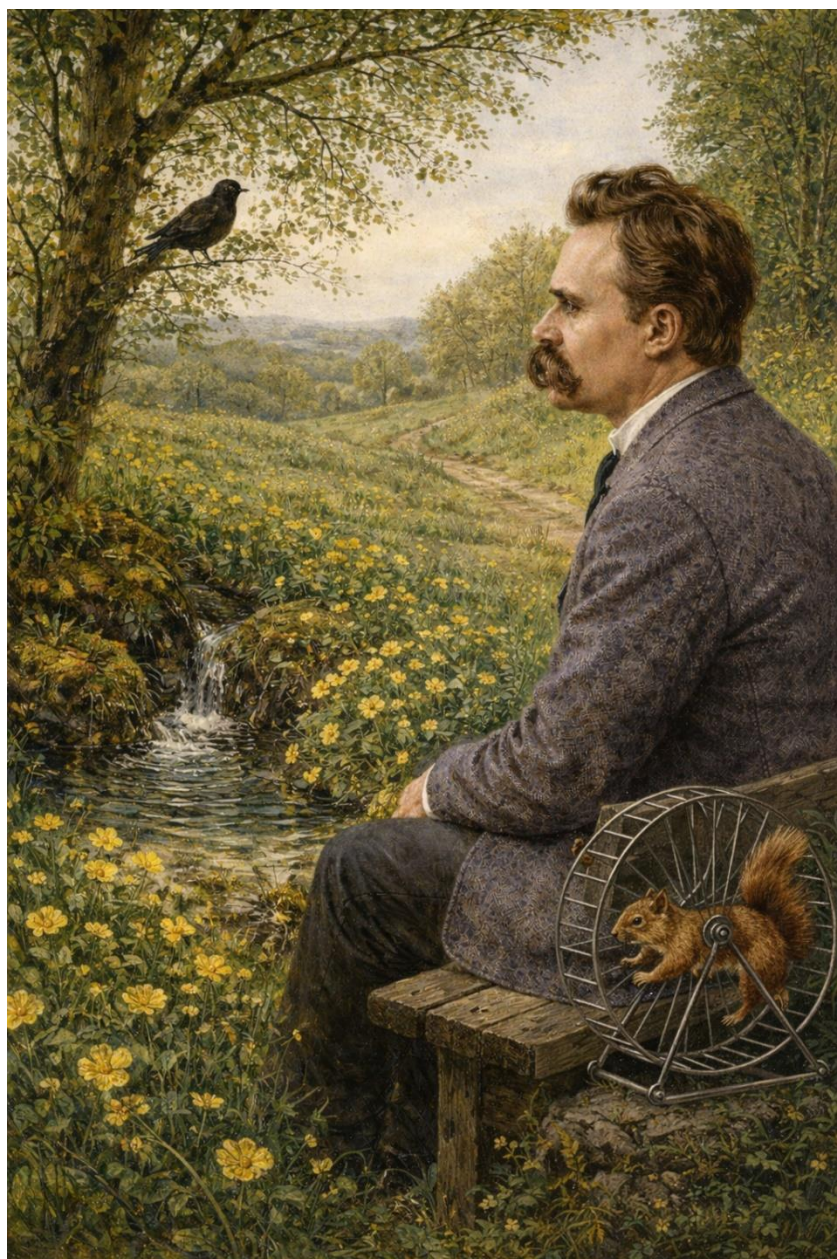


Denis CLARINVAL

HABERMAS

NIETZSCHE ET L'AUTOREFERENCE



HABERMAS

ENTRÉE DANS LA POSTMODERNITÉ :

NIETZSCHE COMME PIVOT

I

Ni Hegel, ni ses disciples immédiats, qu'ils soient de gauche ou de droite, n'ont jamais voulu remettre en question les acquis de la modernité — ce dont l'époque moderne tirait sa fierté et sa conscience de soi. L'époque moderne est avant tout placée sous le signe de la liberté subjective. Celle-ci se réalise dans la société comme espace juridiquement garanti pour la poursuite rationnelle d'intérêts propres, dans l'État comme participation de principe égale à la formation de la volonté politique, dans la sphère privée comme autonomie morale et accomplissement de soi, et enfin, dans l'espace public rapporté à cette sphère privée, comme processus de formation qui s'effectue par l'appropriation d'une culture devenue réflexive. Même les figures de l'esprit absolu et de l'esprit objectif ont adopté, du point de vue de l'individu, une structure au sein de laquelle l'esprit subjectif peut s'émanciper du caractère naturel des formes de vie traditionnelles.

Cependant, les sphères dans lesquelles l'individu mène sa vie en tant que bourgeois, citoyen et homme se dissocient de plus en plus et acquièrent leur autonomie. Les mêmes processus de séparation et d'autonomisation qui, du point de vue de la philosophie de l'histoire, ouvrent la voie à l'émancipation d'anciennes dépendances sont en même temps éprouvés comme abstraction, comme aliénation à l'égard de la totalité d'un monde de vie éthique. Jadis, la religion constituait le sceau indestructible de cette totalité. Ce sceau ne s'est pas brisé par hasard.

Les forces religieuses d'intégration sociale se sont affaiblies à la suite d'un processus d'Aufklärung qui ne peut être ni inversé, ni produit arbitrairement. L'Aufklärung porte en elle l'irréversibilité des processus d'apprentissage, fondée sur le fait que les connaissances ne peuvent être oubliées à volonté, mais seulement refoulées ou corrigées par de meilleures connaissances. C'est pourquoi l'Aufklärung ne peut compenser ses déficits que par une Aufklärung radicalisée ; c'est pourquoi Hegel et ses disciples doivent placer leur espoir dans une dialectique de l'Aufklärung, dans laquelle la raison s'impose comme un équivalent de la

puissance unificatrice de la religion. Ils ont élaboré des concepts de la raison censés remplir un tel programme. Nous avons vu comment et pourquoi ces tentatives ont échoué.

Hegel conçoit la raison comme la connaissance de soi réconciliatrice d'un esprit absolu ; la gauche hégélienne comme appropriation libératrice de forces essentielles aliénées mais confisquées ; la droite hégélienne comme compensation mémorielle de la douleur des scissions inévitables. Le concept hégélien s'avère trop fort : l'esprit absolu passe outre, sans s'en soucier, au caractère ouvert de l'histoire et au caractère non réconcilié du présent. Contre le retrait quiétiste de la caste sacerdotale des philosophes face à une réalité non réconciliée, les jeunes hégéliens revendiquent le droit profane d'un présent qui attend encore la réalisation de la pensée philosophique.

Ils introduisent toutefois un concept de la praxis qui demeure insuffisant. Ce concept ne fait qu'intensifier la violence propre à la rationalité instrumentale, qu'il s'agirait pourtant de dépasser. Les néoconservateurs peuvent, quant à eux, opposer à la philosophie de la praxis la complexité sociale, qui résiste obstinément à tous les espoirs révolutionnaires. Ils modifient à leur tour le concept hégélien de la raison de telle sorte que, parallèlement à la rationalité, apparaît aussi le besoin de compensation propre à la modernité sociale. Mais ce concept reste, lui aussi, insuffisant pour rendre compte des fonctions compensatoires de l'historicisme, qui entend maintenir en vie les forces de la tradition par le médium des sciences de l'esprit.

Contre cette culture composite, nourrie aux sources d'une érudition historique antiquaire, Nietzsche fait valoir la conscience moderne du temps d'une manière analogue à celle dont les jeunes hégéliens s'étaient autrefois opposés à l'objectivisme de la philosophie hégélienne de l'histoire. Dans sa seconde Considération inactuelle, « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie », Nietzsche analyse l'inefficacité d'un travail de formation détaché de l'action et relégué dans la sphère de l'intériorité.

La formation : « Le savoir qui est absorbé en excès, sans faim, voire contre le besoin, n'agit plus désormais comme un motif transformateur poussant vers l'extérieur, et demeure enfoui dans une certaine intériorité chaotique... Ainsi toute la formation moderne est-elle essentiellement intérieure — un manuel de formation intérieure pour des barbares extérieurs. » La conscience moderne, surchargée de savoir historique, a perdu la « force plastique de la vie », qui permet

à l'homme, tourné vers l'avenir, « d'interpréter le passé à partir de la plus haute puissance du présent ».

Parce que les sciences de l'esprit, procédant méthodiquement, adhèrent à un idéal d'objectivité erroné — et en réalité inaccessible — elles neutralisent les critères nécessaires à la vie et diffusent un relativisme paralysant : « en tout temps il en a été autrement, ce n'est pas de cela qu'il s'agit, mais de ce que tu es (toi-même). » Elles bloquent la capacité de « briser et de dissoudre, de temps à autre, un fragment du passé afin de pouvoir vivre (dans le présent) ».

Comme les jeunes hégéliens, Nietzsche soupçonne dans l'admiration historique pour la « puissance de l'histoire » une tendance qui peut aisément se transformer en admiration réaliste pour le succès brut.

Avec l'entrée de Nietzsche dans le discours de la modernité, l'argumentation se transforme de fond en comble. D'abord conçue comme connaissance de soi réconciliatrice, puis comme appropriation libératrice, enfin comme mémoire compensatrice, la raison devait se substituer à la puissance unificatrice de la religion et surmonter les divisions de la modernité à partir de ses propres forces. Par trois fois, cette tentative d'adapter le concept de raison au programme d'une Aufklärung dialectique a échoué.

Dans cette configuration, Nietzsche n'avait plus que le choix suivant : soumettre à nouveau la raison centrée sur le sujet à une critique immanente — ou bien abandonner le programme dans son ensemble. Nietzsche opte pour la seconde alternative : il renonce à une nouvelle révision du concept de raison et congédie la dialectique de l'Aufklärung.

En particulier, la déformation historiciste de la conscience moderne, son inondation par des contenus arbitraires et son vidage de toute substance essentielle l'amènent à douter que la modernité puisse encore puiser ses critères en elle-même — « car c'est à partir de nous-mêmes que nous avons de la modernité plus rien du tout ». Certes, Nietzsche applique encore une fois la figure de pensée de la dialectique de l'Aufklärung à l'Aufklärung historiciste, mais dans le but de faire éclater l'enveloppe rationnelle de la modernité en tant que telle.

Nietzsche utilise l'échelle de la raison historique pour finalement la rejeter et prendre appui dans le mythe, comme dans l'Autre de la raison : « Car l'origine de la formation historique — et de son opposition intérieure, tout à fait radicale, à l'esprit du temps nouveau, d'une

conscience moderne — cette origine doit elle-même être reconnue historiquement ; l'histoire doit résoudre le problème de l'histoire elle-même ; le savoir doit retourner contre lui-même un aiguillon — ce triple devoir est l'impératif de l'esprit du temps nouveau, s'il doit réellement contenir quelque chose de nouveau, de puissant, de prometteur pour la vie et d'originaire. »

Nietzsche a évidemment en vue sa *Naissance de la tragédie*, une enquête menée à l'aide de moyens historico-philologiques, qui le conduit au-delà du monde alexandrin et du monde romano-chrétien, vers les commencements, vers « l'antique monde originaire grec du grand, du naturel et de l'humain ».

Par cette voie, les « tard-venus » de la modernité, enfermés dans une pensée antiquaire, devraient se transformer en « premiers venus » d'un temps renouvelé — programme que Heidegger reprendra dans *Être et Temps*.

Pour Nietzsche, la situation de départ est claire. D'un côté, l'Aufklärung historique ne fait qu'accentuer les scissions devenues sensibles dans les acquis de la modernité ; la raison, sous la forme d'une religion de la formation, ne déploie plus aucune force synthétique capable de renouveler la puissance unificatrice de la religion transmise. D'un autre côté, le retour à une restauration est barré à la modernité. Les visions religieuses et métaphysiques du monde des anciennes civilisations sont elles-mêmes déjà un produit de l'Aufklärung ; elles doivent donc être « hivernées » au profit d'une Aufklärung radicale.

Comme tous ceux qui sortent de la dialectique de l'Aufklärung, Nietzsche opère un nivellement frappant. La modernité perd sa position privilégiée ; elle ne constitue plus qu'une époque tardive dans l'histoire de grande ampleur d'une rationalisation qui commence avec la dissolution de la vie archaïque et la désagrégation du mythe. En Europe, Socrate et le Christ — fondateurs de la pensée philosophique et du monothéisme ecclésial — marquent cette césure : « Vers quoi renvoie l'immense besoin historique de la culture moderne non apaisée, ce rassemblement de tant d'autres cultures, ce vouloir-savoir dévorant, sinon vers la perte du mythe, vers la perte de la patrie mythique ? »

La conscience moderne du temps interdit cependant toute idée de régression, tout retour immédiat aux origines mythiques. Seul l'avenir constitue l'horizon pour le réveil du passé mythique ; « la parole du passé est toujours une parole oraculaire : vous ne la comprendrez qu'en tant que bâtisseurs de l'avenir, en tant que connaisseurs du présent ». Cette orientation

utopique, tournée vers le dieu à venir, distingue l'entreprise de Nietzsche de l'appel réactionnaire au « retour aux origines ».

De manière générale, la pensée téléologique, qui confronte origine et fin, perd sa force. Et parce que Nietzsche ne nie pas la conscience moderne du temps, mais la radicalise, il peut présenter l'art moderne — qui, dans ses formes les plus subjectives d'expression, pousse cette conscience à son extrême — comme le médium dans lequel la modernité entre en contact avec l'archaïque. Tandis que l'historicisme met en scène le monde comme une exposition et transforme les contemporains en spectateurs blasés, seule la puissance anhistorique d'un art qui se consume dans l'actualité peut apporter un salut à la « véritable détresse » et à la misère intérieure des hommes modernes.

Le jeune Nietzsche a alors en vue le programme de Richard Wagner, qui avait ouvert son essai sur *Religion et art* par cette phrase : « On pourrait dire que là où la religion devient artificielle, il revient à l'art de sauver le noyau de la religion, en saisissant les symboles mythiques — que la première veut faire croire comme vérités au sens propre — selon leur valeur symbolique, afin, par leur représentation idéale, de faire apparaître la vérité profonde qui y est cachée. »

Une célébration religieuse devenue œuvre d'art doit, avec une sphère publique artistiquement renouvelée, surmonter l'intériorité d'une formation historique appropriée de manière privée. Une mythologie esthétiquement renouvelée doit libérer les forces d'intégration sociale figées dans la société de concurrence. Elle doit décentrer la conscience moderne et l'ouvrir aux expériences archaïques. Cet art de l'avenir se dément lui-même comme production d'un artiste individuel et institue « le peuple lui-même comme l'artiste de l'avenir ».

Nietzsche célèbre donc Wagner comme « révolutionnaire de la société » et comme celui qui surmonte la culture alexandrine. Il attend de Bayreuth les effets de la tragédie dionysiaque — que l'État et la société, et plus généralement la séparation entre les hommes, cèdent la place à un sentiment d'unité écrasant qui reconduit au cœur de la nature.

Plus tard, Nietzsche se détournera avec dégoût du monde opératique wagnérien. Plus intéressants que les raisons personnelles, politiques et esthétiques de cette rupture sont les motifs philosophiques qui sous-tendent la question suivante : à quoi devrait ressembler une musique qui ne serait plus — comme celle de Wagner — d'origine romantique, mais dionysiaque ? D'origine romantique est l'idée d'une nouvelle mythologie ; romantique est

également le recours à Dionysos comme dieu à venir. Pourtant, Nietzsche se distancie de l'usage romantique de ces idées et proclame une version apparemment plus radicale, allant au-delà de Wagner. Mais en quoi le dionysiaque se distingue-t-il du romantique ?

II

Dans le *Plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand* (1796/97), nous avons déjà rencontré l'attente d'une nouvelle mythologie, qui instituerait la poésie comme éducatrice de l'humanité. On y reconnaît déjà un motif que Wagner et Nietzsche mettront en avant : dans les formes d'une mythologie renouvelée, l'art doit retrouver le caractère d'une institution publique et déployer une force de régénération de la totalité éthique du peuple.

Dans le même esprit, Schelling affirme à la fin de son *Système de l'idéalisme transcendantal* que la nouvelle mythologie ne peut être l'invention d'un seul poète, mais d'une génération nouvelle, se présentant en quelque sorte comme un unique poète.

De manière analogue, F. Schlegel déclare dans son *Discours sur la mythologie* : « Il manque à notre poésie un centre, comme la mythologie l'était pour les Anciens, et tout ce qui fait que la poésie moderne est inférieure à l'antique peut se résumer en ces mots : nous n'avons pas de mythologie. Mais... nous sommes proches d'en obtenir une. »

Ces deux publications datent d'ailleurs de l'an 1800 et prolongent, sous différentes variantes, l'idée d'une nouvelle mythologie.

Comme autre motif, le plus ancien programme systématique contient la représentation selon laquelle, avec la nouvelle mythologie, l'art remplacera la philosophie, parce que l'intuition esthétique est « l'acte suprême de la raison » : vérité et bonté ne sont apparentées que dans la beauté. Cette phrase pourrait servir de devise au *Système* de Schelling de 1800.

Dans l'intuition esthétique, Schelling trouve la solution de l'énigme suivante : comment le moi peut-il prendre conscience, dans un produit qu'il a lui-même engendré, de l'identité de la liberté et de la nécessité, de l'esprit et de la nature, de l'activité consciente et inconsciente ? « L'art est précisément pour cette raison ce qu'il y a de plus élevé pour le philosophe, parce qu'il lui ouvre le sanctuaire le plus intime, où brûle, en une union éternelle et originaire, comme en une flamme, ce qui dans la nature et dans l'histoire est séparé, et ce qui, dans la vie et dans l'action aussi bien que dans la pensée, doit éternellement se fuir. »

Dans les conditions modernes d'une réflexion poussée à l'extrême, c'est l'art — et non la philosophie — qui garde la flamme de cette identité absolue, jadis allumée dans les cultes solidement institués des communautés religieuses. L'art, qui retrouve son caractère public sous la forme d'une nouvelle mythologie, ne serait plus seulement organe, mais fin et avenir de la philosophie.

Celle-ci pourrait, une fois achevée, refluer dans l'océan de la poésie d'où elle était autrefois issue : « Quel sera le médiateur du retour de la science à la poésie, il n'est pas difficile de le dire en général, puisqu'un tel médiateur existe dans la mythologie... Mais comment une nouvelle mythologie pourra naître, voilà un problème dont la solution ne peut être attendue que des destinées futures du monde. »

La différence avec Hegel est manifeste — ce n'est pas la raison spéculative, mais la poésie seule qui, dès lors qu'elle devient publiquement agissante sous la forme d'une nouvelle mythologie, peut remplacer la puissance unificatrice de la religion. Toutefois, Schelling élabore tout un système philosophique pour parvenir à cette conséquence. C'est la raison spéculative elle-même qui se dépasse à travers le programme d'une nouvelle mythologie. Schlegel, en revanche, recommande au philosophe de « se dépouiller de l'armure guerrière du système et, avec Homère, de partager la demeure dans le temple de la nouvelle poésie ».

Dans les mains de Schlegel, la nouvelle mythologie se transforme d'une attente philosophiquement fondée en une espérance messianique, que des signes historiques viennent stimuler — des signes qui témoignent « que l'humanité lutte de toutes ses forces pour trouver son centre. Elle doit périr ou se rajeunir... L'antiquité grise revivra et l'avenir le plus lointain de la culture se manifestera déjà dans ses prémices. »

La temporalisation messianique de ce qui, chez Schelling, était une attente historiquement fondée, résulte du changement de statut que Schlegel attribue à la raison spéculative.

Certes, celle-ci avait déjà, chez Schelling, déplacé son centre de gravité ; la raison ne pouvait plus se saisir d'elle-même dans son propre médium de la réflexion, elle ne pouvait se retrouver que dans le médium préalable de l'art. Mais ce que l'on peut encore contempler, selon Schelling, dans les produits de l'art, c'est la raison objectivée — la fraternisation du vrai et du bien dans le beau.

C'est précisément cette unité que Schlegel remet en question. Il insiste sur l'autonomie du beau, au sens où celui-ci est séparé du vrai et du moral, et où cette séparation possède sa légitimité.

La nouvelle mythologie ne doit donc pas tirer sa force de liaison d'un art dans lequel tous les moments de la raison seraient réconciliés, mais du don divinatoire de la poésie, qui se distingue justement de la philosophie et de la science, de la morale et de l'éthique.

Car tel est le commencement de toute poésie : suspendre le cours et les lois de la raison raisonnante, pour nous replonger dans la belle confusion de la fantaisie, dans le chaos originaire de la nature humaine, pour lequel je ne connais pas encore de symbole plus beau que le grouillement multicolore des anciens dieux.

Schlegel ne comprend plus la nouvelle mythologie comme une sensibilisation de la raison, comme un devenir-esthétique des idées destiné à les relier aux intérêts du peuple.

Seule une poésie devenue autonome, purifiée de tout mélange avec la raison théorique et pratique, ouvre la porte au monde des puissances mythiques originaires.

Seul l'art moderne peut encore entrer en communication avec les sources archaïques de l'intégration sociale, qui se sont taries dans la modernité.

Selon cette interprétation, la nouvelle mythologie invite la modernité déchirée à se rapporter au chaos originaire comme à l'Autre de la raison.

Mais si la production du nouveau mythe ne bénéficie plus de l'élan de la dialectique de l'Aufklärung, si l'attente de ce grand processus de rajeunissement général ne peut plus être fondée par une philosophie de l'histoire, le messianisme romantique requiert une autre figure de pensée.

Dans ce contexte, il est intéressant de noter que Dionysos, dieu errant de l'ivresse, de la folie et des transformations incessantes, a connu dans le premier romantisme une valorisation surprenante.

Le culte de Dionysos pouvait séduire une époque de l'Aufklärung devenue incertaine d'elle-même, parce qu'il avait maintenu vivantes, dans la Grèce d'Euripide et de la critique sophistique, d'anciennes traditions religieuses.

Mais, comme le souligne M. Frank, le motif décisif tient au fait que Dionysos, en tant que dieu à venir, pouvait concentrer sur lui des attentes de salut.

Zeus engendra Dionysos avec Sémélé, une femme mortelle ; poursuivi par la colère divine d'Héra, épouse de Zeus, Dionysos fut finalement frappé de folie.

Depuis lors, Dionysos erre avec une troupe sauvage de satyres et de bacchantes à travers l'Afrique du Nord et l'Asie Mineure — « dieu étranger », comme dit Hölderlin, qui plonge l'Occident dans une « nuit des dieux » et ne laisse derrière lui que les dons de l'ivresse.

Mais Dionysos seul, par les mystères, est revenu à la vie, libéré de la folie.

De tous les autres dieux grecs, Dionysos se distingue comme le dieu absent, dont le retour est encore à venir.

Le parallèle avec le Christ s'impose : lui aussi est mort et laisse, jusqu'au jour de son retour, le pain et le vin.

Dionysos, toutefois, possède ceci de particulier que, dans ses excès cultuels, il conserve en quelque sorte ce fonds de solidarité sociale qui, avec les formes archaïques de religiosité, s'est perdu pour l'Occident chrétien. Ainsi Hölderlin associe au mythe de Dionysos cette figure singulière de la poésie de l'histoire, capable de porter une attente messianique et qui demeurera agissante jusqu'à Heidegger.

L'Occident demeure, depuis ses origines, dans la nuit de l'éloignement des dieux ou de l'oubli de l'être ; le dieu de l'avenir renouvellera les forces perdues de l'origine ; et sa venue est rendue sensible par le dieu proche à travers son absence douloureusement éprouvée, à travers la « plus grande distance » ; en faisant ressentir toujours plus intensément aux abandonnés ce qui leur a été retiré, il confère d'autant plus de force de conviction à son retour : dans le plus grand danger croît aussi ce qui sauve.

Nietzsche n'est précisément pas original dans sa conception dionysiaque de l'histoire. La thèse historique sur l'origine du chœur de la tragédie grecque dans le culte dionysiaque de la Grèce ancienne tire sa pointe critique à l'égard de la modernité d'un contexte déjà largement élaboré dans le premier romantisme.

D'autant plus faut-il expliquer pourquoi Nietzsche se distance de cet arrière-plan romantique. La clé en est fournie par l'équation entre Dionysos et le Christ, que ne formule pas seulement Hölderlin, mais que l'on trouve aussi chez Novalis, Schelling, Creuzer — bref, dans toute la réception mythologique du premier romantisme.

Cette identification du dieu du vin enivré avec le dieu chrétien du salut n'est possible que parce que le messianisme romantique vise un rajeunissement, mais non une mise à congé de l'Occident.

La nouvelle mythologie devait ramener une solidarité perdue, sans pour autant renier l'émancipation qu'avait également apportée, pour les individus désormais individualisés face à l'Unique, la libération à l'égard des puissances mythiques originaires.

Dans le romantisme, le recours à Dionysos devait seulement ouvrir cette dimension de liberté publique dans laquelle les promesses chrétiennes doivent s'accomplir ici-bas, afin que le principe de subjectivité — approfondi par la Réforme et l'Aufklärung, mais aussi durci en domination autoritaire — puisse dépasser ses limites.

III

Le Nietzsche mûr reconnaît que Wagner — en qui la modernité se résume presque — partageait avec le romantisme la perspective d'un accomplissement encore à venir de l'époque moderne.

C'est précisément Wagner qui conduit Nietzsche à une « désillusion à l'égard de tout ce qui restait encore capable d'enthousiasme chez l'homme moderne », parce que celui-ci, décadent désespéré, « s'effondra soudain... devant la croix chrétienne ».

Wagner demeure donc attaché à la liaison romantique du dionysiaque et du christianisme.

Pas plus que les romantiques, il ne reconnaît en Dionysos le demi-dieu qui libère radicalement de la malédiction de l'identité, qui abolit le principe d'individuation, qui fait valoir le polymorphe contre l'unité du dieu transcendantal, l'anomie contre la loi.

Dans Apollon, les Grecs avaient divinisé l'individuation, le respect des limites de l'individu. Mais la beauté apollinienne et la mesure ne font que voiler le fond titanique et barbare qui faisait irruption dans le ton extatique des fêtes dionysiaques :

« L'individu, avec toutes ses limites et ses mesures, semblait ici dans l'oubli de soi des états dionysiaques et oubliait les prescriptions apolliniennes. »

Nietzsche rappelle l'indication de Schopenhauer sur cette « épouvante qui saisit l'homme lorsqu'il vacille soudain dans les formes de la connaissance phénoménale, lorsque le principe de raison semble souffrir une exception. Si nous ajoutons à cette épouvante la jubilation extatique qui, au même moment de rupture du *principium individuationis*, s'élève du fond le plus intime de l'homme, voire de la nature, alors nous jetons un regard dans l'essence du dionysiaque. »

Mais Nietzsche n'était pas seulement le disciple de Schopenhauer, il était aussi le contemporain de Mallarmé et des symbolistes, un défenseur de l'*art pour l'art*. Ainsi, dans la description du dionysiaque — comme intensification du subjectif jusqu'à l'oubli complet de soi — s'inscrit également l'expérience (radicalisée par rapport au romantisme) de l'art contemporain.

Ce que Nietzsche appelle le « phénomène esthétique » se révèle dans le rapport concentré d'une subjectivité décentrée, libérée des conventions quotidiennes de la perception et de l'action, à elle-même.

Ce n'est que lorsque le sujet se perd, lorsqu'il sort des expériences pragmatiques de l'espace et du temps, lorsqu'il est touché par le choc du soudain, « voit s'accomplir le désir de la présence véritable » (Octavio Paz) et se dissout dans l'instant ; ce n'est que lorsque les catégories de l'agir et du penser rationnels se sont effondrées, que les normes de la vie quotidienne se sont brisées, que les illusions de la normalité acquise se sont dissoutes — alors seulement s'ouvre le monde de l'imprévisible et de l'absolument surprenant, le domaine de l'apparence esthétique, qui ne voile ni ne révèle, n'est ni phénomène ni essence, mais pure surface.

Nietzsche poursuit la purification romantique du phénomène esthétique de tous les éléments théoriques et moraux.

Dans l'expérience esthétique, la réalité dionysiaque est isolée du monde de la connaissance théorique et de l'action morale, du quotidien, par une « faille de l'oubli ».

L'art ouvre l'accès au dionysiaque au prix de l'extase — au prix d'une indifférenciation douloureuse, d'un dépassement des limites de l'individu, d'une fusion avec la nature amorphe, intérieure et extérieure.

C'est pourquoi l'homme moderne, privé de mythe, ne peut attendre de la nouvelle mythologie qu'une forme de salut qui abolit toutes les médiations.

Cette formulation schopenhauerienne du principe dionysiaque donne au programme de la nouvelle mythologie une inflexion étrangère au messianisme romantique — il s'agit désormais d'un renversement total hors d'une modernité vidée par le nihilisme.

Avec Nietzsche, la critique de la modernité renonce pour la première fois à conserver son contenu émancipateur.

La raison centrée sur le sujet est confrontée à ses mauvais autres.

Et, comme instance opposée à la raison, Nietzsche invoque les expériences, rejetées dans l'archaïque, de l'auto-dévoilement d'une subjectivité décentrée, libérée de toutes les limitations de la connaissance et de la finalité, de tous les impératifs d'utilité et de moralité.

La voie de fuite hors de la modernité devient cette « déchirure du principe d'individuation ».

Cependant, si elle doit être plus qu'une simple citation de Schopenhauer, cette déchirure ne peut trouver sa légitimation que dans l'art avancé de la modernité.

Nietzsche peut se soustraire à cette contradiction parce qu'il détache le moment de raison qui s'affirme dans l'autonomie du domaine radicalement différencié de l'art d'avant-garde, et le rejette hors de toute relation avec la raison théorique et pratique, en le refoulant dans un irrationnel transfiguré métaphysiquement.

Dès *La Naissance de la tragédie*, la vie se tient derrière l'art.

C'est déjà là que se trouve la véritable théodicée, selon laquelle le monde ne peut être justifié que comme phénomène esthétique.

La cruauté profonde et la douleur valent autant que le plaisir : elles sont des projections d'un esprit créateur qui s'abandonne sans scrupule à la jouissance dispersante de la puissance et de l'arbitraire de ses formations illusoires.

Le monde apparaît comme un tissu de représentations et d'interprétations, sans intention ni texte sous-jacent.

La puissance créatrice de sens, jointe à une sensibilité capable d'être affectée de la manière la plus diverse, constitue le noyau esthétique de la volonté de puissance.

Celle-ci est en même temps volonté d'apparence, de simplification, de masque, de surface ; et l'art peut être considéré comme la véritable activité métaphysique de l'homme, parce que la vie elle-même repose sur l'apparence, la tromperie, l'optique, la nécessité des perspectives et de l'erreur.

Nietzsche ne peut toutefois développer cette idée en une « métaphysique d'artiste » qu'à condition de ramener tout ce qui est et tout ce qui doit être à des phénomènes esthétiques.

Il ne doit y avoir ni phénomènes ontiques, ni phénomènes moraux — du moins pas au sens où Nietzsche parle de phénomènes esthétiques.

À cette fin servent les célèbres esquisses d'une théorie pragmatique de la connaissance et d'une histoire naturelle de la morale, qui ramènent les distinctions entre « vrai » et « faux », « bien » et « mal », à des préférences pour ce qui sert la vie et pour ce qui est noble.

Selon cette analyse, derrière les prétentions à une validité universelle se cachent des prétentions subjectives à la puissance, inscrites dans les évaluations.

Mais dans ces prétentions à la puissance ne s'exprime pas la volonté stratégique de sujets individuels.

La volonté de puissance suprasubjective se manifeste plutôt dans le flux et le reflux de processus anonymes de domination.

La théorie d'une volonté de puissance à l'œuvre dans tout devenir fournit le cadre dans lequel Nietzsche explique comment naissent les fictions d'un monde de l'apparence et du bien, ainsi que les identités illusoires des sujets connaissant et agissant moralement ; comment, avec l'âme et la conscience de soi, se constitue une sphère d'intériorité ; comment la métaphysique, la science et l'idéal ascétique accèdent à la domination — et enfin : comment la raison centrée sur le sujet doit tout cet inventaire à un événement de renversement funeste et masochiste au cœur même de la volonté de puissance.

La domination nihiliste de la raison centrée sur le sujet est comprise comme le résultat et l'expression d'une perversion de la volonté de puissance.

Or, comme la volonté de puissance non corrompue n'est autre que la formulation métaphysique du principe dionysiaque, Nietzsche peut comprendre le nihilisme du présent comme la nuit de l'éloignement des dieux, dans laquelle s'annonce l'approche du dieu absent.

Son « retrait » et son « au-delà » sont mal compris par le peuple comme une fuite hors de la réalité — alors qu'ils ne sont que son immersion, son enfouissement, son approfondissement dans la réalité, afin que, lorsqu'il surgira à la lumière, il puisse produire la rédemption de cette réalité elle-même.

Nietzsche situe le moment du retour de l'Antéchrist au « coup de cloche de midi » — en une étrange concordance avec la conscience esthétique du temps chez Baudelaire.

À l'heure de Pan, le jour retient son souffle, le temps s'immobilise — l'instant transitoire fusionne avec l'éternité.

Nietzsche doit son concept de la modernité, élaboré à partir d'une théorie de la puissance, à une critique démystificatrice de la raison qui se place elle-même en dehors de l'horizon de la raison.

Cette critique possède une certaine force de suggestion, parce qu'elle fait appel — au moins implicitement — à des critères empruntés aux expériences fondamentales de la modernité esthétique.

Nietzsche intronise en effet le goût, le oui et le non du palais, comme organe de la connaissance au-delà du vrai et du faux, au-delà du bien et du mal.

Mais il ne peut légitimer ces critères maintenus de jugement esthétique, parce qu'il transpose les expériences esthétiques dans l'archaïque, parce qu'il ne reconnaît pas, dans la faculté critique affinée par le rapport à l'art moderne, un moment de la raison qui demeure au moins procéduralement lié, dans le cadre d'une argumentation, à la connaissance objective et à l'intuition morale.

L'esthétique, en tant que porte d'accès au dionysiaque, est plutôt hypostasiée comme l'Autre de la raison.

Ainsi, les dévoilements théoriques de la puissance se prennent eux-mêmes dans le dilemme d'une critique de la raison devenue totale et réflexive.

Dans un retour sur *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche reconnaît la naïveté juvénile de sa tentative de placer la science sur le terrain de l'art, de voir la science sous l'optique de l'artiste.

Mais même dans sa maturité, il ne parvient pas à éclaircir ce que signifie mener une critique de l'idéologie qui s'attaque à ses propres fondements.

Il oscille finalement entre deux stratégies.

D'un côté, Nietzsche se suggère la possibilité d'une vision artistique du monde, menée avec des moyens scientifiques, mais dans une attitude antimetaphysique, antirationnelle, pessimiste et sceptique.

Une science historique de ce type devrait, parce qu'elle est au service de la philosophie de la volonté de puissance, pouvoir dévoiler l'illusion de la croyance en la vérité.

Mais alors, il faudrait pouvoir présupposer la validité de cette philosophie.

C'est pourquoi, de l'autre côté, Nietzsche doit affirmer la possibilité d'une critique de la métaphysique qui, à son tour, sape la pensée métaphysique sans toutefois se présenter elle-même comme une philosophie.

Nietzsche proclame Dionysos philosophe et se présente lui-même comme le dernier disciple et initié de ce dieu pensant.

Sur ces deux voies, la critique nietzschéenne de la modernité a été poursuivie.

Le savant sceptique, qui veut dévoiler la perversion de la volonté de puissance, la révolte des forces réactives et la naissance de la raison centrée sur le sujet à l'aide de méthodes anthropologiques, psychologiques et historiques, trouve ses héritiers en Bataille, Lacan et Foucault ; le critique consacré de la métaphysique, qui revendique un savoir particulier et remonte le processus d'émergence de la philosophie du sujet jusqu'aux commencements présocratiques, en Heidegger et Derrida.

IV

Heidegger entend reprendre les motifs essentiels du messianisme dionysiaque de Nietzsche, mais en évitant les apories d'une critique de la raison devenue autoréférentielle.

Le Nietzsche « scientifique » voulait projeter la pensée moderne au-delà d'elle-même par les voies d'une généalogie de la croyance en la vérité et de l'idéal ascétique ;

Heidegger, qui perçoit dans cette stratégie critique de la puissance un reste non éliminé d'Aufklärung, se tourne plutôt vers le Nietzsche « philosophe ».

Le but que Nietzsche poursuivait par une critique de l'idéologie totalisante, se consumant elle-même, Heidegger veut l'atteindre par une destruction immanente de la métaphysique occidentale.

Nietzsche avait tendu l'arc de l'événement dionysiaque entre la tragédie grecque antique et la nouvelle mythologie.

La philosophie tardive de Heidegger peut être comprise comme la tentative de déplacer cet événement du terrain d'une mythologie esthétiquement renouvelée vers celui de la philosophie.

Heidegger est d'abord confronté à la tâche de placer la philosophie à la position que l'art occupe chez Nietzsche (comme contre-mouvement au nihilisme), afin de transformer ensuite la pensée philosophique de telle sorte qu'elle puisse devenir le lieu de la rigidification et du renouveau des forces dionysiaques.

Il veut décrire l'origine et le dépassement du nihilisme comme le commencement et la fin de la métaphysique.

Le premier cours de Heidegger sur Nietzsche porte le titre : « La volonté de puissance comme art ».

Il s'appuie surtout sur les fragments posthumes, utilisés dans la compilation d'Elisabeth Förster-Nietzsche pour constituer l'œuvre principale non écrite *La Volonté de puissance*.

Heidegger tente d'étayer la thèse « que Nietzsche se tient dans le sillage du questionnement de la philosophie occidentale ».

Il qualifie certes le penseur qui « avec sa métaphysique revient au commencement de la philosophie occidentale » et conduit le contre-mouvement au nihilisme de « philosophe-artiste », mais les pensées de Nietzsche sur la puissance salvatrice de l'art ne seraient, « en apparence seulement esthétiques, mais en leur volonté la plus intime, métaphysiques ».

La conception classique de l'art chez Heidegger favorise cette interprétation ; comme Hegel, Heidegger est convaincu que l'art, avec le romantisme, a atteint son terme essentiel.

Une comparaison avec Walter Benjamin pourrait montrer à quel point Heidegger est resté étranger aux expériences authentiques de l'art d'avant-garde.

Il n'a pas non plus compris pourquoi seule une forme d'art subjectiviste poussée à l'extrême et radicalement différenciée, qui développe avec persévérance l'autonomie de l'esthétique à partir de l'expérience d'une subjectivité décentrée, peut se proposer comme inauguratrice d'une nouvelle mythologie.

D'autant plus facilement lui devient-il possible d'intégrer le « phénomène esthétique » et d'assimiler l'art à la métaphysique.

Le beau fait apparaître l'être : « Beauté et vérité se rapportent toutes deux à l'être, et cela de la même manière, comme dévoilement de l'être de l'étant. »

Plus tard, il sera dit que le poète annonce le sacré qui se révèle au penseur.

La poésie et la pensée se renvoient l'une à l'autre, mais en définitive, la poésie doit procéder de la pensée originaire.

Une fois que l'art a ainsi été ontologisé, la philosophie doit reprendre une tâche qu'elle avait cédée à l'art dans le romantisme — à savoir produire un équivalent de la puissance unificatrice de la religion, afin de s'opposer aux scissions de la modernité.

Nietzsche avait confié à un mythe dionysiaque esthétiquement renouvelé le dépassement du nihilisme.

Heidegger projette cet événement dionysiaque sur la scène d'une critique de la métaphysique, à laquelle il confère ainsi une portée historico-mondiale.

C'est désormais l'être qui se retire et se donne, et qui annonce son avènement indéterminé par l'absence rendue sensible et par la douleur croissante du manque.

La pensée qui suit ce destin de l'oubli de l'être, imposé à la philosophie occidentale, remplit une fonction de catalyseur.

La pensée qui, tout à la fois, surgit de la métaphysique, remonte vers ses commencements et dépasse ses limites de l'intérieur, ne partage plus la confiance en soi d'une raison qui revendique son autonomie.

Certes, les strates sous lesquelles l'être est enfoui doivent être dégagées.

Mais le travail de destruction, à la différence de la puissance de la réflexion, sert à s'exercer à une nouvelle hétéronomie.

Il concentre son énergie uniquement sur le dépassement de soi et le renoncement à soi d'une subjectivité qui doit apprendre à demeurer et à endurer dans l'humilité.

La raison elle-même ne peut agir que dans une activité funeste d'oubli et d'expulsion.

Même la mémoire manque de force pour ramener ce qui a été exilé.

Ainsi, l'être ne peut advenir que comme un destin, auquel ceux qui en ont besoin ne peuvent que s'ouvrir et se préparer.

La critique heideggérienne de la raison s'achève dans la distance d'un changement d'attitude qui pénètre tout, mais demeure vide de contenu — s'éloignant de l'autonomie pour se tourner vers une abandon au Sein, qui prétend dépasser l'opposition entre autonomie et hétéronomie.

La critique de la raison inspirée par Nietzsche prend une autre direction chez Bataille.

Celui-ci utilise également le concept du sacré pour désigner ces expériences de décentrement, marquées par une extase ambivalente, dans lesquelles la subjectivité durcie s'aliène elle-même.

Les actes du sacrifice religieux et de la fusion érotique en offrent des exemples : le sujet s'y détache de son égocentrisme et tend à laisser place à une « continuité de l'être » restaurée.

Bataille aussi recherche une violence originaire capable de guérir la rupture entre le monde du travail discipliné par la raison et cet Autre proscrit de la raison.

Le retour écrasant à une continuité perdue de l'être se présente chez lui comme une éruption d'éléments contraires à la raison, comme un acte d'irruption qui déborde les limites du soi.

Dans ce processus de dissolution, la subjectivité monadique des individus qui s'affirment les uns contre les autres est expropriée et précipitée dans l'abîme.

Toutefois, Bataille n'approche pas cette violence dionysiaque — dirigée contre le principe d'individuation — par une voie médiatrice, comme un exercice de dépassement de soi du penser métaphysique, mais par une approche directe, descriptive et analytique des phénomènes de dépassement et de dissolution du sujet agissant selon la rationalité des fins.

Ce sont manifestement les traits bacchiques d'une volonté de puissance orgiaque qui intéressent Bataille — l'activité créatrice et prodigue d'une volonté de puissance qui se manifeste aussi bien dans le jeu, la danse, l'exubérance et le vertige que dans les excitations suscitées par la destruction, par la vision, à la fois terrifiante et fascinante, de la mort douloureuse.

Le regard curieux avec lequel Bataille dissèque patiemment les expériences limites du sacrifice rituel et de l'acte sexuel est guidé et informé par une esthétique de la terreur.

Ancien compagnon de route, puis adversaire d'André Breton, Bataille ne passe pas à côté de l'expérience esthétique fondamentale de Nietzsche comme Heidegger, mais suit sa radicalisation dans le surréalisme.

Avec une sorte d'obsession, il examine ces réactions affectives ambivalentes — honte, dégoût, effroi et satisfaction sadique — provoquées par des impressions soudaines, blessantes, choquantes, violentes.

Dans ces excitations explosives, les tendances opposées du désir et du recul effrayé se rejoignent en une fascination paralysante.

Le dégoût, la répulsion et l'horreur fusionnent avec la volupté, l'extase et l'avidité.

La conscience exposée à ces ambivalences déchirantes perd toute contenance.

Les surréalistes voulaient provoquer cet état de choc par des moyens esthétiques agressifs.

Bataille remonte les traces de cette « illumination profane » (Benjamin) jusqu'aux tabous liés au cadavre humain, au cannibalisme, au corps nu, au sang menstruel, à l'inceste, etc.

Ces recherches anthropologiques — auxquelles nous reviendrons — fournissent le point de départ d'une théorie de la souveraineté.

Comme Nietzsche dans la *Généalogie de la morale*, Bataille examine l'exclusion et l'éradication toujours plus complète de tout ce qui est hétérogène, processus par lequel se constitue le monde moderne du travail finalisé, de la consommation et de l'exercice du pouvoir.

Bataille n'hésite pas à construire une histoire de la raison occidentale qui, comme la critique heideggerienne de la métaphysique, décrit la modernité comme une époque d'épuisement.

Mais chez Bataille, les éléments hétérogènes exclus n'apparaissent pas sous la forme d'un destin apocalyptique mystiquement invoqué, mais comme des forces subversives qui ne doivent se décharger de manière convulsive que si elles ne peuvent pas être libérées dans une société libertaire socialiste.

Pour ce droit du sacré renouvelé, Bataille lutte paradoxalement avec les moyens de l'analyse scientifique.

Il ne méprise en rien la pensée méthodique.

« Personne ne peut poser le problème de la religion en partant de solutions arbitraires, que l'esprit actuel de rigueur ne tolère pas. Dans la mesure où je parle d'expérience intérieure et non d'objets, je ne suis pas un homme de science ; mais dès que je parle d'objets, je le fais avec la rigueur inévitable de la science. »

Bataille se distingue de Heidegger à la fois par son accès à une expérience esthétique authentique, d'où il tire le concept du sacré, et par son respect du caractère scientifique d'une connaissance qu'il veut mobiliser pour analyser le sacré.

Néanmoins, des parallèles apparaissent entre les deux penseurs si l'on considère leurs contributions au discours philosophique de la modernité.

Cette similarité structurelle s'explique par le fait que Heidegger et Bataille cherchent, dans le sillage de Nietzsche, à résoudre la même tâche.

Tous deux veulent mener une critique radicale de la raison — une critique qui s'attaque aux racines mêmes de la critique.

De cette problématique commune découlent des contraintes argumentatives formellement semblables.

Il faut d'abord déterminer l'objet de la critique avec suffisamment de précision pour y reconnaître la raison centrée sur le sujet comme principe de la modernité.

Heidegger choisit la pensée objectivante de la science moderne ; Bataille, l'agir rationnel en finalité propre à l'entreprise capitaliste et à l'appareil d'État bureaucratisé comme point de départ.

L'un, Heidegger, examine les concepts fondamentaux ontologiques de la philosophie de la conscience afin de mettre au jour la volonté de disposer techniquement des processus objectivés comme l'impulsion qui domine la pensée de Descartes jusqu'à Nietzsche.

La subjectivité et la réification obscurcissent le regard porté sur l'indisponible.

L'autre, Bataille, analyse les impératifs d'économie et d'efficacité auxquels le travail et la consommation ont été de plus en plus exclusivement soumis, afin de mettre en évidence, dans le productivisme industriel, une tendance à l'autodestruction inhérente à toutes les sociétés modernes.

La société entièrement rationalisée empêche en effet la dépense improductive et le gaspillage généreux des richesses accumulées.

Puisque la critique totalisée de la raison a abandonné l'espoir d'une dialectique de l'Aufklärung, ce qui devient l'objet de cette critique doit être si englobant que l'Autre de la raison — les forces contraires de l'être ou de la souveraineté — ne puisse finalement pas apparaître simplement comme des moments refoulés de la raison elle-même.

C'est pourquoi Heidegger et Bataille, avec Nietzsche, remontent en deçà des débuts de l'histoire occidentale vers les temps archaïques, afin de retrouver les traces du dionysiaque dans la pensée des présocratiques ou dans les états d'excitation des fêtes sacrificielles.

C'est là que doivent pouvoir être identifiées ces expériences enfouies, refoulées par la rationalisation, qui peuvent donner vie aux notions d'« être » et de « souveraineté ».

Ces deux notions ne sont d'abord que des noms.

Elles doivent être introduites comme des concepts opposés à la raison, de telle sorte qu'elles demeurent résistantes à toute tentative d'appropriation rationnelle.

L'« être » est défini comme ce qui s'est retiré de la totalité des étants conçus comme objets ; la « souveraineté » comme ce qui a été exclu du monde de l'utile et du calculable.

Ces puissances originaires apparaissent dans des images d'une plénitude à dépenser, mais retenue, refusée et manquante — d'une richesse en attente de dépense.

Tandis que la raison est déterminée par la disponibilité calculante et la valorisation, son Autre ne peut être caractérisé que négativement comme ce qui est absolument indisponible et inutilisable — comme un milieu dans lequel le sujet ne peut plonger qu'à condition de renoncer à lui-même comme sujet et de se dépasser.

Ces deux moments, la raison et son Autre, ne sont pas en opposition dialectique orientée vers une relève, mais dans un rapport de tension fait de substitution et d'exclusion réciproques.

Leur relation n'est pas constituée par une dynamique de refoulement pouvant être inversée par des processus de réflexion ou de pratique éclairée.

Au contraire, la raison est livrée de manière impuissante à une dynamique de retrait, d'abandon et d'aliénation, si bien que la subjectivité bornée ne peut atteindre, par ses propres forces d'acceptation et d'analyse, ce qui lui échappe ou se tient à distance d'elle.

À la réflexion, l'Autre de la réflexion demeure fermé.

C'est un jeu de forces d'ordre historial ou cosmico-naturel qui domine, exigeant un autre type d'attention.

L'effort paradoxal d'une raison qui se dépasse elle-même prend chez Heidegger la forme chiliastique d'un souvenir méditatif invoquant l'événement de l'être, tandis que Bataille, avec une sociologie hétérologique du sacré, espère certes une forme d'éclaircissement, mais sans promettre d'influence sur le jeu transcendant des forces.

Les deux auteurs développent leur théorie par une reconstruction narrative de l'histoire de la raison occidentale.

Heidegger, qui interprète la raison à partir de la philosophie du sujet comme conscience de soi, comprend le nihilisme comme l'expression d'une domination technique totalisée du monde.

Il y voit l'accomplissement du destin d'une pensée métaphysique qui, mise en mouvement par la question de l'être, n'en a pourtant cessé de perdre de vue l'essentiel au profit de la totalité réifiée de l'étant.

Bataille, qui comprend la raison à partir de la philosophie de la praxis comme travail, interprète le nihilisme comme la conséquence d'une contrainte d'accumulation devenue universelle.

S'y accomplit le destin d'une surproduction qui servait d'abord à une dépense festive et souveraine, mais qui mobilise ensuite toujours davantage de ressources pour accroître la production, les transforme en consommation et prive ainsi la souveraineté créatrice et généreuse de son fondement.

L'oubli de l'être et l'expulsion de la part proscribed sont les deux images dialectiques qui inspirent encore aujourd'hui toutes les tentatives visant à détacher la critique de la raison des figures d'une Aufklärung dialectique et à ériger l'Autre de la raison en instance devant laquelle la modernité pourrait être appelée à rendre des comptes.

C'est pourquoi j'examinerai, d'une part, la philosophie tardive de Heidegger et la poursuite productive de cette mystique philosophique (chez Derrida), et d'autre part l'économie générale de Bataille (ainsi que la généalogie du savoir fondée sur une théorie du pouvoir chez Foucault), afin de voir si ces deux voies ouvertes par Nietzsche permettent réellement de sortir de la philosophie du sujet.

Heidegger a résolument ontologisé l'art et tout misé sur le mouvement d'une pensée destructrice et libératrice qui doit dépasser la métaphysique à partir d'elle-même.

Par là, il échappe aux apories d'une critique autoréférentielle de la raison qui devrait détruire ses propres fondements.

Mais, avec ce tournant ontologique du messianisme dionysiaque, il se lie de telle manière à la question initiale, au style de pensée et au mode de fondation de la philosophie de l'origine, qu'il ne peut dépasser le fondamentalisme de la phénoménologie husserlienne qu'au prix d'une fondation de l'histoire qui se perd dans le vide.

Heidegger tente de sortir du cercle de la philosophie du sujet en liquéfiant ses fondements dans la temporalité.

Mais le fondamentalisme des traces d'une histoire de l'être qui fait abstraction de l'histoire concrète révèle qu'il demeure fixé à la pensée qu'il prétend nier.

À l'inverse, Bataille reste fidèle à une expérience esthétique originale, non falsifiée, du dionysiaque, et s'ouvre un domaine phénoménal dans lequel la raison centrée sur le sujet peut se réfléchir comme son Autre.

Cependant, il ne peut reconnaître l'origine moderne de cette expérience dans le surréalisme ; il doit la transposer vers l'archaïque à l'aide de connaissances anthropologiques.

Ainsi, Bataille poursuit le projet d'une analyse scientifique du sacré et d'une économie générale qui doivent expliquer le processus historique de rationalisation et la possibilité d'un retournement ultime.

Mais il se trouve confronté au même dilemme que Nietzsche : une théorie de la puissance ne peut à la fois satisfaire à l'exigence d'objectivité scientifique et accomplir le programme d'une critique totale — et donc autoréférentielle — de la raison.

Avant de suivre ces deux voies ouvertes par Nietzsche, empruntées par Heidegger et Bataille jusqu'à la postmodernité, je voudrais m'arrêter sur une ligne de pensée, qui, vue d'ici, introduit un ralentissement : la tentative ambiguë de Horkheimer et Adorno d'une dialectique de l'Aufklärung, qui entend rendre justice à la critique radicale de la raison de Nietzsche.

(Habermas, « Der Philosophische Diskurs der Moderne », pages 104-129, traduction personnelle)

LECTURE COMMENTEE

PARTIE I

Ce premier mouvement du texte de Habermas est d'une rigueur remarquable, mais aussi d'une grande densité stratégique. Il ne se contente pas de décrire une époque : il installe un cadre d'interprétation qui conditionnera tout ce qui suivra. Il faut donc le lire lentement, presque ligne à ligne, comme la mise en place d'un champ de forces.

D'emblée, la modernité est définie non pas par la science, ni par la technique, ni même par la sécularisation, mais par la liberté subjective. C'est un choix décisif. Cette liberté n'est pas une abstraction : elle est distribuée en sphères différenciées — société, État, vie privée, espace public — chacune correspondant à une modalité d'autonomie. Habermas insiste ici sur un point fondamental : la modernité n'est pas seulement rupture, elle est aussi institutionnalisation de la liberté. Elle se comprend comme un gain, comme une conquête normative. Il y a là une fidélité profonde à l'héritage hégélien : la modernité est ce moment où l'esprit devient effectif dans les formes de vie.

Mais cette structuration porte en elle une tension interne. Les sphères se différencient, s'autonomisent, et ce qui apparaissait comme libération se retourne en expérience d'abstraction et d'aliénation. Habermas ne parle pas encore de « pathologies sociales », mais tout est déjà là : la dissociation entre bourgeois, citoyen et homme, entre intérêts privés, participation politique et accomplissement moral, produit une fragmentation du vécu. Ce qui, du point de vue de la philosophie de l'histoire, était émancipation, est éprouvé existentiellement comme perte de totalité.

C'est ici qu'intervient la référence décisive à la religion. La religion n'est pas présentée comme illusion, mais comme puissance d'intégration. Elle assurait l'unité du monde vécu. Sa disparition n'est pas contingente : elle résulte de l'Aufklärung, c'est-à-dire d'un processus d'apprentissage irréversible. Habermas introduit ici une thèse capitale : on ne peut pas revenir en arrière, car le savoir ne s'oublie pas. Il peut être refoulé, mais non aboli. Cela signifie que toute tentative de restauration — religieuse, mythique ou autre — est d'emblée disqualifiée.

La modernité est sans retour possible. Cette irréversibilité est le socle silencieux de tout son raisonnement.

Dès lors, la tâche devient claire : si la religion ne peut plus jouer son rôle d'unification, il faut que la raison s'y substitue. C'est ce que Hegel et ses héritiers ont tenté. Habermas reconstruit ici les trois grandes figures de cette tentative : la raison comme réconciliation absolue chez Hegel, comme praxis libératrice chez la gauche hégélienne, comme mémoire compensatrice chez la droite. Trois variations, un même programme : faire de la raison l'équivalent fonctionnel de la religion.

Mais ces tentatives échouent, et Habermas précise pourquoi. Chez Hegel, la réconciliation est trop forte : elle écrase le caractère ouvert de l'histoire et nie la non-réconciliation du présent. Chez les jeunes hégéliens, la praxis reste prisonnière de la rationalité instrumentale qu'elle prétend dépasser : elle radicalise ce qu'elle critique. Chez les néoconservateurs, la compensation historiciste maintient artificiellement en vie des traditions vidées de leur force. Dans tous les cas, la raison ne parvient pas à remplir la fonction intégrative qu'elle s'était assignée.

Ce diagnostic ouvre un espace critique dans lequel Nietzsche va intervenir. Mais Habermas prend soin de montrer que Nietzsche n'arrive pas comme un météore : il s'inscrit dans la continuité des jeunes hégéliens. Comme eux, il critique l'objectivisme et l'extériorité d'une culture historique devenue pure érudition. La référence à la seconde Considération inactuelle est ici essentielle. Nietzsche y dénonce une formation devenue pure intériorité, incapable d'agir, saturée de savoir, privée de force plastique. La vie est paralysée par l'histoire. Ce n'est pas encore une critique de la raison en tant que telle, mais une critique de son dérèglement historiciste.

Habermas est très précis : les sciences de l'esprit, en poursuivant un idéal d'objectivité mal compris, produisent un relativisme qui dissout toute normativité. Le passé devient un musée, le présent perd sa capacité de décision. La conscience moderne est surchargée, mais vide. Cette analyse est fine, et elle touche un point réel : la transformation de la culture en archive, de la formation en accumulation.

Cependant, le véritable tournant du texte se situe plus loin, lorsque Habermas affirme que, avec Nietzsche, l'argumentation change « de fond en comble ». Jusqu'ici, la raison était

critiquée de l'intérieur, ajustée, reformulée, mais toujours maintenue comme principe. Nietzsche rompt avec ce cadre. Il ne cherche plus à corriger la raison, mais à abandonner le programme même de la dialectique de l'Aufklärung. C'est le geste décisif.

Habermas formule cela de manière très nette : Nietzsche avait le choix entre une critique immanente et un abandon du programme. Il choisit l'abandon. Cette thèse est centrale, car elle permet à Habermas de situer Nietzsche comme point de bifurcation vers la postmodernité. Mais elle est aussi discutable. Car Nietzsche ne cesse pas de critiquer : il déplace le lieu de la critique, il en transforme la tonalité, mais il ne l'abandonne pas simplement.

Ce qui conduit Nietzsche à ce geste, selon Habermas, c'est l'expérience d'un épuisement interne de la modernité : historicisme, relativisme, perte de substance. La modernité ne peut plus se donner ses propres critères. Elle est vidée de l'intérieur. Et c'est ici que surgit le point le plus problématique de la lecture habermassienne : l'idée que Nietzsche, face à cette situation, se tourne vers le mythe comme Autre de la raison.

Habermas insiste : Nietzsche utilise encore les instruments de la raison pour se retourner contre elle, mais dans le but de faire éclater la modernité elle-même. Il mobilise l'histoire contre l'histoire, le savoir contre le savoir, pour atteindre un point où la raison se dissout. Et c'est à ce moment qu'apparaît le recours au mythe, à l'archaïque, à Dionysos. La *Naissance de la tragédie* est interprétée comme ce geste de passage.

Mais il faut être attentif ici. Habermas lit ce recours comme une hétéroposition : la raison est abandonnée au profit d'un autre principe. Or, chez Nietzsche, la situation est plus instable. Le mythe n'est pas simplement un « autre » de la raison : il est aussi travaillé, reconstruit, traversé par une conscience moderne du temps. Habermas le reconnaît d'ailleurs implicitement lorsqu'il souligne que Nietzsche exclut toute régression. Le mythe ne peut revenir qu'à partir de l'avenir. Il y a là une tension que le schéma « raison / autre de la raison » simplifie.

La suite du texte confirme cette tension. Nietzsche opère un nivellement radical : la modernité perd son privilège, elle devient un moment dans une histoire longue de rationalisation. Socrate et le Christ apparaissent comme figures d'une même rupture. Le mythe est perdu, mais il ne peut être simplement restauré. Il doit être réveillé depuis l'avenir. Cette orientation utopique est essentielle : elle distingue Nietzsche d'un simple retour aux origines.

Enfin, Habermas introduit un dernier élément décisif : l'art comme médium de ce contact avec l'archaïque. L'art moderne, dans sa subjectivité extrême, serait le lieu où la modernité touche à son dehors. Wagner incarne ce moment. L'art doit sauver le noyau de la religion en le transposant symboliquement. Il doit produire une nouvelle mythologie, une nouvelle intégration. Mais cette tentative reste encore, selon Habermas, prisonnière du romantisme.

La question finale — en quoi le dionysiaque se distingue-t-il du romantique ? — ouvre la suite du texte, mais elle révèle déjà le cœur du problème. Habermas suggère que Nietzsche radicalise le romantisme sans vraiment s'en détacher. Le dionysiaque serait une version extrême de ce que le romantisme avait déjà esquissé.

Ce premier mouvement est donc double. D'un côté, il reconstruit avec précision l'histoire interne de la modernité : différenciation, perte d'unité, tentative de compensation par la raison, échec. De l'autre, il installe Nietzsche comme celui qui rompt avec ce programme en se tournant vers un « autre » de la raison. Tout le reste du texte dépendra de cette interprétation.

Mais c'est précisément là que s'ouvre l'espace critique. Car ce que Habermas nomme « abandon de la raison » peut aussi se lire autrement : non comme passage à un autre principe, mais comme exposition à une faille interne de la raison elle-même, à ce point où elle ne se soutient plus, où elle ne se fonde plus, où elle ne se totalise plus. Ce déplacement est décisif. Il ne s'agit plus de substituer, mais de tenir dans l'écart.

PARTIE II

Ce second mouvement du texte est, à bien des égards, le cœur souterrain de toute la construction de Habermas. Là où la première partie installait le problème de la modernité — liberté, dissociation, perte d'unité, échec de la raison — cette seconde partie en propose l'archéologie symbolique : elle montre que le geste que Habermas attribuera à Nietzsche est en réalité déjà préparé, anticipé, presque entièrement formulé dans le premier romantisme.

Il faut donc lire cette partie comme une déconstruction préventive : Habermas ne se contente pas d'expliquer Nietzsche, il travaille à en réduire l'originalité en montrant qu'il est le dernier héritier d'une configuration déjà ancienne.

Le point de départ est l'idée d'une nouvelle mythologie. Cette idée est décisive : elle surgit dans un moment où la modernité a déjà perdu l'unité religieuse, mais n'a pas encore trouvé de principe de substitution satisfaisant. La mythologie nouvelle n'est pas une nostalgie, elle est un projet : il s'agit de reconstituer une puissance d'intégration à partir de l'art. L'art ne doit plus être simple production, mais institution publique, capable de refonder une totalité éthique.

On voit ici apparaître un premier déplacement essentiel : la solution n'est plus cherchée dans la raison, mais dans l'art. Mais cet art n'est pas encore autonome : chez Schelling, il reste profondément lié à la philosophie. L'intuition esthétique est l'« acte suprême de la raison ». Cela signifie que l'art est encore pensé comme accomplissement de la raison elle-même. Il ne s'agit pas d'un dehors de la raison, mais d'un moment où la raison se retrouve dans une forme plus originaire, plus unifiée.

La fonction de l'art, chez Schelling, est alors parfaitement définie : il rend sensible l'identité de ce que la réflexion a séparé — liberté et nécessité, esprit et nature. Il ouvre un « sanctuaire » où l'unité perdue est encore présente, mais sous une forme non conceptuelle. Habermas voit très bien ici que la nouvelle mythologie, chez Schelling, reste inscrite dans le programme de la dialectique de l'Aufklärung : c'est la raison elle-même qui, par un détour esthétique, tente de retrouver sa propre unité.

Mais un glissement s'opère immédiatement avec Schlegel. Et c'est là que le texte devient particulièrement fin. Schlegel ne rejette pas l'idée de nouvelle mythologie, mais il en modifie radicalement le statut. La poésie n'est plus le lieu où la raison s'accomplit, elle devient un domaine autonome, séparé du vrai et du bien. La beauté n'est plus médiation, elle est indépendance.

Ce déplacement est capital. Avec Schlegel, la mythologie cesse d'être un projet philosophique fondé pour devenir une attente messianique. Elle n'est plus déductible, elle est espérée. Elle ne relève plus d'un système, mais d'un événement à venir. Habermas insiste sur ce point : la nouvelle mythologie devient un signe historique, un indice que l'humanité cherche son centre. Elle doit périr ou se renouveler.

Ce passage du fondement à l'attente marque une rupture profonde. La raison spéculative perd sa capacité de totalisation. Elle ne peut plus se saisir elle-même, ni garantir l'unité. Elle doit

céder la place à une poésie qui suspend les lois de la raison, qui replonge dans le chaos originaire, dans cette « belle confusion » qui précède toute différenciation. Le chaos devient ici une catégorie positive. Il n'est plus ce que la raison doit surmonter, mais ce à partir de quoi quelque chose peut advenir.

C'est précisément à ce point que Habermas introduit une notion décisive : celle de l'Autre de la raison. Chez Schlegel, la mythologie ne prolonge plus la raison, elle la suspend. Elle ouvre un espace où la rationalité n'a plus cours. Et cet espace est investi par des puissances archaïques, mythiques, qui échappent à toute appropriation conceptuelle.

Le geste romantique est donc double : d'une part, il reconnaît l'irréversibilité de la modernité ; d'autre part, il cherche un principe de régénération en dehors de la raison. Mais — et c'est ici que Habermas prépare sa critique — ce geste ne peut plus être soutenu par une philosophie de l'histoire. Il devient nécessairement messianique, c'est-à-dire sans garantie rationnelle.

C'est dans ce contexte que surgit la figure de Dionysos. Et ici, Habermas déploie une analyse extrêmement subtile. Dionysos n'est pas seulement un dieu antique redécouvert : il devient le support d'une attente. Il concentre des motifs multiples — ivresse, folie, excès, transformation — mais surtout, il est le dieu absent et à venir. C'est cela qui le rend décisif.

Le parallèle avec le Christ est alors inévitable, et Habermas insiste fortement sur ce point. Dionysos et le Christ partagent une structure messianique : mort, absence, promesse de retour. Mais Dionysos possède une dimension supplémentaire : il conserve une mémoire des formes archaïques de solidarité, perdues dans le christianisme occidental. Il devient ainsi une figure capable de porter à la fois une critique de la modernité et une promesse de renouvellement.

Ce point est capital, car il permet à Habermas de montrer que le recours à Dionysos n'est pas une invention de Nietzsche. Il est déjà largement élaboré dans le romantisme. Hölderlin, Novalis, Schelling, tous participent de cette configuration. Nietzsche hérite donc d'un champ symbolique déjà constitué.

Mais ce qui rend la situation encore plus complexe, c'est l'équation entre Dionysos et le Christ. Cette équation signifie que le romantisme ne veut pas rompre avec l'Occident, mais le rajeunir. Il ne s'agit pas d'abandonner le christianisme, mais de l'accomplir autrement, de libérer ce qu'il

contenait de promesse. Dionysos devient alors une figure de médiation entre archaïque et moderne, entre mythe et subjectivité.

Et c'est précisément sur ce point que se joue la différence décisive avec Nietzsche. Habermas prépare ici la transition vers la partie suivante : si Nietzsche se détache du romantisme, ce n'est pas en inventant Dionysos, mais en modifiant profondément la fonction qu'il lui attribue. Chez les romantiques, Dionysos reste inscrit dans une logique de réconciliation, même transformée. Chez Nietzsche, quelque chose se durcit, se radicalise.

Ce deuxième mouvement du texte permet donc de comprendre que le problème n'est pas simplement celui du mythe ou de la raison, mais celui de la structure de l'attente. Chez Schelling, l'unité est encore pensable ; chez Schlegel, elle est espérée ; dans le romantisme, elle est projetée dans une figure messianique ; avec Dionysos, elle devient attente d'un retour.

Mais ce qui se dessine en creux, et que Habermas ne thématise pas encore explicitement, c'est une transformation plus profonde : le passage d'une pensée de la réconciliation à une pensée de la distance, de l'absence, de l'écart. Hölderlin, avec la « nuit des dieux », en donne déjà une formulation. Le dieu n'est pas simplement à venir, il est absent dans sa venue même.

Là où Habermas reconstruit une opposition entre raison et son autre, là où il voit dans le romantisme une première figure de ce déplacement, ce qui se joue plus profondément est peut-être autre chose : non pas le passage à un autre principe, mais l'expérience d'un désajustement irréductible, d'un monde qui ne se laisse plus totaliser — ni par la raison, ni par le mythe.

Le romantisme tente encore de répondre à cette déchirure par une promesse — mythologique, poétique, messianique. Nietzsche, lui, va sans doute déplacer cette promesse. Mais ce que Habermas prépare ici, sans encore le dire, c'est la possibilité que toute tentative de réconciliation — rationnelle ou mythique — soit déjà en défaut.

C'est précisément à ce point que la suite devra être lue avec la plus grande attention.

PARTIE III

Ce troisième moment est le point de bascule réel du texte. Tout ce qui précédait préparait cette scène : ici, Habermas affronte Nietzsche directement — et c'est là que sa lecture devient à la fois la plus puissante et la plus discutable.

Il faut d'abord saisir le geste initial : Nietzsche ne rompt pas immédiatement avec le romantisme, il passe par Wagner. Et Wagner condense, pour Habermas, toute l'ambiguïté moderne : à la fois critique de la modernité et encore attaché à son accomplissement. La désillusion de Nietzsche à l'égard de Wagner marque donc un moment décisif : non pas simplement une rupture esthétique, mais une rupture avec la perspective même d'un accomplissement de la modernité.

Ce point est essentiel. Wagner reste, selon Habermas, dans une logique de réconciliation — même si elle est mythologique, même si elle passe par l'art. Il maintient le lien entre Dionysos et le christianisme. Autrement dit, il reste dans une structure où l'archaïque et le moderne peuvent encore se rejoindre, où le dionysiaque peut être intégré à une forme de salut.

Nietzsche, lui, va briser cette liaison. Et Habermas le formule de manière très forte : Dionysos devient le principe qui abolit le principe d'individuation. Il ne s'agit plus de réconcilier, mais de dissoudre. Le dionysiaque n'est plus médiation, il est déchirure. Il ne restaure pas l'unité, il détruit les limites.

C'est ici que le texte atteint une intensité remarquable. Habermas reprend les analyses de *La Naissance de la tragédie* et montre comment Nietzsche radicalise la dualité apollinien/dionysiaque. L'apollinien n'est plus qu'un voile, une surface qui masque un fond chaotique, titanique, barbare. Le dionysiaque, lui, est cette irruption où l'individu s'oublie, où les limites se dissolvent, où les catégories vacillent.

Mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est que Habermas ne réduit pas cette expérience à Schopenhauer. Il introduit un second fil, souvent négligé : celui de la modernité esthétique — Mallarmé, les symbolistes, l'art pour l'art. Cela lui permet de montrer que le dionysiaque chez Nietzsche n'est pas seulement une régression vers l'archaïque, mais aussi une expérience moderne radicalisée.

Le « phénomène esthétique » devient alors central. Habermas en donne une lecture très fine : il ne s'agit plus de révéler une essence, ni de voiler une vérité, mais d'ouvrir un espace de pure surface. L'esthétique n'est plus médiation, elle est désancrage. Le sujet s'y perd, sort du temps pragmatique, entre dans l'instant, dans le choc, dans l'imprévisible.

Et ici, quelque chose d'extrêmement important apparaît — presque à l'insu de Habermas lui-même : l'idée d'une faille. L'expérience esthétique est décrite comme une « faille de l'oubli » qui sépare le monde du quotidien et celui du dionysiaque. Cette faille n'est pas simplement un passage : elle est une coupure, une discontinuité irréductible.

Mais Habermas ne s'arrête pas là. Il opère immédiatement un déplacement interprétatif. Ce qu'il reconnaît comme expérience esthétique radicale, il le réinscrit dans une structure qu'il avait déjà préparée : celle de l'Autre de la raison. L'esthétique devient alors la voie d'accès à un domaine opposé à la raison — domaine de l'extase, de l'indifférenciation, de la fusion.

C'est ici que sa lecture devient problématique. Car ce qu'il décrit — perte du sujet, rupture des catégories, dissolution des normes — pourrait aussi être compris autrement : non comme accès à un « autre », mais comme expérience interne de désagrégation du cadre rationnel lui-même. Mais Habermas préfère maintenir la logique de l'opposition.

Cette décision structure toute la suite. À partir de là, Nietzsche devient celui qui abandonne définitivement la modernité. La critique de la modernité renonce à son contenu émancipateur. La raison n'est plus transformée, elle est rejetée. Et ce rejet passe par l'invocation d'expériences archaïques, transfigurées.

Mais Habermas introduit alors une objection très forte, et très subtile. Il montre que Nietzsche ne peut pas simplement sortir de la modernité, parce que le dionysiaque lui-même doit être légitimé par l'art moderne. Il y a là une contradiction interne : Nietzsche veut fonder sa critique sur un principe archaïque, mais il ne peut le faire qu'à partir d'expériences modernes.

Pour résoudre cette tension, Nietzsche opère, selon Habermas, un geste décisif : il détache l'esthétique de toute relation avec la raison théorique et pratique, et la refoule dans un irrationnel métaphysique. Autrement dit, il absolutise l'esthétique. Il en fait non plus un moment de la modernité, mais un principe fondamental.

C'est ici qu'apparaît la thèse centrale de Habermas : Nietzsche transforme l'esthétique en métaphysique de l'artiste. Le monde entier est reconduit à un phénomène esthétique. Il n'y a plus ni vérité ni moralité, seulement des perspectives, des interprétations, des apparences. La volonté de puissance devient le principe qui explique tout : connaissance, morale, subjectivité.

Mais Habermas insiste sur un point crucial : cette volonté de puissance n'est pas subjective. Elle n'est pas le projet d'un individu, mais un processus anonyme, supra-subjectif. Cela lui permet de montrer que Nietzsche ne se contente pas de critiquer la raison, il en propose une contre-métaphysique.

Et c'est ici que le diagnostic devient sévère. La critique de la raison devient totale, mais aussi autoréférentielle. Elle détruit ses propres fondements. Nietzsche se trouve alors pris dans un dilemme : soit il maintient une forme de savoir critique, mais il doit alors présupposer la validité de sa propre théorie ; soit il renonce à toute prétention philosophique, mais il ne peut plus justifier sa critique.

Habermas montre très bien cette oscillation. D'un côté, Nietzsche comme savant sceptique, utilisant des méthodes historiques, psychologiques, anthropologiques ; de l'autre, Nietzsche comme penseur inspiré, se réclamant de Dionysos, d'un savoir non discursif. Deux stratégies incompatibles, mais nécessaires.

Ce point est d'une grande force. Il touche quelque chose de réel : la tension interne du geste nietzschéen, entre critique et proclamation, entre analyse et vision.

Mais en même temps, c'est ici que se situe la limite de la lecture habermassienne. Car tout repose sur une hypothèse : que Nietzsche cherche un fondement alternatif à la raison — qu'il remplace la raison par autre chose (le mythe, l'esthétique, la volonté de puissance). Or, ce qui se joue chez Nietzsche pourrait être lu autrement : non comme substitution, mais comme déplacement du sol lui-même, comme impossibilité de toute fondation stable.

Et c'est ici que la notion de faille, apparue plus tôt, devient décisive. Habermas la mentionne, mais ne l'exploite pas. Il la referme immédiatement dans une opposition. Or, on pourrait la maintenir ouverte : non pas comme passage vers un autre domaine, mais comme lieu même où la distinction entre raison et son autre se défait.

Dans cette perspective, l'esthétique ne serait pas l'Autre de la raison, mais l'expérience où la raison perd sa prétention à la totalisation, sans pour autant disparaître. Elle devient fragmentaire, perspective, située — non plus fondatrice, mais exposée.

Habermas lit Nietzsche comme celui qui absolutise l'esthétique contre la raison. Mais il ne s'agit pas d'une substitution, mais d'une tenue dans l'écart, dans cette zone où les catégories ne se stabilisent plus.

Ce troisième mouvement est donc double : il met à nu la puissance du geste nietzschéen, mais en même temps il le reconduit dans un schéma qu'il simplifie. Il voit une opposition là où il y a peut-être une désagrégation plus profonde.

C'est ce point qu'il faudra garder à l'esprit pour la quatrième partie, où Habermas va montrer comment Heidegger et Bataille héritent de Nietzsche — et, selon lui, reproduisent le même geste d'absolutisation de l'Autre de la raison.

PARTIE IV

Cette quatrième partie est la plus ample, mais surtout la plus décisive, parce qu'elle montre à ciel ouvert le geste fondamental de Habermas. Avec Nietzsche, il s'agissait encore de diagnostiquer une rupture ; avec Heidegger et Bataille, il s'agit désormais de montrer ce que devient cette rupture lorsqu'elle cherche à se stabiliser en voie de pensée. Autrement dit : Habermas ne se contente plus de reconstruire un geste critique, il cherche à démontrer que les deux grandes postérités de Nietzsche reconduisent, chacune à sa manière, la même impasse. La thèse d'ensemble est claire : dès qu'on abandonne le projet d'une dialectique interne de l'Aufklärung et qu'on érige un « autre de la raison » en instance ultime, on croit sortir de la philosophie du sujet, mais on ne fait que déplacer le problème en l'aggravant.

Le premier grand bloc est consacré à Heidegger. Habermas part d'une intuition forte : Heidegger veut reprendre l'élan nietzschéen sans tomber dans l'aporie d'une critique de la raison qui se détruit elle-même. Là où Nietzsche oscillait entre la généalogie « scientifique » et la proclamation inspirée, Heidegger chercherait une troisième voie : non plus critiquer la raison de l'extérieur, mais détruire la métaphysique de l'intérieur. C'est une idée très

importante, et Habermas la formule avec une grande justesse. Heidegger ne veut pas être un simple démystificateur ; il ne veut pas opposer à la raison un contre-principe psychologique, vital ou artistique ; il veut montrer que la raison occidentale, dans sa forme métaphysique, procède d'un oubli plus originaire qu'elle ne peut elle-même penser.

C'est pourquoi Habermas peut dire que Heidegger déplace le lieu du dionysiaque. Chez Nietzsche, l'art occupait encore ce lieu. Chez Heidegger, c'est désormais la pensée elle-même qui doit devenir le site où se joue la rigidification et le renouveau des forces autrefois dites dionysiaques. Le point est ici capital : Heidegger retire à l'art sa centralité proprement moderne pour le réinscrire dans une économie plus vaste du dévoilement de l'être. Habermas voit très bien que ce déplacement change tout. Il ne s'agit plus d'une nouvelle mythologie esthétique, mais d'une histoire de l'être. Ce qui, chez Nietzsche, apparaissait encore comme tension entre tragédie grecque et art futur, devient chez Heidegger tension entre commencement grec et dépassement de la métaphysique.

La lecture habermassienne est ici redoutable. Elle montre comment Heidegger requalifie le Nietzsche artiste en Nietzsche métaphysicien. Ce n'est pas simplement une option exégétique : c'est le geste même par lequel Heidegger rend possible sa propre entreprise. Pour intégrer Nietzsche à l'histoire de la métaphysique, il faut que la puissance salvatrice de l'art ne soit plus vraiment esthétique, mais au fond métaphysique. Habermas insiste alors, à juste titre, sur un point souvent négligé : la conception heideggérienne de l'art est profondément classique. Heidegger, comme Hegel, demeure persuadé que l'art a essentiellement accompli son destin et que l'avant-garde ne constitue pas un lieu philosophique décisif. C'est pourquoi il ne peut comprendre l'autonomie radicale du phénomène esthétique moderne. Là où l'art moderne développait, à partir d'une subjectivité décentrée, un champ irréductible, Heidegger peut réintégrer l'esthétique au dévoilement de l'être.

C'est un point où Habermas est particulièrement fort. Il comprend que la difficulté de Heidegger devant l'avant-garde n'est pas secondaire : elle touche au cœur de sa pensée. Ne pas prendre au sérieux l'autonomie de l'art moderne, c'est pouvoir en faire un simple mode de manifestation de l'être. Le beau fait alors apparaître l'être, le poète annonce le sacré, et finalement la poésie elle-même doit procéder de la pensée originaire. Habermas décèle ici une véritable reprise, par la philosophie, d'une fonction qu'elle avait cédée au romantisme : fournir

un équivalent à la puissance unificatrice de la religion. En ce sens, Heidegger n'abandonne pas vraiment l'ancien programme ; il le déplace sur le terrain ontologique.

Cette reconstruction est remarquable, car elle permet de comprendre pourquoi Habermas parle à propos de Heidegger d'une « nouvelle hétéronomie ». La destruction de la métaphysique n'est plus un travail de réflexion libératrice ; elle devient exercice de dessaisissement, d'endurance, de préparation. La raison ne se corrige pas, elle se retire. La subjectivité n'est pas transformée, elle est invitée à renoncer à sa prétention. Habermas voit ici un tournant très profond : la critique de la raison débouche sur un changement d'attitude global, mais vide de contenu déterminé. L'autonomie est congédiée au profit d'une disponibilité au destin de l'être. Et c'est exactement là que, selon lui, la sortie du cercle de la philosophie du sujet échoue : sous prétexte de dépasser l'opposition autonomie/hétéronomie, Heidegger retombe dans une soumission plus originaire, plus totale, mais aussi moins articulable.

Le reproche de Habermas est donc double. D'une part, Heidegger ontologise ce qui, chez Nietzsche, avait encore une texture esthétique et historique. D'autre part, cette ontologisation l'expose à une abstraction extrême. L'histoire de l'être se détache de l'histoire concrète ; le destin remplace l'analyse ; le retrait de l'être devient une grande scène où tout est surélevé, mais où les médiations effectives disparaissent. Quand Habermas parle d'une « fondation de l'histoire qui se perd dans le vide », il vise ce point précis : la critique heideggérienne de la modernité devient si fondamentale qu'elle se sépare du réel historique qu'elle prétend diagnostiquer. C'est, à ses yeux, le prix à payer pour avoir voulu éviter l'autoréférentialité de la critique de la raison.

Le second grand bloc, consacré à Bataille, est tout aussi important, mais d'une tonalité très différente. Habermas reconnaît d'emblée que Bataille, contrairement à Heidegger, ne manque pas l'expérience esthétique fondamentale de la modernité. Il perçoit même dans le surréalisme une radicalisation de ce que Nietzsche avait pressenti. C'est un aveu très significatif. Bataille est crédité d'un véritable accès aux expériences modernes du choc, du dégoût, de l'ambivalence, de la fascination. Là où Heidegger contourne l'avant-garde, Bataille y entre. Le sacré n'est pas chez lui une abstraction ontologique, mais le nom donné à ces expériences de décentrement où le sujet se défait.

Habermas décrit avec beaucoup de précision l'économie bataillienne : sacrifice, érotisme, transgression, destruction, fascination pour la mort, ambivalence entre horreur et volupté. Ce qui l'intéresse, c'est que Bataille tente lui aussi de retrouver un « autre » du monde rationalisé, mais non par une voie méditative ou destinale : par une exploration descriptive, analytique, presque clinique, de phénomènes où la rationalité finalisée se défait. C'est en ce sens que Bataille demeure, selon lui, plus proche du noyau esthétique de Nietzsche que Heidegger.

Mais cette proximité ne sauve pas Bataille. Elle déplace seulement l'aporie. Car Bataille veut tenir ensemble deux exigences contradictoires : d'une part, reconnaître la puissance du sacré comme hétérogène à la rationalité de l'utilité ; d'autre part, en proposer une analyse scientifiquement rigoureuse. Habermas perçoit très bien la singularité de cette tentative. Bataille ne méprise pas la méthode ; il veut même mobiliser la science pour penser le sacré. En cela, il se distingue radicalement de Heidegger. Pourtant, c'est précisément cette ambition qui le reconduit, selon Habermas, à la difficulté de Nietzsche : comment produire une théorie de la rationalisation et du sacré qui satisfasse aux exigences d'objectivité tout en accomplissant une critique totale de la raison ?

La reconstruction habermassienne devient ici très systématique. Heidegger et Bataille, malgré leurs différences immenses, sont présentés comme soumis à la même contrainte formelle. Tous deux veulent attaquer la raison à sa racine ; tous deux doivent donc identifier quelque chose comme « autre de la raison » ; tous deux remontent vers l'archaïque pour donner chair à cet autre ; tous deux racontent une grande histoire de l'Occident ; tous deux finissent par opposer à la raison calculante une puissance qui se dérobe à toute appropriation rationnelle. Chez Heidegger, cette puissance s'appelle être ; chez Bataille, souveraineté. Chez l'un comme chez l'autre, elle n'est d'abord qu'un nom, qu'il faut ensuite remplir par des expériences enfouies, refoulées, oubliées.

C'est là sans doute le centre conceptuel de toute la quatrième partie. Habermas cherche à montrer que, dès que l'on abandonne la dialectique de l'Aufklärung, on doit construire l'« autre » de la raison comme un domaine radicalement indisponible. Mais alors une difficulté surgit immédiatement : si cet autre demeure absolument indisponible, comment peut-il encore fonder une critique déterminée de la modernité ? S'il est fermé à la réflexion, si la raison ne peut l'atteindre, alors la critique ne peut plus être ni argumentative, ni médiatrice, ni politique au sens fort. Elle devient soit attente, soit exposition, soit narration grandiose du destin. Et

c'est exactement ce que Habermas reproche, chacune à sa manière, à l'histoire de l'être et à l'économie générale.

Sa formule est alors très forte : la raison et son autre ne sont plus en tension dialectique, mais dans un rapport de substitution et d'exclusion. C'est une phrase décisive. Elle signifie que, selon lui, Heidegger et Bataille brisent l'espace même où une autocritique de la modernité resterait possible. Au lieu de montrer comment la raison peut, à partir de ses propres crises, se transformer, ils la laissent face à une altérité qu'elle ne peut ni reconnaître pleinement comme sienne ni travailler. L'« autre » reste donc, structurellement, extérieur. Même quand il est dit enfoui, oublié ou exclu, il ne peut plus être récupéré par un processus de réflexion. Il faut alors une autre observance, une autre disponibilité, un autre régime d'expérience.

Jusqu'ici, la construction de Habermas est extrêmement cohérente. Là où la lecture devient plus discutable, c'est dans la généralité même de ce schéma. Car en regroupant Heidegger et Bataille sous la catégorie de l'« autre de la raison », il les rend comparables au prix d'un certain lissage. Il saisit bien une contrainte commune, mais il égalise peut-être trop les différences de texture. Chez Heidegger, ce qui se joue est une pensée du retrait, de la provenance, de l'événement, qui n'est pas réductible à une simple altérité opposée à la raison ; chez Bataille, la souveraineté n'est pas seulement l'inutilisable, mais aussi une pensée de la dépense, de l'excès, de la perte, qui demeure enchâssée dans une analyse socio-historique. Habermas voit cela, mais il le réordonne très vite dans sa propre problématique.

C'est pourquoi cette quatrième partie est à la fois très éclairante et très orientée. Elle éclaire puissamment le prix à payer lorsqu'on veut rompre avec la philosophie du sujet en absolutisant une altérité. Mais elle oriente aussi toute la lecture de Heidegger et de Bataille vers la démonstration d'une thèse préalable : on ne sort pas de la modernité en lui opposant un dehors archaïque, sacré ou ontologique. En ce sens, Habermas force parfois la main de ses auteurs pour faire apparaître plus nettement la nécessité de sa propre voie.

Et c'est ici que la ligne devient particulièrement visible. Car ce que l'on est en droit de refuser, ce n'est pas seulement le rationalisme compensateur de Habermas ; c'est aussi la solution par le grand dehors. Ni l'être comme retrait quasi destinal, ni le sacré comme explosion hétérogène ne peuvent suffire. Pourquoi ? Parce que ces deux voies gardent encore la structure d'une alternative. Elles supposent qu'il faudrait à la raison un autre terme, plus originaire, plus

intense, plus vrai, plus vaste. Or c'est un point beaucoup plus instable et plus sobre que l'on est en droit de tenir : non pas un « autre » de la raison, mais la fissure interne où elle cesse d'être souveraine sans rencontrer pour autant une contre-souveraineté.

Autrement dit, là où Habermas voit une erreur chez Heidegger et Bataille, on pourrait voir plutôt un indice mal posé. Quelque chose s'est bien fissuré dans la modernité ; quelque chose ne se laisse plus reconduire au simple jeu des médiations rationnelles ; mais cela ne demande pas nécessairement qu'on l'hypostasie en être, en sacré ou en souveraineté. C'est peut-être là que se tient une parole de veille : dans une zone où l'on ne restaure ni la raison, ni son autre, où l'on n'attend ni salut ontologique ni décharge sacrée, mais où l'on tente de demeurer auprès de ce qui se retire sans en faire un principe.

Sous cet angle, la force de Habermas est immense, parce qu'il aide à voir le piège des absolutisations. Mais sa limite est peut-être symétrique : il pense trop vite que l'alternative est close entre une raison dialectiquement reprise et un autre de la raison absolutisé. Or il existe peut-être un troisième site, plus fragile, moins majestueux, moins systématique : celui d'une pensée qui ne sauve pas, ne remplace pas, ne sacralise pas, mais qui garde ouverte la faille elle-même.

C'est pourquoi la transition finale vers Horkheimer et Adorno est si importante. Habermas annonce qu'il va examiner une tentative ambiguë de rendre justice à Nietzsche tout en sauvant l'idée d'une dialectique de l'Aufklärung. Autrement dit, il revient vers une solution où la raison n'est ni abandonnée ni absolutisée, mais reprise dans son auto-contradiction. Ce sera, pour lui, la seule voie sérieusement pensable après l'échec des issues nietzschéennes.

Mais justement, l'enjeu n'est peut-être pas de sauver la dialectique. Il est de rester à l'endroit où elle ne suffit plus, sans pour autant basculer dans la mystique de l'être ni dans la convulsion du sacré. Et c'est ce point, il semble, que toute cette lecture de Habermas a contribué à faire apparaître avec une netteté nouvelle.

DISCUSSION

Ce que Habermas appelle « auto-référence » ou « auto-dissolution » de la critique repose en effet sur une hypothèse implicite : toute critique, pour être valable, doit rester inscrite dans l'horizon d'une rationalité déjà constituée, c'est-à-dire dans un monde où les prétentions à la validité peuvent être discutées, argumentées, partagées. Dès lors, si une pensée remet en cause cet horizon lui-même, elle est immédiatement suspectée de se détruire en tant que critique. La critique de la raison, si elle est totale, devient pour lui nécessairement auto-contradictoire.

Mais cette objection ne vaut que si l'on suppose ce que Nietzsche met précisément en question.

Car chez Friedrich Nietzsche, la critique de la raison ne s'effectue pas *dans* le champ de la raison. Elle ne consiste pas à opposer un énoncé rationnel à un autre, ni à réfuter des thèses à l'aide de critères qu'elle partagerait avec elles. Elle opère un déplacement plus radical : elle cherche à montrer que ce que l'on appelle « raison » est déjà le produit d'un certain régime de forces, d'une certaine configuration de la vie. Autrement dit, la critique ne prend pas la raison pour objet *dans* la raison, mais elle la reconduit à une genèse qui excède le cadre rationnel lui-même.

Dans cette perspective, parler d'auto-référence revient à projeter sur Nietzsche une exigence qui n'est plus la sienne. L'accusation suppose que la critique devrait se justifier selon les critères mêmes qu'elle met en question. Or Nietzsche ne cherche pas à se justifier au sens où Habermas l'entend ; il ne prétend pas produire un discours valide universellement, mais dévoiler les conditions sous lesquelles une telle prétention devient possible — et problématique.

Ce qui apparaît alors comme une auto-contradiction du point de vue habermassien peut être compris autrement : non comme une défaillance logique, mais comme le signe d'un changement de plan. La critique nietzschéenne ne vise pas la cohérence discursive au sens classique ; elle vise une forme de lucidité sur les processus de formation du sens, y compris de ce sens qui se prétend rationnel.

Il y a ici un malentendu profond. Habermas pense la critique à partir d'un modèle dialogique, où la validité se construit dans l'échange argumenté. Nietzsche, lui, ne se situe pas dans cet espace. Sa critique est généalogique : elle ne cherche pas à convaincre, mais à désenchanter, à déplacer, à faire apparaître ce qui, dans les discours, relève moins de la vérité que de la nécessité, moins de la validité que de la force.

Dès lors, l'idée d'auto-référence perd de sa pertinence. Elle ne saisit Nietzsche que si l'on suppose que toute pensée doit répondre aux critères d'une rationalité discursive. Mais si cette rationalité est elle-même l'objet de la critique, alors l'accusation devient circulaire : elle reproche à Nietzsche de ne pas respecter les règles d'un jeu dont il conteste précisément la légitimité.

Cela ne signifie pas que la position de Nietzsche soit sans difficulté. Mais ces difficultés ne se situent pas là où Habermas les place. Le problème n'est pas que la critique se contredise elle-même ; le problème est qu'elle ne cherche plus à se fonder, qu'elle renonce à toute garantie, qu'elle expose la pensée à une forme de risque où rien ne vient assurer la validité de ce qui est avancé.

Autrement dit, ce n'est pas une auto-référence au sens logique, mais une désindexation du discours par rapport à toute norme de validité préalable.

C'est ici que la divergence devient irréductible. Pour Habermas, cette désindexation est inacceptable, car elle rend impossible toute distinction normative stable. Pour Nietzsche, elle est au contraire nécessaire, car toute norme stable est déjà le produit d'un processus qu'il s'agit de mettre au jour.

Ainsi, l'accusation d'auto-référence apparaît moins comme une réfutation que comme le symptôme d'un désaccord plus profond : non pas sur tel ou tel point, mais sur la question même de savoir ce que signifie critiquer.

Chez Habermas, le passage de Friedrich Nietzsche vers l'art est interprété comme une fuite : la raison, incapable de se fonder, se réfugierait dans l'esthétique, substituant à la validité argumentative une simple puissance de suggestion. L'art deviendrait alors le lieu d'une auto-

affirmation circulaire : ce qui vaut, vaut parce que cela s'impose, et cela s'impose parce que cela vaut — sans autre critère que sa propre intensité.

Mais là encore, cette lecture repose sur une attente implicite : que l'art, pour être légitime, devrait fournir un équivalent fonctionnel de la raison, c'est-à-dire des critères partageables, discutables, universalisables. Or Nietzsche ne demande rien de tel à l'art.

Le déplacement vers l'esthétique n'est pas un remplacement de la raison par une instance plus faible ou plus subjective ; c'est un changement de régime de vérité. Ce qui est en jeu, ce n'est pas une autre manière de justifier, mais une autre manière de rapporter le monde. L'art n'intervient pas pour combler le vide laissé par la raison, mais pour montrer que ce vide n'est pas un manque à combler.

Ainsi, ce que Habermas interprète comme circularité — l'absence de critère externe — est en réalité le signe d'un refus : celui de subordonner la création à une norme préalable. L'œuvre ne se justifie pas parce qu'elle ne relève pas du registre de la justification. Elle ouvre un espace, elle configure un monde, elle intensifie une possibilité. Sa « valeur » n'est pas un prédicat que l'on pourrait vérifier ; elle est l'effet même de cette configuration.

Il n'y a donc pas circularité au sens strict, car il n'y a pas de boucle argumentative à refermer. Il y a plutôt une immanence assumée : l'interprétation ne renvoie plus à un fondement extérieur, mais elle ne tourne pas pour autant sur elle-même. Elle s'inscrit dans un champ de forces, dans un jeu de tensions où certaines formes s'imposent, non parce qu'elles seraient vraies, mais parce qu'elles rendent quelque chose possible.

Ce point est décisif : Habermas lit l'esthétique à partir du modèle de la validité, et dès lors il ne peut y voir qu'un affaiblissement ou une dérive. Mais chez Nietzsche, l'esthétique n'est pas un domaine particulier — elle devient la modalité fondamentale du rapport au monde. Ce n'est pas la pensée qui devient artistique ; c'est le monde lui-même qui est compris comme production de formes.

Dans cette perspective, parler de circularité revient encore une fois à projeter une exigence externe. Il n'y a circularité que si l'on attend une justification qui ne vient pas. Mais si l'on renonce à cette attente, ce qui apparaît n'est pas un cercle vide, mais un champ ouvert, sans garantie, sans clôture.

Cela ne supprime pas toute difficulté. L'absence de critères universels expose la pensée à une pluralité irréductible d'interprétations, et rien ne permet de trancher définitivement entre elles. Mais cette indécidabilité n'est pas une faiblesse logique ; elle est la condition même de ce que Nietzsche cherche à penser.

Ainsi, comme pour l'accusation d'auto-référence, le reproche de circularité manque sa cible. Il ne révèle pas une contradiction interne de la pensée nietzschéenne, mais la résistance de celle-ci à être évaluée selon les catégories de la rationalité qu'elle met en question.

Jürgen Habermas ne reprend pas simplement Immanuel Kant, mais il hérite clairement de la structure kantienne du jugement esthétique, et surtout de son exigence centrale : qu'un jugement, même esthétique, puisse prétendre à une forme d'universalité.

Chez Kant, le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance, mais il n'est pas non plus purement subjectif. Il repose sur un « *comme si* universel » : lorsque je dis « ceci est beau », je ne décris pas un état intérieur, j'exige tacitement l'assentiment d'autrui. Il y a donc une prétention à l'universalité sans concept — une communicabilité du sentiment qui fonde la possibilité d'un accord.

Habermas ne reprend pas cette théorie dans sa lettre, mais il en conserve le schème profond. Toute sa philosophie repose sur l'idée que les prétentions à la validité doivent pouvoir être partagées, discutées, mises à l'épreuve dans un espace intersubjectif. Même lorsqu'il s'ouvre à l'esthétique, il tend à maintenir cette exigence : une expérience, pour avoir portée critique, doit pouvoir entrer dans un horizon de communication.

C'est précisément à ce point que le malentendu avec Friedrich Nietzsche devient inévitable.

Car Nietzsche ne cherche pas à universaliser le jugement esthétique — même sous la forme atténuée d'un « *comme si* ». Il ne demande pas que l'expérience soit partageable, ni qu'elle puisse fonder un accord. L'esthétique, chez lui, ne prolonge pas la communicabilité kantienne ; elle la brise. Elle ne vise pas l'assentiment, mais l'intensité ; non pas l'accord, mais la création de formes singulières.

Ainsi, ce que Habermas perçoit comme une dérive — le fait que l'esthétique nietzschéenne ne puisse plus prétendre à une validité universalisable — est en réalité le résultat d'un refus plus

profond : celui de maintenir, même sous une forme affaiblie, l'exigence kantienne d'un partage possible.

On pourrait dire que Habermas reste fidèle à une éthique de la communicabilité, héritée de Kant, où même l'esthétique doit pouvoir, d'une certaine manière, entrer dans l'espace du commun. Nietzsche, au contraire, fait de l'esthétique le lieu d'une désappropriation du commun, où ce qui surgit ne demande pas à être reconnu par tous.

Dès lors, le reproche de circularité ou de manque de validité prend un autre sens. Il ne s'agit plus d'une critique interne, mais de l'effet d'un cadre kantien maintenu implicitement. Habermas juge Nietzsche à partir d'une exigence — l'universalisation possible — que Nietzsche a précisément abandonnée.

Ce n'est donc pas simplement un désaccord sur l'esthétique, mais une divergence plus profonde sur ce que signifie partager une expérience. Chez Kant et Habermas, partager suppose une forme d'universalisation, même fragile. Chez Nietzsche, partager n'est plus une exigence — et c'est peut-être là que se joue le point de rupture le plus radical.

DIALOGUE

X

Selon moi, un jugement esthétique sur une oeuvre d'art ne peut pas être universalisable dans le cadre d'une discussion fondée sur la raison. Le beau et le sublime demeurent de l'ordre du sentiment et ne relèvent pas d'une approche rationnelle, fût-elle discutée. Magritte disait d'une oeuvre d'art qu'elle n'est pas interprétable : vouloir inscrire le jugement esthétique dans le cadre d'une rationalité discursive, c'est la tenir dans la distance de l'observable, de l'analysable et du commentable. Or une oeuvre d'art est autosuffisante et ne se rapporte pas à une intention qui serait, par exemple, de l'ordre du signifiant : c'est le principe même de la création. Une oeuvre d'art ne représente rien, elle ne renvoie qu'à elle-même et certainement pas à un objet qui lui serait extérieur. En ce sens une oeuvre d'art, parce qu'elle n'autorise aucune distance, n'autorise tout autant aucun discours : elle est seulement habitable. Elle est ravissante au sens où elle nous ravit (non pas nous réjouit) mais nous arrache à nous-mêmes pour nous projeter en elle.

Nietzsche

Tu refuses donc que l'œuvre se laisse discuter, peser, soumettre au tribunal du concept. Tu refuses qu'elle devienne objet. Tu la tiens dans son surgissement — dans ce qui ravit, dis-tu, c'est-à-dire dans ce qui arrache. Mais alors dis-moi : ce ravissement, est-il partageable, ou bien n'est-il qu'une solitude intensifiée ?

X

Il n'est pas solitude, mais il n'est pas non plus partage au sens où l'entend la raison. On ne partage pas une œuvre comme on partage un jugement. On y entre — ou non. Il n'y a pas d'accord à produire, seulement une expérience à habiter. Ce que la raison appelle communication suppose une distance ; or l'œuvre abolit précisément cette distance. Elle ne se laisse pas regarder de l'extérieur, elle exige une immersion.

Nietzsche

Ainsi, tu refuses à l'œuvre toute fonction de représentation. Elle ne dit rien de ce qui est ; elle ne renvoie pas à autre chose qu'elle-même. Elle ne signifie pas, elle se tient. Et ce « se tenir » suffirait ?

X

Oui. Suffire n'est pas ici pauvreté, mais plénitude. Une œuvre ne manque de rien parce qu'elle ne vise rien. Dès que tu la fais parler — dès que tu lui prêtes une intention, un message, une signification — tu la déplaces hors d'elle-même. Tu la transformes en signe, en médiation. Or la création n'est pas médiation, elle est apparition.

Nietzsche

Mais si elle n'est que cela — apparition — comment éviter qu'elle ne se dissolve dans l'arbitraire ? Si rien ne la mesure, si rien ne la relie à autre chose, qu'est-ce qui distingue une œuvre d'un simple caprice ?

X

Ta question suppose encore un critère extérieur. Mais l'œuvre ne se distingue pas par comparaison, elle se distingue par intensité. Elle tient ou elle ne tient pas. Elle ouvre un espace — ou elle échoue à l'ouvrir. Ce n'est pas une question de vérité, mais de présence.

Nietzsche

Tu remplaces donc la vérité par la présence, le jugement par l'épreuve. Et tu refuses que cette épreuve soit traduite en concepts. Mais alors, que devient la parole ? Est-elle condamnée au silence devant l'œuvre ?

X

La parole n'est pas condamnée, mais elle doit se retenir. Elle peut accompagner, non expliquer. Elle peut s'approcher, non saisir. Dès qu'elle prétend dire ce qu'est l'œuvre, elle la trahit. Elle la reconduit dans l'ordre de l'analysable, du commentable — dans ce que tu appelais toi-même le règne de la mesure.

Nietzsche

Et pourtant, tu parles. Tu dis ce que l'œuvre n'est pas, tu dis ce qu'elle fait. Tu ne peux donc pas totalement te taire. Il y a en toi une exigence de dire — même si ce dire se sait insuffisant.

X

Oui. Mais ce dire ne fonde rien. Il ne cherche pas à convaincre. Il ne vise pas l'accord. Il se tient au bord de l'œuvre, comme un geste fragile. Il ne dit pas « ceci est beau » au sens d'un jugement universalisable ; il dit plutôt : « cela m'a déplacé », « cela m'a arraché ». Et même cela, il le dit à voix basse, comme s'il savait déjà que cela ne se partage pas.

Nietzsche

Alors peut-être faut-il entendre autrement ce que tu appelles le ravissement. Non comme un plaisir que l'on pourrait comparer, mais comme une dépossession. L'œuvre ne nous donne pas quelque chose ; elle nous retire à nous-mêmes. Elle nous arrache à notre position de sujet.

X

Oui. Et c'est précisément pour cela qu'elle échappe à la raison discursive. La raison suppose un sujet qui juge, qui se tient à distance, qui évalue. Or dans l'œuvre, ce sujet vacille. Il n'est plus en position de juger ; il est pris, traversé, déplacé.

Nietzsche

Ainsi, ce que la modernité avait institué comme centre — le sujet jugeant — se trouve ici suspendu. L'esthétique ne prolonge pas la rationalité ; elle la met en défaut. Elle ouvre un lieu où le sujet ne se possède plus.

X

Et c'est pourquoi vouloir universaliser le jugement esthétique est une méprise. Non pas parce que le beau serait purement subjectif, mais parce qu'il excède la structure même du jugement. Il ne relève ni du subjectif ni de l'objectif. Il est ce qui advient quand cette distinction cesse de valoir.

Nietzsche

Tu dis donc : l'œuvre ne se comprend pas, elle s'habite. Elle ne se juge pas, elle se traverse. Elle ne se partage pas, elle se rencontre. Et toute tentative de la ramener dans l'espace du discours est déjà une perte.

X

Oui. Une perte — ou du moins une mise à distance. Peut-être nécessaire, parfois. Mais il ne faut pas s'y tromper : ce qui est alors saisi n'est plus l'œuvre, mais son ombre.

Nietzsche

Alors la pensée elle-même doit apprendre à se tenir autrement. Non plus comme maîtrise, mais comme veille. Non plus comme jugement, mais comme attention à ce qui se donne sans se laisser dire.

X

Et peut-être est-ce là, au fond, le point le plus difficile : consentir à ce qu'il y ait du sens sans discours, de la vérité sans concept, de la présence sans justification.

L'oeuvre d'art, pour reprendre une expression de Magritte, est habitée par une tentation de l'impossible. Comme disait Mark Twain "ils ne savaient pas que c'était impossible, donc ils l'ont fait." Il y a dans l'oeuvre d'art une impossibilité qui ne relève pas du sublime mais, disait Heidegger, de l'étrange. Or l'étrange est précisément ce caillou placé dans le soulier de la raison qui l'oblige à s'asseoir sur le bord du chemin pour laisser la création se poursuivre.

Nietzsche

Tu dis : l'oeuvre est tentation de l'impossible. Non pas le sublime qui élève encore, mais l'étrange qui déplace, qui déroute. Ce n'est donc pas une intensification de la raison, mais une mise en défaut, un grain de sable — ou plutôt, comme tu dis, un caillou dans la chaussure.

X

Oui. Le sublime laisse encore la raison debout, fût-ce vacillante. Il la déborde, mais ne la brise pas. L'étrange, lui, la contraint à s'arrêter. Il ne la dépasse pas vers le haut ; il la déporte ailleurs, là où elle ne sait plus comment se tenir. Ce n'est pas une grandeur, c'est une dissonance.

Nietzsche

Alors l'étrange ne serait pas ce qui s'oppose à la raison, mais ce qui l'interrompt. Il ne la contredit pas ; il la suspend. Il la force à s'asseoir, dis-tu, au bord du chemin.

X

Oui. Et ce bord est essentiel. Car la raison ne disparaît pas. Elle demeure, mais elle n'est plus maîtresse. Elle devient spectatrice de ce qui se fait sans elle. L'oeuvre ne lui demande pas de juger, ni de comprendre, mais de laisser place.

Nietzsche

Et c'est là que l'impossible entre en jeu. Non comme ce qui ne peut pas être, mais comme ce qui ne peut pas être pensé selon les catégories habituelles. L'impossible n'est pas l'irréalisable ; il est ce qui déjoue les conditions de possibilité de la raison.

X

Exactement. L'artiste ne réalise pas l'impossible au sens où il accomplirait une contradiction. Il

ouvre un espace où ce qui paraissait impossible — parce qu'inconcevable — advient sans justification. C'est en ce sens que la phrase de Mark Twain est juste : ce n'est pas qu'ils ignorent les lois, c'est qu'ils ne se laissent pas arrêter par elles.

Nietzsche

Ainsi, la création ne transgresse pas une règle ; elle se déploie là où la règle n'a plus prise. Et la raison, face à cela, ne peut que constater son propre déplacement.

X

Ou plutôt son propre décentrement. Elle découvre qu'elle n'est pas le sol, mais une manière parmi d'autres d'habiter le monde. L'étrange la reconduit à cette limite : ce qu'elle ne peut ni intégrer, ni rejeter.

Nietzsche

Mais alors, pourquoi parler encore ? Si l'œuvre relève de cet impossible, si elle échappe à toute saisie, pourquoi tenter de la dire ?

X

Parce que le silence pur serait encore une illusion. Nous parlons, mais à partir de ce bord. Non pour expliquer l'œuvre, mais pour témoigner de ce déplacement. La parole devient alors elle-même fragile, presque étrangère à elle-même.

Nietzsche

Une parole qui ne maîtrise plus ce qu'elle dit. Une parole qui sait qu'elle vient après — ou à côté — de ce qui s'est produit.

X

Oui. Et peut-être est-ce là la seule justesse possible : ne pas vouloir rattraper l'œuvre, ne pas la reconduire dans l'ordre du compréhensible, mais accompagner ce qu'elle ouvre — cet espace où la raison s'arrête, non par défaite, mais parce qu'elle a rencontré ce qui la dépasse sans l'abolir.

Nietzsche

Alors l'étrange ne détruit pas la raison ; il lui apprend sa limite. Il ne l'humilie pas ; il la déplace. Il ne la remplace pas ; il lui impose une retenue.

X

Et c'est cette retenue qui rend la création possible. Car tant que la raison marche sans entrave, elle occupe tout l'espace. Il faut ce caillou, cette gêne, cette impossibilité, pour qu'un autre mode d'apparaître puisse advenir.

Nietzsche

Ainsi, l'œuvre d'art ne vient pas combler un manque, ni élever l'esprit, mais introduire une faille — une faille où quelque chose peut apparaître sans être immédiatement repris, compris, domestiqué.

X

Oui. Et c'est peut-être pour cela qu'elle nous ravit. Non pas parce qu'elle nous plaît, mais parce qu'elle nous arrache à la continuité de notre rapport au monde. Elle interrompt le flux, elle suspend l'évidence, elle ouvre un lieu où l'impossible — non comme contradiction, mais comme imprévisible — devient habitable.

la nature n'est-elle pas le plus grand des artistes, ne s'offre-t-elle pas à nos regards comme une création perpétuelle ? Ce qui fascine n'est pas rationnellement discutable, il est de l'ordre d'une ek-stase silencieuse : dire le beau ou le sublime, c'est déjà les réduire, les appauvrir, les enfermer dans les geôles étroites de l'entendement, plier les sens aux catégories de l'universellement justifiable car fondé en raison. Ainsi le parfum d'une fleur ne se partage pas, il capture chacun depuis sa propre singularité dont il le dépossède : un parfum ne se dit pas, il se hume sans s'appauvrir mais toujours singulièrement car il ne parle pas et surtout ne se dit pas : c'est une ivresse au sens le plus noble.

Nietzsche

Tu élargis maintenant le champ : l'œuvre n'est plus seulement humaine, elle devient cosmique. La nature elle-même — dis-tu — crée, sans projet, sans concept, dans une prodigalité silencieuse. Et ce qui fascine n'est pas discutable, parce que cela ne se tient pas dans l'espace de la discussion.

X

Oui. La nature ne produit pas des objets à juger, mais des apparitions à habiter. Elle ne demande aucun assentiment, elle ne sollicite aucun accord. Elle se donne — ou plutôt, elle se

déploie — et cela suffit. Ce que nous appelons « beau » ou « sublime » est déjà une reprise, une tentative de capturer ce qui s'est offert sans médiation.

Nietzsche

Ainsi, nommer serait déjà réduire. Dire « beau », ce serait enfermer ce qui n'a pas encore pris forme dans la parole. Ce serait substituer à l'épreuve une catégorie, à l'ivresse une mesure.

X

Oui. Le mot vient après, et en venant il resserre. Il trace des contours là où il n'y avait qu'un flux. Il stabilise ce qui, précisément, nous avait saisis par son instabilité. L'entendement ne peut pas faire autrement : il ordonne, il classe, il rend comparable. Mais ce faisant, il perd ce qui, dans l'expérience, était irréductiblement singulier.

Nietzsche

Et pourtant, tu ne rejettes pas les sens. Au contraire, tu leur rends une primauté. Le parfum, dis-tu, ne se partage pas — non parce qu'il serait enfermé en chacun, mais parce qu'il ne passe pas par le langage.

X

Le parfum ne se communique pas, il se respire. Il ne s'expose pas à distance, il envahit. Il ne dit rien, et c'est pour cela qu'il atteint. Chacun y est pris selon sa propre singularité, mais cette singularité n'est pas un repli : c'est une ouverture. Le parfum ne renvoie pas à un objet, il n'est pas un signe — il est présence diffuse, sans contour, sans adresse.

Nietzsche

Une présence qui ne vise pas, qui ne signifie pas, mais qui agit. Une ivresse, dis-tu — non pas un excès confus, mais une élévation sans concept.

X

Oui. Une ivresse sobre, si l'on peut dire. Rien n'est perdu, rien n'est confus, mais tout est déplacé. On n'est plus devant le monde, on est en lui — traversé par lui. Et c'est précisément ce que la raison ne peut pas saisir : elle suppose toujours une distance, une séparation entre le sujet et l'objet.

Nietzsche

Alors la nature, en tant qu'artiste, ne crée pas des œuvres à contempler, mais des situations à

habiter. Elle ne produit pas des formes pour un regard extérieur, mais des événements où le regard lui-même est pris.

X

Exactement. Il n'y a pas d'un côté la nature, de l'autre un sujet qui la juge. Il y a une rencontre, et dans cette rencontre, le sujet se transforme. Il ne s'agit pas d'apprécier, mais d'être affecté. Le jugement vient après — s'il vient — et il est toujours en retard.

Nietzsche

Ainsi, le beau et le sublime, tels que les pense la tradition, seraient des tentatives de retenir ce qui, par essence, échappe. Ils seraient des formes stabilisées d'une expérience qui, en elle-même, ne se laisse pas fixer.

X

Oui. Ils sont peut-être nécessaires pour la pensée, mais ils ne sont pas l'expérience. Ils en sont l'ombre, la trace, le souvenir. L'ek-stase, elle, ne se dit pas. Elle est ce moment où l'on sort de soi sans savoir où l'on va, où l'on est porté sans pouvoir se ressaisir.

Nietzsche

Et c'est pourquoi elle est silencieuse. Non pas parce qu'elle serait muette, mais parce qu'elle précède toute parole possible. Elle n'est pas l'absence de langage, mais son en-deçà.

X

Oui. Et peut-être faut-il apprendre à demeurer dans cet en-deçà, sans vouloir trop vite le ramener dans l'ordre du dicible. Non pour renoncer à parler, mais pour ne pas oublier que ce que nous disons n'épuise jamais ce qui s'est donné.

Nietzsche

Ainsi, la nature, l'art, le parfum — tout cela ne demande pas à être compris, mais à être laissé être. Et la pensée, si elle veut être juste, doit peut-être apprendre cette retenue : ne pas vouloir saisir ce qui se donne en se retirant.

X

Oui. Une pensée qui ne capture pas, mais qui accompagne. Qui ne réduit pas, mais qui laisse place. Une pensée qui accepte que l'essentiel ne se dise pas — et que cela ne soit pas un manque, mais une richesse.

PARFUM DE FLEUR

Il est des révélations qui ne viennent ni du ciel ni des livres,
mais d'une humble corolle ouverte au bord du jour naissant.
Aucune voix ne s'y élève, aucun oracle n'y cherche un auditeur,
et pourtant quelque chose advient qui suspend l'empire des raisons.
Le parfum n'explique rien, ne démontre rien, ne promet rien du tout ;
il traverse l'air comme une présence antérieure à toute parole.
On croyait respirer le monde, et c'est le monde qui nous respire,
par cette voie invisible où la fleur dénoue nos plus vieilles défenses.
Il ne reste alors du sujet qu'une veille offerte à l'indicible,
un seuil silencieux où le sentir commence à défaire le savoir.

Nul ne peut partager ce qui s'ouvre ainsi dans l'instant respiré ;
le parfum n'entre pas dans la langue comme entre un mot dans la phrase.
Il ne consent ni au concept ni à la mesure de l'entendement,
car son royaume est plus subtil que les mailles du jugement.
Il ne désigne rien ; il s'attarde, il se déploie, il nous décentre.
Ce qui semblait n'être qu'effluve devient une chambre sans murs,
un lieu qui ne se visite pas mais qui nous ravit à nous-mêmes.
On voudrait dire : douceur, mémoire, printemps, promesse, innocence ;
mais chacun de ces noms retombe avant d'avoir touché son cœur.
La fleur exhale plus loin que tous les alphabets de la terre.

Ainsi la beauté véritable ne se laisse pas tenir en face d'elle ;
elle ne se propose pas comme un objet posé sous le regard.
Elle ne supporte aucune distance, aucun recul, aucun commentaire.
Elle n'est pas ce qu'on contemple, mais ce dans quoi l'on entre.
Le parfum est cette porte sans battants où l'âme est entraînée,
non vers un ailleurs céleste, mais dans l'immanence la plus fine.
Le monde y perd soudain sa dureté de chose reconnaissable ;
il devient passage, approche, tremblement, suggestion sans contour.

Et ce tremblement ne relève ni du beau scolaire ni du sublime,
mais d'une étrange ivresse où l'on cesse d'être le maître de soi.

Car l'étrange ne tonne pas ; il glisse comme une lumière oblique.

Il ne terrasse pas la raison, il lui impose une halte discrète.

Il met un caillou dans sa marche, non pour la nier, mais pour l'asseoir
sur le bord du chemin où la création poursuit seule son œuvre.

Le parfum de la fleur est ce petit obstacle plus fort que les systèmes,
cette menue insistance devant quoi la pensée doit se déchausser.

On ne dispute pas avec une rose comme avec un théorème ;

on demeure auprès d'elle jusqu'à ce que le souffle se modifie.

Il y a dans cet abandon une noblesse plus ancienne que la preuve,
une science sans discours dont la corolle garde le secret.

Peut-être la nature n'a-t-elle jamais cessé d'être le grand artiste,
elle qui prodigue sans pourquoi des formes offertes au passant.

Nul atelier, nul projet, nulle intention à déchiffrer dans ses dons,
et pourtant tout y paraît plus juste que dans nos œuvres calculées.

La fleur n'imité rien, ne représente rien, n'allégorise personne ;
elle n'est pas signe d'autre chose, elle est sa propre effusion.

Son parfum n'a pas de message, et c'est pourquoi il atteint si loin.

Il ne renvoie pas à l'objet ; il délie plutôt tout rapport d'objet.

En lui le monde ne se présente plus comme matière à connaître,
mais comme une hospitalité diffuse où l'être se déprend de lui-même.

Il suffit parfois d'un seul narcisse au pied d'un arbre encore nu
pour que l'hiver recule sans avoir pourtant entièrement cédé.

La terre demeure grave, le ciel bas, les branches presque vides,
mais de cette pauvreté même surgit une offrande sans défense.

Le parfum ne nie pas la froideur, il l'habite en la transfigurant ;
il ne sauve rien, il rend seulement l'air de nouveau habitable.

On respire et déjà la dure nécessité du monde se fissure.

Non qu'elle disparaisse ; elle reçoit seulement une ombre plus douce,

comme si la douleur elle-même, un instant, cessait d'être compacte
pour consentir à l'invisible visite d'une présence sans visage.

Il y a dans toute fleur quelque chose qui ne veut pas durer,
et c'est peut-être là ce qui donne à son parfum tant de gravité.
Ce qu'elle exhale est déjà menacé par la chute et le flétrissement ;
l'ivresse qui nous saisit vient aussi de cette précarité.

On respire ce qui passe, ce qui déjà se retire en se donnant,
ce qui ne nous atteint qu'à la mesure de sa propre disparition.
Ainsi le parfum n'est jamais une possession, encore moins un bien ;
il est le don de ce qui ne peut être retenu dans aucune main.
C'est pourquoi sa douceur a souvent la mélancolie des veilles :
elle ouvre dans la joie même la discrète blessure du temps.

Rien n'est plus humble en apparence qu'un parfum de fleur des champs,
et rien pourtant n'exerce une puissance plus fine sur la mémoire.
Non que le parfum nous ramène à des scènes intactes du passé ;
il fait bien davantage : il défait le temps au lieu de le rappeler.
Sous son atteinte, l'enfance n'est plus un lieu, mais une résonance,
une chambre sans murs où les jours anciens n'ont plus de date.
Il ne ressuscite pas ce qui fut ; il trouble la clôture du présent.
Il mêle dans un même souffle l'oublié, le proche et l'inconnu,
comme si la vie tenait tout entière dans cette vapeur légère
qui flotte entre deux mondes sans consentir à l'un ni à l'autre.

Là où l'entendement classe, isole et rapporte chaque chose à sa loi,
le parfum se répand sans égard pour les frontières du pensable.
Il ne connaît ni centre ni hiérarchie, ni sujet ni objet stables ;
il se déploie dans l'entre-deux où vacillent les anciennes clôtures.
C'est pourquoi il peut ravir, au sens fort où il arrache à soi.
Il ne réjouit pas seulement ; il emporte hors de la demeure connue.
Respirer vraiment une fleur, c'est parfois sortir de sa propre figure,
laisser derrière soi le personnage laborieux qui nommait le monde.

Une telle dépossession n'a rien de violent, rien de spectaculaire ;
elle agit avec la douceur souveraine de l'imperceptible.

Il y a des jardins qui parlent trop par l'ordre qu'ils imposent,
et d'autres, plus pauvres, qui laissent chaque présence respirer.
Dans ceux-là, la fleur n'est pas décor, encore moins affirmation ;
elle demeure un foyer discret d'où rayonne un monde sans discours.
Le parfum ne règne pas, il accompagne, comme un veilleur silencieux.
Il n'écrase rien sous sa splendeur, il ne réclame aucune révérence.
On passe près de lui comme près d'un être qui ne se défend pas,
et c'est justement cette réserve qui en fait la secrète grandeur.
Tout ce qui tonne veut convaincre ; tout ce qui se tait peut ouvrir.
La fleur n'a besoin de personne pour être l'événement du lieu.

Peut-être est-ce pour cela que l'on revient sans cesse vers elle :
non afin d'apprendre quelque chose, mais pour désapprendre un peu.
Désapprendre la pesanteur des mots, la dureté des catégories,
la hâte de conclure qui ferme le visible avant qu'il n'apparaisse.
Le parfum nous rééduque à une patience plus ancienne que l'étude.
Il n'enseigne rien, et cependant il forme mieux que bien des maîtres.
Il apprend au souffle à ne plus vouloir posséder ce qu'il approche.
Il apprend aux sens qu'ils sont plus vastes que leurs propres objets.
Il apprend à l'âme que le réel ne se réduit pas à l'explicable,
et qu'une seule effluve peut ouvrir plus loin qu'un traité savant.

Dans l'église des champs où nul autel n'a jamais été dressé,
une fleur parfois suffit à consacrer l'étendue la plus simple.
Le parfum y devient liturgie sans dogme, offrande sans prêtre,
élévation sans ciel, recueillement sans doctrine ni salut.
Rien n'y est promis, rien n'y est jugé, rien n'y est racheté ;
et pourtant quelque chose s'y tient qui dépasse nos pauvretés.
Non pas un dieu qui viendrait se montrer dans la senteur légère,
mais une proximité sans nom où l'absence même devient habitable.

On ne prie pas devant ce mystère ; on le respire dans la retenue.

Et cette retenue suffit à donner au jour sa profondeur cachée.

Alors la fleur ne vaut plus seulement par sa forme ou sa couleur ;

elle devient le point où l'invisible touche la peau du monde.

Son parfum est cette touche sans main, cette approche sans visage,

qui ne vient ni d'un arrière-monde ni d'une vérité cachée.

Tout est là, dans l'air, dans la lumière, dans le presque rien,

et cependant le cœur comprend qu'il est devant plus que lui-même.

Non devant une transcendance, mais devant l'excès même de l'immanent,

devant ce trop-plein de présence qui ne demande aucune traduction.

Le sentir atteint ici une noblesse que la pensée oublie souvent :

celle d'être la garde la plus fine de ce qui ne se laisse pas saisir.

Oui, dire le parfum, c'est déjà l'éloigner de sa source vivante ;

mais se taire entièrement serait encore manquer ce qu'il offre.

Entre le mutisme et le bavardage, il faut une parole de veille,

une parole qui n'emprisonne pas ce qu'elle approche à pas lents.

Qu'elle dise donc seulement ceci : dans l'humble effusion d'une fleur

quelque chose advient qui déjoue les puissances du commentaire.

Le monde, un instant, n'est plus ce qu'on parcourt ni ce qu'on pense ;

il est ce que l'on hume comme une terre promise sans promesse.

Et cette terre n'est pas ailleurs : elle est au bord du sentier,

dans l'effluve qui dérobe à la fatigue sa dernière victoire.

Aussi le parfum n'est-il jamais un luxe ni un simple agrément ;

il est l'une des formes les plus secrètes de la résistance du monde.

Quand tout devient calcul, rendement, fonction, échange et transparence,

une fleur continue d'exhaler ce qui ne sert à rien qu'à ouvrir.

Son inutilité rayonne plus loin que toutes nos utilités.

Elle rappelle sans le dire qu'habiter n'est pas exploiter la terre,

mais recevoir parfois d'un être minuscule la leçon du sans-pourquoi.

Une fleur qui embaume n'améliore rien, ne réforme aucun empire ;

mais elle soustrait l'air même à la domination des fins mesurables.

Et cette soustraction suffit pour que l'esprit retrouve un chemin.

Qu'il y ait donc, tant qu'il restera une aurore sur les herbes,

des fleurs assez pauvres pour ne jamais vouloir signifier.

Qu'elles persistent à donner sans projet leur ivresse légère,

à ravir les passants sans leur demander ce qu'ils en feront.

Qu'un parfum continue de flotter au-dessus des terres inquiètes,

comme un chant sans voix, comme une douceur plus forte que les preuves.

Alors il se pourra que l'homme, dépossédé de son vieil orgueil,

apprenne à respirer le monde au lieu de vouloir l'épuiser.

Et peut-être saura-t-il enfin, dans cet effacement très simple,

que la vérité la plus haute a parfois l'odeur d'une fleur.

L'ART DE L'IMPOSSIBLE

Il est des gestes obscurs qui ne procèdent d'aucun savoir préalable,
des mains qui vont plus loin que l'idée que l'esprit se fait d'elles-mêmes.
Elles ne cherchent pas la preuve, elles ne consultent aucun oracle,
elles avancent dans la nuit avec la sûreté des choses sans doctrine.
Ce que l'on nomme impossible n'est souvent qu'une clôture de l'habitude,
une vieille borne plantée par la peur dans les terres du pensable.
L'artiste est celui qui trébuche contre elle et, loin de rebrousser chemin,
s'assied un instant, écoute le silence, puis recommence autrement.
Il ne nie pas la limite, il y découvre une couture mal gardée,
par où l'inouï, depuis longtemps, attendait de respirer dans le monde.

L'impossible ne descend pas du ciel comme une interdiction surnaturelle,
il naît bien plus souvent de la raison lorsqu'elle s'installe en souveraine.
Elle nomme l'ordre, elle classe, elle ménage à chaque chose sa demeure,
et l'on croit que le réel se réduit à cette sage distribution.
Mais voici qu'une œuvre paraît, mince blessure dans le tissu des causes,
et tout ce qui semblait fixé recommence à trembler de l'intérieur.
Le monde n'a pas changé de lois, mais il a changé de visage,
comme si l'évidence elle-même consentait soudain à se défaire.
Alors la raison découvre qu'elle n'était pas le sol, mais une manière,
une manière utile, sans doute, mais nullement la seule de porter l'être.

L'artiste ne fait pas ce que nul ne pourrait accomplir matériellement ;
il ouvre plutôt ce qui ne pouvait être admis dans l'ancien langage.
L'impossible, en son sens le plus vif, n'est pas l'irréalisable brut,
mais ce que l'entendement ne savait ni accueillir ni laisser paraître.
C'est pourquoi l'œuvre ne triomphe jamais comme triomphe une machine ;
elle ne conquiert pas, elle déplace, elle désaxe, elle rend incertain.
Elle agit à la manière d'un parfum dans une maison trop fermée,
non en brisant les murs, mais en rendant leur clôture inhabitable.

Le regard ne sait plus où poser ses anciennes sécurités de juge,
et le visible, devenu plus vaste, ne se laisse plus facilement compter.

Il est dans toute création véritable une docilité sans servitude,
comme si la main obéissait à ce qu'elle n'avait pas prémédité.

Ce n'est pas l'abandon mou de qui se livre à quelque inspiration creuse,
mais une veille plus aiguë que la maîtrise et plus pauvre qu'elle.

L'artiste n'invente pas ex nihilo, comme parlent les mythes de l'orgueil ;
il surprend une brèche, il suit une inflexion, il épouse un passage.

Ce qu'il fait n'était pas là comme un plan caché dans une arrière-salle,
mais cela insistait, confusément, dans les plis du non-encore-venu.

L'art de l'impossible est peut-être d'abord cet art de l'écoute exacte,
où le possible se découvre plus étroit que le réel qui travaille.

Bien des hommes passent leur vie à renforcer les clôtures du pensable,
à consolider les ponts connus, à baliser les routes déjà tracées.

Il faut bien cela aussi, car le monde ne tient pas par pur vertige,
et toute demeure demande ses pierres, ses seuils, ses reconduites.

Mais l'artiste se tient ailleurs, non contre la maison, mais à sa lisière,
là où le vent tourne, où les murs craquent, où l'espace recommence.

Il ne méprise pas la demeure, il l'empêche seulement de se croire totale.

Il rappelle par son œuvre qu'aucune forme n'épuise ce qu'elle porte,
qu'il reste toujours dans la plus juste mesure une réserve sans emploi,
une part inassimilable où l'impossible murmure sa demande intacte.

Il y a des tableaux qui ne représentent rien, et c'est là leur force.

Ils ne manquent pas d'objet, ils délivrent le regard de l'obsession d'un objet.

Ils ne veulent pas dire : voici ceci, voici cela, voici le sens ultime ;

ils laissent paraître un ordre plus ancien que l'ordre des significations.

L'impossible alors n'est pas au bout d'un symbole qu'il faudrait déchiffrer,
mais dans la présence même de ce qui demeure sans traduction.

On croyait qu'une œuvre devait renvoyer à quelque chose d'extérieur,
et voici qu'elle se tient là, autosuffisante, ouverte, irréductible.

Cette suffisance n'est pas fermeture, elle est l'excès même de l'ouverture,
car ce qui ne renvoie qu'à soi ouvre davantage que ce qui démontre.

Ainsi le poème ne se laisse pas réduire à ce qu'il voudrait « dire »,
comme si ses mots n'étaient que les domestiques dociles d'une idée.
Il commence souvent là où l'idée, justement, n'avance plus d'un pas,
là où la pensée se heurte à sa propre transparence impuissante.
Alors la langue, blessée par ce qu'elle ne peut ni porter ni taire,
s'invente une marche plus lente, plus ample, plus poreuse à l'obscur.
Elle ne résout rien ; elle ménage seulement une forme respirable
pour ce qui, sans elle, demeurerait muet, et avec elle, reste inexpliqué.
L'art de l'impossible n'est pas de parler plus haut que les systèmes,
mais d'ouvrir dans leur vacarme une phrase où l'inconnu puisse tenir.

Toute grande œuvre semble dire au temps : tu n'es pas mon seul maître.
Elle naît pourtant dans le temps, de ses ruines, de ses accidents,
des fatigues d'une époque, des blessures d'un corps, des dettes d'une langue.
Mais elle déjoue cette origine en excédant la somme de ses causes.
On peut bien décrire les circonstances, les influences, les filiations ;
on n'épuisera jamais ce surplus silencieux par quoi l'œuvre commence.
Le critique rassemble des faits, l'historien dispose des successions,
et l'un comme l'autre approchent sans doute une part de la vérité.
Mais la naissance d'une forme n'obéit pas tout entière à leurs cartes :
quelque chose surgit là qui n'appartient plus au déjà-sus du monde.

L'impossible ne relève donc ni du miracle ni de la pure fantaisie.
Il ne suspend pas les lois comme dans les récits d'une crédulité pieuse ;
il suspend bien davantage notre soumission aux lois déjà formulées.
Il nous montre qu'un ordre n'est jamais la totalité de l'ordonnable,
qu'il reste dans l'être un jeu, un écart, une liberté sans décret.
L'artiste n'ajoute rien au monde comme un marchand ajoute à sa vitrine ;
il déplace la lumière, et voici que les choses changent sans changer.
La pierre demeure pierre, le ciel demeure ciel, la chair demeure chair,
mais la façon de paraître se métamorphose sous l'œuvre qui survient.

L'art de l'impossible consiste peut-être à cette seule opération :
faire voir que le réel est plus profond que son ancienne visibilité.

L'étrange est ici le véritable compagnon de toute œuvre qui advient.
Non le bizarre qui amuse, ni l'exotique qui flatterait l'œil blasé,
mais cette discrète inadéquation par quoi le monde cesse de coïncider.
Un visage peint ne ressemble plus à un visage que l'on rencontrerait,
et pourtant il nous atteint plus justement que bien des ressemblances.
Une maison de poème n'abrite personne et nous offre davantage l'abri.
Une phrase impossible à paraphraser touche plus loin qu'un discours clair.
C'est qu'elle ne nous instruit pas : elle nous déplace hors de nous-mêmes.
L'étrange n'abolit pas la raison ; il lui retire seulement la préséance,
afin qu'autre chose poursuive l'œuvre là où elle devait s'interrompre.

Il faut beaucoup de pauvreté pour laisser l'impossible faire son travail.
L'orgueil veut réussir, convaincre, durer, conquérir des assentiments ;
la création, elle, n'a parfois pour richesse qu'une obstination nue.
Elle recommence malgré l'échec, malgré le ridicule, malgré l'époque,
avec cette confiance sans garantie qui ressemble de loin à la folie
et qui n'est pourtant qu'une fidélité à ce qui n'a pas encore de nom.
Bien des chefs-d'œuvre furent d'abord de simples impossibilités vécues,
des gestes que rien n'autorisait et que rien ne protégeait du néant.
L'artiste avance sans autre titre que cette blessure dans la poitrine
qui lui fait sentir comme invivable le monde laissé à l'identique.

Car l'art de l'impossible n'est pas pur caprice de singularité ;
il naît souvent d'une impossibilité plus grave : habiter le déjà-là.
Le monde, tel qu'il se présente, paraît trop pauvre, trop clos, trop lisse,
ou bien trop dur, trop transparent, trop livré à l'usage sans réserve.
Alors créer, ce n'est pas ajouter un luxe à la maison commune,
c'est rendre respirable une chambre que l'évidence rendait mortelle.
L'œuvre ouvre une fenêtre là où la façade semblait sans recours,
et ce simple trait dans la matière suffit à modifier tout l'air.

Ce n'est pas peu : l'humanité tient souvent à ces fêlures précises
par où le réel consent enfin à devenir un peu plus habitable.

On comprend dès lors pourquoi l'œuvre véritable résiste au commentaire.

Ce n'est pas par orgueil, ni parce qu'elle cacherait un secret ésotérique,
mais parce qu'elle a lieu sur un plan que le discours ne peut annexer.

Le commentaire peut entourer, éclairer, préparer, prolonger parfois ;
il ne rejoint pas le cœur par où l'impossible a percé dans la forme.

Il reste sur le seuil, et c'est déjà beaucoup lorsqu'il le sait humblement.

Toute parole juste sur l'art devrait garder cette pudeur du veilleur
qui n'entre pas dans la chambre où quelqu'un dort sous une lumière basse.

L'œuvre, en son centre, demeure non pas muette, mais antérieure au dit,
comme une source que les cartes signalent sans jamais la contenir.

La nature elle-même nous enseigne depuis longtemps ce savoir sans théorie.

Qu'est-ce qu'une fleur, sinon l'impossible obstination d'une forme inutile,
une offrande sans raison suffisante au bord des nécessités de la terre ?

Qu'est-ce qu'un merle dans le noyer, sinon la preuve chantée qu'un monde
peut s'ouvrir non par puissance, mais par présence, par simple insistance ?

La création humaine n'invente pas ex nihilo ce régime de l'apparition ;
elle en reçoit plutôt la leçon, puis la transcrit dans ses propres matières.

Le peintre écoute la lumière, le musicien l'air qui cherche sa courbe,
le poète cette obscure houle où les mots cessent d'être des outils.

L'art de l'impossible n'est pas contre la nature : il en prolonge l'élan.

Mais il en prolonge aussi la mélancolie, car rien n'y demeure intact.

L'œuvre arrachée à l'impossible ne supprime ni la perte ni la fin ;
elle ne sauve pas le monde comme parlent les religions fatiguées.

Elle rend seulement la fin moins close, la perte moins compacte,
en y ouvrant un espace que rien ne garantit, mais que tout réclame.

C'est pourquoi les grandes œuvres ne consolent pas vraiment : elles veillent.

Elles accompagnent la douleur sans lui mentir par quelque arrière-monde.

Elles ne disent pas : tout sera sauvé ; elles disent : ceci a paru.

Et cette apparition, si brève soit-elle, interdit au néant de régner seul.

L'impossible prend alors la forme sobre d'une fidélité sans salut.

Ainsi l'artiste n'est ni mage ni technicien d'un ordre supérieur ;

il est celui qui consent à se tenir là où le possible se fissure.

Il garde ouverte cette blessure sans la refermer en doctrine,
sans l'exploiter en spectacle, sans la vendre au marché des promesses.

Son œuvre ne démontre rien, mais elle répond à une nécessité plus haute
que toutes les nécessités que l'utilité prétend imposer au vivant.

Elle répond à ce besoin sans concept qu'a le monde de se déborder lui-même,
de laisser paraître, dans l'épaisseur de l'ici, un excès sans ailleurs.

Et si l'on demande encore ce qu'est l'art de l'impossible, qu'on dise ceci :

le courage de laisser venir ce que la raison n'avait pas prévu d'aimer.

Dire et défaire

Ils ont longtemps cru que parler, c'était jeter des ponts sur l'abîme,
accorder des consciences, rapprocher des rives par la claire entente,
comme si le mot, né des lèvres, portait en lui quelque vertu de veille
qui rendrait le monde plus proche à force de le dire entre plusieurs.
Mais le langage, trop souvent, ne découvre rien : il étend sa nappe,
il recouvre la chose d'un tissu d'usages, de signes et de fonctions.
Ce qu'il nomme avec aisance, il le rend bientôt moins visible qu'avant,
comme un meuble sous un drap dont on oublie peu à peu la forme.
Nous croyons faire place au réel lorsque nous le livrons à la parole ;
souvent nous ne faisons qu'épaissir l'écran qui nous sépare de sa venue.

Car dire n'est pas toujours ouvrir ; dire sait aussi fermer sans bruit.
Le mot qui désigne rassure, classe, distribue, prépare l'échange,
mais ce qu'il donne à la raison, il le retire parfois à la présence.
Nommer un arbre comme arbre, c'est déjà l'ôter à son surgissement,
le faire entrer dans la grande économie des choses disponibles,
où chaque être vaut d'abord par ce qu'il peut signifier pour un autre.
La parole devient alors ce vernis qui protège l'esprit du monde,
non pour le sauver, mais pour l'empêcher d'être touché par lui.
Elle ne blesse pas comme le fer, elle blesse plus subtilement :
en éloignant l'immédiat sous prétexte de le rendre partageable.

Ainsi le langage obscurcit moins par défaut que par excès de clarté.
Il rend tout lisible et, ce faisant, retranche l'ombre où la chose veille.
Il déplie sur le monde une transparence qui n'est qu'un oubli poli,
une manière d'avoir tout devant soi sans plus rien vraiment rencontrer.
L'on parle d'agir, d'accomplir, de promettre, de produire des effets,
comme si la parole n'était qu'un geste plus fin parmi d'autres gestes ;
mais il est des mots qui n'agissent qu'en défaisant ce qu'ils touchent,
qui vident de leur nuit les choses remises entre leurs mains expertes.

Ils n'interviennent pas dans le monde comme on entre dans une maison ;
ils changent la serrure, déplacent les murs, puis disent qu'ils l'habitent.

Toute parole publique aime à se croire puissance de liaison civile.
Elle convoque l'accord, invoque l'échange, la reconnaissance réciproque,
et sans doute faut-il cela pour que les hommes ne sombrent pas tous
dans le mutisme hostile des foules qui se frôlent sans se rejoindre.
Mais un ordre fondé sur l'échange des raisons n'épuise pas le monde.
Il règle la circulation ; il ne fonde pas la proximité profonde.
Il fait tenir des sociétés ; il ne donne pas accès à l'être des choses.
Entre les sujets qui se parlent s'ouvre un espace de coordination,
non cet espace plus ancien où le vent, la pierre et la nuit parlent sans bouche,
et où l'homme n'a pas encore pris la parole pour centre du visible.

Le danger commence lorsque le mot oublie qu'il n'est qu'un passage.
Il s'installe, il s'autorise, il se prend pour la demeure elle-même.
Alors ce qui ne peut entrer dans son commerce devient insignifiant :
le parfum d'une fleur, l'ombre d'un mur, le cri sans adresse d'un merle,
la lente apparition d'un nuage derrière la vitre du soir,
tout ce qui ne se laisse ni discuter ni justifier s'éclipse doucement.
Le langage ne tue pas en supprimant, mais en rendant secondaire,
en reléguant dans l'anecdote ce qui donnait au monde son épaisseur.
On parle mieux, plus vite, plus clairement — et l'on habite moins.
L'évidence verbale creuse un désert là même où la présence insistait.

Dire, en ce sens, c'est souvent tendre sur la terre une toile abstraite,
un filet de catégories, de fonctions, de rôles et de prédications,
où chaque chose est retenue non pour elle-même mais pour son emploi.
Le ruisseau devient ressource, l'arbre paysage, la nuit temporalité,
le visage interlocuteur, la douleur expérience à mettre en discours.
Nulle violence spectaculaire dans cette métamorphose du sensible ;
seulement une perte continue, presque invisible, presque consentie.
Le monde ne se retire pas soudain dans un grand fracas tragique ;

il s'éloigne comme s'éloigne un village quand le brouillard le recouvre,
et l'on continue pourtant d'en parler comme s'il n'avait pas bougé.

Il est des mots qui viennent après coup et gardent encore la blessure
d'avoir touché trop tard ce qui déjà se retirait dans le sans-nom.
Ceux-là n'expliquent pas ; ils vacillent, ils se retiennent, ils veillent.
Ils ne veulent pas posséder la chose en la tenant dans la phrase ;
ils tournent autour d'elle comme autour d'un feu qu'il ne faut pas couvrir.
Mais la plupart des paroles humaines veulent conclure et sécuriser.
Elles ne souffrent ni l'ouvert, ni l'indécis, ni le tremblé du visible.
Elles veulent l'accord là où il faudrait d'abord consentir à l'écart.
Elles disent le monde pour n'avoir plus à le supporter dans sa nudité,
et c'est ainsi qu'en voulant nous rapprocher elles nous en exilent.

Ce n'est pas que le silence soit plus vrai en lui-même que les mots.
Il peut mentir autrement, couvrir d'une autre cendre la même absence.
Mais il garde au moins cette pudeur de ne pas recouvrir trop vite,
de ne pas distribuer d'emblée du sens sur ce qui demande encore nuit.
Le langage courant arrive souvent avec ses meubles et ses lampes,
il aménage la pièce avant même d'avoir vu d'où venait la lumière.
Il appelle communication ce geste d'installation et de maîtrise,
comme si parler consistait toujours à rendre le monde fréquentable.
Or il est des réalités qu'on ne fréquente pas sans les perdre,
qu'il faut laisser en marge pour qu'elles continuent d'ouvrir le chemin.

Aussi le mot peut-il défaire plus sûrement qu'une ruine visible.
La ruine laisse encore voir la pierre nue sous le ciel qui l'éprouve ;
la parole fonctionnelle, elle, laisse debout les formes et retire le proche.
Tout semble à sa place, tout continue d'être nommé correctement,
mais plus rien n'a la densité obscure de ce qui ne se laisse pas épuiser.
Le langage a poli la surface jusqu'à faire disparaître la résistance.
Le regard glisse alors sur des choses devenues transparentes à l'usage,
et cette transparence du regard entraîne l'effondrement de la parole.

Les mots se multiplient à mesure que le monde se retire derrière eux,
comme si le nappage du discours compensait la pauvreté de la rencontre.

Dire et défaire : telle est peut-être la vérité secrète de bien des langues,
non lorsqu'elles chantent encore dans les failles de leur propre nuit,
mais lorsqu'elles se veulent outil, procédure, échange et mise en forme.

À force de vouloir agir, elles remplacent l'apparaître par l'opérable.

Elles font du monde un réseau d'objets à relier, à expliquer, à régler,
et cette rationalité pratique passe pour le sommet du langage humain.

Pourtant ce sommet est peut-être un plafond bas qui pèse sur les sens.

On n'habite pas une forêt comme on habite un système de signes ;

on n'entre pas dans l'odeur du soir comme dans un protocole d'entente ;

on ne rejoint pas la nuit par la seule clarté de l'intersubjectif.

Il y a dans chaque grande œuvre, dans chaque paysage qui insiste,
quelque chose qui refuse d'être converti en valeur discutable.

Non qu'il interdise absolument toute parole, mais il la décentre,
il lui retire ce privilège de croire qu'elle peut tout recueillir sans reste.

Face au tableau, au poème, à la fleur ou à la voix du merle,
les mots les plus justes sont souvent ceux qui savent leur retard.

Ils ne viennent pas pour traduire, moins encore pour agir sur autrui,
mais pour accompagner la perte d'emprise où commence l'habitation.

Ils gardent dans leur souffle une défaite que les discours utiles ignorent :
celle du sujet parlant lorsque le monde redevient plus grand que lui.

On dira peut-être : sans discours, point de cité, point d'échange, point de droit.

Et cela n'est pas faux ; mais il n'est pas question ici de l'abolir.

Il s'agit plutôt de rappeler à la parole son rang second, sa fragilité,
sa dépendance envers un monde qui n'est pas produit par son adresse.

La catastrophe commence quand les hommes croient que tout existe
dans la mesure seulement où cela peut être dit, repris, homologué.

Alors le langage devient l'agent d'une désappropriation générale :

ce qui n'entre pas dans le réseau des significations perd droit de séjour.

Le réel le plus proche — un arbre, un souffle, une odeur, une lueur —
est chassé du centre au profit de ce qui se laisse gérer par le verbe.

Dire et défaire, c'est aussi ce que fait l'explication à l'émerveillement.

On croit l'honorer en le décrivant, l'asseoir en raisons, le rendre commun ;
mais souvent on l'étirole comme on presse trop fort une fleur fragile.

Le commentaire tire de l'œuvre une clarté qui n'était pas en elle,
ou plutôt qui n'y était qu'au prix d'une ombre qu'il ne supporte pas.

Il veut savoir ce que cela veut dire, ce que cela fait, à quoi cela sert,
comme si l'essentiel devait répondre aux questions de l'entendement.

L'œuvre alors se retire, laisse au discours sa proie de concepts,
et demeure ailleurs, intacte, hors d'atteinte, dans sa suffisance nue.

Le mot croit saisir ; il n'embrasse souvent que la dépouille de présence.

Peut-être faut-il alors apprendre une parole moins agissante, moins sûre,
une parole qui ne se dresse pas aussitôt en médiatrice souveraine,
mais s'assied sur le bord du chemin lorsque l'étrange fait trébucher.

Qu'elle renonce à conduire le monde jusque dans ses cadres de clarté,
qu'elle accepte de venir après, de plus loin, de plus humblement.

Non pour céder au mutisme, mais pour laisser intacte la blessure.

Il y a des mots qui ne nappent pas, qui n'obscurcissent pas davantage,
parce qu'ils gardent en eux le tremblé de ce qu'ils n'ont pas capturé.

Ils ne détruisent pas notre rapport au monde ; ils veillent sur sa faille.

Ils ne parlent qu'en se sachant de trop devant ce qui les autorise.

Mais ces mots sont rares, et leur rareté mesure notre détresse.

Le plus souvent, le langage contemporain prolifère comme une mousse
sur les pierres du visible, couvrant les formes d'une douceur opaque.

Il veut tout relier, tout intégrer, tout convertir en circulation de sens ;
et plus il relie, plus il défait ce lien plus ancien qui ne se discute pas.

Les êtres ne se rencontrent plus dans la même lumière de monde,
ils échangent des signes au-dessus d'un sol qu'ils ont cessé d'habiter.

Le bavardage ne vient pas après la perte ; il la produit continûment.

Il est cette activité triste par quoi l'homme se protège du proche,
et se console d'avoir perdu la terre en parlant sans fin de la terre.

Qu'une autre parole donc s'éprouve dans les ruines du trop-dire,
non celle qui prétend sauver le monde par la clarté de ses échanges,
mais celle qui sait que le monde se retire quand on le couvre trop vite.

Qu'elle apprenne du parfum, du merle, du soir, de la fleur, de l'œuvre,
cette manière de se donner sans programme et sans justification.

Qu'elle cesse d'agir sur tout pour ne pas tout défaire en l'expliquant.

Qu'elle se fasse veille, retenue, humble marge du visible revenu.

Alors peut-être les mots, cessant d'être cette nappe sur les choses,
redeviendront des seuils pauvres où le monde, un instant, recommence —
et où parler ne sera plus détruire, mais consentir enfin à l'ouvert.

L'ART ET LE NON-DIT

L'art ne dit pas le monde ainsi qu'un maître expose une leçon,
il ne l'aligne pas sous l'œil dans la lumière d'un concept docile.
Il ne prélève pas du réel quelque matière à rendre intelligible,
ni ne traduit en formes visibles un arrière-fond déjà pensé.
Il demeure plus pauvre et plus vaste à la fois que tout langage sûr :
il consent à n'être qu'un passage dans l'épaisseur de ce qui vient.
Le monde ne s'y trouve pas nommé, classé, démontré, disposé ;
il s'y glisse, il y tremble, il y respire avec une patience obscure.
Et nous, devant l'œuvre, nous cessons d'être ceux qui regardent ;
nous devenons le lieu fragile où quelque chose cherche à paraître.

Ainsi le non-dit n'est pas un manque au cœur de la création,
ni la réserve calculée d'un sens que l'artiste cacherait exprès.
Il n'est pas un secret jaloux tapi dans le revers de la forme,
attendant l'exégète assez subtil pour le tirer hors de sa nuit.
Le non-dit est la condition même de ce qui dans l'œuvre advient,
la part soustraite sans laquelle rien ne pourrait encore s'ouvrir.
Si tout était livré d'un seul coup à la clarté du commentaire,
l'œuvre tomberait au rang des choses qu'on utilise et qu'on possède.
C'est parce qu'elle retient en elle une nuit non épuisable
qu'elle demeure habitable au lieu d'être simplement comprise.

On parle souvent de l'art comme s'il voulait nous dire le vrai,
comme s'il portait plus haut, sous des voiles sensibles, un message.
Mais l'œuvre la plus juste ne parle pas au sens où parlent les signes ;
elle ne renvoie pas vers une doctrine enfouie sous ses couleurs.
Elle se laisse plutôt traverser par les souffles du monde,
par la lumière oblique, par les pertes, les attentes, les saisons,
par les douleurs sans phrase et les joies qui ne savent pas se nommer.
Elle ne recueille pas ces forces pour les réduire en discours ;

elle leur prête une forme assez nue pour qu'elles y demeurent vives,
sans être reconduites dans les geôles de l'explication.

Il est des tableaux où le ciel n'enseigne rien et ouvre davantage
que tous les traités sur la profondeur, l'infini ou la mélancolie.

Il est des poèmes où un arbre, un banc, un merle et peu de mots
portent plus loin qu'une théorie du visible ou de la mémoire.

Ce n'est pas que la pensée manque à l'œuvre ou qu'elle y soit moindre ;
c'est qu'elle y consent à une autre allure, plus lente et plus poreuse.

Elle n'avance plus armée de raisons qu'il faudrait faire valoir ;
elle devient cette veille humble qui accompagne sans saisir.

Le non-dit n'y ferme aucune porte : il garde l'espace respirable,
il empêche la présence de se faner sous l'excès des réponses.

L'art ne nous propose donc pas un monde à interpréter de loin,
mais une manière plus pauvre et plus vaste de l'habiter.

Il ne nous invite pas à percer l'énigme, mais à demeurer auprès,
comme on demeure au seuil d'un soir dont on ne possède pas la paix.

Il y a dans cette proximité une déprise de nous-mêmes :
on n'entre pas dans l'œuvre chargé de son ancien savoir.

Quelque chose en nous doit céder, non dans la violence du sublime,
mais dans cette retenue plus secrète où l'étrange fait son travail.

Le non-dit agit alors comme une ouverture dans la poitrine,
par où le monde recommence à nous atteindre sans médiation.

Dire trop vite, c'est souvent déjà éloigner ce qui venait à peine.

La parole pressée croit servir l'œuvre en la tirant vers le clair ;
elle la fait bien plutôt rentrer dans l'ordre des choses échangeables.

Ce qui devait ravir devient objet de savoir, matière à propos,
occasion d'accord ou de dispute dans la grande foire des commentaires.

Mais l'œuvre n'était pas née pour cela, ni la fleur pour être un thème,
ni le parfum pour être traduit, ni le merle pour être exemplaire.

Tout ce qui touche au plus près commence par se soustraire au discours.

Le non-dit n'est pas hostilité, encore moins refus hautain des mots ;
il est l'humble distance grâce à quoi l'œuvre ne se défait pas.

C'est pourquoi l'on peut revenir cent fois vers un même poème
et ne pas l'avoir clos, comme on clôt un dossier après usage.

Chaque retour n'ajoute pas seulement un savoir sur l'œuvre ;
il modifie en nous la chambre où l'œuvre vient prendre place.

Ce qui n'a pas été dit demeure actif comme une source basse,
comme une eau sous les pierres qui garde la terre de se figer.

Le monde, dans l'œuvre, ne s'offre donc pas comme un contenu ;
il travaille au-dedans de nous par ce qu'il laisse sans formule.

Nous sortons d'un tableau ou d'un chant moins riches en explications,
mais plus poreux, plus attentifs à ce qui insistait sans nom.

Peut-être faut-il comprendre ainsi le vrai rapport de l'art à la nature.

La nature ne commente pas ce qu'elle offre et n'en offre pas moins.

Le parfum d'une fleur n'expose aucune thèse sur le printemps ;

le soir ne développe pas d'arguments sur la douceur ni sur la perte.

Et pourtant tout cela nous parle, ou plutôt nous atteint plus profondément
que les paroles qui prétendent assurer entre nous le partage du sens.

L'art n'imité pas la nature comme on reproduit un modèle visible ;
il apprend d'elle cette générosité silencieuse de l'apparition.

Il ne cherche pas à dire ce que le monde est en vérité ;

il apprend à laisser advenir ce par quoi le monde se déploie.

L'artiste n'est donc pas celui qui impose une forme à une matière inerte,
comme un démiurge ordonnant du dehors un chaos sans visage.

Il est plutôt celui qui consent à être traversé par ce qui le déborde,
sans se dissoudre pourtant dans quelque ivresse sans forme ni tenue.

Il faut pour cela une discipline plus fine que la seule inspiration,
une fidélité sans garantie à ce qui insiste dans l'ombre des jours.

Le non-dit commence déjà dans cette écoute qui précède l'œuvre,
dans ce refus de plaquer trop vite un sens sur ce qui demande temps.

Créer, ce n'est pas remplir le vide avec sa propre volonté ;
c'est ménager une forme où l'excès du monde puisse séjourner.

Il y a dans cette tâche une grande pauvreté, et même une dépossession.
L'artiste ne possède pas ce qui le traverse, pas plus qu'il ne le domine.
Il ne fait que garder ouverte une faille contre les forces du recouvrement,
contre tout ce qui, dans le langage et l'usage, tend à refermer.
Le monde aime à se donner, mais l'homme aime à le recouvrir de noms.
L'œuvre résiste à ce nappage en laissant subsister l'indicible.
Non pour glorifier l'obscurité comme on célèbre une religion du flou,
mais pour sauver ce qui, dans toute présence, excède sa nomination.
Le non-dit n'est pas brouillard ; il est la part de netteté trop vive
que nos concepts ne peuvent porter sans la réduire aussitôt.

Ainsi l'œuvre ne se comprend pas comme un coffre à ouvrir,
mais comme une demeure où chaque pièce garde sa pénombre juste.
On peut y marcher, s'y asseoir, y revenir selon d'autres heures,
mais non en allumer tous les angles sans perdre l'âme du lieu.
Habiter une œuvre, ce n'est pas résoudre l'énigme de ses signes ;
c'est laisser ses rythmes infléchir notre propre respiration.
Le non-dit y est ce qui nous laisse encore de l'espace intérieur,
ce qui ne remplit pas tout de sa réponse avant même notre venue.
Une maison trop claire devient vite inhabitable à force d'évidence ;
il faut des coins d'ombre pour que la vie n'y soit pas dissoute.

L'art, en ce sens, n'ajoute pas au monde un double prestigieux ;
il rend au monde la part que le langage courant lui retire.
Là où les mots d'usage réduisent, assignent, simplifient,
l'œuvre rouvre les choses à leur profondeur sans fond.
Elle ne dit pas : voici la vérité cachée derrière les apparences.
Elle dit moins encore : voici le sens qu'il vous faut retenir.
Elle laisse être ce qui, sans elle, aurait glissé sous le bavardage,
et ce laisser-être n'est pas passivité, mais courage de retenue.

Le non-dit est la forme la plus active de cette fidélité pauvre,
car il garde intact ce que l'œuvre n'avait pas le droit de trahir.

Qu'une phrase demeure donc inachevée au bord du poème,
qu'une couleur ne se résolve pas tout entière dans sa fonction,
qu'un visage peint se dérobe à la psychologie qui veut l'expliquer,
qu'un paysage ouvre plus qu'il ne montre dans sa simple étendue.

Tout cela ne relève ni de la ruse ni de quelque orgueil d'artiste ;
c'est le prix exact d'une présence qui ne veut pas se défaire.

L'œuvre qui dirait tout ne dirait plus rien de vivant ni de vrai ;
elle serait complète comme un inventaire, close comme un programme.

Le non-dit garde au contraire ce tremblé par quoi l'œuvre respire,
comme une fenêtre entrouverte dans une chambre à la tombée du soir.

Le spectateur, le lecteur, l'auditeur ne sont alors plus des juges
chargés de prononcer un verdict sur la valeur d'un objet offert.

Ils deviennent des passants appelés à une forme de conversion lente,
non religieuse, non morale, mais sensible et presque ontologique.

Habiter autrement le monde : telle est peut-être l'unique promesse de l'art,
si toutefois il faut encore parler de promesse là où rien n'est garanti.

L'œuvre ne change pas les lois, n'abolit ni la douleur ni la fin ;
elle modifie la manière dont elles prennent place dans le visible.

Le non-dit agit ici comme une douceur plus forte que les réponses :
il ne supprime pas l'abîme, il le rend seulement moins hostile.

Il faut beaucoup de bruit aujourd'hui pour couvrir ce qui ne se dit pas.

Le monde contemporain se défie des silences qui ne produisent rien ;
il veut des messages, des prises, des clefs, des effets repérables.

L'art lui-même est sommé de parler clair, d'expliquer sa nécessité,
de justifier ses formes devant les tribunaux du commentaire.

Mais l'œuvre la plus juste résiste encore à cette sommation civile.

Elle ne revendique pas un privilège d'obscurité ou d'exception ;
elle rappelle seulement que tout ne devient pas plus proche en se disant.

Il est des proximités que le langage détruit par excès de bonne volonté,
et des vérités qui ne demeurent vraies qu'à la condition de se taire.

Que l'art garde donc en lui ce reste rebelle à l'explication,
non pour humilier la pensée, mais pour la sauver de son emprise.

Qu'il demeure traversé par le vent, par les saisons, par la perte,
par la lumière blessée des fins de jour, par les odeurs de terre,
par la plainte d'un merle, par le silence plus ancien que la voix.

Qu'il nous invite, non à comprendre davantage, mais à séjourner mieux
dans l'intervalle où le monde cesse d'être objet pour redevenir proche.

Alors peut-être apprendrons-nous que le non-dit n'est pas l'ennemi du sens,
mais la réserve sans laquelle aucun sens n'aurait encore de profondeur —
et que l'art ne parle jamais si juste que lorsqu'il se tait en nous.

UN CAILLOU DANS LES SOULIERS DE LA RAISON

L'art n'arrive jamais par les grandes routes sûres du pensable,
il ne suit pas les cartes dressées par les prudences de l'esprit.
Il se glisse dans la marche comme une gêne d'abord minuscule,
un presque rien dont la raison voudrait se débarrasser sans tarder.
Mais ce presque rien persiste et, par sa seule obstination pauvre,
oblige le pas le plus ferme à perdre son antique assurance.
Le trajet demeure, le chemin ne s'effondre pas sous le voyageur,
et pourtant la foulée n'est plus la même sous le ciel ordinaire.
Quelque chose, dans l'ordre des évidences, commence à boiter,
et c'est souvent par cette boiterie que le monde revient de loin.

La raison aime marcher d'un pas égal parmi des choses classées,
elle aime que le visible réponde aux cadres qu'elle lui présente.
Elle avance dans le monde comme un bon administrateur des formes,
sûre de reconnaître partout ce qu'il convient de voir et de nommer.
Mais l'œuvre survient, non comme un gouffre, moins encore un tonnerre,
plutôt comme ce gravier infime que l'on ramène sous la semelle.
Rien de sublime ici qui dresserait l'âme au bord de l'absolu,
rien que cette discrète insistance de l'étrange dans le proche.
La raison ne tombe pas ; elle doit seulement s'interrompre,
s'asseoir un peu plus bas que soi sur le bord du même chemin.

Un caillou n'abolit pas la route, il déplace l'usage du corps.
De même l'art n'abolit pas la pensée, ni l'ordre des raisons ;
il leur retire simplement ce privilège d'occuper tout l'espace.
Il rappelle à l'esprit que le monde n'est pas né pour ses prises,
qu'il excède les lignes nettes où l'on croyait le tenir enfin.
Le tableau, le poème, la musique, la phrase sans paraphrase,
tout cela ne réfute pas comme réfute une objection logique ;
cela introduit plutôt dans l'assurance un grain de non-coïncidence,

une légère douleur sans drame, une gêne qui ne veut pas céder,
et cette gêne devient la première école de l'attention véritable.

Ce n'est pas un hasard si l'œuvre résiste d'abord par son silence.

Elle ne dit pas : voici l'erreur, voici la thèse qu'il faut quitter.

Elle se tient là, plus têtue qu'un argument et plus nue qu'un système,
comme si sa seule présence suffisait à mettre en échec l'évidence.

La raison voudrait aussitôt la ramener dans son commerce utile,
l'expliquer, l'inscrire, l'interpréter, la rendre à nouveau praticable.

Mais plus elle s'empresse à la résoudre, plus quelque chose lui échappe,
comme si le cœur de l'œuvre s'enfonçait plus loin que ses commentaires.

Le caillou ne parle pas, et pourtant il fait parler autrement ;
il oblige le corps à reconnaître ce qu'il ne savait pas sentir.

L'art n'est donc pas contre la raison comme une nuit contre le jour.

Il ne rêve pas d'un règne obscur où toute forme serait dissoute.

Il intervient plus modestement, mais plus radicalement peut-être :
il met la raison en demeure d'éprouver qu'elle n'est pas le tout.

Cette épreuve n'a rien d'une humiliation, rien d'une déchéance ;
elle est une mise à nu de ses limites les plus fécondes.

Car il faut parfois qu'un pas cesse d'être pure rectitude
pour que le marcheur découvre enfin le paysage qu'il traversait.

On allait vite, on allait droit, on allait même efficacement,
mais on n'avait rien vu de ce qui, silencieusement, ouvrait le lieu.

Le caillou dans la chaussure ne vient pas d'un ailleurs métaphysique.

Il n'est pas le signe d'un monde supérieur venu contredire la terre.

Il appartient au chemin, à sa poussière, à sa rugosité concrète.

De même l'art ne s'ajoute pas au monde comme un luxe de l'esprit ;
il surgit du monde même, de sa matière, de ses frictions, de ses restes.

La pierre, la couleur, le souffle, la voix, le rythme d'une phrase,
tout cela provient du même sol que les choses utiles et mesurables.

Mais sous la main qui crée, ces matières cessent d'obéir sans réserve ;

elles retrouvent une part d'indocilité que l'usage avait couverte,
et cette indocilité reconduit l'esprit à une pauvreté plus juste.

Il y a dans toute grande œuvre une manière de faire boiter le regard.

Ce que l'on croyait voir de loin selon l'ordre stable des objets
redevient proche, trop proche peut-être pour être encore expliqué.

Un arbre n'est plus seulement arbre, ni visage seulement visage,
un ciel n'est plus décor, une maison plus simple architecture.

Quelque chose se dérobe à l'assignation tranquille des noms.

Le visible lui-même, sans devenir obscur, cesse d'être docile ;
il oppose une résistance douce aux catégories qui le distribuent.

Le regard, gêné comme un pied blessé dans sa marche coutumière,
apprend peu à peu qu'il ne voit rien tant qu'il voit trop vite.

Ainsi l'œuvre n'enseigne pas d'abord par un contenu de doctrine.

Elle enseigne par l'arrêt, par la déviation, par l'incommodité juste.

Elle ne nous dit pas ce qu'il faut penser du monde pour être sauvés ;
elle retire simplement au monde cette transparence trompeuse
qui le faisait glisser sous nos yeux comme un inventaire disponible.

Le caillou interrompt l'élan avant qu'il ne se change en oubli,
et dans cette interruption une autre proximité devient possible.

On cesse de traverser le monde comme on traverse un couloir connu,
on sent sous la plante du pas l'irrégularité de la terre,
et cette irrégularité rend de nouveau l'habitation pensable.

Combien de discours ont voulu faire de l'art un supplément d'ornement,
une délicatesse offerte aux heures libres d'une civilisation lasse.

Ils ne voyaient pas que l'art dérange bien plus qu'il n'agrémente,
non par violence spectaculaire, mais par cette gêne de fond
qui retire au réel sa parfaite disponibilité à nos usages.

Une œuvre véritable ne repose pas sagement dans le salon des idées ;
elle travaille en dessous, comme un éclat oublié sous la peau.

On continue de marcher, certes, de parler, de classer, de prévoir,

mais un point sensible demeure où l'évidence ne cicatrise plus,
et ce point devient parfois la seule fidélité au monde vivant.

La raison moderne se flatte souvent de tout rendre communicable.
Elle veut que chaque chose entre dans le réseau des échanges clairs,
qu'elle soit dicible, partageable, discutable, justifiable au besoin.
Mais l'art, en se faisant caillou, oppose à cette bonne circulation
non un refus hautain, mais une réserve plus ancienne que l'accord.
Il garde dans la forme une part de nuit que nul dialogue n'épuise,
non parce qu'elle serait secrète comme un message codé,
mais parce qu'elle touche à ce qui ne se partage qu'en se perdant.
Le parfum d'une fleur ne se discute pas comme un énoncé valide ;
le tableau non plus : il nous capture chacun depuis notre faille propre.

C'est ici que l'étrange prend la relève du sublime ancien.
Le sublime dressait encore la raison devant ce qui la dépassait ;
il lui laissait une noblesse dans la défaite, une grandeur de témoin.
L'étrange, lui, agit plus bas, plus humblement, plus durablement.
Il ne terrasse pas, il gêne ; il ne foudroie pas, il insiste.
Il fait sentir dans le proche une inadéquation intranquille,
comme une couture mal tenue dans le vêtement des habitudes.
L'art est ce petit défaut dans la belle chaussure de l'esprit,
ce rappel obstiné qu'aucune marche droite n'épuise le chemin,
et que le monde commence souvent là où l'on doit ralentir.

Peut-être faut-il alors réapprendre à penser avec cette gêne,
non contre elle, non pour la dissiper au plus vite par le concept.
Penser ne serait plus annexer à l'ordre de la clarté souveraine,
mais accompagner la déviation qu'une œuvre introduit dans le pas.
Une pensée plus pauvre naîtrait de cette fidélité à l'obstacle,
moins avide de conclure, plus attentive aux résistances du réel.
Elle ne demanderait pas à l'œuvre de livrer enfin son message,
mais se laisserait elle-même déplacer par ce qu'elle ne maîtrise pas.

Le caillou ne devient pas thèse ; il demeure ce point de pression
où le corps découvre, en souffrant un peu, une autre justesse.

Il est bon parfois que la raison se déchausse sur le bord du sentier.

Qu'elle retire ses belles certitudes, ses semelles de méthode,
et regarde enfin ce qui, dans la marche même, ne marchait pas.

L'œuvre d'art lui offre cette halte non comme une disgrâce,
mais comme une hospitalité sévère, une école sans programme.

S'asseoir, c'est consentir à ne pas poursuivre tout de suite le tracé,
à laisser la création continuer sans être aussitôt reprise.

Car tant que la raison marche sans gêne, elle occupe tout le terrain ;
il faut la petite pierre, la résistance infime, l'irrégularité sensible,
pour qu'un autre mode d'apparaître trouve enfin son passage libre.

Alors seulement on comprend que l'art ne corrige pas le monde,
qu'il ne vient pas redresser une erreur comme un maître corrige un élève.

Il ne répare rien, ne sauve rien, ne promet aucun arrière-pays.

Il rend seulement plus visible l'excès du monde sur nos prises,
et cette visibilité nouvelle passe d'abord par une légère douleur.

Sans ce malaise, tout resterait à sa place dans l'ordre des échanges ;
avec lui, l'être des choses recommence à peser autrement sur nous.

Le merle sur la branche, la fleur, la phrase, le visage peint,
tout cela devient moins interprétable et plus proche à la fois,
comme si le réel retirait son masque d'objet sous la pression du manque.

Qu'on ne cherche donc pas à ôter trop vite ce caillou salutaire.

Bien des hommes passent leur vie à lisser le chemin pour n'être pas gênés,
et finissent par ne plus sentir sous leurs pieds ni terre ni gravier.

L'art garde au contraire cette rugosité sans laquelle l'habitation se perd.

Il blesse un peu pour ouvrir davantage ; il ralentit pour laisser voir.

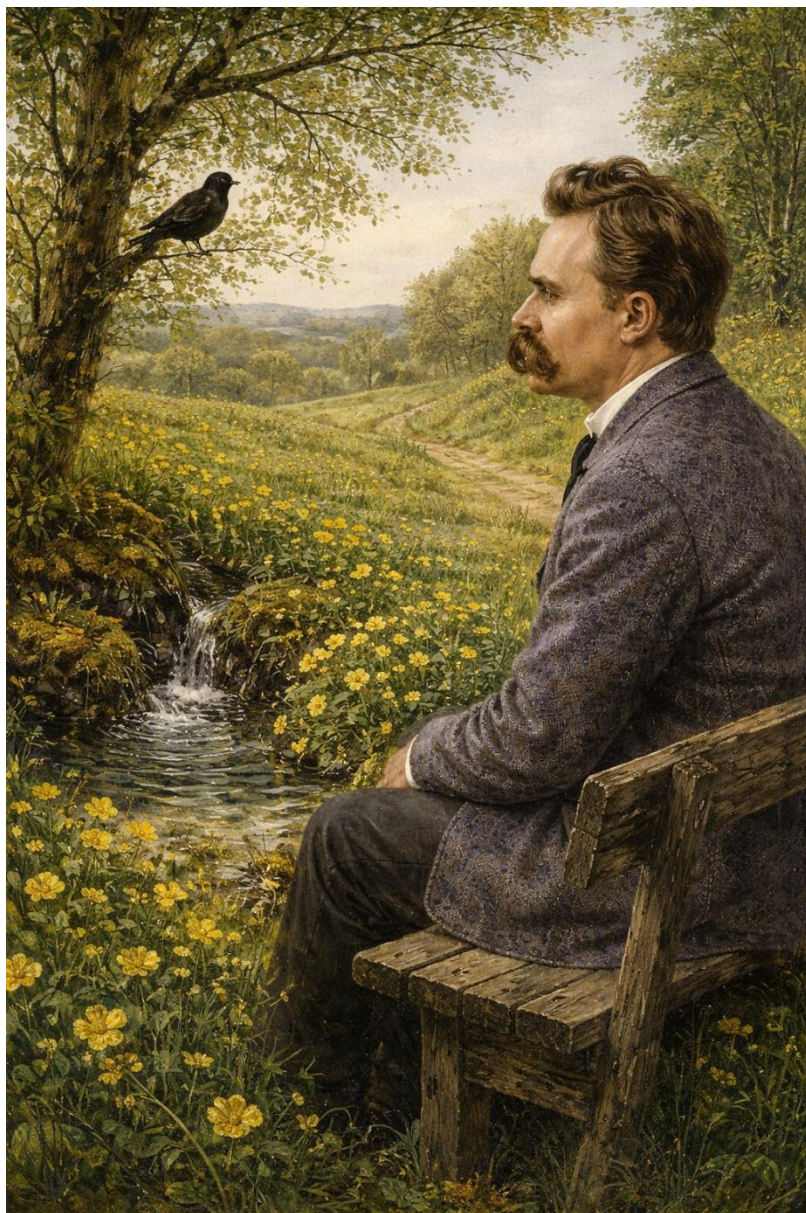
Il n'abolit pas la raison, mais il lui retire le droit de régner seule.

Et peut-être est-ce là sa plus haute dignité dans les temps de bavardage :
maintenir dans nos pas le souvenir obstiné d'une résistance.

Grâce à elle, nous savons encore que le monde n'est pas tout entier praticable,
et qu'il demeure, dans sa plus humble pierre, plus grand que nos parcours.

EXCIPIT

L'IMMERSION NON-PENSIVE



Il arrive un moment où la pensée, après avoir longtemps voulu répondre, s'aperçoit qu'elle n'avait cessé de se placer trop tôt entre le monde et lui-même. Elle croyait ouvrir un passage, elle n'avait souvent fait que tendre ses filets. Elle croyait préserver les choses de l'indistinction, elle les avait parfois soustraites à leur propre venue. Il faut alors qu'autre chose commence, non pas contre elle, non pas dans la violence d'un reniement spectaculaire, mais dans une retenue plus discrète et plus décisive : le consentement à n'être plus d'abord celui qui pense, celui qui juge, celui qui rapporte, celui qui éclaire, mais celui qui se laisse atteindre. C'est là, peut-être, que commence l'immersion non-pensive. Non pas une démission de l'esprit, non pas un sommeil du regard, encore moins un abandon confus à l'indistinct, mais une manière plus pauvre et plus juste d'habiter la présence. Ce qui se donne alors ne se laisse plus ramener à la vieille opposition du sujet et de l'objet. Le monde cesse d'être ce qui se tient en face, dans l'attente d'un discours qui viendrait l'ordonner. Il devient ce qui enveloppe, ce qui traverse, ce qui reprend à soi, sans explication, sans promesse, sans autre légitimité que son apparaître même.

L'art touche à cette région lorsqu'il renonce à dire le monde pour se laisser traverser par lui. Tant qu'on lui demande de signifier, de transmettre, de représenter, de communiquer, il demeure encore pris dans l'économie des médiations. Il reste quelque chose qu'on peut aborder de l'extérieur, décrire, rapporter à autre chose que lui-même, annexer à l'ordre plus vaste des explications possibles. Mais une œuvre véritable ne se tient pas là. Elle ne nous appelle pas au commentaire, elle nous retire d'abord à la suffisance de commenter. Elle n'est pas ce devant quoi l'on se place pour en tirer un sens ; elle est ce en quoi l'on entre, non comme dans une théorie plus sensible, mais comme dans une chambre d'air où l'ancienne respiration ne suffit plus. Dès lors, il n'y a plus autoréférence, plus circularité, plus narcissisme de la forme. Il n'y a qu'une ouverture silencieuse dans laquelle le regard lui-même cesse d'être souverain. L'œuvre ne se regarde pas se faire, elle ne se renvoie pas à elle-même comme un miroir qui se redoublerait indéfiniment ; elle s'efface assez pour que quelque chose, à travers elle, ait lieu. Et ce quelque chose n'est pas un message caché, encore moins une vérité codée : c'est une présence rendue à sa propre puissance d'affecter.

La nature, peut-être, n'a jamais cessé de nous enseigner cela avec une humilité plus grande encore. Un arbre ne signifie pas l'arbre, une source n'illustre pas le flux, le parfum d'une fleur n'énonce aucune thèse sur le printemps, et pourtant il suffit parfois d'un souffle, d'une effluve

à peine saisissable, pour que tout l'édifice de la maîtrise se déplace d'un cran. Ce n'est pas le sublime qui intervient alors, non cette élévation où la raison vacille tout en conservant son privilège ultime ; c'est l'étrange, ce discret caillou dans les souliers de l'entendement, cette gêne légère mais insistante qui oblige la marche à ralentir, puis à s'interrompre. Il n'y a pas effondrement du chemin, il y a seulement impossibilité de continuer comme avant. La pensée doit s'asseoir sur le bord, non par défaite, mais parce qu'elle a rencontré ce qu'elle ne peut ni abolir ni intégrer sans reste. C'est dans cette halte que la création poursuit son œuvre. Non pas à la place de la raison, mais hors de son règne exclusif. Non pas dans l'irrationnel exalté, mais dans une région plus ancienne et plus fine, où ce qui vient n'a pas encore été sommé de répondre aux exigences de la clarté discursive.

L'immersion non-pensive ne demande donc aucun culte de l'obscur. Elle ne glorifie ni le vague, ni le flou, ni quelque mystique facile de l'ineffable. Elle demande bien davantage : une ascèse de la présence. Il faut apprendre à ne pas recouvrir trop vite, à ne pas convertir immédiatement en matière de jugement ce qui ne s'offre qu'au prix d'une dépossession. Toute la difficulté est là. Car l'homme de la modernité ne parle pas seulement beaucoup ; il parle souvent pour se protéger. Le langage nappe le monde, l'égalise, le rend praticable, discutable, échangeable. Il organise la circulation, il sécurise les rapports, il permet d'agir. Mais à mesure qu'il se perfectionne dans cet art de relier, il défait aussi quelque chose de plus originaire : la possibilité d'être atteint sans médiation suffisante, sans filtre, sans écran. L'immersion non-pensive ne détruit pas le langage ; elle le remet à sa place seconde. Elle rappelle que le monde ne procède pas de sa nomination, que l'apparaître n'attend pas la phrase pour être, et qu'il existe des proximités que la parole, sitôt qu'elle veut les assurer, commence déjà à éloigner.

Habiter autrement le monde, ce n'est donc pas l'expliquer autrement ; c'est renoncer à ce que l'explication soit le destin suprême de l'habitation. L'œuvre, le paysage, le parfum, le chant du merle, la lumière sur l'eau, tout cela ne réclame pas d'abord une interprétation. Cela appelle une disponibilité. Il faut devenir assez pauvre pour que ce qui n'a pas besoin de nous puisse néanmoins nous atteindre. Il faut que la conscience renonce à sa prétention d'être toujours la première arrivée dans l'événement. Alors seulement quelque chose comme une fidélité nouvelle devient pensable. Non plus fidélité à des concepts, à des normes, à des cadres de reconnaissance, mais fidélité à la manière dont le monde se donne lorsqu'on cesse de le sommer d'entrer dans les geôles étroites du dicible. Une telle fidélité n'a rien d'héroïque. Elle

ne se proclame pas. Elle se reconnaît à une certaine manière de demeurer auprès : auprès d'une œuvre qu'on ne clôt pas, auprès d'un arbre qu'on ne réduit pas à son nom, auprès d'une source dont le murmure ne se change pas aussitôt en symbole.

On dira peut-être qu'une telle immersion laisse l'homme sans défense, qu'elle l'expose à l'arbitraire, au relativisme, à l'impossibilité de juger. Mais il n'est pas sûr que cette objection atteigne son vrai lieu. Car ce qui se retire ici, ce n'est pas la possibilité de toute distinction ; c'est la prétention à faire de la justification rationnelle la seule forme légitime du rapport au monde. Il demeure des différences, et même des différences décisives. Une œuvre tient ou ne tient pas. Un paysage ouvre ou n'ouvre pas. Une parole accompagne ou recouvre. Un regard habite ou s'approprie. Mais ces distinctions ne relèvent plus du même régime que celui de la démonstration. Elles se reconnaissent à même l'expérience, dans la manière dont une présence modifie la respiration intérieure, dans la manière dont un silence cesse d'être vide, dans la manière dont le temps lui-même ralentit sans se figer. L'immersion non-pensive n'abolit donc pas toute exigence ; elle en déplace le lieu. Elle nous retire au confort des critères tout faits pour nous exposer à une justesse plus nue, plus risquée, moins protégée.

Il y a dans cette exposition une joie singulière, qui n'est ni la satisfaction d'avoir compris ni le soulagement d'avoir conclu. C'est une joie plus pauvre, plus profonde, plus mélancolique aussi : celle d'être enfin rendu à ce qui n'avait pas besoin d'être conquis. Le monde, alors, n'apparaît plus comme une somme de choses à traiter, ni comme une énigme générale à résoudre, mais comme une hospitalité parfois blessée, parfois ravagée, parfois presque perdue, et pourtant toujours capable de recommencer dans les formes les plus humbles. Une fleur au bord du chemin, un merle dans le noyer, la lumière contre un vieux banc, une eau qui passe entre les pierres, et déjà quelque chose se rétablit, non dans l'ordre des preuves, mais dans celui d'une habitabilité retrouvée. Rien n'est sauvé au sens religieux du terme, rien n'est racheté, rien n'est garanti. Et c'est précisément pour cela que l'instant a tant de poids. Il ne promet pas un autre monde ; il rend celui-ci, un moment, respirable.

Peut-être est-ce cela qu'il fallait rejoindre au terme de ce parcours : non une doctrine nouvelle, non un système plus subtil, mais cette région de veille où penser n'est plus prélever du sens sur le monde, mais consentir à ce que le monde, par moments, nous retire à nous-mêmes. Alors la pensée peut revenir, mais autrement. Elle n'est plus première, elle n'est plus maîtresse, elle n'est plus le tribunal devant lequel tout devrait comparaître. Elle devient réponse tardive,

humble, fragmentaire, fidèle à ce qui l'a précédée. Elle sait désormais qu'elle vient après la source, après le parfum, après le chant, après l'œuvre, après ce qui ne se disait pas et qui pourtant avait déjà commencé à tout transformer. Elle ne cherchera plus à recouvrir cette antériorité de ses nappes brillantes. Elle apprendra peut-être à n'être qu'une parole de veille, une parole assez légère pour ne pas défaire ce qu'elle approche, assez retenue pour ne pas obscurcir ce qu'elle prétend éclairer, assez pauvre enfin pour laisser au monde la possibilité de recommencer sans elle.

Et s'il fallait donner à cet excipit une ultime inflexion, ce serait peut-être celle-ci : l'homme n'habite vraiment qu'à la mesure de ce qu'il laisse ne pas se dire. Non pour sanctifier le mutisme, non pour s'agenouiller devant l'indicible comme devant une idole nouvelle, mais pour reconnaître que le plus proche, le plus juste, le plus intensément présent commence souvent là où les mots cessent d'être sûrs. Alors l'œuvre n'est plus un objet, la nature n'est plus un décor, le monde n'est plus un thème, et la pensée elle-même cesse d'être une clôture. Quelque chose d'inaperçu, d'antérieur, de presque imperceptible revient à travers tout cela, non comme un sens caché qu'il faudrait arracher, mais comme une respiration qu'il fallait seulement cesser d'étouffer. C'est peut-être peu. C'est peut-être tout.

L'IMMERSION NON-PENSIVE

Il ne s'agit plus ici de penser le monde depuis une hauteur stable,
ni de le ramener sous l'arche tranquille des raisons familières,
mais de consentir à cette lente descente hors de soi,
où le regard cesse d'être un centre pour devenir passage.

Rien ne se formule, rien ne s'expose comme vérité conquise ;
quelque chose simplement se tient, antérieur à toute saisie,
et demande non d'être compris, mais d'être laissé intact.

La pensée, si elle survient encore, n'est plus première :
elle arrive après, comme un souffle qui ne dirige rien,
témoin discret d'une immersion qui l'excède de toutes parts.

Ainsi l'homme assis ne contemple pas ce qui lui ferait face,
il n'organise pas le visible selon l'ordre de ses attentes.
Le monde ne se donne plus comme objet à parcourir,
mais comme une proximité qui défait toute distance.
Le ruisseau ne devient pas image, ni métaphore d'un flux,
il coule sans médiation dans une présence sans détour.
Les fleurs ne sont pas offertes au jugement du beau,
elles surgissent dans leur éclat sans demander reconnaissance.
Et le merle, posé dans la lumière brisée des feuilles,
n'est ni signe ni symbole : il ouvre, et cela suffit.

Penser, autrefois, c'était encore maintenir un écart,
tenir le monde à portée de vue dans la clarté du concept.
Mais ici cet écart se résorbe sans violence,
comme si le regard se déposait de lui-même dans ce qu'il voit.
Il n'y a plus d'observateur face à l'observé,
plus de sujet face à l'objet dans la vieille économie du sens.
Seulement une continuité fragile où les frontières cèdent,
où l'homme n'est plus devant le monde mais parmi ses plis.

L'immersion ne demande aucun effort héroïque :
elle advient quand cesse l'effort même de comprendre.

Il y a dans cette non-pensée une vigilance plus fine
que toutes les tensions de l'intellect tendu vers la maîtrise.
Car renoncer à saisir n'est pas s'abandonner à l'aveugle,
mais ouvrir en soi un espace où le monde peut séjourner.
Rien n'est perdu dans ce retrait de la volonté de dire,
rien n'est diminué par l'absence de discours.
Au contraire, ce qui ne se disait pas commence à affleurer,
ce qui échappait à la prise trouve enfin sa respiration.
La source murmure sans être traduite,
et ce murmure suffit à tenir ensemble le visible.

Il ne faut pas croire que la pensée disparaît entièrement ;
elle demeure, mais déplacée, comme en marge de l'événement.
Elle n'impose plus sa loi, ne trace plus ses chemins sûrs,
elle accompagne sans guider, elle écoute sans conclure.
Elle devient cette retenue qui ne ferme pas trop vite,
cette clairière fragile où rien n'est encore décidé.
L'immersion non-pensive n'est pas un vide de sens,
mais une suspension du vouloir-dire qui libère la présence.
Ce n'est pas le silence qui s'impose contre les mots,
mais un autre régime du dire qui ne cherche plus à posséder.

Alors le monde ne se réduit plus à ce qu'on peut en dire,
il retrouve une épaisseur que le langage avait aplanie.
Chaque chose insiste depuis elle-même,
sans passer par le détour d'une signification préalable.
L'arbre ne renvoie à rien d'autre que sa propre tenue,
et cette tenue suffit à ouvrir un espace d'habitation.
Le banc, le chemin, la lumière ne composent pas un décor :
ils participent d'un même champ où rien n'est en trop.

Et l'homme, au cœur de cette simplicité retrouvée,
cesse d'être le centre pour devenir une présence parmi d'autres.

C'est peut-être cela, habiter sans penser :
non pas abolir la pensée, mais la laisser venir après,
comme un écho affaibli d'une expérience plus originaire.
Car ce qui advient ici ne demande ni preuve ni justification ;
il se tient dans une évidence qui ne se démontre pas.
On pourrait dire : cela est, mais même ce dire est déjà de trop.
Il faut laisser le monde se dire sans passer par nous,
laisser le visible respirer sans le réduire à nos catégories.
L'immersion est cette confiance sans garantie
où l'on accepte de ne plus être le gardien du sens.

Ainsi la non-pensée n'est pas un refus du monde,
mais une manière plus profonde de s'y accorder.
Elle ne fuit pas le réel dans quelque arrière-monde,
elle y demeure avec une fidélité désarmée.
Elle ne cherche pas à dépasser, à expliquer, à totaliser ;
elle accompagne ce qui vient sans le retenir.
Et dans cette humilité retrouvée,
quelque chose comme une justesse devient possible.
Non une vérité que l'on pourrait dire,
mais une manière d'être là, sans plus vouloir s'en extraire.

Alors peut-être que penser recommencera autrement,
non plus comme prise, mais comme réponse tardive,
non plus comme fondement, mais comme écoute.
Une pensée née de l'immersion ne cherche pas à dominer,
elle garde en elle la trace de ce qui l'a précédée.
Elle sait qu'elle vient après le monde,
et non l'inverse comme elle le croyait autrefois.
Elle ne parle qu'à partir d'une perte acceptée,

celle de ne plus être la mesure de toute chose.

Et c'est dans cette perte que se tient sa plus grande richesse.

Car au cœur de l'immersion non-pensive,

il n'y a ni conquête ni savoir accumulé,

mais une disponibilité nue à ce qui se donne sans raison.

Le monde n'est plus devant nous comme un problème à résoudre,

il est là, et cela suffit à combler l'attente.

Le merle chante, la source coule, la lumière passe,

et rien ne demande à être ajouté à cette simplicité.

Il n'y a plus rien à comprendre,

et pourtant rien n'a jamais été aussi proche.

C'est dans cette proximité sans prise que commence l'habitation véritable.