



PHILO-FICTIONS
LA REVUE DES NON-PHILOSOPHIES

Fiction, une nouvelle rigueur

N° 2, 2009

ONPHI
EDITIONS

Philo-fictions, la revue des non-philosophies

L'affirmation de la philosophie oscille toujours entre sa mort et sa survie, son excès et sa rareté, son pluriel et sa singularité, sa médiatisation et son absolutisation, comme si elle ne savait exister que dans l'enclos de ces dualités harassantes ? Les rares nouvelles propositions qui apparaissent sont encore des répétitions et des défenses doctrinales de positions. *Philo-fictions* prend le risque d'une autre ambition, la déclare sans ignorer sa difficulté de réalisation, *placer la philosophie sous la triple condition de l'invention, de la découverte et même du pari*. Ici encore il faut, pour les dérèglementations et les utopies auxquelles nous aspirons, des principes nécessaires d'ordre, des règles, une nouvelle conception de la création et du déplacement des paramètres.

Sous le titre de non-philosophie, d'anti-philosophie, de sans-philosophie, voire de pop-philosophie, certaines de leurs conditions négatives ont été déjà fixées, certains de leurs codes les plus lourds identifiés, certaines tentatives ont été faites. Il reste à qui le voudra à proposer de nouvelles décisions. Il ne s'agit pas nécessairement de nouvelles grandes philosophies à visée hégémonique, mais au moins de textes qui pourraient être dits globalement « non-standard ». Par définition nous ne savons ce que nous pouvons attendre de nous-mêmes.

François Laruelle

Revue publiée par l'ONPhi :
« Organisation Non-Philosophique Internationale »

Rédactrice en chef : Anne-Françoise Schmid
Directeur de la publication : Jean-Baptiste Dussert

Comité de rédaction :

Alessandro Bertocchi, Mariane Borie, Etienne Brouzes, Marc Develey, Jean-Baptiste Dussert, Christelle Furlon, Gilbert Kieffer, François Laruelle, Sylvain Létoffé, Xavier Pavie, Sylvain Tousseul.

Comité scientifique :

Jean-Yves Béziau (*Université de Fortaleza*), Raymond Brassier (*Université de Beyrouth*), Kuo-Hsien Chang (*Université de Taiwan*), Erik Del Bufalo (*Université Centrale de Caracas*), Danilo Di Manno de Almeida (*Université Méthodiste de São Paulo*), Katerina Kolosova (*Université de Skopje*), John Mullarkey (*Université de Dundee*), Sathya Rao (*Université de l'Alberta*), Gérard Wormser (*École Normale Supérieure de Lyon*).

Couverture : Gilbert Kieffer

Conception : Étienne Brouzes

Prix du numéro : 12 €

Version électronique : 5 €

Informations, contacts :

Adresse : 33, rue de Fontarabie, 75020 Paris

philofictions@onphi.org

<http://www.philo-fictions.com>

Dépôt légal : Avril 2010

Imprimé en France par

Isiprint, 68-70 rue des Pyrénées, 75020 Paris

ISSN : 2100-0743 (electronic edition)

ISSN : 2103-7809 (print edition)

P H I L O - F I C T I O N S

LA REVUE DES NON-PHILOSOPHIES

Fiction, une nouvelle rigueur

N ° 2, 2009

Avertissement

Cette revue a pour destination de recevoir des textes dits « non-philosophiques » et de constituer une sorte de bibliothèque de ceux-ci.

Le « non » de non-philosophique n'est pas une négation, mais une généralisation. Le minimum d'un texte non-philosophique est d'admettre que le réel précède la philosophie, et de transformer les énoncés philosophiques en fonction de cette hypothèse. La philosophie y perd son autorité sur le réel, mais on peut enfin la caractériser et en faire la théorie. La non-philosophie est la théorie de la philosophie et une pragmatique à son occasion.

Ce caractère minimal de l'exigence explique la variété des textes, parfois d'apparence théoriques, parfois expérimentaux, à partir de fragments de philosophie traités en matériau pour l'invention non-philosophique.

Le comité de rédaction a décidé de proposer un thème pour chaque numéro, pour rendre plus accessible cette diversité. Chaque numéro dans son ensemble manifeste ainsi certaines marges des problématiques à partir d'un titre qui condense ce qu'on croit être des contraires. Le premier numéro, *Clandestinité*, une ouverture est parti de matériaux venant de la phénoménologie, de la schizo-analyse (Deleuze), de la tradition post-coloniale et de l'esthétique pour proposer des variations non-philosophiques sur le thème de la clandestinité.

Le second numéro, *Fiction*, une nouvelle rigueur, met en jeu les transformations des énoncés philosophiques eux-mêmes en non-philosophie, les met en pratique et les théorise partiellement. Si l'on suppose que R précède P, nous n'aurons plus de dialectique ou de topologie nous permettant de les articuler, il s'agira de mettre en œuvre des fictions, qui vont articuler les transformations de philosophie avec celles proposées à partir d'autres discours.

Le thème de la fiction (distincte du récit) est maintenant bien développé dans la philosophie anglo-saxonne où l'on cherche à caractériser les mathématiques indirectement, en voyant ce qu'elles deviennent sans l'une de leur caractéristique fondamentale. Dans certaines théories de la conception, on cherche aussi à ne pas partir d'un objet donné, mais d'un impossible (un objet sans l'une de ses propriétés) pour créer des séries d'objets supposés inconnus. Ici aussi, il s'agit de créer des objets inconnus, peut-être aussi des philosophies inconnues.

Nos critères d'évaluation ne sont pas dogmatiques. Nous avons accepté deux textes qui ne relèvent pas directement de la non-philosophie, mais qui participent à la réflexion sur la fiction dans la philosophie et l'épistémologie contemporaines.

La Rédaction

Éditorial

Le numéro 2 est consacré au thème de la fiction.
Quelques suggestions ou orientations possibles,

1. La non-philosophie a toujours revendiqué une forme de fiction ou d'invention conceptuelle (éventuellement de style axiomatique ou bien littéraire), sans laquelle son ambition n'a guère d'effectivité, elle a posé certaines des conditions de possibilité ou d'impossibilité d'une fiction de type philosophique, les nouveaux paramètres et les catégories nécessaires de la pensée, l'invention d'un genre qui se dit d'un seul syntagme, « philo-fiction ».

2. Rien n'interdit, bien que ce ne soit pas l'objectif premier de la non-philosophie, de consacrer des textes aux problèmes propres à la philosophie. Dans quelle mesure la philosophie est-elle une fiction (Voltaire au sens restreint et critique, Derrida au sens productif), en est-elle capable (Leibniz), en a-t-elle besoin pour être argumentée (Descartes, Husserl) ou pour être complétée (Platon, les néo-platoniciens, Badiou) ?

3. Dans l'esprit de la revue, les textes du genre « la fiction chez un tel... », devraient poser des problèmes théoriques plutôt qu'historiens ou historisants. Les rapports avec la science-fiction, la science, la politique-fiction, l'art, peuvent être soumis. Des textes bref se présentant comme des fictions en acte mais à signification ou effet théorique sont tout à fait recevables.

François Laruelle

Le tsunami et le mythe du poisson-eau

Petit essai de zoologie fantastique
à ajouter à Borges et Schrödinger

François LARUELLE

À Muriel Mambrini

Résumé : Exercice de philo-fiction : comment multiplier l'un par l'autre plusieurs moyens de fiction, la philosophie, qui est déjà par elle-même « imaginaire », un certain usage scientifique (quantique) du nombre imaginaire ou complexe, afin d'atteindre un objet qui n'est plus trouvable dans l'une ou l'autre discipline. Multiplication qui est une affaire de traduction réciproque des deux discours sous certaines conditions. Ces conditions sont dites génériques, elles permettent la création d'entités à double face ou à double effet selon le moyen qui est choisi pour être répété comme réglant le fonctionnement de l'ensemble. De cette façon, à cause de cette dissymétrie, la philo-fiction n'est pas un mélange de styles ni une fiction littéraire sur la science ou la philosophie, ni une réduction scientifique et positive de la philosophie. C'est peut-être l'une des seules possibilités d'invention qui puisse succéder à l'épuisement aussi bien qu'à l'excès de la philosophie. Ce que l'on appelle non-philosophie s'achève ou se consomme dans ce type d'invention qui finalement libère réciproquement les possibilités du discours philosophique et du discours scientifique.

Abstract : Fiction philo exercise : how to multiply between themselves several means of fiction, philosophy, which itself is already “imagination”, some scientific and quantum custom of imaginary and complex numbers, in order to grasp an item which is no longer available in either discipline. Multiplication which is a matter of reciprocal translation of two discursive reasonings in some conditions. These conditions are said to be generic, they allow the creation of double sided and/or double effect entities according to the selected means applied to rule the total set functioning. In that way, because of this dissymmetry, fiction-philo is not a mixture of styles, nor a literature fiction on science or philosophy, nor a scientific or positive reduction of philosophy. It is probably one remaining possibility of innovation able to succeed to exhaustion and philosophy excess as well.

What we name non-philosophy has an end or is being consumed in this type of invention which, finally, reciprocally makes free the possibilities of the philosophical and scientific discourses

Mots-clés : ondulatoire, superposition, effet tunnel, transcendantal, immanent, homme générique.

La non-philosophie vient juste après l'écrasement sur le rivage de la dernière vague qui selon Foucault emporta la figure de sable de l'homme. Notre thèse est que cette vague dans son retrait n'efface pas l'homme sans laisser apparaître une nouvelle figure. Comme tous les philosophes, Foucault décrit une guerre archaïque des éléments entre la terre et l'eau. Nous demandons si une complémentarité spéciale, plus scientifique, des éléments est possible, pas un traité de paix provisoire imposé par la victoire de l'océan mais une coopération de la terre et de l'eau, si nous pouvons espérer une nouvelle figure de l'homme entre terre et eau ou si l'on veut entre l'animal et la grâce ? C'est du moins l'utopie ou la fiction à laquelle travaille la non-philosophie, un héritage de la dernière grande révolution de la physique comme meilleure intelligence de l'homme que la mathématique.

Quel est le meilleur usage de l'eau, la noyade, la nage, la navigation, l'ivresse, le baptême ? Comment reçoit-on une vague, y entre-t-on, en sort-on ? Qu'est-ce qui distingue un philosophe comme nageur transcendantal, comme halluciné de l'eau, enfin la baleine blanche et le poisson-eau ? Qu'est-ce qui distingue ces quatre choses, la description ou la peinture d'une vague, le vécu-d'onde noématique du nageur, une superposition quantique de phénomènes ondulatoires, le vécu d'un poisson-eau ?

Portrait du philosophe en poisson transcendantal

Soit une vague. Vue du ciel, en surplomb c'est un objet qui possède au moins deux faces, une pente ascendante par laquelle elle surgit et monte du fond de passivité de l'océan, et une pente descendante, front de vague par lequel elle est dite « re-tomber » par une curieuse répétition puisqu'elle n'était pas déjà, comme cette vague, tombée une première fois. Or en tant que vague éprouvée par le nageur, elle cesse d'être biface indifférent et surplombée pour être vécue justement comme cette dualité d'une pente ascendante dont l'immanence porte le nageur et d'un front de chute par quoi elle (re)tombe avec le nageur qui l'objective ainsi partiellement, la vague qui (re)tombe est pour lui un semi-objet qu'il ne perçoit pas de manière pleinement extatique mais qu'il traverse en luttant contre et avec elle. Ce nageur qui a la tête à la fois sous l'eau et hors de l'eau, c'est le nageur transcendantal, celui qui suit un mouvement ondulatoire, et il vit la vague comme un baptême administré par le personnage divin de l'Océan.

Que serait alors le nageur ou la vague pleinement générique ? Une forme très spéciale d'identité du nageur et de la vague, le poisson-eau, ondulant avec ou dans les ondulations de la vague. On dira en termes quantiques que la vague et le poisson se superposent dans et par leurs ondulations. La superposition est un principe qui vaut du concret de la vague et de l'abstrait de la fonction d'onde qui est mathématique. Ce n'est pas une identification totale ou partielle mais une addition spéciale qui produit qualitativement un résultat de même nature que ses termes ou qui est idempotent. Par exemple deux concepts ne se superposent pas, ils occupent un espace différent et s'excluent ou empiètent l'un sur l'autre dans une amphibologie. Mais une vague et un nageur sous l'eau peuvent cesser de lutter, se superposer, occuper tous deux le même espace sans se nuire à condition que le nageur reste à fleur d'eau. S'il a la tête hors de l'eau, il transcende celle-ci tout en lui étant partiellement immanent, il est transcendantal. Le poisson-eau, lui, est générique ou idempotent, il se superpose avec son élément selon un certain rapport dit « imaginaire » ou « complexe » dont l'algèbre a la loi, il se dirige dans l'eau comme un noyé halluciné, à la fois tout droit et pris dans les tourbillons qui le « retournent ».

Pourquoi tout droit ? L'ondulation est orientée, de la pente d'amplitude vers le front de chute qui arrive en dernier et ferme la marche. En réalité la chute du front est un achèvement ou une scansion mais pas une fermeture sur soi, l'ondulation est constamment relancée, elle a toujours du mouvement, de la mouvance pour aller plus loin, elle est linéaire mais au point de pouvoir traverser ses propres ondulations ou interférer avec elles. Être comme un poisson dans l'eau, c'est à la fois parcourir et traverser tout droit l'ondulation par un effet tunnel propre aux moyens génériques, effet tunnel typique de l'ondulation, ou encore comme la particule quantique traverse la montagne et se trouve déjà détectable de l'autre côté. Il y a bien la chaîne des montagnes ou des ondulations, mais il y a aussi la poussée sismique qui fait émerger et se déplacer les montagnes qu'elle traverse. C'est ce caractère sismique ou cette poussée ondulatoire qui devra être pensé comme générique.

La naissance du tsunami, la distance ondulatoire et l'effet-tunnel

Ni le poisson-eau qui est l'océan se faisant sujet ni l'océan lui-même ne « se jettent à l'eau ». Il n'y a pas ici de sujet pro-jetant un espace devant lui pour éventuellement s'y réfléchir ou s'y noyer, y être baptisé comme transcendantal, la tête sous l'eau et hors de l'eau alternativement. Un vécu posé comme ondulation n'obéit pas à la projection ou à la distance phénoménologique. Sa structure n'est pas la différence ou la distance objective interne, la division, le néant ou le vide abyssal. L'onde-sujet est pleine ou remplie d'elle-même, en cours constant de remplissement mais sans s'excéder ou se manquer, elle ne peut que s'ajouter ou se multiplier par elle-même. C'est la naissance du tsunami et de son sujet, le poisson-eau.

Les philosophes ont leur vague et leur océan, c'est toujours une question de navigation le long des côtes ou de repérage sur les « fixes », ou la crainte devant la haute mer que l'on intériorise entre bords, que l'on esthétise et métaphorise. Les physiciens aussi ont les leurs avec le principe ondulatoire de superposition par lequel ils dépassent le spectacle sublime, la mer toujours recommencée, le calme plat et le scintillement. La mécanique quantique peut expliquer l'intensité de certaines vagues exceptionnelles qui envoient des navires par le fond. Imaginons une phénoménologie quantique du tsunami, phénoménologie décohérente de la Grande Vague. Elle aurait deux principes, la superposition qui constitue et conserve le tsunami, la non-commutabilité qui assure son caractère d'exception et d'inégalité aux autres vagues. C'est phénoménalement chaque fois une vague, à sa quantité d'énergie près. Cette unique vague n'est ni le tout océanique des ondulations – le corps de l'océan-sans-ondulations ou la plaine infinie – ni une ondulation individuelle, la partie d'un tout ou subsumable sous un tout. C'est la vague générique, une fois chaque fois une vague, il s'agit d'un Même qui n'est ni purement analytique, il n'est pas contenu dans une vague donnée ni n'en produit une autre, cette excroissance monstrueuse n'est ni molaire ni moléculaire. Il y a une parousie de l'eau dans le tsunami, mais ce n'est pas celle de l'Être, sa loi de formation est quantique et non philosophique. A plusieurs titres il est possible d'opposer la calme sphère philosophique de Parménide dont les « envois » heideggeriens de l'Être sont les derniers échos un peu moutonnants et une pensée comme tsunami venu de nulle part. Héraclite est peut-être le premier penseur de la Vague Géante. Il est vrai que

l'on ne se baigne jamais deux fois mais une seule fois dans le « même » fleuve, dans le fleuve du Même, le fleuve amazonien nommé « Même ». Une seule fois, déjà, sous la stricte condition que le baigneur devienne lui-même une vague très spéciale, qu'il peut seul assumer, à la fois vague parmi la multiplicité des autres et vague gouvernante, déterminant leur dynamique. Cette figure du philosophe comme nageur transcendantal est encore celle du nageur spéculatif occupant le courant de la « vie » ou de plus hauts flux eidétiques. Mais qu'il platonise ou hégélianise, qu'il emprunte des flux d'air plutôt que des vagues, le nageur le plus céleste reste toujours transcendantal ou en lutte avec la vague. Dans le nageur c'est la vague qui commence à devenir sujet. Il lui reste un dernier stade à franchir, nageur capable d'occuper tout l'espace de l'océan, la vague im-mense devenue Dernière Vague. C'est le nageur dit cette fois « immanent » ou encore le poisson-eau.

L'essence du tsunami réside dans la propriété phénoménalement indivisible de traversée d'un multiple de demi-touts voire de quarts-de-tout mais jamais d'un Tout complet, comme un rayon qui ne traverserait qu'une demi-gouttelette et jamais une gouttelette entière ainsi que l'imaginent les philosophes. La plupart des philosophes connaissent et pratiquent une certaine distance phénoménologique minimale qui conditionne l'apparaître d'un phénomène quelconque au sujet, cette distance survole un gouffre ou court-circuite un abîme, suture les deux bords du fleuve. Opposons-lui ce que nous appelons la distance ondulatoire qui est une moitié puis un quart de distance, division opérée non sur la longueur mais dans l'épaisseur de la distance. Comme distance entre deux sommets ou deux creux successifs, distance semi-extatique, l'amplitude d'une ondulation ne longe pas ses sommets et ses creux, n'emprunte pas leur mouvement propre pour en faire une trajectoire (comme le ferait une particule de matière), mais semble les survoler quoique de manière immanente. S'il y a un survol spécial dans l'onde, il n'est pas géo-stationnaire et donc circulaire comme le survol du concept par lui-même, il serait plutôt océano-stationnaire, à la fois fini et illimité, la vague se survolant elle-même en se traversant. La dynamique de l'amplitude neutralise les excès de transcendance dans un sens ou dans l'autre, ascendant et descendant de part et d'autre de la ligne de moyenne qui est comme une sorte de ligne de flottaison de la vague sur l'océan. La distance ondulatoire est un court-circuit indivisible mais immanent au divers des sommets et des creux, il y a une matérialité des excès mais pas de manque comme dans la philosophie (le creux ondulatoire n'est pas un manque, c'est une amplitude ou il fait partie de l'amplitude). La distance

ondulatoire ne fait pas suture car il n'y a de suture qu'entre les bords du néant ou de la transcendance, elle enchaîne plutôt les amplitudes par leur traversée immanente, les achève sans jamais les fermer, c'est un effet tunnel par immanence à travers les obstacles. Le demi-tout et encore plus le quart-de-tout se survolent eux-mêmes perpendiculairement mais sans jamais se perdre, c'est le secret du tsunami et de sa force immanente de propagation et d'absorption. Le tsunami est une poussée passive, un séisme ondulatoire. La distance phénoménologique, elle, ne traverse pas son néant, elle est son envers, l'envers du ruban (de là la transcendance en doublet d'un Möbius), tandis que la distance ondulatoire est une immanence qui traverse l'obstacle du ruban de Möbius. C'est pourquoi l'essence du tsunami lorsqu'elle s'empare du vécu et qu'elle l'arrache à l'individu est un jet qui traverse génériquement les parois de l'ego ou le mur cosmique qui se redoublent l'un l'autre. L'idempotence ondulatoire ne se contente pas de rester la même contre vents et marées du monde, ou de l'Etre, c'est parce qu'elle est le vent et la marée qui viennent de Nulle Part, du Sans-Bord de l'océan qu'elle s'élève au mythe, s'impose comme mesure impossible ou imaginaire qui excède l'imaginaire lui-même.

Dès que l'idempotence se fait superposition ou ondulation de n'importe quelle propriété, dès qu'elle est interprétée phénoménalement, elle devient une matérialité formelle. Ainsi l'ondulatoire comme jet avant-premier ne peut être une intentionnalité de conscience mais un jet inextatique, non fermé, qui se propage de manière transfinie. L'onde ne déplace pas de la matière, c'est le déplacement (de la matérialité) d'une forme dans la matière du monde, la « transformation-en-personne » (l'idemmorphisme). Selon la formule impeccable de Bergson, c'est un élan qui traverse la matière, à cette nuance près qu'il s'agit de l'élan du vécu plutôt que de la vie. On ajoutera que si la philosophie ne cesse de tourner autour des choses jusqu'à se vouloir « éternel retour du même », la quantique générique se met en état d'immersion (la mer de Dirac) pour trouver le bon milieu c'est-à-dire le Même. En particulier le poisson-eau pour autant qu'on l'imagine habitant le tsunami est celui qui trouve le milieu le plus adéquat tel qu'il n'est plus condamné à l'habiter. La philosophie tourne au Même comme cercle, la vague est un Même sans cercle, toute altérité est annulée par l'idempotence qui est un demi-cercle mais neutralisé ou non développé, l'idempotence pouvant se prolonger indéfiniment. Si la philosophie suture d'un pont les deux rives qu'elle confond au fleuve, l'onde en sa poussée sismique est un effet tunnel plutôt qu'un effet pont, et traverse souterrainement les montagnes d'eau qui rêvent de l'entraver.

Dans l'histoire de l' « évolution » de l'espèce philosophante, le stade proprement humain, dont le modèle pourrait être le poisson-eau, a été précédé par le stade du philosophe proprement dit. Le philosophe a des traits d'animal archaïque, mais pas le plus archaïque, s'efforçant de sortir de son premier élément, l'eau, tentant de gagner à la nage la « terre ferme » pour y trouver fondation et habitation. Motivation inexplicable si ce n'est par un phénomène de « décohérence » ou un processus de transformation de nature quantique. Il est vrai qu'il est impossible de rien fonder de solide ou d'« inconcussum » sur l'eau, et d'ailleurs la philosophie commence avec l'« enterrement » de cette question. Descartes l'avait particulièrement éprouvé et fait un effort digne des premiers poissons qui ont tenté de sortir de l'eau en se dressant sur ses deux pattes de la pensée et de l'être. Mais l'être-ondulatoire, qu'il s'agisse de l'eau ou du son, est associable avec différentes formes de la matière et peut fournir un modèle plus ample du processus de la pensée. Pour le nageur l'onde est ouverte en-avant-priorité et il la ferme par occasion. La superposition n'est plus alors un acte de se surmonter soi-même (comme la volonté de puissance), pas davantage un eidos transcendant ou spéculatif qui resterait invariant a priori malgré et non pas seulement à travers les diverses phases. Mais un acte par conséquent de se traverser soi-même à angle droit ou verticalement. Les vagues ou les ondulations ne sont pas les phases d'un objet posé a priori dans un espace classique de trajectoires, l'automorphisme est devenu un idemmorphisme, celui du quart invariant par immanence.

Notre mythe ondulatoire et anti-cartésien brise les symétries qui subsistaient dans ou hors de l'eidos transcendantal ou spéculatif, l'invariance se fait unilatérale ou non-commutable. Intégralement physique et positif, il suffit au poisson-eau de glisser le long de sa forme algébrique ou idempotente pour que celle-ci devienne pensée et vécu et ne reste pas objet de mathématisation. La matrice de la pensée est toujours à trois termes, elle est transcendantale si c'est la philosophie ou la transcendance qui est redoublée mais elle n'est plus transcendantale si c'est la quantique ou la superposition ondulatoire qui est répétée, elle est alors immanente. Avec cet hylémorphisme de la forme algébrique qui fait matérialité vécue des superpositions, qui permet de prendre comme matière le vécu plutôt que la vie ou que l'objet géométrisé, il s'agit d'une phénoménologie de-dernière-instance, elle est vécue et néanmoins objective de manière immanente (algébrique). Elle est l'achèvement ou l'accomplissement du baptême transcendantal.

Le poisson-eau est le messie de l'océan, il lui faut plus que l'espace clos d'un aquarium, plus que le vécu d'onde du nageur fût-il doté de la longue-vue du capitaine Achab, plus que l'enceinte close ou l'anneau d'un accélérateur, plus aussi que les eaux du lac de Tibériade.

Un théologisme

Étienne BROUZES

Résumé : La douloureuse solitude du nageur égaré dans les flots n'est pas une farce. Et pourtant, nous tiendrons ici que le grand mystère du monde peut, en quelque sorte, se résoudre en une charade.

Abstract : The painful solitude of a swimmer lost in the waves is not a practical joke. However, here, we will assume that the world great mystery can, in a way, be summed up as a word puzzle.

Mots-clés : solitude, nage, mystère, charade, puzzle.

« Celui qui représente au même moment le tigre et la fuite devant le tigre a gagné et est un maître »¹

Mon premier est Solitude. Tant d'efforts vains du nageur solitaire à mi-chemin entre l'eau et l'air n'épuisent pas l'illusion de la terre à venir. Mirage de l'îlot toujours fuyant, de l'oasis asséchée d'en avoir *trop vu*.

Mon second est Bonheur du double. Duplicité harmonieuse, complice et ignorante. Les deux bras qui meuvent le nageur. Hasard et précision de la force vitale.

Mon troisième est Espoir et Jeunesse. Vie sans parole, silence, mystère et absence à soi. Enfant jouant aux dès.

Mon quatrième est Famille ou Peuplade. *Toile de Je* tissée sur le monde. Communauté de langage, mythes et rites.

Le Secret est le cinquième. L'univers. Le point fixe et assuré, oublié et qu'on ne cherche plus.

Mon sixième est Mort. Entendu comme fin de l'expérience et des flux de vécu, début de la connaissance et naissance, initiation. Nouvelle vague portante.

Mon septième est Malheur, Conscience et Calvaire des vagues se cherchant, s'affrontant. Chute vers le discours, balbutiement des flots, enfin torrent.

1. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, Gallimard, 2005, p.125

Mon huitième est Infini. Le processus continuuel de ce qu'on peut *faire* mais jamais *avoir*. Le Verbe qui ne cesse d'advenir au discours.

Mon neuvième est Vie. Expérience muette. Certitude de l'onde et de la parole sans figure ni corps. Vérité.

Mon tout ne peut-être que clown ; celui-là même, souriant au nez rouge, qui danse et sanglote.

Et l'on ne s'étonnera pas que pareille algèbre soit farce si l'on veut bien *croire en des choses qui ne se touchent pas*.

Wittgenstein, the storyteller

Marielle CHAUVIN

Résumé : L'œuvre de Ludwig Wittgenstein est déroutante pour un « bon élève » de philosophie. En effet, il ne faut y chercher ni construction théorique ni connaissance, il ne nous livre que des remarques sur notre façon d'utiliser le langage commun. Dès le *Tractatus logico-philosophicus*, ouvrage de logique, le philosophe nous engage à le dépasser, à le considérer comme dépourvu de sens, à en dépasser les propositions. La réflexion wittgensteinienne travaille aux limites de la signification et pour ce, elle va utiliser l'anthropologie religieuse et magique pour inventer ses propres fantaisies linguistiques. Wittgenstein cherche à montrer comment se forme le sens en créant des situations différentielles rendues possibles par l'usage de fantaisies linguistiques de type anthropologique. Selon lui, seuls « les concepts fictifs » sont à même de nous faire voir la façon dont nous comprenons.

Abstract : Ludwig Wittgenstein's work is puzzling for a « good pupil » of philosophy. Indeed, you should look there neither for theoretical construction nor for knowledge, it delivers us only remarks on our way of using the common language. From *Tractatus logico-philosophicus*, work of logic, the philosopher undertakes us to exceed it, to consider it as meaningless, to exceed the propositions. The reflection works on the limits of the meaning and for it, it is going to use the religious and magic anthropology to invent its own linguistic whims. So, in a distance, Wittgenstein tries to show how forms the sense and, according to it, only the rigor of the « fictional concepts » is able to show us the way we understand.

Mots-clés : concept fictif, fantaisie linguistique, anthropologie, indicible, cécité.

Introduction

Wittgenstein apparaît souvent comme un auteur déraciné tant son œuvre philosophique est difficilement assimilable à une influence ou à une tradition philosophique. Certains de ces commentateurs iront jusqu'à dire qu'il n'a pas d'ancêtre dans l'histoire de la pensée. Wittgenstein a lui-même souligné que ses réflexions avaient été suscitées par des influences externes dont on peut dire qu'elles sont souvent peu « philosophiques ». De plus, hormis le *Tractatus logico-philosophicus*, le philosophe n'a pas laissé un corpus de textes unifiés. De fait, la complexité de son œuvre ne tient pas à la saisie d'une pensée « difficile » qui ambitionne une dimension théorique du sens exigeant des efforts conceptuels considérables. Elle tient plutôt à un changement de point de vue, un déplacement du regard que Wittgenstein s'est donné comme une exigence et que son lecteur doit s'imposer comme un engagement. Ce déplacement nous conduit aux limites de la signification, lesquelles sont questionnées dès le *Tractatus logico-philosophicus*. Cette recherche des conditions de production du sens va le conduire à s'intéresser à l'anthropologie, en particulier à l'anthropologie religieuse et magique avec la lecture et le commentaire du *Rameau d'or de Frazer*. Cette lecture de descriptions d'actes rituels va le conduire dans sa seconde philosophie à introduire un certain nombre d'intrigues de supposition comme la mise en œuvre de tribus imaginaires ou la présence récurrente d'une figure fictionnelle, « l'aveugle à la signification ». Ainsi, l'élaboration de « concepts fictifs » est centrale dans l'œuvre de Wittgenstein et dessine une pensée qui ne se donne pas pour but la connaissance mais bien la compréhension de la façon dont nous pouvons penser et nous reconnaître les uns les autres. Seule la fiction permet de voir le sens comme un événement possible dans l'usage de nos jeux de langage.

Aux limites du langage : indicible et anthropologie

Le *Tractatus logico-philosophicus*, ouvrage de jeunesse de Ludwig Wittgenstein porte en apparence sur la question de la signification et de ses limites. Il tend à poser les critères de l'expression correcte de propositions signifiantes. Pourtant, à la fin de l'ouvrage, on lit :

« 6.54. Mes propositions sont des éclaircissements en ceci que celui qui me comprend les reconnaît à la fin comme dépourvues de sens, lorsque par leur moyen - en passant sur elles - il

les a surmontées. (Il doit pour ainsi dire jeter l'échelle après y être monté). Il lui faut dépasser ces propositions pour voir correctement le monde. »¹

Cette dernière remarque de Wittgenstein nous incite à une relecture du *Tractatus logico-philosophicus* non pas en tant qu'ouvrage de logique mais comme un livre où il faut dépasser ce qui y est dit pour voir ce qui se montre. La proposition précédente peut nous éclairer :

« 6.53. La méthode correcte en philosophie consisterait proprement en ceci : ne rien dire que ce qui se laisse dire, à savoir les propositions de la science de la nature - quelque chose qui, par conséquent, n'a rien à voir avec la philosophie - puis quand quelqu'un d'autre voudrait dire quelque chose de métaphysique, lui démontrer toujours qu'il a omis de donner, dans ses propositions, une signification à certains signes. Cette méthode serait insatisfaisante pour l'autre - qui n'aurait pas le sentiment que nous lui avons enseigné de la philosophie - mais ce serait la seule strictement correcte. »²

Si Wittgenstein invite à dépasser ses propositions qui tentent de circonscrire le domaine de la signification, ce n'est pas pour réhabiliter la possibilité d'une signification hors du langage mais bien pour nous montrer que cet « autre sens » possible se trouve lui-même, au cœur du langage. La métaphysique est, pour le philosophe, l'exemple par excellence, parce que lorsque nous tentons de faire de la métaphysique, de trouver du sens hors du langage, nous sommes systématiquement aveugles à nos propres mots. En un sens, le philosophe autrichien tend à la définition de Borges qui dans *Tlön Uqbar Orbis Tertius* écrit :

« Les métaphysiciens de Tlön ne cherchent ni la vérité ni même la vraisemblance, ils cherchent l'étonnement. Ils jugent que la métaphysique est une branche de la littérature fantastique. Ils savent qu'un système n'est pas autre chose que la subordination de tous les aspects de l'univers à l'un quelconque d'entre eux. »³

Toute la réflexion de Wittgenstein sur le langage et cela dès le *Tractatus logico-philosophicus*, converge vers le thème de la limite, d'après lequel notre expérience du sens est liée à l'indicible. Le langage est en même temps notre forme (ce qui nous ouvre un monde signifiant) et notre limite (nous ne

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Traduction française de GG.Granger, Paris, Gallimard, 1993, 121 pages, page 112.

2. *Ibid*, page 112.

3. Jorge Luis Borges, "Tlön Uqbar Orbis Tertius", *Fictions*, Traduction française de P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1983, 185 pages, page 20.

pouvons pas nous en écarter pour le refonder méta linguistiquement de l'extérieur : nous l'habitons radicalement). D'une part, le langage est forme parce qu'il nous ouvre le monde du dicible ; mais d'autre part, la forme elle-même du langage est en soi indicible : je ne peux pas sortir du langage, je ne peux pas parler du rapport entre le langage et le monde, parce que je n'ai qu'un monde dans la fiction langagière, dans la configuration que m'en offre le langage. Le langage est forme et limite en même temps, il est ouverture et en même temps clôture de l'expérience anthropologique.

L'intérêt de Wittgenstein pour l'expérience anthropologique est d'ailleurs attesté par les notes qu'il a consacrées au *Rameau d'or de Frazer*. C'est en 1930 que le philosophe commence à lire cette somme gigantesque d'anthropologie religieuse et magique paru en 12 volumes entre 1911 et 1915. La lecture des *Remarques sur le rameau d'or de Frazer* est intéressante à plus d'un titre. D'une part, la rédaction de ces notes est antérieure à celle des notes de ce qui constituera « la seconde philosophie wittgensteinienne » et l'on trouve, en effet, dans cette lecture la source d'inspiration de concepts essentiels comme ceux de « jeux de langage » et de « forme de vie ». D'autre part, Wittgenstein trouve dans cette lecture anthropologique les exemples de cette « limite » qui travaille au cœur même du langage, limite de la signification qui s'exerce dans les usages du langage lui-même. En effet, ce que Wittgenstein reproche à Frazer est de considérer les pratiques rituelles comme des erreurs dénuées de sens, en essayant de leur donner une explication causale quand celles-ci dénotent simplement un certain rapport au monde, un certain usage à un moment donné du temps. Wittgenstein apporte des preuves, non pas en tentant de rentrer à son tour dans une explication de l'activité rituelle, mais en montrant que dans notre usage courant du langage nous retrouvons les traces de cette ritualité dont la signification semble échapper aux limites de l'activité langagière :

« Je voudrais dire ceci : rien ne montre mieux notre parenté avec ces sauvages que le fait que Frazer a sous la main un mot aussi courant pour lui et pour nous que « ghost » (fantôme) ou « shade » (ombre) pour décrire les conceptions de ces gens. (...)

Cette particularité, il est vrai, ne se rapporte pas seulement aux expressions « ghost » et « shade », et l'on accorde trop peu d'importance au fait que nous comptons dans notre vocabulaire cultivé le mot « âme », « esprit » (spirit). Auprès de cela le fait que nous ne croyons pas que notre âme mange et boive est une bagatelle.

Toute une mythologie est déposée dans notre langage. »⁴

4. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le rameau d'or de Frazer*, traduction française de Jean Lacoste, L'âge d'homme, Paris, 1982, 124 pages, page 23.

C'est une attention particulière accordée aux usages du langage et pas son explication qui permet à Wittgenstein de montrer cette parenté. En effet, en mettant en lumière l'utilisation fréquente de mots tel que « âme », « esprit », « fantôme », il montre que l'usage du langage engage déjà une forme de croyance minimale (croyance en l'existence du mot) qui seul nous autorise à en parler. Quand bien même, nous voudrions développer un discours niant l'existence d'entités qui seraient « l'âme », « le fantôme », ou « l'esprit », nous n'avons pas d'autres choix que d'en supposer déjà l'existence par l'usage du mot. Ce que Wittgenstein montre c'est que non seulement nous n'avons pas le choix mais qu'en plus, cela ne pose généralement pas de problème puisque précisément ces usages sont les indices vivants d'une forme de vie qui inclut d'ores et déjà la possibilité de ces conceptions. Cette « mythologie déposée » feint et façonne - au sens de « fingere » - ce que l'on nomme notre réel. Les « jeux de langage » vont être, dans ce sens, un outil que Wittgenstein va utiliser pour donner à voir ce qui travaille aux limites du langage au sein même de celui-ci. Il considère, en tout état de cause, nos usages du langage comme une complexification par rapport à ces activités rituelles et c'est en cela qu'il va, dans sa seconde philosophie, décrire les jeux de langage de façon assez particulière.

Tribus fictives et Cécité à la signification

On trouve les traces de l'expérience anthropologique du *Rameau d'or de Frazer* dans toute la seconde philosophie. Parmi ces remarques sur le *Rameau d'or*, on peut encore lire :

« A quel point les explications de Frazer sont trompeuses, on s'en rend compte - je crois - au fait qu'on pourrait soi-même très bien inventer des usages primitifs et ce serait bien un hasard si on ne les rencontrait pas réellement quelque part. Autrement dit, le principe selon lequel ces usages s'ordonnent est un principe beaucoup plus général que Frazer ne l'explique, et qui se trouve aussi dans notre âme, de sorte que nous pourrions imaginer nous-mêmes toutes les possibilités. »⁵

Ainsi dans *Le Cahier bleu* et *Le Cahier brun* par exemple, Wittgenstein va

5. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le rameau d'or de Frazer*, op.cit., page 17.

construire des intrigues de supposition qui passent par la description d'un certain nombre de tribus imaginaires dont le langage ou les actions présentent des particularités inattendues, inhabituelles. Prenons par exemple, la description de la tribu suivante dans *Le Cahier brun* :

« Dans son langage, une tribu a des commandements pour l'exécution de certaines actions guerrières, des choses comme « tire ! », « cours ! », « rampe ! », etc. Ils ont aussi une manière de décrire la carrure d'un homme. Une telle description à la forme, « il peut courir vite », « il peut lancer le javelot loin ». Ce qui justifie que je dise ces phrases sont des descriptions de la carrure de l'homme, c'est l'utilisation qu'ils font des phrases de cette forme. Ainsi, s'ils voient un homme dont les muscles des jambes sont saillants mais qui, dirions-nous, n'a pas l'usage de ses jambes pour une raison ou pour une autre, ils disent que c'est un homme qui peut courir vite. »⁶

Wittgenstein nous met ici face à une situation où précisément le fait de dire de quelqu'un qu'il peut courir vite alors qu'il n'a pas l'usage de ses jambes parce que ces dernières sont musclées est considéré, d'un certain point de vue, comme dépourvu de sens, irrationnel. Le propre de cette fantaisie linguistique est justement de nous mettre dans une situation fictionnelle où cette énonciation a du sens parce qu'elle est utilisée dans un contexte référentiel dont les critères sont différents des nôtres. C'est par ces fantaisies linguistiques, qu'on peut comprendre de quelle façon les relations entre le sens et la possibilité sont à l'inverse de ce que l'on croit généralement. En l'absence d'un quelconque à priori que se charge de lever la fiction anthropologique de la situation de la tribu imaginaire, Wittgenstein nous donne à voir qu'à l'évidence, le sens ne se préforme pas à l'avance mais qu'il naît de situations construites où les conditions de l'énonciation, qu'on pourrait appeler en terme wittgensteinien, la forme de vie, et l'énonciation elle-même interagissent pour faire advenir cet événement qu'est le sens. Notons que ces intrigues de supposition, aussi nommées fantaisies linguistiques, ont aussi leurs limites puisque comme le fait remarquer Wittgenstein dans *Le Cahier brun* :

« Il est important de remarquer, à propos de cet exemple et d'autres que nous donnons, qu'on peut objecter à la description que nous y donnons du langage d'une tribu, que dans les fragments que nous donnons de leur langage nous les faisons parler français, présupposant ainsi déjà l'arrière-plan entier de la langue française, autrement dit ce que les mots veulent usuellement dire pour nous. »⁷

6. Ludwig Wittgenstein, *Le cahier brun*, Traduction française de Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 1996, 438 pages, page 170.

7. *Ibid.*, page 170.

D'une certaine façon, si les fictions anthropologiques imaginées par Wittgenstein, et inspirées peut-être par cette lecture critique du *Rameau d'or*, permettent de dérouler à rebours la formation du sens, nous y restons toujours partiellement « aveugles » au sens où nous ne pouvons que continuer à les penser nous-mêmes dans une langue que nous utilisons alors. Une des figures majeures de la seconde philosophie wittgensteinienne est d'ailleurs un personnage récurrent qu'il nomme « l'aveugle à la signification ». Il saurait parler sa langue comme tout un chacun mais quelque chose le distinguerait de ses camarades : il lui manquerait l'expérience vécue de la signification. Il précise ainsi ce que l'aveugle à la signification peut faire et ne pas faire dans ses *Remarques sur la philosophie de la psychologie* :

Celui que j'appelle « aveugle à la signification » comprendra très bien la consigne suivante : « Dis lui qu'il faut qu'il aille sur le banc, je veux dire sur le banc du jardin », mais il ne comprendra pas celle-là : « Dis le mot banc, en entendant par là, le banc du jardin. »⁸

Wittgenstein nie que cette cécité soit un handicap pour la pratique habituelle du langage. Dans la plupart des cas, l'aveugle à la signification utilisera et comprendra parfaitement le langage. Cette thèse rejoint les propos du *Tractatus logico-philosophicus* dans lequel est déterminé le domaine de la signification. Dans l'exemple précédent, les usages du mot « Bank » en allemand peuvent être à la fois « banque » ou « banc ». Dans ce cas, si le contexte est implicite entre les interlocuteurs, l'aveugle à la signification sera handicapé par la soustraction du vécu à l'usage. Nous nous trouvons devant le fait troublant que l'expérience vécue de la signification des mots, quand bien même elle n'est pas reprise dans l'usage, entre en jeu dans le bon fonctionnement de la communication dans son ensemble. L'usage aveugle des signes linguistiques serait en fait une sorte de sommeil de l'esprit car toutes les expériences de la compréhension sont recouvertes par l'usage des jeux de langage. Ce que perd l'aveugle à la signification est la vision de l'instant et de l'usage des jeux de langage. Ainsi, la signification n'est pas, dans la pensée wittgensteinienne, à expliquer mais à voir.

8. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, traduction française de, Mauvezin, T.E.R. bilingue, 1994, page 19.

Quelle philosophie ?

Les fantaisies linguistiques wittgensteiniennes convergent toutes vers un constat : les événements culturels, sociaux, linguistiques échappent à l'explication causale. En effet, dans le cas du jeu de langage utilisé par la tribu imaginaire, jeu qui consiste à dire qu'un homme peut courir vite bien qu'il n'ait pas l'usage de ses jambes dans la mesure où celles-ci sont musclées, lorsque l'on décrit la fantaisie linguistique, on comprend le sens de cet usage. Dans le cas d'une explication causale, étant donné que le lien de cause à effet est rompu (des jambes musclées qui ne peuvent pas marcher ne peuvent être désignées comme des jambes qui peuvent courir), le jeu de langage nous semble dépourvu de sens. Les Remarques sur le Rameau d'or de Frazer, comme les intrigues de supposition, nous mettent face à des significations qui échappent nécessairement à une explication de type causale :

« Je crois que l'entreprise même d'une explication est déjà un échec parce qu'on doit seulement rassembler correctement ce qu'on sait et ne rien ajouter, et la satisfaction qu'on s'efforce d'obtenir par l'explication se donne d'elle-même. Et ici ce n'est absolument pas l'explication qui satisfait (...).

On ne peut ici que décrire et dire : ainsi est la vie humaine. »⁹

Dans la mesure où l'explication ne nous permet pas de comprendre, alors que la description de la fantaisie linguistique permet cette compréhension, c'est elle, qui, en termes de recherche, présente la plus grande rigueur. S'en tenir à la description d'une fantaisie linguistique exige de s'en tenir à une grammaire autre et nécessite une attention particulière pour ne pas dire un véritable courage philosophique. Ainsi, à la tentative explicative, Wittgenstein va opposer et démontrer l'intérêt philosophique d'un art de la description. Le philosophe ne va pas édifier de théorie. Pour lui, là n'est pas la tâche de la philosophie, elle doit être une entreprise de clarification par la description. La philosophie wittgensteinienne ne se donne pas pour tâche de connaître mais bien de comprendre et ce but la différencie fondamentalement de la tradition philosophique qu'elle va considérer comme une sorte de « folie conceptuelle ». En effet, la section dactylographiée sur Frazer commence par trois remarques qui ne sont finalement pas jointes dans

9. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le rameau d'or de Frazer*, op.cit., page 15.

le manuscrit. On peut y lire :

« Je crois maintenant qu'il serait juste de commencer mon livre par des remarques sur la métaphysique considérée comme une espèce de magie. »¹⁰

Pour comprendre la manière dont nous pensons, Wittgenstein va chercher à sortir de la rigidité d'un point de vue conceptuel qui a tendance à se considérer comme unique en créant des analogies et des comparaisons inédites qui montrent que notre façon de penser « ne va pas de soi ». Ainsi, dans les *Remarques mêlées*, Wittgenstein va écrire :

« Rien n'est plus important que l'élaboration de concepts fictifs qui seuls nous apprennent à comprendre les nôtres. »¹¹

Ici, Wittgenstein désigne l'un des aspects les plus importants de sa méthode. Ces « concepts fictifs » qui sont généralement introduits par un usage spécifique du conditionnel ou des expressions comme « supposons que... » répondent à la fonction de clarification qu'il désigne comme étant la tâche même de la philosophie. Le concept de « jeu de langage » est un des concepts fictifs wittgensteiniens qui va lui permettre de créer un écart nécessaire à la vision de nos usages du langage sans pour autant être extérieur à celui-ci. Le jeu de langage correspond à un usage du langage et une action correspondante. Sa description demande une rigueur grammaticale dans laquelle se dévoile la façon dont nos usages du langage feignent et façonnent la signification. On en trouve par exemple une liste au début des *Recherches philosophiques*. Cette liste donne à voir la virtuosité de la méthode wittgensteinienne :

« Représente-toi la diversité des jeux de langage à partir des exemples suivants, et d'autres encore :

- Donner des ordres, et agir d'après des ordres ;
- Décrire un objet en fonction de ce qu'on en voit, ou à partir de mesures que l'on prend ;
- Produire un objet d'après une description (un dessin) ;
- Rapporter un événement ;
- Faire des conjectures au sujet d'un événement ;
- Établir une hypothèse et l'examiner ;
- Représenter par des tableaux et des diagrammes les résultats d'une expérience ;
- Inventer une histoire - et la lire - ;
- Faire du théâtre ;
- Chanter des comptines ;

10. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le Rameau d'or de Frazer*, op.cit., page 12.

11. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, Traduction française de Gérard Granel, GF Flammarion, Paris, 2002, 224 pages, page 146.

Résoudre des énigmes ;
Faire une plaisanterie - et la raconter - ;
Résoudre un problème d'arithmétique appliquée ;
Traduire d'une langue dans une autre ;
Solliciter, remercier, jurer, saluer, prier. »¹²

La philosophie wittgensteinienne est art de la description qui ne cherche, à la manière des métaphysiciens de Tlön, ni la vérité, ni la vraisemblance mais l'étonnement. Si cette pratique est inhabituelle en philosophie, elle n'a par contre rien d'exceptionnel dès qu'il s'agit de fiction puisque, d'une certaine façon, cette façon de procéder la constitue. D'une certaine manière, on pourrait dire que Wittgenstein introduit la rigueur des expériences de pensée fictionnelles en philosophie et que cette façon de procéder a le don de mettre en échec nos propres attentes philosophiques. Dans *Leçons et conversations*, il écrit :

« Changer le style de pensée, c'est ce qui compte dans ce que nous faisons. Changer le style de pensée, c'est ce qui compte dans ce que je fais, et persuader les gens de changer leur style de pensée, c'est ce qui compte dans ce que je fais. »¹³

D'ailleurs, Wittgenstein se heurte souvent lui-même aux limites de sa propre méthode. Cherchant à créer des écarts qui nous permettent de voir le sens, il se confronte aux limites dès lors qu'il tente de décrire ce qu'il a devant les yeux. Ainsi, dans *Leçons et conversations*, on peut encore lire :

« Ce n'est pas seulement difficile de décrire en quoi consiste l'appréciation, c'est impossible. Pour décrire en quoi elle consiste, nous devrions décrire tout son environnement. »¹⁴

D'un point de vue philosophique, la lecture de Wittgenstein peut être fort décevante. En effet, il conçoit le travail philosophique comme une entreprise de clarification de ce qui est déjà là, devant les yeux de tout le monde. La philosophie n'a non seulement en soi rien d'original et de nouveau, mais en plus elle est une lutte perpétuelle contre un ensorcellement du langage dont nous sommes les victimes et les instigateurs. En toute rigueur, un philosophe ne peut jamais, dans la conception wittgensteinienne, faire école et la seule transformation que Wittgenstein

12. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Traduction française par F.Dastur, M.Elle, J.-J.Gautero, D.Janicaud, E.Rigal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 2004, 367 pages., page 40.

13. Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, Traduction française de Jacques Fauve, Paris, Gallimard, Paris, 1992, 186 pages, page 65.

14. *Ibid.* page 26.

pouvait souhaiter était une transformation fondamentale de mode de vie.

En revanche, dès lors que l'on considère l'entreprise wittgensteinienne dans sa dimension esthétique, celle-ci apparaît véritablement elle-même comme une expérience de pensée qui nous engage à nous confronter sans cesse nous-mêmes aux limites de nos usages du langage. Ainsi, si chez Wittgenstein l'esthétique et l'éthique sont une seule et même chose, explicitement dans le *Tractatus logico-philosophicus* puis implicitement dans la seconde partie de son œuvre, c'est bien parce que cette confrontation nous fait entrevoir la possibilité de ne pas être reconnu comme un homme. Les jeux de langage tels qu'ils sont décrits par Wittgenstein et dont on trouve des modèles dans l'activité poétique, théâtrale et même dans le simple fait de « raconter », nous mettent, en tant qu'auditeurs, face au déploiement d'échanges langagiers qui mènent les personnages à adopter telle ou telle attitude, à agir dans un sens ou dans un autre, à faire tel ou tel choix. Nous ne sommes donc pas dans une connaissance formelle au sens où la fiction nous donne à voir dans la multiplicité de ses formes qu'il n'y a pas de règle préalable à laquelle l'humain se conforme dans une mécanique causale mais qu'à chaque fois, celui-ci est pris dans une interaction avec le temps et l'espace et que son choix s'avère être une possibilité. L'appréciation de type esthétique de ces déploiements possibles du langage constitue pour Wittgenstein la connaissance éthique proprement dite. Il ne peut en effet exister de proposition éthique proprement dite. Dans cette connaissance-ci, on touche précisément aux bornes du langage, au sens où il s'agit d'une connaissance qui se montre dans les jeux de langage mais qui ne s'y dit pas. Il écrit ainsi dans *Conférence sur l'Éthique* :

« Tout ce à quoi je tendais - et, je crois, ce à quoi tendent tous les hommes qui ont une fois essayé d'écrire ou de parler sur l'éthique ou la religion - c'était d'affronter les bornes du langage. »¹⁵

Ce qu'on appelle « éthique » est une discipline à la fois pratique et normative qui réfléchit aux comportements des hommes les uns envers les autres. De fait nous sommes précisément sur le terrain des « jeux de langage » tels que nous avons pu les décrire ici. On peut donc affirmer ici que l'appréciation de la forme de vie, en tant qu'enjeu cognitif des « jeux de langage » se confond précisément avec l'éthique et se montre dans

15. Wittgenstein Ludwig, « Conférence sur l'éthique », *Leçons et conversations*, op.cit., p.155.

l'appréciation de la fiction à l'œuvre. Dans les *Carnets*, on peut lire encore : « L'œuvre d'art, c'est l'objet vu sub specie aeternitatis ; et la vie bonne, c'est le monde vu sub specie aeternitatis. Telle est la connexion entre l'art et l'éthique. »¹⁶

L'appréciation ludique du langage, parce qu'elle nous libère de la normativité excessive d'une science de l'humain qui nous engage dans une mécanique de l'âme, trouve très justement ses meilleurs exemples dans la fiction où l'on peut voir dans une forme particulière un personnage amener à faire des choix que l'on reconnaîtra comme ceux d'un homme ou non. Sous l'aspect du jeu, nous avons glissé sous le regard de l'éternité, pas à côté, pas en dessus, mais juste en dessous ce qui n'est peut-être encore qu'une fantaisie linguistique.

Conclusion

Le doute dans la capacité à se faire comprendre d'autrui n'a jamais quitté Wittgenstein. On en trouve la trace dans la préface des *Recherches philosophiques* où il écrit :

« Il n'est pas impossible qu'il appartienne au destin de ce livre, dans la pauvreté et dans l'obscurité de ce temps, d'illuminer un cerveau ou un autre - mais bien entendu, ce n'est pas vraisemblable. »¹⁷

Bien avant cela, alors que le jeune Wittgenstein est engagé volontaire sur un aviso torpilleur durant la première guerre mondiale, les difficultés qu'il rencontre avec son entourage le font douter de la possibilité de la reconnaissance d'homme à homme. L'incapacité à se faire comprendre des autres hommes, incapacité qui s'exprime dans les *Carnets secrets* sur un mode absolument personnel est la source de difficultés douloureuses pour Wittgenstein. De nombreuses notes de ces carnets témoignent des tourments que ses camarades pouvaient lui infliger. Ainsi, peut-on lire à la date du 20 septembre 1914 :

« Une fois de plus, il est infiniment difficile de ne pas s'opposer à la méchanceté des hommes. Car la méchanceté inflige toujours des blessures. Les Russes ont été repoussés si loin de la

16. Wittgenstein Ludwig, *Carnets 1914-1916*, traduit par Gilles-Gaston Granger, Paris, Tel/Gallimard, 1971, 249 pages, p.154.

17. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op.cit., page 84.

frontière que nous n'avons pas eu à en souffrir jusqu'à présent. »¹⁸

À la lecture de ce qui reste des confidences, de cette difficulté à donner du sens à l'attitude de ses pères mais aussi à se rendre signifiantes et, dirai-je même, dicibles aux autres, la lecture de l'œuvre de Wittgenstein s'en trouve enrichie d'une dimension expérimentale. D'un côté, l'exigence du travail philosophique lui imposait un certain détachement vis-à-vis des conditions extérieures, et par conséquent, l'entretien d'une certaine indifférence vis-à-vis d'autrui. De l'autre côté, ce même travail parce qu'il l'engageait d'une enquête sur le dicible impliquait une certaine forme de reconnaissance des autres, partageant la même forme de vie. Sous ces différents aspects, on voit se manifester l'étroite solidarité qui existe, dans l'esprit de Wittgenstein, entre la résolution de problèmes philosophiques et ce qui peut faire, à ces yeux, qu'un homme est un « homme de bien » selon l'une de ses expressions. Ainsi, peut-être malgré elle, la philosophie wittgensteinienne tend, dans sa part non écrite tout du moins, à la littérature fantastique.

BIBLIOGRAPHIE

- Borges Jorge Luis, *Fictions*, Traduction française de Pierre Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1983.
- Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Traduction française de Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993, 121 pages.
- Wittgenstein Ludwig, *Remarques sur le rameau d'or de Frazer*, Traduction française de Jean Lacoste, Paris, L'âge d'homme, 1982.
- Wittgenstein Ludwig, *Le Cahier bleu et Le Cahier brun*, Traduction française de Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, 1996.
- Wittgenstein Ludwig, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, Traduction française de Gilles-Gaston Granger, Mauvezin, T.E.R Bilingue, 1994.
- Wittgenstein Ludwig, *Remarques mêlées*, Traduction française de Gérard Granel, Paris, Flammarion, 2002.
- Wittgenstein Ludwig, *Leçons et conversations*, Traduction française de Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 1992.
- Wittgenstein Ludwig, *Carnets secrets*, Traduction française de Jean-Pierre Cometti, Tours, Farrago, 2001.
- Wittgenstein Ludwig, *Recherches philosophiques*, Traduction française par F. Dastur, M. Elie, J.-J. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 2004.
- Wittgenstein Ludwig, *Carnets 1914-1916*, Traduction française de Gilles-Gaston Granger, Paris, Tel/Gallimard, 1971.

18. Ludwig Wittgenstein, *Carnets secrets*, Traduction française de Jean-Pierre Cometti, Tours, Farrago, 2001, 122 pages, page 39.

Rosalie Superstar

FdD

Résumé : Un théâtre correspondrait-il à la non-philosophie ? La citation étant un procédé de neutralisation-réduction largement popularisé par la phénoménologie textualiste de l'*Abbau*, le *cut-up* peut-il en transférer l'usage plus radicalement, en en suspendant les corrélats herméneutiques autoritaires (étymologie, etc...) ? La rigueur la plus incisive peut-elle supporter l'humour le plus potache ; et notre amour s'éprouver encore au moment de le chausser du parodique cothurne qui fait boiter sa chair de merveille ?

Tenter ces problématiques sera en premier lieu l'occasion de performer une écriture de minoration : bien sûr, minorer les énoncés philosophiques, les rendre étrangers du fait de pratiquer par isolats et ainsi produire un hermétisme hiératique, dans la résolution d'assumer un vécu (du) Sacré ; mais surtout manifester un acte de coupure dispersive par antécédence qui introduise la démocratie, non seulement dans les décisions conceptuelles et leur kyrielle de thèses, mais dans les pratiques et leur multiplicité extra-logique, selon l'une souveraineté humaine (d')une contemplation toute (d')intimité, forclosée aux intérêts universitaires.

Abstract : Would a theater correspond to non-philosophy? The quotation being a process of neutralization-reduction widely popularized by the textualist phenomenology of *Abbau*, can the *cut-up* transfer its usage more radically, by suspending its authoritarian hermeneutic correlats (etymology, etc.)? Can the most incisive rigor bear the most schoolgirl humor ; or can our love still experience itself at the time of putting on the shoes of parodic buskin which makes its flesh-of-marvel limp?

To try these problems will be first of all the opportunity to perform a minor writing : naturally meaning to reduce philosophic statements, to make them strangers by practising with isolates and so to produce a hieratic hermetism, in the resolution to assume one lived of Sacred; but especially to show an act of dispersive-cut-by-antecedence, which introduces democracy, not only into abstract decisions and their piles of thesis, but also into the practices and their extra-logical multiplicity, according to the human-one-sovereignty (of) a whole-of-contemplation intimacy, debarred from the university interests.

Mots-clés : *cut-up*, praxis, hermétisme, pataphysique, emblématique, henryisme.

ACTE ANTÉPRÉDICATIF
(OU DE PRÉSÉANCE ASCENDANTALE)

SCENE 1

ARCHANGE, *Ur-botschafter des Ur-eindruckes ; MI-CELLE, Gracieuse En-rillettes, pompomgirl du vivant.*

Scellées en elles-mêmes par des forces de soufre double qui franchit les flux - ô cystéinique possibilité d'une fonction thiol -, Dynéine et Kinésine se croisent, de dimère en dimère (ou dans le sens inverse, selon le centrosome), d'alpha-tubuline en beta-tubuline, sans jamais éprouver la nécessité d'échanger aucune parole au travers de la soupe cytosolique qui les environne, sinon quelque relief de phosphate inorganique. Alors le kinétochore, étendu jusqu'au centromère autour duquel se sont condensés en spires, en boucles, les empilements de nucléosomes, amas d'histones en octamères où s'enroule la double hélice désoxyribonucléique, aligne sur le plan équatorial les brins précoces et tardifs des chromatides sœurs qu'ont dupliquées Hélicase-la-déplieuse, Primase-l'initiante et Polymérase-la-Parque-tricoteuse avec l'aide unilatérale de Ligase-l'assembleuse-de-fragments et de Ribonucléase-la-dévoreuse-de-Primase, selon le protocole établi en 1968 par Reiji et Tsuneko Okasaki. Les centromères ne tardent pas à rompre dans l'allongement anaphasique des tubules pôlaires tandis que sourdement s'assemblent en torsades contractiles les filaments d'Actine-la-stranguleuse pour former l'Anneau Mitotique qui accomplira la cytotidère ultime.

Alors, le cytoplasme départagé, l'extension axonale (du) lamellipode s'aplatit et les filipodes du cône de croissance s'animent et s'orientent inexorablement sous l'action chimiotrope de Nétrine et Sémaphorine, explorant la lamina basalis le long de l'interface entre le mésenchyme et les tissus épithéliaux. La formation de contacts entre la fibre et ses partenaires synaptiques cibles établit une interaction neurotrophique qui régule la neurogénèse et la compétition des connexions polyneurales, répartissant les divergences et convergences des neurites par modulation allostérique ou covalente des récepteurs à activité Tyrosine Kinase saturés de neurotrophines ligandes affines.

Les premiers potentiels gradués électrotoniques, dépassant le seuil infraliminaire où s'égalisent les flux transmembranaires sodiques entrants et potassiques sortants, commencent enfin à emprunter le chemin ascendant du faisceau Gracile de Goll, depuis le puddendal rougissant, les obturateurs, les jumeaux, les glutéaux inférieur et supérieur ou les anococcygiens, via les noyaux du bulbe caudal où ils rejoignent la voie du lemnisque médian qui les convoie jusqu'au noyau ventro-postéro-latéral du thalamus puis au cortex somesthésique primaire post-central du lobe pariétal. Alors se dessine lentement dans l'homuncule somatotopique l'activité du Plexus Sacral.

ARCHANGE : Fourchtre ! Une semaine et un jour après la fête des morts vient la fête du Vivant-même. Le *hic* absolu est indéclinable. L'immanence est l'essence de la transcendance. L'immanence de la transcendance est sa révélation, ultime fondement phénoménologique originaire.

MI-CELLE : *L'être qui a de l'intelligence peut voir ces deux contraires simultanés, ces deux infinis qui coexistent et sans cela n'existeraient point, malgré l'erreur indéracinée des philosophes (208)*

ARCHANGE : Mais les fils ne savent plus qu'ils sont les fils, l'homme a oublié la splendeur de sa condition de Fils dans le Fils : nous souffrons d'asomatognosie par asarcopraxie.

MI-CELLE : Alors livrons-nous aveuglément à pratiquer la chair ensemble, ô ma miche, ô mon chou, ô mon michou, moi ta micelle, livrant ma chair à la tienne comme elle se livre à elle-même dans le propre abandon de sa venue à soi ; et sortons ainsi de cette souffrance où s'oublie nos corps, oubli en lequel notre chair s'éteint.

ARCHANGE : Pauvre enfant, pauvre épouse, la souffrance n'a ni portes ni fenêtres, aucun espace hors d'elle ou en elle offert à sa fuite.

MI-CELLE : Alors offre-moi le SM comme assurance du couple sans sortie ni époux escamotable en une discontinuité radicale et à peine pensable s'instaurant entre ces pièces d'être et de néant qui s'échangent constamment en une transsubstantiation magique : un pied sur le sol et l'autre dans le vide tandis qu'il pose sur la surface mouvante un pas qui se dérobe derrière lui, pantin qui poursuit sa course saccadée. *Atame* !

ARCHANGE : Il ne s'agit pas de faire de toi une paroi brûlante : c'est à toi-même que tu dois être acculée. Il apparaît que là où il existe un rapport, il existe d'abord en lui-même. La révélation à soi de l'essence dans sa relation originaire à soi-même est la Parousie qui est l'essence de la vie, c'est donc là le contenu de la solitude.

MI-CELLE : Mais le couple n'est-il pas l'aveugle communauté en l'essence-même sur le fond en elle de son Archi-passibilité ? La lumière étant cette finitude d'une place, cette communauté lovée en l'Archi-Soi d'une chair partagée est le dépassement en lui-même et ainsi possible comme

dépassement. À moins que toute communauté possible ne soit d'ordre hypnotique...

ARCHANGE : Ni l'hypnotiseur ni l'hypnotisé ne sont pour celui-ci, l'hypnotisé ne se représente ni l'autre ni lui-même, parce qu'il ne se représente rien. C'est le Même dans lequel ils sont abîmés l'un et l'autre : la communauté est une nappe affective souterraine et chacun y boit la même eau à ce puits qu'il est lui-même ; elle est Cela qui advient comme l'inlassable venue de chacun en lui-même.

MI-CELLE : *Quel roi tu fais, tu massacres tout le monde (174)*

ARCHANGE : *(s'essoufflant graduellement dans l'auto-épuisement du croître qui l'augmentait sur le fond en lui de l'ivresse de soi)* N'étant jamais que le fils, n'en suis-je pas le Simple Sujet ? La subjectivité du sujet est l'objectivité de l'objet. La manifestation de l'être est la manifestation de l'absolu. La manifestation de l'absolu est la Parousie. Le s'apparaître de l'apparaître, la manifestation de soi de la manifestation pure ne produisent pas de la « représentation ». L'essence de l'immanence n'est pas séparée de son contenu. La philosophie vient toujours trop tard car ce qu'elle dit était au commencement.

Il recule et s'adosse à la croix de droite (208).

Il ne s'agit pas d'une métaphore. Avant que ce moi fût, l'Ipséité originelle de l'Archi-Fils l'a jeté en lui-même. Moi donc, si j'ai à faire à moi, j'ai d'abord à faire à l'Ipséité qui me précède, j'ai d'abord à faire au Christ.

MI-CELLE : *oui ce sera du propre (173)*

*Elle prend son pouls tandis qu'elle le soumet
au test de Tinetti et le prépare au MMSE.*

ARCHANGE : *(s'affectant d'une ultime voix de rigueur)* Cependant l'Homme-en-Homme est le Juste-en-personne, le Christ est le Justifié, et il lui appartient de justifier Dieu-le-Monde lui-même. La mort de la détermination est la manifestation de la manifestation pure.

Il s'épuise et s'effondre en lui-même, ne laissant,

tel Adam, que l'Aleph exsudé de son sang tari.

MI-CELLE : Ah ! Le voilà dehors, mais il y a une lettre (179)

*Elle ramasse l'Archi-glyphe à la balayette
et la verse dans une fiole d'où elle irradie d'un noir rutilant.*

SCENE 2

La même habillée en miracle. L'Archiviste bifront JEAN SOMBRE, devant SON ICÔNE IRRADIANTE dressée dans l'Archi-gloire de son Archi-saturation phénoménale ; SAINT SIM'EON L'OÏKOLOGISTE, apprenant primo-gnoséux ; PÉGUY, préparateur de la naissance et de la vie de la cité harmonieuse et du Journal vrai avec Marcel.

MI-CELLE : Maintenant que ce gros pantin est parti, tâchons de faire nos affaires (182)

*Elle prend un mégaphone
pour s'adresser au sonotone (du) Monde.*

Oyez oyez ! Braves gens, approchez-vous et accédez à vous-même !
Approchez-vous et donnez votre âme à porter au Vivant Psychopompe !
Approchez-vous et donnez votre âme à peser au Vivant Psychostase !
Approchez-vous et venez faire parler de votre propre voix la Vivante Icône du Vivant Sauroctone et entendre dans sa face la propre réponse que vous vous faites à vous-même dans votre propre auto-révélation !

*Elle se tourne vers JEAN SOMBRE
et toujours avec son mégaphone :*

Toi Jean l'Obscur, toi le gardien élu à l'entretien de son reliquaire archangélique, viens placer l'énoncé qui t'énonce toi-même dans sa bouche d'or irradiante.

*Il s'exécute
et d'un pas plein d'onction
approche de SON ICÔNE IRRADIANTE.*

JEAN SOMBRE : Moi qui suis cerbère énucléé, emprunte ma voix et parle-nous en cette parole qui montre et rend manifeste, qui parle au commencement sans soutenir aucune référence aux choses, cette parole à laquelle il appartient qu'elle soit entendue par sa consubstantialité à ma condition de Fils, dans le tressaillement premier de l'infrangible silence en lequel ta parole ne cesse de me parler ma propre vie.

*Il contourne SON ICÔNE IRRADIANTE
et se place derrière à hauteur de la bouche par devers soi.
Alors SON ICÔNE IRRADIANTE fait entendre sa voix.*

SON ICÔNE IRRADIANTE : Suis-je croyant ? Suis-je chrétien ? Ai-je la foi ? Suis-je l'épreuve d'une chair annoncée dans l'antécédence de la Bible ?

*Il revient se placer lentement
et dans un silence mesuré
devant SON ICÔNE IRRADIANTE.*

JEAN SOMBRE : N'est-il pas trop tôt encore pour le révéler ? Trop tôt pour votre propre lecture et votre propre révélation ? Peut-être ne nous est-il possible que de préciser que *philosophia* était synonyme de *monachus agere* au temps de sa nuit médiévale ?

Mais il sera toujours trop tôt pour le dire au grand jour : Il n'y viendra jamais parce qu'il ne peut s'y montrer mais seulement y disparaître.

*S'avance SAINT SIM'EON L'OÏKOLOGISTE
qui selon le même jeu vient placer sa bouche dans sa bouche.
Alors SON ICÔNE IRRADIANTE fait entendre sa voix.*

SON ICÔNE IRRADIANTE : Cependant suis-je encore phénoménologiste lorsque je me fais théologue ? Ou bien n'ai-je fait qu'apporter foi à un témoignage d'écriture depuis un témoignage de chair alors qu'ils restaient incommensurables l'un à l'autre ?

Ainsi suis-je encore phénoménologiste lorsque je décide d'un corps extérieur qu'il ne ressent rien, qu'il ignore toute impression alors que je n'ai moi-même d'expérience que de son objectivité ? N'ai-je pas déjà décidé pour un univers de matérialité hors de l'expérience propre que j'en fais intimement ? et ainsi répété *le tort de conclure de l'existence au réel* ?

N'ai-je pas écarté de la communauté empathique invisible interne ce à l'empathie de quoi je n'avais pas été éduqué au nom d'un prétendu rapport d'un autre ordre ?

*Entre PÉGUY qui fait entendre sa clameur
face à SON ICÔNE IRRADIANTE.*

PÉGUY : En particulier les animaux sont concitoyens des hommes dans la cité harmonieuse : ainsi les hommes ont envers les animaux le devoir d'aïnesse, parce que les animaux sont des âmes adolescentes.

Ainsi tous les hommes de toutes les familles, tous les hommes de toutes les terres, des terres qui nous sont lointaines et des terres qui nous sont proches, tous les hommes de tous les métiers, des métiers manuels et des métiers intellectuels, tous les hommes de tous les hameaux, de tous les

villages, de tous les bourgs et de toutes les villes, tous les hommes de tous les pays, des pays pauvres et des pays riches, des pays déserts et des pays peuplés, tous les hommes de toutes les races, les Hellènes et les Barbares, les Juifs et les Aryens, les Latins, les Germains et les Slaves, les Lombards qui battent ton visage, ô Sauroctone, tous les hommes de tous les sentiments, tous les hommes de toutes les cultures, tous les hommes de toutes les vies intérieures, tous les hommes de toutes les croyances, de toutes les religions, de toutes les philosophies, de toutes les vies, tous les hommes de tous les États, tous les hommes de toutes les nations, tous les hommes de toutes les patries sont devenus les citoyens de la cité harmonieuse, parce qu'il ne convient pas qu'il y ait des hommes qui soient des étrangers.

*Tremblante
comme un pont sous les pas rythmés
de cent-mille soldats,
SON ICÔNE IRRADIANTE fait entendre sa voix*

SON ICÔNE IRRADIANTE : J'ai pourtant cru avoir répondu de la solitude et de son contenu d'essence en antécédence sur tout solipsisme. L'excès spécifique de l'Étranger sur l'Intersubjectivité et la Cité philosophique, voilà l'un des apports de l'Outre-Grec. L'Étranger doit être lui-même le sujet performant sa propre théorie, se confondre avec elle mais au sens d'une performativité où messenger et message sont identiques en dernière instance. L'Étranger n'est pas possible mais émerge.

*De derrière, SAINT SIM'EON L'OÏKOLOGISTE
revient face à SON ICÔNE IRRADIANTE,
et tapotant son menton de l'index, il s'adresse et avance :*

SAINT SIM'EON L'OÏKOLOGISTE : Non. Une fois encore aura régné le *Principe d'Église Suffisante* illustrant l'arrogante souveraineté à laquelle les chrétiens prétendent sur le Monde, substituant à la plus commune empathie devant la merveille (de) *Physis* et son croître, un Autisme-au-monde qui n'aura fait que généraliser la distance objectivante qu'elle prétendait affecter d'un préalable d'union. (De) quel univers suis-je quand ma contemplation m'écarte de l'adoration oblatrice (d')un Fils ? N'y a-t-il là de nouveau qu'un supplémentaire Arraînement par une *Têkhnè* qui oublie sa propre ingéniosité initiale dans l'éclat glorieux de sa propre puissance ?

*À son tour PÉGUY contourne SON ICÔNE IRRADIANTE
et s'empale au revers de sa bouche ;
Alors SON ICÔNE IRRADIANTE fait entendre sa voix.*

SON ICÔNE IRRADIANTE : Oui, là encore n'ai-je pas décidé selon l'autorité de mon ignorance et par un mouvement dont la péremption était toute de style ? Le piètre écrivain ne s'est-il pas fabriqué un peu hâtivement le dragon qu'il se rêvait terrasser, « ô Sauroctone » ? Et n'ai-je pas décidé au nom d'un interne falsifié de ce qui finalement serait inerte ? N'ai-je pas forcé la couleur de ce qui était atone, n'ai-je pas forcé la voix de ce qui était aphone ?

MI-CELLE : (*hurlante dans le mégaphone qu'elle abouche au sonotone (du monde)*) Ah ! ton nom, ô mon époux, ô moi ta moitié veuve, ton nom n'induisait-il pas que tu fusses pourtant celui qui est comme Dieu du fait qu'il est, quoique l'aperception échange aveuglément parmi cette structure de « comme » qu'est le monde. Il n'est plus de notre ressort de remédier à la semblance qui nous faisait en-Christ : sinon d'y être jeté.

Vagissant de plus belle.

Allons, à moi épiciers, escrimeurs, manœuvriers, policiers, soldats, bateliers, boulangers, pâtisseries, tonneliers, parachutistes ! Allons, allons bâtir sur quelque rocher d'azur aux deux fasces ondées de sinople et brochant sur le tout, à deux saumons d'argent posés en barre, rangés en pal, celui du chef contourné, allons bâtir quelque lieu saint qui ne soit pas à l'enquerre d'une embouchure entre Sée, Sélune et Couesnon ! Bâtissons-le de sable à dix coquilles d'argent et chef de France et qu'il dresse à l'immensité du sentiment océanique la flèche, ô mon Archange, qui l'assemble en un galop d'étreinte ivre de s'augmenter jusqu'en sa nuit équinoxale extrême. Rien n'arrêtera cette langue isthmique d'océan incisant la terre d'un geste de dialyse le long de cette plage retirée entre l'eau mordue sur le sable ou sur le ciel eau qui dévore nos gorges...

*Sa voix se perd dans l'immensité
et SON ICÔNE IRRADIANTE reste seule et silencieuse dressée
tandis que le sable commence à gagner.*

Générique

(par ordre d'apparition)

Michel Henry	<i>Phénoménologie Matérielle</i> <i>L'Essence de la manifestation</i> <i>C'est Moi la vérité</i> <i>Incarnation</i>
François Laruelle	<i>Le Christ Futur</i>
Juan Diego Blanco	<i>Initiation à la pensée de Fr. Laruelle</i>
François Laruelle	<i>Ethique de l'étranger</i>
Charles Peguy	<i>Marcel, premier dialogue de la cité harmonieuse</i>
Anonyme	<i>Vanesça come</i>
<i>Guest stars :</i>	Jean-Luc Marion Serge Valdinoci

Épilogos

Au moment de reprendre et de considérer le travail de composition en quoi aura consisté *Rosalie Superstar*, chantier mis en branle vers son ascendance en 2007 sur l'invitation des éditions *Cynthia 3000* qui souhaitaient marquer le temps d'une entaille supplémentaire votive, de celles qu'accumulent nos calendriers, à l'occasion du centenaire du retrait définitif et durable d'Alfred Jarry de la face lumineuse du monde des mouvants¹, la considération du cadre théorique que dessine la *Philo-fiction* et de la population qu'un tel texte se projette comme lectorat putatif ne cesse de baliser la pensée que je puis en avoir, si tant est qu'elle se développe ou seulement l'ose.

Ceux qui découvrent ici ce travail doivent donc savoir qu'il prolonge ou plutôt poursuit la confection d'un tragique morceau burlesque de pensée, recroisant le drame théologique publié par Alfred Jarry en l'an dix-huit-cent-nonante-cinq de l'ère chrétienne, *César Antéchrist*, (soit en l'an vingt-trois de l'E.P.)² sans la considération duquel il sera difficile de

1. *Omajajari*, Edition Cynthia 3000, 2007, 338 pages en 16 livrets. 10,7 x 15 cm. 320 gr., proposant : Michel Arrivé, *Il n'y a que la lettre qui soit littérature* ; Jacques Barbaut, *des ch 1 ffres & des 1 ettres d'A.J. (1907-2007)* ; Henri Bordillon, *Spéculation en forme de poire autour d'Ubu* ; David Christoffel, *Faustroll à l'étouffé* ; Jean-Louis Cornille, *Honte au génie (début et fins de Jarry)* ; Billy Dranty, *Ubu bu - drame-vitesse en un acte vain dédié aux bons qu'à rien* ; Eric Dussert, *Alfred et l'Omnibus* ; Paul Edwards, *Projet de mise en scène d'Ubu Roi dans les rues de Paris* ; Foutre de Dieu, *Rosalie Superstar* ; Jacques Jouet, *Jarry contre le théâtre (tout contre)* ; Samuel Lequette, *Introduction à l'Herménoptique* ; Clément Maraud, *Le Massacre du roy Venceslas - scénographie en dix tableaux* ; Christian Prigent, *Criterium Jarry suivi de Bienvenue au Père Ubu* ; Nathalie Quintane, *Finis ton potache ! - Jarry lecteur de Daudet* ; Lucien Suel, *Déjà vu, déjà lu, déjà ri (hommage à Jarry)* ; Pierre Ziegelmeyer, *Actes & Paroles de Sangulus Epiphène, renézidorien* - ISBN : 978-2-916779-04-1.

2. Calendrier : il faudra quelque jour revenir aux nécessités civilisatrices de cet outil dont s'est justement pourvu Alfred Jarry dès les *Almanachs du Père Ubu* - et versions perlaborées après son Occultation humaine -, mais aussi la Convention Nationale sous l'impulsion de Charles-Gilbert Romme. Il se joue à l'occasion de la répartition rythmique de la Durée humaine tout une série de décisions sur le partage du temps qu'il ne serait pas indifférent que la Non-Philosophie méditât dans l'objectif de leur libération (au minimum des libellés qui les formulent), en particulier en considération du Système-Civilisation en vue duquel se construit tendanciellement toute philosophie, du calendrier Haab aztèque au *Comput* liturgique catholique en passant par le Vague (pas le nerf) égyptien, le Rumî ottoman ou le Darien de Thomas Gangale.

mesurer la besogne purement formelle et partiellement sémantique qui a été effectuée. Cet Acte isolé, qui clôt la forme-tragédie la plus canonique telle qu'elle avait été conformée, pour la première publication, à l'architecture en dualyse des quatre sections-philosophies larueliennes, ne pourra efficacement prendre toute son ampleur que dans le côtoiement des quatre autres Actes qui l'ont précédé en rédaction et en publication³. On ne perdra cependant pas de vue qu'il n'y trouve pas de place déterminée *a priori*, s'y articulant avec un flottement que la publication éloignée ne fait qu'y répéter ; qu'on le considère comme un Acte précédant les quatre apposés à l'invention non-philosophique (ce qu'il est au regard de la matière historique qu'il brasse et pétrit, aussi bien que dans l'enchaînement des emblèmes sur lequel il s'achève et depuis lesquels se reprend l'Acte Néonatal) ; ou comme la suite de ce *work in regress* à contre courant susceptible de se continuer vers un autre épisode encore, comme il est de tradition outre-Atlantique pour raconter l'acquisition de ses fabuleux pouvoirs par tel héros de *comics*, épisode des *origines* qui pourrait nous emmener jusqu'à Husserl⁴, et pourquoi pas encore en amont vers toujours plus d'originaire⁵ ; ou qu'on choisisse de l'envisager comme je le fais comme un Acte volant et circonstancié⁶... il importe peu, sinon qu'on soit averti de la décision où l'on est engagé par l'élection d'une telle détermination.

On ergotera peut-être d'emblée sur l'abusives façon, et peu scientifique, avec laquelle serait ici écrasée la 'Pataphysique de cet ancien élève d'Henri Bergson, compagnon de Marcel Schwob, de Rémy de Gourmont, d'Octave Mirbeau, de Lugné-Poe et de Pierre Bonnard, 'Pataphysique dont le terme ne

3. Acte Néonatal (ou Différential) - Acte Analectique (ou Mystique) - Acte Quantique (ou d'Unification Théorique) - Acte Prodromal (ou de Messianisme)

4. *Via* autant d'hypothétiques *stations* crâniennes d'un calvaire de civilisation par Levinas ou Heidegger, et jusqu'aux termes où l'on voudra les suspendre.

5. Est-ce cela le mouvement analectique de la clinique et son rebroussement où tout bascule, mais à même soi-même cependant ?

6. Circonstancié en ce sens que toute publication, et donc la performance d'écriture qu'elle aboutit (ou (par)achève), ne peut s'instruire en tant que procès que selon l'offre occasionnelle d'une *praxis* qu'en fait une communauté qui façonne le sujet-scripteur en lui permettant d'émerger-au-monde : ici l'Interpellé à l'Appel d'une revue et sa souscription à l'organisation d'une commune de pensée en Identité - auparavant l'invitation d'un éditeur émergent à contribuer à un collectif marquant son catalogue d'une révérence à un éminent prédécesseur foudroyant de facétieuse liberté. Une théorisation, depuis un en-univers, (de) la livrée écuménale-en-dernière-analyse de toute écriture ne peut manquer de se poursuivre, mais par ailleurs, dans d'autres cadres de domaines circonstanciés à leur tour.

se définirait que posthume dans les *Gestes et opinions du docteur Faustroll* - à l'argument explicitement goethéen -, écrasée sur cette œuvre infiniment antérieure qu'est *César Antéchrist*, dont s'offre comme l'une des parties seulement une version condensée de ce que sera *Ubu roi*. Pourtant, dès cette pièce au symbolisme criblé, Alfred Jarry touche à l'emblème.

Entendons par là qu'il transit de fond en comble l'emblématique somme scolastique chrétienne - celle que tisse la théologie -, comme champ problématique où s'effectue le travail de dilacération des affects qui identifie la générique tragique ; aussi bien que l'emblématique socio-symbolique chevaleresque que figure l'héraldique, comme code paroxystique de l'identité ouvragée porté à la pure magie verbale dans l'impossible contexte de didascalies défigurant les capacités scéniques. C'est-à-dire qu'il reprend par l'outrance stylistique d'un fonds historique de saisissement civilisationnel humain, une *praxis* d'écriture déchirant le voile mondain ambiant d'un signe fulgurant, chiffre, arme, totem, sceau, casaque, étendard, scarification, panache militaire spéculatif, glyphe..., signe qui pourfend de son érection le paysage où il advient, instituant paraboliquement le mystère d'un sens codifié qui fasse clan charnel ou complicité multicentree discrète. Le symbole, repris par l'intrigue qu'il articule seul⁷, est exhaussé par la structure tragique où il prend rôle, et retrouve, le temps de son effectuation théâtrale, l'incandescence du marquage de chair en quoi il consiste au plus près.

Cette transgression à l'*usure respectable* de tout questionnement dans le socius moderne - qui est aussi bien usure sémantique des lexiques résiduels d'une lame de fond civilisationnelle s'épuisant sur la dune qui l'amortit terminalement, diffractant sa poussée une d'invention⁸ -, cet outrage intensif qui est réalimentation à nouveaux frais d'un *corpus* immense de symboles

7. De la même façon que dans l'agitation philosophique universitaire la *question* est reprise par l'enjeu pour se faire *problématique*, c'est-à-dire : « cercle d'affection réciproque, de mise à l'épreuve du discours par son objet, de l'objet par son discours, ... » [*Nietzsche contre Heidegger* (1977)], objet affecté qui est toujours l'étudiant lui-même se façonnant dans sa formation-même par les énoncés qu'il articule à l'urgence vitale de sa civilité adolescente dans l'acte-même de se thématiser.

8. *Usure* que l'on entendra dans toute l'extension que lui a donnée Ezra Pound dans d'autres que son célèbre *Cantos XLV* pour y percevoir l'esthétique d'alluvions électrisées en carottage, prélèvement au cœur des strates de Babel elle-même, à laquelle ce qui se joue ici aussi bien qu'il y a cent quatorze ans n'est pas étranger.

amuïs dans le bavardage harangué, est justement l'un des protocoles de prolifération qui définit la 'Pataphysique en tant que *la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité - science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même - science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général - [science qui] étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel* (livre II, chapitre VIII des *Gestes et opinions...*), autrement dit science des singularités non résorbables par procédé d'induction, renversant l'usuel corpus de thèses (sur le) Monde.

Nonobstant quoi il ne s'est pas agi simplement dans *Rosalie superstar* de permuter les emblèmes orchestrés par Jarry pour substituer l'intrigue des pensées contemporaines s'inscrivant dans la (post-)métaphysique heideggerienne et ses lendemains, à l'intrigue théologico-politique de l'antéparousiarque ; ou la monumentale lexico-géographie physio-anatomique, aux complexes assemblages de motifs et d'éclats de l'héraldique indiquant l'agencement et le mouvement scéniques - quoique la parodie répliquée (clonée ?) soit un des transports honorables de l'hommage rendu à cette œuvre maîtresse... - quoique la commutation impute dans le sens combien la science médicale a remplacé dans les déterminations psycho-sociales de nos mœurs l'ancienne symbolique médiévale⁹, et arbore le déplacement des débats épistémico-ontologiques contemporains sur une scène d'une tout autre cruauté que l'ecclésiastique, où le témoignage hérétique et le martyr minoritaire épanchent un sang nouveau.

Non. L'important était de faire semblance que certains énoncés de la 'Pataphysique avait été adressés directement à la Non-Philosophie et de les lui réarticuler d'une manière ou d'une autre pour que la greffe effectuée

9. Et il serait également juste d'afficher dans le capitalisme usuel combien Marques, Enseignes, etc. font, à l'échelle des trusts financiers qu'ils actualisent dans le commun de la Cité par le spectacle clanique qu'ils effectuent, symptôme de renouvellement féodal et de vassalités modernes, sous forme de franchises. Ainsi diverses croisades occupent le terrain bio-industriel, avec pour enjeu la mort, la laquelle.

mette en évidence un parentage possible¹⁰. Car, en l'état actuel de ma mémoire, et si l'on veut bien entendre l'*élan non-philosophique* comme celui d'une *volonté d'établir un protocole méthodique qui libère la décision philosophique d'elle-même en vue de son invention et de la démultiplication de ses potentiels*¹¹, je ne lui connais que deux préalables historiques qui aient explicitement engagé une *praxis* proéminente de *Philo-fiction* : le Collège de 'Pataphysique, désoculté en deux mil, après vingt-cinq ans d'ombre et de *clandestinité*, Collège qui imiterait très exactement l'ONPhl et rassemblerait les efforts de nombreux palotins à la construction multicentree d'une science autonome de la métaphysique occidentale ; et le complot secret d'*Orbis Tertius* débusqué par Jorge Louis Borgès à la suite de la découverte du diplopioclasme d'un hérésiarque d'*Uqbar* et dont l'organisation conspire à la reconfiguration totale du Monde sous le nouveau visage de *Tlön*¹².

Cependant, dans l'objectif d'une rigueur impavide de pensée, rien n'établit encore que *Rosalie Superstar* relève en tant que telle de la *Philo-fiction*, entendue comme une *production libre et anticipative de philosophie sans y croire suffire* - au sens où l'on peut recevoir les *philosophies un, deux, trois et quatre* de François Laruelle, non seulement comme des mues s'arrachant les unes des autres ou des chrysalides abandonnées, mais surtout comme des prototypes de profération possible de doctrine selon un paramétrage axiomatique inflexible, corrigé ou amendé produisant chaque fois un nouvel ensemble théorématique et ses suites scoliastes... Plutôt ici nous trouvons-nous devant la fictionnalisation d'un ensemble de discours relevant d'expérimentations plus ou moins thétiques, fictionnalisation jouant la narration d'émergences de pensée et leur

10. Dans l'ensemble des Actes, les citations de *César Antéchrist*, en italique et suivies d'un numéro entre parenthèses, renvoient toutes à l'édition du texte par Philippe Audoin (Paris, Gallimard, 1977) dont les précieuses annotations auront été des Virgile dans ces pérégrinations en forêt héraldique.

11. Et non la simple généralisation critique de la Déconstruction, surplombant un ensemble de discours depuis un transcendantal mépris axiomatisé ; ce qui ne serait que la réception négative d'une donne humaine, donne humaine d'un amont, hermétiquement indifférent et dispersivement athétique.

12. Et on ne s'étonnera pas que cette programmatique d'une salvation du monde par sa réinvention outre-métaphysique s'énonce dans un recueil intitulé *Fictions* dont la rigueur n'est plus à illustrée ailleurs que dans sa relecture et qui forme, avec *L'Aleph*, un diptyque duquel on espère les connaisseurs auront éprouvé les reliefs dans ce qui anime la présence de *Rosalie Superstar* parmi le concert onphite.

inventant un terrain de recroisement sous l'identité de figurines faisant à la fois *persona*, au sens théologique, dramaturgique mais également jungien, et *πρόσωπον*, au sens levinassien particulièrement ; ce qui fait de *Rosalie Superstar* à la fois une *prosopopée* qui anime l'absence de certaines figures et leur donne de se parler (entre elles mais surtout devant nous plutôt qu'au dedans comme l'induit psychiquement l'éparpillement de leur lecture dans le dépit d'une chair une), et un *jeu de masques*¹³, impliquant façonnage, usinage, sculpture et grimage d'un objet pelliculaire manipulable à l'ergonomie réfléchie. C'est-à-dire deux traits indéniables d'une *hallucination*.

Comme le signifie le générique qui accompagne l'Acte en *coda*, le premier des paramètres de cette fictionnalisation est un travail qui relèverait du *cut-up* si ne s'y était perdue la part de hasard que le cutter de Brion Gysin y avait, en exact homme approximatif, initialement instillé. Admettons cependant la catégorie technique du geste, qui dit assez bien le procédé de collage (péri-dadaïsme de Braque et Picasso), de montage (Eisenstein) ou d'échantillonnage (Schaëffer, *Can*, Lee Perry et son *revolution dub*), emprunté et appliqué sur un matériau très particulier, assez familier à tout érudit plongé dans l'exégèse des textes philosophiques en quête de l'algorithme qui en condense les syntaxes intimes : ainsi divers modes de soulignement *intra librum* aboutissent ici à la sélection chez chacun des énoncés les plus fulgurants et les plus bardés de nuit, dont l'isolement des séquences logiques où leurs auteurs les avaient intégrés initialement participe à la production de l'hermétisme achevé du résultat.

Cependant, si leur agencement n'est plus exactement remis au hasard attestant l'imminente surréalité d'un absolu parcouru de symboles convulsés, il n'en est pourtant pas moins réglé indépendamment de toute libre fantaisie personnelle par la contrainte multiple d'intrigues déterminées de l'extérieur et de charpentes textuelles imposées par la matrice théâtrale césarienne qui lui serre de moule :

pour les quatre Actes antécédemment publiés, les quatre époques laruelliennes de publication disposant la répartition duale des scènes, inscrivant les physionomies rencontrées et les problématiques dialoguant jusqu'à la galerne finale de cette *Grêle Théoriste* s'abattant sur la foi mariale - auxquelles viennent s'adjoindre les nombreux effets de miroitements,

13. « Masques et bergamasques » en l'occurrence étant donné le rôle de la Lombardie dans cet Acte Antéprédicatif et l'arrière-fond de facétieuse espièglerie verlainienne qui le traverse.

entrelacements réroréférencés, mises en abyme et autres bouteilles de Klein en auto-effondrements stratifiés ;

pour le nouvel Acte Antéprédicatif, la copulation ubuesque qui avait été volontairement scotomisée de l'hommage initial et qui accentue ici la tonalité de pochade mirlitonnesque et de farce grinçante¹⁴, binôme théâtrale imposant les aspects d'un rapport intersubjectif qui permet de retraverser le *tripalium* de la communauté phénoménologique sous l'éclairage du masque déformant d'Ubu roi dont l'aura hystérique substitue à l'Archange Missel et à sa fidèle compagne les figures grimaçantes d'un autocrate aveugle et d'une Lady Macbeth qu'ils n'auront jamais été pour personne, si ce n'est peut-être pour eux-mêmes dans les transsudations de certaines fièvres intimes.

Et l'on perçoit immédiatement combien cette littérature à clefs, dont les prototypes accomplis restent pour le champ linguistique français *Artamène*, *Clélie* ou *Almahide* de Madeleine de Scudéry, grande vectrice en nos mœurs d'innovations affectives, cherche avant tout à laisser fonctionner des déformations ou des disproportions révélatrices (selon le protocole gullivérien porté si haut par Pierre Klossowski) qui plongent notre pensée dans un kaléidoscope saturé d'archive, plutôt qu'à prolonger l'nième activité herméneutique infinie qui ne ferait que promouvoir le mixte que son élucidation désirante forme avec l'ensemble des procédés d'occultation par surcodage compulsif qui la rendent possible. Quoiqu'aucun ne puisse faire l'économie d'une telle école pour apprendre à lire¹⁵, où le moindre prédicat, la moindre attribution, est une matrice de travail et l'occasion d'exercer la virtuosité de l'idiome en lequel s'inscrit notre civilisation charnelle, et qui participe, par la suspicion généralisée qui s'y trouve projetée, à la possibilité de décrocher sa propre pratique d'écriture de la suffisance logologique scolaire qui l'animerait encore d'un brin de monde, - l'hermétisme marque avant tout l'impact-même de la forclusion unilatérale et du mode de détermination-en-dernière-instance propre (à) l'Un en tant que vécu (d'un) donné (d')inhérence (à) soi.

14. Formalisme bouffe dont la philosophie n'est que peu coutumière tant l'ont acclimatée au politiquement correct aussi bien l'éthique levinassienne d'infinie distance abrupte que les jeux asymptotiques de la Déconstruction déridéenne emmêlée dans ses interminables préliminaires, autant de refontes de l'esprit de sérieux qui forme la *Stimmung* sur le fond de laquelle *Φιλοσοφία* déploie sa puissance votive.

15. « On ne sait pas lire avant vingt-quatre ans » disait M. B. Marchal, éminent éditeur que l'on sait de l'œuvre de S. Mallarmé, dont la mystique aura perfusé au plus profond notre siècle échu à la pensée dont il fut capable.

Ainsi s'agit-il simplement d'en (*être*), pour du dedans entendre ce dans quoi nous ne saurions entrer par la médiation de rien : nul usage en l'occurrence de chercher, car celui qui par exemple ne perçoit pas immédiatement, en lisant « *Cld* » ou « *Mrln* »¹⁶, l'arrière-fond fourcadien qui y entre en fonction, pource qu'il donna comme motifs beaux aux tressaillements du monde sous l'agir (de) l'Un¹⁷, n'a nulle raison de prétendre à pénétrer l'ésotérique objet qui trône là chiffré dans l'ombre du verso ; cestuy n'est là que pour vérifier la sourde complicité possible qui ne saurait s'atteindre que dans une phraternité introduite (de) sa solitude parmi un *corpus philosophicum* déjoué, plutôt que par l'invitation d'une amitié philosophique encore à se rejoindre elle-même par les détours que l'on sait. De même qu'à trop fouiller on ne manquera pas d'excaver plus que l'intention n'y mit jamais - ainsi ma propre surprise à moi-même de reconnaître *a posteriori* l'œuvre de Valère Novarina dans certains des baptêmes dont sont affublés les personnages, quoiqu'il ne fût jamais convoqué une seconde à participation, son théâtre fût-il d'une telle éminence, tant humaine que linguistique. Chacun risquera donc lui-même librement d'y mettre son fourbi et de s'y piquer où il sera susceptible, de science, de sagacité ou de clairvoyance.

Alors ce périple accompli et de retour au port, on aura probablement toujours des difficultés à attribuer le titre de *Philo-fiction* à cette petite Mer Noire, aussi proche de la Grèce que des terres hésychastes, et il sera peut-être fondé de lui faire reproche d'être trop théâtrale et trop peu théorique pour s'articuler à une *praxis* d'écriture fondée en axiomatique selon-l'Un¹⁸, le *cut-up* pouvant faire physionomie de purée conceptuelle au voisinage de l'usuelle théorématique affûtée sous l'apparence de laquelle se présente la Non-Philosophie. Ou encore pourra-t-on suspecter cette démarche rosaliécruicienne de vouloir symboliquement doubler la littérature

16. Voir la page quatre de la 1ère édition d'*Omajajari*.

17. On se reportera avec profit à *Son blanc du Un*, à *Xbo*, et aux livres suivants de Dominique Fourcade (P.O.L.).

18. Pourtant nul n'avancerait historiquement un tel reproche à la dramaturgie platonicienne, tant le maître a su jouer de l'absence de didascalies pour affecter d'attester sans la médiation d'aucun narrateur, que le modèle évangélique, lui, dut impliquer jusqu'au martyr dans la narration de ses mystères propres pour en attester l'urgence existentielle.

la plus parachrétienne en y immiscant à contrejour la figure duplice de l'Antéchrist le plus philosophiquement éculé... N'en croyons rien.

Comme évoqué plus haut, l'hermétisme d'abord de ce texte, et plus encore des quatre Actes précédents, convoque à titre de lectorat une population élective pour laquelle aussi bien les énoncés, les terminologies, que les enjeux scénographiques ne seront que très partiellement voilés, et d'un ésotérisme inégal selon les individus, de sorte que la lecture s'en offre, en premier lieu, pour partage d'un repas d'emblèmes fictif où les *espèces* d'un Sujet-Christ isolé se présentent à l'entredévoration d'une chair de messianisme faisant écriture sous la forme d'une pure symphonie irruptive littéraire prétextant une cène pour établir, un instant de cryptogramme, la fiction d'une communauté de solitudes ultimées attablée pour un rituel unique de liturgie presté par le luxe de nos savoirs¹⁹. Mais cela n'explique cependant qu'une perspective de *réception*, et quelques de ses modes fonctionnels. Or c'est bien en tant que *praxis* et performance qu'il s'agit d'appréhender cet Acte.

Plutôt qu'une *Philo-fiction* - ce qu'il tend à être mais ne le projette que partiellement à titre d'objectif -, l'acte d'écriture qu'effectue *Rosalie Superstar* se veut avant tout performé depuis une logique²⁰ de minoration radicale généralisée qui unifie en-démocratie interne l'ensemble de l'agir humain et non seulement sa logopraxie. Ainsi lorsqu'émergea un jour la *réduction*, avant que ne s'affirmât le *réduit-sans-réduction* qui imposait la réduction elle-même comme seul résidu de son accomplissement ultime mais s'étant unilatéralement précédé indéfiniment - et forclos à lui-même -, lorsque l'*ἐπιτομή* se formula d'une définition qui fit programme expérimental, ce qui fut chaque fois suspendu, dans la thèse naturelle, ce fut toujours la thèse. Qu'on soit parvenu depuis, au cœur de l'*organon* européen, à énoncer un protocole scriptural athétique selon une axiomatique rigoureuse qui permit l'avancée d'une discipline de pensée *non-philosophique*, déterminée en dernière instance par l'unilatéralité (d')une *Vision-en-Un*, n'achève pas pour autant qu'on puisse appréhender bien d'autres pratiques athétiques que celle du *Logos*, et reçues (plutôt que seulement décrites) selon bien d'autres

19. Ainsi peut-être cependant de tout texte à prétentions onphites.

20. Entendre par là une *articulation de hiérarchies* plutôt qu'un formalisme langagier légiférant sur le sens à accorder à tout geste.

protocoles sensitifs que la seule vision - ainsi d'une *Ouïe-en-Un* (que semblent impeccablement incarner les performances sonores d'un C. Samarsky), d'un *Toucher-en-Un* (emplaçant des pratiques de massage aussi bien que de palpations cliniques), etc.

Pareillement, dirons-nous, l'Enfer n'est pas seulement celui des bibliothèques universitaires et, s'il s'y trouve mussés quelques Sujets-étrangers y performant l'union non-unionnelle (de) soi de leur doctrine hérétique en tant que lutte au cœur de l'union avec le monde, il y est aussi une *clandestinité* de celui qui y balaie, y remplace les ampoules grillées avant l'ouverture des portes aux étudiants, y vérifie le débit ADSL du Wi-Fi. Et cet autre mode de l'Enfer, il nous faut bien venir à le considérer si les moindres-philosophants que nous sommes ne veulent pas en rester à une Non-Philosophie (universitaire) pour qui la pratique d'une *Philo-Fiction* ne coïnciderait jamais qu'avec une Non-Philosophie comme non-*logos*, c'est-à-dire une fois de plus une suspension de la textualité, une pratique non-textuelle en priorité - le Texte, quoiqu'évincé de ses ambitions transcendantales récentes, revenant symptomatiquement comme matériau occasionnel privilégié, sous aspect d'onto-*logos*, d'épistémo-*logos* ou dernièrement de théo-*logos* unilatéralisés. Mais parce que la philosophie a été autre chose que Ancienne (aristotélicienne) ou Moderne (platonicienne), et cela dès l'Antiquité et dès avant ces deux parangons surplombant l'archi-texte matériel auquel nous référons nos pratiques, nous ne pouvons nous contenter d'inventer la philosophie si ce n'est que comme texte une fois de plus, c'est-à-dire une fois de plus comme législation.

La domination autoritaire du Texte, ne fût-ce que comme occasion, mais comme occasion qui revient et s'impose même à justifier comme primauté de matériau (un des nœuds du passage de $\varphi 2$ à $\varphi 3$), n'est qu'un symptôme résiduel du fantasme sur-éminent d'une époque de cette partie occidentale du Monde, le fantasme de l'Artiste-Auteur comme prêtre spontané de l'ère Moderne, exprimant une ligne droite née de l'émergence de l'acte légiférant comme Pouvoir, qui s'actualise dans la mise au premier plan du Discours sous la Révolution française²¹, point d'où s'initie l'ensemble de la philosophie bourgeoise comme infinie recherche de sa propre Bible, c'est-à-dire de la législation hiératique que l'unifie, s'accroissant jusqu'à Mallarmé à la recherche du Livre qui légiférerait sur l'ensemble du domaine sensible - y

portant le feu alchimique -, pour finalement se diluer dans le tout-artiste des années septante, la *Star Academy* figurant peut-être aujourd'hui (mais il y a encore du travail) un nouveau modèle du lycée jésuite.

À insister pour qu'on ne considère pas la Non-Philosophie comme une simple *Néologie* démultipliant le foisonnement conceptuel d'une lecture corrigée, mais bien comme pleinement l'ouverture d'une *Néopraxis*, selon l'Un, qui refuse aussi bien de se résumer au traitement de matériaux textuels dont le saisissement épistémologique sous la structure de la supplémentation (Derrida) ou de la suppléance (Lacan) ne fait jamais que répondre à la question du transcendantal en tant qu'ultime réquisit de la rationalité et de sa législation, - aussi bien qu'elle refuse de se voir imposer le Monde comme *logos-en-priorité*, universitaire, c'est-à-dire un style administratif, pour ne pas dire fonctionnarial, fût-il virtuose, - il nous faut veiller à porter la démocratie non seulement dans l'idiome transcendantal universel de toute philosophie, mais tout autant dans chacune des activités où s'investissent nos existences gestuelles. On considérera donc avant tout *Rosalie Superstar* non pas comme un texte mais comme une *praxis* occasionnelle qui ne peut prétendre à aucune primauté vitale définissant une identité fonctionnelle pour le Monde (Poète, Écrivain, Penseur, une fois de plus verbigérateur, dont le discours, par la place qui lui est déjà accordée dans les cadres institutionnels, est d'emblée stérilisé, neutralisé, inoffensif). N'oublions pas qu'en tant que Sujets-Christes, nous sommes des Charpentiers Futurs et non pas des Évangélistes Futurs, et que si nous pouvons déterminer une théorie (du) Monde, en tant que connaissance expérimentale toute de vécu et de rigueur, nous pouvons constamment déterminer d'autres formes d'exercices (d'ascèse) que celui d'écrire, de connaître ou de légiférer, et cela aussi bien sous les registres d'une Non-Philosophie, dont les effectuations de citoyenneté restent à établir, que d'une Non-Religion dont les actes de charité et les rites sont encore à dessiner.

21. Danton, Saint Just, Robespierre, *etc.* bouleversant la langue par un art consommé de l'avocature aussi bien que de l'invective... On finira par l'apercevoir un jour, en France, la plupart des prises de pouvoir révolutionnaires, soixante-huit y compris, ne sont que des prises de pouvoir littéraires.

Dès aujourd'hui les premières expériences de *Religio-Fiction* se font jour, par exemple sous les attributs du culte du *Frémok*²². Et dans la mesure où l'Un, dont la formulation axiomatique atteint ses limites de rigueur dans l'énoncé qui le décrit comme forços à l'Un lui-même, ne résout pas ce qu'il est en se définissant comme Vécu et s'affirme cependant comme le réquisit pour autant de non-gestes d'outre-*logos* que notre amour à rédimier le Monde nous offrira - et pas une Non-Philosophie du geste selon l'habitude invétérée de produire le discours pour le moindre objet de pensée qui se présente, mais bien une pragmatique selon l'Un, c'est-à-dire selon les protocoles d'une contemplation rigoureusement immanente, à même l'acte -, dans cette mesure, s'il faut un formalisme à cette performance du monde plutôt que de la Philosophie-(universitaire)-texte, nous aurons alors à composer de nouvelles *regulæ* en vue d'une *praxis* monacale qui n'engage que la solitude qui se la prescrit et qui se donnera pour possible que chaque vie étrangère se fasse le tome gesticulé d'une écriture dont le moindre geste sera le théorème d'une *fiction actée* : un rôle²³, une série, indifférenciée, d'actes (de) nuit...

Ermitage Bernard de Clairvaux
le 11 octobre 2009

F. de D.

22. Depuis les rassemblements *Autarcic* qui se coordonnent entre deux entités géographiques (Paris-Brussel) jusqu'au projet *Antiste*, en passant par *Insula*, *Expérience Alice*, *Holeulone*, etc. On se reportera aux noms de Yvan Alagbé, Adolpho Avril, Georg Baber, Jens Balzer, Alex Barbier, Richard Bawin, Jeanne Benameur, Arno Bettina, Paz Boïra, Patrick Bouvet, Olivier Bramanti, Simon Bukhave, Ricard Castells, Arnaud Cathrine, Felipe H. Cava, Aziz Chouaki, Ole Comoll Christensen, Frédéric Coché, Christian Copin, Alain Corbel, Chloé Delaume, Federico Del Barrio, Philippe de Pierpont, Olivier Deprez, Katrin De Vries, Alexie de Visscher, Martin Tom Dieck, Charles Lutwidge Dodson, Anke Feuchtenberger, Vincent Fortemps, Gabriella Giandelli, Gipi, Ivar Gjørup, Dominique Goblet, Miguel Gomez, Laura Guzman, Quisqueya Henriquez, Rita Hernandez, Kamel Kélib, Peter Kielland, Wouter Krokaert, Éric Lambé, Nathalie Lambert, Christophe Lamiot, Mylène Lauzon, Jan Lens, Jeanne le Peillet, Jean-Christophe Long, Peter Madsen, Michael Matthys, Richard Morgiève, Søren Mosdal, Pedro Nora, Miles O'Shea, Jean-Jacques Oost, Rémy Pierlot, Jorge Pineda, Olivier Poppe, Homero Pumarol, Olivier Quéméré, Jean-Luc Raharimanana, Raül, Jacques Rebotier, Stefano Ricci, Valérie Rouzeau, Rodney Saint-Éloi, Aude Samama, Dominique Sigaud, Mardon Smet, David Soares, Jan Solheim, Jakob Martin Strid, Dominique Théâte, Vincent Tholomé, Thomas Thrhaug, Marko Turunen, Amanda Vähämäki, Stefan Van Dinther, Thierry Van Hasselt, Sylvain Victor, Chiqui Viscioso, Nadal Walcott, Nikoline Werdelin.

23. Ainsi ce que peut-être tente de méditer Raphaël Gély depuis l'Archi-biologie henryenne (*Rôles, action sociale et vie subjective*, Peter lang, 2007).

La non-philosophie comme philosophie militante

Patrick FONTAINE

Résumé : Je pose dans cet article les bases de ce que j'appelle désormais « la philosophie militante », et j'y justifie particulièrement l'axiome de la bonté radicale, première conquête de la militance, dont l'origine platonicienne et l'échafaudage non-philosophique ont été exposés dans *Platon autrement dit* (L'Harmattan, 2007). Le style de ce texte est celui du discours militant, performatif, nécessairement performatif, c'est-à-dire d'une forme qui pratique sans délai ce qu'expose le fond.

Il est affaire de réception opérante : parce que la philosophie n'a jamais rien fait pour l'homme que le menacer et le mettre à son service, il convient de porter la philosophie dans la rue, sur la place publique, et de s'opposer ce faisant à toute pensée qui place l'idée au-dessus de l'homme. C'est ainsi que la politique ne doit plus être l'objet d'une simple déclaration d'intention ; doivent être mis en place les moyens républicains de dire l'identité, non pas nationale, surtout pas nationale, mais non-philosophique, et qu'enfin chaque citoyen se reconnaisse et se retrouve dans le discours public.

Ce discours public de l'identité prendra une première forme dans le *Manuel Militant de l'Homme et du Citoyen*.

Abstract : The purpose of this paper is to lay the foundations of what I shall henceforth refer to as "militant philosophy" and to justify in more ways than one the axiom of radical kindness - the latter being the first achievement of that militancy whose platonic origin and non-philosophical origin have been dealt with in *Platon autrement dit* (L'Harmattan, 2007). The style of that text is akin to militant discourse and has - by definition- to be utterly performative - that is to propose a form that directly puts into practice what the content sets out.

It is a matter of effective reception: As philosophy has done nothing for men but to threaten and subdue them, we shall have to take philosophy out, into the streets and public places, and thus to oppose any thought putting ideas above men. As a consequence, politics shall not be limited to the mere statements of intentions. We will have to expound the republican means to assert identity: Not a national one -that is necessarily out of question - but a new, non-philosophical one. In that way, public discourse will at last bring fulfillment to each and every citizen.

A first outline of that public discourse of identity will be included in *Manuel Militant de l'Homme et du Citoyen*.

Traduction L. Dauphin

Mots-clés : philosophie militante, militance, bonté radicale, identité, identité nationale, identité non-philosophique.

Nous, c'est dans la rue qu'on la veut la Musique !
Et elle y viendra ! Et nous l'aurons, la Musique !

Léo Ferré, *Muss es sein ? Es muss sein !*

Toute tentative de mettre l'homme au service de l'idée conduit à la négation et à la destruction de l'homme, en totalité, ... ou en partie, ce qui n'est pas moindre ; la philosophie traditionnelle n'a jamais fait que consommer cette prédominance de l'idée sur l'homme. J'appelle militance cette posture, non-philosophique si l'on veut, qui se fonde par nécessité d'une opposition, car elle pose les conditions d'une pensée enfin positive de l'homme. Opposition à toute pensée qui placerait l'idée (au sens large, c'est-à-dire jusqu'au matérialisme) au-dessus de l'homme, la militance non-philosophique, ou philosophie militante, entend restituer la pensée à l'homme, placer l'homme au départ de la pensée et, ce qui est complémentaire, produire des énoncés, manuels et codes, dans lesquels l'homme se reconnaisse.

Les *Principes de la non-philosophie*, en leur temps, l'ont dit : « La non-philosophie, se donnant l'Ego comme déjà manifesté ou comme le Réel, ne le cherche pas, ne cherche pas une synthèse du sujet/objet comme sujet ; elle procède en clonant l'identité transcendantale qu'est le sujet de l'identité réelle de l'Ego d'une part et d'autre part du matériau philosophique. Mais réelle ou simplement transcendantale, l'identité n'est jamais une synthèse. »¹. Je tiens que la non-philosophie se tient là : il n'y a pas, ni je ne me laisserai contraindre à faire, synthèse. De fait toi-même, qui n'est *autre que de ce que* je suis, tu n'as pas à faire synthèse de toi-même, tu n'as pas à démontrer que tu es, tu n'as pas à faire ta preuve, contrairement à ce que t'impose cette société kantienne, société de la rancœur, de la sanction, et de la punition.

Rien à démontrer, mieux : rien de démontrable, et rien de probant. Démontrer, c'est toujours soumettre l'autre à l'idée, c'est toujours te soumettre à ce que j'ai à dire de toi. Tu n'as pas été sans la remarquer cette foule, qui cherche à te dire, qui cherche à dire tes insuffisances. Quoi que tu fasses, quoi que tu dises, tu fais l'erreur de n'être jamais ce qu'on attend de toi : tu ne travailles pas assez, ou tu ne gagnes pas assez, pas assez à gauche,

1. François Laruelle, *Les Principes de la Non-Philosophie*, P.U.F., 1996, p. 116

ou trop à droite... tu ne consommes pas assez, tu n'es pas assez français, ... tu n'es pas assez homme, tu n'es pas assez femme, ... tu ne fais pas assez jouir, ou tu ne jouis pas assez...

Et quand ce n'est pas eux qui le disent, c'est toi qui le dis.

Décidément, tu ne conviens pas.

La seule révolution qui vaille, parce que c'est une révolution, et la non-philosophie c'est cela, sinon cela ne valait pas la peine, c'est que tu vas enfin convenir !!! La non-philosophie c'est cela : tu conviens !

Mais pas à eux, mais pas à moi !

Tu conviens parce que tu es cela, sans démonstration, ce qu'on appellera un peu facilement l'homme de la rue, mais encore plus facilement l'homme ordinaire, parce que tu ne l'es pas, ordinaire, parce que personne ne l'est, ordinaire ; ce que tu es, ce que je suis, c'est l'anonyme en fait, toujours le solitaire, que tu es. Mais pas ordinaire. Je veux dire : pas n'importe lequel. Tu as remarqué ? Cela, la philosophie ne l'a jamais dit : si tu n'es pas ordinaire, c'est que tu es sans nom.

Tu es sans-nom et tu es à la rue.

La philosophie militante reconduit la pensée à son endroit, qu'elle n'aurait jamais du quitter. Elle s'écoute et se parle dans la rue, c'est là qu'elle s'y dit, elle est ce qu'est l'homme, tel qu'il se rencontrerait aux pires heures. Je ne connais pas d'homme raisonnable, je ne connais pas d'animal politique, je ne connais pas d'être-pour-la-mort. Je n'en ai jamais vu, dans les cafés, des gens comme ça. Je ne connais pas d'homme ordinaire, je ne connais que l'homme de la rue. Parce que c'est dans la rue, que ça se passe, pas à l'université, pas dans les écoles, dans la rue, et c'est dans la rue qu'on la veut la philosophie, et elle y viendra, et nous l'aurons. A la rue, la philosophie !!! Avec ce que nous aimons !!! Le peuple, anonyme, dans la rue !!!

« La République », tu connais ? On te l'a seriné ! On te l'a dit : il n'y a pas plus haut que toi ! Puisqu'il y a la République !!! Et c'est formidable, on va te donner l'occasion d'y participer ! Tu vas voter ! Ah enfin tu vas jouir !!! De tes droits ! De ta citoyenneté ! De ton identité ! Comme si tu avais à le mériter !!!

Sauf que la République, telle que te l'a vendue la philosophie depuis Aristote, ce n'est pas la République, c'est ce qu'on veut te faire passer pour le lieu où tu aurais ta place, un nom, une identité. Mais ton identité, la philosophie politique, et la politique traditionnelle, n'en savent rien, parce qu'elles ne te l'ont pas demandée, alors que le seul, qui puisse la dire, ton identité, c'est qui ?

Non, ce n'est pas toi. Pas si simple ! Pourquoi ???

Parce qu'en même temps ce n'est pas le problème ! Parce que l'identité n'est pas une synthèse. Je m'explique...

La Cité pensée par les philosophes n'est jamais pensée comme réalisée. Elle est pensée comme devant l'être ; pire : la Cité n'est philosophique que d'être en attente de réalisation. *Cette Cité que l'on bâtit*. Le défavorisé, par définition traditionnelle de la philosophie politique, est celui qui attend, qui attend que la philosophie ait fini de travailler, et que la révolution soit faite, pour recevoir enfin de fait, et non plus seulement de droit, les faveurs de l'organisation sociale. On ne s'en étonnera pas de la part de la tradition, c'est ainsi qu'elle travaille : elle pense les rapports de l'être et du devoir, du fait et du droit ; mais ce faisant elle se soumet au devoir, et elle ne produit pas de l'être, elle se soumet au droit, et ne sait pas quoi faire du fait. Bien sûr que la philosophie est la science du projet, et même du projet le plus haut, politique, mais parce que, à l'image de la raison kantienne, elle se condamne à un travail infini, essentiellement inachevé, le peuple ne peut que la soupçonner : de théorie, d'utopie, d'inefficacité, voire de mensonge ; et ainsi, quand il ne l'ignore pas, le peuple envisage la philosophie avec un détachement au mieux poli, au pire railleur, qui fait que au mieux le peuple sollicite la philosophie sur le mode du conseil, de la recommandation, voire de la morale..., au pire en la confondant avec la psychologie.

Qui peut dire aujourd'hui que la philosophie l'a un jour aidé ? Elle t'a aidé, toi ?

Pour rendre la pensée à son efficacité, c'est-à-dire à une dimension qui ne peut être que pratique, si on veut sérieusement parler de politique, si on veut sérieusement sortir le défavorisé de sa situation, si on veut un peu aider l'homme de la rue, celui-ci qui passe, et si on veut tout simplement que le peuple la prenne au sérieux cette philosophie, il faut rompre le cercle du projet. Quelle est alors l'intention de la République militante ? Va-t-on être assez innocent pour prétendre à la pensée d'une Cité déjà réalisée ? D'une certaine façon, oui. Mais cette Cité sans délai, et sa pensée, ne seront pas innocentes en tant que l'on prétendrait, crânement, produire ce que la philosophie ne produit jamais ; mais, identique à sa pensée, si la Cité militante est un produit de l'innocence, c'est parce qu'elle n'est pas pensée en termes de distance et de différences.

C'est l'innocence de l'identité, sans délai, de la Cité, que l'on va poser : l'identité de la Cité et du citoyen. Platon y a évidemment pensé avant nous, mais depuis, il y a eu la philosophie.

Pourquoi la tradition philosophique ne parvient-elle pas à la Cité juste ? Parce qu'elle cherche à y parvenir, précisément parce que la

République traditionnelle n'est jamais qu'une déclaration d'intention. Et s'il y a déclaration d'intention, c'est par méfiance envers l'humain. La déclaration d'intention est toujours l'aveu ou la dénonciation d'une insuffisance ; ce peut être une insuffisance pratique, technique, indépassable donc, insurmontable. Mais pourquoi l'unité des hommes ne peut-elle qu'être visée ? Parce que, nous dira-t-on, « l'homme est ce qu'il est ! », sous-entendu : « l'homme est mauvais », « l'homme est corrigible », « l'homme est perfectible », ..., et puis, de temps en temps, on en classe certains parmi les « monstres » ! Bien sûr, et c'est bien pour cela que la réflexion politique s'impose, mais c'est bien aussi pour cet homme-là, ce qu'il est, que doit être pensée l'union. Les « monstres » y compris !!!

C'est parce que l'homme est ce qu'il est que nous avons besoin de politique ; sinon, s'il était *mieux*, s'il était *moins méchant*, s'il n'y avait pas de *monstres*, nous n'en aurions tout simplement pas besoin. C'est curieux cette pensée de la politique qui se propose d'unir les hommes, mais qui préfère toujours modifier l'homme plutôt que la nature de l'union.

Voilà le trait principal de la philosophie : elle veut toujours semblablement unir autre chose que ce qu'est réellement l'homme.

Il faut unir l'homme tel qu'il est ; pas un autre homme, pas un homme meilleur, pas un homme philosophique : l'homme tel qu'il est. Citoyen et Cité sont Un. C'est la nature de l'union qu'il faut transformer.

Revendication militante : nous ne voulons pas du semblable, nous voulons de la diversité. Nous ne voulons pas la philosophie, nous voulons la vie collective. Et ce faisant, parce la philosophie militante n'invente plus un autre homme, un homme différent, différant philosophiquement de lui-même, le choix est fait radicalement de ne pas désespérer de l'humain : c'est en ce sens donc que ce choix n'est pas philosophique, mais *militant*.

On écrira cela aux frontons de nos hôtels de ville, et de nos écoles, de nos usines, de nos hôpitaux, et de nos prisons : « Ici, on ne désespère plus de l'homme !!! »

C'est-à-dire : on n'est plus aristotéliens, et encore moins kantien... Revendication militante : on peut, on doit, sans contradiction et en toute économie, poser l'identité de l'homme, réel, et travailler avec cette identité, selon cette identité. Pensée économique, parce qu'on ne perdra rien de l'homme, parce qu'on ne peut pas se permettre de perdre quoi que ce soit de ce qu'est l'homme, et qu'en aucune façon on ne sacrifiera de lui quelque part. Le meilleur moyen de penser l'identité de l'homme, de n'en rien perdre, de ne pas le vouloir meilleur, de ne pas le vouloir différent, de ne pas le vouloir sacrifié à la philosophie, c'est de le poser radicalement bon.

Premier acte militant : poser l'homme radicalement bon, c'est

rompre le cercle du devoir, et donc du soupçon. Le choix qui est fait ici lève tout soupçon, parce que ce choix ne s'en prend pas à l'homme, ni ne compte l'homme réel, l'homme de la rue, pour quantité négligeable, en regard du concept ou de la théorie. La philosophie militante place le peuple, cette harmonie d'hommes anonymes, au plus haut, et en sorte que rien ne lui soit supérieur, à commencer par la philosophie.

C'est d'abord en cela qu'il faut dire l'homme radicalement bon : la philosophie n'est pas supérieure au peuple !

La philosophie est toujours moins bonne que l'homme lui-même. La tradition se paie l'homme ; elle le met au service de ses vues, le punit, le menace, le corrige, ou le fantasma, en lui faisant miroiter l'idéal à réaliser. Idéal vertueux, idéal politique, idéal philosophique même, qui ne reçoit pas l'homme pour ce qu'il est.

« L'homme pour ce qu'il est » : non pas *essence de l'homme*, ni même *nature*, surtout pas *nature*, mais radical indépassable de son identité. Qu'on ne confonde pas radical et essence. Et qu'on ne vienne pas nous remettre dans les pieds des distinctions conceptuelles philosophiques, aristotéliennes, logiques, encore logiques ! C'est une pensée au service de l'homme qui est ici réactivée, avant l'essence et les qualificatifs dont la tradition le chargea sous de multiples formes. Voilà l'acte militant : l'innocence militante, qui consiste à penser la juste Cité, juste avant que d'être.

« L'être sans doute », voilà le nom de l'identité, en-deçà de toute pensée, avant que le philosophe ne prenne la parole, avant qu'Aristote ne commence à faire à l'homme le plus grand mal : le destiner aux vues philosophiques. L'identité : ce qu'est l'homme sans le discours du philosophe. L'identité, soit la présence de l'homme au monde dans ce qu'elle a de plus radicale ; non pas l'Être-là, mais l'Être à qui cela arrive d'être au monde.

On va contrarier le discours philosophique ; on ne va plus parler de la pensée, de la raison, on va contrarier l'ordre philosophique. Tu ne m'entendras pas parler de ce que tu dois faire, pas de morale, pas de sagesse, tu me diras si ce que je te dis là te convient. Je veux dire : pas si tu conviens à cela, mais si cela fait entendre la convenance, entendre ce qu'il est possible de juger comme étant au mieux ton identité.

On va sortir de la menace, comme de la promesse. Tu sais, ce que tu vis, dans cette société plus aristotélienne que platonicienne, on te menace du chômage, pour t'imposer des conditions de travail toujours plus pénibles, on te dit que ton identité est menacée, on te fait peur de l'autre, on te promet des jours meilleurs ; c'est pas de la naïveté cela, de considérer qu'on te promet des jours meilleurs, on te fait vivre toujours dans l'attente,

d'autre chose, du prochain week-end, des prochaines vacances, des prochaines fêtes, un nouveau président, les soldes, des jours meilleurs, le changement !!!...

Moi, je dis ça, je ne dis rien !... Je ne vais rien te dire, sauf à dire ce que tu reconnaitras comme t'y reconnaissant.

Revendications militantes : tu ne veux pas de conditions de réalisation, tu veux des conditions de justice : tu ne veux pas la théorie, tu veux la justice. Tu la veux maintenant ; et c'est bien ce que veut tout homme. Demande-le à l'homme, demande-le quand tu marches dans la rue, quand tu traverses la place, quand tu vas au marché, demande-le aux carrefours, dans les cours d'école, devant la photocopieuse et la machine à café, l'homme dit cela, qu'il veut la justice. C'est bien ce que tu dis !

On ne croit pas assez la parole de l'homme. Il n'y a rien d'autre à entendre, sous toutes formes et sortes de discours, rien d'autre qu'un désir de justice, quand ce n'est pas encore une volonté de justice. Ce que dit l'homme, voilà ce qui doit intéresser, voilà ce qui est à prendre au sérieux. Et tout le reste n'est que philosophie.

Est non-philosophique, militant, ou non-autoritaire, tout travail qui s'abstient d'une décision, refuse la prise de parole, suspend toute insertion entre l'homme et sa pensée, entre le citoyen et la Cité.

Est de la tradition toute pensée qui, postérieure à Platon, produit un homme pour la pensée. La philosophie, depuis Aristote, a pris la parole. La tradition est toute pensée du devenir, de la réalisation, de la tension ; toute pensée de la menace, du conditionné, de l'exclusif.

Plus fondamentalement encore, la philosophie militante refuse toute pensée qui met l'homme dans une position d'insuffisance, de désespérance, toute pensée qui entame l'homme, qui met l'homme au service de sa propre réalisation. La militance construit une Cité pour le citoyen, non pas une Cité promise, mais une Cité républicaine à l'intention de tout homme en tant qu'il est anonyme. Car tu es sans-nom, et tu n'es pas un homme au destin philosophique ; et tu n'as d'expérience réelle que celle de cette identité que tu es, avant toute pensée.

L'homme anonyme, voilà toute l'identité de l'homme, qu'il ne faut pas confondre, avec quoi que ce soit, à commencer par ce qui n'est que l'identité de la philosophie. Avant d'être logique ou juridique, psychologique ou qualitative, l'identité est, moins que numérique, ce que l'homme sait de lui-même, et sans que la philosophie s'en mêle.

Il faut parler de ce que tout homme sait de lui-même, cette intuition, que nous avons de ce que nous sommes, intuition négative, qui fait que lorsque l'on parle de nous, et que ce qui est dit n'est pas juste, nous le

savons.

Lorsque dans ma banlieue le pouvoir ne dit pas ce que je suis, dit autre chose que ce que je suis, et que lorsque moi, pour dire, je ne puis employer que les moyens de l'impatience, c'est-à-dire de la violence, parce que jamais on ne se soucia de dire mon identité ; lorsqu'après avoir volé mon outil de travail (ce que je découvre un lundi matin), le patron a fait que l'urgence et le désarroi et la colère font qu'il n'est plus temps de me laisser entendre dire ce que je suis, mais ce que je ne serai jamais ; lorsque, alors que je fais les comptes du ménage, la télévision et ses jeux me disent ce que je ne gagne pas ; lorsque je décroche des diplômes qui ne me donneront pas ce que l'on m'en a dit ; lorsqu'après une vie passée dans l'entreprise, je ne comprends plus ce que j'y fis, parce que l'on me propose un plan dont l'intelligence ne consiste qu'à m'en exclure, poliment, ou pas ; lorsque dans le discours des Pays du Nord il n'y a pas place pour mon enfant que je ne peux pas nourrir ; lorsque le désarroi des Pays du Sud ne reçoit en écho que l'arrogance des pays du Nord ; je sais que tout est dit, sauf mon identité.

En fait, l'intolérable, c'est le défaut d'identité.

C'est à ce signe que l'on reconnaît une Cité qui n'en est pas une, qui est une illusion de Cité : certains de ses membres, voire l'ensemble des citoyens, ne se reconnaissent pas en elle, n'y retrouvent pas leur identité, ne s'y retrouvent pas, sans qu'ils en soient d'ailleurs nécessairement conscients. Peut-on accepter une Cité dans laquelle les citoyens ne se retrouvent pas ?

Une Cité, politique, réellement politique, ne peut que devoir s'interdire ce défaut de reconnaissance.

Nombreux sont ceux qui prétendent parler de l'homme, et qui manquent la justesse, à cause d'un discours tenu à notre propos plutôt qu'à notre endroit, à l'endroit de notre identité. La politique, telle que l'entend la philosophie militante, consiste à dire l'identité, mieux : à me faire dire par l'autre cette identité qui est mienne. Ce qui est justice. Je ne connais pas d'autre issue pour la politique, que cette condition : que je parle de l'autre, que l'autre parle de moi, radicalement.

On va enfin parler de nous !

Je ne connais pas d'autre issue : il n'y aura politique que si l'homme anonyme se reconnaît dans le discours ; ... pas comme je reconnais mon reflet dans la glace, pas comme le rhéteur me conforte dans mes préjugés, pas comme la politique politicienne me conforte dans ma bêtise, ... mais comme quoi finalement ? Je me reconnaîtrai dans le discours politique comme toute finalité, dès lors que l'autre dira ce que je ne sais pas dire moi-même, parce que je ne peux pas, seul, dire mon identité.

Et il se trouve précisément, mais ce n'est pas un mal, que je suis seul

de cela : je ne sais pas dire mon identité. L'identité est ce que l'autre dit de moi-même sans qu'il faille le lui demander. De politique il n'y aura pas, tant que nous n'entendrons pas notre identité dite par l'autre. Je serai en Cité si l'autre dit mon identité, et si je dis l'identité de l'autre.

Nombreux sont les politiques qui, en défaut de voix extrêmes, interrogent le citoyen, et envisagent l'identité dans une dimension de repli, et la convoquent pour exclusion. Tu n'appartiens pas à l'identité à laquelle j'appartiens, qui est évidemment l'identité en tant que telle, celle que je revendique ; celle à laquelle tu fais l'erreur de ne pas appartenir, on ne sait pas pourquoi, pas de chance ! L'identité est envisagée comme une sorte de club privé. Ce à quoi j'appartiens et à quoi tu n'appartiens pas, même si je t'en plains. Franchement, je regrette ton erreur. J'aimerais tellement que tu en fasses partie. J'aimerais tellement que tu fasses cet effort. Mais voilà, ce n'est pas le cas. « Désolé ! ».

L'identité ne sert plus qu'à m'identifier contre l'autre.

On n'envisage l'identité que pour définir, cerner, apercevoir. Elle serait ce par quoi l'on se présente, l'on se représente, pour faciliter ou autoriser la prise en compte. Par l'autre. Elle serait ce que je suis quand l'autre est là, qu'il soit, cet autre, autrui ou toute pensée, au sens large, alors qu'elle est ce que je suis en l'absence de l'autre, qu'elle est ce que je suis bien que tout autre soit absent. Elle est ce que je suis sans qu'on me le demande.

L'identité est ce que je suis avant toute demande, y compris si cette demande j'en suis l'auteur. Parce que, on l'a dit, je ne suis pas le mieux placé pour dire mon identité. Je suis ce que je suis avant qu'on me le demande, sauf que la demande suppose l'autre. C'est là où ça se tient, ce paradoxe, fondamental, de ce que je suis. Disons que ce n'est pas ma priorité de dire mon identité, quand la nécessité concerne de faire vivre ensemble les identités. Disons qu'il ne s'agirait pas de se poser la question de l'identité si la question de l'identité ne se posait pas. Bien sûr qu'elle ne se pose que parce que je ne suis pas la seule identité. Sinon, une identité, elle n'a pas à s'interroger, ni à l'être, puisqu'elle l'est, identité. C'est, et seulement c'est, une identité qui interroge l'autre. On approche : l'identité ne pourra pas être ce que j'en dis, mais ce que l'autre dit, quand je suis le seul référent. Si je ne peux pas dire moi-même mon identité, du moins je sais reconnaître si c'est mon identité, qui est dite, par l'autre. Ou pas.

Alors cette identité dont je parle, c'est quoi ? Aucune idée. Je veux dire qu'aucune idée ne saura le dire, il n'y a pas d'idée de l'identité, dont on participerait. Chez Platon, l'identité, ce qui convient, et qu'on assimile au bien, l'est en tant que, à la mode grecque, il faut entendre le bien comme la

convenance, comme ce qui s'accorde. Le juste, le beau, le bon, le bien, c'est ce qui se présente comme ce à quoi l'homme de bien (*epieikes*)² se référera, ce qu'il convient (*agathon*) d'être pour mener son existence en homme de bien, c'est-à-dire une existence qui convienne à l'exister comme homme.

Alors cette identité dont tu parles...

L'identité est ce qui me convient avant tout. Avant la conscience, avant l'être, avant le jugement. Avant l'opinion, avant la philosophie. Avant toutes ces identités qui se font passer pour identité : logique, juridique..., et parmi les plus sales : politique, sexuelle, raciale. On va soupçonner la pluralité des identités, puisque l'identité ne peut être plurielle, et donc, puisqu'il faut décider, décider qu'aucune ne convient.

Donc aucune identité ne convient, qui serait mise spontanément au service de l'idée, de l'idéologie ou de l'opinion, colonisée par les politiques, confisquée par les extrémistes de tous poils. Il faut bien y réfléchir, parce que c'est un début, parce que c'est important, délicat comme un principe. C'est pourquoi l'identité, la seule identité qu'il nous soit possible de poser, en tant qu'il faut en poser une, et sans jamais vraiment l'atteindre, c'est de dire que la seule identité qui vaut, c'est celle qui pose la radicale bonté de l'homme. On y revient : clairement et distinctement, la seule identité recevable, qui ne puisse pas être soupçonnée d'*a priori*, de présupposé, d'idéologie, de décision philosophique : « L'homme est radicalement bon !!! »

Que l'on comprenne bien : on peut mettre cela en doute, « mon p^ôv'monsieur, z'avez pas vu l'état du monde ! », certes, mais ce doute n'est nourri que d'une opposition empirique : ce dont témoigne l'homme n'est pas de l'ordre de la bonté. Le doute sera aussi, et aussi assurément, apporté par la raison : « Réfléchissez un peu !!... ». Mais cette scission empirisme/rationalisme a cessé de valoir, quand il s'agit de l'homme. Il n'y a aucune raison pour que nous fassions l'expérience de l'homme réel, aucune raison que nous en fassions l'expérience, puisque l'histoire, des hommes, c'est-à-dire de la pensée, n'a pas cessé d'éloigner l'homme de son identité, n'a pas cessé de l'écarteler, de le séparer de lui, de l'éloigner de la position de contemplation qui est la sienne, condamné qu'il est à se regarder tel qu'il est ; nous n'apercevons de l'homme, et c'est la pensée qui nous a déformés ainsi, qu'un reflet, technique, social, culturel, voire naturel, mais d'un naturel pensé par la philosophie. « Philosophique » donc, ce « reflet », que nous avons de l'homme.

2. L'adjectif *epieikes* ou le substantif *epieikeia* désigne le « convenable », ce qui s'accorde et ne pourrait être autre, sauf à devoir supporter une plus ou moins grande distance.

Et l'homme réel, parce que réel, échappe à la raison.

Et si le témoignage humain peut valoir un jour, ce ne sera jamais qu'en tant qu'il pourra être rapporté à son identité, plus précisément, que si la politique lui donne l'occasion de se rapporter réellement à son identité... , ce qui, aujourd'hui, en ces temps au mieux philosophiques, ne lui est jamais donné. Ce qui fait le malheur de l'homme, c'est bien sûr l'homme lui-même, en tant que de tous temps, philosophiques ou autres, il fut séparé de son identité. Mais ce n'est pas l'homme qui est mauvais (ou alors il l'est essentiellement, mais pas radicalement). Le mal, c'est le symptôme de la séparation. On le sait, on l'a toujours su, que le mal c'est la séparation !

L'homme n'est mauvais que parce qu'il est séparé de son identité. Le mal, c'est ce qui se jette en travers de l'homme et de son identité. La philosophie, de ce point de vue, est diabolique.

Ce que nous posons c'est ce qui est le moins sujet à caution. Poser un homme naturel consiste à le conduire à un culturel dirigé. Poser un animal politique consiste à le vouloir comme tel, organisé, et organisé grâce au langage ! Aristote ! Voilà le mal ! Le philosophe qui prend la parole ! Au détriment de l'homme anonyme ! Toute philosophie, en posant l'idée, l'idéal, d'un état de l'homme, à atteindre, ne cesse de dire, plus ou moins consciemment, que l'homme, tel qu'il est, ne donne pas satisfaction. Comme si le problème était celui de la satisfaction. Il n'y a pas témoignage plus scandaleux de l'ignorance de l'identité, humaine donc, que de déclarer que l'homme est perfectible ; ce n'est pas la société qui pervertit l'homme, c'est la philosophie aristotélicienne, la philosophie logique, l'entreprise de déni de l'anonymat humain, qui plus ou moins explicitement pose un homme radicalement mauvais. Poser cela, conduit à construire une pensée désespérée, ce qu'est la philosophie, qui revendique toujours en sous-main une modification de l'homme, une pensée qui n'aime pas assez l'homme, qui n'est pas assez amie de l'homme. Le poser radicalement bon, cet homme, que tu es, c'est le sauver de toute interprétation, de toute suspicion, de toute menace. Bien sûr que je n'en sais rien, si l'homme est bon ou pas, ni même s'il y a quoi que ce soit à savoir de l'homme, et ce n'est pas, ce n'est plus le problème ; je m'en fous de ce qu'est l'homme ; je ne sais même pas, je le répète, je l'assène, s'il y a quoi que ce soit à savoir de l'homme !!!..., mais c'est parce que je ne sais rien de l'homme, et parce que je suis toutefois contraint de poser quelque chose, que je ne peux que le poser bon. Je me fous de la prudence aristotélicienne, ou universitaire : je veux ce qui convient à l'homme. Et ce qui convient à l'homme c'est de n'en pas désespérer. Parce que c'est bien ce que tu veux pour toi-même, que l'on ne désespère pas de toi, que l'on te donne les moyens de ne pas désespérer de

toi.

Tu as vu ta vie ? Tu as vu ma vie ? C'est comme si on avait mis tout en place pour qu'à un moment on en vienne à regretter de vivre...

Mais en même temps, tu ne veux pas qu'on te donne quoi que ce soit. Et tu as raison. Parce qu'il n'y a pas de raison que tu manques, que tu en manques de ce que d'autres décideraient, parce que de quel droit pourrait-on dire que tu serais incomplet, insatisfaisant, inadmissible ? Il faut tenter une pensée qui ne te mette pas en insuffisance, il faut tenter, même et surtout si elle est illogique, cette pensée qui te restitue à toi-même.

Nous y sommes. On va te rendre ce qui t'a été confisqué. On va te rendre à toi-même. Or qui va le faire, cela, de te rendre à toi-même ? Si tu le pouvais, par toi-même, ce serait déjà fait !, je me serais déjà rendu à moi-même ! C'est bien ce qu'on voit, cette demande, dans les rues et aux terrasses des cafés, quand tu regardes l'autre ou l'épies comme toi-même, dans les salons, quand tu épies ou guettes en l'autre ce qui viendrait furtivement te conforter, dans les cages d'escaliers, quand tu guettes l'écho familier de ton propre quotidien, ..., tu penses bien que si je pouvais me rendre à moi-même, nous n'en serions pas à subir cette violence, cette impatience, ce calicot de l'impuissance à agir par soi-même. La violence, à quelque niveau qu'elle soit, c'est toujours écrire sur la toile grossière l'impossibilité de se dire soi-même.

Tu n'écriras plus rien que je ne puisse admettre, mais il nous les faudra, les manuels et les codes, à l'endroit desquels nous retrouver. Il n'y aura plus d'incompréhensible, ni de mystique, ni d'universitaire. Rien qu'un discours, c'est-à-dire une politique, c'est-à-dire une Cité, qui fera que c'est cette identité, qui est tienne, que tu verras s'y constituer. Je vais écrire et tu vas me dire, si tu t'y reconnais, dans ces énoncés sur lesquels nous conviendrons qu'il est loisible de construire. « L'homme est radicalement bon. », « Nul n'est mauvais volontairement. », ... Tu t'y retrouves ?

Wheel inverse

Rocco GANGLE

Résumé : Une petite expérience de récit algorithmique et ses limites.

Abstract : A small experiment in algorithmic narrative and its limits.

Mots-clés : Algorithme, narration, fiction, expérimental

- 0.0 R (=) [let the Real]; X = R
- 1.0 → 3.0.1.2
- 1.1 he begins to think clearly and systematically
- 2.0 $X \in [0,1]$ = present probability of human species death
- 2.0.1 1 is chosen
- 2.0.2 2 are given
- 3.0.1.1 something passes like words between Y_x and Y_x
- 3.0.1.2 if $X = 1$, → 2.0
- 3.0.1.3 $X = 1 = \{\text{quarry, substantialize, Tarot, Spinoza, Maimonides, Spinoza, Spinoza}\}$
- 3.0.1.4 → 3.0.1.1
- 4.0 she holds this to her lips

Fiction des modèles

Quelques différences entre fictions
scientifiques et artistiques

Bernard GUELTON



Bernard Guelton « Matière noire » 2009

Résumé : Il est admis que la recherche en science sollicite un travail de supposition et d'imagination. Cette activité de supposition et d'imagination peut-elle engager des liens avec la fiction ? Que faut-il alors entendre par « fiction » dans le domaine des sciences ? Si l'on peut repérer une forme de « contrat » à la base d'un rapport à la fiction, celui-ci ne peut pas être un contrat implicite comme dans les fictions artistiques. Il se doit d'être le plus explicite possible. Dans une activité de modélisation scientifique, ce contrat consiste-t-il à suspendre certaines conditions de vérité ? Que deviennent alors les perspectives de vérification et d'invalidation indispensables à la science ? Par ailleurs, que penser du prodigieux travail d'imagination à l'œuvre en cosmologie et en physique théorique ? Ne reproche-t-on pas à ce travail d'imagination et de formalisation dans la cosmologie contemporaine d'abandonner de plus en plus souvent les perspectives d'expérimentation et d'invalidation ?

La question de la modélisation sera privilégiée pour tenter d'approcher ces questions. L'histoire de l'éther et ses modèles en physique permet d'observer son évolution puis son abandon. Ce modèle de l'éther est-il devenu faux, inutile ou inadéquat ? Cela ne suffit pas à le déclarer fictionnel pour autant. Que penser par exemple des différents modèles de l'atome ? Quelle est la part entre une représentation inadéquate ou celle relative à une entité inexistante ? Ces distinctions entre une représentation inadéquate ou la représentation d'une entité inexistante ont-elles cours dans les fictions artistiques ? C'est ici qu'il convient de repérer non seulement la diversité des modèles en science, mais la nature des modèles en art afin d'examiner en quoi certains engagent un rapport à la fiction.

Au lieu d'opposer deux mondes antagonistes : art et science, la question d'un point de vue fictionnel ne pourrait-il assurer une certaine mise en relation entre pratiques scientifiques et artistiques ? Les conditions d'un changement de point de vue en art et en science en regard de la fiction sont finalement rarement explicités. Cependant, il va de soi que ni l'art – et certainement encore moins la science – ne peuvent être définis comme fictions. Au contraire, c'est dans une délimitation claire de ce qui relève de la fiction dans l'art ou dans la science que ces deux domaines apparaissent avec toutes leurs particularités. Néanmoins, ces délimitations, aux fondements de ces entités, n'empêchent nullement leurs fréquentations. Il s'agit alors d'observer comment ces fréquentations s'établissent d'au moins trois points de vue : 1) fréquentation de la science et de la fiction, 2) fréquentation de l'art avec la fiction, 3) fréquentation de l'art et de la science via la fiction. À travers ces fréquentations ou territoires, l'objectif sera d'esquisser des différences significatives entre fictions scientifiques et fictions artistiques.

[...] Les descriptions complémentaires des deux expériences [selon qu'on se situe à l'extérieur ou à l'intérieur du trou noir...] sont si radicalement différentes qu'il semble à peine crédible que les deux puissent être justes. L'observateur externe voit la matière plonger vers l'horizon, ralentir puis planer juste au-dessus. La température juste au-dessus de l'horizon est si intense qu'elle réduit toute la matière à des particules qui finalement vont rayonner vers l'extérieur. En fait, l'observateur externe la voit se vaporiser et se manifester à nouveau sous forme de rayonnement de Hawking.

Mais cela ne ressemble pas du tout à ce que vit l'observatrice qui tombe librement dans le trou noir. Elle traverse l'horizon sans encombre et sans même le remarquer. Pas de choc ni de secousse, pas de température démente, ni le moindre signal indiquant qu'elle a dépassé le point de non-retour. Si le trou noir est suffisamment grand, disons d'un rayon de quelques millions d'années-lumière, elle poursuivra son voyage pendant un autre million d'années sans inconfort. Sans inconfort... du moins jusqu'à ce qu'elle atteigne le cœur du trou noir où des forces de marée - les forces déformantes de la gravitation - finissent pas être si importantes que...¹

I. Introduction

Le paysage cosmique : un ouvrage de science-fiction ? Voici un passage – parmi bien d'autres – qui pourrait tout à fait y ressembler. Pourtant, son auteur, Leonard Susskind professeur de physique théorique à l'université de Stanford depuis 1978² n'est pas connu comme auteur de science-fiction. Membre de l'académie des sciences américaines, il a reçu de nombreux prix,

1. Leonard Susskind, (2006), *Le paysage cosmique*, Robert Laffont, Paris, 2007, p. 366, cité par Jean Zin, « Un univers à notre mesure ? », <http://jeanzin.fr/index.php?post/2007/06/22/98-un-univers-a-notre-mesure>, consulté le 5-9-0.

2. Membre de l'académie des sciences américaines, il a reçu de nombreux prix, notamment pour son travail concernant les trous noirs, sur la théorie desquels il s'est opposé au physicien britannique Stephen Hawking.

notamment pour son travail concernant les trous noirs, sur la théorie desquels il s'est opposé au physicien britannique Stephen Hawking. L'approche pragmatique de la fiction (c'est-à-dire en termes de point de vue, d'usage et de contexte) semble trouver ici un parfait exemple au détail prêt que (...) le contrat de feintise partagée qui lui est habituellement associé est rendu très ambigu. En effet, Leonard Susskind aime convaincre et n'hésite donc pas à raconter des « histoires » comme autant de « fictions » pour se faire comprendre et retenir l'attention. Que valent-elles ? À quelle distance d'une réalité possible ces métaphores sont-elles élaborées ? Celles-ci sont non seulement destinées à un public profane, mais elles peuvent prendre – dans d'autres contextes – la forme de « fictions sérieuses » au sein de théories scientifiques. Ne deviennent-elles alors sérieuses que dans le cadre d'une mise en équation mathématique ? D'une vérification ou d'une invalidation expérimentale ? De leur capacité prédictive ?

Cette question fondamentale de l'usage et du contexte ne pourrait-elle pas exemplifier d'un certain point de vue un passage de la science à l'art ? Ce même récit – ici celui de Susskind – ne pourrait-il pas devenir le contenu d'une fiction littéraire ou artistique selon le point de vue adopté ? Comment et avec quelles conséquences ? Mieux, au lieu d'opposer deux mondes antagonistes (voire irréductibles) : art et science, un usage étendu du terme de fiction ne pourrait-il assurer une certaine mise en relation entre pratiques scientifiques et artistiques ? Ces questions, certes, ne sont pas nouvelles, mais les conditions d'un changement de point de vue en art et en science en regard de la fiction sont finalement rarement explicités. Cependant, il va de soi que ni l'art – et certainement encore moins la science – ne peuvent être définis comme fictions. Au contraire, c'est dans une délimitation claire de ce qui relève de la fiction dans l'art ou dans la science que ces deux domaines apparaissent avec toutes leurs particularités. Néanmoins, ces délimitations, aux fondements de ces entités, n'empêchent nullement leurs fréquentations. Il s'agit alors d'observer comment ces fréquentations s'établissent d'au moins trois points de vue : 1) fréquentation de la science et de la fiction, 2) fréquentations de l'art avec la fiction, 3) fréquentation de l'art et de la science via la fiction.

Un cadre implicite ou explicite ?

Il ne s'agit pas d'observer ici dans la littérature de science-fiction, l'actualité, la précision, le vague ou le sérieux dans l'importation de théories

scientifiques, mais plutôt de comprendre comment, dans la production scientifique, un certain usage de la fiction apparaît. Celui-ci n'est pas à concevoir comme une activité en soi ou refermée sur elle-même, mais au contraire comme un domaine qui engage aussi bien un usage ordinaire que les développements sophistiqués que l'on peut voir à l'œuvre dans les théories ou les modèles scientifiques. Cette activité fictionnelle est au croisement de deux modes fondamentaux de l'esprit humain qui sont la *supposition* et l'*imagination*³. Dans les fictions artistiques, l'association entre supposition et imagination s'établit dans une certaine visée de communication, c'est-à-dire à travers une forme de contrat *implicite* entre auteur et spectateur. Que suppose ce contrat ? Que la vérité, ou la réalité, de ce qui est affirmé n'est pas à prendre en considération, ou peut être, plus justement, momentanément « écartée ». Car, je l'affirme d'emblée, cette mise à l'écart provisoire du critère de vérité ou de réalité, vise en définitive, une « réalité » qui ne peut être atteinte autrement. Dans les fictions scientifiques qui peuvent prendre l'aspect d'une grande diversité de modèles ou théories, la supposition et l'imagination sont également à l'œuvre, mais le terme de « contrat » reste à préciser et il est certainement erroné de le concevoir comme implicite. Ce « contrat », au contraire doit être le plus explicite possible.

II. « Faux », « inexistant » ou « inadéquat » ?

A. La théorie de l'éther

Je ne surprendrai donc personne en affirmant que la science implique une activité de supposition et d'imagination, à la fois, au sens ordinaire du scientifique qui suppose que sa « manip » en laboratoire « va marcher », que dans la théorie explicative qui va devoir en rendre compte. C'est une autre

3. On retiendra brièvement que l'une comme l'autre s'opposent à la croyance mais que : - la supposition mais non l'imagination fait typiquement partie d'un processus contrôlé dans lequel seules les conséquences de ce que l'on suppose sont envisagées - La supposition a une visée typiquement épistémique (par ex. dans le cadre d'une preuve) L'imagination peut être utilisée à des fins épistémiques (expériences de pensée, raisonnement contrefactuel) et non épistémiques (fictions, jeux) Notes de l'intervention de Jérôme Dokic « Imagination, supposition, simulation », le ..., Séminaire Interactions et Fictions, non publié.

affaire que de parler de théories ou de modèles scientifiques comme « fictions ». Une théorie ou un modèle scientifique – « *fictif* » ou « *fictionnel* » – suppose habituellement que celui-ci est : soit faux ou provisoirement faux, soit inexistant, soit encore inadéquat. L'un des exemples le plus connu est certainement la théorie de l'éther au XIX^{ème} siècle.

Au XIX^{ème} siècle, l'optique [concernant l'éther] devient une théorie du « champ électromagnétique ». L'éther se transforme en un milieu susceptible de constituer un réceptacle d'énergie et d'influer sur la propagation des phénomènes. Avec Faraday, l'éther se confond plus ou moins avec un champ actif. Néanmoins, les mécanismes d'éther proposés alors par Maxwell et par Thomson semblent présenter finalement des propriétés physiques contradictoires. On assiste ainsi, vers la fin du XIX^{ème} siècle, à un divorce entre la notion d'éther, support inerte des phénomènes, référentiel idéal en repos absolu, et celle de champ, ensemble d'actions énergétiques spécifiques susceptibles de se propager de proche en proche, régi par un système d'équations aux dérivées partielles. L'éther devient alors un simple cadre, le référentiel idéal d'une cinématique universelle. Il perd cet attribut au début du XX^{ème} siècle. Aucun système de référence ne semble pouvoir s'identifier physiquement à un repère absolument immobile ; il ne peut donc bénéficier d'aucune des prérogatives attachées à l'espace absolu. La notion d'éther, liée finalement à des privilèges purement cinématiques, perd ainsi son unique raison d'être au profit de la notion de champ.

Ainsi formulé, la petite classification que j'avais cru pouvoir proposer semble caduque : « *faux* », « *inexistant* » ou « *inadéquat* » semblent relever d'un seul et même constat. La notion d'éther qui selon Marie-Antoinette Tonnelat traverse toute l'histoire de la physique devient inadéquate, donc inutile ou inexistante. Bien entendu – et c'est là notamment qu'une différence importante se profile avec les fictions artistiques – *cette inexistence n'est pas postulée d'emblée*, mais apparaît à travers toute une série de conjectures et d'expérimentations qui ont participé aux développements et à l'histoire de la physique. Il s'agit là d'une première forme de fiction, celle qui apparaît progressivement comme une entité inexistante. Mais celle-ci peut constituer – à un moment donné – en une

4. Margaret Morrison, « Fictions, Representations, and reality », selon Mauricio Suarez, *Fictions in Science, Philosophical Essays on Modeling and Idealization*, Mauricio Suarez, Routledge, 2009, p. 8.

supposition consciente par Maxwell et d'autres Maxwelliens. En effet, employés pour toutes sortes d'explications prédictives et heuristiques, les modèles mécaniques de l'éther furent des fictions consciences pour Maxwell et d'autres Maxwelliens durant le XIX^{ème} siècle selon Margaret Morrison⁴.

La conception d'une particule ayant son mouvement connecté avec un vortex par un parfait contact rotatif apparaît d'une certaine façon difficile. Je ne la conçois pas comme une connexion qui existe dans la nature ou même comme celle à laquelle on devrait donner son assentiment comme hypothèse relative à l'électricité. Elle est cependant, un mode de connexion qui est mécaniquement concevable et facile à examiner.⁵

B. Des hypothèses non concernées par la vérité ?

L'opposition entre vrai et faux qui garde certainement son importance en science demande en réalité d'être mieux comprise. Elle pourra prendre l'aspect d'une contradiction à l'intérieur d'une théorie, d'une invalidation par l'observation et l'expérimentation, d'une inadéquation dans le domaine des représentations, mais ce dernier exemple peut sembler un cas limite : la théorie de l'éther est inadéquate et donc inutile plutôt que fausse au sens d'une contradiction logique ou expérimentale. Préalablement au succès ou à l'échec d'une théorie ou d'un modèle, ceux-ci nécessitent l'élaboration d'hypothèses interprétatives dont la visée exploratoire n'a pas nécessairement besoin d'un critère de vérité. Des hypothèses consécutives devront néanmoins trouver la possibilité d'être testées. Il est évident, par contraste, que l'opposition entre vrai et faux qui est d'emblée inopérant dans le domaine des fictions artistiques ne nécessite ni ne permet aucun contrôle ultérieur. Nous ne saurons jamais combien Lady Macbeth avait d'enfants (...).

L'histoire de la physique nous apprend que la théorie de l'éther a été abandonnée comme inadéquate et que sa conception et sa modélisation ont variés de différentes façons. Mais, pour qu'une supposition fonctionne comme fiction dans un modèle scientifique, il est nécessaire que ceux qui utilisent ce modèle comprennent les conditions de vérité de la supposition et

5. Maxwell, 1965, vol. 1, p. 486, cité par Margaret Morrison in *Ibid*, p. 117 (ma traduction).

comprennent également dans quelles conditions elle est susceptible d'être fausse. Pour cette raison, la supposition de l'éther en physique est une fiction pour Maxwell qui a toujours supposé ses modèles de l'éther comme « faux » du point de vue des causes réels du phénomène électromagnétique. Mais la même supposition n'est pas une fiction pour Trouton ou d'autres physiciens au XIX^{ème} siècle qui croyaient dans la réalité de l'éther physique⁶. Dans *Fictions in Science*, Winsberg affirme que bien sûr la science est pleine d'hypothèses idéalistes qui sont fausses à strictement parler et souvent connues comme fausses par les scientifiques qui les emploient. Mais cela ne signifie pas défend Winsberg que ces hypothèses soient fictionnelles. Pour être fictionnelle une hypothèse n'a pas besoin d'être fausse (bien qu'elles puisse arriver qu'elles soit fausse) mais plutôt non concernée par la vérité. Constat valable bien entendu aussi bien par les fictions scientifiques qu'artistiques.

C'est donc l'inadéquation de la notion d'éther qui la rend inexistante. Elle n'apparaît pas véritablement comme fausse au sens d'une contradiction démontrée. Déjà, au XIX^{ème} siècle, bien que de nombreuses expérimentations aient échouées à en rendre compte, elle n'est pas considérée pour autant comme fausse ou inexistante. Ces échecs pouvaient s'interpréter comme une compréhension théorique inadéquate ou comme une mauvaise investigation expérimentale. On peut retrouver ici, une question classique du partage entre domaine scientifique, philosophique ou artistique. La science n'énonce pas de vérités mais simplement des conjectures provisoirement vraies (Popper). À la différence de l'art ou la philosophie, une théorie scientifique doit pouvoir s'énoncer dans *un cadre susceptible d'être invalidé par l'expérience* et dans l'attente d'une meilleure théorie. Rien de tel, bien évidemment dans les fictions artistiques, pour lesquelles le critère d'inadéquation entre réalité et représentation, vérité ou fausseté sont jugés *habituellement* comme inopérants, tandis que les « entités inexistantes », elles, peuvent proliférer.

C. Des représentations inadéquates ?

Mais peut-on également juger inopérante la distinction entre une représentation adéquate ou inadéquate dans le domaine artistique ? Après

6. Je reprends ici Mauricio Suarez dans sa présentation de l'ouvrage. In *Ibid*, p. 12.

tout, il est banal de reconnaître, par exemple, qu'un film de fiction n'est pas capable de retenir notre attention en raison d'un décalage trop important entre la réalité et l'univers qu'il représente. La notion de vraisemblance a toute son importance pour juger de la qualité d'une fiction artistique. C'est toute l'ambiguïté des termes « inadéquation d'une représentation » en art ou en science qu'il s'agit également de clarifier. Que signifie une représentation adéquate dans les fictions artistiques ou littéraires ? Pourquoi la représentation à l'œuvre dans *Apocalypse Now* nous semble convaincante alors qu'une bonne partie de ses constituants sont inexistantes ? Pour aller vite, je dirais que les parallèles établis entre le monde ordinaire et celui de la fiction sont correctement établis et qu'en conséquence une représentation adéquate ou vraisemblable dans le domaine des fictions artistiques sollicite l'immersion, l'adhésion et un certain niveau de croyance qui engage le plus souvent le registre affectif et émotionnel du lecteur ou du spectateur. Rien de tel dans les fictions scientifiques qui ne peuvent engager – au sens méthodologique – qu'une adhésion critique et circonstanciée. Une représentation scientifique est certes, plus ou moins réussie, mais se doit avant tout de pouvoir être réinterrogée. Elle ne possède en définitive qu'un caractère provisoire et circonstanciel. D'où ce constat, un peu surprenant peut-être, que les fictions artistiques – dans leurs meilleures exemples – traversent le temps, « intactes », tandis que les fictions scientifiques sont construites de façon éphémères et apparaissent éventuellement comme des constructions purement historiques.

D. Commodité et simplicité de la déduction

Outre le caractère heuristique des fictions en science, Mauricio Suarez remarque une autre particularité dans la représentation à l'œuvre dans les fictions scientifiques que je traduis par « commodité de la déduction » ou « *facilité de la déduction* »⁷ :

Le but est de montrer que les fictions [en science] ne sont pas simplement des suppositions abandonnées d'une science en échec, mais qu'elles jouent aussi un rôle dans la science reconnue et établie. [...] Je vais plus loin en argumentant que le principe de convenance dans la déduction (accompagné

7. « Expediency in inference » Mauricio Suarez, *op. cit.*, p. 9.

d'une mise à l'épreuve des hypothèses consécutives) distingue de façon appropriée la fonction des fictions que l'on trouve en science d'autres fictions, particulièrement dans les arts. Je montre alors qu'une conception déductive de la représentation rend compte de ces distinctions et en particulier explique naturellement pourquoi les fictions que l'on trouve en science sont gouvernées par le principe de la commodité de la déduction.

Suarez ne suppose évidemment pas pour autant que les fictions artistiques, par opposition, ne seraient pas capables de générer des déductions, « imaginaires », « plaisantes », « intéressantes », mais que celles-ci n'obéissent au principe de la commodité ou de la simplicité. La commodité ou la simplicité de la déduction n'est pas selon lui considéré comme une qualité ou une vertu dans les fictions artistiques. Au contraire, elle serait plutôt tournée en ridicule dans les fictions littéraires de qualité. Il ajoute que ces déductions ne demandent pas en définitive un principe de vérification par l'expérience. Ainsi, par comparaison, les fictions scientifiques devraient être évaluées en regard de deux principes : 1) leur capacité à permettre d'élaborer des déductions « commodes », « appropriées » ou « simples », 2) en définitive, les conclusions permises par ces déductions devraient en principe pouvoir être testées empiriquement.

III. Mondes fictionnels et mondes parallèles

A. Une même « motivation » fictionnelle ?

Cependant, au-delà de cette ligne de partage, la motivation fictionnelle n'est pas étrangère à la fois aux fictions artistiques et aux fictions scientifiques : il s'agit bien dans un cas comme dans l'autre d'« atteindre » – ou de modéliser – une réalité inaccessible autrement. Comme l'affirme, après d'autres⁸, Margaret Morrison, bien que les fictions artistiques décrivent des mondes que nous savons inexistantes, l'intention est souvent d'éclairer certains aspects de notre vie dans le monde réel et ceci parce que nous pouvons établir un certain nombre de parallèles entre le monde de la fiction

8. C'est la thèse déjà ancienne de David Novitz, *Knowledge, fiction and imagination*, Temple University Press, U.S., 1987.

et celui dans lequel nous vivons. De la même façon dans les fictions scientifiques, nous voulons comprendre à travers certaines caractéristiques d'un modèle une réalité du monde étudié. Ainsi, la supposition d'entités inexistantes, ou seulement possibles, assorties d'une motivation apparentée (en ce qui concerne le désir de comprendre) rapprochent fictions scientifiques et fictions artistiques.

B. « Construction », « autonomie », « incomplétude », « accessibilité »

Mais avant de reprendre quelques distinctions essentielles entre fictions scientifiques et artistiques, on peut rappeler avec Tarja Knuuttila⁹ qu'elles sont également susceptibles de partager entre elles quatre caractéristiques importantes repérées pour les *mondes possibles* étudiés dans la philosophie du langage et appliqués à la théorie littéraire : 1) « construction » (« constructibilité »), 2) « autonomie », 3) « incomplétude », 4) « accessibilité ».

(1) « construction » : Les mondes fictionnels sont des constructions qui supposent l'élaboration d'un réseau de relations au sein d'entités particulières. Au croisement de l'imagination et de la supposition, ils permettent d'élaborer des entités qui n'existent pas – ou qui sont seulement supposées – dont les relations et les actions doivent être décrites et stipulées. Ils prennent place à travers des langages et des cultures pourvues de leurs contraintes propres.

(2) « autonomie » : Les mondes possibles n'existent pas indépendamment de leurs représentations. Ils s'opposent à la réalité qui existe avant d'être conçue au travers de médiations symboliques. L'indépendance des mondes fictionnels explique pourquoi il n'est pas possible de les caractériser extérieurement en termes de vérité ou de fausseté bien que cela le soit envisageable à l'intérieur du monde concerné.

9. Tarja Knuuttila, « Representation, Idealization, and Fiction in Economic : From the Assumption Issue to the Epistemology of Modeling », in *Fictions in Science, op. cit.*, pp. 205 - 231.

(3) « incomplétude » : Bien qu'autonomes, les mondes fictionnels sont incomplets comparés au monde réel. Ce sont de « petits mondes » qui contiennent des caractéristiques particulières (Eco, 1990) et consécutivement, « seulement certaines affirmations au sujet des entités fictionnelles sont décidables tandis que d'autres ne le sont pas (Dolezel, 1998, p. 22). La question de savoir par exemple si l'épaule gauche de Madame Bovary comporte un grain de beauté est indécidable. L'incomplétude de la fiction a des conséquences en termes d'interprétation. Bien que le grain de beauté de Madame Bovary ne soit pas la sorte d'information que nous avons besoin pour lire le livre, nous avons besoin de notre connaissance du monde et de notre expérience pour comprendre son histoire. Dans ce sens, les mondes fictionnels sont toujours seconds par rapport au monde actuel qui fournit le bagage nécessaire pour comprendre la fiction (Eco, 1979, Pavel, 1986). La connaissance obtenue à travers les modèles est de nature similaire bien que nous ayons besoin d'une connaissance plus experte pour interpréter les modèles scientifiques que pour comprendre d'autres fictions.¹⁰

(4) La question de « l'accessibilité » est proposée de façon plus énigmatique par Knuuttila qui, partant du fait que les mondes fictionnels sont élaborés à travers une façon de les représenter, implique que le seul « accès » à ces mondes est celui de leur « description ». Autrement dit, même si cette description est élargie à l'interprétation (dans le cas du critique littéraire par exemple), seul le recours au texte permettra d'en justifier les fondements. Il en va de même pour un modèle scientifique qui se déplace continuellement « *entre une pensée de l'ensemble du modèle dans un contexte très concret tout en évoluant vers la description d'une structure purement mathématique* »¹¹. Pour la logique modale qui a élaboré la notion de monde possible, la notion d'« accessibilité » ne peut faire l'économie de la relation au monde réel¹² et plus techniquement « L'ensemble des mondes possibles est ordonné selon une relation d'« accessibilité » (un monde possible est accessible à partir d'un autre si ce qui est possible relativement à l'un est aussi possible relativement à l'autre) »¹³. On retiendra donc qu'un monde est possible s'il est relié au monde actuel par une relation d'accessibilité.

10. Tarja Knuuttila, *In Ibid.*, p. 225-226, (- ma traduction -).

11. Godfrey-Smith, 2006, p. 736 cité par Knuuttila, *In Ibid.* p. 227.

12. « Philippe Monneret, « Fiction et croyance : les mondes fictionnels comme facteurs de plasticité doxastique », Communication du 2 mars 2006 au séminaire de Françoise Lavocat sur *La théorie des mondes possibles, un outil pour l'analyse littéraire ?* Université Paris 7- Denis Diderot, Novembre 2005 - Juin 2006, non publié.

13. Pascal Engel, « Modalités (Logique) », E. U. 2009.

C. Mondes multiples et mondes possibles

Marie-Laure Ryan n'hésite pas à interroger la notion de monde possible avec celle de mondes multiples (appelés aussi univers parallèles) en physique comme une tentative de résoudre les problèmes de la physique quantique qui étudie les particules élémentaires.

L'hypothèse des mondes multiples a aussi été invoquée pour résoudre un problème classique de la physique théorique : la lumière est-elle une onde, ou un faisceau de particules ? Depuis Einstein, on pense qu'elle est faite de particules (appelées photons), mais dans certaines expériences, elle se comporte comme une onde. Si on fait passer un rayon de lumière à travers deux fentes, on n'obtient pas l'image correspondant à la conception de la lumière comme faisceau de particules, mais l'image correspondant à la théorie de l'onde. Comment résoudre le problème sans renoncer à l'idée de particules ? D'après le physicien David Deutsch, la postulation de mondes parallèles nous permet non seulement de décrire, mais encore d'expliquer les résultats de l'expérience des deux fentes. L'image en forme d'onde créée par les photons est due à un effet d'interférence en provenance de mondes parallèles. Quand le photon passe par une fente, il entre en collision avec un photon invisible (pour nous) qui appartient à un autre monde, et cette collision change sa trajectoire. Selon Deutsch, chaque photon visible dans notre monde possède un alter ego invisible dans un autre monde.¹⁴

À l'opposé de la plupart des philosophes qui considèrent que notre monde est le seul à exister, David Lewis, l'un des premiers théoriciens des mondes possibles, soutient que tous les mondes possibles sont réels. Pour concevoir un monde possible comme un monde fictionnel, il faut le considérer comme un texte qui projette un monde (imaginaire mais qui emprunte également au réel) accessible à partir de notre monde actuel. Pour identifier le monde actuel parmi tous ces mondes également réels, David Lewis propose de considérer ce monde actuel comme une sorte d'embrayeur sémantique, comme *Je, tu, ici, hier, demain, maintenant*. Pour Marie-Laure Ryan, ces conceptions de Lewis permettent de cerner la différence entre la théorie des mondes possibles et la cosmologie de la physique. Si la fiction

14. Marie-Laure Ryan, « Des mondes possibles aux univers parallèles », Communication du 4 mai 2006 au séminaire de Françoise Lavocat sur *La théorie des mondes possibles, un outil pour l'analyse littéraire ?*, *op. cit.*

peut être considérée comme un « recentrement imaginatif dans un monde possible », alors il faut envisager un contraste entre l'actuel et le virtuel. Pour l'auteure, la physique ne s'intéresse pas au contraste actuel - virtuel. Si des univers parallèles existent, ce sont des objets matériels comme des planètes, des étoiles ou des galaxies qui existent dans la réalité et doivent être sujets à l'expérimentation et à la vérification.

Pourtant la question de la vérification et de la falsification en cosmologie et en physique théorique est actuellement fort hypothétique ou simplement impossible et la notion d'univers virtuels appartient à celle des multivers tels que les abordent Leonard Susskind cité en exergue. On trouve en effet dans la tentative d'unifier physique quantique et cosmologie le postulat d'un mécanisme intemporel produisant un grand nombre d'univers différents du nôtre. Ces univers demandent d'imaginer également la possibilité d'un grand nombre d'univers virtuels dont certains seulement se réaliseraient, mais également des « lois virtuelles qui flotteraient à l'intérieur d'un multivers en attendant qu'apparaisse un univers précis auquel elles s'appliqueraient »¹⁵. D'une façon plus spécifique, on trouve par exemple de façon récurrente chez Susskind, la notion de particule virtuelle¹⁶. Certains penseront peut-être à juste titre que le fait d'imaginer des entités virtuelles à l'intérieur d'une théorie n'empêche nullement la science de réaliser son programme d'explication à travers un processus d'expérimentation et de vérification. Sauf que, précisément, en physique théorique et en cosmologie, cette perspective d'expérimentation ou d'invalidation est toujours plus éloignée et incertaine. Ainsi, certains parmi les cosmologistes eux-mêmes comme Lee Smolin reprochent aux théoriciens des multivers comme Léonard Susskind l'abandon progressif d'une exigence de testabilité des théories. Initialement la physique théorique et la cosmologie ne produisaient d'hypothèses que dans la perspective de les vérifier expérimentalement.

[...] Puis on en est venu à décrire non seulement notre propre univers mais des univers différents, avec des dimensions, des particules, des forces et des

15. Jean-Paul Baquiast et Christophe Jacquemin, « Contre l'hypothèse du multivers. Lee Smolin ou le temps retrouvé », *Lettre Automates Intelligents* n° 84 », 14 septembre 2009.

16. Leonard Susskind, op. cit., « [...] Ces] particules quantiques à vie brève occupant le vide sont dites particules virtuelles, mais leurs effets peuvent être tout à fait réels (...) » p. 117. Voir également pp. 119-121, 140, 164, 603.

*lois fondamentales différentes, qu'il n'était bien entendu pas possible d'observer expérimentalement. Aujourd'hui, le pas a été franchi : des univers, du fait qu'ils sont logiquement possibles, sont considérés comme pouvant être réels, voire comme étant réels. C'est ce qu'exprime le concept de multivers. Le multivers n'est quasiment plus présenté comme une hypothèse, mais comme une réalité, notre univers visible n'étant alors que l'un parmi un nombre infini d'autres univers.*¹⁷

Voilà de quoi donner du fil à retordre à une distinction claire et définitive entre mondes possibles et mondes parallèles ou multivers en physique théorique. Mais mon intention n'est pas du tout pour autant de verser dans une sorte de panfictionnalisme qui assimilerait la prodigieuse inventivité de la cosmologie théorique à de simples constructions fictionnelles.

D. Caractéristiques et définition du modèle en science

Outre le recours à la supposition et à l'imagination, les fictions scientifiques et artistiques engagent une suspension de la vérité qui s'établit à travers une forme de contrat (tacite ou explicite). Ce qui importe alors est de mieux comprendre ce qui les différencie. On retiendra donc que les fictions scientifiques peuvent se distinguer des fictions artistiques à partir des hypothèses suivantes : 1) le contrat visant à établir une entité fictive ou un modèle fictionnel doit être le plus explicite possible, 2) la perspective d'une invalidation doit pouvoir régir la fiction, 3) le régime de la supposition est celui de la facilité ou de la commodité de la déduction, 4) l'inexistence d'une entité doit répondre à un principe d'économie. Le plus souvent cette inexistence n'est pas postulée d'emblée mais est progressivement dévoilée (mais on a vu que ce principe classique dans l'histoire de la physique était de plus en plus démenti en physique théorique et en cosmologie), 5) la distinction entre monde actuel et monde virtuel qui sévit en principe dans les mondes fictionnels existe aussi mais de façon différente dans la théorie des multivers dans la mesure où la physique théorique ne renonce pas à une perspective d'invalidation.

À cette étape de l'analyse, j'en viens à préciser la notion de modèle en science de la façon suivante : un modèle scientifique est une représentation

17. Jean-Paul Basquiart et Christophe Jacquemin, *op. cit.*

circonstanciée, plus ou moins abstraite, d'une réalité du monde (ou d'un « monde »...) à des fins descriptives, explicatives, heuristiques ou opérationnelles. Un modèle peut être considéré comme fictionnel en ce qu'il n'est pas considéré directement par la vérité, soit que l'entité représentée n'existe pas (la notion d'« éther » en physique), ou bien que le système de représentation soit insuffisant ou inadéquat (la notion d'« atome » en physique). Qu'en est-il d'un modèle en art ? Cette « définition » lui est-elle applicable ? Quel est le degré de généralisation d'un modèle en art ? Dans quelle mesure une œuvre (un chef-d'œuvre ?) peut-elle(il) consister en un modèle, voire un monde ?

IV. La question des modèles en art

A. Hétérogénéité des modèles

Dans quelle mesure une œuvre (un chef-d'œuvre ?) peut-elle (il) consister en un modèle, voire un monde ?

Une façon d'approcher les questions à propos de l'ontologie des modèles et des fictions est d'inverser la question classique au sujet des relations entre modèles et fictions. Est-ce que les fictions sont des modèles ? Je veux signifier ici, bien sûr : est-ce-que le fait de créer une œuvre de fiction peut être considéré aussi comme un modèle ? Dans ce cas, je pense que la réponse est définitivement positive. Examinons une œuvre de fiction aussi remarquable que *Guerre et paix*. J'affirme que Tolstoï peut être considéré comme ayant créé un monde possible complexe que l'on pourrait appeler le modèle d'un monde possible (impliquant peut-être de nombreux autres mondes moins élaborés).¹⁸

Avec cette notion historique du chef-d'œuvre comme modèle d'un monde possible en littérature et en art, il apparaît probablement utile de tenter une brève histoire des modèles en art. Il existe dans l'histoire de l'art un autre type de modèle (certainement fort éloigné de la notion de monde

18. Ronald N. Giere, « Why Scientific Models Should Not Be Regarded as Works of Fiction », *Fictions in Science*, op. cit., p. 249. *Note de l'auteur* : « J'ai déjà suggéré que *Guerre et paix* pouvait être considéré comme le modèle complexe d'un monde possible (Giere, 2006, chap. 4, note 6, p. 128). [Ma traduction]

possible) au croisement de l'art et de la science qui est la perspective. Le portillon de Dürer ou le dispositif de Brunelleschi constituent des exemplifications concrètes à l'origine du modèle perspectif. Il me semble normal de considérer ce modèle comme fictif (et non fictionnel) dans la mesure où il réduit le champ de vision à un point de vue fixe monoculaire et la représentation à une surface plane délimitée de façon quadrangulaire, c'est-à-dire autant d'écartés considérables par rapport à la perception visuelle ordinaire. Comme tout modèle, c'est donc une réduction très importante des conditions de vision, mais qui permet de calculer une représentation visuelle de façon plus ou moins satisfaisante. Cet exemple relativement simple de la perspective comme modèle est donc facile à circonscrire, mais son caractère artistique est plus difficile à déterminer, certains allant même jusqu'à considérer que l'art commence là où précisément le modèle perspectif est remis en cause ou déconstruit.

Beaucoup plus incertains, mais tout aussi incontournables du point de vue de l'histoire de l'art, sont le paysage ou le modèle vivant comme exemplifications de « modèles ». Mais alors qu'un modèle en science ne confond pas la simulation avec l'objet de la simulation, ces modèles emblématiques en art semblent associer ou confondre ces deux instances fondamentales du modèle. En représentant un paysage ou un modèle vivant, c'est un certain modèle de nature qui est visé. Mais puisqu'il n'existe pas de modèle naturel en soi, c'est bien entendu une représentation culturelle de la nature qui est en jeu. Si cette représentation culturelle de la nature est progressivement abandonnée, elle se voit remplacée par un genre, un style ou une autre œuvre qui servent alors de modèles autonomes. C'est alors un paysage de style impressionniste, un paysage à la façon de Pissaro (...). En réalité il s'agit donc d'une association plus ou moins claire (académique ou innovante) qui associe modèles naturels et modèles artistiques et culturels. Est-ce que cela implique que la notion de modèle est ici renvoyée à un tel niveau de généralité que ses fonctions descriptives, heuristiques, opérationnelles n'ont plus cours ? Je ne le pense pas. Mais il faut alors en rendre compte dans des exemples particuliers, c'est-à-dire des regroupements artistiques ou des œuvres.

Il semble assez évident qu'une œuvre mais aussi une démarche artistique peuvent constituer de nos jours des modèles artistiques, mais il s'agit de clarifier un tant soit peu ce qui relève d'un modèle unique, singulier (une œuvre, un artiste) et ce qui relève d'un genre, d'une démarche plus globale. Le ready-made, la collaboration, la performance, le réseau, l'in situ

constituent-ils des modèles ? Mais, « la remise en cause de l'original », « la disparition de l'auteur », « l'entreprise », « le hasard », « l'entropie », « les multivers » peuvent-ils constituer également des modèles ? Dans tous ces cas quels sont leurs champ d'applications, de références ? En quoi constituent-ils des modèles « réels » ou « fictionnels » ? Enfin, y a-t-il encore un sens à parler de modèle en art comme en science ? Il faut alors distinguer : (1) ce qui relève d'un simple principe et ce qui relève d'un modèle ; (2) ce qui relève de modèles internes au champ artistique et de modèles externes à ce champ.

(1) La remise en cause de l'original, la disparition de l'auteur, la collaboration constituent des principes qui régissent des pratiques artistiques, mais ils ne constituent pas des modèles car ils ne peuvent être décrits comme des constructions autonomes, régulés, pourvus de capacités opérationnelles.

(2) En ce qui concerne la distinction entre modèle interne et modèle externe au champ artistique, il semble que le *readymade*, *l'in situ*, la performance, ont été élaborés à l'intérieur du champ artistique, alors que tous les autres exemples sont empruntés à d'autres « mondes » : l'univers de l'entreprise, certains domaines de la science, afin d'en effectuer des croisements. Dans ces deux derniers cas, l'existence de modèles est patent.

B. Readymade et in situ

Le *readymade*, *l'in situ* constituent des modèles au sens où ils régissent chacun un ensemble de pratiques artistiques variées pourvues de caractéristiques communes. Il y a plusieurs formes de *readymade*, plusieurs formes de pratiques spécifiques en rapport avec un site qui partagent à l'évidence des points communs. Peut-on leur appliquer ma définition intuitive du modèle (en science) comme : « représentation circonstanciée, plus ou moins abstraite, d'une réalité du monde (ou d'un « monde »...) à des fins descriptives, explicatives, heuristiques ou opérationnelles » ? Il me semble que oui – en excluant comme je l'ai indiqué à de nombreuses reprises – la fonction explicative. Ainsi, ces deux modèles (qui sont également des « pratiques ») sont des représentations circonstanciées au sens où certains artistes (Duchamp, Buren, Smithson) ont précisé comment ils ont été

élaborés, quels sont leurs sens et leurs fonctions¹⁹. Le *readymade*, l'*in situ* sont des modèles « abstraits » au sens où ils peuvent se résumer à quelques principes essentiels pouvant s'appliquer à différentes circonstances : lieux, topographies, institutions, récurrences pour l'*in situ* ; changement associé de sujet, d'objet ou d'acte pour le *readymade*²⁰. Ce sont des « descriptions »²¹ au sens où ils rendent compte de propriétés (spatiales, temporelles, institutionnelles) propres à l'œuvre d'art, qui permettent des découvertes (« heuristiques ») de façon concrète (« opérationnelle »).

Ces modèles sont-ils fictionnels au sens « où ils ne sont pas directement concernés par la vérité » ? Cette question est apparemment sans objet. Il n'y a semble-t-il aucune « vérité » *extérieure* à opposer à ces modèles comme on peut l'envisager pour une œuvre littéraire de fiction (« la terre est ronde », « les arbres perdent leurs feuilles en hiver »...), si ce n'est une délimitation plus ou moins valide pour circonscrire une œuvre d'art. Cependant, la proposition d'un urinoir ou d'un porte-bouteille comme œuvres d'art peut apparaître toujours pour certains amateurs d'art comme une « farce », une sorte de feintise ludique relayée par l'institution. (La réduction du *readymade* à un objet – plutôt que la conjonction nécessaire d'un sujet, d'un acte, d'un objet et d'un public – est un aspect plus précis de cette réduction et de cette « feintise ».²²) « Une autre fois, voulant souligner l'antinomie fondamentale qui existe entre l'art et les *readymade*, j'imaginai un "readymade réciproque" (*reciprocal readymade*) : se servir d'un Rembrandt comme une table à repasser »²³. De ce point de vue, l'antinomie

19. L'explication savante correspondant au modèle site specific (plutôt que *in situ*) est bien exemplifiée par Rosalind Krauss dans son article historique « La sculpture dans le champ élargi » qui comporte cette fois toutes les caractéristiques d'un modèle descriptif et explicatif. Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993, pp. 111 - 128.

20. Je m'inspire ici de l'approche de Gérard Genette dans « l'état conceptuel », *L'œuvre de l'art*, Seuil, 1994, p. 161.

21. « En fait, ce qu'appelle un *readymade*, ou le happening d'Oldenburg, n'est pas une description (détaillée), mais plutôt une définition, parce que ce qui compte dans ce genre d'œuvres, n'est ni l'objet proposé en lui-même, ni l'acte de proposition en lui-même mais l'idée de cet acte. » Gérard Genette, *ibid.*, p. 163.

22. Accessoirement, l'envoi d'un urinoir, sous un nom d'emprunt au Salon des Indépendants est une sorte de feintise pour éprouver la soi-disante liberté du jury dont faisait partie Marcel Duchamp.

23. Marcel Duchamp, « À propos des *readymade* », *Duchamp du signe*, Flammarion, 1975 p. 192.

fondamentale entre l'art et les *readymade* apparaît comme une sorte de supposition totalement contredite : le *readymade* est devenu en effet une forme de définition radicale de l'œuvre artistique. Par ailleurs, la réversibilité entre art et non art visée par le *readymade réciproque* apparaît chez Duchamp comme une supposition de principe, une utopie jamais expérimentée. Ainsi, le *readymade* semble relever d'un régime général de la supposition, d'une forme de feintise et n'est pas concerné par une vérité, mais par une forme d'opérativité : le *readymade* fonctionne (très efficacement dans le monde institutionnel, social et historique de l'art). Bien entendu, ces liaisons relatives (contestables) avec la fiction sont propres au *readymade*. La seule « fiction » envisageable pour les pratiques en rapport avec un site est la possibilité quasi-métaphysique d'un « ici et maintenant » totalisant constituant l'œuvre. « Particolare » de Giovanni Anselmo joue précisément de cette impossibilité.

C. L'entreprise comme modèle

Ces deux exemples sont également des modèles de deux façons distinctes.

(1) Ils s'opposent comme deux voies possibles (antagonistes) d'une pratique artistique contemporaine.²⁴ (2) Chacun d'entre eux se voit étendu à des situations contenues à l'intérieur du modèle comme autant d'extensions naturelles (ou imprévues). Ainsi, la *site specificity* inclut dans sa définition, non seulement une topographie, un paysage, une institution, une architecture, mais progressivement ses usagers. Le *readymade* ne se cantonne plus à son apparence d'objet (aidé ou non), mais peut devenir fonction, usage, collection, magasin, supermarché, entreprise, service.... *all readymade*. Et c'est sans doute ici que les potentialités fictionnelles de ces modèles sont les plus tangibles. Dans quelle mesure une œuvre d'art peut-elle être un supermarché ? Une compagnie d'aviation ? Une entreprise de peinture ? Mieux, la réciprocité du *readymade* a-t-elle enfin trouvé une forme de réversibilité ? À l'exemple d'une œuvre d'art devenue entreprise de peinture en bâtiment *comme* l'entreprise de peinture est devenue équivalente à une œuvre d'art ? Je renvoie ici à la petite entreprise de peinture en bâtiment fondée à Houston au Texas par Bernard Brunon, et qui

24. Pour la description de cette opposition, on pourra se reporter au texte de Guy Lelong, *Daniel Buren*, Flammarion, 2001, p. 47 et suiv.

porte le nom *That's Painting Productions* et plus généralement à l'ouvrage de Yann Toma intitulé *Les entreprises critiques* qui déploie remarquablement bien l'ensemble des cas de figure de l'œuvre d'art considérée comme entreprise.

Que fait Bernard Brunon ? Sa pratique – que l'artiste lui-même décrit plutôt jovialement comme du « support-surface-ouvrier » – se déploie sous la forme d'une petite entreprise de peinture en bâtiment, enregistrée sous le nom de That's Painting Productions, qu'avait fondée l'artiste à Houston dans les années 80, initialement pour avoir une raison sociale afin de pouvoir gagner sa vie dans la métropole texane. Si l'entreprise s'est montrée économiquement viable – employant plusieurs ouvriers spécialisés – sa prospérité doit bien peu au monde de l'art. `

Car bien que Brunon considère – non sans une certaine audace mais en toute simplicité – sa nouvelle activité de peinture comme artistique à part entière, il n'y a rien d'arty ni même d'artistique au sens visuel du terme dans les travaux artistiques réalisés par l'entreprise. En effet, le credo de That's Painting Productions est fonctionnel, sérieux et reflète l'affairement d'une entreprise soucieuse de sa part de marché.²⁵

On peut bien sûr rester sceptique sur cette énième déclinaison et extension du *readymade* (qui atteste encore une fois de sa valeur de modèle et de paradigme). Mais là n'est pas mon objet. Il est plutôt de repérer comment – au delà d'un acte de déclaration – les différents modes opératifs de l'entreprise transférés à l'« entreprise artistique » deviennent productifs. Ce qui est productif, ce sont de nouvelles formes artistiques en termes de modes relationnels et symboliques. Elles transfèrent et démultiplient les énergies à l'œuvre dans le monde économique, en même temps qu'elles montrent et démontrent l'arbitraire de notre mode d'organisation économique et politique. En cela, elles sont « libératrices » de la façon de penser et d'agir qui domine le monde. Cela, pour être efficace, demande à chaque fois l'invention d'un contexte et de modes opératoires que je ne décrirai pas ici : ceux de Atelier Van Lieshout, Iain Baxter, IBK, Ingold Airlines,

25. Stephen Wright, « Le double statut ontologique de l'entreprise artistique », *Les entreprises critiques*, sous la direction de Yann Toma, Cité du design éditions, 2008, p. 102.

Ousest-Lumière, Protoplast, Superflex... « Mais ce qui est en jeu en termes de modèle et de fiction, c'est le très haut degré de mimétisme de ces « entreprises critiques ». « C'est l'imperceptible différence entre "faire l'entrepreneur" et "être entrepreneur". C'est pourtant dans cet interstice que gît le trait pertinent de l'art, le déclencheur de symbolisation ».²⁶

V. Fréquentations de l'art et de la « science »

L'entreprise readymade me donne l'occasion de revenir à nouveau à Duchamp. Il s'agit ici, non plus d'envisager la question d'un modèle en art à travers le cas du readymade, mais de repérer comment Duchamp tente d'aborder la question de la représentation à l'aide d'une géométrie non conventionnelle. Celui-ci s'intéresse à la quatrième dimension et on peut observer dans « À l'infinifitif », toute une série de notes, quelques dessins sur cette question. Finalement, la solution partielle à son problème lui vient d'une formule de Poincaré. Je dois à Élie During une approche éclairante de cette question. Élie During n'hésite pas à intituler son article : « Mondes virtuels et quatrième dimension : Duchamp, artiste de science-fiction ».²⁷ (La question de la virtualité est posée chez Duchamp et commentée chez During mais je ne m'y attarderai pas.) Ce qui est intéressant, c'est que pour répondre à son problème, Duchamp ne devient pas spécialiste en géométrie (non euclidienne) ou de questions scientifiques plus complexes. Il ne fait pas partie non plus de ces artistes pourvus d'une formation scientifique comme Piotr Kowalski ou Ianis Xenakis. Il tente de raisonner à sa manière tout en étant curieux de la science de son temps. S'il est amateur de science-fiction, c'est également un lecteur de science sérieuse comme l'ouvrage de Poincaré : *La science et l'hypothèse* de 1902.

Comme beaucoup de ses confrères, Duchamp était grand amateur de vulgarisation scientifique romancée (le voyage au pays de la quatrième dimension de Gaston de Pawlowski, publié en 1912, est plus loufoque encore que le drolatique *Flatland* d'Edwin A. Abbott1). Mais il était aussi un lecteur assidu de *La revue des idées* et de *La nature*. Il y croisait les noms de Maxwell, de Kelvin, de Röntgen, de Rutherford, ou encore de Poincaré dont

26. Jean-Marc Huitorel, « L'artiste représentant », *Les entreprises critiques*, *Ibid.*, p. 69.

27. Élie During, <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/60/During.html>, page consultée le 24-9-9.

il avait longuement pratiqué *La science et l'hypothèse* (1902). [...] Plus obstiné que d'autres, l'inventeur des *readymade* n'hésitait pas à se plonger également dans des manuels de géométrie comme le *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* de Jouffret (1903).²⁸

Duchamp veut saisir la façon dont les différentes dimensions (et singulièrement la troisième et la quatrième) s'articulent les unes aux autres. Pour cela, il recourt à la stratégie analogique qui selon Daring engage chez l'artiste deux stratégies : la projection et le parallélisme. « D'une part, donc, les projections : les volumes donnés en trois dimensions seront ressaisis comme des « sections » ou « intersections », des « coupes », ou facettes d'objets tridimensionnels, mais aussi comme leurs « ombres portées » ou leurs empreintes (« moules mâlics »). C'est la quatrième dimension reconnue en creux à travers ses profils. » « [...] La seconde classe de procédés, en apparence plus constructive, est en fait parfaitement complémentaire. Ces procédés se fondent sur le mouvement, c'est-à-dire l'engendrement actif d'une quatrième dimension par glissement, translation ou « parallélisme » le long d'une quatrième direction de l'espace. »

*[...] Or Duchamp cherche manifestement autre chose. Il veut sortir des impasses de l'« analogisme » – et des figures du désir qu'il ordonne - en inventant un procédé qui soit à la fois soustractif et positif. Et c'est Poincaré qui lui fournit la solution, en substituant à la définition analytique de la dimension une définition strictement topologique. De fait, en un point critique des dernières notes de la « Boîte blanche », Duchamp transcrit presque littéralement un passage des *Dernières pensées*, publiées la même année que le voyage Jura-Paris. Voici ce qu'écrivait Poincaré : « Un continu à n dimensions quand on peut le décomposer en plusieurs parties en y pratiquant une ou plusieurs coupures, qui soient elles-mêmes des continus à $n-1$ dimensions. Le continu à n dimensions se trouve ainsi défini par le continu à $n-1$ dimensions ; c'est une définition par récurrence. » Ainsi, la dimension n se trouve engendrée par récurrence, et non par analogie, justement. Le procédé est celui, purement soustractif, de la « coupure », qu'il ne faut pas confondre avec la coupe projective, même lorsqu'il arrive que les objets se confondent (car une coupure produit nécessairement une*

28. Élie Daring, *Ibid.*

29. Élie Daring, *Ibid.*

*coupe, qui, d'un autre point de vue, peut se comprendre comme une projection).*²⁹

Voici un exemple – trop hâtivement rapporté – d'une fréquentation entre « art » et « science » qui est peut-être en deçà de la question des modèles. Il engage une pensée du « comme si » et de la supposition qui est au fondement d'une activité fictionnelle. Elle est intéressante en ce qu'elle procède d'une méthode, somme toute assez simple, en regard de la complexité des développements de la science contemporaine, notamment en cosmologie et en physique théorique. Pour résoudre le problème d'une représentation de la quatrième dimension, devant l'insuffisance des procédés qui procèdent par analogie, le principe inspiré par Poincaré est celui de la soustraction et de la « coupure ». L'art ici ne singe pas la science, mais en fait un appui éventuel pour penser la question récurrente d'une quatrième dimension. Ce faisant, l'art garde des moyens d'approche qui lui sont propres.

Il y a eu évidemment d'autres exemples que celui que je viens d'évoquer où l'art peut emprunter à la science des méthodes, techniques ou procédés. Régulièrement, des formes de fréquentations directes ou indirectes entre art et science sont re-découvertes, souvent avec naïveté comme quelque chose de nouveau. La plupart du temps, la technique, les technologies sont le lieu privilégié pour penser les liens entre science et art. Or il y a des « années lumières » entre les spéculations de Marcel Duchamp, les expérimentations de Piotr Kowalski, les premières taxinomies de Paul Armand Gette ou encore « les fictions scientifiques » de Joan Fontcuberta par exemple. Indépendamment de méthodes, d'outils, il est encore une autre fréquentation de l'art et de la science à travers une activité fictionnelle. Il s'agit de transposer dans le monde l'art des expérimentations ou des représentations issues de la science. Ce sont les deux exemples qui accompagnent cet article : « Le syndrome de la grenouille » et « matière noire ». Une certaine façon d'engager un travail de supposition et de simulation relie la grande diversité de ces relations à la science.

VI. « Conclusion »

J'ai esquissé quelques remarques sur la fréquentation de la science et de la fiction, puis de l'art et de la fiction et plus rapidement de l'art et de la

science via la fiction. À travers ces territoires, l'objectif était d'esquisser des différences significatives entre fictions scientifiques et fictions artistiques. La puissance imaginative de la cosmologie et de la physique théorique est souvent étonnante et semble souvent plus riche que celle à l'œuvre dans l'art contemporain. Après l'exemple d'un micro-récit fictionnel en cosmologie (Susskind), j'en suis venu à interroger la notion de modèle en science. Il s'agissait alors de repérer quelle pouvait être la dimension fictionnelle d'un modèle en science pour la confronter avec la dimension fictionnelle d'un modèle en art. Si la variété des modèles en sciences est évidente, au point que Barberousse et Ludwig en ont tenté une typologie³⁰, l'exemplification des modèles en art s'avère finalement assez difficile à circonscrire (au-delà des exemples canoniques en histoire de l'art : perspective, nu, paysage et chef-d'œuvre). Curieusement, la part de fiction que l'on pourrait imaginer beaucoup plus importante en art plutôt qu'en science est presque prise à contre-pied. Les modèles élaborés à l'intérieur de l'art contemporain ne sont fictionnels qu'à leurs marges. Il faut pour déployer pleinement la dimension fictionnelle en art recourir à des modèles « externes » et non à des modèles élaborés à l'intérieur du champ artistique. L'exemple brièvement envisagé a été celui des « entreprises critiques » qui peuvent aussi être qualifiées – tout au moins pour une bonne partie d'entre elles – d'« entreprises fictionnelles ».

L'opérativité d'un modèle en science est essentiellement descriptive, explicative et heuristique. L'opérativité d'un modèle en art vise avant tout des actions dans le monde propre à l'art ou dans son entour. Il n'est jamais aussi efficace que lorsqu'il déplace son territoire, son champ d'application, sa « définition ». Autrement dit, les perspectives expérimentales et de vérification d'un modèle scientifique – de plus en plus souvent prises en défaut en cosmologie et en physique théorique – sont aussi, d'une certaine façon fondamentales en art, mais il ne s'agit pas d'une « vérité » en attente d'invalidation, mais d'un succès en termes de fonctionnement dans un champ de l'art déjà constitué. L'argumentation est un élément de validation, mais les notions de démonstration, de preuve n'y ont évidemment aucune place. Un autre point qui différencie les modèles scientifiques et artistiques est leurs régimes d'apparition. Alors qu'ils sont nécessairement construits

30. « Modèles prospectifs », « modèles ponts », « modèles tests », modèles opportunistes », Anouk Barberousse, Pascal Ludwig, « Les modèles comme fictions » <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=1156398>

intentionnellement, dans des buts clairement délimités dans le domaine de la science, ils apparaissent plus souvent dans le domaine de l'art comme des modèles à posteriori (le chef-d'œuvre en constitue l'exemple le plus évident). Mais, c'est bien sûr le régime interprétatif qui différencie le mieux les deux sortes de modèles. La proposition de « la commodité ou de la simplicité de la déduction » (Mauricio Suarez, 2009) qui régit les modèles scientifiques par rapport aux modèles artistiques me semble convaincante.

Outre le recours à la supposition et à l'imagination, les fictions scientifiques et artistiques engagent une suspension de la vérité qui s'établit à travers une forme de contrat (tacite ou explicite). Ce qui importe alors est de mieux comprendre ce qui les différencie. J'ai donc tenté de préciser que ce qui régit les fictions scientifiques par rapport aux fictions artistiques peut s'organiser autour de cinq hypothèses. 1) le contrat visant à établir une entité fictive ou un modèle fictionnel doit être le plus explicite possible, 2) la perspective d'une invalidation doit pouvoir régir la fiction, 3) le régime de la supposition est celui de la facilité ou de la commodité de la déduction, 4) l'inexistence d'une entité doit répondre à un principe d'économie. Le plus souvent cette inexistence n'est pas postulée d'emblée mais est progressivement dévoilée (mais on a vu que ce principe classique dans l'histoire de la physique était de plus en plus démenti en physique théorique et en cosmologie), 5) la distinction entre monde actuel et monde virtuel qui sévit en principe dans les mondes fictionnels existe aussi mais de façon différente dans la théorie des multivers dans la mesure où la physique théorique ne renonce pas à une perspective d'invalidation. J'en suis venu à préciser que la notion de modèle en science comme une représentation circonstanciée, plus ou moins abstraite, d'une réalité du monde (ou d'un « monde »...) à des fins descriptives, explicatives, heuristiques ou opérationnelles pouvait aussi s'appliquer à la notion de modèle en art – à la différence essentielle – de l'absence de visée explicative dans le domaine artistique.

Si un modèle scientifique peut être considéré comme fictionnel en ce qu'il n'est pas concerné directement par la vérité, soit que l'entité représentée n'existe pas (la notion d'« éther » en physique), ou bien que le système de représentation soit insuffisant ou inadéquat (la notion d'« atome »), la dimension fictionnelle d'un modèle artistique apparaît essentiellement en se confrontant à un modèle externe. Enfin, dernière hypothèse propre à cette conclusion. Il semble qu'une orientation du modèle en art soit souvent « méta-descriptive » : le modèle artistique interroge et met en jeu le périmètre artistique, la conception de l'œuvre ; alors que le

modèle en science doit son intérêt à la précision de sa mise en oeuvre « locale », il ne vise pas à remettre en jeu les conditions d'exercice de la science.



Bernard Guelton « Le syndrome de la grenouille » 2007
Musée Dubois-Corneau, Brunoy et galerie Jozsa, Bruxelles

Prospective non-philosophique : rigueur du cycle de Kondratieff dans l'art haptique

Gilbert KIEFFER

Résumé : L'analyse de Kondratieff prend une nouvelle actualité dans le contexte économique mondial. L'hypothèse que des cycles longs dirigent les fluctuations de l'intérêt économique peut expliquer et donc anticiper les faits économiques eux-mêmes. Dans la démarche première de Kondratieff ou alors dans les reprises faites par d'autres penseurs comme Marx ou Schumpeter, l'analyse pourra se saisir des éléments structurels de la dialectique de Hegel. La démarche non-philosophique nous permettra alors de généraliser le propos à l'art. Les cycles longs dans l'art correspondent-ils au modèle de Kondratieff ? L'art haptique est-il donc programmé à disparaître ?

Abstract : The intellectual rigour of Kondratieff's long cycle pattern applied to the study of haptic art.

Kondratieff's analysis takes on a new relevance in the global economy. The recent crash brings into the modern context the hypothesis that long cycles simulate fluctuations in economic interest and may explain, and even anticipate, economic events themselves. Analysis reveals the structural elements of Hegel's dialectic that underlie Kondratieff's cycle theory. Using the non-philosophical approach we will then generalize about the purpose of art. Do the long cycles in art correspond to the Kondratieff model? Is haptic art bound to disappear?

Mots-clés : Kondratieff, cycle économique, crise, art, déclin, philo-fiction.

Introduction

Naguère, nous avons suggéré que la non-philosophie pouvait à nouveau jouer le rôle de laboratoire descriptif de la pensée créatrice, assumant alors, de ce fait même, des missions initialement dévolues à la philosophie. Jamais esclave ou prisonnière du syndrome de vérité, elle pouvait risquer l'hypothèse étrange en toute rigueur (étant entendu que cette même rigueur ne dépasserait jamais l'aspect descriptif de sa prétention). Ce n'est pas qu'elle puisse ainsi se libérer de complexes inhérents au penser philosophique, ou échapper à certaines de ses oppressions, c'est davantage un rôle nécessaire qu'elle pourrait reprendre, celui de se risquer aux limites chaotiques de la raison, une des missions inavouées de la philosophie traditionnelle.

Or les deux limites de la philosophie sont la sagesse et la sophistique. Nous l'avons dit souvent : la non-philosophie pouvait réaliser deux rêves limitrophes de la raison, celui de détecter la sagesse partout où elle apparaîtra, surtout quand elle se dira sans outil philosophique; et celui de mettre en mouvement une sophistique extrêmement élaborée face à la conceptualité traditionnelle. La non-philosophie peut ainsi passer outre les interdits et réinscrire la philosophie dans un contexte de recherche de sagesse et de culture sophistique qui lui donnera une allure inconnue et peut-être inventive.

Je le répète donc une nouvelle fois : faire de la sagesse et de la sophistique (ce que la philosophie ne veut plus faire), voilà les deux versants extrêmes de la nouvelle rigueur.

Dans ce contexte libéré et ouvert, on envisagera l'étude des penseurs inspirés par la vie elle-même, et qui ont négligé les codifications traditionnelles. On l'a déjà fait pour Saint-Exupéry (*Beyond the tale of the little Prince*). Cela devrait se faire encore pour Braque et d'autres. Il s'agit de textes non-philosophiques au sens premier du terme, dont il faut recodifier la pensée de manière à faire apparaître les traces de cette philosophie implicite, non-philosophique, pré-conceptuelle, pensée première de la vie même ou de l'art, directement inspirée par les choses et peu esclave des concepts.

La non-philosophie s'accordera des finalités seulement descriptives, susceptibles de révéler des penseurs non orthodoxe dans l'espace de pensée élargi de la non-philosophie, mais pourra se permettre de ce fait même des audaces coupables ailleurs. En toute rigueur, il faut que la raison puisse déraisonner pour être capable d'inventer partout où le monde est déjà trop encombré de vérités toutes faites.

Les cycles de Kondratieff et leurs mécanismes économiques

Cette fois, et pour donner un exemple de sophistique inventive, nous nous pencherons sur le modèle très actuel de Kondratieff.

Victime de grandes purges staliniennes pour avoir postulé une cyclicité en économie plutôt qu'une linéarité, il est le personnage même qui doit nous intéresser. Sur des bases statistiques pas toujours très sûres il lance l'idée de cycles longs dans l'économie (40 à 60 ans, voire même plus pour l'analyse de Abadie¹).

Dans son livre sur la crise actuelle, Loïc Abadie² utilise le cycle long de Kondratieff qu'il rallonge de 20 ans, pour la circonstance. Il y voit 4 moments :

- le premier correspond à la sortie d'une autre crise, celle de 1945 (phase de fin d'effondrement du cycle précédent). C'est une période où l'inflation est lente et l'épargne abondante. L'effondrement précédent étant constitué non seulement une épargne, mais aussi une psychologie de peur et de prudence.

- le deuxième répond à une phase d'inflation plus importante marquée par un début d'euphorie. Cette deuxième phase est annoncée par la montée des taux longs, ce qui est toujours un signe d'inflation. Les signes psychologiques annonciateurs sont les contestations sociales (hippies, mai 68) qui sont des indicateurs sûrs que la peur a disparu, celle-même qui signalait la période précédente d'épargne et de repli. Les valeurs de la phase première sont alors en mutation. Durant cette phase il faut faire attention à la corrosion des actifs par l'inflation. Un repli vers l'or et les matières premières (pétrole) est judicieux. Par suite du comportement des foules qui commencent à prendre la même route, l'or monte en parabole. Le ratio

1. Ces cycles caractérisent les pays capitalistes depuis le début de la révolution industrielle. 1792-1850, 1850-1896, et 1896-1940. Kondratieff les décrit en deux phases : des phases de hausse 1792-1815, 1850-1873, 1896-1920, 1945 à nos jours ; et des phases de baisse : 1815-1850, 1873-1896, 1920-1940. Ces phases ont été expliquées de manière diverse (parfois d'ailleurs, même leur existence a été remise en question).

2. La Crise financière en 2008/10 : mode d'emploi pour la décrypter et l'exploiter... Voilà le site du non-économiste (je veux dire un vrai économiste qui n'a pas passé par l'académie)

Abadie : <http://www.tropicalbear.over-blog.com/>

Dow/Gold descend sous 4, signe de la bulle et du retournement. Avec en plus un indicateur de récession, ce sera le signal d'une phase trois qui commence.

- le troisième correspond donc au crash des métaux précieux (1981) et à la phase de désinflation. C'est le paradis des épargnants selon Loic Abadie. Pendant cette phase les taux diminuent progressivement (1980 à 2007) De ce fait tous les actifs réalisent de bonnes performances sauf l'or et les matières premières. En réalité la consommation diminue pendant cette phase, car on aura déjà entamé le mouvement descendant de la courbe de Kondratieff. Comme la consommation diminue, on l'encourage par un endettement qui prend des proportions d'autant plus importantes que l'euphorie de la phase précédente monte toujours et que l'impression de progression illusoire linéaire est encore dans tous les esprits. Tout le monde s'endette alors, les particuliers, les entreprises, les Etats. L'aversion au risque a complètement disparu. « *Les phases 3 ont des durées très variables dans les cycles économiques : 10 ans seulement pour la phase 3 qui a précédé la crise de 1929... jusqu'à 27 ans (pour le moment) pour la phase 3 actuellement en cours en Europe et aux USA* » p.62 Loic Abadie

- la phase 4 correspond alors à l'éclatement de la bulle. C'est l'hiver de Kondratieff. L'importante bulle sur les actions et l'immobilier, associée à des signaux de récession, va donc se dégonfler. De nombreux signes précis annoncent cette dernière phase : l'indicateur de constructions en baisse, l'inversion de la courbe des taux (taux à 10 ans inférieurs aux taux à court terme). La phase 4 du cycle est alors prête. Elle va remettre à plat les bulles spéculatives qui se sont accumulées dans le mouvement euphorique précédent. C'est la grande dépression, la tabula rasa du long cycle économique.

On aura remarqué que la phase A la phase ascendante du cycle de Kondratieff correspond au moment premier et deuxième décrit par Abadie. C'est la montée de la courbe de Kondratieff. La phase 3 et 4 décrite par Abadie reprennent la phase B ou descente décrite par Kondratieff.

Ce qui est intéressant, indépendamment du fait qu'objectivement les phases puissent exister ou non, ce sont les raisons détaillées qui soutiennent leur évolution. Il faut donc, en tout premier lieu, chercher des constantes dans les explications qui soutiennent les phases économiques de type Kondratieff.

Pour Kondratieff, la phase A est due au fait que la production augmente, tant et si bien que les salaires, l'emploi, les profits s'améliorent. Comme la demande augmente il y a une inertie naturelle, du fait que les industriels, s'adaptant à la demande, s'engagent dans une augmentation progressive de leurs capacités, et de ce fait là font augmenter les coûts de production. Ils répercutent donc ces coûts sur leurs prix, et la demande élevée de monnaie pour investir entraîne une hausse des taux d'intérêt, et une forme d'inflation.

Celle-ci amène tout naturellement la phase B ou phase descendante. En effet, par suite de la hausse des prix, la consommation diminue. Les industriels doivent donc réduire leurs prix pour vendre. Ils jouent pour ce faire sur les coûts de production et licencient. Ils arrêtent progressivement d'investir. Cette décrue enclenche une baisse de consommation et d'investissement. Alors comme il n'y a plus de demande de crédit, les taux baissent naturellement. De ce fait le cycle est prêt à recommencer.

Ces explications n'ont pas été reçues de la même manière par ceux qui les ont commentées ; et qui, tout en gardant les phases décrites par Kondratieff, ont introduit des mécanismes complexes qui prennent appui sur des explications différentes.

Schumpeter, par exemple, (qui a contribué à faire découvrir Kondratieff) attribue les phases A des à des « *grappes d'innovations majeures* ». Ces innovations sont le résultat d'inventions qui ont changé le déroulement économique. Ainsi, de 1788 à 1816, c'est la machine à vapeur qui fait redémarrer le textile. Elle initie un cycle. La nouvelle courbe sinusoïdale se développe jusqu'à une phase descendante, de 1848 à 1873, avant que justement un nouveau cycle ne se forme sur d'autres innovations : le chemin de fer et la sidérurgie.

Pour Schumpeter, c'est l'innovation qui en est l'impulsion. C'est elle le moteur de la courbe ascendante. Elle lance le cycle. C'est cela qui a changé par rapport à la théorie initiale de Kondratieff. Mais le mécanisme de pensée et d'analyse est resté le même : le phénomène de grappe pousse à un investissement productif qui va créer des emplois (phase A). L'investissement lié au processus enclenché encourage la montée de la demande de crédit et donc des taux d'intérêt. Là on rejoint l'analyse des mécanismes de base précédemment décrits. Le passage en phase B résulte de cet élan qui a poussé à l'endettement et qui a fait monter les taux. Le retournement se fait lorsque le taux d'intérêt atteindra un seuil critique où certaines entreprises

ne peuvent plus rembourser leurs emprunts. Les premiers touchés par cette crise du crédit sont ceux qui ont imité les innovateurs (attirés par le profit, en spéculant sur la nouvelle situation, sur l'idée que les taux de croissance allaient continuer indéfiniment). Pour Schumpeter, l'entrepreneur innovateur n'est pas la seule figure intéressante, les entrepreneurs imitateurs suivent et se faufilent dans la niche technologique découverte par les innovateurs ; ils nourrissent ainsi une dynamique de croissance par les opportunités d'investissement qu'ils exploitent, mais provoquent à terme une saturation du marché et l'effondrement des capitaux engagés ; d'où la nécessité d'innover en permanence.

Analogie avec le mécanisme dialectique hegelien

Il y a une analogie de ce raisonnement profond avec la démarche dialectique de Hegel. Ce sera notre deuxième constatation, de philosophe, cette fois. Si on parle d'analogie ce n'est pas tellement pour désigner une forme de raisonnement, que pour éviter toute idée de filiation entre les deux systèmes. Procédons à une préparation du matériau pour une utilisation non-philosophique.

On aura recours, pour ce faire, à la fameuse dialectique du maître et de l'esclave (« *Herrschaft und Knechtschaft* », extrait de la *Phénoménologie de l'Esprit*).

Le parcours est le suivant. Hegel décrit d'abord les trois étapes de la conscience (Certitude sensible, Perception et Entendement). Il aborde ensuite par la Phénoménologie de l'Esprit le stade suivant : la conscience de soi ou auto conscience. Ce passage correspond au chapitre IV, qui fait référence à dialectique du maître et de l'esclave. Il faut évidemment le considérer comme un nœud important dans l'oeuvre du philosophe, car la Phénoménologie intervient comme *a priori* pour la compréhension de la Science de la logique. Elle fait en même temps partie de cette Science de la logique qui se propose d'expliquer la connaissance absolue, car la connaissance, n'est pas dans les sciences naturelles mais dans une phénoménologie qui construit son histoire, son parcours dans le réel par le biais d'une lutte pour la liberté afin de se réaliser

Fondamentalement, pour Hegel, la connaissance absolue, ou Esprit, ne peut pas arriver à être, sans une auto conscience qui doit se faire reconnaître par une autre conscience de soi. Afin d'expliquer comment cela fonctionne,

Hegel utilise une histoire qui est par essence un résumé, l'histoire idéalisée d'une rencontre.

L'insertion de l'histoire dans l'ensemble de la phénoménologie et de la phénoménologie comme élément de la doctrine globale de l'esprit occupent habituellement l'ensemble de travail d'exégèse philosophique par corrections savantes. Là n'est pas le travail non-philosophique, qui lui cherche plutôt à généraliser le matériau, à le faire sortir de son contexte doctrinaire. Et un travail d'extrapolation semblable semble avoir guidé Marx lorsqu'il a réorienté la fameuse dialectique hegelienne sur un nouveau contexte en l'associant à la plus-value et au travail.

Ici, pour notre propos, nous nous proposerons de saisir le mouvement de pensée hegelien lui-même, dans son parcours narratif et de le comparer aux raisonnements économiques, sans nous perdre dans les systèmes de vérités des philosophies économiques elles-mêmes (monétarisme, marxisme, etc.). Mais aussi, sans nous perdre dans les discussions sur l'*Aufhebung* qui nous rabattraient immédiatement sur la dialectique verticale, nous empêchant de saisir le mouvement qui nous intéresse. Écoutons à présent l'histoire du maître et de l'esclave et traduisons l'*Aufhebung* en action, exactement comme nous l'avons fait pour Kondratieff.

Le maître est maître et se distingue de l'esclave parce qu'au fond il n'a pas peur du seul maître absolu qui aurait pu limiter son pouvoir : la mort. L'esclave consent à être esclave par peur de la mort. Le maître l'assujettit mais le laisse vivant, sinon il ne serait plus le maître, car il n'aurait plus ce témoin et cette reconnaissance de sa maîtrise... Car elle vit de reconnaissance, sa maîtrise... C'est la phase A du cycle, l'équivalent de la phase montante de Kondratieff.

Survient alors le haut de la sinusoïde. C'est le moment d'hésitation et d'incertitude avant que l'affirmation génère par son excès même, sa propre négation. Nous traduisons : l'esclave pourra s'interposer entre la vie et le maître. Ce faisant il permet au maître d'être vraiment maître, détaché de la vie, comme il a voulu l'être par son dédain de la mort. Or, en même temps, il y aura dans son affirmation même une perte progressive de connaissance sur la vie, de connaissance par la vie. Ce dont ne souffrira pas l'esclave, dont le savoir s'enrichira sans cesse de ce contact avec les exigences matérielles et pratiques. C'est exactement le moment du retournement qui approche et la phase B qui se met progressivement en place.

L'esclave apprendra toujours plus par contact avec la vie. Et de ce fait, il sera de plus en plus nécessaire au maître, car l'adaptation au réel et à la vie est impérative. De telle manière que dans la réalité des choses s'installera une dépendance inversée. Peu à peu le maître sera vraiment dépendant de son esclave, tant et si bien que l'esclave, avant même d'être reconnu, sera déjà, de fait, le maître du maître, par son contact avec la vie. Le retournement s'est accompli. C'est la phase B qui conduira la nouvelle situation à son aboutissement, lorsque l'esclave prendra le pouvoir, en renversant le maître. Là s'arrête l'histoire qui a inspiré la vision marxiste de la dialectique.

Mais on pourrait très bien la continuer en disant que l'esclave devenu maître aura la même tentation que l'ancien maître. Il voudra s'épargner le travail pénible. Comme il a la maîtrise réelle, il pourra demander à l'ancien maître de prendre sa place (car il se peut que ce dernier n'ait plus à présent la même superbe, une fois destitué) et la phase A pourrait recommencer. C'est cela la différence entre Kondratieff et Marx et c'est la raison pour laquelle il a été fusillé. Pour Marx le renversement ne devait plus être réversible, et le cycle n'existe pas. L'ensemble devient linéaire. C'est la différence entre la cyclicité économique et la dialectique linéaire d'absorption dans le tout (qui caractérise pour le spécialiste la pensée de Hegel).

Mais si l'on considère la dynamique de la pensée hegelienne, elle est très proche de celle de Kondratieff, et de la pensée économique en général. C'est celle même qui décrit la dynamique des bulles spéculatives. Elle correspond à la même démarche. Un investissement immobilier sera favorisé parce que le bien pourra prendre de la valeur à la revente. On pense que demain ce sera plus cher ; qu'on pourra donc moins bien l'acheter qu'aujourd'hui, mais mieux le vendre. On appelle à construire, non pour se loger seulement, mais aussi pour revendre et pour faire du bénéfice. Beaucoup songent à cela. L'idée se communique. Il y aura de ce fait de plus en plus de constructions. Or, peu à peu, par suite de la concurrence, les espérances de gain à la revente s'estompent. Les logements se vendent de plus en plus difficilement. Et la courbe s'inverse, la phase B commence. Les prix tombent, et en tombant, la confiance disparaît et accentue le mouvement de la chute, en raison inverse de l'énergie qui avait porté l'espoir de gain en phase A. Les constructions se calment et la bulle se dégonfle, par le même élan qui a permis à la constituer. Le pouvoir du maître conduit à l'affaiblir comme maître puisqu'il va se rendre dépendant de l'esclave, jusqu'au moment où le

renversement se fera. La même énergie qui conduit la phase A procède au retournement. Cette similitude nous conduira à généraliser l'analyse de Kondratieff à d'autres domaines que seulement économique, celui de l'art, par exemple.

C'est le moment de se défaire des évidences faciles et autres a priori.

- L'idée que l'art est soumis à des cycles est en soi très parlant. Cependement le cycle n'est pas un retour stérile au même, comme le voudrait la tradition linéaire des académismes. Si tu renies la toile blanche de Malwitch tu ne reviens pas forcément au passé.

- Le cycle n'est pas directement dépendant de l'économie comme pourrait le suggérer une autre tradition (économique, qui ne voit dans le commerce de l'art qu'une spécificité anecdotique du commerce en général).

- Plus encore : ce qui conduit à délaisser certains modes d'expression, à en adopter d'autres pourrait représenter un intérêt dont l'énergie cyclique contrevient aux idées de l'art absolu, et linéaire, tel qu'il est véhiculé par la tradition philosophique de l'esthétique, qu'elle soit moderne, romantique, postmoderne ou abstraite.

Il s'agit de penser à la marge de ces deux traditions (l'esthétique académique et la dépendance économique) qui ont accaparé le fait artistique :

Pour le faire avec une certaine rigueur, il convient de suivre la description hégélienne de la dialectique, de la retrouver dans les mécanismes économiques et de la repenser dans les cycles de l'art.

Il existe en effet un moment où l'énergie quitte la forme (cette forme d'expression familière, dans laquelle on reconnaît l'apparaître de l'art), même quand elle est abstraite ou informe, conceptuelle et autre, tout simplement par excès d'affirmation, un peu comme dans une bulle économique traditionnelle. La théorie des cycles de Kondratieff, généralisée à l'art, permettra d'en développer précisément les phases. Commençons.

Généralisation du cycle de Kondratieff à l'art haptique

D'abord, pour éviter un sempiternel débat stérile sur le « moderne », « le non figuratif », nous utiliserons le terme de Deleuze : celui d'art « haptique ».

Deleuze forge le concept d'art haptique à propos de Bacon. Il l'oppose à l'art optique selon trois critères.

Premier critère : l'art haptique est un art d'immersion du sujet observateur dans ce qui est observé (ce n'est pas une « *Einführung* »). Il n'y a donc pas de fenêtre de la Renaissance, pas de distance critique, pas de détachement sujet-objet. C'est une fusion confusion.

Deuxième critère, l'art haptique ne présente pas de codification de l'espace. Il n'y a pas de parcours à l'intérieur de l'espace décrit. Il n'y a donc pas de perspective qui place les illusions et crée l'espace à parcourir.

Troisième critère : l'usage de la ligne. Contrairement à l'art optique où la ligne cerce les formes, trace et délimite les objets les personnes, dans l'art haptique la ligne existe en elle-même et pour elle-même. On en fait un usage abstrait (comme dans les réflexions de Kandinsky sur l'art). Ces trois critères, l'immersion, la fusion des plans, et l'abstraction en font un descriptif qui pourrait caractériser cet art qui est sorti du cubisme et qui se perd dans d'innombrables tendances de happening jusqu'à ces toutes récentes années où son originalité et son artificielle perennité se voient soutenues par un renfort de discours académiques.

Pourquoi appeler art haptique le travail artistique non figuratif d'une grande partie du siècle passé, alors que sous ce concept Deleuze entendait un type d'art premier, qui pouvait inclure l'art égyptien aussi bien que le baroque, mais qui s'opposait à l'art de la perspective, à l'art optique ? Cela n'est pas conforme à l'usage et ne respecte pas la conceptualité interne à la pensée de Deleuze.

C'est que nous faisons du concept de Deleuze un usage généralisé, en le coupant consciemment de l'histoire de la philosophie et de son propre système de vérité. Les trois critères sont ceux-là mêmes qui vont opposer le travail de Max Enst-Dali-Magritte à Picasso-Braque-Klein-Duchamp. Peu importe d'ailleurs comment on nommera cette séquence, on ne se laissera pas gagner par le saupoudrage conceptuel : cubisme, nouveau réalisme, pop art... Cette poussière conceptuelle est chargée avant tout de soutenir l'illusion de *Clavileño* (article précédent ; *Philo-fictions* n°1, Gilbert Kieffer, « *Le syndrome de Clavileño* »).

Nous utilisons un seul concept (haptique) pour échapper justement à l'illusion de complexité, de richesse de la « nouvelleté » comme disait Montaigne. Nous avons décrit cette illusion comme le syndrôme de Clavileño. Ce syndrôme cherche à faire croire à des rêves éthérés alors que les réalisations qui portent et supportent ces mêmes rêves, ne sont que de vulgaires paquets de fer compactés, des urinoirs et d'autres artefacts grossiers, de la même manière que Dom Quichotte croyait que Clavileño était un destrier céleste, alors qu'il n'était en fait qu'une farce, un vulgaire cheval de bois.

Nous ne croyons pas que tous ces courants soient fondamentalement différents les uns des autres. Leur différence est faite d'illusions verbales. Leur facture inlassablement se répète tout un siècle déjà. Nous ne croyons pas que l'art haptique a définitivement détroné l'art optique, car la linéarité de cette analyse est une illusion que nous chercherons à démasquer à présent.

Personne ne peut prendre possession de l'art, pas même le courant de l'art haptique, car l'évolution n'a jamais été linéaire. Nous sommes plutôt de l'idée qu'il doit y avoir de grands cycles, du type Kondratieff, pouvant couvrir jusqu'à un siècle d'histoire de l'art, des cycles moyens de type Kitchin, et même des cycles courts de type Juglar.

Or si l'hypothèse de l'existence d'un cycle de type Kondratieff a droit de cité, alors, l'art haptique pourra s'éteindre bientôt, parce qu'il a déjà duré trop longtemps.

S'il existe un équivalent du cycle Kondratieff dans l'art du XXe siècle, alors les courants ne se seront succédés que pour faire oublier par des théories (nouveau réalisme, pop art, etc) que les œuvres ressassent, qu'elles piétinent et répètent. Tout cela ressemble à des phénomènes de relances économiques par la publicité, par le crédit. Il est relativement facile de déterminer la phase deux et trois du cycle de Kondratieff, revu par Loïc Abadie dans l'évolution économique de 1968 à 2007 (avant l'hiver de Kondratieff, celui du grand effondrement systémique qui clôt le cycle), dans l'art pictural du XXe siècle. Toutefois les cycles semblent être décalés. La phase inflationniste, optimiste, euphorique des années 68 commence déjà en 1907 dans l'art haptique, par le pré-cubisme des *Demoiselles d'Avignon* (en période de déclin du cycle économique précédent, qui aura sa phase quatre, de dépression systémique en 1929 à 1945). Le cycle Kondratieff de l'art haptique mord donc sur le cycle précédent de l'économie. Les deux cycles

Kondratieff, économique et artistique, ne sont absolument pas accordés. On peut tirer une foule de vérités de ce nouveau rapport (sur la spéculation, sur l'évolution de l'art par rapport aux crises économiques). En réalité, la naissance de l'intérêt, l'engouement pour un style, une manière, sont cycliques, peut-être parce qu'ils sont déterminés par la même psychologie collective que la spéculation économique, et non parce qu'ils dépendent directement de cette dernière seulement.

Le cycle de Kondratieff pourrait donc diriger les grandes tendances dominantes de chaque siècle. L'art de la renaissance, le classicisme français, le baroque, le romantisme, etc. Ces tendances tiennent longtemps parce qu'elles occupent l'intérêt d'époques entières pour des raisons multiples et pas seulement politiques ou économiques. Ces grandes tendances inscrivent le goût dans le sens du bon goût qui n'est évidemment qu'une conformité à la tendance montante du cycle. Elles se durcissent en académisme pour éviter les retournements de tendance. Il faudrait entreprendre toute une étude pour documenter et vérifier ces hypothèses.

Quand on présente de l'art, quand on vend de l'art c'est toujours au nom du patrimoine sous le signe de l'inchangé, de l'éternel. L'art est éternel puisqu'il sera gardé en mémoire. De là l'illusion somme toute classique qu'il sera toujours tel et ne subira aucune dépréciation. Mais le musée imaginaire est en réalité en transformation permanente en fonction de la vie, de l'intérêt du moment, de la reconnaissance officielle, des spéculations. Il y a des cycles, ce n'est pas un continuum linéaire. Mais ce n'est pas non plus un retour au point de départ, car les cycles de type Kondratieff, Kitchin ou Juglar ne retournent pas au point de départ, mais amorcent de nouvelles tendances, même s'il peut y avoir des points de comparaison entre ces tendances.

Les grandes tendances du siècles se conjuguent avec des variantes dont la cyclicité est plus courte. Dans ce cycle court de type Kitchin apparaît l'impressionnisme comme un courant de fin de la figuration, en réaction contre l'académisme pur et pauvre. Il n'est pas étonnant d'ailleurs que ce courant retrouve un regain d'intérêt à une période où l'on a fait durer trop longtemps le cycle long de l'art haptique.

Saisir ce phénomène sur un decalque exact des cycles de Kondratieff analysés par Loïc Abadie est particulièrement parlant. On se rappelle la phase trois de désinflation économique, lorsque l'optimisme était dans un mouvement d'inertie hérité de la phase inflationniste précédente, alors que

la consommation ne se poursuivait que par une politique du crédit qui allait fabriquer dans l'économie la grande bulle qui ferme le cycle complet de Kondratieff que nous sommes en train de vivre à présent. Cette période correspond exactement à la surenchère des tendances de l'art haptique, ces fragmentations infinies qui ne se distinguent de fait que par la parole explicative. Tout cela semble suivre la loi de la phase trois d'un cycle de Kondratieff et annonce que l'art haptique se survit et ne manquera pas de disparaître, parce qu'en réalité il est déjà détrôné et n'est qu'artificiellement maintenu en vie pour les besoins de la spéculation des investisseurs et de l'académisme de certains grands musées (qui ont parié sur le fait que cet art serait éternel). Mais la tendance change par son propre épuisement. Et l'intérêt se perd parce que l'énergie a fui ailleurs.

L'art n'est, somme toute, qu'une expression d'un certain désir de transcendance mais qui se dit depuis le temps lui-même et qui change avec la conscience collective. Un art universel postulerait une conception linéaire. Or l'intérêt obéit à des cycles de longueur variable suivant qu'ils correspondent à des tendances de grande ou de moyenne ampleur. Le rythme des civilisations n'est pas le même que celui des périodes politiques. Et ce dernier n'est pas celui des générations en succession ni même celui des individus artistes. On dira donc qu'un grand artiste anticipe la tendance qui vient. Il vit et travaille déjà dans le cycle suivant. Voilà pourquoi il est difficilement accepté de son vivant ; tout simplement parce que ce qu'il voit, les autres ne le voient pas encore. Il ne peut pas se mettre au goût du jour, puisque le goût du jour est un cycle ancien pour lui. Il a l'intuition de ce qui va naître et un instinct sûr le guide dans son action. D'autres imiteront son expression et sa mythologie. Il aura ensuite ses épigones et même son académie. La différence avec l'entrepreneur de Schumpeter est dans le temps de réaction de ceux qui le reçoivent. Alors que l'entrepreneur va ouvrir une phase A immédiatement après sa découverte audacieuse, parce que l'économie attend que se crée des besoins nouveaux et des réalisations nouvelles susceptibles de créer de la richesse, la découverte ou l'invention de l'artiste non-schumpeterien est surnuméraire parce que les investisseurs et les collectionneurs collectionnent le cycle en cours. Rares sont ceux qui comme Ambroise Vollard ont une vision en avant. La loi du nombre est le moteur des bulles économiques et la consécration des cycles anciens. Et dans le nombre, on pourra inclure les institutions qui transmettent le savoir et le conservent.

Voilà quelques exemples tirés de l'intuition du cycle de Kondratieff appliqué à l'art. On laissera au lecteur le soin d'en tirer d'autres encore.

Une politique-f(r)iction

Sylvain LÉTOFFÉ

Résumé : Nous interrogeons ici partiellement encore la discursivité politique, le montage qu'elle peut constituer et le démontage dont elle peut faire l'objet, mais plus encore l'usage qu'il peut revenir à chacun de faire d'elle. Cette discursivité peut être soumise à expérimentation hors les codes qui la régissent habituellement. La mise en évidence de ces codes est une tâche nécessaire, qui a pour but la constitution ou l'émergence d'une parole qui ne soit plus inféodée à la croyance Monde. Vers un anarchisme transcendantal ou démocratie des étrangers.

Abstract : Here we are still partially examining political discursiveness, the assembly it may generate and the dismantling it may be subjected to, but, moreover, how everyone may be in charge of it.

This discursiveness may be confronted to experimentation, beyond the codes that usually rule it. Demonstrating these codes is a necessary task, whose goal is the making and emergence of a word which is no longer enfeoffed to World belief. Towards a transcendental anarchism or an aliens democracy.

Mots-clés : politique, régimes de signes, détermination-en-dernière-instance, expérience.

Nous (mais qui sommes-nous ?) entretenons un rapport (mais quelle est la nature de ce rapport, idéal réel ?) avec la politique (comment définirons-nous jamais la politique ?).

Nous des humains mailles filet se débattre avec théories logos concepts monde problèmes exploitation subissons quelque-chose victimes effet sans jamais rien dire quelque-chose malgré déclaration des droits de l'homme tous les jours sans savoir ni d'où vient va classification nosographie troubles problèmes identifier

Nous (mais qui sont-ils ceux qui disent nous ?) entretenons de multiples rapports (sont-ce bien des rapports ou des relations ? peut-on décrire ces relations ?) avec le corpus politique (mais quelle est l'étendue de ce corpus ? comment le circonscrire ? quelle en est la limite ?).

problème le champ est indéfinis illimité variations subir multiples déformations topologie complexe problème le survole la discursivité les interdits les feux verts les blocages les accélérations des régimes cartographies sans-cesse obsolescence d'une champ transformation massive déploiement discursivités subir mutations continues

Nous les humains pensons avec des concepts politiques (mais pourquoi ces concepts sont-ils spécifiquement politiques ?) avec des concepts d'origine politique (comment faire la genèse des concepts politiques ?) avec des concepts émanant de notre expérience politique (c'est l'expérience qui a déterminé ces concepts ?), avec des concepts issus de notre expérience de la cité (qui définira l'expérience, la cité, le nous, le concept ?) avec une entreprise de définition de l'expérience politique par la philosophie (comment le philosophe produit-il des concepts politiques ?), avec Cité, Ville, Habitants, Monde, Relation, Hommes, Humains, Révolution, Histoire, Nation, Race, Différence, Répétition, Altérité, Autre, Un, Unité, Unification, Révolte, Oppression, Sujet, Résistance, Capitalisme, Culture, Classes sociales, Champ politique, Clash, Frictions, Emergence, Flash, Événement, Médias, Société, Peuples, Travail, Exploitation, Ensemble, Communauté, Economie, Marx, Freud, Marcuse, Nietzsche, Cicéron, Hobbes, Rousseau, des Auteurs, le multiple, avec un Monde (comment relater le Monde ?), avec Politique, avec cosmo-politique, avec techno-politique, avec polito-logie, avec polito-philie, avec polito-sophie, avec micro-politique, avec macro-politique, avec politique-monde, etc. etc.

démocratie droit civil humain a des droits devoirs dans et hors protection humanité langage parole expression parler droit de parler les langues spécifiques liberté de l'expression hors usages spécifiques santé émotions des en-un interprétés de toutes parts catégorisés rétrécis complexes Procuste Suffisant par des en-huns du monde spectacle même les coulisses font spectacle

Pensons (mais définir qu'est-ce-que penser n'est-ce pas déjà un acte politique ?) Faudra-t-il jamais définir comment il nous faut penser ? Qui définira la manière dont nous (mais qui sommes-nous ?) devons (par quelle nécessité ?) penser la politique (laquelle ? la nôtre ? mais pour quels personnages conceptuels devons-nous nous prendre ?)

cité philosophique et ses départements lieux spéciaux avec spécifiques pratiques langagières codifiées spécialement catégorisées hiérarchisées ententes particulières herméneutique partielle écoute département sémiologique juridique économique politique sémiotique ressources humaines médicale oncologique psy ou autre secteurs signes manifestes écoute herméneutique particulière régimes de signes particules langagières chaos des organisations du sens donation production nomination une histoire naturelle des régimes les discours discursivités multiples évolution mouvement complexification adopter parler les régimes signes

Nous (que sommes-nous ?) penserons notre expérience politique avec la tradition et le Monde. Notre expérience politique nous en construirons les fictions, ce sera notre politique expérimentale, notre façon d'explorer ainsi que d'inventer une force (de) pensée, une force politique. Notre expérience (une ou multiple ?) nous la décrirons au moyen des décisions philosophico-politiques qui constitueront notre matériau.

complexité expérience vivre monde avec signes objets reliquats verbes particules des minorités aux autorités la dictation dicible des devoirs dire des civils simples aux autorités autorisées systèmes les tutorats de la population problématique des lumières émancipation quelque-chose un dans hors quelque topos lieux spécifiques discursivité encore et encore géographie expérience mise en langage parler l'expérience de politique les champs multiple et le tout expérience synthétisée spécialisée

Mais qui Décidera jamais ce que nous sommes, que nous sommes, le besoin, la durée, le plan, le nom, la place, la marge, le centre, la gauche, la droite, le nombre, le comment, la finalité ? Sans place, sans situation, (sans centre, sans gauche, sans droite, sans extrême, sans plan, sans haut, sans bas, sans dedans, sans dehors ?), nous émergerons (tels-quels) des étrangers à la place, des étrangers à la situation (mixture de situé de situant de situation du site) Humani sans cité ou DDI Politique-monde...

certaines places institutions lieux des pouvoirs s'exercer la parole maîtrise situation enfermement subtile mise au ban lieu spécifiques des étrangers chassés humains comme malfrats avec avocats médecins parlant parole spécifique langue spéciale et roborative technique de la langue empreinte certains sophismes époumoner à comprendre le contraire et le contraire du contraire l'un dans l'autre mélanges les qualifications systèmes hiérarchie mal comprendre réalité spécifique en chaque lieu chaque vocabulaire

Quelque chose rouge dans la philosophie

La fiction comme méthode

Anne-Françoise SCHMID

Résumé : le texte qui suit est expérimental et théorique. Une scène de la philosophie est produite, puis défaite, pour mettre en évidence des caractérisations de la philosophie. Enfin, la question de savoir si la non-philosophie a des effets sur la/les philosophie(s) est dissoute par la distinction des notions d'hypothèse et d'axiome.

Abstract : The text which follows is both experimental and theoretical. A stage of the philosophy is produced, then undone, to bring to light characterizations of the philosophy. Finally, the question to know if the non-philosophy has effects on philosophies is dissolved by the distinction of the notions of hypothesis and axiom.

Mots-clés : scène généralisée, sang, coupure, résistance, hypothèse, axiome.

Introduction

Nous allons tenter ici une vision non-philosophique de la fiction. Non-philosophique signifie qu'elle sera pensée comme une pièce de la théorisation de la philosophie, qui ne peut être construite entièrement avec des moyens purement philosophiques supposés mettre en rapport la philosophie et le réel, mais avec certains de ces mêmes moyens utilisés dans une logique qui suspend ces relations. En ce sens, la fiction se distinguera de la narration, du récit ou de la scène théâtrale, dans lesquels nous supposons que la philosophie reste prise dans ces continuités qu'elle pose avec le réel. On sait que la philosophie classique rejette la rhétorique espérant trouver dans un discours limpide une transparence au réel, pour justifier son ordre des raisons. On sait également que les recherches modernes ont montré que la rhétorique n'était pas le poison, mais une protection de la discursivité philosophique, lui déterminant des « limites » dans l'obscureté. Chaque philosophie admet ou rend rectiligne un certain type d'obscureté par une fusion particulière de l'empirique dans lequel elle range ce que de la philosophie précédente elle critique comme inauthentique ou unilatéral ou partiel, etc... d'une part, et l'empirique qu'elle traite comme le correspondant de son « a priori », d'autre part. La fusion de ces deux côtés de l'empirique semble déterminer les droites d'une clinique philosophique, où les modalités sous lesquelles une philosophie pense s'identifier à la façon la plus limpide et la plus simple de représenter le réel. La rhétorique est juste la façon d'indiquer ce qui fait métaphore et ce qui fait catachrèse¹. Les représentations classiques en philosophie se font dans un cadre dessiné tant par la rhétorique que par des oppositions entre « contenus » par exemple entre étendue et

1. Rappelons une lettre de Paul Cézanne à Félix Klein, qui touche de très près notre objet : « Connaissez-vous Chardin, Monsieur Klein ? C'est un peintre français qui a fait un autoportrait où il se montre porteur d'une visière. La visière, ce serait un remède pour toutes ces peintures, où les plans se chevauchent et tombent les uns sur les autres, il faut au peintre sertir les contours d'un trait noir pour les fixer. Un plan aux bords nets utilisé comme visière permettrait de voir dans le motif observé que les lignes droites horizontales sont courbes. Quel roublard que ce Chardin avec sa visière ! » (Lettre de Paul Cézanne à Félix Klein, 17 avril 1906, rééditée par Jean Borreil et Maurice Matieu dans les Cahiers du Collège International de Philosophie, 8 (octobre 1989), p. 319). Ce qui, en philosophie, est l'équivalent du trait noir, fusion du plan et de la visière, est justement la double fonction de l'empirique. Sans un tel recouvrement, les notions philosophiques tombent les unes sur les autres et se chevauchent, pour reprendre les mêmes termes que Cézanne.

esprit, mais elles ne se recoupent pas tout à fait pourtant, et c'est ce qui fait la complexité des relations entre les exposés selon l'ordre des raisons et ceux selon l'ordre réel, ou les exposés analytiques d'une philosophie et leurs exposés synthétiques, qui traversent toute la philosophie classique.

Les critiques de la représentation par la philosophie du 20^{ème} siècle, quoique jugées partielles du point de vue de la non-philosophie, ont montré que la rhétorique n'était pas suffisante pour l'instauration d'un discours philosophique², déjà fracturée et déformée à la façon cubiste chez Derrida, immergée dans le plan d'immanence par la sérialité deleuzienne. Style, brisure, charme et continuation deviennent les gestes semi-transcendants permettant l'invention philosophique. Mais ces instruments supposent une sorte de primat des relations sur les termes, où des formes de transformation topologique entre les uns et les autres, ce qui est une façon particulière d'aborder la philosophie.

Nous proposons une sorte de texte expérimental, mettant en scène trois « personnages » remettant en jeu quelque chose de la philosophie, deux espaces et les conditions de leur permutation. Soient trois textes montrant les continuités de quelque chose rouge qui participe de la philosophie, et mettant en jeu un mode expérimental de la fiction. Qu'appelons-nous « expérimental » ? nous faisons le pari d'une sorte de point fixe sur toutes les variations, point fixe que nous ne touchons pas, mais qui est une condition de la permutation des rôles, ici, quelque chose rouge (sang, sans, tulipe, vomit, voire même lait). Le rouge n'est pas ici le fil, mais la chose même ou son clone. Nous commençons par un auteur spécialiste des retournements, mais toujours dans une idée de la fidélité à soi-même (le fil rouge) - que nous transférons comme fidélité à la philosophie. Nous continuons par un philosophe qui a fait changer le savoir sur la philosophie, puis par un futur non-philosophe qui construit une théorie de la philosophie.

La scène de trois fragments

PHOCAS

« Mais sais-tu sous quel nom ce fâcheux bruit s'excite ?

CRISPE

Il nomme Héraclius celui qu'il ressuscite.

PHOCAS

Quiconque en est l'auteur devait mieux l'inventer.

2. Michel Souriau, *L'Instauration philosophique*, Paris, Alcan, 1939.

PHILO-FICTIONS, LA REVUE DES NON-PHILOSOPHIES

Le nom d'Héraclius doit peu m'épouvanter ;
Sa mort est trop certaine, et fut trop remarquable
Pour craindre un grand effet d'une si vaine fable.
Il n'avait que six mois, et, lui perçant le flanc,
On en fit dégoutter plus de lait que de sang... »

Pierre Corneille, *Héraclius* (1647), Acte 1 scène 1.

« Aussitôt après avoir refermé la tombe et recouvert le lieu de fouille, Kant pose l'exemple de la tulipe : « Mais une fleur, par exemple une tulipe, est tenue pour belle parce qu'en la percevant on rencontre une finalité qui, jugée comme nous faisons, ne se rapporte à aucune fin. » La tulipe n'est belle que sur le bord de cette coupure sans adhérence. Mais pour que la coupure apparaisse - et elle ne peut le faire encore que selon sa *bordure* - il faut que la finalité interrompue se laisse voir, et comme finalité et comme interruption : comme bordure. La finalité seule n'est pas belle, l'absence de but non plus qu'on distinguera ici de l'absence *du* but. C'est la finalité-sans-fin qui est dite belle (*dite* étant ici, nous l'avons vu, l'essentiel). C'est donc le *sans* qui compte pour la beauté, ni la finalité ni la fin, ni le but qui manque ni le manque de but mais la bordure en *sans* de la coupure pure, le sans de la finalité-*sans-fin*.

La tulipe est exemplaire du *sans* de la coupure pure

sur ce *sans* qui n'est pas un manque, la science n'a rien à dire

Le *sans* de la coupure pure s'annonçait dans l'ustensile désaffecté, défunt (*defunctum*), privé de son fonctionnement, dans le trou sans manche de l'engin. Interrompant un fonctionnement finalisé mais en laissant une trace, la mort a toujours un rapport avec cette coupure, le hiatus de cet abîme où surprend le beau. »

Jacques Derrida, « Le sans de la coupure pure », *Le Parergon*, in :
La Vérité en peinture, Champs Flammarion, pp. 100-101.

« La structure flux/coupure, émission/fermeture étant ainsi « généralisée », ça va couler de partout dans *Mimésis*, ça va boire et soigner, goûter et vomir. Ivresse, élixir et empoisonnement. Purge, lavement et décharge. Menace d'un flux de merde dont l'évacuation est soigneusement contrôlée, cathartiquement contrôlée par Aristote. Pas seulement une scène du vomir, toute « Scène » se voit envahie d'une certaine chose rouge. Ou bien c'est Nietzsche dont Heidegger nous dit que le « renversement » s'achève en un « déversement (*Herausdrehung*) hors du platonisme ». Les versions de l'Éternel retour auront donc été des déversements et des flux coupés et relancés. Potion, vomir ou sang, ce sont tous des flux égaux dans leur inégalité. Et les coupures kantienne ? Par quelles métamorphoses « le sans de la coupure pure » est-il devenu le sang de la coupure impure, d'une coupure mimachinique qui coupe et ré-émet le flux de l'analytique kantienne pure, qui ferme et relance, selon un autre schème, le flux de l'analytique wittgensteinienne du langage, détraquant les codes physiologiques, anthropologiques et chimiques de l'une, et les codes logiques de l'autre ? rendant les flux inégaux à l'égalité de leur inégalité ? »

François Laruelle, « La scène du vomir ou comment ça se détraque dans la théorie »,
Critique 347 (avril 1976), page 342.

Quelque chose rouge dans la scène philosophique

Supposons que la scène se passe en Philosophie plutôt qu'à Constantinople, et que se laissent entendre les « fâcheux bruits »

« Pierre », « Jacques » et « François » dans une salle des fêtes prévoyant la fin-sans-fin des agapes philosophiques.

« Vaine fable » - le sang ou le lait, bien lointains, le crime a déjà eu lieu croit-on, seuls résidus réels mais hors de l'unité classique, coupure impure dans la pièce, prenant finalement le dessus, la « vaine fable » étant finalement la vérité extatique qu'il faudra révéler à la « populace émue » (« Montrer Héraclius au peuple qui l'attend ») -,

Beauté surgissant de la fin du banquet, elle aussi serait « vaine fable » si elle ne sortait de la coupure pure. Kant a fermé le tombeau. Les morts sont protégés, et les vivants aussi. Seule la fleur sauvage, hors culture hors intention des vivants et des morts, peut être belle.

Vaine fable et beauté combinées dans l'Eternel Retour comme machine à nettoyer les restes de la tradition philosophique - le sang a tout de même coulé et ce n'était donc pas tout à fait « vaine fable ».

Pierre et François fascinés par les flux qui dégouttent et dégoûtent,

Jacques cherchant un geste sans adhérence qui le protège mais le laisse à demi-mort. C'est pourquoi il s'assure que Kant a bien fermé le tombeau. François prie pour une fois Aristote de retenir et régler les flux dont Nietzsche a volontairement et puissamment ouvert les vannes.

Quelles que soient les combinaisons possibles de ces personnages anciens ou proches, on y retrouvera toujours la « vaine fable », le sang et la méthode (chercher le « trop certain », fermer la tombe, laisser sortir les héros et les traîtres de la scène).

Pierre a cela pour lui qu'il joue les personnages de telle sorte que deux d'entre eux ont plusieurs identités possibles (Léonce, Martian ou Héraclius). Le lecteur seul le sait sans doute par les indications de scène, mais non pas le spectateur, prêt à prendre le lait pour le sang, ni même l'acteur, qui mime de prendre le sang pour le lait, ne le savent en principe. Cette situation vaut sans doute à *Héraclius* d'être une tragédie peu jouée. Elle manifeste une combinatoire des flux au moins de ceux de l'inceste, puisqu'on ne sait qu'à la fin quelles amours sont fraternelles ou passionnelles, lesquelles doivent devenir précisément platoniques, etc.

(« ... car mon cœur

A de la peine encore à vous nommer ma sœur »).

Que cela justifie l'exergue : on peut jouer Héraclius en voyant dans chacun des personnages principaux des « personnages philosophiques » permutables, à la méthode près.

Jacques s'en tire en voyant dans toute philosophie une demi-sœur. François suspend la parenté et généralise cette suspension par une théorie de la détraque (Thèse 1 : « la philosophie est, en dernière instance et contre toute instance, la Scène du vomit dans la théorie ») et de la philosophie (Thèse 2 : « la théorie (la philosophie) est une maladie de peau du désir »), la première thèse étant subordonnée à cette seconde.

Bien d'autres combinaisons sont possibles, et d'autres adviendront encore. Nous en connaissons d'ailleurs quelques-unes.

La littérature a incarné, *Au-dessous du volcan*, un Jacques Laruelle où le vin se substitue au sang, comme en une eucharistie, et l'on raconte que Pierre Derrida aurait repris au compte d'un pseudonyme le rasoir d'Occam. Nous pouvons recommencer, alliant littérature et philosophie, sachant désormais que ce que le rasoir a tranché, les *putamina*, reviendront sous forme de lait, de sang et de flux, tragédie ou identiquement philo-comédie - « prodige affreux, dont je tremblai dans l'âme ».

« Mais de grâce, achevez l'histoire commencée » (Rodogune)

La vaine fable, la coupure pure, le vomit racontent tous une tradition qui échappe aux personnages qui les évoquent. Mais tous ces éléments sont souillés parce que ceux-ci en assument l'histoire par un geste qui en diminue l'épouvante, fût-il multiplicateur des flux, mais replace à l'intérieur de la scène philosophique le geste qui se voulait thérapeutique. La philosophie n'a guère su que faire de ce geste dont pourtant elle vit, entre tradition et souillure qui donne beauté à la fleur, entre tradition et reprise par l'individu, entre flux inégaux, dont toute tentative d'égalisation donnerait une nouvelle philosophie, à condition de « détraquer » l'inspiration qu'elle prend dans les sciences. La philosophie ne peut achever l'histoire commencée, elle se retrouvera toujours fable, sang, lait pour sang, sang pour lait, et les méthodes pour adoucir ces contrastes produisent une éthique des différences entre les humeurs, dans le genre *Traité des passions*. Cette invisibilité du geste transforme la philosophie en une sorte de récit réglé, où l'on peut commencer où l'on veut, à condition de savoir le commencement impossible.

On sait que cette forme d'histoire philosophique a suscité des résistances. Ceux que l'on peut appeler les Anglais sont spécialistes de la

création de concepts particulièrement « résistants » et pensés comme invariants aux discours spéculatifs qui généralisent les relations entre ces derniers : « terme », « série », « ordinaire », « sens commun ». Mais ils ne résistent que partiellement à ces récits, seulement pour un temps, et, après avoir condamné toute métaphysique, ils la reprennent maintenant sous forme des formes généralisées ou atténuées sous les espèces du « pragmatisme » ou du « réalisme ». Les Anglais viennent après coup pour soigner les hallucinations philosophiques.

La non-philosophie ne construit pas la résistance sur l'un des contraires philosophiques (par exemple sur la « spéculation » dans le doublet fait/spéculation), comme font les Anglais, lorsqu'ils condamnent la spéculation en faveur de l'empirique. Toute la philosophie, spéculation et empirie, est suspendue dans son rapport au réel et à la scène du vomi. On peut faire des sculptures des espaces non-euclidiens philosophiques, ils nous montreront toujours un *rapport* entre le spéculatif et le non-spéculatif dans la philosophie. Il ne s'agit pas de contraindre l'une des bordures, mais de faire la théorie de ce que lie et sépare cette bordure.

Il ne s'agit donc plus de monter une scène, de continuer des flux par le récit et de soigner la philosophie de la détraque. Ces moyens relèvent tous de la continuité supposée entre le réel et la philosophie, – continuité selon laquelle cette dernière devient malgré elle récit et narration (« après avoir fermé la tombe, ... »). Posons par hypothèse qu'il y a du réel, qu'il y a du philosophique, et tâchons de nous en tenir à cela.

Quelque chose rouge en « nature morte »

La fiction que nous évoquons ici n'est justement pas le récit. Elle est un opérateur (une application de φ dans φ justement) qui consiste à voir cette scène sans fin comme jouée. Elle est un arrêt sur image qui laisse advenir tout recommencement, mais y reste indifférent. Il y a de la philosophie, qui donne lieu à d'infinis récits, mais on peut construire une fiction qui soit une sorte de nouvelle rigueur dans la façon dont une philosophie engage de la philosophie.

Nous assumons que cet opérateur ne peut être trouvé directement sur la scène philosophique, bien que celle-ci y soit constamment cherchée au travers des notions qui cherchent à relancer une coupure ou à couper une

continuité, à proposer des certitudes (« sa mort est *trop* certaine ») en des chiasmes de plus en plus complexes et « indécidables ». Comme chez Barbe-Bleue, il reste toujours une trace de sang sur la clé qui ouvre une philosophie. On a coupé (on se débarrasse de la métaphysique et généralement de ce qui est sans signification, *meaningless*), on a nettoyé (on définit tous les termes avec précision), mais il reste une trace de sang ou un nuage de lait (le « vague »), et l'on demande d'achever l'histoire.

La question n'est pas de vouloir y mettre fin, une telle histoire a sa beauté et son intelligence, mais d'en mettre en valeur les innombrables variations, et d'en faire la théorie, non plus seulement sur la scène du vomir, mais dans les espaces rendus possibles par la non-philosophie, extension de la philosophie, dont le vomir ne serait plus que l'objet d'une nature morte parmi d'autres. Nous pouvons admettre toutes ces singularités philosophiques. Mais de plus, nous cherchons à les traiter comme paramètres pour comprendre la philosophie, plutôt qu'en tant que constituants d'une dynamique totalisante dont la fin(-sans-fin) s'appellerait philosophie.

Nous cherchons ce qui de ces récits reste invariant et se dit de la philosophie. Ces textes me disent « la science ». Le sang ne peut être vu sous les espèces du lait que dans une hallucination poétique, que le physiologiste saura bientôt déjouer. Le botaniste, au contraire rappelle Derrida, ne voit pas la beauté de la fleur, au moins en tant que botaniste, mais évidemment il se peut qu'il soit aussi myope et philosophe que le Rousseau qui constituait des herbiers ? L'anthropologie, la physique et la chimie, la logique même, se détraquent au contact de la philosophie, mais elles lui résistent aussi, et c'est de cette résistance que nous voulons faire fiction.

L'hypothèse de la résistance des sciences

L'un des fondateurs de la philosophie des mathématiques, Gottlob Frege demandait que le symbolisme mathématique ne soit pas que de l'encre. Il a lui-même élaboré une idéographie *Begriffsschrift* sur deux dimensions, exprimant ainsi horizontalement les propositions et verticalement leurs séries. Les mathématiques ne tiendraient-elles debout que parce qu'elle seraient écrites ou validées dans une substance plus précieuse que l'encre ? Peut-on tenir à cette exigence sans en revenir à une métaphysique hésitant entre le vrai, le faux et l'authentique ? Peut-on déterminer ce qui de l'encre et des mathématiques résiste à la philosophie sans faire rendre aux

mathématiques plus d'encre que d'être ?

Tout un mouvement traverse actuellement la philosophie mathématique anglo-saxonne et fait de la « fiction » un opérateur permettant d'éviter de faire osciller les mathématiques entre découverte et invention, mathématiques d'encre ou d'être. La méthode consiste à comprendre les mathématiques comme ayant un certain nombre de propriétés dont on traite l'une comme indépendante : X sans langage universel, X sans preuve, X sans structuralisme, X sans objet ou plus classiquement X sans nombre, X sans grandeur, X sans intuition, X sans espace, etc.³. L'usage du sans n'est pas là pour trouver un nouveau mode de fusion à un objet donné, mais une méthode pour faire émerger des objets encore non prévus ou non connus. C'est une méthode d'émergence des mathématiques.

Les conceptions des mathématiques s'en trouvent transformées, à la fois plus larges et plus étroites que les visions classiques. Plus larges : il y a des mathématiques sans nombre, ou sans langage universel, qui donnent lieu à des recherches ethnomathématiques (du type par exemple de celles d'Ubiratan d'Ambrosio), il y a fusion en certains lieux entre les gestes de la vie quotidienne et les mathématiques. Plus étroites aussi : on n'accède plus à un « langage universel » considéré comme applicable à toute science, mais à une sorte de construction où prennent part les mathématiques et d'autres sciences, dans un ordre de grandeur défini, pour mieux comprendre ce que sont les premières. Il y a quelque chose d'apparemment plus « local », mais le terme est mal choisi, car il ne s'engage pas ici une opposition entre le local et le global, ou le local et l'universel, proposons : il y a quelque chose de plus *intense* dans la façon de penser les mathématiques, et qui peut être repris d'une infinité de manières à condition de faire intervenir un élément indépendant ou hétérogène. L'intensité est à la fois un rapport au réel et une indifférence au « local » et au « global », mais non pas à l'échelle.

Il y a maintenant des mouvements qui procèdent de façon analogue, en particulier des modes de conception qui font usage de la méthode du *forcing* (la théorie C-K d'Armand Hatchuel et son équipe à l'école des Mines de Paris,

3. Il y en a une quantité d'exemples : *Mathematics without Foundations, Science without Numbers* (Hartry Field, 1980), *Mathematics without Truth* (Field, 1990), « Mathematics without Numbers » (Geoffrey Hellman, 1989) « Structuralism without Structures » (Hellman, 1996). « Truth and the Absence of Fact » (Field), « Mathematics with no Objects » (Burgess and Gideon), *Foundations without Foundationalism* (Shapiro), etc....

ou la théorie de la musique de François Nicolas, à l'IRCAM). La non-philosophie, extension de la philosophie sans le principe de suffisance ou d'autorité, a néanmoins un mode d'invention spécial, capable de prendre n'importe quel énoncé pour le transformer jusqu'à ce qu'il nous dise quelque chose du réel qui soit indirect. C'est là la nouvelle rigueur : tout ce que l'on peut dire ou écrire ne concerne son « objet » que de façon indirecte et ne le touche pas. Il y a de la science, il y a de la philosophie et rien ne dit qu'elles aient quelque chose à voir, rien ne permet en particulier de supposer que l'on puisse faire de la philosophie sur la science, ou une science de la philosophie. L'homme est quelque chose comme l'animal générique capable à la fois de science (l'homme est un animal) et de philosophie (« cet animal que donc je suis »), bipède sans plumes selon Platon, sans philosophie, sans science, sans qualité, « homme ordinaire » dont la non-philosophie écrit la biographie⁴... La philosophie peut alors être pensée hors la scène rouge, dans un univers où elle ne s'applique jamais, mais invente des formes de perception et de conception de ce qui adviendra de science et de philosophie.

La fiction suppose la transformation du texte philosophique en matériau (i.e. on stoppe la narration, on détruit les cadres de la rhétorique) de façon à créer des dimensions hétérogènes et indépendantes pour comprendre de façon intense la philosophie (intense : la philosophie et les philosophies sont les deux faces identiques du même axiome) sans la continuer (puisqu'elle se continue d'elle-même créant ses propres thérapeutes).

Nous pouvons aller plus loin, la fiction peut être traitée d'un point de vue expérimental comme l'immersion du matériau d'une philosophie dans la philosophie. Ce n'est plus seulement une logique 2/3 - concept et empirique reliés par le transcendantal, mais une logique deux où un soit n'est pas deux soit peut-être identique à deux, immergés dans le 2/3. Elle est ce qui traite en un geste identique la philosophie et ses multiplicités. Pour cela, il lui faut transformer en paramètres les éléments d'un horizon philosophique, comme cela se fait par exemple dans la composition musicale contemporaine, où timbre, son, note, harmonie, mélodie deviennent des paramètres, où le passage de l'un à l'autre de ces éléments peut se calculer, et où la gamme se crée à chaque fois pour chaque « fragment » musical. Une fiction est la réécriture d'une philosophie de telle sorte que ce qui semble être la source de son « sens » apparaisse de façon neutralisée comme dimension neutre et indépendante.

4. François Laruelle, *Une Biographie de l'homme ordinaire*, Paris, Aubier, 1985.

Que serait Merleau-Ponty sans la canne de l'aveugle ? Peut-on construire une fiction permettant de comprendre les modifications de sa philosophie sans ce lien entre deux mondes, un e(s)t deux ? La canne perdrait sa valeur métaphorique, elle serait juste un exemplaire de cet ingrédient insaisissable, comme l'écume de la mer chez Kant, qu'il appelle « transcendantal », dimension non entière mettant en rapport les concepts et l'empirique. La fiction permet ainsi de faire voir les structures de la philosophie que la scène de la coupure pure faisait voir comme interminable. La philosophie ne pouvait se trouver qu'au bout du récit, là où elle adviendra, mais est toujours reculée.

La fiction comme mise en hypothèses

Parmi les personnes qui travaillent sous les « hypothèses » de la non-philosophie (il y a un réel indépendant de la philosophie, on peut faire une théorie de la philosophie qui est identiquement une pragmatique), certains pensent que la non-philosophie a totalement rompu tout lien avec la philosophie, d'autres, au contraire, qu'elle peut avoir des effets sur la philosophie ou du moins sa pratique. C'est là une bifurcation importante. Nous aimerions par la fiction élaborer une distinction qui permettrait de reprendre cette question sous une autre forme.

On sait que la non-philosophie se construit par une axiomatique permettant la description des gestes les plus élémentaires de la philosophie, gestes élaborés à partir du matériau philosophique, mais aussi de ce que la philosophie dit des sciences, et qui peut donner lieu à de nouvelles fictions des relations entre philosophies et sciences.

Nous postulons que la fiction transforme, dans la philosophie, tout principe en hypothèse, et que la philosophie renouvelée par la non-philosophie se reconnaît par l'usage d'hypothèses. Bien entendu, de cela, on pourrait à nouveau faire un nouveau récit partant de Leibniz cherchant à trouver le résultat d'une analyse infinie, et se continuant chez Russell voyant dans la logique les conditions de l'invention et de la multiplication des objets mathématiques. Mais nous pouvons en faire aussi une fiction, autre que celle du « comme si » et permettant de mettre bout à bout des fragments de philosophies flottants. La fiction est dans ce cas une transformation du principe en hypothèse, mais aussi une façon de traiter l'axiome, tantôt l'admettant comme identique à l'hypothèse, parfois comme tout à fait séparé, sans qu'il puisse y avoir de continuité entre l'une et l'autre.

Quelle différence entre axiome et hypothèse ? L'une est plus en rapport à la théorie, la seconde plus proche du modèle et de la modélisation. Une philosophie privée de sa suffisance serait une sorte de modélisation de la philosophie dans la philosophie qui n'est pas la non-philosophie, mais lui offre un matériau. Plutôt que de considérer le réel sous la forme d'un « comme si », propre au récit : Il y a du réel, mais ce n'est pas lui qui est présent, mais sans lui on ne saurait que c'est un récit, la fiction admet le réel avant toute hypothèse, mais se retient de supposer un comme si, ou une reconstruction de la scène de l'advenir de la philosophie.

Hypothèse n'est qu'un mot parmi beaucoup d'autres, on jugera de sa force par sa possibilité de les multiplier. Serait-il le seul qualificatif de la fiction, il deviendrait un principe. Celle-ci n'est qu'un instrument que l'on fait advenir dans la philosophie pour la transformer en discours qui n'a plus d'autorité sur le réel. Une modélisation suppose le remplacement possible d'un modèle par un autre, mais sans devenir de l'un dans l'autre. Le devenir orchidée de l'abeille, celui du devenir animal de l'homme, Kant les avait préparés à sa façon avec sa tulipe, trouvée non pas sur une tombe abandonnée, mais dans les écrits de Saussure...

Si nous pouvons philosopher par hypothèse, alors nous pourrons philosopher selon autant de termes que l'on veut, hypothèse ou autre chose trouvée dans les textes philosophiques. Du modèle « hypothèse », on peut tirer une pragmatique des philosophies, de la permutation d'un modèle à l'autre, nous pouvons construire un savoir non-philosophique, savoir indocte, car ne reposant pas sur les philosophies.

Notre fiction : du récit de la scène où nous avons imaginé trois personnages et leurs permutations, nous créons une fiction sans scène permettant de construire un savoir sur « la-philosophie ». Ne serait-ce qu'un schème pour lire la philosophie dans la non-philosophie ? La fiction affirme l'indépendance et la co-existence de la philosophie transformée et de la non-philosophie, mais elle en arrête le commerce pour en faire des fragments de théories. Dont acte.

La Rédaction a reçu

- *Les arts visuels, le web et la fiction*, sous la direction de Bernard Guelton, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, collection Arts et monde contemporain, Centre d'études et de recherches en arts plastiques, Publication de la Sorbonne, Décembre 2009.

Table des matières

F. LARUELLE, <i>LE TSUNAMI ET LE MYTHE DU POISSON-EAU</i>	7
E. BROUZES, <i>UN THÉOLOGISME</i>	17
M. CHAUVIN, <i>WITTGENSTEIN, THE STORYTELLER</i>	21
F. D. D., <i>ROSALIE SUPERSTAR</i>	35
P. FONTAINE, <i>LA NON-PHILOSOPHIE COMME PHILOSOPHIE MILITANTE</i> .	57
R. GANGLE, <i>WHEEL INVERSE</i>	69
B. GUELTON, <i>FICTION DES MODÈLES...</i>	71
G. KIEFFER, <i>PROSPECTIVE NON-PHILOSOPHIQUE</i>	99
S. LÉTOFFÉ, <i>UNE POLITIQUE F(R)ICTION</i>	113
A.-F. SCHMID, <i>QUELQUE CHOSE ROUGE DANS LA PHILOSOPHIE</i>	117

Prochain numéro

Appel à contributions sur le thème de

Traduction, une dernière fidélité

Pour son troisième numéro, la revue Philo-fictions est à la recherche de contributions théorisant les multiples configurations entre traduction, philosophie et non-philosophie. Ces contributions pourront porter notamment sur :

- 1) Les diverses modes d'appropriation de la traduction par la philosophie (en particulier dans ses usages déconstructionnistes et post-analytiques)
- 2) La non-philosophie comme traduction générique de la philosophie
- 3) Les problèmes de traduction posés par le « texte » non-philosophique et les conditions générales de la traductibilité de la non-philosophie
- 4) La réception de la non-philosophie hors de France et les formes que prennent à la fois la résistance à la non-philosophie et son accueil
- 5) Les formes de modélisation non-philosophique du traduire et les pratiques inédites que ces formes génèrent dans les domaines aussi divers que l'épistémologie, la logique, l'esthétique et l'éthique
- 6) Des exemples (éventuellement accompagnés de commentaires) de traductions de textes non-philosophiques ou bien de traductions(-fictions) d'autres textes effectuées selon les principes de la non-philosophie
- 7) L'analyse critique de traductions déjà existantes de la non-philosophie
- 8) L'élaboration d'outils facilitant la traduction de la non-philosophie comme des dictionnaires ou des lexiques bi-multilingues
- 9) Les conditions de l'organisation de la traduction de la non-philosophie : par exemple, faut-il standardiser la terminologie non-philosophique ?

Sathya Rao

Veillez envoyer vos contributions en français et en anglais à philofictions@onphi.org au plus tard le 30 octobre 2010. La sortie du numéro est prévue pour Janvier 2011.

Date-limite de réception des textes à la revue : le 30 octobre 2010

