomac d'origine organique, quoi qu'il en soit de l'extrême faiblesse du système gastrique, conséquence de l'épuisement général (*Ibid.*, p. 56).

Nietzsche connaît la décadence en chair propre, mais il sait aussi qu'au fond de lui, si on écarte l'entaille suffisamment, on trouvera un instinct sain et combatif. C'est lui qui l'a poussé à se prendre en main et l'a guidé vers les bons remèdes (*Ibid.*, p. 57). Grâce à lui, la maladie fut rédemptrice : elle est devenue *le* « stimulant énergétique de la vie » (*Ibid.*, p. 58).

C'est ainsi que m'apparaît *maintenant* en fait cette longue période de maladie : j'ai découvert pour ainsi dire de nouveau la vie, moi-même inclus, je dégustai toutes les bonnes choses et même les petites, comme d'autres n'y parviendraient pas aisément, – je fis de ma volonté de santé, de *vivre*, ma philosophie (*Idem*).

Espace : Dans ce premier zoom avant aux allures d'endoscopie, Nietzsche ne cesse de parler de « décadence » (neuf occurrences en moins de trois pages, parmi lesquelles trois sont écrites en français dans le texte). L'étymologie de cette « décadence » répétée et écrite en français

renvoie au « déclin », au « déchoir », à la « chute », au fait littéral de tomber³⁸. En accentuant l'emploi du terme, Nietzsche renforce l'impression d'un espace vertical fait de montées et de déclin – un espace intérieur d'ascensions et de descentes qu'il connaît dans ses moindres recoins. « [...] du haut de la plénitude et de l'assurance propres à la vie *riche*, [il sait ce qu'est] plonger son regard dans le travail secret de l'instinct de *décadence* » (*Ibid.*, p. 57).

Temps : Il y a dans le corps de Nietzsche un cycle de rémissions et rechutes. « C'est une longue, trop longue série d'années qui signifie chez moi guérison, – et qui signifie aussi en même temps régression, déclin, périodicité d'une sorte de *décadence* » (*Ibid.*, p. 56-57). Ce cycle – où les choses se répètent – est tout de même marqué d'un point décisif, d'un tournant, à partir duquel la maladie, au lieu de faire sombrer l'homme, le propulse : « [...] les années d'étiage de ma vitalité ont été celles où j'ai cessé d'être pessimiste : l'instinct de la reconstitution de soi *m'interdisait* une philosophie de la pauvreté et du découragement » (*Ibid.*, p. 58).

1.3 Zoom arrière. En plan moyen : Nietzsche et les humains qui l'entourent

Action : On sort du corps – le sang, le système gastrique, l'instinct tout au fond – pour voir l'homme interagir avec autrui. Il assure le faire sans crainte et sans rancune, trait de caractère qu'il tient de son père allemand. Nietzsche confie lui être redevable, comme à ses ancêtres polonais (*Ibid.*, p. 59)³⁹. S'il agit sans crainte, c'est qu'il sait les « mauvaises intentions » rares et moins dangereuses que les « bonnes intentions » dites « désintéressées » (*Ibid.*, p. 62). Armé de cela, il sait « apprivoiser tous les ours » : ses étudiants en classe, ses amis lors des débats (*Ibid.*, p.

³⁸ Dictionnaire historique de la langue française, 1998, p. 1004. Bilheran le souligne : « La *décadence* est une chute (« *cadere* » en latin), et plus précisément une chute des forces vitales » (2005, p. 3).

³⁹ Qu'il invente probablement.

61). Dans les faits, il sait jouer de l'instrument « humain » à merveille, jusqu'à l'épatement des instruments eux-mêmes qui ne se sont « jamais entendus *comme ça* » (*Idem*). S'il agit sans rancune, c'est qu'il la sait maladive : quand on marasme, « cela gâte même l'estomac » (*Ibid.*, p. 63). Il vaut mieux répondre aux offenses en envoyant aux voyous de la confiture, ou encore insulter, traiter de tous les noms. Mais d'aucune manière il se faut morfondre dans la rancune couverte de silence.

Espace : L'homme se déplace encore : il réussit à mettre au travail les plus paresseux de ses étudiants à Bâle; il débat avec ses amis à Sils-Maria... Dans ses propres mots, il « pérégrine ». « Quand je pense combien souvent dans mes pérégrinations on m'adresse la parole en polonais, et même des Polonais, il pourrait sembler que je suis tout juste moucheté d'Allemand » (*Ibid.*, p. 59). En s'inventant des ancêtres polonais, Nietzsche peut d'autant mieux s'extraire de toute attache territoriale trop restrictive. Ses origines inventées l'« autorisent à porter un regard par-delà toutes les perspectives délimitées d'une manière purement locale, nationale » (*Idem*). Ce pèlerin qui va un peu partout en Europe, c'est en hauteur qu'il se sent le mieux. L'espace vertical établi dans le premier plan et renforcé dans le deuxième est complété ici par l'effet libérateur et bienfaisant que l'homme accorde à l'altitude. Un amour des hauteurs qui n'ira qu'en s'accroissant.

[Le docteur Von Stein, ami de Nietzsche avec qui il discute à Sils Maria] fut pendant trois jours pour ainsi dire métamorphosé par un ouragan de liberté, semblable à un être qui soudain est élevé à *son* altitude propre et qui se sent pousser des ailes. Je lui répétais sans cesse que c'était l'effet du bon air d'en haut, que c'était ainsi pour tout le monde, et que ce n'était pas pour rien qu'on se trouvait à six mille pieds au-dessus de Bayreuth, – mais il ne voulait pas m'en croire (*Ibid.*, p. 61).

Temps : Comme dans le premier plan, Nietzsche se décrit à la lumière de sa filiation. « Je ne me suis jamais entendu dans l'art de prévenir quelqu'un contre moi – cela aussi je le dois à mon incomparable père » (*Ibid.*, p. 60) ; « Je considère comme un grand privilège le fait d'avoir

eu un tel père : il me semble même qu'ainsi s'expliquent tous les privilèges que je possède, – la vie et le grand oui à la vie *exceptés* » (*Idem*). « Sur un autre point encore je ne suis que la réplique de mon père et en quelque sorte sa perpétuation après une mort prématurée » (*Ibid.*, p. 62). L'homme dit d'où il vient, fait sa généalogie. Sa mère, comme sa grand-mère, son grand-oncle et son arrière-grand-mère paternels sont on ne peut plus germaniques – le journal intime de Goethe ferait même référence à la doyenne... (*Ibid.*, p. 59).

Soudain, Nietzsche précise n'avoir point cherché l'univers dans lequel il s'est déployé depuis sa venue au monde. Tout s'est donné de soi. Né un 15 octobre, comme le roi de Prusse, il est prénommé Friedrich en l'honneur du monarque et jouit ainsi toute son enfance d'un jour d'anniversaire festoyé à l'échelle du pays (*Ibid.*, p. 59-60). Dans l'ensemble, « [...] je n'ai eu besoin d'aucune intention d'y parvenir, mais simplement d'attendre pour entrer, sans le vouloir, dans un univers de choses élevées et délicates : j'y suis chez moi, c'est là seulement que ma passion la plus intime se donne libre cours » (*Ibid.*, p. 60). En soulignant qu'il n'a eu « besoin d'aucune intention », qu'il a « simplement attendu », « sans le vouloir », Nietzsche introduit ce temps sans poussée intentionnelle qui reviendra à quelques reprises tout au long du livre; ce temps du présent tranquille. "

1.4 Zoom avant. En plan rapproché : la dépense, rapide ou lente, du métabolisme

Action : Le plan se resserre, on entre à nouveau dans le corps, pour s'arrêter tout près de la vésicule biliaire. Nietzsche raconte ce qui se produit chez celui que le ressentiment ravage, comme chez celui qui combat le ressentiment.

L'individu malade, affaibli, qui ne peut plus compter sur son instinct sain défensif et offensif, se consume de l'intérieur. À proprement parler, il *sent trop* : tout le blesse, l'écorche. « On n'arrive à se débarrasser de rien, on n'arrive à bout de rien, on n'arrive à rien repousser, – tout blesse, êtres et choses se font importuns en se rapprochant, les expériences touchent trop profond, le souvenir est une plaie qui suppure » (*Ibid.*, p. 63-64). Cette sensibilité exacerbée (qui fatigue énormément) devient ressentiment quand l'énergie qui reste finit de s'achever en réactions vaines qui consomment de plus en plus.

Nul feu ne dévore plus vite que les affects du *ressentiment*. L'irritation, la susceptibilité malade, l'impuissance à se venger, le désir, la soif de vengeance, l'empoisonnement dans tous les sens du mot – c'est pour les épuisés assurément la façon la plus nocive de réagir : résultat : une dépense rapide de force nerveuse, une augmentation morbide des évacuations nuisibles par exemple de la bile de l'estomac (*Ibid.*, p. 64).

Chez celui qui combat le ressentiment, il n'y a pas de réactions qui brûlent la chandelle par les deux bouts, mais un abaissement du métabolisme qui s'inspire du « soldat russe » à bout de forces, comme du « fakir » endormi dans sa tombe. Dans les pires moments, devant le plus dur, quand tout blesse et que le déclin l'emporte, cet autre homme ne veut rien changer et laisse passer les choses.

Contre cela [le ressentiment], le malade n'a qu'un grand remède – que j'appelle le *fatalisme russe*, ce fatalisme sans révolte qui fait qu'un soldat russe, qui trouve la campagne trop rude, finit par se coucher dans la neige. Ne plus rien accepter, ne plus prendre sur soi, ne plus rien *aval*er du tout, ne plus réagir du tout... La grande raison de ce fatalisme, qui ne se réduit pas toujours au courage de mourir, pour autant qu'il conserve la vie dans les circonstances les plus dangereuses pour la vie, c'est l'abaissement du métabolisme, son ralentissement, une sorte de volonté d'hibernation. En suivant un peu plus loin cette logique, on trouve le fakir, qui dort des semaines dans une tombe... Comme on se consumerait trop vite si jamais on réagissait, on ne réagit plus du tout (*Idem*).

Nietzsche raconte son propre combat contre le ressentiment, son propre effort pour ne rien changer : « des années durant, je me cramponnais opiniâtrement à des situations, des lieux, des

logements, des compagnies presque insupportables, une fois qu'ils m'étaient par hasard échus » (*Ibid.*, p. 65). Ce n'est pas là masochisme, assure-t-il, mais exigence à soi d'endurance devant le tout de la vie, dans lequel les plus saumâtres expériences ne sont pas optionnelles. On ne les évite pas. On peut s'éviter en réactions contre elles, ou les vivre avec fatalisme – en « se considérant soi-même comme un *fatum* » (*Idem*).

Espace et temps : Dans le premier plan de cette séquence, sous l'égide de la maladie, l'espace était marqué par le déplacement de ville en ville et par la verticalité faite de montées et de déclins, alors que le temps était celui de la « double origine » filiale. Dans le deuxième, toujours sous le signe de la maladie, l'espace était celui de la verticalité sous forme de hauteur et de décadence, alors que le temps était cyclique, fait de rémissions et de rechutes, bien que ponctué par un tournant : celui à partir duquel, en ayant expérimenté le plus bas, Nietzsche embrasse la vie et refuse dorénavant tout pessimisme. Dans le troisième, on reprenait l'espace des pérégrinations et on y accentuait l'amour des hauteurs, alors que le temps retournait aux origines filiales. Dans ce quatrième plan, l'espace de la verticalité et le temps des cycles reviennent en force et se fondent mieux que jamais l'un dans l'autre. Nietzsche le réitère : parfois il est en haut, parfois il est en bas, au plus creux, et la roue tourne périodiquement. Ainsi, la manière de contrer le ressentiment dépend d'où l'on se trouve; il faut apprendre à s'adapter à la situation. « Dans les périodes de *décadence*, confesse l'homme, je me les suis *interdits* [les sentiments de vengeance et de rancune] comme nocifs; dès que la vie redevenait assez riche et fière pour cela, je me les interdisais comme au-dessous de moi » (*Idem*). Quand Nietzsche est au plus bas, le ressentiment est « au-dessus » de lui, il le menace, risque de le rendre encore plus malade; quand il va mieux, le ressentiment est « au-dessous ». Et les positions s'alternent et se suivent, dans un cycle sans fin.

1.5 Zoom arrière. En plan moyen : Nietzsche sur l'arène philosophique et à la place publique

Action : On sort du corps – sa dépense rapide de forces nerveuses ou le ralentissement de son métabolisme – pour entendre parler Nietzsche de ses batailles philosophiques. Belliqueux de nature, il assure honorer ses adversaires en les choisissant, car il n'en choisit aucun sur lequel il estimerait avoir la main haute d'emblée. Quatre règles régissent ses affrontements : (1) ne mener que des batailles que l'on peut gagner; (2) ne compromettre que soi; (3) n'attaquer que les enjeux et non les personnes; (4) ne s'en prendre qu'aux problématiques avec lesquelles on n'a pas de comptes personnels à régler.

Je ne me sers de la personne que comme d'un verre fortement grossissant à l'aide duquel on parvient à rendre visible une situation désespérée qui concerne tout le monde. [...] C'est ainsi que j'ai attaqué Wagner [...] (*Ibid.*, p. 66).
Si je fais la guerre au christianisme, j'en ai le droit, car je n'ai souffert de sa part aucun désagrément et aucune gêne [...] (*Ibid.*, p. 67).

Si, sur l'arène de la philosophie, l'homme brille par la qualité de ses assauts, sur la place publique, il perd tous ses moyens. Son problème est d'avoir le nez fin. Trop fin. Obsédé de propreté, il sent à distance la puanteur des mauvaises natures, des mauvaises morales, de sorte que dans une marée d'hommes, il ne rêve que d'eau claire. Un puissant désir l'envahit alors : « Nager, baigner et barboter pour ainsi dire constamment dans l'eau, dans tout élément parfaitement transparent et brillant » (*Idem*). Le dégoût des autres le poursuit et le goût de s'isoler le presse. « Le dégoût de l'homme, de la « canaille », a toujours été mon plus grand danger... » (*Ibid.*, p. 68).

Espace : Le dégoût de Nietzsche dans ce plan moyen d'interaction avec autrui reconduit à son amour des hauteurs. C'est en « vol », en « altitude », avec des « ailes », près du « vent », des « arbres » et des « aigles » (*Ibid.*, p. 68-69) que le dégoût se résout, se dissipe. Zarathoustra ne

trouve l'accalmie qu'en allant à la cime des montagnes. Et à travers lui, c'est Nietzsche que l'on entend. « Veut-on entendre les paroles que dit Zarathoustra sur la *délivrance* du dégoût ? » (*Ibid.*, p. 68).

Que m'est-il arrivé ? Comment me suis-je délivré du dégoût ? Qui a rajeuni mes yeux ? Comment ai-je volé jusqu'à ces altitudes où nulle racaille ne vient s'asseoir au puits ? Est-ce mon dégoût qui m'a donné des ailes et des vertus de sourcier ? En vérité, j'ai dû m'envoler vers les extrêmes altitudes pour retrouver la fontaine du plaisir ! [...] Car c'est *notre* altitude et notre patrie : notre demeure est trop haute et trop abrupte pour les malpropres et leur soif (*Idem*).

Temps : Les paroles de Zarathoustra chantent l'amour des hauteurs, mais laissent aussi entendre que cycliquement, l'on doit descendre des cimes tant aimées. On ne reste pas en permanence aux côtés de la fontaine du plaisir :

Ici dans l'extrême altitude jaillit pour moi la fontaine du plaisir ! [...] Tu jaillis avec presque trop d'impétuosité, fontaine du plaisir ! Et souvent tu vides la coupe en voulant la remplir. Et il faut que j'apprenne encore à t'approcher avec plus de modération : mon cœur afflue trop impétueusement vers toi (*Idem*).

Nietzsche lui-même, comme Zarathoustra, insinue ces cycles : il faut savoir redescendre des hauteurs, sortir de l'eau claire, aller vers la puanteur et la respirer à plein nez. Le « danger » que représente le dégoût des hommes pour Nietzsche, quel est-il au fond ? N'est-il pas en partie d'espérer pouvoir se défaire *une fois pour toutes* de la pestilence des mauvaises morales ? Quand l'écœurement prend à la gorge avec autant de violence en pleine place publique, avec lui vient l'envie de s'en aller pour toujours au plus haut, là où l'air sent bon. Et pourtant, c'est dans cette envie de bonne odeur que réside un « danger ». Cycliquement, la place publique et ses puanteurs rattrapent, et doivent rattraper.

LES SENSATIONS DE « POURQUOI JE SUIS SI SAGE »

L'unité du corps et de l'esprit dans la maladie

Dans *Ecce homo*, la maladie a l'un des plus beaux rôles et cela dès les toutes premières pages. Elle sauve littéralement Nietzsche; lui fait « redécouvrir la vie », « engendrer sa philosophie ». Dans cette première séquence, on se laisse tranquillement gagner par la condition de possibilité d'un tel sauvetage : l'unité du corps et de l'esprit. On ne la lit pas en toutes lettres (pas encore), ce n'est pas un postulat argumentaire; on la sent plutôt au cœur de la scène de pensée qui commence à prendre forme. La maladie (les migraines, les vomissements, les maux d'yeux, les affaiblissements physiologiques) affine la « perception » et la « conception » de l'homme, sauve sa « psychologie ». La maladie m'a permis, dit-il, d'affiner *autant* les facultés de l'esprit que les *organes*. C'est là un tout.

Même cet art du filigrane pour percevoir et concevoir en général, ce doigté pour les *nuances*, cette psychologie du coup d'œil en coin et tout ce qui par ailleurs m'est propre, je ne l'ai appris qu'à ce moment-là, c'est le véritable cadeau que m'a fait cette époque où chez moi tout s'est affiné, l'observation aussi bien que tous les organes de l'observation (*Ibid.*, p. 57).

Si, au début de la séquence, la maladie permet de sentir ce que l'unité du corps et de l'esprit peut faire de mieux (cesser d'être pessimiste, goûter à la vie le plus possible), un peu plus loin, elle permet aussi de sentir ce que cette unité peut faire de pire : le ressentiment. Le ressentiment est la maladie la plus affreuse et la plus infertile du corps-esprit que nous sommes. Il n'est pas affaire d'âme, de psyché ou d'idées décharnées, il n'est pas que « dans la tête » ou dans les mœurs : l'irritation, la susceptibilité, le goût de vengeance qu'il nourrit corrodent l'homme qui les vit jusqu'à lui faire sécréter de la bile. Et si le ressentiment est chair, nerfs et sécrétions, c'est parce que l'esprit et le corps ne font qu'un. « C'est ce qu'a saisi ce profond physiologiste qu'était Bouddha » (*Ibid.*, p. 64).

À la fin de la séquence, alors que Nietzsche est pris de mal de nez en plein milieu de la faune humaine, l'unité du corps et de l'esprit saisit le lecteur de plus belle. Non pas comme un argument auquel on acquiescerait, mais comme l'affect qui s'impose au personnage sur scène. En respirant, Nietzsche détecte l'odeur des morales crasseuses qui l'entourent et en a mal au cœur, car physiologie et psychologie ne se séparent pas chez lui. Il est *pris* avec cette unité, doit l'endurer : son corps sent les esprits tout autour. « [...] je perçois physiologiquement – je flaire – la proximité ou – que dis-je ? – le tréfonds, les “entrailles” de n'importe quelle âme... Cette sensibilité me donne des antennes psychologiques grâce auxquelles je palpe et je saisis tous les secrets » (*Ibid.*, p. 67). Ce qui se dégage, petit à petit, c'est la réalité d'*un corps qui pense*.

Une rapide intimité avec Nietzsche

Cette première séquence de la scène de pensée d'*Ecce homo* engendre une sensation d'intimité avec Nietzsche. On commence à peine et l'homme donne déjà l'impression de se dévoiler, de se livrer, de se mettre à nu sans pudeur apparente. Il nous entretient de choses habituellement considérées « intimes », c'est-à-dire « inaccessibles à la foule, réservées [...], individuelles, connues du sujet seul [...] » (Lalande, 2010, p. 533). Il nous entretient de sa relation avec son père (à qui il doit tout sauf le plus important); de ses maux d'estomac et ses vomissements (dont aucun médecin ne trouva la cause); de ses moments de décadence et ses phases les plus insupportables (qu'il se força d'endurer); de ses pires désagréments (la puanteur) et ses menus plaisirs (l'eau et l'altitude). Les commentateurs de l'œuvre, dont Éric Blondel, traducteur de l'édition ici employée, soulignent en général qu'elle est une fausse autobiographie (Nietzsche, 1992, Introduction, p. 11-12). En effet, Nietzsche invente en partie son récit de lui-même (il invente, par exemple, ses origines polonaises), mais cette « fausseté » n'amoindrit pas la sensation d'intimité ressentie. Cette dernière provient non pas de la véracité des faits racontés,

mais de leur « vraisemblance » (Nietzsche aurait pu avoir des ancêtres polonais) et du ton de la confiance que prend l'homme pour s'adresser à son lecteur.

Deux éléments donnent le ton de la confiance. D'une part, le fait que Nietzsche parle en détail de sa famille et de son enfance (son père malade et mort, les amours de son arrière-grand-mère avec Goethe, les raisons de ses parents pour le prénommer Friedrich, ses anniversaires d'enfant le même jour que la fête royale...). Descartes aussi évoquera son enfance dans le *Discours de la méthode*, mais le tout tiendra en une phrase : j'ai été nourri aux lettres (*supra*, chapitre 7, p.266). La différence d'approfondissement donne l'impression, à tort ou à raison, que Nietzsche va plus loin dans ce qu'il désire raconter. D'autre part, il y a un ton de confiance dans cette première séquence dans la mesure où Nietzsche nous fait littéralement « entrer » en lui : avec les zooms avant et les plans rapprochés, on le pénètre. Il ouvre la porte de son système gastrique, de ses entrailles, de son métabolisme, et nous y fait entrer. Dans un hôpital, l'infirmier demande au malade de retirer ses vêtements et lui tend une chemise pour se couvrir; dans *Ecce Homo*, le malade – migraineux, nauséux – enlève volontiers la chemise et nous demande d'approcher. Puis il s'ouvre, se montre par en dedans. À l'intérieur de lui, on ne trouvera pas, comme chez Descartes, une grande ville faite de tout ce l'homme sait, une cité majestueuse à reconstruire pour la rendre encore plus belle (*supra*, chapitre 7, p.270-273). Ce qu'on trouve à l'intérieur de Nietzsche, ce sont des viscères et de la bile. De l'organique sans pudeur – visqueux et acide, malade bien que combatif. On se sent alors « intimes », partie prenante d'« un petit cercle fermé » (Lalande, 2010, p. 534), car il faut bien un peu d'intimité pour se montrer tel...

SÉQUENCE 2 : POURQUOI JE SUIS SI AVISÉ

2.1 En plan rapproché : Le corps, son système gastrique et son épiderme

Action : La première séquence termine avec Nietzsche interagissant avec autrui sur l'arène de la philosophie et sur la place publique; la deuxième ouvre sur l'estomac de l'homme et ses pores de peau. Comment les traiter convenablement pour parvenir à un maximum de force, « de vertu dans le style de la Renaissance » (*Ibid.*, pour. 72)? Voilà la question importante sur laquelle il faut méditer!

L'estomac de Nietzsche a été mal nourri « jusqu'à sa dernière maturité » (*Idem*). C'est la cuisine allemande qui l'a sur la conscience, avec ses « viandes archibouillies », ses « légumes rendus gras et farineux », ses « entremets dégénéralant en presse-papier », sans oublier ses « petits coups après le repas », qui étaient suffisants pour faire de la vie de Nietzsche « une vallée de larmes sur fond de gueule de bois » (*Ibid.*, p. 73). Cela dit, ni le régime cannibale anglais, ni le végétarisme ne lui ont guère plus convenu. Ce qui fonctionne chez lui, c'est l'eau. Résultats garantis de bonne humeur. Aussi, son estomac a besoin de repas copieux pour entrer tout entier en activité. Dans les faits, les portions doivent être ajustées à la dimension de son « sac gastrique » pour éviter les congestions. Il ne supporte pas le café – qui l'assombrit – et s'en tient à une consommation modérée de thé ou de cacao par jour, aux bons moments de la journée seulement et avec une dose d'infusion à respecter avec exactitude. Les questions les plus importantes méritent une attention méticuleuse! Enfin, il lui est indispensable de « *rester assis* le moins possible » (*Ibid.*, p. 74).

Discerner l'effet du climat sur soi est pour Nietzsche tout aussi fondamental que de bien connaître l'alimentation qui nous convient.

L'influence du climat sur le *métabolisme* qu'il le ralentisse ou l'accélère, est telle qu'une erreur sur le lieu et le climat peut non seulement détourner quelqu'un de sa tâche, mais encore la lui cacher complètement : il ne l'aperçoit absolument plus. Le *vigor* animal n'est pas devenu assez grand chez lui pour qu'il atteigne cette liberté qui déborde jusqu'aux confins extrêmes de l'esprit, où l'on peut avouer : cela, je suis seul à pouvoir le faire... (*Ibid.*, p. 75).

L'homme sait pertinemment que l'humidité lui est fatale. Les atmosphères humides aplatissent les élans – même les plus vigoureux. Au contraire, les endroits d'air sec abritent les hommes d'esprit : « Le génie a pour *condition* l'air sec, le ciel dégagé, – c'est-à-dire un métabolisme rapide, la possibilité de s'approvisionner en quantités toujours plus énormes d'énergie » (*Idem*).

Espace : En racontant ses mauvaises années alimentaires et climatiques, Nietzsche narre ses déplacements. Il s'est mal nourri à « Leipzig », à « Munich » et à « Naumburg », alors qu'il a trouvé la meilleure nourriture au « Piedmont » (*Ibid.*, p. 72-73). Le climat lui fut défavorable à « Naumburg », à « l'école de Pforta », dans la « Thuringe » tout entière, à « Leipzig », à « Bâle » et à « Venise » (*Ibid.*, p. 76). Quand il cherche des hommes d'esprit, il les trouve « à Paris, en Provence, à Florence, à Jérusalem, à Athènes » (*Ibid.*, p. 75). En parlant de son amour pour l'eau, il signale avec le ton du routier : « Ma préférence va aux endroits où l'on a partout l'occasion de puiser de l'eau dans les fontaines (Nice, Turin, Sils); un petit verre me suit partout tel un chien » (*Ibid.*, p. 74). L'homme est indéniablement un pèlerin. Et parmi tous les lieux qu'il mentionne, l'un d'eux commence à ressortir : l'*Allemagne*. Elle attire l'attention par le mal qu'elle fait : « le climat allemand suffit à lui seul à décourager les tripes fortes et le plus héroïquement disposées » (*Ibid.*, p. 75).

Temps : L'homme se trouve dans un « maintenant » de lucidité quant à l'effet de l'alimentation et du climat sur lui, mais ça n'a pas toujours été le cas. Il y a un Nietzsche avant et un Nietzsche après le moment décisif qu'a été de s'attacher à comprendre ce qui lui est bénéfique, ce qui optimise son *vigor*.

Maintenant que, par suite d'un long exercice, je déchiffre les effets d'origine climatique et météorologique sur moi comme à l'aide d'un instrument très fin et très sûr et qu'un bref voyage, par exemple de Turin à Milan, me suffit pour mesurer physiologiquement les différences de degré d'humidité atmosphérique, je songe avec effroi au fait *inquiétant* que ma vie, jusque dans ses dix dernières années, années de haut risque vital, ne s'est jouée que dans des lieux inappropriés et tout simplement *interdits* pour moi [...] (*Ibid.*, p. 76).

Avant que Nietzsche ne sache déchiffrer l'effet du climat sur lui, qu'y avait-il? De l'idéalisme. Un idéalisme tout allemand, « cette culture qui d'emblée enseigne à fermer les yeux sur les *réalités*, pour se mettre en quête de fins tout à fait problématiques qu'on appelle "idéales" » (*Ibid.*, p. 72). C'est la maladie, ses ultimatums, qui firent changer l'homme et l'amènèrent au maintenant d'où il écrit. « Lorsque je fus presque à bout, et *parce que* j'étais presque à bout, je me mis à réfléchir sur cette déraison fondamentale de ma vie – l'"idéalisme". Il fallut *la maladie* pour me ramener à la raison » (*Ibid.*, p. 77).

2.2 Zoom arrière. En plan large : Nietzsche et l'art des autres

Action : On s'éloigne du corps – des intestins et des pores de peau – pour voir Nietzsche se détacher de lui-même et aller vers les livres et la musique. Pour la première fois, le cadre recule aux abords du plan *large*. Pas de plan rapproché sur la physiologie de l'homme, ni de plan strictement moyen sur son environnement immédiat (famille, étudiants, amis), mais un plan large où défilent des noms célèbres de la culture littéraire, philosophique et musicale européenne, de l'Antiquité au 19^e siècle. Parmi ces noms surgit celui de Richard Wagner, entrée en scène d'un ami qui resserre doucement le cadre, le ramenant vers le plan moyen.

Si, dans le plan rapproché précédent, il « fallut la maladie » pour ramener Nietzsche à la raison, ici c'est la maladie qui exprime ce que les livres et la musique ont de mieux à offrir. L'art qui vaut vraiment est celui qui joue avec le tout de la vie, y compris ses côtés les plus sombres. C'est le cas de la poésie lyrique de Henri Heine qui possède « cette divine méchanceté sans laquelle [il n'y a pas de] perfection » (*Ibid.*, p. 80). C'est le cas de l'opéra le *Manfred* de Lord Byron, qui contient des « abîmes » psychiques abrupts (*Idem*). Et c'est surtout le cas du romantisme français tardif – de Berlioz, de Delacroix, de Baudelaire – à travers lequel l'on sent ce « fond de maladie », « cette nature incurable », cette « décadence typique » (*Ibid.*, p. 82). À cette catégorie d'artistes des ombres appartient le Richard Wagner qui écrit *Tristan* – œuvre dont nulle autre n'est d'une « aussi dangereuse fascination, d'une infinitude aussi effrayante et aussi suave » (*Ibid.*, p. 83). Après elle, « recouvrer la santé [pour Wagner] – c'est une régression ». « Le monde est sans agréments pour qui n'a jamais été assez malade pour cette “volupté de l'enfer” » (*Idem*).

En bref, « maladie » et « santé », « abjection » et « grâce », cohabitent en ce monde (*Ibid.*, p. 83-84); le sentir et le relayer par son art est infiniment grand. Voilà ce que Nietzsche dit en se prononçant d'œuvre en œuvre. Sa relation personnelle avec Wagner fait partie de ce maelstrom de l'existence que l'art doit savoir rendre. Amitié culminante et abyssale, fusionnelle et déchirante, prodigieuse et délétère, elle incarne, à l'instar du romantisme français, le tout de la vie. « [...] tel que je suis, assez fort pour tourner à mon avantage même ce qu'il y a de plus douteux et de plus dangereux et ainsi de gagner encore en force, j'intitule Wagner le grand bienfaiteur de ma vie » (*Ibid.*, p. 83).

Espace : En énumérant les lectures qu'il aime et qu'il exècre, Nietzsche met une deuxième fois l'Allemagne au rancart.

Tel que je suis, étranger, au plus profond de mes instincts, à tout ce qui est allemand, au point que la seule proximité d'un Allemand suffit à retarder ma digestion, le premier contact avec Wagner n'a pas laissé d'être le premier instant de ma vie où j'ai respiré : je l'ai éprouvé, je l'ai vénéré comme un *pays étranger*, comme l'antithèse, comme protestation personnifiée contre toutes les « vertus allemandes » (*Ibid.*, p. 81).

Tout bien pesé, je n'aurais pu supporter ma jeunesse sans la musique de Wagner. Car j'étais *condamné* aux Allemands. Quand on veut se délivrer d'une pression intolérable, on a besoin de haschisch. Eh bien ! moi, j'avais besoin de Wagner. Wagner constitue *par excellence* le contrepoison à tout ce qui est allemand (*Ibid.*, p. 82-83).

Qu'est-ce que je n'ai jamais pardonné à Wagner? D'être *condescendu* aux Allemands, – d'être devenu Allemand de l'Empire... (*Ibid.*, p. 82).

Le mépris de Nietzsche pour l'Allemagne vaut pour ce qu'elle produit en littérature, en musique et en philosophie. En littérature, le *Faust* de Goethe ne fait pas le poids (*Ibid.*, p. 80). En musique, tout lui sied mieux que ce qui vient d'Allemagne et tout ce qui est allemand et audible, dans les faits, assure-t-il, vient d'étrangers : Slaves, Italiens, Néerlandais ou Juifs (*Ibid.*, p. 84). Rien d'Allemand n'arrive à la cheville d'un Chopin de Pologne, ni d'un Rossini ou d'un Gatti de Venise. Le *Tristan* de Wagner fait l'exception (*Ibid.*, p. 83). Enfin, en philosophie, Hegel à lui seul fait des ravages confondant toute une génération de Français (*Ibid.*, p. 79). Le verdict de Nietzsche est en fait général : « Aussi loin que l'Allemagne étend son empire, elle *corrompt* la civilisation » (*Idem*). Puis, au cours de ce même plan large, l'homme trace les contours d'un nouvel espace qu'il ne cessera de louer : la France. En plus des sceptiques grecques, « seul type digne de respect parmi la gent philosophique » (*Ibid.*, p. 78), il revient toujours aux mêmes Français : Pascal, Montaigne, Molière, Corneille, Racine, Stendhal. « [...] je ne crois qu'à la culture française et tiens tout ce qui ailleurs en Europe s'intitule "culture" pour un malentendu, pour ne rien dire de la culture allemande » (*Idem*).

Sur ce fond d'Allemagne répudiée et de France rassurante – « En tant qu'artiste, on n'a d'autre patrie en Europe que Paris » (*Ibid.*, p. 82) –, la rencontre de Nietzsche avec l'art des autres met à jour son amour pour l'altitude et l'ascension. Les Français qu'il aime sont des artistes de « haut vol et au vol entraînant » (*Idem*). Alors que Henri Heine, cet Allemand qu'il estime, est comme lui-même l'un des rares à savoir manier sa langue et à s'élever à mille lieues de la mêlée : « On dira un jour que Heine et moi avons été de loin les premiers virtuoses de haut vol de la langue allemande – à des distances incalculables de tout ce qu'en ont fait les Allemands tout court » (*Ibid.*, p. 80). L'Allemagne, dans son ensemble, est la quintessence du bas, du tréfonds, de l'abîme de décadence.

Temps : L'Allemagne que Nietzsche honnit est celle de son époque, celle de l'Empire. « Nous autres, dont l'enfance a respiré l'air marécageux des années cinquante [1850], sommes nécessairement des pessimistes quant à l'idée d'« allemand »; nous ne pouvons être rien d'autre que des révolutionnaires » (*Ibid.*, p. 81-82). Jadis, à l'époque d'un Schütz, d'un Bach ou d'un Händel, il y avait « des Allemands de la race forte, des Allemands de race aujourd'hui disparue » (*Ibid.*, p. 84). Mais somme toute, si l'Allemagne impériale est la plus corrosive, Nietzsche ne pouvait alors mieux tomber : « Je tiens pour une chance toute particulière d'avoir vécu à la bonne époque et précisément parmi les Allemands [...] » (*Ibid.*, p. 83). Les pires moments, à l'échelle d'une vie comme à celle d'une culture, sont ceux qui affinent la perception et la conception des choses...

2.3 Zoom avant. En plan rapproché : Nietzsche et la conservation de soi

Action : On délaisse l'art – les sceptiques, les romantiques, les virtuoses de haut vol. Le cadre se resserre et montre une boule d'énergie interne. Une boule de feu. Nietzsche disserte à

savoir comment en prendre soin. C'est la question de la « conservation de soi » qui est en jeu (*Ibid.*, p. 85), ce défi de dépenser et régénérer le mieux l'énergie que nous sommes, le *vigor*, pour atteindre un plein potentiel et accomplir ce qu'on fait de mieux, cela qu'on est « seul à pouvoir faire » (*infra*, séquence 2, plan 1). Pour y arriver, il faut à la fois de l'*auto-défense* et de l'*oubli*. L'*auto-défense* pour se protéger des mauvaises alimentations, climats, livres et musiques pour soi; l'*oubli* pour se protéger d'un trop grand désir de soi. Autrement dit, l'on se conserve le mieux quand on *ne cherche pas* à devenir ce qu'on est. Un « connais-toi toi-même » posé trop tôt avec trop d'insistance peut éloigner à tout jamais de soi, affaiblir le *vigor*. Il faut au contraire savoir s'oublier, ne pas se chercher, se « méprendre », « hésiter », emprunter des chemins « détournés » et « épisodiques », puis se dépenser pour l'autre.

[...] là où le *nosce te ipsum* [connais-toi toi-même] serait une recette pour se perdre, l'oubli de soi, la *méprise* sur soi, le rapetissement, le rétrécissement, la médiocrisation de soi deviennent la raison même. En termes de morale : l'amour du prochain, la vie pour les autres et pour autre chose *peut* être la mesure de protection pour la conservation de l'égoïté la plus dure (*Ibid.*, p. 87).

Espace : L'Allemagne, encore l'Allemagne. La clé de l'*auto-défense*, premier précepte pour la conservation de soi, est de ne pas s'épuiser à coups de petits refus. « [...] les dépenses défensives, si petites qu'elles soient, quand elles deviennent la règle, l'habitude, provoquent un appauvrissement extraordinaire et parfaitement superflu. Nos *grandes* dépenses sont les petites qui s'accumulent » (*Ibid.*, p. 85). Le poids des petits refus accumulés, Nietzsche l'illustre en recourant à l'exécrable espace qu'est l'Allemagne. S'il faut savoir lui dire non, il faut apprendre à le faire sans s'hypothéquer – sans s'enfermer à double tour et finir par ressembler à une « force dilapidée en buts improductifs » (*Idem*).

Supposons que je sorte de ma maison et qu'au lieu du calme et aristocratique Turin, je trouve la petite ville allemande : mon instinct devrait se barricader, pour repousser tout ce qui l'envahirait de cet univers riquiqui et poltron. Ou alors supposons que je trouve la grande ville allemande, cet édifice du vice, où rien ne pousse, où tout, bon

ou mauvais, est introduit du dehors. Ne devrais-je pas alors me faire *hérisson* ? Mais avoir des piquants est un gaspillage, voire un double luxe, lorsqu'on a la liberté de ne pas avoir de piquants, mais des mains *ouvertes* (*Ibid.*, p. 86).

Temps : En ce qui concerne l'oubli, deuxième précepte pour la conservation de soi, Nietzsche l'illustre en se référant à la « tâche » qui lui incombe personnellement, ce qui l'amène à accentuer l'importance qu'a eue dans sa vie l'art du présent tranquille. Son *vigor*, dépensé et régénéré à son plein potentiel, est voué à une tâche magistrale : la réévaluation des valeurs. Mais l'homme ne cherche pas à réaliser celle-ci, ne se précipite pas. Mieux, il ne la voit pas venir ! L'oubli de soi qui le conserve prend la forme de cet ancrage dans le présent esquissé alors qu'il affirmait ne pas avoir cherché à se développer dans le milieu raffiné où il a vu le jour (*infra*, séquence 1, plan 3). Nietzsche se tient là, face au présent, sans convoiter ni s'imaginer autre chose. Sans quête, désir, ni lutte. Et les choses viennent.

[...] je ne me suis en aucun cas douté si peu que ce soit de ce qui grandissait en moi, – où toutes mes aptitudes ont, un jour, *jailli* soudain, toutes à maturité, dans leur perfection ultime. Je n'ai pas souvenance d'avoir jamais fait des efforts – aucune trace de *lutte* n'est repérable dans ma vie, je suis le contraire d'une nature héroïque. « Vouloir » quelque chose, « tendre » à quelque chose, avoir un « but », un « désir » en vue – je ne connais rien de tout cela par expérience (*Ibid.*, p. 87-88).

2.4 Zoom arrière. En grand-angulaire : Nietzsche et l'humanité entière

Action : Il s'agit du premier grand-angulaire de la scène de pensée d'*Ecce homo* – qui plus est, il arrive tout de suite après un plan rapproché. Le zoom arrière qui se produit est disproportionné. Il crève le cadre, le défonce, le fait exploser. Il passe d'un regard introspectif dans l'homme et son *vigor* à une vue télescopique sur l'univers des hommes et leur folie. Car, au fond, ce n'est pas l'Allemagne impériale de l'époque de Nietzsche qui s'est trompée – c'est l'*humanité* tout entière qui au délire s'est attachée ! Depuis toujours, elle s'est préoccupée de choses qui n'existent pas : « Dieu », « âme », « vertu », « péché », « au-delà », « vérité », « vie

éternelle », et n'a pas su donner d'importance à ce qui compte vraiment : « alimentation, climat, délassement, toute la “casuistique de l'égoïsme” » (*Ibid.*, p. 89). Nietzsche est l'homme tout indiqué pour faire « changer de méthode » (*Idem*). Mais que fait-il pour y arriver? Certes, il revient à ce qui compte vraiment – l'estomac, l'épiderme, la dépense d'énergie –, mais surtout : *il aime*. Comme nul n'a aimé. Il aime d'*amor fati*, accueillant à l'infini la cohabitation des choses dans le grand tout de la vie sans vouloir retrancher le pire, ni s'inventer de fausses douceurs. En sachant non seulement que le pire existe, inéluctable, mais qu'il est le point d'où l'on peut goûter au mieux les plus grandes joies.

[...] Ma formule pour désigner la grandeur dans l'homme, c'est l'*amor fati* : que personne ne veuille rien autrement, ni en avant, ni en arrière, ni dans les siècles des siècles. Ne pas seulement supporter la nécessité, encore moins se la dissimuler – tout idéalisme est manière de mentir devant la nécessité –, mais *l'aimer...* (*Ibid.*, p. 90).

Nietzsche s'évertue à aimer les choses telles qu'elles sont : les plus difficiles moments de son existence (maladie, décadence, douleur) comme les pires mensonges de l'histoire de l'humanité, les pires idéaux, cette « fatalité des millénaires » (*Ibid.*, p. 67). Au « fatalisme russe » de la première séquence, qui consistait à arrêter de réagir, il ajoute à la fin de cette deuxième séquence l'« amour » : rester de belle humeur devant ce qui fait mal, sans idéal ni « mine sinistre », sans « dureté de ton dans la voix », car il n'y pas « d'autre manière d'avoir commerce avec les grandes tâches que le *jeu* » (*Ibid.*, p. 90).

Espace et temps : Le grand-angulaire cadre l'« humanité » – le terme revient constamment et, dans la répétition, donne l'impression d'un d'espace-temps sans bornes. C'est un paysage à perte de vue que le plan contient tant bien que mal. Dans son immensité, et dans son incommensurable bêtise, l'humanité méprise depuis la nuit des temps les « conditions les plus fondamentales de la vie ». Elle le fait « depuis la nuit des temps » et « jusqu'à » Nietzsche. Les

« jusqu'à présent », « jusqu'ici », « jusqu'à moi » se répètent aussi et coupent en deux, au milieu, ce paysage humain qui déborde de part et d'autre les limites du cadre.

Tout ce que l'humanité a jusqu'à présent considéré comme sérieux, ce ne sont même pas des réalités, ce sont de simples fantasmes de l'imagination ou, à plus strictement parler, des *mensonges* issus des mauvais instincts de natures malades, nuisibles au sens le plus profond (*Ibid.*, p. 89).

Ces choses insignifiantes (alimentation, lieu, climat...) [...] sont incroyablement plus importantes que tout ce que l'on a tenu jusqu'ici pour important (*Idem*);

[...] si je me compare avec les hommes que l'on a honorés jusqu'à présent comme les premiers, la différence saute aux yeux. Ces prétendus « premiers » [...] ce sont de purs et simples non-hommes néfastes et au fond incurables qui tirent vengeance de la vie... Je veux en être l'antithèse (*Idem*).

LES SENSATIONS DE « POURQUOI JE SUIS SI AVISÉ »

L'unité du corps et de l'esprit comme une boule d'énergie rouge et chaude

Dès le premier plan de cette deuxième séquence, on hume la friture des légumes surcuits; le thé et le cacao infusés avec précision; les effluves de l'alcool qui rend ivre. On imagine bien la pluie incessante de Naumburg et l'air sec de Turin. En tout, c'est le transit intestinal et la sueur, les spleens et les bonnes humeurs de Nietzsche qui se font sentir. Sur ce fond d'alimentation, de climat et d'émois enchevêtrés, on lit de plus en plus explicitement l'unité du corps et de l'esprit. « Le tempo du métabolisme est en rapport strict avec la mobilité ou la lourdeur des *pieds* de l'esprit; l'«esprit», quant à lui, n'est assurément qu'un avatar de ce métabolisme » (*Ibid.*, p. 75). Parce que l'esprit suit le corps, sa digestion et ses chairs de poule, parce qu'il ne fait qu'un avec lui, il faut « n'accorder foi à aucune pensée qui ne soit née en plein air et en prenant librement du mouvement, – où les muscles ne fassent également la fête » (*Ibid.*, p. 74). Si Nietzsche formule l'unité du corps et de l'esprit presque en toutes lettres, on s'en imprègne au-delà de l'assertion par ce qui se passe sur scène. Le corps-esprit mal nourri qui s'embourbe, on le perçoit, on le palpe et

on en rit : « Tous les préjugés viennent des tripes. Le cul-de-plomb – je l’ai déjà dit – c’est le véritable *péché* contre l’Esprit saint » (*Idem*).

Cette unité corps-esprit, le « maudit » idéalisme la fait rater (*Ibid.*, p. 76). C’est un aveuglement opiniâtre *in physiologicis*! Nietzsche attire alors le regard sur ce qui compte vraiment : si l’idéalisme détourne de l’unité fondamentale du corps et de l’esprit, il faut la retrouver, s’exercer à l’éprouver en sondant l’effet inéluctable du climat et de l’alimentation sur soi. Puis, une fois que l’on éprouve à nouveau l’esprit comme avatar du corps, il faut réévaluer la manière dont on dépense l’énergie qui irrigue le tout, réévaluer la conservation de soi. C’est un rescapé qui vous le dit!

À mon époque bâloise, mon régime intellectuel dans son ensemble, y compris mon emploi du temps, était un mauvais usage, parfaitement absurde, d’énergies extraordinaires, sans même un apport d’énergie pour couvrir de quelque manière la dépense, sans la moindre considération de leur consommation ou de leur reconstitution [...] quelque chose que je ne me pardonnerai jamais (*Ibid.*, p. 76-77).

Le témoignage du rescapé fait sentir que le corps et l’esprit sont taillés dans le même matériau : l’énergie. Elle est la *matière première* tant des os, des organes, de la peau, des sentiments, que des idées et de l’intellect. Puis sa dépense comme sa régénération sont un défi. Nietzsche l’a appris à la dure. Tout juste avant qu’il ne reste rien en lui, la maladie l’y poussa. C’est elle qui l’a sauvé. Et ce sauvetage personnel, raconté dans une ambiance intimiste depuis le début du livre, devient à la fin de la deuxième séquence modèle pour un sauvetage de l’humanité. En exagérant à peine, le lecteur ferme *Ecce homo* un instant et prend le bistouri à son tour, s’ouvre et se regarde les tripes. Qu’est-ce que je mange? Où est-ce que je vis? Qu’est-ce que je ressens? Comment je vais? Il vient à avoir, avec le personnage sur scène, non seulement le sentiment du corps-esprit comme

celui d'une boule d'énergie effusive, puissante et à la fois fragile, mais aussi le goût de son économie meilleure. Le goût de s'attarder à sa conservation.

Du crédit pour Nietzsche

Dans la première séquence de la scène de pensée d'*Ecce Homo*, de par la vraisemblance de ses confidences quant à sa famille, son enfance, ses migraines et ses vomissements, ses goûts et dégoûts, il semblait que Nietzsche se livrait vraiment et qu'une étrange intimité s'installait. Dans celle-ci, il semble que sa philosophie vienne vraiment de son expérience, qu'il ne bluffe pas. L'homme non seulement se montre, mais fait de son corps-esprit le principal champ de réflexion. Il est son laboratoire, il expérimente et travaille sur lui-même avant de prescrire quoi que ce soit à l'humanité. L'homme d'*Ecce homo* est en soi, à même sa vie personnelle, le « changement de méthode » qu'il propose. La nécessité de prendre soin de ce qu'on mange et d'où l'on vit, la belle humeur dans les plus durs moments s'enracinent dans son corps et dans son esprit qui réfléchit ce que le corps ressent. C'est une philosophie gravée en chair propre avant d'être conceptualisée et écrite sur papier; c'est une philosophe vécue.

La vie m'est devenue facile et le plus facile lorsqu'elle a le plus exigé de moi. Qui m'a vu dans les soixante-dix jours de cet automne où, sans interruption, je n'ai fait que des choses de premier ordre que personne ne pourra faire après moi – ou n'a pu faire avant moi, sentant ma responsabilité pour tous les millénaires à venir, celui-là n'aura perçu aucun signe de tension chez moi, bien plutôt une fraîcheur et une belle humeur débordantes. Je n'ai jamais mangé avec davantage d'agrément, je n'ai jamais mieux dormi (*Ibid.*, p. 90).

Si Nietzsche parvient effectivement à aimer d'*amor fati* quand la vie exige le plus de lui, s'il est sa philosophie, on le salue, voire on l'aime, de parvenir à le faire. Relever le défi d'être soi-même ce qu'on travaille, dans les meilleurs comme dans les pires moments, mérite respect. L'envie prend de croire en l'homme, de lui accorder notre confiance, de s'en inspirer.

SÉQUENCE 3 : POURQUOI J'ÉCRIS DE SI BONS LIVRES

3.1. Zoom avant. En plan large : Nietzsche et ses lecteurs (prise un)

Action : De l'humanité entière coupée en deux qui termine la deuxième séquence, l'on arrive au début de la troisième à l'homme en plan large, à son époque, écrivant *de si bons livres...* que personne ne comprend! Voire qu'on prend de haut⁴⁰. Et pourtant! « La plus rare des distinctions, écrit-il, que quelqu'un puisse s'attribuer, c'est de prendre en main un livre de moi, – j'admets même qu'il ôte pour cela ses chaussures, – sans parler des bottes » (*Ibid.*, p. 91-92). En attendant les temps à venir, où des chaires d'universités l'étudieront, l'homme prend la place du lecteur et fait son devoir à sa place. Nietzsche-auteur devient Nietzsche-lecteur de lui-même. Tous les livres y passent : *La naissance de la tragédie*, *Les intempestives*, *Humains trop humains*, *Aurore*, *Le gai savoir*, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Par-delà bien et mal*, *Généalogie de la morale*, *Crépuscule des idoles*, *Le cas Wagner*. Pour des raisons de concision, nous ferons ici « une ellipse » de ces si bons livres montrés un à un, en nous concentrant sur les plans dédiés à *Ainsi parlait Zarathoustra* – l'œuvre chérie. « Parmi mes écrits, mon *Zarathoustra* tient une place à part. Il constitue le plus grand cadeau qu'on ait jamais fait à l'humanité jusqu'à présent » (*Ibid.*, p. 49). Dans cette troisième séquence, Nietzsche en fera l'analyse, et racontera surtout l'histoire de son écriture.

Espace : L'Allemagne est une fois de plus décriée : « À Vienne, à Saint-Pétersbourg, à Stockholm, à Copenhague, à Paris et à New York – partout on fait ma découverte : mais *pas* dans le pays plat de l'Europe, l'Allemagne » ; « Penser en Allemand, sentir en Allemand – je peux

⁴⁰ Certains le félicitent avec sarcasme pour le courage qu'il a d'« abolir tous les sentiments convenables » (*Ibid.*, p. 92); d'autres s'arrêtent à ses exercices de style sans rien tirer du contenu (*Idem*); ceux qui s'imaginent le comprendre s'« apprêtent quelque chose de lui à leur image » et « assez souvent, conclut-il, c'est le contraire de ce que je suis » (*Ibid.*, p. 93). Dit autrement, quand on l'interprète, on le fait à l'envers, par exemple en faisant du surhumain un « type idéaliste », « à moitié saint » (*Idem*). Et quand on ne l'interprète pas, on fait semblant, en le félicitant vaguement chaque fois d'être allé « si loin ».

tout, mais *cela*, ça dépasse mes forces... » (*Ibid.*, p. 94-95). La France pour sa part se confirme favorite. « À l'adresse de mes lecteurs étrangers, pour ma part, avec votre permission, je ne lis que le *Journal des Débats* [en français dans le texte] » (*Ibid.*, p. 94). « Mon vieux maître Ritschl soutenait même que j'allais jusqu'à composer mes dissertations de philologie comme un *romancier* parisien – d'une façon absurdement captivante » (*Ibid.*, p. 94-95).

Temps : Dans ce plan annonçant la lecture des livres de Nietzsche – par lui-même à l'instant et par les générations à venir dans le futur –, l'homme qui jusqu'ici faisait remarquer son enracinement dans un présent tranquille à chaque moment de sa vie, et ce malgré sa destinée fabuleuse, se projette pour la première fois dans l'avenir. Et cela comme nul autre.

Je ne suis pas encore d'actualité, certains naissent posthumes. – Un jour ou l'autre, on aura besoin d'institutions où vivre et enseigner comme j'entends qu'il faut vivre et enseigner; peut-être même qu'alors on créera des chaires exprès pour l'interprétation du *Zarathoustra*. Mais ce serait de ma part une inconséquence totale d'attendre dès aujourd'hui des oreilles *et des mains* pour *mes* vérités (*Ibid.*, p. 91).

3.2 Zoom avant. En plan moyen : Nietzsche, ses amis et sa maladie au début de *Zarathoustra*

Action : L'histoire de l'écriture d'*Ainsi parlait Zarathoustra* commence en compagnie « du maestro et ami Peter Gast » (*Ibid.*, p. 124), alors qu'à ses côtés, Nietzsche vit une transformation radicale de son goût en matière de musique. Après cette métamorphose, il écrit la conception fondamentale de l'œuvre : l'éternel retour (*Ibid.*, p. 123). Puis, il se retrouve seul et malade. La pluie, le froid et l'insomnie le martyrisent, le clouent au lit, et c'est alors, « comme preuve de ma thèse qui veut que tout ce qui est décisif advienne “malgré” quelque chose » (*Ibid.*, p. 125), qu'il comprend ce qui caractérise au plus profond Zarathoustra : « la grande santé » (*Idem*). Cette santé « plus forte, plus prudente, plus coriace, plus téméraire, plus joviale que toutes les santés jusqu'à présent » (*Ibid.*, p. 125-126), qui permet de varier les perspectives et donner sa valeur à tout.

Cette santé « qu'il ne suffit pas d'avoir, mais encore que l'on conquiert et qu'il faut sans cesse conquérir puisqu'on l'abandonne et qu'on doit l'abandonner sans cesse... » (*Ibid.*, p. 126). En même temps que Nietzsche écrit sur la grande santé, il compose l'*Hymne à la vie*, partition pour chœur et orchestre. Elle sera publiée avec les paroles de Lou Von Salomé : « Une jeune Russe, avec qui j'étais alors lié d'amitié »; « Je lui ai accordé ma prédilection et mon admiration » (*Ibid.*, p. 124). Les paroles de cette amie ont quelque chose d'irrévérencieusement sain : « si tu n'as plus de bonheur à me donner, eh bien! Tu as toujours ta douleur » (*Idem*). Ce qui s'exprime alors, écrit l'homme, c'est « mon état cette année-là, où le sentiment *affirmatif par excellence*, que j'ai appelé le sentiment tragique, m'habitait au plus haut degré » (*Idem*).

Espace. Nietzsche pérégrine pendant qu'il écrit, le plus souvent en hauteur. Tout débute dans une « petite station thermale de montagne » avec Peter Gast, alors que « le phénix de la musique passait au-dessus de nous paré d'un plumage plus léger et plus lumineux que jamais » (*Ibid.*, p. 124). La conception fondamentale de Zarathoustra est ensuite jetée sur papier au bord du lac Sylvaplane, « près d'un puissant bloc dressé comme une pyramide non loin de Surlei », avec l'inscription « à 6000 pieds au-delà de l'homme et du temps ». Puis, la grande santé, qui partage avec l'*Hymne à la vie* la vivacité du sentiment tragique, voit le jour « dans la charmante et calme baie de Rapallo près de Gênes, qui se découpe entre Chiavari et le promontoire de Porto fino » (*Ibid.*, p. 125).

Temps : L'aventure qu'est l'écriture de Zarathoustra commence à un tournant de la vie de Nietzsche. Non pas celui que fut la maladie en général (*infra*, séquence 1, plan 2), mais un moment de « modification soudaine et, en profondeur, décisive de mon goût, surtout en musique » (*Ibid.*, p. 123). C'était une « renaissance de l'art d'écouter » (*Ibid.*, p. 124) Peter Gast,

écrit Nietzsche, est lui aussi « né de nouveau » à ce moment-là (*Idem*). La rédaction du livre, associée à un tournant où *tout change*, s'inscrit pourtant dans un récit où *tout recommence éternellement*. Mot pour mot, l'éternel retour est la conception fondamentale de l'œuvre. L'assertion de Nietzsche arrive vite et passe, mais dans sa manière de raconter l'histoire de son écriture, il y a quelque chose de circulaire, de cyclique, qui reste. Zarathoustra est rédigé au fil de saisons qui s'écoulent : le printemps 1881 passé avec Gast à la station thermale de montagne, l'été suivant près du lac Sylvapiana, l'hiver qui suit dans la calme baie de Rapallo. Les saisons arrivent et s'en vont avec leurs humeurs respectives. Elles passent tour à tour, pour ensuite revenir.

3.3 Zoom avant. En plan rapproché : Nietzsche à l'intérieur de lui-même pour la suite de Zarathoustra

Action : L'homme continue d'écrire, mais au lieu de le voir interagir avec Gast et Salomé, on l'observe de l'intérieur : dolent, mélancolique, solitaire, puis vigoureux, gaillard et inspiré. C'est d'abord l'inspiration que Nietzsche raconte. Quand elle jaillit, le corps entier tressaille.

Quelqu'un a-t-il, à la fin du dix-neuvième siècle, une idée claire de ce que les poètes d'époque forte appelaient l'inspiration? [...] [C'est] Un ravissement; dont l'extraordinaire tension se résout parfois dans un torrent de larmes, où le pas tantôt se précipite involontairement, tantôt se ralentit; un état de complète extase avec la conscience plus distincte de mille frissons et frémissements délicats qui vont jusqu'aux orteils (*Ibid.*, p. 127-128).

Cette « expérience de l'inspiration » (*Ibid.*, p. 128) que Nietzsche raconte, elle ne dure pas longtemps et, surtout, elle n'est pas qu'agréable. C'est plutôt « un abîme de bonheur dans lequel le plus douloureux et le plus lugubre ne constituent pas un contraste, mais sont une conséquence obligée, un élément indispensable, une nuance *nécessaire* » (*Idem*). En tant que tels, en tant que mélanges de ravissement et de peine, les moments d'inspiration introduisent bien à ce qu'aura été

l'écriture de Zarathoustra dans son ensemble : la concaténation d'états d'âme pénibles et glorieux. Après l'écriture de la première partie bouclée dans la baie de Rapallo, Nietzsche est de plus en plus malade, puis traverse un moment terriblement mélancolique qui lui fait écrire le *chant de la nuit* – le « plus solitaire » qui soit (*Ibid.*, p. 129). La deuxième partie de l'œuvre est écrite en dix jours, comme une bulle d'air. Puis, soudain, une grande forme l'envahit. Il ne l'a pas cherchée; elle est venue d'elle-même : « On aurait souvent pu me voir danser : [...] Je dormais bien, je riais beaucoup –, j'étais dans un état de robustesse et de patience parfaites » (*Ibid.*, p. 130). Les mots de l'homme pour parler d'inspiration reviennent alors en mémoire : « Tout se passe tout à fait involontairement, mais comme dans une tempête de sentiment de liberté, d'indétermination, de puissance, de divinité » (*Ibid.*, p. 128). Cela dit, avoue Nietzsche, les beaux jours étaient l'exception; les années pendant Zarathoustra et surtout après « furent d'une détresse sans égale » (*Ibid.*, p. 130). Cette détresse inédite, cette mélancolie profonde ne démentent en rien l'extase de l'inspiration quand elle survient; elles sont au contraire « nuance nécessaire », « élément indispensable ».

Espace : Nietzsche se déplace encore. Après Rapallo, il va à Gênes, ensuite à Rome, la tristesse dans l'âme. Il revient à la baie de Rapallo, lieu béni qui s'est « rapproché de [s]on cœur » (*Ibid.*, p.125), puis y trouve la bulle d'air qui lui permet d'écrire la deuxième partie de Zarathoustra en dix jours. Il quitte à nouveau la baie et va à Nice, où la pleine vigueur des muscles se fera sentir. Au fil des villes qui se succèdent, c'est aux hauteurs qu'il s'accroche. À Rome, endroit qu'il « n'avait pas choisi » et qui le « rebutait », il se perche, pour éviter les mauvaises odeurs, dans une petite chambre du palais du Quirinal tout en haut de la piazza Barberini, « d'où l'on entendait tout en bas murmurer la *fontana* » (*Ibid.*, p. 129). Quelques mois plus tard, revigoré « sous le ciel alcyonien de Nice », il est « capable, sans le moindre soupçon de

fatigue, de cheminer dans les montagnes sept ou huit heures durant » (*Idem*). Certaines hauteurs foulées du pied restent à jamais liées dans le souvenir à une pensée sublime en train de s'écrire : « la fort pénible montée de la gare jusqu'au merveilleux nid rocheux maure d'Eze » est le « sanctuaire » où vinrent au monde les meilleurs passages (*Idem*).

Temps : Au printemps à la station thermale de montagne, là où tout a commencé, suivent l'été au lac Sylvaplane et l'hiver à la baie de Rapallo... Puis un printemps à Rome, ainsi qu'un retour près de la baie en été, pour finir avec un fabuleux hiver à Nice. Le temps, cyclique, continue de s'incarner dans les saisons qui passent et recommencent, il continue de s'y ressentir. Les saisons rythment l'écriture de Nietzsche et leur enchaînement s'entend dans certains chants de Zarathoustra : « Fini le chagrin hésitant de mon printemps ! Finis les flocons de neige de ma malice en juin ! Je me suis fait plein été et midi d'été, été d'altitude extrême aux sources froides et au silence bienheureux » (*Ibid.*, p. 68).

3.4 Zoom arrière. En grand-angle : Zarathoustra et la rédemption des hommes

Action : Février 1883, *Ainsi parlait Zarathoustra* est terminé. Dans tout ce qu'il fait, dans tout ce qu'il dit, dans ses moindres mouvements, Zarathoustra est l'expression vivante et maîtrisée du sentiment tragique. En lui tout existe en une grandiose intrication, à un point tel qu'aux comparaisons, tôt on renonce.

[...] en lui, toutes les oppositions sont réunies en une unité nouvelle. Les forces les plus hautes et les plus basses de la nature humaine, ce qu'il y a de plus doux, de plus frivole et de plus terrible coule d'une source unique avec une immortelle sûreté. [...] C'est justement dans cette étendue, dans cette capacité d'accès à ses opposés que Zarathoustra s'éprouve, comme *l'espèce suprême de tout existant* (*Ibid.*, p. 132).

Le personnage, qui a tout en lui, dit oui sans réserve à ce qu'il porte; il n'exclut pas le plus terrible, ni le plus méchant – il ne prive rien de son rire. Il *n'endure pas*, mais danse, s'élance,

s'émeut. Il est, enfin figurée, enfin personnifiée et en action, cette allégresse, cette légèreté, cette candeur de l'*amor fati* que Nietzsche avait déjà essayé de décrire en parlant du *jeu* comme de la seule voie pour affronter les grandes tâches (*infra*, séquence 3, plan 4). « Zarathoustra est un danseur : [...] [il est] *lui-même* l'éternel oui à toutes choses, l'"immense dire-oui-et-amen sans limites" » (*Ibid.*, p. 133).

Espace : Avant Zarathoustra, nulle œuvre n'avait été aussi « élevée », dans le sens le plus littéral du terme. Goethe et Shakespeare ne sauraient respirer dans son « atmosphère de passion et d'altitude »; « Dante » et « les poètes du Veda » ne sauraient dénouer ses chaussures; elle est dans une « solitude azurée » (*Ibid.*, p. 131).

Zarathoustra a pour l'éternité le droit de dire : « Je trace des cercles autour de moi et des frontières sacrées; toujours plus rares sont ceux qui montent avec moi sur des montagnes toujours plus hautes, – j'édifie des massifs montagneux avec des montagnes toujours plus sacrées ». [...] L'échelle est immense sur laquelle il monte et il descend; il a vu plus loin, il a voulu plus loin, il a *pu* aller plus loin qu'aucun autre être humain (*Idem*).

Temps : Non seulement Zarathoustra se trouve au plus haut, sur la crête, mais rien ne s'en est approché *avant* et rien ne s'en approchera *après*. À l'infini avant et après lui, en dessous de ce qu'il atteint, se déploie l'entière de ce que l'humanité a fait. *Absolument tout* ce que les hommes ont pensé, voulu, été, entre dans le cadre. C'est la marque du grand-angle. « Cette œuvre est complètement à part. [...] comparé à elle, tout autre agir humain apparaît misérable et limité » ; « peut-être n'y a-t-il jamais rien eu qui soit issu d'une telle surabondance de force » (*Ibid.*, p. 131). « Dans cette révélation de la vérité, il n'est aucun instant qui ait été anticipé, deviné fut-ce par un des plus grands. Il n'y a pas de sagesse, pas d'exploration de l'âme, pas d'art de la parole avant Zarathoustra » (*Ibid.*, p. 132) ; « La force de métaphore la plus puissante qu'il y ait jamais eu jusqu'ici n'est que misère et bagatelle à côté de ce retour de la langue à la nature

de l'expression figurée » (*Idem*) ; « On n'a jamais rien composé, éprouvé, souffert de pareil... » (*Ibid.*, p. 136). Nietzsche l'avait annoncé en préface : « [...] le fait homme dans son ensemble se tapit à une distance immense *en dessous* de [ce livre] » (*Ibid.*, p. 4). Avant et après ce paroxysme, l'humanité est différente. En accueillant tout, jusqu'à compatir avec les prêtres d'eux-mêmes (*Ibid.*, p. 132), avec dureté, mais sans rancune, Zarathoustra lave les millénaires. « Il est *affirmateur* jusqu'à la justification, jusqu'à la rédemption de tout le passé » (*Ibid.*, p. 136).

3.5 Zoom avant. En plan large : Nietzsche et ses lecteurs (prise deux)

Action : En suivant l'ellipse ici proposée, du grand-angulaire de 1883 coupant l'humanité en deux avec un Zarathoustra qui, une fois terminé atteint des sommets de vérité et d'expression, l'on va, avec *Le cas Wagner*, à un plan large daté de 1888 qui cadre pour la deuxième fois Nietzsche et ses mauvais lecteurs. Non plus tous, mais les Allemands en particulier. *Le cas Wagner* se fait le verre grossissant de toute une culture.

« Nul doute, les Allemands sont des idéalistes », écrit Nietzsche (*Ibid.*, p. 144). Voilà le problème. Ils le sont « *In historicis* » : alors que l'idéalisme par excellence, l'idéalisme chrétien, succombait à la Renaissance, Luther le rétablit avec son invraisemblable réforme, juste avant que Leibniz et Kant ne (re)lient la vérité et l'idéal en philosophie (*Ibid.*, p. 145-146). L'idéalisme vacillait, on y était presque... Mais non ! Les Allemands l'ont réformé. En général, ils « sont pour moi impossibles. Quand je me représente une espèce d'homme qui répugne à tous mes instincts, le résultat est toujours un Allemand » (*Ibid.*, p. 148). Ce que l'homme reproche à ses compatriotes, c'est de n'avoir aucun « doigté pour les nuances » et à la fois la manie de vouloir se prononcer rapidement sur tout (*Idem*). Le premier venu des Allemands se mettrait « au même pied » d'égalité que « le plus profond esprit de tous les millénaires » (*Idem*). Il y a lieu de croire,

remarque Éric Blondel, que la formule est autoréférentielle (Nietzsche, 1992, note 348, p. 244). Dans ce cas, Nietzsche craint que les Allemands n'aillent un jour se mettre au même niveau que lui.

Espace : L'homme dissèque l'idéalisme allemand et sans difficulté, comme une seconde nature, et son admiration pour la France refait surface. Malpropres *in psychologicis*, les Allemands « n'ont jamais traversé un dix-septième siècle de sévère autocritique comme les Français, un La Rochefoucauld, un Descartes surpassent cent fois en probité le premier des Allemands » (*Ibid.*, p. 147). Le pire, semble-t-il, n'est pas tant la médiocrité allemande en elle-même, que son ignorance des joyaux français.

J'ai connu des savants qui tenaient Kant pour profond; à la cour de Prusse, je le crains, on tient monsieur von Treitschke pour profond. Et quand, incidemment, je vante Stendhal comme un profond psychologue, il m'est arrivé que des professeurs d'université allemands me fassent épeler son nom... (*Ibid.*, p. 146-148).

La distance que Nietzsche prend vis-à-vis des Allemands depuis le début du livre atteint ici son comble: l'homme les souffrira comme un Stendhal. « Dans mon cas aussi, les Allemands tenteront de nouveau tout pour qu'un destin formidable accouche d'une souris » (*Ibid.*, p. 146). Ils tenteront le sabotage.

Temps : Ce dernier plan de la séquence 3 est un moment de grande forme. Certes, les Allemands dégoûtent Nietzsche et l'ont presque découragé, mais à l'automne 1888, l'homme vit « un Claude Lorrain » en continu, un tableau d'une perfection sans relâche : l'énergie déborde, l'écriture n'arrête pas (*Ibid.*, p. 142). Gonflé à bloc, il se fait alors le « contempteur » de l'Allemagne. « À ce point rien ne doit m'empêcher d'être grossier et de dire quelques rudes vérités aux Allemands : *sinon, qui le ferait ?* » (*Ibid.*, p. 144). On pourrait tout aussi bien dire :

sinon, *quand* pourrais-je le faire ? Il faut savoir saisir l'occasion, alors que la vie de Nietzsche se déploie pendant un instant à l'image des paysages lumineux de Lorrain (voir Images 5 et 6).

LES SENSATIONS DE « POURQUOI J'ÉCRIS DE SI BONS LIVRES »

L'unité du corps et de l'esprit durant l'écriture

Alors qu'il écrit *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche est particulièrement malade et sain, aux extrêmes de la souffrance et de la pleine forme. Fidèle à ce qu'il nous fait ressentir depuis le début d'*Ecce Homo* quand il raconte la maladie et la santé, il nous fait éprouver ici – comme un contrecoup, un boomerang – l'unité du corps et de l'esprit, le fait d'un corps pensant. Sous le ciel alcyonien de Nice, alors que le soleil brille et que la santé déborde, l'esprit créateur de l'homme s'emballe : « La plus grande agilité des muscles est toujours chez moi allée de pair avec le débordement de la force créatrice. [...] C'est le corps qui s'enthousiasme; laissons l'âme hors du coup » (*Ibid.*, p. 129). Dans les plus intenses moments d'inspiration, c'est aussi le corps qui parle. Comme un jet de vomissure, Nietzsche décrit ce qu'est un jet d'inspiration. Sans qu'on n'ait le choix, la tension monte et se résout en expulsion : « un torrent de larmes », un pas qui « tantôt se précipite, tantôt se ralentit », ou encore « mille frissons et frémissements délicats qui vont jusqu'aux orteils ». Ce n'est pas le corps, sous les commandements de l'esprit, qui traduit l'idée révélée; c'est le corps et l'esprit qui s'entrelacent jusqu'à devenir indissociables et expulser en tandem.

L'unité du corps et de l'esprit était là avant Zarathoustra, se fait entendre pendant et résonne encore après. Après l'écriture, après les extases et les torrents de *soi* dépensés en créant, les années qui suivent sont abominables. « Cela me paraît être dû à l'énorme gaspillage de toutes les défenses qu'implique tout acte créateur, tout acte né du plus personnel, du plus intime, du plus

profond. Les *petites* capacités de défense sont, du coup, pour ainsi dire démontées » (*Ibid.*, p. 130). La détresse de Nietzsche après la mise au monde de Zarathoustra s'incarne dans l'estomac, les muscles et les pores de peau : il digère mal (plus mal qu'à l'habitude), bouge moins et ressent plus le froid (*Ibid.*, p. 130-131). Mais d'où viennent ces maux du corps? Ils viennent de l'esprit... de l'unité du corps et de l'esprit. Car après avoir accouché de son colosse, Nietzsche est incapable de le regarder en face, d'en supporter la grandeur et les implications : « Avoir quelque chose *derrière* soi que l'on n'oserait vouloir, quelque chose où s'attache le nœud du destin de l'humanité – et désormais le prendre *sur* soi !... Cela écrase presque » (*Ibid.*, p. 130). L'épuisement de l'esprit affecte la chair, fomentant chez l'homme une « absurde sensibilité de l'épiderme » envers tout ce qui est petit (*Idem*). En somme, *Ainsi parlait Zarathoustra* prouve que les œuvres grandioses *viennent* du corps-esprit, de la plus grande agilité des muscles qui stimule la créativité; qu'elles le *nourrissent* comme rien d'autre, de ravissements extraordinaires tout en larmes et en frissons; et qu'elles lui *coûtent* tout autant en énergie vitale.

Et si Nietzsche n'était pas à la hauteur? Un soupçon de méfiance...

La deuxième séquence de la scène de pensée d'*Ecce homo* avait fait sentir que Nietzsche non seulement racontait à cœur ouvert son expérience, mais arrimait véritablement sa philosophie à celle-ci; l'y puisait. La sensation que laisse la troisième séquence, celle des si bons livres, va d'abord dans la même direction. Non seulement l'homme tire sa philosophie de son expérience, de son corps-esprit en vie, mais toutes les vies n'auraient pas pu donner un « sentiment tragique » d'une telle ampleur...

Nietzsche ou, si l'on préfère, son personnage dans *Ecce homo*, souffre la vie sous tous ses angles, la goûte avec émoi et en arrache. En raison de sa piètre santé, de sa profonde solitude,

mais surtout de sa *sensibilité* propre. L'homme sent tout, avec une acuité extravagante. Nous le disent son torrent de larmes, ses mille frissons et frémissements, son chant de la nuit, son absurde réactivité épidermique après l'écriture. Il peut bien, ce corps-esprit-là, qui sent tout à l'extrême et refuse les consolations de Dieu, enfanter une philosophie de l'« immense dire-oui-et-amen sans limites ». C'est une question de survie. Sans cela, vivre pour cet homme devient un supplice. Pris d'un sentir fougueux qu'il lui faut survivre sans foi, non seulement il est bien placé pour enfanter la philosophie du dire oui, mais a sans doute tout pour l'incarner. Il a tout, ce Nietzsche meurtri et à la fois gaillard, pour être le mastodonte danseur en chair propre qui voit en face le pire et lui sourit. Il a tout pour qu'on dise à son égard « voici l'homme » qui, malmené, criblé d'épines, mais joyeux, lave les siècles.

Mais la sensation que laisse la troisième séquence de la scène de pensée d'*Ecce homo* à l'égard de Nietzsche ne s'arrête pas là. Il y a aussi, un peu plus loin – comme une surprise, un clown qui sort de la boîte –, un inconfort soudain. On hésite, on doute, on croit discerner un faux pas... Comme un tic ou un lapsus qui révélerait quelque chose et donnerait à l'homme non plus la carrure de Zarathoustra, mais l'allure de l'imposteur. On s'en méfie soudain, parce qu'à la fin de la troisième séquence se produit un remarquable *écart d'expression*. Ce qui est *dit* en toutes lettres et ce qui est ressenti par *la manière de le dire* se distancient, s'écartent, entrent en tension. Le propos tenu et l'effet de son mode d'expression vont dans des directions opposées et leur déchirement crée quelque chose.

Si ce qui est ressenti lorsque quelqu'un parle [...] contraste avec ce qui est dit du monde, c'est qu'à ce moment-là, en ce qui concerne ce « thème »-là, le rapport au monde se corse, se dédouble, montre ses multiples couches et contradictions ;

Les écarts d'expression traduisent [...] [ce] quelque chose d'ambigu, qui n'est pas dit, qui n'a pas de place selon les points de repère [établis] (Corten et Molina, 2010, p. 89-90)⁴¹.

L'écart d'expression dans « Pourquoi j'écris de si bons livres » provient du fait que Nietzsche s'évertue, s'égosille, s'obstine à affirmer qu'il est, en fin de compte, détaché de ce qui lui arrive. Or, le poids de l'expression (répétitions, exclamations, formules-chocs) finit par contredire la légèreté et l'allégresse censées être signifiées.

L'homme n'est pas lu par les Allemands. Davantage que tout le reste, cette inexistence de son œuvre aux yeux des siens l'insupporte. Elle lui fait mal : « Je dis en face à chacun de mes amis qu'il n'a jamais cru qu'il valait la peine *d'étudier* aucun de mes écrits; je devine au moindre signe qu'ils ne savent même pas ce qui s'y trouve » (*Ibid.*, p. 149). « Dix ans [depuis la parution de Zarathoustra] : et personne en Allemagne ne s'est jamais fait un scrupule de défendre mon nom contre l'absurde silence dans lequel il était enseveli » (*Idem*). Nietzsche peste, tonne, abomine, mais ce silence absurde, il assure l'accepter malgré tout. Plus encore, « l'*aimer* ». « Moi-même je n'ai jamais souffert de tout cela; ce qui est *inéluçtable* ne me blesse pas; l'*amor fati* est le fond de ma nature » (*Ibid.*, p. 148-149). Le propos est clair : en l'homme s'incarne sa philosophie. Impossible de vanter le tragique comme vérité, comme réalité, si Nietzsche ne fait pas cette vérité sienne – s'il ne prend pas sa propre douleur à mains ouvertes. Or, la quantité de fois qu'il mentionne les mots Allemagne et Allemand (133 occurrences en 125 pages, surtout condensées dans « Pourquoi j'écris de si bons livres »), comme l'énergie qu'il dépense à décrier les travers de ses compatriotes, font sentir une sorte d'*obsession* aux antipodes de la blessure pansée par la prise sur soi de la fatalité. L'expression de Nietzsche est trop centrée sur les Allemands et trop rugissante à leur égard pour qu'on sente vraiment que, non seulement il

⁴¹ Voir aussi Molina, 2007, p. 51-53.

accepte qu'ils ne le lisent pas, mais *aime* cet état de fait. Ce qu'on sent, c'est plutôt l'amertume, la piqûre d'orgueil, voire la frustration capricieuse. Et si l'homme ne parvenait pas du tout à réaliser ce qu'il propose? S'il macérait plus qu'il ne l'écrit dans la rancune pure et simple? S'il était, plus qu'aimant, sournoisement aigri ?

SÉQUENCE 4 : POURQUOI JE SUIS UN DESTIN

4.1 Zoom arrière. En un grand-angular final : Nietzsche et la morale de décadence

Action : *Ecce homo* se termine sur un grand-angular en pompe et éclat. Nietzsche se couronne : il est le tout premier homme à découvrir la morale chrétienne comme morale de décadence, comme « mensonge » de ceux qui s'appellent les « bons » (*Ibid.*, p. 153-154). Il repère ce mensonge millénaire avec le corps, puis persiste et signe : en lui s'effectue le renversement des valeurs qu'il propose, en lui se réalise le contraire de la morale décadente, des bons et de leur mensonge.

[...] *Réévaluation de toutes les valeurs* : telle est ma formule de l'acte de suprême prise de conscience de soi de l'humanité, qui en moi s'est fait chair et génie. Mon sort veut que je doive être le premier humain *honnête*, que je me sache en opposition aux mensonges millénaires... Je suis le premier à avoir *découvert* la vérité, en ressentant d'emblée le mensonge comme mensonge – ou plutôt en le *flairant* comme tel... Mon génie est dans mes narines (*Ibid.*, p. 152).

La découverte qu'il fait du bout du nez, Nietzsche la veut porteuse de « bonne nouvelle » (*Ibid.*, p. 152), mais pas d'une nouvelle religion. La raison en est simple : le mensonge a toujours parlé le langage religieux. « J'ai une peur atroce que l'on aille un beau jour me canoniser ! » (*Ibid.*, p. 151). Pour paraphraser Peter Sloterdijk, Nietzsche non seulement pense avec le corps, non seulement « flaire » la vérité dans le sens le plus littéral du terme, mais sa tendre expérience du corps veut « réapprendre à parler » (2000, p. 200 ; *infra*, chapitre 3, p.125). Il doit dénicher et nourrir une langue qui ne soit pas religieuse, qui ne soit pas décadente.

En quoi le mensonge des bons que Nietzsche flaire et sent à fleur de peau consiste-t-il? À nier la vérité tragique, à nier la cohabitation fertile de toutes les facettes de la réalité.

La condition d'existence des bons est le *mensonge* – : autrement dit, le fait de *refuser-de-voir* à tout prix la réalité telle qu'elle est en son fond, c'est-à-dire *nullement* susceptible de provoquer à tout moment des sentiments de bienveillance [...] Considérer de toute façon les *détresses* en tout genre comme des objections, comme quelque chose qu'il faut *éliminer*, c'est la *niaiserie par excellence* et, tout bien considéré, une vraie calamité dans ses conséquences, une fatale bêtise [...]. Dans la grande économie du tout, les aspects terribles de la réalité (dans les affects, les désirs, la volonté de puissance) sont incommensurablement plus nécessaires que cette forme de petit bonheur, la prétendue « bonté » (*Ibid.*, p. 154).

En niant « les détresses » et « les aspects les plus terribles de la réalité » – c'est-à-dire en bonne partie le corps, avec ses douleurs incisives, ses frustrations, ses montagnes russes, ses années de nostalgie et d'hypersensibilité –, les prédicateurs du bon mutilent la vie de sa force créatrice (*Ibid.*, p. 155). Nietzsche le sait d'expérience : ce sont les pires moments qui, à chaque séquence de son histoire, lui ont permis de changer de perspective et de donner au tout de la vie pleine valeur (*infra*, séquence 1, plan deux; séquence 2, plans 1 et 2; séquence 3, plans 2 et 3). En niant les maux, les douleurs, les détresses, les aspects les plus malins de la vie, on travestit les instincts (*Ibid.*, p. 154), on « castré l'humanité » (*Ibid.*, p. 155). « Les bons – ils ne peuvent rien créer, ils sont toujours le commencement de la fin – ils crucifient celui qui grave de nouvelles valeurs sur de nouvelles tables [...] » (*Idem*).

La mise à nu du mensonge des bons convoque au monde des êtres capables de prendre le tout de la vie, le tout « des affects, des désirs, de la volonté de puissance » sur leurs épaules – des épaules mortelles, sans Dieu –, mais d'une force jusqu'ici inconnue.

L'espèce d'homme qu[e Zarathoustra] conçoit, conçoit la réalité *comme elle est* : elle est assez forte pour cela –, elle ne lui reste pas étrangère ni éloignée d'elle, elle

est *cette réalité même*, elle contient elle aussi en soi ce qu'a cette réalité d'effroyable et de douteux, car *c'est par là seulement que l'homme peut avoir de la grandeur...* (*Ibid.*, p. 156).

Cette approche de la réalité, qui accueille l'« effroyable » et le « douteux », n'est en rien *pessimiste*, assure Nietzsche (*Ibid.*, p. 154). Elle n'est pas *mauvaise*, bien que l'idéaliste « prenne la fuite » devant elle (*Ibid.*, p. 152) et que l'homme qui l'adopte, les bons l'appellent « diable ! » (*Ibid.*, p. 156).

Espace : *Ecce Homo* finit sur un grand-angle aussi large que haut : il embrasse le mensonge humain allant de la nuit des temps aux siècles à venir, et du plus bas de la décadence à son contraire le plus élevé. La verticalité est autant dans les images que dans le propos – inséparablement. En bas, rampante et mortifère, il y a une morale de décadence qui, en niant toute une partie de la vie, l'estropie, la tire vers le bas, l'empêche de créer; en haut, montante et énergique, une vie sans ce mensonge, qui s'affirme *avec* et *par* le tout qu'elle comporte. En s'éprouvant dans toutes ses facettes, en s'expérimentant, elle se surpasse, s'élève. C'est la « bonté » du mensonge des bons qui pousse Zarathoustra à s'isoler aux confins des montagnes : « c'est *cette* répugnance-là qui lui a donné des ailes “pour planer dans les futurs lointains” » (*Ibid.*, p. 156).

Temps : Les « jusqu'à moi », « jusqu'ici », « jusqu'à maintenant » abondent encore une fois et rappellent, avec un accent plus prononcé que jamais, que Nietzsche marque le plus important tournant de cette humanité géante s'étendant en amont et en aval, du passé au futur et de haut en bas : « On n'a jamais enseigné à l'humanité que des valeurs de décadence » (*Ibid.*, p. 158) ; l'aveuglement a été la norme « à l'exception de cinq ou six moments de l'histoire, moi-même constituant le septième » (*Ibid.*, p. 157) ; « Ce qui me sépare, ce qui me met à part de tout

le reste de l'humanité, c'est d'avoir *découvert* la morale chrétienne » (*Idem*) ; « Qui fait là-dessus la lumière [...] – il brise l'histoire de l'humanité en deux morceaux. On vit *avant* lui, on vit *après* lui » (*Ibid.*, p. 159).

LES SENSATIONS DE « POURQUOI JE SUIS UN DESTIN »

L'unité corps-esprit malgré le crime de l'humanité à son égard

Pour finir, Nietzsche hausse le ton. Il transmet son indignation, s'étouffe de colère. Le mensonge des bons a coupé l'esprit du corps – fausement dans les faits, le contraire étant impossible, mais assez pour qu'on le croie. Il a nié la vie, banalisé et endommagé le corps en faveur d'idéaux. Les mots manquent pour dire l'ampleur du « crime ».

Qu'on ait enseigné à mépriser les instincts fondamentaux de la vie; que l'on ait *forgé le mensonge* d'une « âme », d'un « esprit » pour faire honte au corps; que l'on ait enseigné à ressentir comme quelque chose d'impur la condition première de la vie, la sexualité; que l'on cherche le principe mauvais dans la condition la plus radicalement nécessaire pour prospérer, dans l'égoïsme *strict* [...] (*Ibid.*, p. 158).

C'est là une « calomnie », « effroyable », « épouvantable », « perfide », « infâme », un fait « pernicieux », « néfaste », « nuisible », « empoisonné », c'est une indicible « torture » (*Ibid.*, p. 157-160).

N'avoir pas ouvert les yeux plus tôt est selon moi la plus grande malpropreté que l'humanité ait sur la conscience, car c'est le fait de s'abuser soi-même devenu instinct, la volonté foncière de *ne pas* voir la causalité, la réalité quelles qu'elles soient, un faux-monnayage *in psychologicis* poussé jusqu'au crime (*Ibid.*, p. 157).

Devant ce crime de l'humanité contre elle-même, Nietzsche a besoin d'un spectacle qui attire l'attention et « contint le sens d'une provocation adressée à chacun! » (*Idem*). Que ressentir à ce stade, que ressentir devant cette provocation ? S'étouffer de colère avec Nietzsche ? Se protéger de sa montée en épingle; la trouver trop dramatique ? Ou encore, s'arrêter un instant... de pure stupéfaction. Comment est-ce possible ? Comment peut-on, pendant des siècles (pas encore

révolus...), se couper de l'unité du corps et de l'esprit, alors que chacun peut, à tout moment, en lui-même, la sentir ? La non-sensation de l'unité corps-esprit « devenue instinct ». Comment est-ce possible ?

Folie, génie ou jeu ?

Dans ce dernier grand-angle, Nietzsche devient prophète. Il annonce « une crise comme il n'y en eut jamais sur terre, la plus profonde collision des consciences » (*Ibid.*, p. 151); il y aura « des ébranlements, un spasme de séismes, un déplacement des montagnes et des vallées comme on n'en a jamais imaginé » ; « toutes les constellations de puissance de l'ancienne société auront explosé » et l'on verra « des guerres comme il n'y en a encore jamais eu sur terre » (*Ibid.*, p. 152). Ce sera une « véritable catastrophe ». « Je ne suis pas un être humain, je suis de la dynamite », écrit-il (*Ibid.*, p.151), comme s'il laissait par là une épitaphe. Ce Nietzsche, on le sent sur l'adrénaline – ou peut-être jouant à l'être. Est-ce qu'il se croit (« je crois que j'ai trop de malignité pour croire en moi-même ») (*Idem*) ? Est-ce qu'il exagère sciemment ? Est-ce qu'il délire ? Est-ce qu'il est sérieux ? On ne sait pas trop quoi en penser... Et c'est précisément cela qui alimentera nos questions, qui nous fera réfléchir.

Séquence après séquence, *Ecce homo* a fait sentir l'unité du corps et de l'esprit, et un rapport ambigu à l'égard du personnage de Nietzsche. Le lecteur sort de la scène imprégné et il pense, s'interroge. Les questions ne seront pas les mêmes d'un lecteur à l'autre (elles varieront en fonction du bagage de chacun), mais prendront toujours appui sur ce que la scène a fait ressentir :

une extraordinaire unité du corps et de l'esprit, sous différentes formes; et une étrange confiance-méfiance envers Nietzsche.

La symbiose du corps et de l'esprit que la scène du livre fait vivre page après page – leur unité alors que la maladie frappe à la séquence 1, que l'énergie vitale se dépense à la séquence 2, que la création atteint des sommets de beauté avec l'écriture de Zarathoustra à la séquence 3 – déclenche en nous un questionnement sur la scène elle-même. La scène de pensée d'*Ecce homo* « fait »-elle ce que Spinoza « dit », incarne-t-elle le principe voulant que l'esprit pense ce que le corps ressent?

Précisons la question, car si elle ne trouve pas de réponse immédiate, si elle vogue et dérive sans point d'arrivée connu d'avance, elle a tout de même un ancrage expliquant pourquoi la sensation d'unité corps-esprit que fait éprouver la scène nous mène à la poser. Dans son ouvrage *Quand dire c'est faire* (1970), John Austin soutient que certains énoncés *font* des choses en étant dits. C'est le cas, par exemple, du « je vous déclare mari et femme » prononcé par le prêtre, ou « je vous déclare coupable » prononcé par le juge. Ces sentences, par le fait même et au moment même d'être dites, réalisent des statuts qui n'existaient pas auparavant. Elles sont les illustrations par excellence des énoncés performatifs. Ce qu'Austin appelle à discerner plus généralement, c'est que dans tout énoncé il y a une dimension « locutoire » (ce qui est dit), illocutoire (la manière de dire, l'intonation) et « perlocutoire » (ce que l'énoncé fait). À notre avis, la performativité qu'il souligne est surtout « sociale ». En étant dits, les énoncés du prêtre et du juge changent la réalité sociale : ils vous font passer du statut de « célibataire » à celui de « marié », ou de « présumé innocent » à « détenu ».

Nous partons de là et dérivons, comme le dirait Barthes... La scène de pensée d'*Ecce homo* « fait »-elle quelque chose de particulier ? N'a-t-elle pas une performativité pour ainsi dire « conceptuelle », dans la mesure où la sensation d'unité corps-esprit ressentie de séquence en séquence réalise le propos ? Cette sensation (issue de l'action jouée sur scène, par exemple, Nietzsche malade qui raconte combien, grâce à la maladie, se sont affinés tant ses organes que son esprit), met-elle en acte le concept du livre, met-elle en acte la « connaissance *in physiologicis* » qui manque tant à l'humanité ?

Le questionnement sonde, balbutie, mais semble mettre le doigt sur quelque chose. La « performativité » du style nietzschéen par rapport au propos a souvent été interrogée, analysée, et cela à différents niveaux. Trois réflexions sur ce thème retiennent notre attention : celles de Gaston Bachelard, Dalie Giroux et Allan Gillespie. Dans *Nietzsche et le psychisme ascensionnel* (1943), Bachelard s'attarde à l'espace des hauteurs qui revient sans cesse dans les écrits nietzschéens, notamment *Ainsi parlait Zarathoustra*. Il soutient que le champ sémantique de l'altitude chez Nietzsche (la montagne, l'aigle en vol, la cime des arbres, le soleil, le ciel alcyonien ; à quoi on pourrait ajouter, en nous basant sur la scène d'*Ecce homo* : l'air élevant de Sils Maria, le puissant bloc dressé comme une pyramide non loin du Surlei, la petite chambre tout en haut du Palais du Quirinal) *précède* l'idée de la réévaluation des valeurs et *l'induit* au lecteur. Le champ sémantique de l'altitude, soutient Bachelard, fait sentir la légèreté et l'audace nécessaires à une réévaluation radicale de la morale avant même que l'on « comprenne » cette proposition. Avant qu'on la comprenne et, ajouterions-nous, pour qu'on puisse la comprendre, car l'esprit pense et comprend ce que le corps ressent.

Dans *L'unité de la forme et du fond* (2003), Giroux s'attarde, pour sa part, à l'effet de l'écriture nietzschéenne en aphorismes, avançant que celle-ci met en acte, chez le lecteur, le projet de transvaluation cher à Nietzsche. De par sa concision et son ton (« général, imagé, figuratif, voire énigmatique »), un aphorisme peut entrer dans un nombre infini de contextes. Il faut situer l'aphorisme, et le contexte dans lequel il s'inscrit provient de l'expérience et la disposition du lecteur (Giroux, 2003, p. 51). Puis, la forme aphoristique d'une œuvre, multiplicité d'aphorismes donnant une impression de totalité, est un miroir de la structure du monde en tant que celui-ci est « totalité ouverte et non système » (*Ibid.*, p. 53). Ainsi, tout comme la structure ouverte du monde, l'écriture en aphorismes oblige le lecteur à *évaluer* (la place de chaque aphorisme par rapport aux autres, ainsi que le rapport affectif à chacun). Elle l'oblige à « faire monde », en même temps que le contenu propositionnel du texte révèle que toute cosmologie repose sur l'évaluation, sur « la performance de la parole cosmologique » (*Idem*).

Enfin, dans *Nietzsche's Musical Politics* (1988), Gillespie s'attarde aussi à l'écriture aphoristique de Nietzsche, avançant cette fois qu'elle n'est pas pur éclatement, mais bien articulée de manière musicale. La distribution des aphorismes dans le *Crépuscule des idoles*, par exemple, correspondrait mathématiquement à la structure de la sonate, fondée sur la composition de dissonances qui s'harmonisent en une finale. Cette écriture-musique, soutient Gillespie, performe la vision tragique de la vie et l'« éternel retour du même ». « This is the essence of the tragic that the harmony and beauty of the world are impossible without contradiction, that is, without suffering. » (1988, p. 144). « Sonata form is the representation of this circularity, of the eternal recurrence of the same, and as such is the appropriate form for Nietzsche's work » (*Ibid.*, p. 146).

Dans cette lignée de réflexions, en étant chargés de la sensation d'unité corps-esprit que nous a fait ressentir la scène de pensée d'*Ecce homo*, nous demandons : cette sensation performe-t-elle le propos de Nietzsche quant à la « corporéité de la pensée » (Sloterdijk, 2000, p. 144-145)? Pour parler comme Bachelard : cette sensation issue des champs sémantiques de la physiologie (la circulation du sang, le système digestif, la bile, les narines, l'odorat, le froid ressenti) et de la psychologie (la joie, la détresse, le pleur convulsif, l'extase, le rire abondant, le « sentiment » tragique) *précède-t-elle* et *induit-elle* au lecteur l'idée de l'unité corps-esprit ? La sensation que le corps et l'esprit ne font qu'un vient-elle *avant* l'idée de l'unité, précisément pour qu'on puisse comprendre cette dernière ? Pour parler comme Gillespie : Cette sensation polymorphe d'unité corps-esprit – cette impression persistante que le corps pense au moment même de manger un plat, de marcher en plein air ou de souffrir une migraine –, performe-t-elle aussi le tragique, comme le fait la structure de la sonate faite de dissonances qui s'harmonisent en un tout? N'est-ce pas dans le tout du corps-esprit, saisissant le lecteur d'*Ecce homo* du début à la fin, que se passent les meilleurs comme les pires aspects de la vie? N'est-ce pas en lui que s'harmonisent, au fil de cycles en boucle, les moments où l'on est tout en bas et les moments où l'on est tout en haut?

L'autre sensation qui pousse à s'interroger quand on construit la scène de pensée d'*Ecce homo*, c'est l'étrange confiance-méfiance envers Nietzsche. Cette intimité, ce crédit qu'on lui a donné, pour ensuite voir en lui tant de frustration et ne plus savoir quoi en penser, ne laissent pas tranquille. Reprenons la dérive de l'interrogation à partir de là.

Chez Nietzsche, comme chez Descartes, il y a un voyage intérieur – la sensation d'« intimité » ressentie à la première séquence d'*Ecce homo* renvoie à « ce qu'il y a de plus

intérieur » (Lalandes, 2010, p. 533). Cette intériorité a lieu sur la scène, même si Nietzsche n'utilise pas le terme « intérieur » et même si sa philosophie combat sans doute l'intériorité métaphysique qui extrait du monde et du corps; celle qu'on retrouve précisément dans le *Discours de la méthode* de Descartes (*infra*, chapitre 2, p.85; *supra*, chapitre 7, p.269). L'intériorité chez Nietzsche est plutôt sans coupure, sans frontière avec le monde. L'homme nous mène en lui, dans ses tripes, et pourtant on reste connectés à l'humanité. C'est ce que font sentir les zooms avant jusqu'aux entrailles de l'homme en plan rapproché, suivis de zooms arrière jusqu'au grand-angulaire cadrant le genre humain – le lien est direct. En allant en soi, Nietzsche ne s'« assure [pas du tout] des dehors » (Clément, 2005, p. 110; *supra*, chapitre 7, p.269). Aussi, l'enjeu ou « la quête » du voyage intérieur n'est pas le même que chez Descartes. Chez ce dernier, le but de l'allée en soi est l'autonomie : refaire nos principes en passant que par nous-mêmes, pour les rendre plus uniformes et donc plus vrais (*supra*, chapitre 7, p. 268-270). Chez Nietzsche, ce qui est en jeu dans l'intériorité, c'est la connexion au corps, à l'expérience, au *vigor*...

La sensation inconfortable de confiance-méfiance envers Nietzsche, n'a-t-elle pas à voir avec cette connexion à soi qui est le but du voyage intérieur nietzschéen? Au départ, comme dans la séquence 1 d'*Ecce homo*, on se sent rapidement intime, au sein même des entrailles et de ce que nous sommes au plus creux, mais suffit-il de vouloir entrer en soi pour y arriver et y voir clair? Si on se méfie de Nietzsche à partir de la séquence 3, après lui avoir fait confiance, c'est parce qu'on ne sait plus ce que son attitude veut dire. S'il débloque par frustration, se voit-il aller? S'il joue une comédie, est-il encore connecté à ce qu'il ressent? On peut affirmer que son dithyrambe, son auto-éloge, à l'œuvre notamment à la séquence 4 d'*Ecce homo*, sont conscients, voire stratégiques : c'est le nouveau langage qu'il propose, destiné à faire vibrer sans honte (Giroux, 2007). Après tout : « quel langage, demande Nietzsche, parlera un tel esprit

[Zarathoustra] quand il se parle à lui-même? Le langage du dithyrambe. Je suis l'inventeur du dithyrambe » (1992, p. 133). Mais force est d'admettre que la question continue à se poser, malgré des hypothèses d'interprétation : mais qu'est-ce donc que Nietzsche fait? Peut-on encore lui faire confiance? Et puis, pourrait-on se faire confiance si on s'ouvrait comme lui? En quelque sorte, si à la deuxième séquence de la scène, on avait envie de prendre le bistouri à notre compte et demander « Qu'est-ce que je mange? », « Où est-ce que je vis? », « Comment je me dépense? », à la toute fin du spectacle, ayant douté de Nietzsche et ne sachant plus quoi penser de lui, on se demande : en entrant en nous, serions-nous pris de la même confiance-méfiance envers nous-mêmes? Quels seraient nos écarts d'expression? Quelles seraient nos exagérations? Et nos délires? Saurions-nous les détecter? Ainsi, la sensation de confiance-méfiance envers l'homme ne mène-t-elle pas à penser le défi même que constitue se réfléchir, se connecter à soi, se connecter à ce corps-esprit qui contient toutes les contradictions?

CHAPITRE 7

LA SCÈNE DE PENSÉE DU *DISCOURS DE LA MÉTHODE* DE DESCARTES : LA SATISFACTION TROUBLÉE D'UN BÂTISSEUR

En 1637, quatre ans après la condamnation de Galilée par l'Église, paraît, en français et sans nom d'auteur, le *Discours de la méthode. Pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*⁴². De son propre aveu, René Descartes y raconte son parcours philosophique comme un « tableau » ou une « fable » (1973, p.94). Nous l'aborderons ici comme une scène. Elle comporte deux grandes parties entre lesquelles le ton de Descartes change.

La première partie de la scène comprend quatre actes (correspondant aux parties 1 à 4 du livre). L'action est celle d'un homme de lettres mûr qui raconte rétrospectivement comment, étant jeune, il a démolì et rebâti tout ce qu'on lui avait appris au cours de son éducation. Insatisfait par la trop grande variété des prétentions au vrai, il balaie tout et recommence avec sa propre « méthode ». L'espace est celui du voyage en dehors des salles de classe et, rapidement, celui du « soi » dans lequel on entre – seul point à partir duquel on peut se rapprocher de la vérité. En lui, les opinions et croyances que Descartes trouve s'apparentent à des édifices, des bâtiments, des maisons. Ils sont inégaux, vacillants, irréguliers, au grand déplaisir du jeune homme, qui les démolira et rebâtira de ses propres mains. Cela fait en sorte que l'action de la première partie se déroule majoritairement « à l'intérieur » de Descartes, certes, mais plus spécifiquement dans un champ de construction, avec ses fondations à refaire, sa cabane de chantier, sa poussière, sa terre et son roc. Le temps est celui de la jeunesse pendant laquelle on reçoit en legs les opinions et croyances de nos précepteurs; le temps des constructions inégales, bric-à-brac, pendant lequel on

⁴² Il paraît suivi de trois traités (*La Dioptrique*, *Les Météores* et *La Géométrie*), dont nous ne traiterons pas ici.

a la force et la vie devant soi pour tout démolir et relever à nouveau. Avec la jeunesse vient l'attente de la maturité suffisante pour s'attaquer aux pans les plus difficiles de la démolition. Descartes reconstruit ce qu'il sait en mathématique, en géométrie, en morale, en attendant d'être prêt à rebâtir ses principes de philosophie. Une décennie plus tard, c'est enfin l'heure. Le glas sonne, et l'espace change. Le personnage est toujours « en lui », mais sa ville intérieure et son chantier de construction disparaissent. Les « plus importantes questions » l'amènent à imaginer un espace tout autre de ce qu'il connaît, un espace non situé, qui ne serait « nulle part » et à se demander : si l'on se trouvait dans ce « non-lieu », sans rien comme point de référence, comment saurait-on que l'on continue à être?

La deuxième partie de la scène comprend deux actes (correspondant aux parties 5 et 6 du livre). L'action est celle du même homme de lettres qui ne raconte plus son passé, mais son présent. Il vient d'écrire un traité, son œuvre maîtresse, et d'en omettre *in extremis* la publication. Il donne un aperçu de ce qu'il y avait en ces pages, expose les raisons qui le mènent à les retirer de presse et accentue celles qui, à la fois, le convainquent de publier en échange le *Discours de la méthode*. L'espace est, d'une part, celui du traité inédit : celui du « monde imaginaire » que Descartes y déployait pour mieux penser. Un monde construit de toutes pièces, identique à celui dans lequel on vit et par le fait même pouvant servir de modèle pour la réflexion. D'autre part, l'espace de la deuxième partie de la scène de pensée du *Discours* est celui de la solitude, de l'ermitage, dans lequel Descartes se retire dans les faits. Le philosophe s'isole plus que jamais : il évite les rencontres savantes, ne travaille avec personne et communique avec ses lecteurs par correspondance. Il devient ermite. Le temps est celui de la maturité atteinte – voire bientôt la fin du parcours – et donc celui de l'économie intelligente des années qui restent à vivre. Les utiliser à bon escient exige que Descartes publie le moins possible, qu'il contourne la perte de temps en

disputes stériles pour achever au mieux le travail d'une vie; en si bonne route, si avancé, si gratifiant.

Des deux parties qui constituent la scène de pensée du *Discours de la méthode* se dégagent des sensations tout en contrastes : au terme de son récit, l'homme de la fable est à la fois profondément *satisfait* et *troublé*. Sa satisfaction a crû petit à petit, d'année en année, depuis qu'il a décidé de tout rebâtir à son compte. À la levée du rideau, c'était un jeune homme clamant son intelligence limitée, remarquablement désireux de connaître la vérité et tout aussi insatisfait de se sentir loin d'elle au terme des études classiques. Dans le deuxième acte, son amour de l'unité se dévoile : il est fort, passionné et guide son entreprise de reconstruction. Dès que celle-ci est mise en œuvre, l'ardent désir de vérité du personnage, arrimé à son amour de l'unité, commence à se satisfaire. Dans le troisième acte, sa satisfaction est de plus en plus grande. L'homme se dévoue à son chantier, sans presse, avec délectation, et le bonheur qu'il en tire est pur, paisible et honnête. Puis, dans le quatrième acte, la sensation de plénitude atteint son summum : ayant su être patient, Descartes voit enfin les questions philosophiques « clairement », tranche avec « certitude », observe autour de lui et, confiant, atteste avoir trouvé le principe premier qu'il cherchait depuis toujours. La première partie de la scène est ainsi un crescendo de l'insatisfaction vers la satisfaction.

La deuxième partie donnera pourtant l'impression que cet accomplissement, ce contentement maximal, est dans les faits un plateau au bout duquel la satisfaction ne reste pas intacte. Le cinquième acte signera d'abord la persistance du sentiment de satisfaction. Descartes est à ce point certain des vérités qu'il a trouvées qu'il exhorte le lecteur à expérimenter des choses en personne pour en être certain lui-même. Le sixième et dernier acte, quant à lui, mêlera

les cartes. La mission de départ a réussi, Descartes s'est rapproché du vrai, il se dit satisfait comme le pauvre devenu riche ou encore le général d'armée victorieux... mais quelque chose ne va pas. Une difficulté, une inquiétude, un pincement se fait sentir, s'insinue de côté, pour ne plus disparaître. Retiré, à distance, presque tapi, l'homme est fier de son œuvre, mais incontestablement farouche : il est décidé à finir sa carrière d'une certaine façon, mais ne semble pas tout à fait serein; sa désapprobation du monde des lettres est palpable malgré les politesses et révérences qu'il prend soin de faire; son désintérêt, voire sa hantise des charges publiques est explicite; son instinct premier l'aurait amené à ne jamais écrire et pourtant il le fait; il s'y efforce, il s'y oblige. Sa méthode permettrait de tout rebâtir, merveilleusement, et pourtant il met en garde contre les trop grands chantiers. Dans son enthousiasme, dans son élan, quelque chose d'inquiet appelle à la mesure et la contention.

Qu'est-ce qui tracasse Descartes? Qu'est-ce qui l'incommode et dérange la quiétude qu'il « estime sur toute chose »? Est-ce la menace planante de la censure, voire de la condamnation à mort? Est-ce une frustration de publication étant donné que son œuvre maîtresse ne voit pas le jour? Est-ce la sollicitation de l'extérieur, du monde des doctes, qui lui interdit un retrait en paix comme il le voudrait? Est-ce, plutôt, quelque chose d'interne à sa propre philosophie, moins attribuable aux autres qu'à ce qu'il a lui-même vu et pressenti dans sa ville intérieure de jeunesse, comme dans le monde imaginaire de son écrit inédit? Est-ce quelque chose à même la beauté et la grandeur des constructions dont il entrevoit la possibilité? La réponse ne se donne pas d'emblée.... Elle se médite. Elle se pense.

Le caractère autobiographique et en partie fictionnel du *Discours de la méthode*, le fait que Descartes fasse un « tableau » ou une « fable » de son parcours philosophique, a été commenté

largement. Notre analyse, qui dégage de cette fable une scène de pensée, trouve un interlocuteur de choix en Bruno Clément et son *Récit de la méthode* (2005). Ce dernier emprunte les mots de Ferdinand Alquié, spécialiste de Descartes, qui font raisonner ses thèses, et offrent un plancher en marbre pour les nôtres :

La leçon de Descartes – dit Ferdinand Alquié – est qu’on ne peut séparer la compréhension de sa philosophie de l’attention aux démarches par lesquelles il est devenu philosophe, et cela [...], dans la mesure où la philosophie n’est pas une science, un recueil de vérités objectives, mais une démarche ontologique et vécue, un mouvement vers l’Être, un discours sur l’insuffisance de tout discours. La philosophie n’est pas pour Descartes un ensemble d’idées, elle est une pensée : son ordre véritable ne peut se confondre avec le système, il doit comprendre l’homme, le philosophe lui-même qui [...] ne peut donc transmettre (la sagesse) sous la forme d’un corps constitué de doctrine, mais seulement en demandant à chacun de méditer avec lui, de méditer longtemps, de méditer dans le temps, de revivre successivement les divers moments d’une histoire qui, à ce niveau, devient raison sans perdre cependant sa temporalité (Clément, 2005, p. 114-115).

Si Descartes invite à *méditer avec lui* en revivant les moments de son histoire – parce que la philosophie, en tant que pensée, est inséparable de l’homme, du philosophe lui-même –, nous rajoutons ceci : *ce qu’il donne à méditer c’est une profonde satisfaction troublée*. Ce qu’il invite à réfléchir, en le faisant sentir au lecteur, c’est un contentement croissant, une quasi félicité, qui en dernière instance ne laisse pas tranquille. Une satisfaction glorieuse qui se trouble au dernier acte. Les sensations du philosophe maître d’œuvre, qui érige des maisons, qui érige un autre monde, qui s’érige lui-même, le plus loin possible des querelles savantes, sont complexes dans leurs nuances, insaisissables en un seul mot. Elles poussent à se questionner, à *chercher* ce qui ne va pas. Mais qu’est-ce qui tracasse Descartes? Elles font penser...

Première partie de la scène du *Discours*

ACTE 1. UNE PETITE ENFANCE AUX GRANDES LETTRES

Action : Étudier. Descartes étudie les lettres, les arts et les sciences, tout le « cursus au bout duquel on a coutume d'être reçu au rang des doctes » (1973, p. 94). Convaincu que ce cursus l'aidera à bien se conduire, à terme il change d'idée : « Il me semblait n'avoir fait autre profit en tâchant de m'instruire, sinon que j'avais découvert de plus en plus mon ignorance » (*Idem*). Cherchant mieux, il quitte les classes et voyage, espérant trouver dans la rencontre des gens et l'expérience des mœurs étrangères ce qu'il n'a pas trouvé dans les livres (*Ibid.*, p. 100). De par le monde, s'il apprend beaucoup, il n'est pas plus satisfait, ce qui le pousse une fois de plus à changer de tactique. C'est-à-dire, à plonger en lui.

[...] après que j'eus employé quelques années à étudier ainsi dans le livre du monde et à tâcher d'acquérir quelque expérience, je pris un jour résolution d'étudier aussi en moi-même, et d'employer toutes les forces de mon esprit à choisir les chemins que je devais suivre (*Ibid.*, p. 101).

Espace : Les salles de classe et le voyage dans le monde. Le premier acte du *Discours de la méthode* est composé de sorties et d'entrées : une sortie des classes pour une entrée dans le monde, une sortie du monde pour une entrée en soi. C'est le deuxième mouvement qui importe le plus. Descartes va jusqu'à assimiler les classes et le monde – efface presque ce premier changement d'espace – et les oppose en bloc à l'entrée en soi : « c'est quasi le même de converser avec [les livres] des autres siècles que de voyager » et le monde dans lequel on voyage est un « livre » comme les autres (*Ibid.*, p. 96). Dans les livres comme dans le voyage, le jeune homme met en perspective ce qu'il connaît, apprend à apprécier la différence et affine son jugement, mais quelque chose le laisse sur sa faim; ce qui le mène à explorer « en lui », ce qui

l'oblige à « ne chercher d'autre science qu'en [lui]-même » (*Ibid.*, p. 100). Le résultat sera meilleur : cela « me réussit beaucoup mieux, ce me semble, que si je ne me fusse jamais éloigné de mon pays et de mes livres » (*Ibid.*, p. 101).

Temps : L'enfance et son terme. Le temps du premier acte est celui de l'enfance que l'on quitte. Descartes raconte avoir été « nourri aux lettres » (*Ibid.*, p. 94), formule marquante faisant imaginer aussitôt les premières années de vie du philosophe : entre une cuillerée de purée et une autre d'algèbre, un jeu dans la cour et une heure de lecture. Une fois bien établie l'image du bas âge et de la première formation se donne celle de l'étape suivante : « Sitôt que l'âge me permit de sortir de la sujétion de mes précepteurs, je quittai entièrement l'étude des lettres » (*Ibid.*, p. 100). Le premier acte du *Discours* est ainsi une coupure de cordon, un départ du nid, le début d'une aventure autonome.

Sensations : Modestie, désir de vérité et insatisfaction. Descartes est le seul personnage de son récit, il est pour ainsi dire seul sur scène. En matière de sensations, du moins en ces débuts d'histoire, le lecteur est capté par ce narrateur-personnage unique, précisément parce qu'il est le seul point d'attraction. Il capte par son exclusivité. Autrement dit, le lecteur ne se situe pas ici entre les sensations de divers personnages comme dans le *Banquet* de Platon (où, dès les premières lignes, il a des informations concernant comment se sentent Socrate, Apollodore, Agathon, Alcibiades, etc.) ; il est ici devant un seul personnage, comme dans l'*Ecce homo* de Nietzsche, et s'identifie intuitivement à lui, à ce qu'il ressent, qu'il s'en distancie ou non plus tard par un effet de recul.

Le personnage qui se donne à voir, alors que le rideau se lève sur le *Discours de la méthode*, réitère sa simplicité et son envie de connaître : ni plus ni moins intelligent que quiconque, il a une envie viscérale de vrai et une terrible insatisfaction à cet égard. C'est un jeune homme comme les autres, qui brûle de vouloir mieux comprendre les choses et de ne pas réussir à le faire. En lui rien n'est génial, ni extraordinaire. « [...] je n'ai jamais présumé que mon esprit fût en rien plus parfait que ceux du commun : même j'ai souvent souhaité d'avoir la pensée aussi prompte, ou l'imagination aussi nette et distincte, ou la mémoire aussi ample, ou aussi présente, que quelques autres » (*Ibid.*, p. 92). Ce qu'il cherche, c'est une façon d'augmenter graduellement son savoir en tenant compte de « la médiocrité de [son] esprit » et de la durée d'une vie (*Idem*). Attention, il n'y va pas d'une mésestime de soi : l'esprit médiocre, limité, est une donnée pour tous. Ce que soutient Descartes, c'est qu'il est de la moyenne. S'il se démarque, c'est dans la mesure où il a eu de la chance (*Ibid.*, p. 92, 99) et probablement quant à l'ampleur et la ténacité de son désir de vérité. S'il ne le dit pas en toutes lettres, son texte le fait sentir. Le jeune Descartes est un passionné hors pair : « j'avais un extrême désir de les apprendre [les lettres] » (*Ibid.*, p. 94); et à la fin du cursus des doctes, « j'avais toujours un extrême désir d'apprendre à distinguer le vrai d'avec le faux, pour voir clair en mes actions et marcher avec assurance dans la vie » (*Ibid.*, p. 100). C'est en cherchant « plus de vérité » qu'il quitte les livres, espérant en trouver davantage dans le vécu des gens en chair et en os que dans les spéculations nées en bibliothèque et mortes sans effet (*Idem*).

Avec ce caractère, ce qui donne le coup d'envoi à la scène c'est l'insatisfaction du désir. Celui-ci n'est pas tant complètement frustré qu'à moitié comblé, ce qui nous fait dire que Descartes *reste sur sa faim*. Il respecte profondément la littérature ancienne et ses mythes; il « est amoureux » de la poésie; il « admire » l'éloquence; « se plaît » aux mathématiques et « révère »

la théologie (*Ibid.*, p. 97-98) – mais quelque chose lui manque, comme quelqu'un qui mange, mais ne se rassasie pas. Ce qui l'insatisfait, plus que tout, c'est la trop vaste *diversité* des opinions et l'inaptitude à les départager, autant dans les livres que chez les gens qu'il rencontre en voyage. Cela le fait souffrir, comme l'on souffre d'avoir encore faim, *parce qu'il ne peut y avoir qu'une seule vérité* :

[...] considérant combien il peut y avoir de diverses opinions touchant une même matière qui soient soutenues par des gens doctes, sans qu'il y en puisse avoir jamais plus d'une seule qui soit vraie, je réputais presque pour faux tout ce qui n'était que vraisemblable (*Ibid.*, p. 99).

« [...] pendant que je ne faisais que considérer les mœurs des autres hommes, je n'y trouvais guère de quoi m'assurer, et j'y remarquais quasi autant de diversité que j'avais fait auparavant entre les opinions des philosophes » (*Ibid.*, p. 101). La vérité ne se décline pas de mille manières : elle est une. Descartes le sait, le sent, en est persuadé... et entre en lui pour la trouver.

ACTE 2. UN CHANTIER INTÉRIEUR POUR ENFIN BÂTIR CE QU'ON AIME

Action : Tout réexaminer. En lui, le jeune homme trouve autant de diversité que chez les doctes et les gens d'autres lieux. Il l'associe d'emblée au fait d'avoir été gouverné jusque-là par ses appétits et ses précepteurs « souvent contraires les uns aux autres » (*Ibid.*, p. 102). Pour se rapprocher de la vérité *une*, il entend tout réexaminer, opinion par opinion, en passant par une seule et même raison : la sienne. Il veut donner à ses jugements la « pureté » et la « solidité » qu'ils auraient eues s'ils avaient dépendu uniquement de lui dès sa naissance (*Ibid.*, p.104). Mais avant de rejeter quoi que ce soit, l'impératif est de mettre au point la bonne méthode de travail (*Ibid.*, p. 109). Celle-ci tiendra en quatre préceptes : (1) considérer vrai seulement ce qui l'est « évidemment » (« clairement », « distinctement ») en évitant de se précipiter; (2) « diviser » ce qui pose problème en le plus de parcelles possibles; (3) procéder par « ordre » en examinant

d'abord les parcelles les plus simples et ensuite les plus complexes; (4) conclure avec des revues entières qui n'omettent rien (*Ibid.*, p. 110-111).

Espace : L'entrée en soi. Descartes entre en lui. Il se retire des milieux – lettrés et non lettrés – où l'on peut défendre tout et son contraire, où la diversité fait aller dans toutes les directions. Cette intériorisation est dite mot pour mot, proclamée, dès la fin du premier acte : « je pris un jour résolution d'étudier aussi en moi-même » (*Ibid.*, p.101). Or, elle est également « jouée » dans l'histoire. C'est avec elle qu'ouvre le deuxième acte, alors que Descartes raconte le jour où, en plein hiver, sur le chemin qu'il empruntait pour revenir d'Allemagne, il est resté volontairement enfermé dans une toute petite chambre – le fameux « *poêle* allemand » – coupée du reste du monde : « [...] ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n'ayant d'ailleurs par bonheur aucun soins ni passions qui me troublassent, je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout le loisir de m'entretenir de mes pensées » (*Ibid.*, p. 102). En s'enfermant, Descartes « s'assure ainsi des dehors » (Clément, 2005, p. 110). La solitude de la pièce, sans distractions externes, relaie l'intériorité dans laquelle il s'apprête à plonger.

Une fois « à l'intérieur » de lui-même, le jeune homme s'entretient de ses pensées et « examine » tout ce qu'il sait. Les formulations de ce type reviennent : Descartes refuse de s'appuyer « que sur les principes qu'[il s'était] laissé persuader en [s]a jeunesse sans avoir jamais examiné s'ils étaient vrais » (1973, p. 105); il « rejette » les « opinions qui ont pu glisser autrefois dans [s]a créance sans y avoir été introduites par la raison » (*Ibid.*, p. 109); il « examine » les propositions mathématiques (*Ibid.*, p. 112); « [s]'emploie à examiner » des préceptes (*Ibid.*, p. 113) et entreprendra « d'examiner » toutes les autres sciences (*Ibid.*, p. 114). Malgré la réitération

du verbe « examiner », quelque chose d'autre dans le texte dit *beaucoup plus en détail* ce que le personnage fait et où il se trouve.

Descartes *démolit et rebâtit* sa ville intérieure. Cette autre manière de dire les choses est la métaphore centrale du *Discours de la méthode*⁴³. Le procédé attire l'attention et mérite une place de choix dans la constitution de la scène de pensée qu'offre le texte, pour deux raisons. La première est proprement philosophique. La métaphore spatiale du démolir-rebâtir fait partie intégrante de l'examen qu'entreprend Descartes; elle n'en est pas extirpable. Elle appartient à ce que Paul Ricœur appelle, dans l'avant-dernière étude de *La métaphore vive*, la « logique de la découverte » (1975, p. 302-304; *infra*, chapitre 2, p.65-66). Dans cette perspective, nous l'avons dit, la métaphore est une voie nécessaire pour se représenter et explorer l'inconnu, car celui-ci ne peut être représenté et exploré qu'en passant par ce qu'on connaît déjà, avec la supposition que d'une manière ou d'une autre il lui ressemble. Ici, Descartes examine tout ce qu'il sait en cherchant une vérité *unifiée*, qu'il n'a pas trouvée dans son cursus, ni en voyageant. Elle est inconnue : on ne sait pas trop, au fond, ce qu'on cherche. Descartes se la représente et l'explore en faisant *comme si* elle était l'une de ces villes unifiées et harmonieuses, à l'architecture fascinante, qu'il admire tant. Il démolit et reconstruit ce qu'il trouve en lui-même en visant la magnificence d'une ville unifiée *comme si la vérité qu'il cherche y ressemblait...*

La deuxième raison, quant à elle, est dramatique. La métaphore de la démolition-reconstruction à l'intérieur de soi, par ses occurrences tout au long du livre et ses variations sur le même thème, compose, dans le *Discours de la méthode*, le « monde possible » dans lequel le

⁴³ C'est une métaphore, à la base, en tant que figure de style fondée sur une ressemblance entre l'examen des connaissances et la démolition-reconstruction.

personnage de Descartes se déploie. Celui-ci est, dans les termes d'Umberto Eco, le monde que le lecteur est tenu d'investir pour pouvoir s'identifier au personnage; le monde dans lequel on s'attache à ce dernier et ressent ce qu'il ressent (2010, p. 3-6)⁴⁴.

Ainsi, c'est avec ses « matériaux » de construction et ses « plans d'architecte » qu'on apprend à mieux connaître Descartes. Le philosophe maître d'œuvre a des soucis, des goûts et des vues spécifiques pour son chantier. Son souci premier est de démolir pour les bonnes raisons; son critère, d'évaluer les fondations des bâtiments. Si elles vacillent, il faut démolir et rebâtir, sans quoi tout menace de s'effondrer. Autrement dit, on ne reconstruit pas par envie de décorer, mais par nécessité, et la nécessité se mesure à l'état des fondations.

[...] nous ne voyons point qu'on jette par terre toutes les maisons d'une ville, pour le seul dessein de les refaire d'autre façon, et d'en rendre les rues plus belles; mais on voit bien que plusieurs font abattre les leurs pour les rebâtir, et que même quelquefois ils y sont contraints, quand elles sont en danger de tomber d'elles-mêmes, et que les fondements n'en sont pas bien fermes (Descartes, 1973, p. 105).

Le second souci de Descartes est de circonscrire ce qu'il va démolir et rebâtir. Son critère, encore une fois, sera net : le chantier qu'il entreprend en sera un de maisons privées, à la rigueur, celui de son humble demeure; ce ne sera, d'aucune manière, un chantier « qui touche le public » (*Ibid.*, p. 106). Car nul ne démolit sans de trop grands risques les monuments de l'État et des institutions.

⁴⁴ Dans un texte récent, Eco soutient que l'identification aux personnages de fiction exige du lecteur une « suspension d'incrédulité » et l'acceptation d'un « monde possible » que le texte est tenu de tisser : « Nous pouvons nous identifier sans problème à des personnages de fiction et à leurs actes parce que, selon une convention narrative, nous nous mettons à vivre dans le monde possible de leur histoire comme s'il était le nôtre »; « À la lecture d'un texte de fiction, nous signons un pacte tacite avec son auteur, qui *prétend* que quelque chose est vrai et nous demande de *prétendre* le prendre au sérieux (Searle, 1975). De cette manière chaque fiction invente un monde possible et tous nos jugements de vérité et de mensonge doivent se référer à [lui] ». Le monde possible « ne diffère jamais totalement de celui en lequel nous vivons », c'est un « petit monde » et dans les faits un « monde parasite » où « tout est semblable à notre monde réel prétendu, à l'exception des variations explicitement introduites par le texte ». Enfin, ce procédé d'identification, ajoute Eco, n'arrive pas seulement à la lecture de fictions » (Eco, 2010, p. 3-6). Dans le cas du *Discours de la méthode*, le personnage principal quitte le monde des lettres et celui du voyage pour plonger dans son monde intérieur de démolition-reconstruction. C'est un univers typique du bâtiment, un chantier, à l'exception près qu'il est *en lui*.

Ces grands corps [l'État, le corps des sciences, l'ordre établi dans les écoles] sont trop malaisés à relever étant abattus, ou même à retenir étant ébranlés, et leurs chutes ne peuvent être que très rudes. Puis pour leur imperfection, s'ils en ont, comme la seule diversité qui est en eux suffit pour assurer que plusieurs en ont, l'usage les a sans doute fort adoucies [...]. Et enfin elles sont quasi toujours plus supportables que ne serait leur changement (*Idem*).

Descartes ne touche pas à cette pierre-là. « Jamais mon dessein ne s'est étendu plus avant que de tâcher à réformer mes propres pensées, et de bâtir dans un fonds qui est tout à moi » (*Ibid.*, p. 107). En quelque sorte, il démolit et reconstruit avec entrain, avec détermination, mais dans *sa cour*.

Temps : Le jeune âge adulte. Descartes a quitté le nid de ses précepteurs, mais il est à l'évidence bien trop tôt encore pour certaines choses... telles que la réfection des principes de philosophie. C'est là « la chose du monde la plus importante » et aussi celle où la précipitation causerait le plus de ravages (*Ibid.*, p. 114). Il faut attendre d'être plus mature et mieux exercé avant de s'y consacrer. « Je ne pouvais point entreprendre d'en venir à bout que je n'eusse atteint un âge bien plus mûr que celui de vingt-trois ans que j'avais alors et que je n'eusse auparavant employé beaucoup de temps à m'y préparer [...] » (*Idem*).

Sensations : Amour de l'unité et commencement de la satisfaction. Dans le premier acte du *Discours*, le désir de vérité de Descartes – « extrême », brûlant – se bute à la diversité des opinions et à l'unicité de la vérité. Dans le deuxième acte, on lit encore, mot à mot, qu'il n'y a « qu'une vérité de chaque chose » (*Ibid.*, p. 113). Et par-delà l'assertion *globale* de l'unité du vrai, on sent le *détail* de ce que Descartes aime dans l'unité : sa régularité, son uniformité, sa droiture. Les goûts du personnage, l'esthétique qui l'apaise, se dévoilent. L'on sent la laideur à ses yeux de ce qui n'est pas uniforme et la splendeur de ce qui l'est.

[...] souvent il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé. Ainsi voit-on que les bâtiments qu'un seul architecte a entrepris et achevés ont coutume d'être plus beaux et mieux ordonnés que ceux que plusieurs ont tâché de raccommoder en faisant servir de vieilles murailles qui avaient été bâties à d'autres fins. Ainsi ces anciennes cités qui, n'ayant été au commencement que des bourgades, sont devenues par succession de temps de grandes villes, sont ordinairement si mal compassées [dessinées]⁴⁵ au prix de ces places [villes fortifiées] régulières qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine, qu'encore que, considérant leurs édifices chacun à part on y trouve souvent autant ou plus d'art qu'en ceux des autres, toutefois, à voir comme ils sont arrangés, ici un grand, là un petit et comme ils rendent les rues courbées et inégales, on dirait que c'est plutôt la fortune que la volonté de quelques hommes usant de raison qui les a ainsi disposés (*Ibid.*, p. 102-103).

Quand Descartes entre en lui et regarde sa ville intérieure, construite avec tout ce qu'il a reçu de part et d'autre au fil de son éducation, c'est la laideur des villes « mal compassées » avec des édifices « là petits » et « là grands » qu'il voit avec dédain; et la « beauté » des villes fortifiées « régulières » qui le fait rêver... Ce sont là les premières sensations que l'acte laisse en partage. Pourquoi ce ton d'abjection (qui parle de « raccommoder » et de « bourgade ») envers les bâtiments « là petits » et « là grands », ou encore envers les rues « courbées et inégales »? Pourquoi plus de perfection et de beauté dans la régularité? Descartes ne l'argumente pas, ne l'explique pas : il le sent et essaie de le transmettre. La diversité (des édifices, des lignes droites et des lignes courbes) fait naître en lui une sensation très forte de *désagrément*. L'unité, l'uniformité, provoquent aussi en lui une sensation, mais cette fois de *splendeur*. Le plaisir et le déplaisir ressentis valent ici l'argument. Ce que le jeune philosophe *aime*, ce qui le réjouit – cette unité, cette cohérence, cette régularité; unité vraie, unité *belle* –, il le veut pour sa ville intérieure. Convaincu que cette beauté provient de l'action d'un seul architecte, et ne trouvant aucun prédécesseur à qui se fier exclusivement, il entreprend de ne se fier qu'à lui (*Ibid.*, p. 108)⁴⁶.

⁴⁵ Les termes entre crochets sont ajoutés dans notre édition par le commentateur.

⁴⁶ Sans doute l'on reconnaîtra dans cet amour de l'unité l'autorité d'une tradition philosophique. Ainsi, quand Descartes fait la louange des lois de Sparte, comme étant meilleures que celles de toutes les autres villes du fait

Ce Descartes amoureux de l'unité sait ce qu'il veut construire et ressent déjà les bienfaits de ce qu'il entreprend sur son chantier. Autrement dit, sa méthode de réfection lui réussit; elle donne de belles constructions, et il en tire une satisfaction sans précédent. En « deux ou trois mois », il « vient à bout » de plusieurs questions qu'il jugeait auparavant difficiles, et il lui semble pouvoir déterminer « par quels moyens et jusqu'où » il est possible de résoudre les questions qui lui causent encore problème (*Ibid.*, p. 113). « Je sentais [que] mon esprit s'accoutumait peu à peu à concevoir plus nettement et plus distinctement ses objets » (*Ibid.*, p. 114). Les améliorations promettent de s'accroître avec le temps, car la méthode pourra être appliquée à toutes les sciences par ordre de difficulté, « comme par degrés », de la plus simple à la plus complexe (*Idem*). À chaque échelon, le personnage trouvera son bonheur : « Ce qui me contentait le plus de cette méthode était que par elle j'étais assuré d'user en tout de ma raison, sinon parfaitement, au moins le mieux qui fût en mon pouvoir » (*Ibid.*, p. 114). Le contraste est sans conteste par rapport à celui qui, dans l'acte précédent, « réputait presque pour faux tout ce qui n'était que vraisemblable » (*Ibid.*, p. 99); et ne « trouvait guère de quoi s'assurer » (*Ibid.*, p. 101).

ACTE 3. DIX ANS DE BONHEUR

Action : Se doter d'une morale temporaire. Pendant que Descartes, en lui, met à bas tout ce qu'il sait et l'uniformise par sa seule raison, il se doute bien avoir besoin de critères pour continuer à agir en société. Au troisième acte, il se donne une « morale par provision » qui lui permettra de continuer « à vivre dès lors le plus heureusement » tout au long des travaux (*Ibid.*, p.

qu'elles ont été conçues par un seul législateur (*Ibid.*, p. 104), on reconnaît *Les Lois* de Platon et *La République de Spartes* de Xénophon. Descartes n'invente pas « son » goût de toutes pièces...

116). Quelques maximes suffisent : (1) Obéir aux lois et coutumes de chez soi, en suivant les opinions les plus modérées; (2) Garder le cap une fois que l'on a choisi une voie d'action, pour éviter l'indécision et le remords; (3) Essayer de ne contrôler que ses pensées, et non la fortune, comme le faisaient les stoïciens d'autrefois. Ces trois maximes et « les vérités de la foi » lui permettent de rester actif alors qu'il suspend ses jugements pour mieux les refaire (*Ibid.*, p. 116-122).

Espace : Le chantier de construction en soi et la reprise du voyage. L'espace principal du troisième acte continue d'être le chantier de construction dans la ville intérieure de Descartes. La morale par provision n'est autre que la cabane de chantier sous laquelle le maître d'œuvre s'abrite :

[...] ce n'est pas assez, avant de commencer à rebâtir le logis où on demeure, que de l'abattre, et de faire provision de matériaux ou d'architectes, ou s'exercer soi-même à l'architecture, et outre cela d'en avoir soigneusement tracé le dessin, mais il faut aussi s'être pourvu de quelque autre où on puisse être logé commodément pendant le temps qu'on y travaillera : ainsi [...], je me formai une morale par provision [...] (*Ibid.*, p. 116).

Or, tout en restant « en lui » dans son chantier, affairé à tout rebâtir et bien abrité sous ses trois maximes, Descartes reprend le voyage à la fin du troisième acte. Force est de constater que la réfection de sa ville intérieure se fera mieux « en conversant avec les hommes qu'en demeurant plus longtemps renfermé dans le poêle où j'avais eu toutes ces pensées [...] » (*Ibid.*, p. 123). Ainsi, le personnage reprend la route, sans pour autant quitter l'ancrage qu'il a désormais « en lui ». Il veille à rester au calme, ainsi que suffisamment éloigné de la France et du milieu des lettres où il est connu : « [...] [m]on désir me fît résoudre à m'éloigner de tous les lieux où je pouvais avoir des connaissances et à me retirer [...] [en des endroits où j'ai] pu vivre aussi solitaire et retiré que dans les déserts les plus écartés » (*Ibid.*, p. 125-126).

Temps : Une décennie de démolition, sans toucher à la philosophie. Descartes sort du poêle allemand et près d'une décennie s'écoule. Il « roule ça et là », « déracine de [son] esprit toutes les erreurs qui s'y étaient pu glisser » (*Ibid.*, p. 123), s'exerce, prend du galon, mais le moment n'est toujours pas venu de s'attaquer à la philosophie. « [...] ces neufs ans s'écoulèrent avant que j'eusse pris aucun parti touchant les difficultés qui ont coutume d'être disputées entre les doctes, ni commencé à chercher les fondements d'aucune philosophie plus certaine que la vulgaire » (*Ibid.*, p. 124-125). Ces pans de la démolition semblent bien trop difficiles; plusieurs esprits brillants s'y essaient et échouent. Si ça ne dépendait que de lui, Descartes attendrait encore longtemps. Mais l'on sent, néanmoins, que c'est bientôt l'heure... « Je n'eusse peut-être pas encore si tôt osé l'entreprendre si je n'eusse vu que quelques-uns faisaient déjà courir le bruit que j'en étais venu à bout... » (*Ibid.*, p. 125).

Sensations : Satisfaction grandissante et bonheur pur en se rapprochant toujours plus de la vérité. En ce troisième acte, Descartes est un homme de plus en plus satisfait, heureux, qui n'échangerait sa place contre celle de personne. Il le dit textuellement et la métaphore de la démolition-reconstruction – qui fait voir « en lui » – anticipe ses dires. Descartes ne démolit pas « que pour démolir » : il veut bâtir quelque chose de solide, de beau, de grand, et il y parvient. « Au contraire [des sceptiques], tout mon dessein ne tendait qu'à m'assurer et à rejeter la terre mouvante et le sable pour trouver le roc ou l'argile » (*Ibid.*, p. 123). Le souhait se réalise : sa démolition ne laisse jamais derrière elle que de la poussière, ne tourne jamais à vide, mais offre immanquablement les fondations et les matériaux pour de nouvelles constructions.

Comme en abattant un vieux logis on en réserve ordinairement les démolitions, pour servir à en bâtir un nouveau, ainsi, en détruisant toutes celles de mes opinions que je

jugeais être mal fondées, je faisais diverses observations et acquérais plusieurs expériences qui m'ont servi depuis à en établir de plus certaines (*Ibid.*, p. 124).

Même les détritux et pans démolis trouvent utilité. Même les opinions jugées fausses après examen offrent une conclusion certaine et réutilisable – ne serait-ce que la certitude qu'elles ne contiennent rien de certain (*Ibid.*, p. 123). Et ainsi la ville en l'homme s'élève, toujours plus belle, toujours plus ferme, toujours plus unifiée, de sorte que Descartes passe en revue les « diverses occupations qu'ont les hommes en cette vie » et statue sans hésiter : il est au bon endroit, il est au bon moment, il ne pourrait préférer ni mieux réussir autre chose (*Ibid.*, p. 121). Il ne pouvait espérer mieux : se rapprocher plus chaque jour de la vérité en usant de sa méthode, lentement, mais davantage qu'il ne l'aurait cru possible.

J'avais éprouvé de si extrêmes contentements depuis que j'avais commencé à me servir de cette méthode que je ne croyais pas qu'on en pût recevoir de plus doux, ni de plus innocents en cette vie : et découvrant tous les jours par son moyen quelques vérités qui me semblaient assez importantes, et communément ignorées des autres hommes, la satisfaction que j'en avais remplissait tellement mon esprit que tout le reste ne me touchait point (*Ibid.*, p. 121).

L'homme se dédie à son entreprise « quelques heures par jour » et reconnaît la chance qu'il a de pouvoir « honnêtement » s'adonner ainsi à « une vie douce et innocente » (*Ibid.*, p. 124). En essayant de ne contrôler *que* ses pensées (comme le faisaient les stoïciens) – c'est-à-dire en se concentrant sur la réfection de sa ville intérieure sans s'illusionner d'un quelconque pouvoir sur le reste –, il peut s'estimer « plus riche, et plus puissant, et plus libre, et plus heureux qu'aucun des autres hommes qui, n'ayant point cette philosophie, tant favorisée de la nature et de la fortune qu'ils puissent être, ne disposent jamais ainsi de tout ce qu'ils veulent » (*Ibid.*, p. 121). Enfin, Descartes va bien, unilatéralement bien... Si bien que, devant tant de bonheur, le cœur du lecteur se serre un peu. Sachant, ne serait-ce que par la logique de tout récit dramatique, que quelque chose va tourner autrement, sans quoi il n'y aurait dès maintenant plus d'histoire à raconter.

ACTE 4. CETTE PETITE IMPOSSIBILITÉ QUI MÈNE À L'APOTHÉOSE

Action : Revoir les principes fondamentaux. Le moment tant attendu arrive : Descartes s'attaque aux questions de philosophie. Premier constat : le deuxième précepte de sa morale par provision ne s'applique pas dans ce cas-ci (*Ibid.*, p. 127). Car si en général il faut se résoudre à considérer comme vraie une opinion quelle qu'elle soit, même si elle risque d'être fausse, et cela pour ne point rester dans l'indécision, lorsqu'on démolit et rebâtit les piliers de la philosophie, il faut considérer comme faux tout ce qui prête le flanc au moindre doute. Ainsi, il faut douter de « ce que nous disent nos sens » puisqu'on sait qu'ils nous trompent parfois (par exemple en ce qui concerne la grosseur du soleil, qu'on peut croire à tort pareille à celle de la main); il faut douter de ce que nous disent « nos raisonnements », puisqu'on sait que les hommes se trompent en raison même sur les plus simples matières (par exemple quand ils font des erreurs de calcul); il faut douter de ce que nous disent « nos pensées » en général puisque toutes celles qu'on a à l'état de veille peuvent aussi se présenter en rêve, aussi vives sinon plus, « sans qu'il y en ait aucune pour lors qui soit vraie » (*Ibid.*, p. 128). Que faire alors? Par un enchaînement remarquable – comme s'il trouvait une plaque de béton en soulevant un à un les débris de son chantier –, Descartes prononce alors ce qui deviendra sa réplique la plus célèbre :

[...] pendant que je voulais ainsi penser que tout était faux [ce que nous disent les sens, les raisonnements, les pensées...], il fallait nécessairement que moi, qui le pensais, fusse quelque chose : et remarquant que cette vérité, *je pense, donc je suis*, était si ferme et assurée que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir sans scrupules pour le premier principe de la philosophie que je cherchais (*Ibid.*, p. 128).

Le premier principe philosophique trouvé – je doute et, incapable de douter de ma propre existence, je sens qu'en doutant je suis quelque chose –, Descartes continue aussitôt de bâtir... Et

les étages à venir ne sont pas simples. Qu'est-ce donc que ce « je » qui pense et qui forcément est au moment même où peuvent ne pas être tous les éléments dont il doute....?

Espace : Le non-lieu. La première chose que le philosophe fait pour questionner le « je » qui pense et qui est, c'est jouer avec sa conception de l'espace. Du coup, il n'y a ni bâtiments, ni maisons, ni ruelles de la ville intérieure. Descartes « feint » qu'il n'y a « aucun monde », ni « aucun lieu » là où il se trouve; puis il feint qu'il n'a « pas de corps » (*Ibid.*, p. 128). L'on pourrait supposer que, dans ce non-lieu, il n'y a *rien*, mais le philosophe arrête juste avant que cette supposition ne se concrétise. Car s'il peut feindre qu'il n'y a pas de monde, pas de lieu et pas de corps, il ne se sent pas en mesure de concevoir pour autant que lui-même n'est pas. Se produit dans les faits un instant de frayeur et, avec lui, une impossibilité d'imagination. Dans ce qu'il est en train d'imaginer (un espace sans monde, sans corps), Descartes frappe une limite qu'il ne parvient pas à franchir. Il bute. Et il en conclut que le « je » qui se trouve en ce non-lieu (qui s'y trouve *nécessairement*, car sinon il n'y aurait rien, ce qui est impensable), est immatériel.

Je pouvais feindre que je n'avais aucun corps et qu'il n'y avait aucun monde ni aucun lieu où je fusse, mais je ne pouvais pas feindre pour cela je n'étais pas. [...] Je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui pour être n'a besoin d'aucun lieu ni ne dépend d'aucune chose matérielle, en sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps [...] (*Ibid.*, p. 128-129).

Temps: La rétrospective. En ce quatrième acte – moment de philosophie fort attendu –, un accent subtil, mais significatif est mis sur la *rétrospective* qu'est le *Discours de la méthode*. Descartes, comme si de rien n'était, ouvre en conjuguant les verbes au présent, ce qu'il n'a pas fait depuis le premier acte (le deuxième et le troisième étant presque entièrement au passé) :

Je ne sais si je dois vous entretenir des premières méditations que j'y ai faites [référence aux années qu'il passa, « retiré », à réfléchir], car elles sont si

métaphysiques et si peu communes qu'elles ne seront peut-être pas au goût de tout le monde : et toutefois, afin qu'on puisse juger si les fondements que j'ai pris sont assez fermes, *je me trouve* en quelque façon contraint d'en parler (*Ibid.*, p. 127. Nous mettons les italiques).

L'incipit rappelle au lecteur que, dans les faits, on se trouve beaucoup plus tard qu'au moment de l'action, qu'on la raconte après-coup. Si Descartes affronte ici les questions philosophiques, quelque part au milieu de la trentaine⁴⁷, le dénouement tant espéré est lui-même du passé. L'homme nous le raconte rétrospectivement.

Sensations : Clarté et certitude ou apothéose de la satisfaction. Descartes ne *suppose* pas que le *je* pensant (qui forcément est) est immatériel. Il le *sait clairement* : « [...] j'avais déjà connu en moi très clairement que la nature intelligente est distincte de la corporelle [...] » (*Ibid.*, p. 132.) Sa formidable sensation de « clarté », qui deviendra sensation de « certitude », est incontournable et boucle la première partie de la scène de pensée du *Discours de la méthode*. Elle renvoie, dans un premier temps, au fait de cerner quelque chose « distinctement ».

En ayant remarqué qu'il n'y a rien de tout en ceci, *je pense, donc je suis*, qui m'assure que je dis la vérité, sinon que je vois très clairement que pour penser il faut être, je jugeai que je pouvais prendre pour règle générale que les choses que nous concevons fort clairement et fort distinctement sont toutes vraies, mais qu'il y a seulement quelque difficulté à bien remarquer quelles sont celles que nous concevons distinctement (*Ibid.*, p. 129).

Dans un deuxième temps, la clarté que saisit Descartes renvoie au fait de considérer « évident » ce qu'on a nettement distingué. Les formulations se font catégoriques : « il s'ensuivait très évidemment et très certainement que j'étais » (*Ibid.*, p. 129); il y a des choses qui sont « manifestement impossibles » (*Ibid.*, p. 130) ou « manifestement un défaut » (*Ibid.*, p. 132) et à

⁴⁷ À l'acte 2, il nous disait devoir attendre un âge bien plus mûr que celui de 23 ans qu'il avait alors (*Ibid.*, p. 114) et à l'acte 3, que neuf années s'écoulèrent avant qu'il ne se mette à chercher aucun fondement de philosophie autre que la vulgaire (*Ibid.*, p. 124).

propos des plus importantes, « il fallait de nécessité que » (*Ibid.*, p.131) et « il était évident que... » (*Ibid.*, p. 135).

Soudain, Descartes se voit aller, et se questionne. Est-il trop assuré de ce qui lui semble clair; distinct et donc évident? D'où vient cette clarté? Si elle est critère de vérité (dans la mesure où est vrai ce qui est clair et que l'enjeu est de remarquer ce qu'on conçoit clairement), quel est son fondement? Le point est névralgique; l'homme le sait et défendra sa position : la clarté (distinction et évidence) qui est critère de vérité provient de la perfection de Dieu. La seule chose qui nous assure qu'elle existe c'est qu'« il est certain que Dieu, qui est cet être parfait, est ou existe » (*Ibid.*, p. 133). Et il est certain que Dieu existe parce que, d'une part, tout en doutant, Descartes « voyait clairement que c'est une plus grande perfection de connaître que de douter » (*Ibid.*, p. 130) et que, d'autre part, il ne pouvait avoir en lui l'idée de plus parfait que lui (la connaissance) que parce que celle-ci existait bien quelque part...

[...] je ne la pouvais tenir de moi-même [car il est « répugnant » de penser que du moins parfait procède du plus parfait, comme il est « répugnant » de penser que du rien procède quelque chose...], de façon qu'il restait qu'elle eût été mise en moi par une nature véritablement plus parfaite que je n'étais [...] pour m'expliquer en un mot, qui fût Dieu (*Ibid.*, p. 130-131).

La force du dégoût qui empoigne Descartes à l'idée que du moins parfait provienne du plus parfait et que, vice-versa, du plus parfait provienne du moins parfait – idée non seulement irrecevable, mais *répugnante* – vient avec une force jumelle. Elle se dédouble, s'accompagne, se transforme en force de certitude : de Dieu vient le parfait.

La « certitude » dans la philosophie de Descartes est en soi un objet d'étude⁴⁸. Nous l'abordons ici sur le plan scénique du *Discours de la méthode*. Quel rôle vient-elle jouer? Que fait-elle sentir au lecteur? Ne mène-t-elle pas à l'apothéose la satisfaction croissante du personnage qu'on suit depuis le début?... Descartes a quitté les études en classe parce que rien ne lui permettait de trancher parmi une trop grande diversité d'opinions; il a choisi de tout reconstruire, en ayant le souci de ne pas simplement démolir, ne pas douter que pour douter; il cherchait le roc, et non l'argile, et là, après plus de dix ans, il vient de le trouver en ce qui a trait aux plus importantes questions qui soient, qu'il a patiemment attendu d'attaquer pour être mieux préparé à le faire. C'est ici que son pari se gagne ou se perd. Et il a, avec la certitude de l'existence de la perfection de Dieu, le ton du gagnant qui regarde ses adversaires, qui regarde tous les autres philosophes et leur dit : sans cette certitude, vous n'avez rien.

Que les meilleurs esprits y étudient tant qu'il leur plaira, je ne crois pas qu'ils puissent donner aucune raison qui soit suffisante pour ôter ce doute [le doute que l'on peut adresser à absolument tout], s'ils ne présupposent l'existence de Dieu. Car premièrement, cela même que j'ai tantôt pris pour une règle, à savoir que les choses que nous concevons très clairement et très distinctement sont toutes vraies, n'est assuré qu'à cause que Dieu est ou existe, et qu'il est un être parfait, et que tout ce qui est en nous vient de lui : d'où il suit que nos idées ou notions, étant des choses réelles, et qui viennent de Dieu en tout ce en quoi elles sont claires et distinctes, ne peuvent en cela être que vraies. [...] Mais si nous ne savions point que tout ce qui est en nous de réel, et de vrai, vient d'un être parfait et infini, pour claires et distinctes que fussent nos idées, nous n'aurions aucune raison qui nous assurât qu'elles eussent la perfection d'être vraies (*Ibid.*, p. 135-136).

Descartes sait pourquoi la certitude de l'existence de Dieu est cruciale et il sait aussi pourquoi « plusieurs se persuadent qu'il y a de la difficulté à le connaître » : « c'est qu'ils n'élèvent jamais leur esprit au-delà des choses sensibles » (*Ibid.*, p. 133). Car la clarté et la certitude dont il parle ne se perçoivent ni avec les sens, ni en imagination, mais avec l'entendement. « [...] ceux qui veulent user de leur imagination pour les comprendre font tout de même que si, pour ouïr les sons

⁴⁸ Voir par exemple l'article et la bibliographie de Dupin (2009).

ou sentir les odeurs, ils se voulaient servir de leurs yeux » (*Ibid.*, p. 134). L'ajout attire l'attention et, à terme, fait réfléchir : la *clarté* des conceptions vraies, qui provient de la certitude et mène à elle, comme au summum de la satisfaction, ne relève ni de la lumière, ni de la vue, bien qu'on n'ait que les mots de la vue pour en parler... et pour dire que ce n'est pas de la vue (*Ibid.*, p. 136-137). Que l'on soit ou non d'accord avec le propos de Descartes, que l'on « voie » ou non la clarté qu'il invoque et que l'on éprouve ou non la certitude de Dieu, le quatrième acte fait sentir la satisfaction achevée du personnage : il arrive au bout de quelque chose et en est transporté – fier, ferme, définitif. Juste avant que le rideau ne se ferme pour l'entracte et ce, peu importe les affinités, on sentira son ébahissement devant la source de vérité qu'il vient de trouver et sa détermination à s'y tenir.

Deuxième partie de la scène du *Discours*

ACTE 5. LA LEÇON D'ANATOMIE

Action : L'écriture du grand traité. Descartes ne raconte plus son passé, mais son présent. Les années ont filé, l'homme a vieilli. Il a récemment écrit un traité avec les principales vérités découvertes au fil du temps, mais « quelques considérations (l)'empêchent de publier » (*Ibid.*, p. 139). Nonobstant, il décide d'en donner un aperçu dans un petit ouvrage plus simple et sans prétentions : le *Discours de la méthode* (*Idem*). Dans son traité inédit, il parlait de la lumière, du soleil, des étoiles, des cieux, des planètes, des comètes et de la Terre (*Ibid.*, p. 140); à propos de cette Terre, il parlait de ses tropiques, ses montagnes, ses mers, ses métaux, ses plantes et son feu (*Ibid.*, p. 142), puis des corps qui y vivent – notamment ceux des hommes. Des hommes, il rendait compte des nerfs, des muscles et des causes du sommeil, de la veille et des songes. Il rendait compte aussi des objets extérieurs qu'ils perçoivent (leurs odeurs, leurs sons, leurs goûts)

et des passions intérieures qu'ils ressentent (comme la faim et la soif), en remarquant que celles-ci impriment en l'homme des idées. Puis, il abordait la mémoire, qui conserve ces idées, ainsi que la fantaisie, qui les transforme et recompose (*Ibid.*, p. 154-155). Il expliquait tout cela et, au bout du compte, montrait que l'« âme raisonnable » des hommes ne pouvait « aucunement être tirée de la puissance de la matière, ainsi que les autres choses » (*Ibid.*, p. 159). Différente de l'âme des animaux, « d'une nature entièrement indépendante du corps, et par conséquent [...] point sujette à mourir avec lui » (*Ibid.*, p. 160), il fallait nécessairement que l'âme des hommes soit créée séparément et ensuite jointe au reste.

Espace : Un monde imaginaire. Dans la première partie de la scène de pensée du *Discours*, Descartes démolissait et rebâtissait sa ville intérieure de croyances et d'opinions. Dans la deuxième partie, le philosophe continue de construire, mais cette fois pour ainsi dire *par main interposée*. Il laisse « ce monde ici » aux doctes et à leurs querelles, puis en imagine un autre : « je me résolus de laisser tout ce monde ici à leurs disputes, et de parler seulement de ce qui arriverait dans un monde nouveau si Dieu créait maintenant quelque part dans les espaces imaginaires assez de matière pour le composer » (*Ibid.*, p. 140). Certes, Dieu ne construit pas, il crée. Toutefois, la métaphore de la construction se poursuit dans la mesure où on a l'impression de voir comment Dieu fait, comment il s'y prend, comment il « construit » : Il crée la matière et les lois qui la régissent en brassant tout jusqu'à l'obtention d'un chaos inimaginable, même pour le poète (*Ibid.*, p. 140); il crée ensuite le corps humain en n'y mettant au départ aucune âme, si ce n'est une sorte de feu similaire à celui qui « chauffe le foin lorsqu'on l'a enfermé avant qu'il fût sec » (*Ibid.*, p. 144); puis il unit l'âme au corps, « mais il ne suffit pas qu'elle soit logée dans le corps humain ainsi qu'un pilote dans son navire [...], il est besoin qu'elle soit jointe et unie plus étroitement avec lui pour avoir, outre [des mouvements], des sentiments et des appétits

semblables aux nôtres, et ainsi composer un vrai homme » (*Ibid.*, p. 159). Autrement dit, ici Dieu crée pièce par pièce, comme l'on construit un monde en jeu de Léo et cela, précise Descartes, facilite la compréhension : « [...] l[a] nature [des choses matérielles] est bien plus aisée à concevoir lorsqu'on les voit naître peu à peu en cette sorte que lorsqu'on les considère que toutes faites » (*Ibid.*, p. 143).

C'est de la « disposition » des choses en ce monde dont on imagine la construction pas à pas que Descartes parlait dans son traité. Le champ lexical de la disposition (tel élément disposé de telle manière; Dieu qui le dispose de telle autre) revient huit fois dans l'acte, accompagné de six autres occurrences concernant la « situation » des choses, leurs « lieux », le « côté » où elles se trouvent. Ainsi, Descartes s'emploie à décrire la spatialité de l'« autre » monde. Les choses n'y étaient pas disposées de meilleure manière, mais exactement pareilles que nous les connaissons, faisant de l'autre monde un miroir – un modèle, un jumeau – pour mieux nous comprendre. Car Dieu crée la matière et les lois de la nature, de sorte qu'« encore qu'[il] aurait créé plusieurs mondes, il n'y en saurait avoir aucun où elles manquassent d'être observées » (*Ibid.*, p. 141).

Le traité inédit contenait aussi la description de la disposition des organes dans le corps. Pour celle-ci, Descartes relance son procédé spatial : la construction d'un autre *comme soi* pour s'y voir soi-même.

Je me contentai de supposer que Dieu formât le corps d'un homme entièrement semblable à l'un des nôtres, tant en la figure extérieure de ses membres qu'en la composition intérieure de ses organes, sans le composer d'une autre matière que de celle que j'avais décrite (*Ibid.*, p. 143-144).

À partir de ce modèle d'homme, Descartes décrivait le « mouvement du cœur ». Il était la conséquence directe de la « disposition » des veines, des artères et des « petites portes » entre

elles, laissant ou non passer les gouttes de sang (*Ibid.*, p. 145-146). Dans cet homme au cœur battant, il n'y avait au début pas d'âme raisonnable... Dieu l'a créée, à part, et l'a ensuite ingénieusement assemblée, pour qu'elle y soit articulée de près, bien plus que ne l'est un simple pilote logé en son navire (*Ibid.*, p. 159).

Pour marquer la spécificité de cette âme humaine raisonnable que Dieu créa à part et joignit au corps, Descartes se rapporte pour une troisième et dernière fois à la construction d'un autre comme soi. Il n'y va pas alors d'un autre « monde », ni d'un autre « humain » créé par Dieu dans les espaces imaginaires, mais d'un autre construit de main d'homme ici-bas : les automates. Si ces machines peuvent ressembler à s'y méprendre aux corps humains et imiter leurs actions, on peut néanmoins déterminer assurément « qu'elles ne [sont] point pour cela de vrais hommes » (*Ibid.*, p. 156). Parce que tout ce qu'elles font (bouger, émettre des signes), elles le font dû à la disposition particulière de leurs organes, ayant un nombre limité de conséquences. Et non dû à l'« instrument universel » qu'est la raison, illimité en ce qu'il peut faire : « [...] on peut bien concevoir qu'une machine soit tellement faite qu'elle profère des paroles [comme un perroquet...], mais non qu'elle les arrange diversement [...] ainsi que les hommes les plus hébétés peuvent faire » (*Ibid.*, p. 156).

[...] la raison est un instrument universel, qui peut servir en toutes sortes de rencontres, [alors que] ces organes ont besoin de quelque particulière disposition pour chaque action particulière : d'où vient qu'il est pratiquement impossible qu'il y ait assez de divers en une machine pour la faire agir en toutes les occurrences de la vie de même façon que notre raison nous fait agir (*Ibid.*, p. 157).

Temps: Les années ont filé, l'homme a vieilli... Pourquoi supposer que le temps s'est écoulé entre la découverte des principes philosophiques à l'acte quatre, juste avant la tombée du rideau pour l'entracte, et le Descartes qui parle ici? C'est que, « en considérant la suite de ces lois

[philosophiques] » (*Ibid.*, p. 139), l'homme a écrit tout un livre; il l'a travaillé, chéri, peaufiné. Comme Rome, cela ne s'est pas fait en un jour. Une fois le chef d'œuvre achevé, il s'est empêché de le publier... Puis, il en a écrit tout un autre! Certes plus court, mais non moins chargé. Les vérités découvertes, observe-t-il, « je ne les saurai mieux faire connaître qu'en disant ici sommairement ce que contenait [mon traité] » (*Idem*).

Sensation : Certitude persistante. Expérimentez et vous verrez... En ce premier acte de la deuxième partie de la scène, le temps a passé, mais la certitude persiste, aussi indubitable. Fait intéressant – en contraste avec le quatrième acte de la première partie –, la certitude découle cette fois de ce qu'on peut voir, toucher, corroborer par expérimentation : « Je voudrais que ceux qui ne sont point versés en l'anatomie prissent la peine, avant de lire ceci, de faire couper devant eux le cœur de quelque grand animal qui ait des poumons, car il est en tout assez semblable à celui de l'homme » (*Ibid.*, p. 145). Tout au long de sa description des organes dans le corps, Descartes attirera l'attention sur des considérations sensibles que le lecteur pourrait authentifier de lui-même : texture, grosseur et température des composantes du système sanguin, par exemple.

Je voudrais qu'on leur fît considérer que la grande artère et la veine artérielle sont d'une composition beaucoup plus dure et plus ferme que ne le sont l'artère veineuse et la veine cave; et que ces deux dernières s'élargissent avant que d'entrer dans le cœur [...] et qu'il y a toujours plus de chaleur dans le cœur qu'en aucun autre endroit du corps; et enfin que cette chaleur est capable de faire en sorte que, s'il entre quelque goutte de sang dans ses concavités, elle s'enfle promptement et se dilate, ainsi que font généralement toutes les liqueurs, lorsqu'on les laisse tomber goutte à goutte en quelque vaisseau [réceptacle] qui est fort chaud (*Ibid.*, p. 147).

Sur la base de telles expérimentations – la main qui touche, les yeux qui observent, le nez qui sent –, Descartes appuie ce qu'il dit et la certitude de ses dires. Son verbe, à maintes reprises et de différentes manières, lie cette fois certitude et expérimentation sensible : « Car après cela [que l'on ait touché les artères et les veines, que l'on ait considéré leur fermeté et leur chaleur] je n'ai

besoin de dire autre chose pour expliquer que...» (*Ibid.*, p. 147); « Si on examine [ceci...] ne faut-il pas avouer que... » (*Ibid.*, p. 152); « [...] Et pourquoi [les choses seraient comme ça] [...] si ce n'est que... » (*Ibid.*, p. 151); « N'est-il pas aisé à connaître si on considère que... » (*Ibid.*, p. 153); « Et qu'a-t-on besoin d'autre chose pour expliquer... sinon de dire que... » (*Idem*). Les verdicts se font « nécessairement » (*Ibid.*, p. 147, 149, 150).

[...] ce mouvement que je viens d'expliquer suit aussi nécessairement de la disposition des organes qu'on peut voir à l'œil dans le cœur, et de la chaleur qu'on peut y sentir avec les doigts, et de la nature du sang qu'on peut connaître par expérience, que fait celui d'une horloge, de la force, de la situation et de la figure de ses contrepoids et ses roues (*Ibid.*, p. 148-149).

Ainsi, le cinquième acte du *Discours de la méthode* ressemble à *La leçon d'anatomie du Docteur Tulp*, tableau de Rembrandt peint à peine quatre ans après la parution du livre (voir Image 7). Au sommet de son art, dans la même ambiance de clair-obscur, toge noire, collet blanc et chapeau haut de forme, on peut s'imaginer Descartes donnant sa leçon d'anatomie, dont les principaux paramètres se déclinent en « regarde », « sent », « touche » et tire-en les conclusions qui s'imposent. Certainement.

ACTE 6. UNE FASCINANTE ET INSUPPORTABLE SATISFACTION

Action : L'écriture du *Discours*. Descartes décide de ne pas faire connaître au public son traité et, en même temps, de publier le *Discours*. Il expose ses raisons – se justifie, s'explique, s'acquitte – et termine, avec ce plaidoyer, sa « fable » (*Ibid.*, p. 161-162). Il raconte la censure de « cette opinion » de physique (celle de Galilée) dont il avait entendu parler, sans l'« imaginer être préjudiciable ni à la religion ni à l'État » (*Ibid.*, p. 161). Alors qu'il s'apprêtait à envoyer son manuscrit à l'imprimeur, la condamnation de celle-ci lui fit craindre de s'être trompé, malgré la prudence de sa méthode n'acceptant comme vraies que des « démonstrations très certaines »

(*Idem*), et son soin de n'écrire au désavantage de personne. Il raconte aussi comment, soucieux que l'on ne s'invente pas de terribles choses le poussant à se taire (*Ibid.*, p. 177), et qu'on ne lui reproche pas de n'avoir rien laissé (*Ibid.*, p. 178), lui est tout de même venu l'idée d'écrire un court livre.

Espace : L'isolement. Si, au terme du cursus classique, Descartes entrait « en lui », en ce sixième et dernier acte, il s'y barricade en quelque sorte. Non plus pour y découvrir ce qu'il est capable de bâtir seul, mais pour s'y protéger. L'espace à la fin de la scène de pensée du *Discours de la méthode* est celui de l'isolement, de l'ermitage, de l'autarcie; c'est un espace hors-société. L'homme se tient loin de tout, se suffit à lui-même. Il ne va pas aux rencontres savantes parce qu'il n'a rien à y gagner, et rien à y offrir. Pour ce qui est du gain provenant de la critique, il se considère lui-même comme étant le plus rigoureux et neutre évaluateur de son travail : « encore que [mes fondements] soient presque tous si évidents qu'il ne faut que les entendre pour les croire [...] je prévois que je serai souvent diverti par les oppositions qu'ils feraient naître » (*Ibid.*, p. 170); « je n'ai jamais remarqué non plus que par le moyen des disputes [conférences publiques suivies de débat] qui se pratiquent dans les écoles on ait découvert aucune vérité qu'on ignorât auparavant » (*Ibid.*, p. 171).

Pour ce qui est de son apport à ces (faux) débats, il n'a rien de plus à dire que ce qu'il écrit dans le *Discours* (*Ibid.*, p. 174). Qui plus est, avec les doctes il « ne désire pas se brouiller » (*Ibid.*, p. 139). Puis, avec ceux qui disent vouloir l'aider, il ne veut pas finir. Leurs propositions « jamais ne réussissent » et leurs demandes incessantes d'« explications », « compliments » et « entretiens inutiles » « ne lui sauraient coûter si peu de son temps qu'il n'y perdît » (*Ibid.*, p. 175). Par ailleurs, les quelques batailles qui lui restent à mener le satisferaient bien plus si elles étaient

gagnées par lui seul (*Ibid.*, p. 174). Enfin, pour tout échange, il demande à ses lecteurs de lui écrire par l'entremise de son éditeur, en promettant de « procéder à la défense de ses opinions », brièvement, si cela le mérite (*Ibid.*, p. 178-179).

Temps: Les dernières années. Le temps est ici celui de la grande maturité atteinte et des derniers projets à concevoir. À ce propos, Descartes n'a qu'un but : finir ce qu'il a commencé, esquiver avec doigté ce qui pourrait le compromettre. « Je crois être d'autant plus obligé à ménager le temps qui me reste que j'ai plus d'espérance de le pouvoir bien employer; et j'aurais sans doute plusieurs occasions de le perdre si je publiais les fondements de ma physique » (*Ibid.*, p. 170). « J'ai résolu de n'employer le temps qui me reste à vivre à autre chose qu'à tâcher d'acquérir quelque connaissance » (*Ibid.*, p. 181). C'est la seule entreprise à laquelle le personnage considère être « utile », la seule chose qu'il a « envie de faire »; en l'honneur de quoi il déclinerait sans mal y compris « les plus honorables emplois de la terre » (*Ibid.*, p. 182).

Sensation : La satisfaction troublée du grand bâtisseur. En évaluant ce qu'il a pu bâtir, ce qui lui reste à restaurer et ce qu'il a décidé de donner à connaître dans le *Discours*, Descartes est heureux. Satisfait. « Je me suis satisfait [avec ma méthode] touchant quelques difficultés qui appartiennent aux sciences spéculatives, ou bien j'ai tâché de régler mes mœurs par les raisons qu'elle m'enseignait [...] » (*Ibid.*, p. 162). Il se sent comme un homme pauvre devenu riche et peinant moins qu'à ses débuts à faire grossir son avoir; ou encore comme le général de guerre expérimenté, dont les forces ont cru au rythme des victoires. « Car c'est véritablement donner des batailles que de tâcher à vaincre toutes les difficultés et les erreurs qui nous empêchent de parvenir à la connaissance de la vérité » (*Ibid.*, p. 168-169). Il regarde en arrière et s'enorgueillit; il regarde en avant et se rassure.

[...] si j'ai ci-devant trouvé quelques vérités dans les sciences (et j'espère que les choses qui sont contenues en ce volume feront juger que j'en ai trouvé quelques-unes), je puis dire que ce ne sont que des suites et des dépendances de cinq ou six principales difficultés que j'ai surmontées, et que je compte pour autant de batailles où j'ai eu l'heur de mon côté : même je ne craindrai pas de dire que je pense n'avoir plus besoin d'en gagner que deux ou trois autres semblables pour venir entièrement à bout de mes desseins; et que mon âge n'est point si avancé que, selon le cours ordinaire de la nature, je ne puisse encore avoir assez de loisir pour cet effet (*Ibid.*, p. 169-170).

Or, si l'on sent Descartes satisfait, on le sent aussi clamer son innocence... Ce qu'il dit, « on peut [le] croire, sans faire tort au miracle de la création » (*Ibid.*, p. 143). Puis il ne faut point oublier que son esprit est « extrêmement sujet à faillir » (*Ibid.*, p. 170) et qu'il s'éloigne volontiers de tous les desseins qui ne pourraient « être utiles aux uns qu'en nuisant aux autres » (*Ibid.*, p. 182). Enfin, l'homme fait tout pour que « certains esprits, qui s'imaginent qu'ils savent en un jour tout ce qu'un autre a pensé en vingt années [...] ne puissent prendre occasion de bâtir quelque philosophie extravagante sur ce qu'ils croient être mes principes, et qu'on m'en attribue la faute » (*Ibid.*, p. 179-180).

Descartes allègue d'emblée que sa philosophie est inoffensive sans doute parce qu'il a peur. La condamnation de Galilée fut impressionnante et il s'y réfère sans détour. Cependant, le sixième acte de la scène fait sentir, mêlée avec elle, autre chose que la crainte des « autorités » auxquelles il « défère » (*Ibid.*, p. 161). Celles-ci peuvent sur ses actions « autant que [s]a raison peut sur [s]es pensées » (*Idem*) et pourraient certes le punir gravement, mais le sixième acte fait sentir une autre inquiétude, un autre tracas qui, à sa manière, vient faire ombrage au contentement du philosophe accompli...

Pendant la plus grande partie de sa vie, la satisfaction personnelle que Descartes tire de son travail lui suffit : « [...] je n'ai point cru être obligé d'en rien écrire » (*Ibid.*, p. 162). Pendant

des années, il se contente dans *sa* cour sans exhorter quiconque à faire comme lui (*Ibid.*, p. 93-94, p. 107). D'une part, parce qu'il n'a pas de « souveraineté » pour agir autrement :

[...] Il se pourrait trouver autant de réformateurs que de têtes s'il était permis à d'autres qu'à ceux que Dieu a établis pour souverains sur ses peuples, ou bien auxquels il a donné assez de grâce et de zèle pour être prophètes, d'entreprendre d'y rien changer; et bien que mes spéculations me plussent fort, j'ai cru que les autres en avaient aussi, qui leur plaisaient peut-être davantage (*Ibid.*, p. 162).

Mais d'autre part, si Descartes n'est pas sorti de ses quartiers jusqu'ici, c'est parce qu'il *n'aime pas* écrire – parce qu'il n'aime pas se montrer : « Mon inclination [...] m'a toujours fait haïr le métier de faire des livres... » (*Idem*). Avec cette inclination, ce penchant, ce goût personnel, l'on touche, peut-être plus qu'avec la « déférence aux autorités », à ce qui ne le laissera jamais en paix. Car quelque chose – un inconfort, un malaise – poussera le personnage à combattre son inclination d'ermite.

Pourquoi Descartes se force-t-il, se combat, se surpasse? Pourquoi écrire et publier malgré son élan premier? Pourquoi se commettre s'il ne voulait au fond rien d'autre qu'on le laisse tranquille, rien d'autre qu'« empêcher que son loisir ne lui fût ôté par l'importunité de personne » (*Ibid.*, p. 176)? Pourquoi sortir de sa retraite fermée, de son terrier hors société? Parce que, clame-t-il en toutes lettres, le fait de se cacher « m'aurait donné quelque espèce d'inquiétude qui eût derechef été contraire au parfait repos d'esprit que je cherche » (*Ibid.*, p. 177-178). Au-delà de cet aveu rapide, avec un peu de recul, le lecteur décèle autre chose. Descartes sort de l'ombre juste avant que le spectacle de sa vie n'arrive à son terme, et prend la parole en public, parce qu'à la fin du parcours, il est pris au ventre d'un sentiment de devoir. *L'homme est comblé, satisfait, joyeusement autonome; mais troublé par un sentiment de responsabilité lié précisément à sa satisfaction.* Son chemin finit par croiser, de face et inévitablement, celui du « bien général » (*Ibid.*, p. 163). Les notions de physique qu'il a découvertes, confesse-t-il, « je ne pouvais les tenir

cachées sans pécher grandement contre la loi qui nous oblige à procurer, autant qu'il est en nous, le bien général de tous les hommes » (*Idem*). Voilà sous un autre angle l'inquiétude de l'homme : sa méthode montre un potentiel qu'il ne peut garder *que* pour lui.

[...] on se pourrait exempter d'une infinité de maladies, tant du corps que de l'esprit, et même aussi peut-être de l'affaiblissement de la vieillesse, si on avait assez de connaissances de leurs causes, et de tous les remèdes dont la nature nous a pourvus (*Ibid.*, p. 164).

Les possibilités sont trop importantes, ce qui pourrait en naître est trop grand. Ainsi, sa satisfaction ne peut demeurer individuelle... car « [...] c'est proprement ne valoir rien que de n'être utile à personne... » (*Ibid.*, p. 168).

Mais là encore, la décision prise de faire connaître l'essentiel de sa physique pour le bien général n'apaise pas complètement le personnage. La dernière page du *Discours* ne se tourne pas sans qu'on le sente encore un peu soucieux, encore un peu troublé. Sa publication est un pari qui comporte des risques aussi lourds de conséquences que les bienfaits inédits auxquels elle pourrait contribuer. Des risques par-delà le châtement susceptible de s'abattre sur Descartes; des risques en soi, parce que rien ne garantit ce qui naîtra de la méthode à long terme si on l'utilise pour une reconstruction collective. Je ne fais aucune « promesse », implore Descartes à son lecteur quelques pages avant la fin du livre (*Ibid.*, p. 181). Et l'on se souvient alors des paramètres de reconstruction énoncés lors des premiers actes de la scène – parce que le *Discours de la méthode* est une rétrospective générale invitant à embrasser la vie de Descartes d'un seul regard. Parfois, avertissait l'homme au début, il vaut mieux prendre les routes qui, depuis les villages anciens, contournent les montagnes, que d'essayer de construire un tunnel qui couperait droit en plein milieu, « grim pant au-dessus des rochers et descendant jusqu'aux bas des précipices ». Les premières routes ont été adoucies et perfectionnées par l'usage et « leurs imperfections sont quasi

toujours plus supportables que ne serait leur changement » (*Ibid.*, p. 106). À la tombée du rideau, la phrase résonne. Non pas tant comme un alibi à brandir au besoin devant un tribunal; mais comme le mantra d'un bâtisseur légendaire, inquiet de tout ce qui pourrait être bâti...

Descartes a été satisfait, Descartes a été troublé. Ces sensations restent, persistent; elles créent des tensions qui ne se résolvent pas, qui ne se dénouent pas. C'est l'offrande de la scène. Ce qu'elle invite à méditer, ce qui fait penser.

On peut méditer sa satisfaction; si vive, si assertive... Elle touche à son maximum – le sentiment de certitude – dans une sorte d'extase qui semble se passer du corps. La certitude à laquelle Descartes arrive à l'acte 4, celle qui le fait triompher des sceptiques, ne s'atteint ni avec les sens, ni avec l'imagination, mais avec l'entendement. Et pourtant, *elle se sent*. Dans les termes de Michel Terestchenko : « [...] l'apparaître de la vérité se donne dans un sentiment irréfutable qui [est de l'ordre] de l'éprouver » bien qu'il ne s'agisse pas de celui des sens; et c'est là « ce qui nous surprend au plus haut point : que l'entendement – la “pointe de l'esprit” – éprouve la vérité comme certitude et non pas qu'il se la représente » (2004, p. 444). Ce sentiment de certitude si puissant, si flagrant et pourtant non sensible, est-ce qu'il n'a pas quelque chose de *mystique*? Dans tous les cas, c'est en des termes similaires que Daniel Marguerat raconte les expériences mystiques de Saint-Paul. Le mystique que Paul de Tarse expérimente est un sentiment très fort vécu lors d'une distanciation d'avec la chair – une distanciation dont l'image la plus rapprochée est celle du « voyage astral » (Marguerat, 2014). Lors de celui-ci, il y a une « conscience immédiate de Dieu », sans l'intermédiaire de la chair; et pourtant l'épreuve n'est

« ni intellectuelle, ni spéculative », mais « affective et expérimentale » (Marguerat, 2012, p. 6-7). Descartes est-il près de ce mysticisme? La question tâtonne, explore, lance une sonde; la scène de pensée du *Discours de la méthode* la fait naître chez le lecteur par sa seule force dramatique. Nonobstant, elle trouve écho dans la littérature spécialisée : « La thématique de l'aperception immédiate de la vérité, éprouvée comme en un toucher, un contact, un sentir par la pointe de l'âme, révèle la filiation de Descartes avec une tradition mystique très ancienne qui remonte jusqu'à Maître Eckhart » (Terestchenko, 2004, p. 444).

Curieusement, si la certitude de Descartes semble parfois mystique, d'autres fois, est-ce qu'elle n'est pas tirée directement de l'expérimentation sensible de type anatomique? À l'acte 5, le maître-philosophe ne se fait-il pas observateur sensoriel minutieux exhortant le lecteur à palper de lui-même les artères et les veines d'un bœuf à cœur ouvert, pour être certain à son tour de ce que le texte essaie de décrire? Puis, à l'acte 6, à la toute fin de la scène, les formules n'avivent-elles pas la tension entre l'intelligible et le sensible, en revenant sur l'évidence des idées et la clarté de la lumière qui, tout en n'étant pas exactement pareilles, sont une fois de plus réitérées comme étant inséparables? Parlant des doctes qu'il critique pour ne pas s'enquérir de la vérité en réalité, et faisant un clin d'œil à l'allégorie de la caverne de Platon, Descartes écrit :

[...] ils me semblent pareils à un aveugle, qui, pour se battre sans désavantage contre un qui voit, l'aurait fait venir dans le fond de quelque cave fort obscure; et je puis dire que ceux-ci ont intérêt que je m'abstienne de publier les principes de la philosophie dont je me sers, car étant très simples et très évidents, comme ils sont, je ferais quasi le même en les publiant que si j'ouvrais quelques fenêtres, et faisais entrer du jour dans cette cave où ils sont descendus pour se battre (*Ibid.*, p. 173).

« Quasi le même », car les choses de l'entendement ne se voient pas avec les yeux! Cette tension entre la clarté et la certitude, entre la sensibilité et l'entendement, éprouvée par Descartes, fait penser – *en tant que telle*, en tant que tension. Cela ne réfute pas les approches « conciliantes »

faisant valoir l'articulation entre certitude et sensation dans la philosophie cartésienne; celle de Michel Terestchenko, par exemple, selon qui chez Descartes la pensée *est* affectivité – « pure immanence à soi », contrairement au dualisme rigide qu'on lui attribue en général (2004, p. 445, 456-457). Ou encore celle de Bruno Clément dans une certaine mesure, selon qui, si Descartes écrit en français, c'est parce que la langue vulgaire est alors celle d'une connaissance « intuitive », et non celle d'une connaissance mentale « dûment déduite » (2009, p. 29). Nous ne réfutons pas ces conciliations. Ce que nous disons, c'est que la scène de pensée du *Discours de la méthode* raconte les aventures d'un entendement qui sent, avec force et acuité, *comme le ferait un sens, bien qu'il n'en soit pas un à proprement parler*, et que cela provoque une sensation étrange au lecteur : celle d'un sensible pas sensible, d'une clarté rayonnante qui n'est pas lumière. L'étrangeté en elle-même, sans qu'on « l'explique », sans que l'on concilie les deux pôles qui la constituent, provoque l'interrogation. Elle fait penser.

On peut aussi méditer le trouble du philosophe qui surgit au dernier acte de la scène... Est-ce qu'il n'a pas à voir, au final, avec l'imaginaire du progrès par la raison? Est-ce qu'il n'a pas à voir avec l'imaginaire de cet « instrument universel » unique aux hommes, aux possibilités sans fin, dont Descartes parlait à l'acte 5, alors qu'il construisait de a à z un monde miroir au nôtre et des automates qui ne nous arrivaient pas à la cheville?... En fait, n'y a-t-il pas dans le *Discours de la méthode* indéniablement les germes de cet imaginaire : le progrès qu'on bâtit, toujours plus haut, toujours plus solide, toujours plus épatant – et vertigineux? À la fin du livre, Descartes le verbalise : on pourrait « tout connaître » (le feu, l'eau, l'air, les astres, les cieux, tous les corps...) jusqu'à se rendre « comme maîtres et possesseurs de la nature » (*Ibid.*, p. 163)⁴⁹. Et

⁴⁹ Phrase qui lui vaudra les reproches directs de Martin Heidegger, alors que celui-ci fait sa critique de la technique moderne.

même avant que Descartes ne le mette en mots, la métaphore de la démolition-reconstruction ne dit-elle pas tout au long du livre le rêve du progrès? Ne porte-t-elle pas en elle l'image de la connaissance qui s'élève par blocs successifs et qu'on pourrait continuer indéfiniment à élever? N'est-ce pas en son nom, pour son élévation, que Descartes – sacrifiant ainsi son calme – publie : « afin que les derniers commençant où les précédents auraient achevé [...] nous allussions tous ensemble beaucoup plus loin que chacun en particulier ne saurait faire » (*Ibid.*, p. 164-165). Tous ensemble, beaucoup plus loin, comme le ferait un seul et même architecte... Dans la scène de pensée du *Discours de la méthode*, la distance qu'il reste à parcourir n'est-elle pas avant tout verticale? L'édifice de la science pourrait être si grand! Le trouble de l'homme peut bien être grand : la hauteur potentielle des constructions à venir (jusqu'à s'exempter de la vieillesse!) ne donne-t-elle pas le vertige?... N'est-ce pas mieux de garder les chantiers bien circonscrits, de contourner les montagnes au lieu d'espérer pouvoir les couper en deux et de se rappeler l'absence radicale de garantie que les nouvelles constructions soient meilleures?

Les dangers de ces gratte-ciels dont la silhouette se laisse entrevoir à la fin, d'un genre tout autre que le chantier « personnel » et bien délimité du Descartes de la première partie, sont en effet colossaux. Le maître d'œuvre met en garde, tout au long du livre, et on y entend plus que la voix d'un homme protégeant ses arrières des condamnations de l'Église et de l'État. N'y a-t-il pas sur cette scène, davantage, un grand constructeur déchiré entre l'élan du progrès par la raison, élan de mieux connaître tout « aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans » (*Ibid.*, p. 163), et les risques, qu'il sent bien, de vouloir tout mettre à terre en prenant à la légère le poids de pierres lourdes et difficiles à relever? Mais quels risques? Manquer de réalisme et croire faussement tout dominer; s'écarter de la sagesse des stoïciens; basculer dans des promesses que l'on ne pourra pas tenir; que Descartes, en même temps qu'il rêve d'une

science encore jamais vue, sait grosse de déceptions amères? « Au reste, écrit-il à la fin, je ne veux point parler ici en particulier des progrès que j'ai espérance de faire à l'avenir dans les sciences, ni m'engager envers le public d'aucune promesse que je ne sois pas assuré d'accomplir [...] » (*Ibid.*, p. 181). Ou encore, le risque qui tracasse est-il de se prendre pour Dieu en élevant toujours plus haut la tour de la science, et de se brûler les ailes comme Icare?

La satisfaction troublée du Descartes constructeur pousse à s'interroger, à formuler un questionnement bien au-delà de savoir ce qui relève, ou pas, de la souveraineté de l'État et des institutions – cette souveraineté que Descartes dit ne pas avoir. L'interrogation est en fait plus essentielle : Jusqu'où aller? Jusqu'où se croire – comme individu et comme collectivité pouvant agir ensemble? Comment conjuguer rêves de grandeur et prudence, alors que les possibilités sont tout aussi réjouissantes que non garanties dans leur destin? Le déchirement de Descartes ne s'explique pas dans la scène qu'on compose, mais pousse à ce qu'on essaie de le comprendre. Il ne se résout pas, ne se dénoue pas – il reste, persiste, dérange. Et c'est précisément là que réside le critère de ce qui fait penser. Une tension étrange est dans ce qui le satisfait, une tension étrange est dans ce qui le trouble; une tension étrange est à même la méthode. Car l'horizon qu'elle ouvre, d'une manière ou d'une autre, ne laisse pas tranquille.

CONCLUSION

DES TENDANCES SCÉNIQUES ET DU CARACTÈRE POLITIQUE DE LA CAPACITÉ

Faire scène est un élément crucial de la pensée. Voilà ce que nous invitons à « conscientiser » : c'est comme *cela*, en faisant scène, que nous pensons. Conscientiser cela ne veut pas dire transformer la scène en impératif catégorique sans lequel l'on dénoncerait un quelconque manque à gagner, ni la considérer comme réalité ignorée qu'il faudrait intégrer pour enfin déclencher un certain type de pensée. Cela veut dire, plutôt, expérimenter et sonder les possibilités du « faire scène » qui se trouve à la base de la pensée active, qui sous-tend le geste pensant en tant que geste ouvert : vivre ce faire scène, s'y essayer, en notant ce qu'on vit. Autrement dit, l'expérimenter réflexivement.

Ainsi, pour conclure, nous formaliserons, dans un premier temps, l'importance de la scène pour la pensée, ainsi que la démarche concrète et la portée politique de la « méthode » que nous proposons pour conscientiser cette importance – pour la mettre en pratique réflexivement – à la lecture de textes philosophiques. Dans un deuxième temps, nous évaluerons ce que « donne » cette méthode. Nous évaluerons à deux niveaux (esthétique et politique), ce qu'apportent les exercices de construction de scènes de pensée que nous avons menés ici.

Pourquoi la scène est-elle cruciale? Pourquoi affirmer que l'on pense en scène? Parce qu'en tant qu'action située dans l'espace-temps et provoquant des sensations, la scène est ce qui *joint* le corps et l'esprit (si l'on considère ceux-ci comme entités distinctes); ou encore, elle est le monde, le microcosme où *agit* le corps-esprit (si l'on considère celui-ci comme entité indivise).

Dans le premier cas, celui de la *jonction* du corps et de l'esprit, la scène est l'image mentale par excellence, la forme précise du schème de l'imagination transcendante, elle se construit « dans » l'esprit, ou, si l'on n'est pas à l'aise avec cette « intériorité » typique du 17^e siècle, disons qu'elle se construit sur le plan spirituel distinct du plan physique. Là, sur le plan spirituel, elle est la représentation à la fois abstraite et sensible non seulement de l'objet qu'il y a à penser – un triangle disait Kant, un cube disait Merleau-Ponty –, mais aussi de la manière dont cet objet ou cette réalité nous affecte, nous impressionne, fait naître en nous des sensations. C'est à partir de ce schème scénique que l'esprit pense ce que le corps ressent, qu'il interroge ce qui est senti. Ainsi, pour penser non pas un triangle, ni un cube, mais le propre de l'amour, de l'émancipation intellectuelle ou d'une vie entière de philosophe – ce qu'invitent à penser Platon, Rancière, Nietzsche et Descartes dans les œuvres que nous avons lues –, il faut passer par ce même schème scénique, spirituel, mais sensible. Il faut se représenter ce qu'on sent.

Dans le deuxième cas, celui de l'*agissement* du corps-esprit, la scène est le lieu où l'on agit, où l'on crée du sens. Puis, elle ne se sépare pas (comme le corps ne se sépare pas de l'esprit) du sens qu'on crée. Autrement dit, si le corps-esprit ne fait qu'*un* et que la pensée réside en la production de sens réalisée par cette unité, cette production de sens ne se fait pas dans le vide, non plus à « l'intérieur de l'esprit », qui de toute façon n'est plus un plan à part, mais « dans » un monde, et plus spécifiquement sur une scène. Wittgenstein considérerait la production de sens, dans ses *Recherches philosophiques*, telle qu'elle se fait à la maison, au marché, en jouant aux échecs, en se remémorant une chanson ou en peignant une toile – c'étaient là ses scènes. Nous pouvons considérer la production de sens à notre tour, sur la base des exercices qui ont été menés ici, telle qu'elle se fait en discutant entre amis lors d'une soirée bien arrosée, telle qu'elle se fait en apprenant à lire, ou en écrivant ses mémoires. Peu importe, produire du sens se déploie toujours

sur une scène : un espace-temps chargé d'affects au sein duquel et avec lequel le corps-esprit agit. Puis, le sens produit *prend* la forme d'une scène : qu'est-ce que la quête de connaissance de Socrate, l'émancipation intellectuelle de Jacotot, le tragique de Nietzsche et le cogito de Descartes sinon des actions dans l'espace-temps provoquant des sensations – des scènes? Pour penser, il faut les reprendre et les ouvrir – jouer dedans – et continuer la production de sens, notamment en posant des questions, en interrogeant la scène dans laquelle on joue.

Cette base scénique de la pensée, en tant que lieu de *jonction* de deux plans séparés (idéal et sensuel) ou d'*agissement* d'une monade à la fois idéale et sensuelle, nous l'avons expérimentée réflexivement ici en prenant la posture du lecteur de textes philosophiques : un lecteur-penseur qui, pour penser, se fait metteur en scène. En peu de mots, pour garder vivants des questionnements sans réponse immédiate une fois le texte lu, la « méthode » que nous avons mise en acte et offrons à discussion consiste à repérer et aménager l'« action », l'« espace », le « temps » et les « sensations » que le texte induit. Cela, d'une part, à partir des champs sémantiques, des éléments sensibles et des tonalités rencontrés à la lecture – que le lecteur-penseur relaie et investit dans une perspective géopoétique. Et, d'autre part, non seulement pour donner *sens* au texte lu, c'est-à-dire l'articuler en un ensemble cohérent, mais, plus encore, pour faire ressortir des *tensions* irrésolues au terme de la « scène » aménagée. Parce que ces tensions, intenable telle qu'elles, poussent à s'interroger.

La portée politique de cette méthode de construction de « scènes de pensée » – qui est *méthode* en tant que chemin parcouru en propre, chemin incarné, puis conceptualisé, abstrait, narré, non pour que d'autres arrivent au même endroit, mais dégagent leur propre chemin, leur propre scène et questionnement ouvert –, réside en une seconde posture : celle de l'égalité

radicale des lecteurs. Tout le monde peut penser à la lecture du texte philosophique, même un lecteur-penseur ignorant les canons de la philosophie et « peu lettré ». Pour penser à la lecture, c'est-à-dire poser des questions sans réponse immédiate à partir de ce qu'on lit et maintenir dynamique le questionnement une fois le livre fermé, nul besoin de diplômes, d'une interprétation adéquate ou recevable, sanctionnée, d'information sur le contexte d'énonciation des écrits concernés, ni même d'être un *habitué* de la lecture, faisant partie des lecteurs « aguerris »; ce qui nourrit le questionnement, c'est de construire une scène – qu'on regarde et qui nous interpelle, ou qu'on joue et qui nous interpelle.

Avec cette méthode, nous avons lu quatre textes de philosophie (*Le Banquet*, *Le Maître ignorant*, *Ecce homo* et le *Discours de la méthode*) et nous avons tiré de chacune de ces lectures une scène de pensée. Il devient impératif de se demander ce que l'exercice « donne », tant sur le plan scénique (quel genre de scènes a-t-on construit?), que de l'interrogation (quels genres de questionnements avons-nous alimentés?), que sur le plan politique.

1. DES TENDANCES SCÉNIQUES

Nous remarquons d'abord des constantes importantes : des actions, des espaces, des temps et des tensions qui reviennent d'une scène de pensée à l'autre. L'objectif premier de cette conclusion est de rendre avec précision la texture de ces constantes, de les capter en détail et de les mettre côte à côte pour ainsi créer un tableau d'ensemble. En tenant compte des modalités avec lesquelles ces constantes d'action, d'espace, de temps et de tension se déploient dans chacune des scènes de pensée précédemment construites, nous estimons être sur la piste de « tendances scéniques ». Avec ces constantes, d'après nous, s'esquissent les contours d'éléments potentiellement archétypaux qu'on retrouverait dans d'autres scènes de pensée, construites à

partir d'autres textes philosophiques, par d'autres lecteurs. Il faut certes approfondir ces pistes, mais elles ouvrent précisément la voie à des recherches, ce pourquoi il nous paraît nécessaire de les rendre avec minutie. Ces constantes mettant sur la piste de tendances de fond constituent, sur le plan scénique, ce que « donnent » les exercices de construction de scènes de pensée que nous avons menés.

Parler et écrire

En ce qui concerne l'action, nos quatre scènes de pensée se divisent en deux couples. Dans le premier : l'on parle, l'on discute. « Dis les discours que tu as entendus », reçoit Apollodore quand se lève le rideau du *Banquet*; « Écoutez ce que m'a dit Diotime à ce sujet », annonce Socrate en plein milieu de la pièce; « si je ne dis pas la vérité, que Socrate me coupe la parole », déclare Alcibiade à la fin. Puis, il y va de même sur la scène du *Maître ignorant* : pour déployer ton intelligence, répète le maître (non socratique) à son élève, pour émanciper ta puissance et ta capacité d'être pensant, simplement faut-il « que tu me *dises* ce que tu vois, ce que tu sens et ce que tu en penses ». Allez, parle!

Dans le deuxième couple, l'on continue à discuter, sans doute, mais l'accent mène ailleurs : l'on écrit. On rentre en soi-même dans le *Discours de la méthode* pour passer au peigne fin l'entièreté de ce qui fut jadis appris, en provenance des autres, afin d'écrire une œuvre séminale contenant toutes les vérités en soi découvertes, puis au final, comme solution de rechange étant donné les circonstances de publication, afin d'écrire une petite plaquette laissant une trace de l'essentiel. Ou encore, l'on raconte sa vie dans *Ecce homo*, alors que « la grappe regorge de bonnes choses »; on la raconte en l'écrivant et en revenant sur chacun de nos écrits,

repassant en revue certes leur propos, mais surtout les circonstances en lesquelles on les a écrits – ces raisins gorgés de miel que personne n’a su cueillir encore.

La verticalité, la ville et le déplacement

En ce qui concerne les espaces dans lesquels ces actions se déploient – ou, ce qui est plus exact, qui se co-constituent avec elles –, la réitération, avec des modalités différentes, de la *verticalité*, de la *ville* et du *déplacement* attire l’attention. Déjà dans le *Banquet*, les paroles de Diotime relayées par Socrate encensent la beauté visée par le philosophe en mentionnant qu’elle se situe « tout en haut » et que l’on s’y rapproche graduellement, s’« élevant d’ici-bas un échelon à la fois ». Dans le *Discours de la méthode*, c’est également la verticalité qui donne forme à l’accumulation des vérités acquises peu à peu. Les édifices que Descartes parvient à reconstruire en lui-même, après s’être décidé à rebâtir tout ce qu’il sait, sont beaux, gracieux, dorénavant bien agencés. Si l’on continuait après lui, pour le « bien commun », ils pourraient être si grands, si imposants... que c’en donne le vertige! Dans *Ecce homo*, les montées et les descentes, les ascensions et les déclins sont le lot de celui qui se raconte, qui écrit son histoire, puis les hauteurs, un soulagement à ses nausées. Du début à la fin du spectacle, c’est en hauteur que Nietzsche trouve répit, que son goût s’apaise – sachant bien que la vie exige aussi de plonger jusqu’aux tréfonds. Enfin, dans le *Maître ignorant*, au début de la scène, la verticalité est décriée comme marque évidente d’abrutissement, disposition factice de ceux qui à tort se considèrent inégaux et se privent ainsi de la mise en œuvre de leur intelligence. Puis, soudain, cette même verticalité se transfigure et donne corps à la poussée d’émancipation : envol, légèreté, apesanteur, liberté aérienne et énergie électrique, voilà la communication émancipée entre égaux. Elle échappe à l’ordre massifiant et alourdissant de la déraison inégalitaire, au sein de laquelle il sera toujours facile de « chuter ». Gare à ceux qui par inattention perdent pied! De part en part, ce qui se

produit dans les quatre scènes de pensée, ce qui les habite, crée de l'espace vertical et s'exprime avec cette verticalité.

Deux autres constantes spatiales méritent mention. Il s'agit de la *ville* et du *déplacement*, plus spécifiquement, la *marche* et le *voyage*. Nietzsche se promène de ville en ville cherchant à aller mieux : Bâle, Saint-Moritz, Naumburg, Gênes, Sils-Maria, Leipzig, Munich, Venise, Turin, Paris, Rapallo, Rome, Nice. Il se qualifie littéralement de « pèlerin », menant partout avec lui, tel un chien, un petit verre à remplir d'eau dans les fontaines, puis accordant d'emblée sa confiance aux idées qui viennent en mouvement, alors que les muscles font également la fête. Descartes, pour sa part, reconstruit sa ville intérieure en cherchant plus de vérité et de beauté après avoir voyagé de par le monde et dans les livres, ce qui lui permet, devant son labeur de reconstruction, d'évoquer le modèle d'harmonie que sont pour lui les villes fortifiées du passé. Socrate et ses amis, quant à eux, marchent dans la cité en discutant – longeant les rues, les remparts, les cours, puis les grandes routes menant du port à la ville et reliant les cités entre elles. Ils marchent, en soulignant l'idéal qu'est la marche pour la discussion. Enfin, pour rendre compte de l'immense portée de l'égalité revendiquée par l'enseignement universel de Joseph Jacotot, Rancière choisit des extraits où cette égalité va... jusqu'aux paysans! Les gantières des environs de Grenoble sont aussi « capables » que les élèves de Louvain; voilà ce que Jean Baptiste Froussard, envoyé de la *Société des méthodes d'enseignement*, devait garder en tête en sortant des classes du Fou. L'égalité des intelligences déborde la ville et jaillit jusque dans les cantons les plus reculés! Ce qui veut dire : tout être humain est capable de faire son chemin dans l'enceinte d'un livre, de voyager en lui. Les personnages du *Maître ignorant* se déplacent pour l'annoncer : Saint-Pétersbourg, Riga et Odessa, des villes en Allemagne et en Italie, puis Paris, Dijon, Bruxelles; il fallait le dire aux analphabètes comme aux lettrés de partout, « même d'Amérique, ce pays neuf ».

L'attente, le moment zéro, le changement et la rétrospective

En ce qui concerne le temps, c'est plutôt un quatuor qui semble rythmer l'action de fois en fois. Reviennent, là aussi avec des modalités différentes, l'*attente*, le *moment zéro*, le *changement* et la *rétrospective*. Dès les premiers instants du *Banquet*, on attend Socrate : son arrivée, son tour de parole, son savoir. On l'attend, il ne vient pas... et on le désire! Quand il arrive enfin, les pendules sont remises à zéro. Ce n'était pas, avant lui, la bonne façon de faire l'éloge d'Éros, on se trompait; maintenant, tout recommence et l'approche change – on fera « à sa manière », c'est la condition pour qu'il accepte de parler. Il procédera à son fameux retour en arrière, au temps de son éducation avec Diotime, annonçant celui qu'Alcibiade fera à son tour à la fin de la scène.

Avec un ton similaire, tout le *Discours de la méthode* est une rétrospective durant laquelle Descartes raconte qu'il a attendu, et attendu encore, en soulignant qu'il fallait attendre avant de s'attaquer à la reconstruction des piliers de la philosophie. Il fallait attendre d'être prêt. Quand le moment se produit enfin, une décennie plus tard, il est attendu de pied ferme depuis longtemps; l'on est tout ouïe et les tambours roulent. Ce qui surgit alors (« je pense donc je suis » ou « je peux douter de tout sauf de moi-même, donc je sens que je suis forcément quelque chose ») n'en est que plus chargé, non seulement *de sens*, mais *d'émotion*. Avec ce « principe premier » de philosophie, enfin trouvé, se termine la reconstruction de la ville intérieure que Descartes avait commencée une décennie plus tôt, alors qu'il décidait de changer de méthode, c'est-à-dire ne passer que par sa propre raison. Puis, avec ce principe, s'amorce l'élaboration d'un monde imaginaire comme celui que ferait Dieu à partir de zéro... L'attente a donc payé; on a pu recommencer à neuf et autrement.

Inversement, le *Maître ignorant* et *Ecce homo* récusent l'attente. Quand la « Vieille » méthode d'enseignement dit à l'élève « attend, il faut monter graduellement, du plus simple au plus compliqué et pour ceci, ce n'est pas encore le temps; tu n'es pas prêt, on te l'expliquera l'an prochain », elle l'abrutit, lui inculque la fiction de l'inégalité des intelligences. Il n'y a pas d'étapes à respecter en fonction de niveaux de difficulté. Ce qu'il y a, c'est de la volonté, de la capacité et la nécessité de stimuler cette volonté et cette capacité, pour les faire aller d'elles-mêmes. Par quoi commenceront-elles? Qu'importe! Le maître devra activer son intelligence là où s'active celle de l'élève, en mettant entre les deux quelque chose de commun : le livre, le langage, les signes. Il ne le fait pas « attendre », car il n'y a pas, dans les faits, de moment zéro : l'élève ne « commence » pas son apprentissage, il apprend depuis toujours. Il a appris à parler, à marcher, à manier une fourchette, un râteau, un peigne... C'est avec cette aptitude qu'il va continuer à apprendre, et c'est en se rendant compte qu'il l'a, rétrospectivement, qu'il va s'émanciper. Non plus, il n'y a pas de moment zéro, ni de changement décisif lorsque le *Maître ignorant* élargit le cadre et se prononce sur la société : il n'y aura pas de transformation radicale de l'ordre de conventions; il sera éternellement abrutissant, inégalitaire. Tout au plus, l'abrutissement changera d'allure et s'appellera « progrès », avec lequel certains croiront sortir de l'ombre les masses laborieuses – les pauvres! Mais il ne faut pas se décourager, il y a quand même une « Nouvelle », quelque chose d'inédit, quelque chose qui *change tout* et qu'on peut réaliser : considérer les humains égaux en intelligence et raisonner avec cela au sein de tout ordre inégalitaire.

Enfin, dans *Ecce homo*, où l'histoire est également racontée « après-coup », Nietzsche se déleste à sa manière de l'attente et introduit, lui aussi, un changement au sein de ce qui ne change pas. D'une part, il n'a jamais rien attendu, rien espéré, rien cherché; c'est son « présent

tranquille », le contraire de toute quête, qui permet à ses facultés d'éclore à la perfection à un moment donné. Cela contraste avec le « désir » qui auréole Socrate (Appollodore, Aristodème, Alcibiade, le veulent tant, le cherchent tant!) et suinte de l'entreprise de Descartes (attendant d'être prêt pour les plus importantes questions). Nietzsche, pour sa part, du moins l'écrit-il, n'a jamais rien désiré. D'autre part, certes un changement de taille se produit sur sa scène (une « renaissance », d'abord de lui-même et ensuite de l'humanité), mais ce tournant prend place au sein d'un éternel retour : retour des saisons, des tristesses et des joies, des bassesses et des sommets, des contraires qui se complémentent et dans leur carrousel ne changent pas. Ainsi, que les personnages les prennent à leur charge ou qu'ils les évitent, l'*attente*, le *moment zéro*, le *changement* et la *rétrospective* sont des temporalités qui reviennent dans chacune des scènes. Ils ressortent, sont soulignés, tout en étant modulés de différentes manières.

Au chapitre des sensations, le premier coup d'œil ferait croire que les quatre scènes de pensée laissent au lecteur des tensions sans commune mesure, malgré le fait qu'elles soient « intenables en tant que telles » et poussent à l'interrogation par l'inconfort qu'elles provoquent. De prime abord, l'amour-haine pour Socrate dans le *Banquet*, le « peu... mais tellement! » qu'est l'émancipation du *Maître ignorant*, l'intrication du corps et de l'esprit chez un Nietzsche inspirant, dans *Ecce homo*, à la fois intimité et méfiance, puis la satisfaction troublée de Descartes à la fin du *Discours*, pointeraient vers des directions différentes et ne partageraient que le fait de nous asseoir « entre deux chaises ». Cependant, il n'en est rien. En les examinant, ces tensions se croisent, se rencontrent, se font échos sur au moins deux points : la relation trouble, floue, difficile du sensible et de l'intelligible; et le mélange, ou le pendule, entre satisfaction et frustration.

La tension entre sensible et intelligible

En effet, d'une scène de pensée à l'autre, le rapport du sensible et de l'intelligible donne lieu à des tensions particulièrement complexes qui, de surcroît, se situent sur le chemin de celui qui aspire à « la vérité » (ou à ce qui s'y rapproche le plus). Chez Descartes, l'on sent presque le *mysticisme* articuler le sensible et l'âme. Dieu ne compose point cette dernière de la même matière que le corps, mais sait l'y joindre autrement qu'un pilote en son navire; de manière plus intrinsèque, plus serrée, plus imbriquée, pour qu'on éprouve des sentiments et des sensations. Ainsi, si par une impossibilité d'imagination (impossibilité à s'imaginer que l'on n'est rien du tout), Descartes en vient à conclure que le « je » qui est, est immatériel, il n'en demeure pas moins que cette immatérialité « sent », « éprouve », « expérimente »; elle discerne de cette façon la « netteté » et la « clarté » des choses, seuls critères de vérité. Elle expérimente comme on le ferait dans un laboratoire d'anatomie, en examinant le poids, la température, la rugosité des veines et des artères d'un corps éviscéré pour la science – examen tactile, visuel et olfactif anatomique que, par ailleurs, Descartes exhorte à faire. C'est de la même manière, *mais pas tout à fait*, que l'âme expérimente certaines choses qu'elle seule, sans les sens, peut appréhender.

Ce *comme si, mais pas tout à fait*, est aussi l'esthétique de l'intelligible dans la scène de pensée du *Banquet* de Platon. L'amour le plus élevé qui puisse être, auquel aspire le jeune homme de la meilleure qualité, lorsqu'il est guidé par des mentors de la meilleure qualité, concerne quelque chose d'immatériel et d'immuable, de non sensible. Ce n'est pas l'amour des enfants en chair et en os nous survivant après la mort; ce n'est pas non plus l'amour de la gloire parmi les hommes, chantant nos exploits une fois qu'on sera partis; ce n'est pas même l'amour des « images » de la vérité... Diotime s'émeut en essayant d'ouvrir l'esprit du jeune Socrate pour qu'il puisse concevoir une parcelle de ce dont il s'agit : ce qu'il y a tout en haut, c'est l'amour de

la vérité « en soi ». Cette chose qui n'est pas une chose, du moins une chose sensible, peux-tu imaginer, dit-elle à bout d'émoi, ce qu'est d'y *toucher* enfin? *Toucher à la vérité, mais pas tout à fait...* car on ne touche pas à l'immatériel. Il y a là plus qu'un imbroglio à pacifier, par exemple en s'en remettant à la nécessité d'une béquille (les métaphores) pour communiquer les idées « en soi », la nécessité du *muthos* pour dire le *logos*. Il y a là, plutôt, une tension entre sensible et intelligible qui reste irrésolue, patente, importune, qui fait penser.

On aurait tort de croire que cette tension entre sensible et intelligible disparaît dans les traditions philosophiques rejetant le dualisme corps-esprit et redonnant ses lettres de noblesse au sensible. Elle reste, elle persiste, elle travaille la structure même des scènes de pensée d'*Ecce homo* et du *Maître ignorant*. Nietzsche fait sentir l'unité du corps et de l'esprit à chaque page, par l'intermédiaire de la maladie, de la dépense d'énergie vitale et de l'écriture même. Se multiplient les fois où, pour le dire avec les mots de Voltaire, l'un de ces romantiques français que Nietzsche aime tant, l'on réalise candidement que les idées s'enfuient quand la faim fait languir le corps, et qu'elles renaissent quand on a mangé (Voltaire, 2008, p. 23). Or, par là, Nietzsche ne résout pas la tension corps-esprit : il met de l'avant le défi titanesque et la victoire non assurée qu'implique cette unité. Il faudra apprendre à se sentir, sentir l'effet du climat, de l'assiette, de la musique et de la sexualité sur soi; il faudra se connecter à ce corps qui pense, avec tout ce qu'il comporte de bile et de céphalées, de maux et de frustrations. Puis là, il ne faudra pas se mentir, continuer à se sentir, y compris quand ce sera douloureux et laid, puis réussir à se dire, réapprendre à parler. Pourra-t-on alors se faire confiance? L'unité corps-esprit est cette tension parfois se résolvant en un torrent de larmes, parfois en un pas accéléré, parfois en un mastodonte de vérité et d'expression comme *Ainsi parlait Zarathoustra*; à voir aller le personnage de Nietzsche sur la scène d'*Ecce homo*, on se demande comment l'on réussira à « prendre sur soi » cette tension.

Finalement, sur la scène de pensée du *Maître ignorant*, essayer de dire le senti est le fondement de l'égalité des intelligences. Tout le monde peut penser, enseigner ce qu'il ne sait pas, s'émanciper – tout le monde en a la « capacité » –, parce que tout le monde a un corps et peut tenter de dire ce qu'il sent; essayer de traduire sa sensibilité, ses idées et ses émotions en mots, puis vice-versa, traduire les mots des autres en choses senties. Le corps et l'esprit ne font qu'un, l'un traduit l'autre, mais là aussi, cela n'évacue point la tension. Si sur les scènes de Platon et de Descartes l'on parvenait à la vérité, l'on parvenait à la sentir *comme avec nos sens, mais pas tout à fait*, sur la scène du *Maître ignorant*, la vérité, on la sent avec nos sens, sans détour, mais on n'arrive pas à la dire, on reste en orbite autour d'elle sans jamais toucher au noyau. Et notre expérience de « vérité », traduction en mots de la vérité qu'on sent, restera à jamais un « don » pour autrui. Pas de garantie, pas de contrôle, peu d'influence sur la réception qu'il en fera. Il produira sa propre traduction de notre poème de la vérité. Tout reste alors tendu : la vérité, en étant sentie et non dite, se partage mal et ne s'atteint jamais en commun. Ainsi, le rapport du sensible et de l'intelligible provoque des tensions exacerbées, et avec elles des inquiétudes, des interrogations, des sueurs froides dans l'ensemble des scènes.

La tension entre satisfaction et insatisfaction

Une autre tension traverse les quatre scènes et reste nouée, poussant ainsi le lecteur au questionnement. Dans les quatre cas, le spectacle finit et les personnages sont aux prises avec de grandes *satisfactions* et de non moins grandes *insatisfactions*. Les marqueurs de ce dédoublement frappent. Dans le *Banquet*, Alcibiade jusqu'à l'excès, ainsi que les autres convives dans une moindre mesure, sont amoureux de Socrate. Ce dernier enchante, transporte, fascine, ravit. À la fois, tous se sentent à son égard, à un moment ou un autre, méprisés, refusés, seuls, pris de haut et

laissés pour compte. Socrate, on l'a et on ne l'a pas. Il est à côté de nous et nous file entre les mains. Ce serait là le propre du désir. On s'en débarrasserait, se triture alors Alcibiade, que le problème ne serait pas davantage réglé; parce qu'on l'aime, Socrate, comme nul autre. Cela tourne en rond.

Dans le *Discours de la méthode*, à la fin du parcours, Descartes estime avoir remporté ses batailles philosophiques. Il est profondément heureux de ce qu'il a fait. Il est comblé, mais à la fois ermite, désabusé du monde des doctes et, surtout, tiraillé en ce qui concerne l'avenir de sa méthode dans l'éventualité où elle était employée à grande échelle. Il faut veiller au bien commun! Mais des édifices d'une telle hauteur... tiendraient-ils? Descartes est béat devant le progrès, se sent à la fine pointe de celui-ci, sans pourtant cesser d'être suspicieux et épouvanté par ce qu'il voit venir.

Dans le *Maître ignorant*, Jacotot et ses disciples répandent la « bonne nouvelle » qu'est l'égalité, fort révolutionnaire par rapport à l'abrutissement de toujours. Y a de quoi se réjouir! Puis, à la fin des capsules, on ne peut éviter de se demander : c'est *juste* ça, seulement cette émancipation-là qu'on peut espérer? Est-ce assez? Est-ce satisfaisant? On se le demande en soupçonnant que le personnage même de Jacotot s'est un jour formulé la question, à voix basse, quelque part entre la nostalgie et la persévérance. Lui qui, de ses mains, devenu artilleur quand la nécessité l'a exigé, avait pris les armes... Jacotot est un révolutionnaire insatisfait et satisfait à la fois, jonglant avec lui-même. Enfin dans *Ecce homo*, Nietzsche expérimente autant le pire que le délectable, l'extase et les bas-fonds. Il est gorgé de satisfaction et d'insatisfaction; ce n'est pas là une surprise, mais l'accent tragique de sa philosophie. Au fur et à mesure que la scène avance, on se demande par contre s'il prend vraiment sur lui ce tragique, s'il continue à se connecter à ses

frustrations, ses délires, ses maux. S'il ne les voit plus, ils percent pourtant son écriture. On se demande si on peut lui faire confiance... et jusqu'où l'on peut se faire confiance devant le « grand tout » de satisfactions et d'insatisfactions de la vie, notamment le grand tout corps-esprit.

Voilà la compilation des constantes qui reviennent de scène en scène : comme action, la *parole* et l'*écriture*; comme espace, la *verticalité*, la *ville*, et le *déplacement*; comme temps, l'*attente*, le *temps zéro*, le *changement* et la *rétrospective*; puis, comme tensions, le corps-esprit qui *se démène* dans *sa dualité* ou *son unité*, et qui ne trouve point de repos entre *satisfaction* et *insatisfaction*. Ces pistes sont des bourgeons à faire éclore, des esquisses à corroborer, compléter, reformuler par d'autres travaux, notamment la construction d'autres scènes de pensée. Mais déjà, elles nous disent quelque chose, nous parlent de préoccupations et de sensibilités communes. Si la scène est la forme précise du schème de l'imagination transcendante, avec lequel on se représente les choses, ou encore la forme précise du monde dans lequel on agit et du sens qu'on y produit, alors ces constantes nous parlent déjà de comment on se voit et du sens que l'on crée.

2. DU CARACTÈRE POLITIQUE DE LA CAPACITÉ

Une fois ces constantes compilées, indices de tendances scéniques à fouiller davantage, il faut se demander ce que la construction des quatre scènes de pensée précédentes, traversées par ces constantes, a donné sur le plan du questionnement, de la pensée, et sur le plan politique. Qu'a-t-elle rendu possible? Elle n'a pas accouché de commentaires « savants ». Nous n'avons pas lu les études contemporaines du *Banquet*, du *Maître ignorant*, d'*Ecce homo* et du *Discours de la méthode* suffisamment pour nous inscrire en exégète scientifique, avec les exigences bibliographiques que cela requiert; ce n'était d'ailleurs pas le but. Nonobstant, nous sommes arrivée chaque fois, grâce à la scène de pensée construite, à mettre le doigt sur des débats et à dire

quelque chose. Cela nous a donné des réflexions et les mots, la matière pour les dire. Nous sommes ainsi parvenue au débat sur le mysticisme de Descartes, sur le rôle de l'étranger chez Platon; sur la performativité du propos dans le style d'écriture nietzschéen, sur l'éclipse de la macro-politique et de la raison stratégique guettant le type d'émancipation que Rancière avance en s'aidant de Jacotot. Ce que la construction de scènes de pensée a permis, en fait, c'est de « s'orienter dans la pensée » : quand on ne sait pas, quand on arrive dans un texte et qu'on veut aller au-delà de ce qu'on sait déjà, partir d'un point de repère subjectif pour se mouvoir (Kant, 2006, p. 57-59). « Comme un morceau qui s'est détaché de nous pour nous orienter dans l'expérience partagée de questions [dont ce même morceau nous rend] sensible à quel point elles sont brûlantes et difficiles » (Balso, 2001, p. 122, citée par Neveux, 2013, p. 190). En s'orientant dans la pensée, on a pu poser nos questions, échanger avec autrui, découvrir qu'il se posait des questions similaires, relayer ses termes et se situer par rapport à ceux-ci.

S'orienter dans la pensée témoigne d'une *capacité*. Les mots d'Olivier Neveux, dans le cadre de sa réflexion sur le rôle actif du spectateur – ainsi que les termes qu'il emprunte à Rancière, mais aussi à De Certeau, à Rousseau –, sont précieux. Cette *capacité* est celle de « défaire », « associer », « séparer », « désordonner », puis « assembler », « redisposer », « recomposer »; c'est la capacité de « producteurs méconnus, poètes de leurs affaires, inventeurs de sentiers » qui « désidentifie[nt] les spectacles, les affects, les choses, les êtres [...] de ce qui les fixe et les stabilise », « découvrant l'histoire au bout de chaque geste, dans le son de chaque mot » (2013, p. 199-201, p. 206). Une capacité, dirons-nous en faisant sciemment référence à un tout autre corpus de réflexions, de *géopoétiser* : s'appropriier – autrement qu'à l'habitude – l'espace, la Terre, le corps sentant, comme matériau d'analyse et de création (Bouvet, 2014).

Cette capacité, que requiert et dont témoigne la construction d'une scène de pensée à la lecture d'un texte de philosophie, dans la mesure où elle est son seul réquisit (pas besoin, pour construire une scène de pensée, de connaissances philosophiques, de statut, de diplôme, de science particulière, de lettrisme), est *politique*. Elle n'arrive pas nécessairement à un débat politique, ne milite pas forcément pour une politique, n'est pas porteuse d'une pédagogie pour politiser autrui, pour l'éveiller, et les énoncés qu'elle fera ne rompent pas obligatoirement avec l'« ordre des choses » (Neveux, 2013, p.157). Elle reste *ouverte*, mais en tant que capacité en acte, elle transfigure les relations de pouvoir fondées en inégalité, autorité et hiérarchie. Cette capacité de s'orienter dans la pensée, et le sentiment de la mettre en œuvre, bousculent les imaginaires rangeant, d'un côté, les uns, et de l'autre, les autres – les inférieurs. Ces imaginaires allant de la philosophie antique aux théories contemporaines de la lecture (*infra*, chapitre 3, p.116-117). Cette capacité est « en litige avec le partage harmonieux des places et des fonctions » (Neveux, 2013, p. 197). Ou, pour le dire avec d'autres termes que ceux de l'émancipation rancière, elle est « remise en cause, du moins tendancielle, de la division du travail qui clive, en même temps que la superstructure, les individus qui s'y construisent » (Garó, 2009, p. 103, citée par Neveux, 2013, p. 154). Elle est « l'exploration des pouvoirs de tout homme » et ce faisant, « démenti en acte de la passion inégalitaire » (*Ibid.*, p. 156, p. 154).

La construction d'une scène de pensée fait éprouver ce caractère *politique* de la capacité : en construisant une scène à la lecture d'un « grand » livre, on sent des choses, on les met en forme et on pose des questions; puis, on se sent « capable » – de repérer, de disposer, de recomposer, puis de réfléchir, d'arriver par soi-même sur des débats de l'heure, d'être « médecin généraliste » ou, avec les termes de Jacotot, de parler « sur tout ». Il « suffit » de penser le « grand livre » ou le « grand thème » en créant une scène, il suffit de se faire soi-même corps,

dramaturge et penseur de la chose. Enfin, on flaire la dimension politique de ce sentiment de capacité : on arrive à interroger les mêmes enjeux que le spécialiste, le chef, l'expert, le sage, le commentateur autorisé; celui qui est désigné pour le faire.

Mais on l'a vu, le propos, quand il est « seul », souvent, passe mal, sonne faux. On l'a senti en construisant les scènes d'*Ecce homo* et du *Banquet* : il faut que le propos soit dans la forme, soit joué, qu'il vive en une action, un espace, un temps et des sensations que l'on pourra s'approprier – sans quoi il flétrit. Ainsi, affirmer que la construction d'une scène de pensée à la lecture d'un texte philosophique, ce qu'elle « donne », sur le plan politique, c'est le sentiment d'être capable de parler, à brûle-pourpoint, et de s'inscrire, à partir de l'orientation propre, dans une réflexion, pourrait demeurer une « insipide » affirmation morale.

[...] impossible d'imaginer notation plus ténue, plus insignifiante que celle du « temps qu'il fait » (qu'il faisait); et pourtant, l'autre jour, lisant, essayant de lire Amiel, irritation de ce que l'éditeur (encore un qui forclôt le plaisir) ait cru bien faire en supprimant de ce Journal les détails quotidiens, le temps qu'il faisait sur le bord du lac de Genève, pour ne garder que d'insipides considérations morales : c'est pourtant ce temps qui n'aurait pas vieilli, non la philosophie d'Amiel (Barthes, 1973, p. 85-86).

Il faut donc une scène qui joue le propos. De la matière : « horaires, habitudes, repas, logements, vêtements [...] scène minuscule, privée, dans laquelle je puis facilement pendre place » (*Ibid.*, p. 85) C'est avec cela qu'on s'oriente et qu'on pense, qu'on fait vivre le propos et s'active à le revisiter. Cette scène, la voici. Nous sommes d'elle le corps, le dramaturge et le penseur. La coutume voudrait qu'à titre de dédicace elle aille au début, mais nous redisons.

Il est 2 h du matin. Dans un bar à Montréal. On fume une cigarette dehors. Il fait froid (un froid québécois, ce qui dit tout). Je suis fatiguée. À mi-chemin de l'écriture. L'amie d'une amie

d'un ami, que je ne connais pas et dont je n'ai jamais su le nom, sévit : sur quoi travailles-tu?

L'horreur. Vraiment? À cette heure-ci? Dans l'état? J'essaie quelque chose. En trois mots :

– « Le texte philosophique, vu comme un spectacle, pour cerner ce qu'il nous fait ressentir et penser avec lui – pour sortir la philosophie des milieux bien pensants ».

– « Waw (un vrai waw, senti, en alerte, autre que le traditionnel "c'est intéressant..."). Je travaille avec les jeunes délinquants de presque 18 ans, moi. Suis le dernier rempart de la DPJ (protection de la jeunesse) avant qu'ils aillent en prison. Ce que tu dis en papier, je le fais dans la vie, je pense. Je leur donne des livres, leur dit que c'est un spectacle, que ça a à voir avec leur vie; je leur donne carte blanche et demande ce qu'ils en pensent...».

Je voudrais dédier ma réflexion non à une personne, mais à ce moment. Il y avait en l'air une conviction de capacité.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

AUMONT, Jacques et Marie Michel (2008). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2e édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin.

BLANDFROD, Steve, Barry Keith Grant & Jim Hiller (2001). *The film Studies dictionary*, London, Arnold & Oxford University Press.

CORVIN, Michel (1998). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse.

DEMONT, Paul et Anne Lebeau (1996). *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références ».

DE MIJOLLA, Alain (dir.) (2002). *Dictionnaire international de la psychanalyse. Concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris, Calmann-Lévy.

REY, Alain (dir.) (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert.

JOURNOT, Marie-Thérèse (2002). *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan Université.

LALANDES, André (2010). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 3e édition, Paris, Presses universitaires de France, collection « Quadrige/Dicos poche ».

LOPEZ, Gerard et Stamatios Tzitzis (2004). *Dictionnaire des sciences criminelles*, Paris, Dalloz.

PASSEK, Jean-Loup, (dir.) (2000). *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse.

PIERRON, Agnès (2002). *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert.

ROUBINESCO, Élizabéth et Michel Plon (2006). *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard.

Articles scientifiques et chapitres de livre

ANDRÉOLI, Max (2009). « Balzac : De la substance à la sensation », *L'année Balzacienne*, Vol. 1, No 10, pp.7-24.

ARTAUD, Antonin (1964). « La mise en scène et la métaphysique », dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, pp.49-71.

BALSO, Judith (2011). « *Le Prince de Hombourg* ou le murmure nocturne du vrai », *Frictions*, numéro 17.

BACHELARD, Gaston (1943). « Nietzsche et le psychisme ascensionnel », dans *L'air et les songes Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, pp.163-208.

BOURGAULT, Sophie (2015). « L'étranger, sa sagesse et sa corruption : réflexions sur l'étranger et l'hospitalité dans l'œuvre de Platon », dans Ali Khodja Mourad (dir.), *L'étranger au prisme des cultures*, Québec, Presses de l'Université Laval, pp.31-52.

BOUVET, Rachel (2007). « Le plaisir de l'indétermination », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dirs), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, pp.111-132.

BOUVET, Rachel (2008). « Pour une géopoétique de la lecture: avancées dans l'univers de Victor Segalen », dans Rachel Bouvet et Kenneth White (dir), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Département d'études littéraires, UQÀM, coll. « Figura. Textes et imaginaires », pp. 127-145.

BOUVET, Rachel (2006). « Le paysage désertique », dans *Pages de sable. Essais sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditeur, Collection Documents, pp. 29-77.

CLAUDEL, Paul (1965). « Nô », dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade.

DERRIDA, Jacques (1972). «La mythologie blanche (La métaphore dans le discours philosophique)», dans *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 247-324.

FISH, Stanley (1970). « Literature in the Reader : Affective Stylistics », *New Literary History*, Vol. 2, No. 1, Autumn, pp.123-162.

CLÉMENT, Bruno (2009). « La langue claire de Descartes », *Rue Descartes*, septembre, No 65, pp. 20-34.

CORTEN, André et Vanessa MOLINA (2016), « Le "mauvais sujet" de l'aide humanitaire en Haïti : relance de l'imaginaire social », *Politique et Sociétés*, Vol.34, No 3.

CORTEN, André et Vanessa MOLINA (2010). « Intermède. Une analyse du monde par le relais de ses expressions », dans *Images incandescentes. Amérique latine : violence et expression politique de la souffrance*, Québec, Nota Bene, pp.77-99.

DERRIDA, Jacques (1967). « Freud et la scène de l'écriture », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 293-340.

DOMMANGE, Thomas (2010). « Du salut qui vient par la scène », dans Denis Guénoun et collab., *Philosophie de la scène*, Besançon, Les solitaires intempestifs, collection Expériences philosophiques, pp. 27-48.

DOUTEY, Nicolas (2010). « "Une abstraction qui marche" Deux hypothèses de conceptions de la scène », dans Denis Guénoun et collab., *Philosophie de la scène*, Besançon, Les solitaires intempestifs, collection Expériences philosophiques, pp. 51-69.

DUPIN, Frédéric (2009). « Descartes et la morale de la certitude », *Le Philosophoire*, automne, No 32, pp. 179-213.

DUPUIS-DÉRI, Francis (2013). « Vers un manifeste pour la libération des idées politiques », dans Dalie Giroux et Karmis Dimitrios (dirs), *Ceci n'est pas une idée politique. Réflexions sur les approches à l'étude des idées politiques*, Presses de l'Université Laval, pp.423-441.

GALLAIS, Yann (2010-11). « Spinoza et Nietzsche : le problème du statut de l'affectivité dans la modélisation de l'unité psychophysique », *Philonsorbonne*, No 5, pp. 23-46.

GILLESPIE, Michael Allen (1988). « Nietzsche's Musical Politics », dans Gillespie & Strong (dirs), *Nietzsche's new seas*, Chicago, Chicago University Press, pp. 117-149.

GIROUX, Dalie (2007). « Nietzsche et Sloterdijk, corps en résonance », *Horizons philosophiques*, printemps, pp. 101-121.

GIROUX, Dalie (2003). « L'Unité de la forme et du fond et la grande politique nietzschéenne », *Sociétés*, Vol. 3, No 81, pp. 45-59.

GUÉNOUN, Denis (2010). « Qu'est-ce qu'une scène », dans Denis Guénoun et collab., *Philosophie de la scène*, Besançon, Les solitaires intempestifs, collection Expériences philosophiques, pp. 11-24.

HESSE, Mary (1965). « The explanatory function of metaphor », dans Yehoshua Bar-Hillel (dir), *Logic, Methodology and Philosophy of Science*, Amsterdam, North-Holland, pp. 249-259.

HOBBS, Thomas (2006). « 1. De l'homme », dans *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Paris, Gallimard, collection Folios-Essais, pp. 69-278.

HUME, David (1991). « Dissertation sur les passions », *Traité de la nature humaine Livre II*, traduction, introduction et notes de Jean-Pierre Cléro, Paris, Flammarion.

KANT, Emmanuel (2006). « Que signifie s'orienter dans la pensée », trad. française par Jean-François Poirier et Françoise Proust, dans *Vers la paix perpétuelle et autres textes*, Paris, GF Flammarion, pp. 53-72.

KIRKKOPELTO, Essa, « La question de la scène », dans Denis Guénoun et collab., *Philosophie de la scène*, Besançon, Les solitaires intempestifs, collection Expériences philosophiques, pp. 115-144.

LEFEBVRE, Martin (2007). « Le parti pris de la spectature », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dirs), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, pp.225-270.

MARGEL, Serge (2006). « La métaphore. De la langue naturelle au discours philosophique », *Rue Descartes*, No 52, p.16-26.

MARGUERAT, Daniel (2012). « Paul le mystique », *Revue théologique de Louvain*, No 43, pp.473-493.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). « La théorie du corps est déjà une théorie de la perception » et « Le sentir », dans *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des idées, pp. 235-239, pp. 240-280.

MOLINA, Vanessa (2015). « Le bruit des manifestations et la théorie politique. Ou le vacarme qui mérite sa pensée », dans Catherine Huart et Charles Deslandes (dirs), *Traces et effets politiques du printemps québécois. Cahiers des imaginaires*, Vol. 8, No 11, pp. 29-42.

MOLINA, Vanessa (2007), « Imaginaire : signification, expression, transformation », dans *Entre sens et expression : le concept d'imaginaire politique selon les œuvres de Cornelius Castoriadis, Paul Ricœur et Ernesto Laclau*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en science politique, Université du Québec à Montréal, pp.32-57.

POULET, Georges (1975). «Lecture et interprétation du texte littéraire», dans E. Barbotin (dir), *Qu'est-ce qu'un texte? Éléments pour un herméneutique*, Paris, Corti, pp. 66-67.

PRADIER, Jean-Marie (1996). « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », dans *la scène et la terre : Questions d'ethnoscénologie, Internationale de l'imaginaire*, No 5, Maison des cultures du monde, pp. 13-42.

TERESTCHENKO, Michel (2004). « Le pur souffrir de l'âme : rationalité et affectivité chez Descartes », *Les Études philosophiques*, No 71, pp. 441-460.

THÉRIEN, Gilles (2007). «L'exercice de la lecture littéraire», dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dirs), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, pp.11-42.

VAILLANCOURT, Daniel (1990). «Littérature et théories de la cohérence : un rendez-vous reporté», *RS/SI*, Vol. 10, No 2, pp.57-72.

VALENTI, Jean (2007). «Lecture, processus et situation cognitive», dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dirs), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, pp. 43-92.

WIMSATT, W.K Jr, & M.C BEARDSLEY (1949). «The Affective Fallacy», *The Sewanee Review*, Vol. 57, No. 1, pp. 31-55.

WOLF, Erwin (1971). « Der intendierte Leser », *Poetica*, Vol. 4, No 2, pp.141-166.

Monographies

ARISTOTE (1953). *Métaphysique*, traduction de J. Tricot, Paris, Vrin, collection « bibliothèque des textes philosophiques ».

ARISTOTE (1991). *Rhétorique*, introduction de Michel Meyer, traduction de Charles-Émile Ruelle, revue par Patricia Vanhermelryck, commentaires de Benoît Timmermans, Paris, Le Livre de poche.

ARISTOTE (2008). *Poétique*, traduction de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres.

AUSTIN, John Langshaw (1970). *Quand dire c'est faire*, traduction française, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

BILHERAN, Ariane (2005). *La maladie, critère des valeurs chez Nietzsche : prémisses d'une psychologie des affects*, éditions L'Harmattan.

BLACK, Max (1962). *Models and Metaphors*, Ithaca, New York, Cornell University Press.

CLÉMENT, Bruno (2005). *Le récit de la méthode*, Paris, Seuil.

DE CERTEAU, Michel (1990). *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, collection Folio-essais.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « critique ».

DESCARTES, René (1973). *Discours de la méthode*, Paris, Librairie générale française.

DERRIDA, Jacques (1993). *Khôra*, Paris, Galilée.

DEWEY, John (1960). *The question of Certainty*, New York, Capricorn Books.

DUBOIS, Jérôme (2007). *La mise en scène du corps social. Contribution aux marges complémentaires des sociologies du théâtre et du corps*, Paris, L'Harmattan.

DUMONT, Jean-Paul (1988). *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard.

ECO, Umberto (1985). *Lector in Fabula*, traduction française, Paris, Grasset.

FREUD, Sigmund (1950). *Ma vie et la psychanalyse*, Paris, Gallimard, collection Idées.

GADAMER, Hans-Georg (1960). *Vérité et méthode Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil

GARO, Isabelle (2009). *L'idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, Éditions La Fabrique.

GERVAIS, Bertrand et BOUVET, Rachel (dirs) (2007). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.

GOFFMAN, Erving (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, traduction par Alain Accardo, Paris, Les éditions de Minuit.

GRIMALDI, Nicolas (2004). *Socrate, le sorcier*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Perspectives critiques.

GUATTARI, Félix et Suely Rolnik (2007). *Micropolitiques*, traduction de Renaud Barbaras, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond.

GUÉNOUN, Denis, et collab. (2010). *Philosophies de la scène*, Besançon, Les solitaires intempestifs, collection Expériences philosophiques

HEGEL, Friedrich (1995). *Cours d'esthétique I*, traduction de J.-P Lefebvre et Von Schenck V., Paris, Aubier.

HEIDEGGER, Martin et Eugen Fink (1973). *Héraclite. Séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, Paris, Gallimard.

HEIDEGGER, Martin (1973), *Qu'appelle-t-on penser?*, traduction de A. Becker et G. Granel, Paris, Presses universitaires de France.

HEIDEGGER, Martin (1994). *Introduction à la métaphysique* », traduction de Gilbert Khan, Paris, Gallimard, collection « Tel ».

HENTSCH, Thierry (2002). *Raconter et mourir Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

HENTSCH, Thierry (2005). *Le temps aboli*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

HOLLAND, Normand (1968). *The Dynamics of Literary response*, New York, Oxford University Press.

HUGO, Victor (1979). *Quatrevingt-treize*, Paris, Folio.

ISER, Wolfgang (1976). *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, traduction d'Evelyne Szyer, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, Collection Philosophie et langage.

JACOTOT, Joseph (1829). *Enseignement universel. Mathématiques*, 2^{ème} édition.

JACOTO, Joseph (1832). *Enseignement universel. Droit et philosophie panécastique*.

JACOTOT, Joseph, (1835-1836). *Journal de l'émancipation intellectuelle*, tome III.

JACOTO, Joseph (1836). *Enseignement universel. Langue maternelle*, 6^{ème} édition.

JACOTOT, Joseph (1836-1837). *Journal de l'émancipation intellectuelle*, tome IV.

JACOTOT, Joseph (1838). *Journal de philosophie panécastique*, tome V.

JACOTOT, Joseph (1841). *Mélanges posthumes*, Paris, H-V.

JACOTO, Joseph, (1841-1842). *Journal de l'émancipation intellectuelle*, tome VI.

JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*, traduction de Claude Maillard, Paris, Gallimard.

JOUE, Vincent (1993). *La lecture*, Paris, Hachette supérieur, collection contours littéraires.

KANT, Emmanuel, (1987). *Critique de la raison pure*, traduction de Jules Barni revue par P. Archambault, Paris, GF-Flammarion.

KEFI-GHODBANE, Yasmina (dir.) (2013). *Lectures de Wittgenstein*, Tunis, Masciliana Éditions, Université de Tunis, Faculté des sciences humaines et sociales, Unité de recherche « Genèse de l'empirisme logique ».

KIRKKOPELTO, Essa (2008). *Le Théâtre de l'expérience*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.

LE DOEUFF, Michèle (1980). *L'imaginaire des philosophes*, Paris, Payot.

LESSER, Simon (1962). *Fiction and the Unconscious*, New York, Vintage Books.

LOTMAN, Iouri (1973). *La structure du texte artistique*, traduction française, Paris, Gallimard.

LOCKE, John (2001). *Essai sur l'entendement humain*, Livres I et II, traduction de Jean-Michel Vienne, Paris, Vrin, collection « Bibliothèque des textes philosophiques ».

MALRAUX, André (1951). *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard.

METZ, Christian (1984). *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois.

MORIZOT, Jacques (2009). *Qu'est-ce qu'une image?* Paris, Librairie philosophique Vrin.

NEVEUX, Olivier (2013). *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte.

NIETZSCHE, Friedrich (1971). *La généalogie de la morale*, traduction de I. Hildenbrand, Paris, Gallimard, collection Folio-Essais.

NIETZSCHE, Friedrich (1992). *Ecce Homo, Nietzsche contre Wagner*, traduction, introduction, notes et index par Éric Blondel, Paris, Flammarion,

NISIN, Arthur (1959). *La littérature et le lecteur*, Paris, Éditions Universitaires.

NORMAND, Claudine (1976). *Métaphore et concept*, Bruxelles, Éditions Complexes, collection Dialectiques.

PHILLIPS, Adam (2009). *Trois capacités négatives*, traduit de l'anglais par Michel Gribinski, Paris, L'Olivier.

PICARD, Michel (1986). *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit.

PICARD, Michel (1989). *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit.

PICON, Gaëtan (1953). *Introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard.

PLATON (1998). *Le Banquet*, présentation et traduction de Luc Brisson, Paris, GF Flammarion.

PLATON (1966). *République*, traduction de Robert Baccou, Paris, Éditions GF- Flammarion.

PLATON (2008). *Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Éditions Flammarion.

RANCIÈRE, Jacques (1987). *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Éditions Fayard. (Réédité en 2004 par les Éditions 10/18).

RANCIÈRE, Jacques (2011). *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée.

RIFFATERRE, Michael (1971). *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

RICOEUR, Paul (1975). *La métaphore vive*, Paris, Seuil.

RICOEUR, Paul (1983-85). *Temps et récit*, Paris, Seuil.

RICOEUR, Paul, (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil.

ROBERT, Marthe (1972). *Romans des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1967). *Lettre à d'Alembert sur son article Genève*, chronologie et introduction par Michel Launay, Paris, Garnier-Flammarion.

RORTY, Richard (1990). *L'homme spéculaire*, traduction de Thierry Marchaise, Paris, Seuil, collection « L'ordre philosophique ».

SCHERER, Jacques (1950). *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.

SEARLE, John R. (1969). *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press.

SLOTERDIJK, Peter (2000). *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, traduction de Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgeois Éditeur.

SPINOZA, Baruch (1954). *L'Éthique*, Paris, Gallimard.

VOLTAIRE (2008). *Le philosophe ignorant*, Paris, Librairie générale française, collection Biblio essais.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1961). *Tractatus logico-philosophicus*, préface de Bertrand Russel, traduit de Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, collections « Idées ».

WITTGENSTEIN, Ludwig (2004). *Recherches philosophiques*, traduction de Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud et Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, collection « Tel ».

WITTGENSTEIN, Ludwig (1976). *De la certitude*, traduction de Jacques Fauve, Paris, Gallimard, collection « Idées ».

WOOLF, Virginia (2003). *The common reader*, Éditions London Vintage.

Références électroniques

BENSAÏD, Daniel, « La politique éclipse », extrait d'*Éloge de la politique profane*, Paris, Albin Michel, consulté le 10 janvier 2016, url : <http://danielbensaid.org/La-politique-eclipse>

DAMGÉ, Mathilde et Matthieu Jublin (2014). « Qui sont les illettrés en France ? », *Le Monde*, 19 septembre, consulté le 23 janvier 2016, url : http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2014/09/18/qui-sont-les-illettres-en-france_4490014_4355770.html

DUBUD, Alain (2013). « Littératie : la catastrophe québécoise », *La presse*, 11 novembre, section débats, consulté le 23 janvier 2016, url : http://plus.lapresse.ca/screens/4671-0024-5277b609-993e-4a5fac1c606d%7C_0.html

ECO, Umberto (mis en ligne le 1er juin 2010). « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », *SociologieS* [en ligne], Dossiers, Émotions et sentiments, réalité et fiction, consulté le 7 juillet 2014. URL : <http://sociologies.revues.org/3141>

Enquête internationale sur l'alphabétisation des adultes (EIACA), consultée sur le site de Statistiques Canada, le 23 janvier 2016, url : <http://www5.statcan.gc.ca/olc-olc/olc.action?ObjId=89-552-M&ObjType=2&lang=fr&limit=0&fpv=1821>

FONDATION POUR L'ALPHABÉTISATION. Page « Enquêtes et statistiques », consultée le 23 janvier 2016, url : <https://www.fondationalphabetisation.org/fondation/analphabetisme-les-causes/enquetes-et-statistiques/>

INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC.

Page « Analphabétisation et littératie », consultée le 23 janvier 2016, url : <http://www.stat.gouv.qc.ca/docs-hmi/statistiques/education/alphabetisation-litteratie/index.html>

Document « La littératie au Québec en 2003 : faits saillants », consulté le 23 janvier 2016, url : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/education/alphabetisation-litteratie/litteratie-quebec2003.pdf>

LA BANQUE MONDIALE. Page « Taux d'alphabétisation, total des adultes (% des personnes âgées de 15 ans et plus) », consultée le 23 janvier 2016, url : <http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SE.ADT.LITR.ZS>

MOLINA, Vanessa (2015). « *Descartes constructeur ou la métaphore dans la scène de pensée du texte philosophique* », *Les avatars de la métaphore*, *Publifarum*, No 23. Article publié le 00/00/2015, consulté le 24/01/2016, url: http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=317

WOOLF, Virginia (2015). *The Common Reader*, ebooks.adelaide (The University of Adelaide), consulté le 2 novembre 2015, url: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/complete.html>

Conférences

BOUVET, Rachel (2014). *Introduction à la géopoétique*, Conférence organisée par Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 15 septembre. Document audio. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/introduction-a-la-geopoetique>. Consulté le 20 décembre 2015.

NEVEUX, Olivier (2014). « La production d'un spectateur », communication dans le cadre du colloque *Penser l'émancipation*, Université Paris-Nanterre, 21 février.

RAPP, Christophe (2004). *The Moral Psychology of Persuasion in Aristotle's Rhetoric*, Séminaire de philologie, École Nationale Supérieure de Paris, salle Samuel Becket, les 5, 12, 19 et 26 mars. Particulièrement la troisième séance "La nature des émotions, leur définition".

MARGUERAT, Daniel (2014). « Paul et la distinction entre l'esprit et la chair », communication dans le cadre du colloque *Le dualisme dans les textes bibliques, gnostiques et hétérodoxes*, Centre Léon-Robin de recherches sur la pensée antique, Université Paris Sorbonne. 7 février.

IMAGE 1

Scène de genre en peinture

Des glaneuses, Jean-François Millet, huile sur toile, 1857



IMAGE 2

Scène de crime dans un tabloïde



Source :

Journal de Montréal

Note : On remarquera en bas en gauche de l'image les rubans signalétiques jaunes délimitant la scène de crime, vers laquelle l'enquêtrice de police se dirige. Cette enceinte délimitée provoque chez ceux qui ne peuvent y accéder, mais qui la voient, une sensation de surprise et de révolte.

IMAGE 3

Publicité Harlequin

Concours organisé par les éditions Harlequin en 2008 à l'occasion de leur 30^e anniversaire

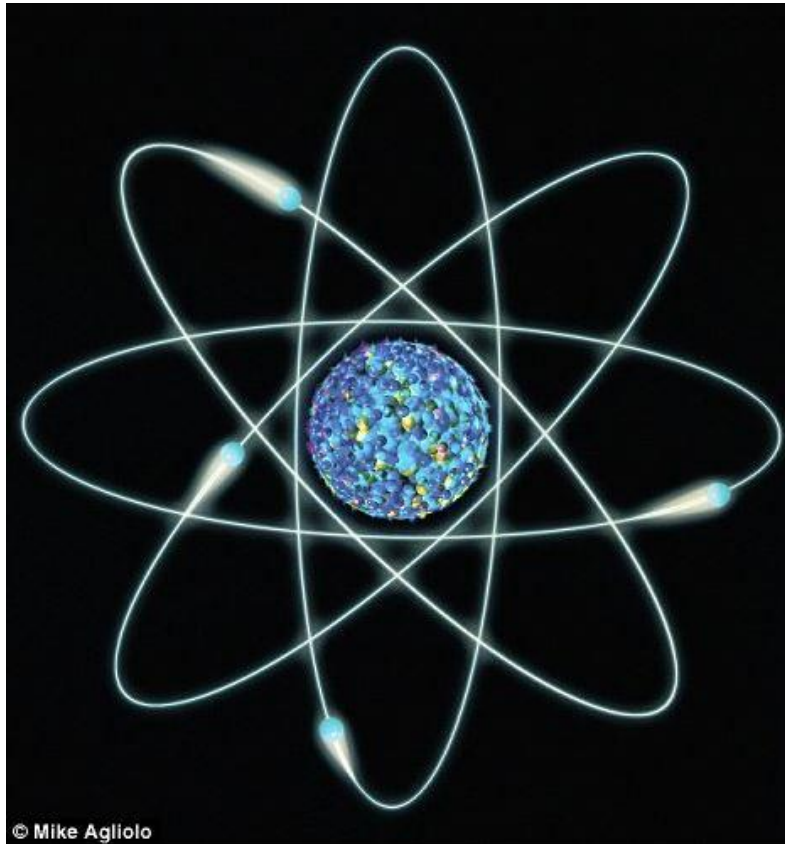


Source :

<http://www.e-marketing.fr/Marketing-Direct/Article/Harlequin-s-offre-une-cure-de-jeunisme-25874-1.htm>, Site consulté le 2 novembre 2015.

IMAGE 4

Schéma traditionnel de l'atome avec les électrons gravitant autour du noyau



Source :

Mail on line Science & tech

http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2011/05/26/article-0-014CFA7D000004B0-420_468x501.jpg

IMAGE 5

Embarquement de la reine de Saba, Claude Gellée, dit Le Lorrain, huile sur toile, 1642



IMAGE 6

Débarquement de Cléopâtre à Tarse, Claude Gellée, dit Le Lorrain, huile sur toile, 1642



IMAGE 7

Leçon d'anatomie du Docteur Tulp, Rembrandt, huile sur toile, 1634.

