

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QU'EST-CE QUE LE SENS?
LECTURE DE LA CONSTRUCTION DU SENS
DANS *SEIN UND ZEIT* DE MARTIN HEIDEGGER,
ET RELECTURES CONTEMPORAINES :
ANGOISSE, LANGAGE, IMAGE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR
JONATHAN HOPE

JANVIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche, Madame Martine Delvaux. Mon parcours académique a connu de multiples tergiversations qui en auraient excédé plusieurs. Pourtant, Martine, qui m'a fait confiance dès mes premiers cours de doctorat, n'a jamais cessé de me soutenir dans mes recherches. Sans son dévouement et son adresse, ce projet aurait été impensable. Je lui exprime toute ma gratitude. Ce fut un véritable bonheur de travailler sous sa direction.

Je remercie les évaluateurs de cette thèse, Madame Dalie Giroux, Monsieur Serge Robert et Monsieur Sylvano Santini, qui ont rédigé des rapports positifs, denses et rigoureux.

À l'université, je salue les étudiants de ma cohorte : Pierre-Louis, Valérie, Paule, Mauricio, Philippe, Julie, Marie-Ève, Jonathan et Amélie.

À Martin Beauregard et Etienne Desrosiers, je vous remercie pour votre précieuse et longue amitié. Je souligne aussi la bonne société d'amis plus récents : Sophie, Julien, Fabien, Vincent, Étienne, Hubert et Matt.

De manière plus personnelle, je remercie ma famille pour ses encouragements : ma mère, mon père, Philip, Thomas, Frank. Depuis cinq ans, je suis également soutenu par une belle-famille inspirante : Hélène, Pierre, Isabelle *et al.*

Et puis, surtout, plus que tout, Madeleine et Robert : mes passions, mes raisons. Sans leur généreuse affection, sans la belle complicité familiale que nous avons tissée, cette thèse serait restée un vague projet. La rédaction est enfin terminée; passons, ensemble, à du nouveau.

*

Merci à Valérie Provost qui a méticuleusement relu le manuscrit; j'assume, évidemment, l'entière responsabilité des erreurs qui y subsistent.

*

À la fin de la rédaction de cette thèse, des milliers de citoyens ont pris d'assaut, collectivement, les rues du Québec dans le but de défendre l'accessibilité aux études et l'équité du savoir. Que leurs efforts et leurs réussites soient applaudis.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX	viii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	ix
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1

PREMIÈRE PARTIE : L'INSTITUTION DU SENS

CHAPITRE I	
« LA QUESTION DU SENS DE L'ÊTRE » (§ 1-4)	15
CHAPITRE II	
MÉTHODE PHÉNOMÉNOLOGIQUE, PLAN (§ 5-8)	22
2.1 φαινόμενον / <i>Phainomenon</i> (§ 7A)	25
2.2 λόγος / <i>Logos</i> (§ 7B)	26
2.3 Phénoménologie (§ 7C)	28
2.3.1 L'herméneutique (§ 7C)	29
CHAPITRE III	
« L'ANALYTIQUE » EXPOSÉE (§ 9-11)	32
CHAPITRE IV	
« L'ÊTRE-AU-MONDE EN GÉNÉRAL », ÉPISTÉMOLOGIE (§ 12-13)	36
CHAPITRE V	
L'ÊTRE-AU-MONDE (§ 14-24)	40
5.1 État du problème	40
5.1.1 Mondanéité ambiante, choses, outils (§ 15-16)	41
5.1.2 Renvoi, signe (§ 17)	44
5.1.3 Tournure, significativité (§ 18)	48
5.2 La philosophie insensée de Descartes (§ 19-21)	50
5.3 La spatialité (§ 22-24)	52
CHAPITRE VI	
L'ÊTRE-AU-MONDE, L'EXISTANT, L'ÊTRE-AVEC, LE ON (§ 25-27)	55

CHAPITRE VII	
L'ÊTRE-AU, L'OUVERTURE OUVRANTE DE L'ÊTRE (§ 28-38)	59
7.1 L'affection (§ 29-30)	60
7.2 La compréhension et l'explicitation (§ 31-32)	61
7.3 L'énoncé et le parler (§ 33-34)	64
7.4 L'ouverture au quotidien et l'échéance (§ 35-38)	67
CHAPITRE VIII	
ANGOISSE ET SOUCI (§ 39-42)	69
CHAPITRE IX	
RÉALITÉ ET VÉRITÉ (§ 43-44)	75
9.1 La réalité (§ 43)	75
9.2 La vérité (§ 44)	77
9.2.1 Le concept traditionnel de la vérité (§ 44A)	77
9.2.2 Le phénomène original de la vérité (§ 44B)	78
9.2.3 Le mode de la vérité (§ 44C)	79
CHAPITRE X	
TRANSITION DE L'ANALYTIQUE EXISTENTIALE À L'ONTOLOGIE FONDAMENTALE (§ 45)	80
CHAPITRE XI	
LA MORT (§ 46-53)	84
CHAPITRE XII	
L'ATTESTATION DE L'EXISTENCE PROPRE DU DASEIN : APPEL, DETTE, RÉOLUTION (§ 54-60)	87
CHAPITRE XIII	
L'EK-SISTENCE PROPRE DU DASEIN (§ 61-66)	93
13.1 Méthode (§ 61-63)	93
13.2 Je (§ 64-65)	95
13.3 Temporalité (§ 66)	96
CHAPITRE XIV	
RÉINTERPRÉTATION DE « L'ANALYTIQUE » À LA LUMIÈRE DE LA TEMPORALITÉ (§ 67-71)	98
14.1 Les ouvertures (§ 68)	98
14.1.1 La temporalité de la compréhension (§ 68A)	98
14.1.2 La temporalité de l'affection (§ 68B)	101
14.1.3 La temporalité de l'échéance (§ 68C)	102

14.1.4	La temporalité du parler (§ 68D)	103
14.2	Le dévoilement de l'être-au-monde (§ 69)	104
14.2.1	La préoccupation (§ 69A)	104
14.2.2	La théorie (§ 69B)	105
14.2.3	La transcendance (§ 69C)	107
CHAPITRE XV		
TEMPORALITÉ HISTORIALE, HISTOIRE, RÉINTERPRÉTATION		
TEMPORALE DE L'EXISTENCE (§ 72-77)		109
CHAPITRE XVI		
L'INTRATEMPORALITÉ, LA CONCEPTION VULGAIRE		
DU TEMPS, HEGEL, CONCLUSION (§ 78-83)		113

HIATUS

HIATUS I		
RÉCAPITULATION / CONSOLIDATION		120
1.1	L'angoisse (revue)	123
1.2	L'art	125
1.3	L'habitant	131
1.4	Le commis	133
1.5	La parole (revue)	134
HIATUS II		
« MAIS... »		139
HIATUS III		
MÉTHODE		149
3.1	La forme	151
3.2	L'histoire versus l'image	154
3.3	Le meurtre	160

SECONDE PARTIE : DÉBÂCLE

CHAPITRE I		
L'ANGOISSE CHEZ FREUD...		165

CHAPITRE II ... ET CHEZ LACAN	171
CHAPITRE III L'ÊTRE / L'AUTRE	186
CHAPITRE IV LE SEXE ET AUTRES SUJETS VIDES	200
CHAPITRE V CORPS PERDU, CORPS PARLANT	211
CHAPITRE VI <i>VOX EX NIHILO</i>	230
CHAPITRE VII DES MIETTES DU RÉCIT	244
CHAPITRE VIII <i>PITTURA METAFISICA</i>	261
CHAPITRE IX EXPÉRIMENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES	269
CHAPITRE X EN FINIR AVEC LE DASEIN : L'IMAGE, L'HISTOIRE	284
CHAPITRE XI WALTER BENJAMIN : L'IMAGE-PENSÉE	303
CHAPITRE XII VIOLENTES IMAGES	320
CHAPITRE XIII CES QUELQUES CORPS MORTS	337
CONCLUSION	352
RÉFÉRENCES	359

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
H.1.2	<i>Een paar schoenen</i> , V. Van Gogh (1886)_____	138
II.2	<i>Skrik</i> , E. Munch (1910?)_____	185
II.4.1	<i>L'origine du monde</i> , G. Courbet (1866)_____	209
II.4.2	<i>Lost Highway</i> (photogramme), D. Lynch (1997)_____	210
II.5.1	<i>Orlacs Hände</i> (photogramme), R. Weine (1924)_____	228
II.5.2	<i>Lost Highway</i> (photogramme), D. Lynch (1997)_____	229
II.6	<i>Videodrome</i> (photogramme), D. Cronenberg (1983)_____	243
II.7.1	<i>Interiør</i> , W. Hammershøi (1899)_____	259
II.7.2	<i>Interiør, ug kvinde set fra ryggen</i> , W. Hammershøi (1904)_____	260
II.8.1	<i>La conquista del filosofo</i> , G. de Chirico (1913-1914)_____	267
II.8.2	<i>Canto d'amore</i> , G. de Chirico (1914)_____	268
II.9.1	<i>Wanda</i> (photogramme), B. Loden (1970)_____	282
II.9.2	<i>India Song</i> (photogramme), M. Duras (1975)_____	283
II.10	<i>Bookshelf</i> , L. Bolin (2011)_____	302
II.13.1	<i>Paranoid Park</i> (photogramme), G. Van Sant (2007)_____	349
II.13.2	<i>Paranoid Park</i> (photogrammes), G. Van Sant (2007)_____	350
II.13.3	<i>Elephant</i> (photogrammes), G. Van Sant (2003)_____	351

Les figures sont présentées   la fin des chapitres.

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
I.14.1.1	Modes en fonction d' <i>ek-stases</i> _____	99
H.1.1	Correspondances entre les devenirs de l'existence et de l'être _____	121

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET INDICATIONS RELATIVES AUX CITATIONS

<i>LsS</i>	<i>Le ravissement de Lol V. Stein</i> , M. Duras
<i>PW</i>	<i>Der Passagen-Werk (Paris, capitale du XIXe siècle)</i> , W. Benjamin
<i>SZ</i>	<i>Sein und Zeit (Être et temps)</i> , M. Heidegger
<i>SIII</i>	<i>Le séminaire livre III. Les psychoses</i> , J. Lacan
<i>SVII</i>	<i>Le séminaire livre VII. L'éthique de la psychanalyse</i> , J. Lacan
<i>SX</i>	<i>Le séminaire livre X. L'angoisse</i> , J. Lacan
<i>SXI</i>	<i>Le séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse</i> , J. Lacan
tp	traduction personnelle
<i>U</i>	<i>Ulysses</i> , J. Joyce

Les citations dans cette thèse sont toutes suivies de parenthèses indiquant : le nom de l'auteur (si le texte précédent la citation n'en fait pas mention), l'année de publication (renvoyant à la liste d'ouvrages référencés), le numéro de page du texte. Les quelques exceptions à cette règle (faites dans le but d'alléger le texte) sont indiquées.

Par exemple : (Agamben, 1982, 153)

Quelques citations proviennent non pas du texte original, mais d'un second texte. Ces citations sont suivies de parenthèses indiquant : le titre de l'ouvrage, le nom de l'auteur qui cite l'ouvrage, l'année de publication du livre citant, le numéro de page.

Par exemple : (*L'amant*, cité in Certeau, 1985, 257)

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur le concept de sens. L'enquête est divisée en deux parties principales. J'examine d'abord comment le sens se développe dans la pensée de Martin Heidegger; j'analyse ensuite la manière dont le sens expose et succombe à ses propres lacunes.

Le sens est conçu comme un principe harmonieux qui garantit l'intégralité de l'expérience vécue. Le sens se veut une solution unifiant l'Homme au monde, à son temps, à ses semblables. Dans son appellation la plus large et ses utilisations les plus répandues, le sens fonctionne comme une cheville, un élément conciliateur. De manière autonome et complémentaire, plusieurs penseurs ont ainsi conceptualisé le sens. Martin Heidegger (1889-1976) est un de ceux-ci. J'ai donc choisi d'ancrer mon étude dans son ouvrage le plus important : *Sein und Zeit* (1927). Plusieurs thèmes se partagent l'avant-scène de ce traité, dont celui d'herméneutique, la méthode originalement réservée à l'interprétation de textes, mais qui, sous la plume de Heidegger, porte sur l'interprétation de l'existence et par l'existence. On s'aperçoit rapidement que Heidegger est motivé par une ambition véritablement totalisatrice : le sens constitue la condition d'une quête grâce à laquelle l'existence renvoie à elle-même. Ainsi, *Sein und Zeit* est une sorte de *Bildungsroman*, un roman de formation. Le héros de ce roman a ceci de particulier qu'il est l'existence elle-même. Puis, vers la fin de *Sein und Zeit*, on apprend que le récit de l'existence individuelle fonde l'Histoire (la mémoire collective). Il y a donc une dimension étrangement politique au traité.

J'ai choisi cet ouvrage comme pierre angulaire de ma thèse pour plusieurs raisons. D'abord, ce traité constitue l'*opus magnum* de l'auteur. Il se démarque du reste de son œuvre et peut même – avec quelques lectures complémentaires bien choisies – être lu comme le synopsis à la fois détaillé et essentiel de la pensée de Heidegger. Mais si j'ai choisi de mener mon étude à partir de *Sein und Zeit*, c'est également pour l'influence considérable qu'a eue le traité depuis sa publication, dans plusieurs domaines du savoir. Des philosophes de diverses traditions se sont intéressés à ce monument du 20^e siècle : autant les penseurs continentaux que les pragmatiques américains, les Occidentaux que les non-Occidentaux. Enfin, de manière encore plus importante, ce traité a su rallier des chercheurs des autres disciplines : non seulement des historiens et des géographes, des littéraires et des artistes, mais aussi les chercheurs en sciences de la vie et dans les sciences pures.

Pourtant, ce n'est pas le caractère dit « incontournable » de *Sein und Zeit* qui m'intéresse, mais le côté, dirais-je, « obscur » de l'œuvre. Malgré l'intention totalisatrice de sa pensée – ou, plus correctement, à cause de cette intention –, Heidegger n'a pas pu empêcher qu'une erreur, philosophique et politique, se produise. En effet, il a considéré la montée du Nazisme comme un instant de vérité qui devait réunir l'ensemble des existences, avec le monde et avec le temps. Et c'est justement l'erreur, l'égarement, l'événement accidentel qui échappe à l'emprise du système, qui me convaincra de la nécessité d'interroger la supposée « primauté » du sens.

Contrairement à la première partie de la thèse, monolithique, consacrée uniquement à *Sein und Zeit*, la seconde partie est composée de fragments. Il s'agit d'un montage d'idées dont l'objectif est de refléter la multiplicité des problèmes générés, et tus, par le sens. Je prête donc la voix à plusieurs autres penseurs, notamment Jacques Lacan, Giorgio Agamben et Walter Benjamin. Mais les problèmes relatifs au sens débordent largement la sphère de la stricte pensée et, pour cette raison, je m'appuie aussi sur des romanciers, des peintres et des cinéastes – notamment James Joyce, Marguerite Duras, Giorgio de Chirico, Sergueï Eisenstein et Gus van Sant. L'idée, c'est d'opposer à la pensée unique sanctionnée par Heidegger, un objet conceptuel protéiforme et hétérogène. Au fil de l'analyse, le sens paraît de moins en moins capable d'assurer l'identité de la pensée. Là où Heidegger voyait une identité en devenir, créatrice d'elle-même – *héroïque* – il ne reste que des miettes, des bribes et des débris. Le récit est pulvérisé et l'existence, morte. Une autre subjectivité doit prendre forme. Pour finir, l'Histoire (la mémoire collective) se libère de l'emprise de l'existence et s'organise autour des images : le *raconter* cède sa place au *montrer*.

INTRODUCTION

Le *sens* est un concept abondamment utilisé, mais, peut-être, insuffisamment compris. Je propose d'interroger ce concept et, surtout, d'analyser ses limites. La thèse peut ainsi se résumer à une (double) question théorique : qu'est-ce que le sens et en quoi est-il susceptible de se détraquer? Dans le cadre d'un doctorat en sémiologie, où c'est justement le sens qui tient le premier rôle, ma thèse peut paraître hérétique. Pourtant, c'est là que se situe ma contribution : il s'agit de questionner le sens, un principe essentiel de ma discipline, un principe qui, comme on dit, *va de soi*.

Le *sens* a plusieurs définitions, il est convoqué à plusieurs fins dans nos discours. On parle des sens, comme l'*odorat* ou le *toucher*, pour désigner ces fenêtres ouvertes sur le monde. On parle également du sens comme *orientation*. Le sens, c'est aussi l'*emploi* d'un mot, l'*acception* d'une phrase. Et enfin, le sens, c'est l'*ordre*, versus le non-sens. Toutes ces valeurs se tiennent entre elles. Par exemple, la plupart des gens qui traversent des moments difficiles peuvent se poser ces questions éternelles : « Quel est le sens de tout ça? Quel est le sens de ma vie? Quel est le sens de ma famille? Quel est le sens de mon travail? » En se posant ces questions, toutes les définitions du sens sont réunies. On cherche à comprendre notre manière d'être au monde parmi les choses. On cherche à comprendre la direction de nos gestes et la définition de nos idées. Enfin, on cherche à comprendre l'arrangement et l'organisation politique des gens qui nous entourent. On cherche, autrement dit, une solution *unificatrice* et *cohérente*. C'est là le sens qui m'intéresse : celui qui rattache hommes et femmes, *sujets*, au monde et au temps.

Dans l'Histoire¹ de la pensée, on assiste au 20^e siècle à une sorte de convergence d'idées, où les notions de sens, de signe, d'interprétation et de signification occupent les

¹ J'utilise la majuscule pour nommer l'Histoire (la mémoire commune ou collective), non pas pour y accorder une importance mystérieuse, mais par simple commodité : pour la distinguer de l'histoire (le récit ou la narration). Afin de rappeler son rapport à l'Histoire, j'utiliserai également la majuscule pour l'adjectif « Historique ». Dans les citations, l'Histoire n'est pas toujours indiquée par une majuscule, mais le contexte permet

premières loges. Pour ne nommer que trois des courants les plus importants, il y a la sémiotique logique de Charles Peirce, la sémiologie linguistique de Ferdinand de Saussure et l'herméneutique existentielle/ontologique de Martin Heidegger. Évidemment, la sémiotique, la sémiologie et l'herméneutique ont leurs particularités, et les vérités et les problèmes qui s'appliquent à l'une ne conviennent pas nécessairement aux autres. Mais au cœur de chacun de ces régimes de pensée, il y a la quête commune pour trouver des solutions à des problèmes très similaires, notamment : Comment le signe rapporte-t-il les choses aux idées? Comment le sens nous rapporte-t-il au monde? Comment le sens nous rapporte-t-il au temps? Comment le sens nous rapporte-t-il à nous-mêmes?

D'une certaine manière, les différentes approches du sens (qu'elles soient conçues en termes sémiologiques, sémiotiques ou herméneutiques) tirent leur savoir du recoupement ou du chevauchement de systèmes traditionnellement tenus pour séparés. L'Histoire du sens est faite d'emprunts et de traductions; elle est faite d'interconnexions entre des codes, des formes, des textes, des idées et des méthodes. Interroger le sens nécessite une ouverture pluridisciplinaire et transhistorique; une aptitude à télescoper la pensée des objets jusqu'à leur contexte de production; une ouverture à la théorie, autant qu'un intérêt pour la pratique; une compréhension de la pensée régentée par l'idéologie et les forces d'une époque, autant que de la pensée qui s'en est affranchie.

Considérant la vigueur surprenante avec laquelle les interrogations liées au sens se sont répandues dans divers domaines du savoir, je suis tenté de croire que l'essence de la pensée du 20^e siècle était de s'être tournée en direction du sens. Autrement dit, le sens a servi de fondement à une tendance philosophique propre au 20^e siècle.

C'est pourquoi je crois qu'il est nécessaire d'examiner en profondeur l'*institution* du sens – j'entends par là l'acte, le projet, autant que la chose, le monument incontournable.

La première partie de ma thèse retrace la progression des 83 paragraphes du *magnum opus* de Martin Heidegger (1889-1976), *Sein und Zeit* (1927). Dans ce traité monumental, le philosophe prend à bras le corps l'Histoire de la pensée, qu'il réduit à une formule simple et

de comprendre de quelle histoire/Histoire il s'agit. J'utilise également la majuscule pour désigner les périodes Historiques (par exemple : Modernité, Postmodernité) et pour désigner l'adjectif qui s'y rapporte.

extrêmement forte : « *la question du sens de l'être* » (1927, 1), la *Seinsfrage*. Le sens précède la pensée. Le sens est en deçà de toute conception philosophique et il n'est même pas un concept à proprement parler. L'Histoire de la pensée doit donc être complètement révisée, en commençant par une définition nouvelle de l'Homme : le Dasein, l'existence. C'est ainsi que se déploie le récit, l'histoire du cheminement du Dasein. Tel l'*Odyssee* d'Homère ou un *Bildungsroman*, *Sein und Zeit* raconte une quête ontologique : c'est la traversée et la découverte de l'existence. Par ailleurs, il faut savoir que, selon Heidegger, l'existence et la philosophie sont essentiellement enlacées; cela signifie que le traité raconte le cheminement de la philosophie, par elle-même.

Le sens de l'être, le rapport entre l'étant (la chose existante) et l'être, aurait été perçu par les philosophes Grecs, mais, depuis ce temps, progressivement occulté. Heidegger affirme que l'obscurcissement a commencé lors du Moyen-Âge (avec Saint Thomas d'Aquin, Johannes Duns Scot et Francisco Suárez), mais il aurait été porté à son comble lors de la Modernité, une période allant du 16^e au 20^e siècles. Un des grands responsables de cet imbroglio fut René Descartes, qui a séparé la pensée du monde. À la suite de Descartes, c'est l'entière de la Modernité qui aurait erré en trouvant, dans l'entendement spéculatif et les syllogismes (qu'ils soient exprimés par la parole ou qu'ils demeurent des opérations mentales), les fondements du savoir. C'est ainsi que Heidegger critique sévèrement le thème du λόγος (*logos*). La première section de *Sein und Zeit*, « L'analyse-fondamentale préparatoire du Dasein », est donc naturellement consacrée à l'explicitation des structures qui rattachent l'existence quotidienne au monde, notamment la structure du signe (le signe n'est pas prioritairement linguistique, Heidegger n'est pas Saussure). Cette découverte est cruciale, car le signe relie l'actualité à la possibilité; en cela, le signe devient le prototype de toutes les interventions futures de la pensée et de l'existence.

Mais ce n'est pas tout. Les penseurs Modernes ont commis une telle erreur parce qu'ils n'avaient pas élucidé le rapport entre l'être et le temps. En effet, ils se seraient réglés sur un présent déraciné et ils auraient ignoré la nature profondément ontologique de la, de *leur* temporalité. À ce moment, Heidegger vise particulièrement Georg Hegel, celui-là même qui désigne Descartes comme le héros de la Modernité. Selon Heidegger, la conception hégélienne du temps (une Histoire éclatée) était vouée à l'échec. Dans la seconde section de

Sein und Zeit, « Dasein et temporalité », Heidegger examine le rapport de l'existence au temps et à l'Histoire. Cette finale est extrêmement dense (parfois obscure), mais cruciale. Heidegger considère et tente de nous convaincre que la pleine Histoire constitue le point culminant du récit du Dasein. Autrement dit, l'interprétation de l'existence (le récit individuel) devrait nous éclairer sur l'Histoire (commune) de la communauté des Daseins.

D'une certaine manière, la Modernité formerait une rupture dans la pensée, une parenthèse ouverte par Descartes et fermée par Hegel. Heidegger reconnaît l'importance des travaux de Descartes et de Hegel, mais, au final, il considère que la rupture (dans le monde et dans le temps) qu'ont exploitée les Modernes est stérile et doit être raccommodée. La Modernité aurait causé une mauvaise compréhension de plusieurs concepts, dont ceux d'existence, d'ontologie, de monde, de temps et d'Histoire. Ainsi, l'objectif de Heidegger est de préparer la philosophie pour l'après-Modernité – la Postmodernité, bien qu'il n'utilise pas cette expression exacte. Il critique la rationalité Moderne en insistant sur un paradigme philosophique qu'il juge plus sûr : avant la rupture de la pensée et du monde, avant les ruptures dans le temps et avant même l'idée de ces ruptures, il y a un *sens* qui rapporte ces termes l'un à l'autre et grâce auquel l'entièreté de l'être se dévoile. Le dévoilement du sens ferme l'époque Moderne – ou du moins, il la réoriente radicalement.

Le déploiement de la pensée reconnaît pourtant la possibilité de ces ruptures. Quelque part au milieu de *Sein und Zeit* – au milieu de l'ontologie elle-même – l'existence trouve son affect le plus fondamental : l'angoisse. Le Dasein angoissé est isolé, comme une forme abstraite, déconnectée du monde et des autres. L'angoisse du Dasein tient lieu, en quelque sorte, de la crise que représente la Modernité dans le cours de l'Histoire de la pensée : la crise Moderne reflète et, inversement, se reflète dans l'angoisse du Dasein.

Cependant, ces ruptures, l'angoisse et la Modernité, sont temporaires et connaissent des dénouements similaires. Le Dasein reçoit et, s'il est authentiquement engagé auprès de l'ontologie, *accepte* l'appel de l'être. Investi à nouveau du sens, le Dasein reprend avec encore plus de vigueur sa quête. Et cette fois-ci, son objectif consiste non seulement en l'élucidation de ses propres structures d'existence, mais, surtout, en l'élucidation de ces structures dans leur rapport à la vérité. La confiance dans le plein sens de l'être permet au Dasein de retrouver sa voie, tout comme elle permet à l'Histoire de sceller la brèche dans laquelle s'est englouti le

penseur Moderne. La redécouverte de l'ontologie constitue donc, selon Heidegger, la voie la plus certaine pour la poursuite de la pensée. Dans un sens, l'être occupe le rôle d'un idéal quasiment mystique qui raccommode la pensée du Dasein particulier avec le monde et avec sa communauté. (Je n'aborderai pas ici la religiosité de Heidegger, mais il est important de noter que c'est par la théologie qu'il accède à la philosophie et que des intonations théologiques résonnent fréquemment dans ses écrits.)

Comme un paléontologue des idées, Heidegger relate les transformations progressives des différentes structures existentielles et philosophiques, du monde médiocre aux formes transcendantales. Ainsi, tout indique que la *Seinsfrage* est continue. Le déploiement qui part de l'existence et qui se rend à l'être ne souffre aucune rupture permanente. À cet effet, Heidegger met souvent en garde contre la pensée qui « passe par-dessus » ou qui « franchit d'un saut » (*überspringen*) certains phénomènes ou problèmes. La pensée doit s'assurer de maintenir l'homogénéité lisse et totale qui se dégage de l'être.

Toutefois, il ne s'ensuit pas que l'intégralité ontologique sera effectivement atteinte. C'est là, selon Heidegger, l'erreur des Modernes qui ont cru en l'immutabilité, la certitude et la pleine force de leur subjectivité. L'existence et l'éclaircissement de l'ontologie sont des projets de toute une vie. Le Dasein doit constamment *s'avoir* à l'esprit, car à n'importe quel moment il peut se perdre. Exister ne va pas de soi, même pour l'existence qui connaît les détours de l'ontologie. En fait, il faudrait dire qu'exister ne va pas de soi *surtout* pour l'existence qui se considère versée en ontologie, car plus que quiconque, c'est elle qui réalise la fragilité du projet d'être et l'effort nécessaire pour le maintenir sur la bonne voie.

*

Voilà l'essentiel du projet de Heidegger. Maintenant, il est important d'expliquer rapidement certains aspects de ma réception de l'œuvre.

L'interprétation du traité dépend de deux conditions interdépendantes. D'abord, la lecture de *Sein und Zeit* doit coller le plus près possible au développement du texte. Dans une perspective heideggérienne, une lecture désordonnée du texte équivaldrait à désordonner l'existence et la philosophie elles-mêmes. Ensuite, il faut considérer le traité dans son

entièreté, et ce, malgré le fait bien connu que *Sein und Zeit* est un projet avorté. En effet, tel qu'il se présente, le traité couvre seulement deux des trois sections de la première partie d'un immense programme philosophique (techniquement, il manque donc la troisième section de la première partie et toute la seconde partie). Pourtant, non seulement est-il possible de comprendre le problème central de *Sein und Zeit* en lisant les études heideggériennes subséquentes, mais surtout, en faisant cela, il devient rapidement clair que le problème est toujours essentiellement le même; autrement dit, le traité est suffisamment complet pour que l'on puisse procéder à son interprétation. D'ailleurs, les critiques que Heidegger lui-même formule à l'égard du traité dans les années suivant sa publication (il est habituel de séparer l'œuvre heideggérienne en deux, *Sein und Zeit* servant de « tournant » – *Kehre*), empruntent encore massivement à l'ontologie et sont en grande partie réglées sur le sens. En somme, le souci de la totalité traverse le projet heideggérien et s'étend bien au-delà de *Sein und Zeit*. Il est impératif que le déploiement dont Heidegger fait le récit, incluant ses critiques, soit lui aussi complet. Il faut donc *tout* lire (même si certains passages paraissent, *a priori*, moins importants); c'est alors que la pleine ampleur du concept de sens apparaîtra.

Parfois, la problématique de *Sein und Zeit* semble se dérober au regard : les arbres (437 denses pages de méditations) cachent la forêt. La lecture du traité peut provoquer des frustrations bien légitimes. Quand Heidegger n'invalide pas ses propres découvertes en revenant sur ses propos, il se répète ou change de sujet à son gré. Quand il n'invente pas des termes techniques, il donne des définitions nouvelles à des termes existants. Il choisit la forme de raisonnement qui lui convient, optant systématiquement pour le cercle, prenant des conclusions pour des arguments. Cela est sans compter le fait que la plupart du temps, il n'*argumente* pas à proprement parler, mais il formule d'un ton péremptoire des vérités aprioriques, sinon oxymoriques – à prendre ou à laisser. Parfois, et surtout dans la seconde section du traité, le lecteur aura l'impression d'écouter un enfant expliquer un jeu qu'il invente au fur et à mesure. Puis, à la fin du traité, les idées – qui auraient sans doute gagné à être retravaillées – s'additionnent à une vitesse effarante.

Pourtant, il est difficile de voir comment une pensée peut s'assumer autrement. En effet, la déambulation philosophique de Heidegger n'est pas si différente d'un long roman ou de celle de l'Histoire – des sciences ou des empires. *Sein und Zeit* est le journal d'une quête et

comme toute quête, son sens peut être très obscur quand elle est en cours. D'ailleurs, l'interrogation peut persister bien longtemps après la fin : une véritable quête connaît-elle sa fin? À la limite, si l'histoire ne plaît pas au lecteur, celui-ci peut arrêter de la lire; mais il n'y a pas de critique plus vide que celle qui reproche à un auteur que les revirements de son récit sont injustifiés (ou celle qui reproche à un penseur son jargon). Par exemple, le roman de Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, peut avoir l'air bien abracadabrant, comme s'il avait été écrit pour délibérément défier le bon sens des lecteurs. À un moment, le narrateur s'étonne lui-même suite à une de ses innombrables digressions : « But this is neither here nor there – why do I mention it? – Ask my pen, – it governs me, – I govern not it. » (Sterne, 1760-1767, vol. II, 191) Et voilà la pensée qui s'emporte! On s'accroche à une plume en délire. Rien ne devrait empêcher une méditation philosophique de faire preuve de la même hardiesse.

Évidemment, malgré l'audace spéculative dont fait preuve Heidegger, le philosophe ne fait pas n'importe quoi. Au contraire, il est extrêmement ordonné. Heidegger remarque à propos de la poésie que ce « n'est pas un quelconque vagabondage de l'esprit inventant çà et là ce qui lui plaît; ce n'est pas un laisser-aller de la représentation et de l'imagination aboutissant à l'irréel. » (1949b, 81) Il en est de même pour la philosophie : Heidegger n'est pas gouverné par une plume fantaisiste, comme si les mots dominaient le sort de l'ontologie. C'est tout le contraire. Tel un oracle ou un poste radio, Heidegger transmet respectueusement, solennellement, d'un ton kérygmaticque, la question du sens de l'être.

*

Au fil de la première partie de ma thèse, j'aurai suivi Heidegger mot à mot, mais la nécessité d'un regard critique et neuf se fera sentir. Il s'agira donc d'interrompre, ni plus ni moins, le cours de la pensée heideggérienne. Un *hiatus* est indispensable (*hiare* : *s'entrouvrir, béance*). Ce sera l'occasion de mieux questionner la pensée de Heidegger, comme elle se présente dans *Sein und Zeit* et dans les recherches subséquentes du philosophe. Il s'agira de mettre au jour des faiblesses inhérentes à ses méditations. Cette pause est essentielle : c'est seulement ainsi que je cesserai de porter la voix de Heidegger pour donner libre cours à la mienne.

Malgré les critiques formulées, je dois admettre que l'interprétation heideggérienne de l'Histoire de la pensée est magistrale et extrêmement convaincante. Je considère que Heidegger est tout à fait justifié dans sa présentation de la Modernité comme un nouveau type de rapport entre la pensée et le monde. La rupture de la *res cogitans* et de la *res extensa* chez Descartes est une marque claire du rejet du sens. Les Modernes se sont effectivement abimés – pour le meilleur ou pour le pire – dans le non-sens. L'angoisse générée, jumelée à une surévaluation du $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ (le parler, vocalisé ou discours intérieur), a amplifié la déroute. Enfin, une compréhension du temps (Historique) essentiellement réglée sur une idée d'un présent morcelé, comme chez Hegel, vient couronner la pensée de la Modernité. En lisant *Sein und Zeit*, je ne reste pas indifférent au discernement et à l'ingéniosité hors pair de son auteur : les 437 pages de texte forment un système spéculatif franchement captivant et philosophiquement incontournable.

Toutefois, pour le dire un peu simplement, si je suis d'accord avec l'interprétation heideggérienne de l'Histoire de la pensée, je suis en désaccord avec le *jugement* qu'il porte sur elle. Pour reprendre un terme qui revient en vogue, c'est l'*idéologie* qui dérange. C'est comme si Heidegger flirte avec le non-sens – son passage par l'angoisse en est la preuve la plus probante – sans se résoudre à accepter la catastrophe permanente qui s'y trouve contenue. Chez Heidegger, le Dasein *doit* se résigner à la domination du sens de l'être. Mais le problème, c'est que le Dasein (le lecteur? Heidegger lui-même?) se voit forcé d'abandonner une forme de liberté de pensée au nom de la cohérence de l'ontologie; ce faisant, il bloque la parole et l'angoisse qui mettent à mal le sens de l'être. Ici, plus que jamais, il faut se rappeler que le sens tient de l'*ordre* : une chose est sensée en ce qu'elle accomplit ou exécute un commandement. Le sens fait ainsi preuve d'une dimension hautement politique. Mais je me demande à quel prix Heidegger réussit, ou tient à, son projet? Pourquoi Heidegger fait-il du Dasein le héros de son récit? Pourquoi fait-il du déploiement de l'existence vers l'être son objectif? L'Histoire (de l'être) découle-t-elle du récit de l'existence? Pourquoi, autrement dit, Heidegger fait-il primer le sens? Quelles ruptures incommodes doit-il esquiver pour préserver une (apparence de) cohérence?

Les questions en feront sourciller certains. On dira que l'ontologie est première et qu'elle n'a pas à se justifier; on dira surtout que l'ontologie précède, voire qu'elle fonde tout,

surtout l'idéologie. On dira qu'au fond, Heidegger n'a fait que tisser le récit de l'existence jusqu'à l'être, qu'il n'a fait que témoigner de la question du sens de l'être et qu'il n'est pas responsable de ce qu'il a découvert.

Ce sont des réponses commodes, mais malheureusement fausses. Heidegger a dû *formuler* la question du sens de l'être; il a dû, malgré tout, *imaginer* certains détours, certains arguments, certains concepts. C'est sur Heidegger lui-même qu'il faut braquer les projecteurs. Ce qui est encore plus gênant pour le philosophe, c'est quand on commence à mesurer ses idées à ses gestes. C'est à ce moment que la citadelle métaphysique de Heidegger commencera à faire preuve de fatigue structurale. Parler de Heidegger et de politique, c'est ouvrir une véritable boîte de Pandore. Heidegger, c'est connu, a officiellement souscrit au Nazisme. Évidemment, la pensée heideggérienne n'est pas pour autant entièrement nazie; mais son choix politique pour le moins douteux (et ses regrets inexprimés) laisse voir qu'un certain *reste* de sa pensée, un reste qui en dit long sur le fond, met à mal l'entièreté de l'édifice.

Il y a donc des restes à la question du sens de l'être – une question qui se voulait pourtant unificatrice et cohérente. Je me détournerai donc du projet heideggérien et je consacrerai ma pensée justement à ces restes, ces égarements, ces fuites qui ne trouvent pas leur place dans l'entièreté d'un système.

Cependant, une telle opération ne va pas sans apporter des changements structuraux importants. Ainsi, les deux parties de la thèse sont nettement contrastées. Pour reprendre une distinction assurément fade : la différence est non seulement *fondamentale*, mais aussi *formelle*. Contrairement à la première partie de la thèse – une *interprétation* monolithique et univoque d'un document philosophique colossal –, la seconde partie est une *construction* fragmentaire et polyphonique à partir d'éléments hétéroclites et d'idées diverses tirées (pour la plupart) du 20^e siècle. Le choix de cette opposition structurale constitue une stratégie méthodologique intentionnelle. Ladite « cohérence » du sens tient à condition qu'elle soit l'unique préoccupation de la pensée. Mais elle se fait à un prix excessif et inacceptable : étouffer les autres voix opposées, erronées, discordantes. L'éclatement formel dans la seconde partie de ma thèse représente justement ces idées qui échappent au traité, malgré, ou *à cause de*, son intention totalisante. Le projet du sens, aussi accompli et impeccable que le voulait Heidegger, est impuissant devant la multitude.

Après *Sein und Zeit*, je tourne donc mon attention vers de multiples objets de diverses sources (textes psychanalytiques/philosophiques, romans, films, peintures, etc.) La thèse prend alors la forme d'un essai où des idées sont regroupées avec une grande latitude. Ce choix suscitera possiblement quelques critiques. On objectera peut-être en disant que le choix et la mise en forme de ces idées peuvent sembler exagérés et aléatoires. On objectera peut-être en disant que j'aurais pu arrimer ma pensée sur presque n'importe quel objet. Très bien, mais il ne s'agit pas pour autant d'un *problème*. D'une certaine manière, le côté exagéré ou aléatoire de la thèse, la diversité des objets d'étude, est une partie de la *solution* proposée. La thèse joue sur, et assume la, non-exhaustivité du savoir.

Un autre point méthodologique est que l'étude deviendra de plus en plus imagée, c'est-à-dire que l'image deviendra un thème et un outil formel. Ce choix est encore fait contre Heidegger, lui qui assimile l'existence à un *récit* (histoire) et entretient une méfiance profonde vis-à-vis de l'image. Afin de franchir avec succès les limites du sens, l'histoire de l'existence, voire l'existence elle-même, devra être supprimée.

*

L'objectif visé par les treize études semi-autonomes que comprend la seconde partie de la thèse est d'analyser, de dissoudre, de dissiper l'illusion du sens. Plus que le parcours des idées, c'est leur *montage* qui est important – comme on parle d'un montage cinématographique, d'une agglomération d'images. Les idées de la seconde partie sont donc organisées informellement autour de trois grands axes, soit l'angoisse (principalement analysée aux chapitres 1 à 4), le langage (surtout analysé dans les chapitres 5 à 7) et l'image (analysée aux chapitres 8 à 13). Bien que je sépare l'analyse de ces axes selon les chapitres de cette seconde partie, il y a un certain recoupement; ainsi l'angoisse joue un rôle clé tout au long de cette partie. À leur tour, ces axes se déclinent en thématiques qui reviennent de part et d'autre dans les différents chapitres. Je traiterai ainsi de desubjectivitation, de désir, de sexualité, de négativité, de meurtre, du présent, de l'Histoire, autant de thèmes qui peuvent montrer la fragilité du sens et du Dasein en son sein. L'objectif est de penser autrement. Le résultat n'est pas si différent de ce qu'on sait de ladite « pensée Postmoderne », la pensée biffée et multiple des 20^e et 21^e siècles. D'ailleurs, les idées heideggériennes ont souvent été associées à cette opération. Pourtant, ce qui est nouveau, c'est de dire que Heidegger n'a pas

été suffisamment loin dans son projet et que, précisément pour cette raison, ses idées sont d'une utilité limitée. Évidemment, les idées de Heidegger ont essuyé leur part de critiques. Mais on a trop peu insisté sur le fait que Heidegger *contraint* la pensée à un système, ce qui a peut-être fait plus de tort que de bien à la pensée en question. À côté de Heidegger, il sera donc nécessaire d'analyser la pensée *affranchie*.

Je récapitule les traits les plus importants de la seconde partie de la thèse.

J'examinerai à nouveau l'angoisse en m'appuyant cette fois-ci sur les psychanalystes Sigmund Freud et, surtout, Jacques Lacan (un interprète attentif et peu orthodoxe de la pensée heideggérienne). Je suis conscient que la psychanalyse est, d'abord et avant tout, inscrite dans un contexte thérapeutique; c'est une pratique médicale qui examine et traite des troubles d'ordre psychique et qui se développe essentiellement à partir de la parole des patients. Mais en un siècle de cure clinique, la psychanalyse est devenue un paradigme. Des chercheurs dans d'autres disciplines ont ainsi eu accès à son vaste réservoir de concepts, de thèmes, de problèmes et d'articulations. Le fait que Freud et Lacan soient des psychanalystes ne nuit donc en rien à l'avancement de cette thèse. Au contraire, l'utilisation de certains de leurs textes est tout à fait indiquée, car ils permettent une compréhension plus efficace de l'angoisse et, par extension, une compréhension plus juste des problèmes occasionnés par le sens.

Cette nouvelle entente de l'angoisse entraîne une série d'importantes répercussions pour la conduite de la pensée. Repenser l'angoisse oblige à repenser l'ontologie : l'être apparaîtra comme une fausse sécurité. Et le Dasein, bloqué dans son carcan ontologique, souffrira de la problématisation de l'être. D'ailleurs, si j'entame la seconde partie avec la psychanalyse, c'est parce qu'elle propose une conception de l'Homme bien différente de celle formulée par Heidegger. Une question urgente se posera alors : comment me désigner moi-même? À l'instar de la philosophie Moderne, le *sujet* réapparaîtra (et tout un ensemble de concepts corolaires), mais cette fois-ci en assumant sa part oubliée et basse, en assumant son angoisse. La pensée devra se détourner de la promesse trompeuse d'un principe unificateur pour assumer une rupture intime. À cet effet, il s'agira d'échanger le sens pour le sexe (*secare* : sectionnement, division). J'échange assurément une chimère pour une autre, mais à la différence près que le sens se prend, et se montre, comme une notion illustre, grave et

légitime, tandis que le sexe est l'archétype de la déception. Le problème du corps deviendra à ce moment un problème clé; et *Ulysses*, le roman de James Joyce, me servira d'illustration principale.

Ulysses me permettra également de poser d'une autre manière le problème du langage qui, dans ce roman, agit comme un monstre déchaîné. Je rappelle que Heidegger éprouve une certaine méfiance à l'égard du *logos*. Mais la redécouverte du sujet réintroduit le langage, qu'il soit parlé ou écrit. Ici, je prendrai appui sur des idées de Jacques Derrida, quelques nouvelles de Edgar Allan Poe et une brillante étude de Giorgio Agamben. Il s'agira d'accepter les énigmes, les incomplétudes et l'essentielle négativité du langage, la part sombre qui se terre dans la vérité. Négativité *et* vérité ? Ce n'est pas un oxymore, mais la preuve de la contradiction inhérente à l'entendement. D'une manière similaire, le personnage créé par Marguerite Duras, Lol V. Stein dans le roman éponyme, explore et enfreint le sens, sans pour autant se refuser à une forme de vérité. Le non-sens et la contradiction apparaissent comme les conditions les plus essentielles de la pensée de Lol. Ainsi, Lol n'est pas l'héroïne d'un *Bildungsroman*, engagée dans un processus graduel et constructif de son devenir; au contraire, elle est fragmentée, désobjectivée.

Duras va encore plus loin en faisant éclater formellement ses œuvres. C'est d'ailleurs une des raisons principales pour lesquelles la romancière devient cinéaste : elle trouve dans la caméra fabricatrice d'images, un outil violent qui lui permet de poursuivre avec encore plus d'audace sa production artistique. C'est à ce moment que je procéderai à une analyse attentive de l'image. La conceptualisation et l'adoption d'un nouveau type d'idées fondé sur l'image – qu'il s'agisse des tableaux surréalistes de Giorgio de Chirico ou de films expérimentaux – constituent la principale voie de dépassement du sens. La vérité ne s'installe pas avec des phénomènes sensés, mais apparaît maintenant dans des objets fulgurants, déconnectés de tout rapport au monde, de tout renvoi l'un à l'autre, sans passé ni avenir. Étant donné que Heidegger fonde la mémoire commune dans le récit de l'existence, on aurait pu croire que la primauté de l'image et l'abandon de l'histoire annonceraient la fin de l'Histoire. C'est un problème immense qui commanderait une thèse à lui seul, mais j'aurai à montrer que, loin d'annuler la mémoire commune, l'image, surtout l'image démultipliée du cinéma, en provoque la conscience.

Les recherches de Walter Benjamin ont joué un rôle important dans la conceptualisation de l'image. Comme Heidegger, Benjamin ancre sa pensée dans la vie quotidienne. Mais contrairement à Heidegger, qui largue la quotidienneté afin d'interroger la suprématie du sens, Benjamin y demeure. Il s'intéresse aux objets les plus médiocres de l'Histoire, les rejetons qui n'ont pas trouvé de place dans les manuels officiels de la mémoire. L'héritage marxiste de Benjamin se fait clairement sentir : il s'intéresse aux rêves et aux déceptions des masses. De manière radicalement anti-heideggérienne, Benjamin se sert de l'image afin de modéliser les révolutions Historiques de la pensée : tandis que Heidegger *interprète*, Benjamin *voit*. Et c'est précisément là, dirais-je, que Benjamin offre une autre possibilité politique que celle implicitement proposée par Heidegger. Pas besoin de s'appuyer sur un sens mystérieux; non, le sujet peut se prendre en charge.

À la toute fin de la thèse, j'examinerai les œuvres de deux cinéastes : des écrits théoriques et des films muets de Sergueï Eisenstein, ainsi que certains films de Gus Van Sant. J'ai choisi ces réalisateurs parce qu'ils conçoivent, produisent et assemblent des images, dans le but spécifique de montrer les collisions au cœur de la pensée et les heurts au fil de l'Histoire. Les travaux d'Eisenstein et de Van Sant ne servent pas à raconter les déploiements héroïques des existences, mais montrent violemment des sujets mis en miettes. *Contra* Heidegger, cette dimension meurtrière est conditionnelle à une pensée en communauté et inscrite dans les soubresauts de son époque.

L'arrangement de toutes ces idées se consolidera au long du texte. Mais il est temps de commencer la thèse. Il faut mettre en lumière le vaste projet philosophique que Heidegger veut réaliser avec *Sein und Zeit*. Après coup, la critique des, et la réplique aux idées heideggériennes, auront tout leur poids.

PREMIÈRE PARTIE

L'INSTITUTION DU SENS

CHAPITRE I

« la question du sens de l'être » (§ 1-4)

Pour saisir *Sein und Zeit* dans son ensemble, il est crucial d'examiner en profondeur ce que Martin Heidegger annonce dans l'introduction du traité, intitulée « L'exposition de la question du sens de l'être ». L'introduction compte une quarantaine de pages extrêmement denses, dont l'ampleur, la forme et les enjeux ne prennent véritablement tout leur sens qu'à la fin du traité. Pourtant, nous sentons très rapidement qu'il ne s'agit pas d'une simple étape préliminaire, car, dès les premières lignes, nous sommes déjà au cœur du problème.

Le projet de Heidegger consiste à établir solidement une ontologie, qu'il formule de manière très spécifique. Son ontologie se présente comme une intrigue complexe : « la question du sens de l'être » (1²) (« die Frage nach dem Sinn von Sein »). Interrogation, sens, ontologie : tout le long du traité, Heidegger cherchera à articuler ces trois thèmes. Plus particulièrement, Heidegger cherchera à déterminer « l'horizon » (1) à partir duquel ces termes sont pensés³.

² Sauf indication, toutes les traductions sont celles d'Emmanuel Martineau, établies à partir de la dixième édition de *Sein und Zeit* (1963), dorénavant *SZ*. Pour certains termes techniques, j'inscris également l'original allemand. Suivant la tradition, la pagination indiquée est celle de l'édition de Niemeyer (1927). Étant donné que la plupart des citations dans la première partie de cette thèse proviennent de *SZ*, j'allège en n'indiquant que le numéro de la page y faisant référence; les exceptions sont indiquées. J'indique parfois un chiffre entre parenthèses, précédé par le symbole §, ceci pour renvoyer à un paragraphe entier de *Sein und Zeit*. L'original allemand, les deux traductions françaises et les deux traductions anglaises auxquelles je me suis référé pour cette étude sont référencées indistinctement sous « Heidegger, Martin. 1927 ». Mon interprétation du traité s'appuie sur deux études canoniques, soit celle de Gelven (1989) et celle de Pasqua (1993); pour une compréhension plus générale de l'œuvre heideggerienne, voir Beaulieu (2008). Je note par ailleurs que le découpage de la première partie de ma thèse reproduit à peu près la manière dont Heidegger organise *Sein und Zeit*.

³ Le terme « horizon » vient du verbe grec ὀρίζω (*horizō*), « diviser, séparer », et, plus anciennement, de ὄρος (*oros*), « limite, seuil, point de repère ». L'utilisation fréquente de ce mot dans les pages de *SZ* n'est pas complètement gratuite et donne déjà des indications précieuses sur la manière dont Heidegger conçoit son projet. Si la solution de la *Seinsfrage* se tient à l'horizon, on peut croire que, comme l'horizon, elle ne sera jamais atteinte et toujours repoussée. Dans sa « Lettre sur l'humanisme » parue en 1946, près de 20 ans après *SZ*, Heidegger évoque à cet effet l'« Être dont l'histoire n'est jamais résolue, mais toujours en attente » (1966, 68). Il est beaucoup trop tôt

Heidegger entend une première objection à son projet : l'être va de soi, pourquoi s'y attarder? Mais, répond-il, les lieux communs ne doivent pas être évités. Au contraire, c'est *parce qu'*une chose va de soi qu'elle mérite notre pleine attention; c'est même parce qu'une chose va de soi que l'interrogation est *possible*. Nous interrogeons l'être parce que « toujours déjà nous [vivons] dans une compréhension de l'être et qu'en même temps le sens de l'être [est] enveloppé dans l'obscurité » (4). Donc, l'avènement de la question de l'être se manifeste dans sa supposée évidence, nous interrogeons l'être que nous comprenons. Il y a une sorte de circularité à l'œuvre; certains la jugeraient troublante, y voyant la preuve d'un argument corrompu, mais Heidegger y voit plutôt la forme de la vérité⁴.

Un questionnement révèle toujours quelque chose sur l'Homme : nous interrogeons les choses qui nous tracassent. La question « pourquoi l'être? » recèle alors toute la problématique ontologique qu'il convient de détailler. Le phénomène de la question est une combinatoire de trois termes (SZ 5) :

- le « questionné » (*Gefragtes*), c'est-à-dire ce sur quoi porte la question, l'être;
- l'« interrogé » (*Befragtes*), c'est-à-dire ce à quoi/celui vers qui l'interrogation est dirigée, encore indéfini;
- et, enfin, le « demandé » (*Erfragte*), c'est-à-dire ce qui est à découvrir par la question, le sens de l'ontologie.

pour en tirer des conclusions; je garde toutefois en mémoire l'idée que l'ontologie se présente, dans l'esprit de Heidegger, comme un problème perpétuel.

⁴ La circularité revient systématiquement dans SZ, Heidegger y trouve même l'essence méthodologique de son enquête (§ 63). Il importe toutefois de bien comprendre la circularité de l'être qui, à première vue, a l'air d'une simple présupposition. Heidegger écrit :

L'« être » est assurément « présupposé » dans toutes les ontologies antérieures, mais non pas en tant que *concept* disponible – non pas comme ce concepts ou des thèmes, il se fait obstruction en optant pour une entente immédiate et non-signifiante de ses moyens et de ses objectifs. Dans la circularité correctement engagée, le philosophe, éclairé par le sens, découvre la science profonde de l'être : il découvre la vérité au fur et à mesure qu'il avance *parce qu'*il découvre ses fondements.

Lorsque le penseur présuppose simplement des concepts ou des thèmes, il se fait obstruction en optant pour une entente immédiate et non-signifiante de ses moyens et de ses objectifs. Dans la circularité correctement engagée, le philosophe, éclairé par le sens, découvre la science profonde de l'être : il découvre la vérité au fur et à mesure qu'il avance *parce qu'*il découvre ses fondements.

Ces trois termes, donnés dans toute question, s'éclaircissent mutuellement. Concrètement, cela signifie qu'à l'origine de la question « pourquoi l'ontologie? » correspond la survenance d'une « *compréhension moyenne et vague de l'être* » (5) et, surtout, l'advenue d'un étant très particulier à qui la question est posée. Pour le dire rapidement, un étant est n'importe quelle chose. L'étant particulier dans lequel Heidegger enracine son projet, c'est « l'étant que nous, qui questionnons, nous sommes à chaque fois nous-mêmes » (7) – autrement dit moi, l'Homme. Mais parce que Heidegger mène une quête ontologique, il donne un nom reflétant l'être de l'Homme. C'est ainsi qu'il propose d'utiliser le terme *Dasein*, c'est-à-dire *être-le-là*, ou simplement *existence* (je garderai ce terme technique en allemand, que je ferai normalement précéder d'un déterminant, le/du, voire les/des); la philosophie est possible par l'existence. Systématiquement, Heidegger critique René Descartes, souvent sans même le nommer, et ici la critique est très claire. Contre Descartes qui pense *avant* d'être, ou qui est *avec* sa pensée, Heidegger enracine la pensée d'abord et avant tout dans le fait d'exister. Plus loin, Heidegger écrit à cet effet : « Avec le *cogito sum*, Descartes prétend procurer à la philosophie un sol nouveau et sûr. Mais ce qu'il laisse indéterminé dans ce commencement "radical", c'est le mode d'être de la *res cogitans*, plus exactement le sens *d'être du "sum"*. » (24) C'est à ce *sum* que se met à penser Heidegger.

L'interrogation apparaît comme l'événement initial de l'existence; la question est la « possibilité essentielle » (7) du *Dasein* qui, lui, a « un rapport insigne » (8) avec l'être. C'est justement ce passage de l'étant à l'être que Heidegger veut éclairer. À première vue, il ne s'agit pas d'un programme très remarquable. Mais il est impératif de voir qu'une articulation, cruciale pour la cohérence du texte, s'annonce. Cette articulation apparaît dès lors que l'on pose la question : à quoi sert la question du sens de l'être? Sert-elle uniquement à questionner et à spéculer sur des généralités *abstraites*? Ou bien a-t-elle une utilité qui nous permet de dégager certaines connaissances positives liées à l'existence *concrète*? Bien qu'elle soit intuitive, cette dichotomie (qui oppose l'abstrait au concret) est inexacte. En effet, elle se ferme au sens qui, selon Heidegger, existe et unit les résultats positifs et la formulation de concepts fondamentaux⁵. Dans n'importe quel domaine de savoir (par exemple, les mathématiques, la

⁵ Heidegger substitue en quelque sorte la dichotomie philosophique répandue (réalisme versus idéalisme) par la différence ontico-ontologique ou la différence ontologique. Heidegger n'utilise pas ces expressions spécifiques dans *SZ*, mais il les conceptualise avec attention la même année que paraît le traité (1927) dans un séminaire intitulé *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie* (Heidegger, 1975; voir surtout le « § 22. L'être et

physique, la biologie, les sciences Historiques de l'esprit et même la théologie), il y a un va-et-vient entre les résultats positifs et la formulation de concepts fondamentaux et directeurs. La pulsation entre ces deux registres constitue le mouvement d'une science. Mais à certains moments, la pulsation qui unit le concret à la spéculation est bouleversée; la connaissance connaît alors une crise. Plus une crise est profonde, plus elle est longue, et plus forte est la science. Bien que Heidegger n'en parle pas ainsi, *Sein und Zeit* constitue une crise de ce genre, une crise de la philosophie. En cela que *Sein und Zeit* est un bouleversement de l'ontologie, la science la plus générale, on peut s'attendre à ce que soit dévoilée la règle de toute pulsation du savoir : au moment où l'ontologie sera proprement établie, toute connaissance positive sera possible.

Nous devons donc comprendre le sens de cette pulsation entre le concret et la spéculation. Comment l'un se tient-il par rapport à l'autre? Les termes ne sont pas *équivalents*, mais alors en quoi sont-ils *différents*? Les concepts fondamentaux, affirme Heidegger, guident la recherche positive. Cela dit, les concepts ne sont pas *a priori*, mais émergent de l'exploration concrète; la circularité se fait encore sentir. La science n'est donc ni purement spéculative, ni purement concrète, mais bien les deux à la fois. C'est ainsi que Heidegger déclare :

[...] dans la mesure où chacun de ces domaines [scientifiques] est conquis à partir de la région de l'étant lui-même, une telle recherche préalable et créatrice de concepts fondamentaux ne signifie rien d'autre que [l'explicitation, *Auslegung*] de cet étant quant à la constitution fondamentale de son être. (10)⁶

l'étant. La différence ontologique », p. 381-395). Ce qu'exprime l'expression « différence ontico-ontologique », à savoir la tension entre l'étant et l'être, traverse *SZ*. Bien sûr, la dichotomie (réalisme versus idéalisme) ne recouvre pas entièrement la paire étant/être; et c'est précisément *parce que* le sens, la pulsation entre l'étant et l'être, se tient au cœur de la différence ontico-ontologique. À ce sujet, voir Derrida (1968 et 1983) et Nicholson (1996).

⁶ Martineau rend *Auslegung* par « interprétation ». La traduction est tout à fait correcte, mais elle peut porter à confusion, surtout lorsque l'on considère que plus loin (*SZ* 37, § 32), Martineau rendra *Auslegung* par « explicitation ». En optant pour « explicitation », je me fixe sur la traduction de François Vezin et sur la traduction anglaise de John Macquarrie et Edward Robinson, qui mentionnent dans une de leurs premières notes :

Heidegger utilise deux mots qui pourraient bien être traduits par « interprétation » : « *Auslegung* » et « *Interpretation* ». Bien qu'ils peuvent avoir l'apparence de synonymes, leurs connotations ne sont pas vraiment les mêmes. « *Auslegung* » semble être utilisé dans un sens large qui définit n'importe quelle activité où nous interprétons quelque chose « comme » quelque chose, tandis que « *Interpretation* » semble être appliqué à des interprétations plus théoriques ou systématiques, comme dans l'exégèse d'un texte. (Heidegger 1967, 1, note 3 tp)

L'*Auslegung*, l'explicitation, n'est pas un processus subjectif qui se rapporte à la conscience ou aux mots. Au contraire, il concerne l'être qui s'éclaire à, se comprend lui-même (voir le § 32). Quant à l'interprétation,

Entre le concret et la spéculation, il y a un rapport mutuel d'explicitation (*Auslegung*). L'*Auslegung* se rapporte au verbe *auslegen*, qui signifie étaler, exhiber ou exposer – littéralement traduit en anglais par *to lay out*. Donc, l'ontologie (l'être) consiste en l'exposition, le dépliement de, et par, le plus insigne des étants, à savoir le Dasein (l'existence). Selon Heidegger, le Dasein est d'abord et le plus souvent aveugle à ce dépliement, et un des objectifs principaux du traité est de nous le (re)faire voir.

Malgré une certaine réciprocité des termes (étant, être), Heidegger est d'avis que « le questionnement ontologique est plus originaire que le questionnement ontique des sciences positives » (11). Heidegger accorde donc une primauté à la spéculation⁷, mais comment, jusqu'où et pourquoi, cela n'est pas encore déterminé (il faut attendre au § 69B); les raisons de cette primauté seront dévoilées seulement lorsque sera tiré au clair le sens de l'être. La circularité du projet devient de plus en plus évidente : l'ontologie fondamentale (étude scientifique de l'être) *émerge* de l'existence du Dasein (étant privilégié) et *fonde* son exploration. Si elle ne respecte pas cette double condition, l'ontologie est simplement une science générale et abstraite, « la simple affaire d'une spéculation en l'air » (9). Si, au contraire, elle respecte cette circularité, le sens de l'ontologie s'engage sur la voie d'une pleine reconnaissance. Le sens se présente alors, justement, comme le terme mitoyen entre les deux domaines

Interpretation, entendons un type spécifique et réduit d'explicitation ontologique, un travail limité au parler. De manière similaire, Macquarrie et Robinson (1967, 1, note 2) – inspirés des travaux de Wilhelm Dilthey, Gottlob Frege, Edmund Husserl et Moritz Schlick – traduisent *Sinn* par « sens » (*meaning*) (plus général) et *Bedeutung* par « signification » (*signification, signify*) (associée surtout au parler).

⁷ On ne saurait confondre l'idéalisme avec l'ontologie phénoménologique de Heidegger. N'empêche, il y a une parenté fondamentale entre ces deux domaines que nous devons garder à l'esprit. Ainsi, le traité retrace l'évolution de l'existence quotidienne et banale jusqu'à l'idéalisation et l'individuation fondamentale de l'être. Heidegger rédige son traité de manière à reproduire, comme une synecdoque, le sens de la philosophie jusqu'à l'idéalisme – mais un idéalisme très spécifique, c'est-à-dire un idéalisme ouvert à son être, dont les fondements ontologiques ont été clairement établis. La visée idéaliste de Heidegger est claire dès les premières pages du traité, notamment lorsqu'il déclare : « [...] lorsqu'une question est recherchée, c'est-à-dire spécifiquement théorique, il faut que le questionné soit déterminé et porté au *concept*. » (5, je souligne) C'est exactement ce que Heidegger doit faire : porter l'être, le questionné au cœur de sa recherche, au concept. Heidegger a analysé l'idéalisme dans plusieurs de ses séminaires et écrits; malheureusement, beaucoup de ceux-ci ne sont pas traduits. À propos de l'influence de l'idéalisme (spécifiquement allemand) dans la pensée de Heidegger je me réfère à Dahlstrom (2005).

Je dirais même, sans explorer cette piste davantage, que cette volonté de penser l'idéalisme se reflète dans les ultimes méditations de *Sein und Zeit* à propos du temps, de l'Histoire et, surtout, de la pensée de Hegel – le représentant le plus illustre de l'idéalisme allemand. Quelques années après la publication de *SZ*, Heidegger dira même que, malgré son matérialisme métaphysique, Marx (en ce qu'il suit Hegel) « atteint à une dimension essentielle de l'histoire » (1966, 99) et, par extension, s'approche le plus de l'Histoire de l'être.

traditionnellement distincts que sont les règnes du sensible concret et celui des idées spéculatives et abstraites.

Le Dasein est le plus important des étants, car « pour cet étant, il y va en son être *de* cet être » (12). Cette déclaration, *a priori* obscure, est cruciale. On sait que le Dasein est un étant (comme un chien, une table, etc.) et, pour cette raison, il a une dimension ontique. Néanmoins, le Dasein n'est pas un étant dans son *essence*. En réalité, le terme essence est inapproprié, car le Dasein n'est pas *essence*, mais prioritairement *existence* – ce changement de paradigme est au cœur de l'entreprise de *SZ*. En cela qu'il est existant, le Dasein a de particulier qu'il peut s'ouvrir à la question du sens de l'être. Et c'est en cela que le Dasein n'est pas limité au règne ontique (comme n'importe quel animal ou morceau de mobilier), mais qu'il s'assure un accès à l'ontologie. Ainsi, le Dasein a la spécificité d'être avec et par lui-même. Le Dasein a le privilège de *pouvoir comprendre* l'être. Je signale que la *possibilité* et le *comprendre* reviendront souvent au fil du texte (notamment aux § 31-31 et § 68A), au point d'en devenir des marqueurs thématiques clés.

Puisque l'être propre est du domaine de l'ontologie fondamentale, l'exploration du Dasein – qui n'est pas encore être, mais qui, en tant qu'existence, s'y projette –, est dite « préontologique » (12). La préontologie, qui sert d'accès à l'être, est consacrée non pas à l'explication de l'existence comme telle, mais plutôt à l'explicitation ou au dégagement de « la structure ontologique de l'existence » (12), c'est-à-dire « l'existentialité » (12). Heidegger est attentif au fait que le Dasein se déploie dans un monde et qu'il se rapporte à d'autres étants qui, contrairement au Dasein, n'ont pas besoin d'être. La singularité du Dasein est de plus en plus frappante : Heidegger annonce alors l'élaboration d'une préalable « analytique existentielle » (13), où il devra analyser les structures quotidiennes de l'existence.

En somme, l'être est une sorte de propriété émergente de l'existence et l'émergence de l'être est conditionnelle à l'être lui-même. Il n'y a donc pas une relation de causalité linéaire entre l'existence primitive et l'ontologie fondamentale, mais, encore, une relation circulaire. Nous pouvons donc dire que, *grosso modo*, la première section du traité, « L'analyse-fondamentale préparatoire du Dasein » (« l'Analytique ») (§ 9-44), est consacrée aux caractéristiques existentielles qui se livrent au premier regard. La section n'est pas définitive, mais, son titre l'indique, préparatoire. C'est pourquoi Heidegger procède à l'étude de

l'ontologie fondamentale; c'est l'objet de la seconde section, « Dasein et temporalité » (§45-82)⁸. Cette section porte sur la vérité du Dasein entendu comme « *transcendens* » (14). Les deux sections du traité s'éclairent mutuellement. La première n'est pas une simple collection de structures existentielles isolées, pas plus que la seconde ne verse dans la pure spéculation. L'articulation est nécessaire, car elle donne un sens entier au projet. Le projet est esquissé; reste à mettre au clair sous quelles conditions il peut aboutir. À ce propos, Michael Inwood déclare :

Un filon unificateur [de *Sein und Zeit*] c'est l'envie de Heidegger à réfléchir non seulement sur les problèmes de la philosophie, mais sur la philosophie elle-même. Quelle est la connexion entre la vie de tous les jours et la philosophie? Qu'est-ce qui nous motive, nous permet de philosopher? (1999, 30-31 tp)

Autrement dit, la question est de savoir comment la philosophie (ce champ de recherche prioritairement défini par la réflexion, la connaissance, la spéculation) est *possible*. Cette question – manifestement kantienne – appelle des précisions méthodologiques.

⁸ Bien que la seconde section soit découverte après la première, elle est ontologiquement prioritaire; je ne m'accorde donc pas avec Dreyfus (1991), qui limite sa lecture de *SZ* à « l'Analytique ». Comme en archéologie, nous découvrons l'ancien seulement en creusant par-delà le récent. Les dernières choses que nous découvrons sont en fait les plus originaires. Sans doute nulle part d'autre que chez Heidegger la phrase de Søren Kierkegaard ne s'applique mieux : la vie fait qu'on va de l'avant, mais on ne comprend que de reculons.

CHAPITRE II

Méthode phénoménologique, plan (§ 5-8)

La condition de la possibilité de la philosophie, c'est l'interrogation de l'être par le Dasein. Mais pourquoi Heidegger a-t-il choisi le Dasein comme point de départ de son ontologie? Est-ce parce que le Dasein fait preuve d'une sorte d'immédiateté? L'hypothèse est justifiable considérant le fait que nous sommes le Dasein. Mais Heidegger spécifie que le Dasein que nous sommes chaque fois nous-mêmes est également ce qui nous est « ontologiquement le plus lointain » (15); aux oreilles d'un ratio-centriste, l'affirmation est contre-intuitive et absurde. Et pourtant, Heidegger insiste sur ce point : si nous partons de l'idée que nous sommes transparents à nous-mêmes, la question du sens de l'être est vouée à l'échec. Nous devons partir de la source de l'existentialité, « de l'étant par rapport auquel il se rapporte essentiellement de façon constante et immédiate – à partir du “monde” » (15). Seulement de cette manière pourrons-nous parcourir l'entièreté de l'être et interroger, légitimement, sa temporalité fondamentale. Selon Heidegger, toutes les analyses du Dasein (de l'Homme) ont erré justement sur ce point. Elles ont tenu pour acquise une certaine définition du Dasein (de l'Homme) sans d'abord expliciter le monde. Afin d'éviter la répétition de cette erreur, Heidegger annonce que la philosophie doit partir de ce que le Dasein « est *de prime abord et le plus souvent* » (16). Autrement dit, le projet philosophique doit inclure en ses débuts la « *quotidienneté* moyenne » (16) du Dasein « factice » (17).

Mais fonder l'ontologie sur la facticité peut paraître, encore ici, un geste des plus contre-intuitifs. Comment partir du semblant, de l'imitation fabriquée, pour établir une science fondamentale? La facticité n'est-elle pas une distraction dont on doit disposer le plus rapidement possible pour accéder à l'être et, de là, réfléchir aux reproductions dérivées? Encore ici, c'est le ratio-centriste qui parle. Heidegger veut éviter que la philosophie ne

démarré comme entreprise spéculative : il veut arriver à l'être et, pour ce faire, il doit partir de l'étant. En analysant les trivialités de la réalité de l'existence mondaine (au-monde), nous développons des concepts qui touchent la vérité fondamentale de l'être. C'est exactement ce rapport que représente l'articulation entre les deux sections du traité. Tant et aussi longtemps que le Dasein entretient le rapport primordial entre ces termes, le poulx du sens et la temporalité de l'être se perpétuent. Mais au moment où le Dasein délie ce rapport – et les Modernes qui ont emboîté le pas sur la scission cartésienne *res cogitans* versus *res extensa* sont particulièrement coupables de cette bévue –, il s'engage sur le chemin de l'insignifiance et de l'absurdité. Toutefois, le problème est extrêmement pernicieux, car en nommant l'opposition entre la pensée et le monde, nous acceptons les termes aux origines de la crise. Il est donc nécessaire de partir de termes nouveaux.

Cette nécessité s'avère encore plus urgente puisque Heidegger déclare que la fin de l'ontologie constitue la « *temporalité* » (17). La conception heideggérienne de la temporalité a des allures radicalement différentes de celles qui circulent à son époque – notamment celles d'Edmund Husserl et de Henri Bergson –, car elle est concomitante de l'ontologie. Ladite priorité qu'accordent Husserl et Bergson au temps se résume, selon Heidegger, à « une proposition isolée et aveugle » (19)⁹. Afin que le Dasein découvre correctement sa temporalité, il doit éclairer le sens de l'être. C'est-à-dire que le Dasein doit assumer le fait que « [e]xpressément ou non, il *est* son passé » (20). Ce passé n'est pas une condition que le Dasein traîne derrière lui, mais plutôt ce qui « provient » à chaque fois à partir de son avenir. » (20) Le Dasein se présente ainsi comme une sorte de déploiement simultané, proportionnel et circulaire vers l'avenir et le passé. Spécifiquement pour cette raison, il revient au Dasein la possibilité de développer la voie de « l'historialité » (19), l'histoire de son déploiement. De cette manière, se découvrent, se conservent et se poursuivent des traditions d'existence et d'être.

Pourtant, ce processus ne coule pas de source, car trop souvent l'historialité s'empêtre dans de faux problèmes et des suppositions boiteuses. La pensée finit même par déraciner son

⁹ Heidegger ne vise pas simplement d'autres philosophes, mais le langage lui-même. Il renchérit cette critique en affirmant que la réponse à la question du sens de l'être « ne saurait être comprise si l'on se borne à répéter ce qu'elle énonce propositionnellement » (19). Le langage ne suffit pas, car la vérité de l'être ne se dévoile pas comme langage; la vérité de l'être se dévoile plutôt *en elle-même*, dans le dégagement de sa propre temporalité.

passé et se « plonger complètement dans l'oubli » (21). L'ontologie a souffert grandement de ce désengagement, demeurant, pour l'essentiel, dans le même état depuis les présocratiques jusqu'à Hegel. Parce que l'être n'a jamais été proprement interrogé, la philosophie s'évertuait à comprendre des concepts secondaires d'existence, tels « l'*ego cogito* de Descartes, le Moi, la raison, l'esprit, la personne » (22)¹⁰. Heidegger annonce alors, de manière très programmatique, qu'il « est besoin de ranimer la tradition durcie et de débarrasser les alluvions déposées par elle » (22). Seule la « destruction » (*Destruktion*) (22) de l'Histoire de la pensée peut servir de « *fil conducteur de la question de l'être* » (22). L'objectif est de transporter la pensée à travers l'entièreté de son Histoire. Dans ce sens, le radicalisme de Heidegger est opposé à celui de Descartes. Descartes ne se justifiait pas par rapport à la philosophie antérieure, mais a tout mis en pièces pour se reposer sur les énoncés performatifs de sa propre pensée. Heidegger, quant à lui, ne déracine pas, mais *retourne aux racines* pour mieux refaire le chemin parcouru. À cet effet, il déconstruit méticuleusement l'histoire des idées pour mieux la rediriger depuis l'Antiquité. Ainsi, on pourrait dire qu'à proprement parler, Heidegger n'établit pas la question du sens de l'être, mais il la découvre à même l'Histoire de la pensée. La philosophie est trop souvent aveugle à son orientation ontologique fondamentale; *Sein und Zeit* se veut la « répétition » (26) de l'Histoire de la pensée, dans le respect, cette fois-ci, du sens de l'être¹¹.

¹⁰ Paul Ricœur explicite parfaitement la différence entre le Dasein et le *cogito*; contrairement au modèle de certitude qu'est le *cogito*, le Dasein « en tant qu'impliqué dans la question, n'est pas posé comme certain de soi-même. Il est posé comme étant lui-même un être, l'être pour qui il y a la question de l'être » (1969, 224). Ainsi, le Dasein a à se constituer, se former – ce qui explique pourquoi j'ai qualifié *SZ* de *Bildungsroman*. On notera que, dans le registre des traités de philosophie, le terme *Bildungsroman* est plus habituellement associé à la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel ou le *Zarathoustra* de Nietzsche. Pourtant le qualificatif est de plus en plus répandu dans les commentaires de *Sein und Zeit* pour désigner le développement narratif du personnage-Dasein. Le littéraire trouvera peut-être que l'utilisation du terme manque cependant de rigueur. Il y a en effet toute une polémique autour du mot, savamment exposée dans Engel (2008). Mais l'utilisation (ne serait-ce que de manière un peu légère) du terme *Bildungsroman* en référence à *Sein und Zeit*, me semble indiquée quand on tient compte de l'histoire de ce genre littéraire. En effet, les écrivains ont développé le genre du roman de formation en partie comme une riposte à l'*Aufklärung*, les Lumières de la Modernité. Il s'agissait de se détourner de la certitude Moderne et de privilégier une quête de la vérité. En disant donc que Heidegger a écrit un *Bildungsroman*, je consolide mon interprétation de *Sein und Zeit* : le roman de formation du Dasein exprime la quête du sens – quête oubliée par les Modernes et réactualisée par Heidegger. Pour plus de détails sur la dimension narrative du Dasein, on consultera également Ricœur (1983 et 1991).

¹¹ Selon Heidegger, la consubstantialité de l'ontologie et de la *temporalité* n'a jamais été comprise correctement, malgré le fait que l'être est, depuis l'Antiquité, compris à partir du *temps*. Ce n'est qu'au dernier chapitre de *SZ* que Heidegger examine le rapport et la distinction entre temporalité et temps. Sans prendre trop d'avance, il est tout de même utile d'éclairer l'interprétation heideggérienne de la mécompréhension grecque du rapport entre l'être et le temps. Les philosophes Grecs ont posé le concept de οὐσία (*ousia*), qui signifie à la fois 1)

La méthode employée pour analyser l'existence doit épouser le déploiement de l'être. Heidegger annonce que « le *concept méthodique* » (27) directeur est « *phénoménologique* » (27). Au cœur de la question du sens de l'être se trouve donc « la *science des phénomènes* » (28) qui « ne caractérise pas le *quid* réel des objets de la recherche philosophique, mais leur comment » (27)¹². La phénoménologie fait donc preuve de la plasticité inhérente requise, car elle est une science des *manières*. Ainsi, Heidegger formule la maxime de la phénoménologie et, par extension, de toute ontologie : « Aux choses mêmes! » (28) À première vue, il ne s'agit pas d'un projet très extravagant, mais rappelons-nous que selon Heidegger (SZ 2-4), le philosophe ne doit pas éviter de porter son attention sur des objets sous prétexte qu'ils vont de soi; au contraire, ce sont précisément *ces* objets qui méritent notre pleine attention. Pour éclairer ce retour aux choses mêmes, Heidegger décompose la phénoménologie en ses deux éléments, 1) phénomène et 2) *logos*, puis 3) il analyse le terme en son entier.

2.1 φαίνόμενον / *Phainomenon* (§ 7A)

Heidegger associe prioritairement le φαίνόμενον à la lumière (φῶς) (*phōs*). Le phénomène n'est pas une chose. Le phénomène, c'est *de la* monstration, *l'acte même* de la luminosité; c'est « *ce-qui-se-montre-en-lui-même*, le manifeste » (28). Heidegger affirme que les phénomènes constituent : « l'ensemble de ce qui est au jour ou peut être porté à la lumière –

l'être de l'étant et 2) ce qui est disponible, *présent*. Selon Heidegger, ce second sens demeure caché aux Grecs, mais influence leur entente de l'ontologie. Depuis les Grecs et malgré eux, l'être et le temps sont donc pensés ensemble à *partir* du présent. Le présent se voit ainsi attribuer une importance philosophique capitale. De plus, le présent se trouve intrinsèquement liée au parler (nous le verrons au § 68D), ce qui explique pourquoi les philosophes d'inspiration platonicienne ont cherché la vérité dans le *logos* et la dialectique, deux erreurs selon Heidegger. Même Aristote – qui pourtant supplante la dialectique (25-26) et écarte le *legein* au profit du *noien* (32-33, § 44A) – aurait entretenu la confusion en ne dégageant pas l'être de l'*appréhension*. Voir Derrida (1972b), Agamben (1982), Dastur (1990 et 2002) pour une explication de cet enjeu que Heidegger creuse davantage au § 7B. Selon Heidegger, la prochaine étape dans le dévoilement de l'ontologie proprement temporelle consiste à *explicitier le sens* du présent et à trouver sa vérité dans le silence de l'*instant* (§ 68A, § 68C, § 68D). La distinction du présent et de l'instant s'annonce cruciale, reste à savoir si le Dasein (voire Heidegger lui-même) saura la reconnaître.

¹² Heidegger donne un sens très particulier à cette science. Grâce au phénomène, affirmait Husserl, l'intentionnalité de la conscience peut se diriger vers les objets et saisir leur essence. Husserl poursuivait de cette manière le travail de Kant pour qui les phénomènes constituaient les objets de notre intuition empirique. Heidegger, lui, ne considère pas le phénomène comme dévoilant *ce* que les objets sont (l'essence), mais *qu'ils* sont (l'existence). Il existe évidemment une pléthore d'études sur la phénoménologie heideggerienne; voir notamment Courtine (1983 et 1988) et Boedeker (2005).

ce que les Grecs identifiaient parfois simplement avec τὰ ὄντα [*ta onta*] (l'étant). » (28) En insistant sur le rapport entre l'ontologie et la phénoménologie, Heidegger poursuit donc une conception philosophique des plus anciennes. Mais Heidegger note une définition complémentaire du phénomène : le semblant. Le phénomène peut s'annoncer comme quelque chose d'*autre*. D'où l'expression grecque : φαινόμενον ἀγαθόν (*phainomenon agathon*), ce « qui "en réalité" n'est pas ce comme quoi il se donne » (29). Le phénomène enferme donc deux sens bien distincts : il désocculte et il feint. Cette double signification est essentielle pour la phénoménologie : l'analyse doit traverser la facticité, l'imitation (second sens) avant d'atteindre la vérité de l'être (premier sens). La pensée heideggérienne est tout à fait conséquente. Elle ne démarre pas à partir du monde quotidien pour répondre à un besoin spéculatif, aveuglement posé et suivi. Elle part de la facticité quotidienne *parce que* l'ontologie est essentiellement phénoménale; le philosophe est en mesure de formuler des principes fondamentaux *parce que* l'ontologie prend sa source dans les phénomènes quotidiens¹³. On ne peut pas trop insister sur la dimension *éclairante* de la philosophie heideggérienne. Lumière (*Licht*) et mise en lumière (*aufweisen*) sont des expressions qui reviennent systématiquement dans le traité. Le phénomène désocculte, il *dés-obscurcit*, comme le soleil qui se lève à l'horizon baigne le monde dans sa lumière.

2.2 λόγος / *Logos* (§ 7B)

Heidegger dégage ensuite l'essence du second terme, le λόγος, qui signifie fondamentalement « discours » (32) (*Rede*)¹⁴. Nous avons pris l'habitude de donner une multitude de sens à ce terme, notamment « raison, jugement, concept, définition, fondement,

¹³ Toutefois, ce double sens est potentiellement dangereux, car comment savoir les distinguer? N'y a-t-il pas le risque qu'on prenne une feinte pour une manifestation, et vice versa? Heidegger ne semble pas faire grand cas de ce problème qui, comme je l'expliquerai plus loin, finira par le rattraper.

¹⁴ Ce terme constitue, vraisemblablement, un point de contention entre les différents traducteurs. Martineau traduit par « discours », tandis que Vezin traduit par « parole ». (Divergence similaire chez les traducteurs anglophones : Macquarrie et Robinson rendent le terme par « discourse » ou « talk », tandis que Joan Stambaugh opte pour « speech ».) Pourtant, Martineau traduit aussi *Rede* par le « parler », et au § 34, Martineau utilise « parole » pour traduire *Sprache*; Vezin maintient sa traduction de *Rede* par « parole », mais traduit *Sprache* par « langue ». Ne serait-ce que par simplicité, j'ai choisi de coller au texte de Martineau. Cependant, je souligne ces différentes traductions parce qu'elles indiquent une tension concernant le langage à l'intérieur du traité lui-même.

rapport » (32), sans oublier bien sûr « l'usage linguistique scientifique » (32) – comme on dit de la biologie qu'elle est la science du vivant, ou de la géologie qu'elle est la science de la terre. Si le discours renferme autant d'acceptions, c'est parce que le λόγος est δηλοῦν (*déloun*) et qu'il rend « manifeste ce dont "il est parlé" (il est question) dans le discours » (32). D'une certaine manière, le λόγος se rapporte au phénomène, car les deux rendent manifeste ou éclairent ἀπὸ (*apo*); c'est ainsi qu'Aristote donne au parler le sens de ἀποφάνεσθαι (*apophenestai*). Cependant, le phénomène est supérieur au discours : le premier *est* la monstration, il *est* « ce-qui-se-montre-en-lui-même » (31), tandis que le second fait voir ce « à partir de cela même dont il est parlé » (32) (le discours *se* montre). Le discours est toujours une sorte d'obstacle : « *ce qui est dit doit être puisé dans ce dont il est parlé, de telle sorte que la communication parlante rende manifeste, en son dit, ce dont elle parle, et ainsi le rendre accessible à l'autre.* » (32) Heidegger voit un danger potentiel dans le λόγος, surtout lorsqu'il s'ébruite vocalement : les mots passent pour le sens et les détenteurs de la vérité, alors qu'en réalité le discours est possible uniquement *sur fond* de sens (sur fond de monstration phénoménale). C'est parce que le λόγος repose sur la monstration que se dégagent le vrai et le faux. L'être-vrai, ἀλήθεια (*alêtheia*), découvre ou dévoile (*entdecken*) l'étant; il consiste à « soustraire à son retrait » (33) l'étant. L'être-faux, ψεύδεσθαι (*pseudesthai*), fait tout le contraire : il recouvre ou voile (*verdecken*) l'étant. Mais dans les deux cas, être-vrai et être-faux sont possibles *parce que*, essentiellement, ils se rapportent à la possibilité de montrer.

Il apparaît ainsi que nous accédons à la vérité par le λόγος, parce que la vérité lui est *antérieure*. Autrement dit : si la vérité n'apparaît qu'une fois le λόγος révélé, c'est bien la preuve que la vérité précède – se tient aux origines – du λόγος. Heidegger affirme en ce sens que « le λόγος *ne* saurait justement *pas* être considéré comme le "lieu" primaire de la vérité » (33), car « [t]out concept ou proposition phénoménologique puisée originellement est soumise, en tant qu'énoncé communiqué, à la possibilité de la *dénaturation*. » (36, je souligne) Cette critique sévère du λόγος permet à Heidegger de déclarer : « Est "vraie" au sens grec, et certes plus originellement que le λόγος cité, ἰαῖσθησις [*aisthêsis*], l'accueil pur et simple, sensible de quelque chose. » (33) *Fondamentalement, la vérité n'est pas parlante, mais esthétique et perceptible*. Il s'agit là d'une proposition cruciale, renforcée immédiatement par une seconde : puisque la finalité de la perception est l'idée, ἰδία (*idea*), « alors le percevoir est toujours

vrai » (33). La philosophie doit dépasser le $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ afin de restituer toute la place à la sensibilité esthétique, car la vérité est du côté de la perception « des déterminations d'être les plus simples de l'étant comme tel » (33).

Mais si le Dasein doit chercher la vérité dans la perception, cela ne signifie pas qu'il doive opter pour un réalisme naïf. Le parallèle que dresse Heidegger entre ce qui est, ce qui se montre et ce qui est vrai¹⁵ est fondamental : il signifie que le Dasein ne peut pas douter de ses perceptions. Sons, couleurs, odeurs, etc. lui permettent, par définition, d'accéder au vrai. Cette thèse a des implications troublantes pour la philosophie Moderne. Nous savons que Descartes doute de ce que lui livrent ses percepts et engage la philosophie sur un problème de *correspondance* : le problème philosophique suprême, selon Descartes – et pour une grande partie de la pensée Moderne après lui –, consiste à expliquer comment nos perceptions correspondent au monde extérieur. Puisque rien n'assure que la correspondance s'effectue correctement, Descartes se serait mis à douter. Selon Heidegger, un tel doute est absurde. Le supposé « problème » de correspondance n'est pas insoluble, mais fallacieux parce que la perception est *essentiellement vraie*. La vérité d'un phénomène n'est pas dans une hypothétique structure inapparente, cachée derrière des illusions sensibles; *le phénomène est vrai en son être*.

2.3 Phénoménologie (§ 7C)

Le phénomène et le discours se rattachent l'un à l'autre pour former la phénoménologie, ce qui consiste à « faire voir à partir de lui-même ce qui se montre [$\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$] tel qu'il se montre à partir de lui-même [$\varphi\alpha\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$] » (34). Contrairement aux autres

¹⁵ Aux § 15 et § 44A, Heidegger explicite le rapport inhérent entre le phénomène le signe et la vérité; et cette dernière, Heidegger l'a expliqué (§ 7), a un rapport privilégié avec l'être. Ces thèmes sont de toute évidence cruciaux. Notons que Heidegger prend soin de distinguer le phénomène qui se montre, *Phänomen*, de l'apparition qui annonce quelque chose, *Erscheinung* – comme les *Krankheitserscheinungen*, les symptômes du malade qui annoncent la condition qui se tient sous couvert. Il n'y a d'apparitions uniquement *parce que* le phénomène, ontologiquement prioritaire, est là pour les soutenir. C'est parce que le Dasein est ouvert au phénomène qu'il peut devenir un médecin à l'affût des symptômes de ses patients. Cette précision souligne la préférence répétée qu'a Heidegger pour l'idéalisme. Mais cette idéalisme à une forme bien particulière; en effet, Heidegger s'en prend également à la notion de Kant : « simple apparition » (30) (*bloßer Erscheinung*) (à laquelle je reviendrai), pure apparition déconnectée du monde qui ne s'insère pas dans une logique d'*usage* (voir § 15), « un produit, mais qui ne constitue jamais l'être propre du producteur » (30). Heidegger refuse autant le réel concret que la pure abstraction; il opte ainsi pour l'existence qui connecte ses deux pôles.

sciences qui fixent leurs objets et leurs principes de recherche, la phénoménologie se développe en s'exerçant, *révéland* le « *comment* de la mise en lumière et [le] mode de traitement de *ce qui* doit être traité dans cette science » (34-35). Contrairement à la phénoménologie husserlienne, qui porte sur l'évidence du vécu, la phénoménologie heideggérienne considère l'être comme voilé. C'est d'ailleurs parce que l'être est recouvert que la phénoménologie, qui cherche à faire voir par soi-même, doit intervenir. La phénoménologie met à jour ce qui tombe spontanément dans l'oubli et le banal. C'est ainsi que Heidegger écrit : « *L'ontologie n'est possible que comme phénoménologie.* » (35) L'ontologie phénoménologique consiste ainsi à examiner les voilements et dévoilements du Dasein et de l'être.

2.3.1 L'herméneutique (§ 7C)

Il y a un dernier point d'ordre méthodologique. L'ontologie phénoménologique (questionnante et destructrice) *ouvre* ce qui est spontanément et apparemment *clos*. C'est ainsi que le sens de la phénoménologie – le sens de la méthode directrice de l'ontologie – est « l'explicitation » (37) (*Auslegung*). Nous avons vu ce terme plus haut (§Z 10) concernant la pulsation au cœur du savoir. Maintenant, il apparaît que l'explicitation est le processus qui consiste à exposer, révéler, exhiber ou faire étalage de l'être. Seulement par le déploiement, le dépliement ou le jaillissement est-il possible de combattre une menace, si on peut dire, *d'entropie ontologique*. Heidegger affirme :

Le λόγοζ de la phénoménologie du *Dasein* a le caractère de l'ἑρμηνεύειν [*hermêneuein*] par lequel sont *annoncés* à la compréhension d'être qui appartient au *Dasein* lui-même le sens authentique de l'être et les structures fondamentales de son propre être. La phénoménologie du *Dasein* est *herméneutique* au sens originel du mot, d'après lequel il désigne le travail de l'explicitation. (37)

L'herméneutique est consacrée à l'interprétation *de* et *par* l'existence¹⁶. Bien qu'il trouve cette méthode dans l'analyse de *Geisteswissenschaften* (les sciences Historiques de l'esprit), de Wilhelm Dilthey et Heinrich Rickert, et bien qu'elle soit surtout associée à la philologie, Heidegger

¹⁶ Voir notamment Grondin (1996) et Lafont (2005) pour des analyses de l'herméneutique heideggérienne.

maintient que ce ne sont là que deux applications d'une herméneutique encore plus fondamentale : celle « d'une analytique de l'existentialité » (38) qui permet d'élaborer « ontologiquement l'historialité du *Dasein* » (38). Le *Dasein* s'interprète; il s'ouvre à lui-même *parce que* son analyse phénoménologique est herméneutique. Il est un étant insigne qui s'ouvre à son propre déploiement vers l'être *parce qu'il* s'interprète en cours de route. Sous quelles conditions et comment l'herméneutique est possible, cela reste à déterminer (ce sera fait au § 63). Pour l'instant, il suffit de dire que l'herméneutique, en tant qu'elle explicite l'être du *Dasein*, est également le modèle de la connaissance ontologiquement fondée de n'importe quel étant.

L'introduction tire à sa fin, Heidegger rappelle les points les plus importants. L'être est toujours l'être d'un étant; autrement dit, l'ontologie fondamentale est enracinée dans la facticité quelconque. Pourtant, la vérité de l'être dépasse l'étant – « Son "universalité" doit être cherchée plus haut. » (38) Le plein dégagement de l'être, « la plus radicale individuation » (38), permet de viser la transcendance – « *L'être est le transcendens par excellence* » (38); « *La vérité phénoménologique (ouverture de l'être) est veritas transcendentalis.* » (38) Il s'agit là d'une thèse philosophique extrêmement forte que Heidegger cherchera à établir dans les 400 prochaines pages. Dirigée par des questions concernant le sens, l'ontologie phénoménologique doit mettre à jour l'articulation temporelle entre l'existence quotidienne et l'être transcendantal individué. Heidegger affirme à cet effet : « La question du sens de l'être est la plus universelle et la plus vide; toutefois, elle contient en même temps la possibilité d'être individuée de manière plus aiguë sur le *Dasein* singulier. » (39) La fin de l'ontologie, et de la philosophie, consiste à établir de manière légitime la possibilité de la singularité de l'être du *Dasein*.

La philosophie ne peut pas être autrement qu'ontologie phénoménologique. Mais, objectera-t-on, comment expliquer qu'en plus de 2500 ans, la philosophie ne soit pas parvenue à cette réalisation? Simplement, explique Heidegger, parce que la phénoménologie n'a jamais été découverte comme « *possibilité* » (38). Cela ne signifie pas que la science des phénomènes puisse être *conçue* comme un champ d'investigation. Doit plutôt faire l'objet d'une saisie, le fait que la phénoménologie est *essentiellement* possible; elle se consacre prioritairement à la projection, au devenir, au *jaillissement* de l'être. Sur cette déclaration

ournée vers la possibilité, le devenir ou le sens de la philosophie, Heidegger poursuit sa quête sur des réflexions novatrices concernant le Dasein.

CHAPITRE III

« L'Analytique » exposée (§ 9-11)

Le fait que la philosophie soit déterminée par le possible a des répercussions sur la conception heideggérienne de l'Homme, le Dasein. Le Dasein est *en tant qu'il est*; pour cette raison, le Dasein n'est pas un simple étant – sa saisie ne peut s'effectuer comme celle d'un livre ou d'un chien par exemple. Pourtant, la distinction entre le Dasein et les autres étants n'est pas simplement discursive. Si nous pouvons distinguer le Dasein des autres étants, c'est parce que « [l]'être de cet étant [le Dasein] est à chaque fois mien. » (41) (« *Das Sein dieses Seienden ist je meines.* ») (La nature complexe de ce « à » aux apparences *possessives* sera détaillée plus loin, notamment aux § 25-27 et § 38.) Heidegger trace une ligne séparant le simple étant isolé qui ne m'est pas – « être-sous-la-main » (42) (*Vorhandensein*) – et le Dasein, dont l'essence « réside dans son existence » (42). Le premier répond à la question « quoi? », tandis que le second répond à « qui? ». L'analyse du Dasein ne peut être une simple *description*. On dit que le livre « est brun », qu'il « compte 445 pages », qu'il « est en allemand ». Mais on ne peut ainsi cataloguer les propriétés ou les qualités *actuelles* du Dasein; son analyse consiste plutôt à relever « des guises à chaque fois possibles pour lui d'être » (42). Heidegger spécifie : « L'étant pour lequel en son être il y va de cet être même se rapporte à son être comme à sa possibilité la plus propre. Le Dasein est à chaque fois sa possibilité. » (42) L'importance qu'accorde Heidegger au sens est manifeste. Est possible ce qui n'est pas encore, ce vers quoi l'état actuel des choses tend. Le sens n'est pas dans un moment donné abstrait, mais se manifeste dans la tension graduelle d'une totalité, d'un agencement incluant toutes les possibilités.

Heidegger engage la philosophie de l'existence dans une voie très particulière. L'existence se déploie dans sa possibilité existante¹⁷. C'est parce que le Dasein est prioritairement ouvert au possible que « l'Analytique » peut se consacrer à ses manières, ses dispositions, son *sens*. Mais que signifie concrètement le possible? En quoi le possible se rapporte-t-il à l'existence et à l'être? Bien sûr, le Dasein peut être grand, peut marcher, peut être bon ou mauvais; mais la possibilité proprement existentielle ne porte pas sur de simples déterminations ontiques contingentes. La possibilité atteint l'être en son fond, c'est-à-dire que le Dasein peut, en son être, *s'être ou ne pas s'être*. Heidegger déclare ainsi : « [...] c'est parce que le Dasein est à chaque fois essentiellement sa possibilité que cet étant peut se "choisir" lui-même en son être, se gagner, ou bien se perdre, ou ne se gagner jamais, ou se gagner seulement "en apparence". » (42)¹⁸ Si le Dasein s'embrasse *comme* possible, il s'engage dans la voie de la vérité de son être; si le Dasein se ferme au possible, il se ferme à cette vérité. Se dégagent alors les « deux modes d'être de l'authenticité et de l'inauthenticité » (43) (*Eigentlichkeit, Uneigentlichkeit*). Le *eigentlich* et le *uneigentlich* comportent le *eigen*, mien; l'existence authentique est mienne. L'authenticité est aussi *authentification* : exister authentiquement consiste à authentifier à soi-même son existence et à s'approprier son sens. L'authenticité apparaît donc comme la condition principale de l'explicitation du Dasein; seul le Dasein authentique peut s'interpréter, car seul lui *ek-siste*, se projette. À l'inverse, le Dasein qui ne tend pas vers le possible stagne dans l'inauthenticité. Le Dasein désapproprié perd sa possibilité interprétative, son jaillissement d'être est stoppé.

Toutefois, il est important de noter que l'inauthenticité n'est pas, aux dires de Heidegger, à l'extérieur de l'ontologie. Même dans sa détermination la plus inauthentique, le Dasein doit d'abord être. Autrement dit, l'existence peut ne pas choisir sa possibilité (sa puissance, sa potentialité, sa virtualité) uniquement parce qu'elle *est* et que dans son être, elle

¹⁷ Hervé Pasqua explique que l'existence est sensée, temporelle, elle ne fait pas du sur-place, mais elle *advient* :

L'existence dont nous parle Heidegger est ex-statique. Elle caractérise cet étant nommé Dasein capable d'être ce qu'il projette d'être, de sortir de soi, d'ek-sister comme il sera dit dans *La lettre sur l'Humanisme*. L'"essence du Dasein est d'exister", cela veut donc dire que le Dasein est ce qu'il peut être. Être pour lui c'est "pouvoir être" cet étant concret, engagé dans le monde, dont l'être est sans cesse mis en jeu et comme arraché à soi-même. (1993, 32)

¹⁸ Ces possibilités s'éclairent davantage lorsque Heidegger aborde le comprendre, l'affection et l'échéance (§ 31, § 29 et § 38 respectivement). Elles prennent tout leur sens lorsque Heidegger détaille les trois modes de la temporalité : futur, passé et présent (§ 65 et § 68).

a le *pouvoir* d'être contre-nature. D'ailleurs, Heidegger affirme que l'ontologie n'est possible qu'en partant de ce type spécifique d'existence inauthentique. Encore ici, cette idée selon laquelle nous devons partir de l'existence corrompue pour atteindre l'être accompli dissone avec les positions ratio-centristes habituelles. Mais Heidegger ne laisse planer aucune ambiguïté : il faut partir du quotidien dévoilé « dans l'indifférence de son de-prime-abord-et-le-plus-souvent » (43), ce qu'il nomme la « médiocrité » (43) (*Durchschnittlichkeit*).

La médiocrité est la première étape que le Dasein doit franchir pour arriver au transcendantalisme, car c'est dans la médiocrité que se dégagent pour la première fois des structures d'existence ontologiques, « des *existenciaux* » (44)¹⁹. Ces existenciaux nous permettent de dévoiler un « *concept naturel du monde* » (52) ontologiquement satisfaisant. C'est uniquement en dévoilant le monde que nous réussirons à dévoiler le Dasein (SZ 15). C'est ainsi que l'analyse des existenciaux permettra de formuler une entente adéquate du monde naturel (*natürlichen Weltbegriffes*). Par la suite, toutes les sciences de l'Homme (les *Geisteswissenschaften* : anthropologie, psychologie, théologie, etc.) se fonderont correctement. Heidegger propose ni plus ni moins une massive refonte des sciences, humaines autant que naturelles, à partir de la question du sens de l'être²⁰.

Jusqu'à maintenant, les sciences positives ont accumulé – suivant un élan typiquement Moderne – des données sur l'Homme. Mais parce qu'elles ignorent l'être, le catalogage et la classification de leurs données s'est fait sens dessus dessous. Les sciences positives nous éclairent ontiquement, mais nous laissent ontologiquement aveugles. Heidegger annonce que tous les concepts ou domaines philosophiques devront passer par le filtre de l'existentialité : les fondements du savoir (§ 12-13), la théorie du monde naturel (§ 14-16), la conception du signe et de la significativité (§ 17-18), la théorie de l'espace (§ 22-24), l'éthique (§ 25-27), la théorie des affects (§ 29-30), la théorie de la connaissance (§ 31-32), la

¹⁹ À l'opposé de ces structures, Heidegger trouve les « *catégories* » (44) – une référence critique à Aristote et à Kant. Le *κατηγορεῖσθαι* concerne les déterminations *parlées* de l'étant, l'imputation *discursive* des qualités aprioriques. Encore Heidegger minore le langage : les catégories parlées sont essentiellement limitées à l'étant sous-la-main et peu utiles dans le contexte de l'ontologie.

²⁰ Cet immense projet de classification des sciences poursuit un problème central de la philosophie néo-kantienne, notamment chez Comte, Dilthey, Rickert, Peirce; à ce sujet voir Cat (2007). Contre le positivisme Moderne – qui culmine dans l'abstraction – Heidegger tente de dépasser la science afin de (re)dévoiler le sens, le renvoi intrinsèque et temporel de l'existence au monde; à ce sujet voir Scharff (1998).

philosophie du langage (§ 33-34), la conception de l'existence (au monde) (§ 39-42) ainsi que les conceptions de réalité et de vérité (§ 43-44). Mais ce n'est pas tout, car dans la seconde section du traité, Heidegger réinterprètera l'ensemble de ces champs d'étude – et donc l'ensemble de la philosophie – à partir de la temporalité aux origines de l'être. Ainsi, il examinera des thèmes fondamentaux de la philosophie : la fin de l'existence (§ 46-53), la conscience et la morale (§ 54-60), l'herméneutique du Dasein (§ 61-66), le problème de la transcendance (§ 69), l'historialité et l'Histoire (§ 72-77) et enfin la temporalité de l'être et ses dérivés (§ 78-82).

L'étude s'annonce longue et ardue...

CHAPITRE IV

« l'être-au-monde en général », épistémologie (§ 12-13)

Heidegger insiste sur le fait que l'existence et la philosophie sont possibles *parce que* le Dasein est d'abord et le plus souvent enlacé *avec* le monde. Le monde n'est pas une chose à laquelle nous pouvons choisir de nous rapporter ou pas; l'engagement est primaire. Toute rupture ou tout rapport que nous pouvons imaginer entre le Dasein et le monde n'est possible que parce que le Dasein est au monde, que le Dasein habite le monde²¹. L'idée résonne et détonne avec la phénoménologie de Husserl. Suivant l'idée cartésienne du doute hyperbolique, Husserl affirme que la philosophie doit émerger d'un moment de rupture totale, l'ἐποχή (*epokhê*), la suspension radicale du jugement (Husserl, 1950). Mais selon Heidegger, une telle opération est vouée à l'échec : la philosophie ne commence pas par le doute, mais par la reconnaissance de la constitution ontologique qu'il nomme « l'être-au-monde » (53) (*In-der-Welt-sein*). Il s'agit là d'un existentiel primaire et pourtant articulé; Heidegger parle même de « l'identification » (54) des composantes du terme. Mais qu'est-ce que le *monde*? Qui est le Dasein qui est dit *l'être*? Et quelle est la fonction du *au* articulant et articulé? Ces trois questions feront l'objet d'études séparées (§ 14-24, § 25-27 et § 28-38 respectivement), mais pour l'instant Heidegger examine la teneur générale de l'expression.

Le trait le plus caractéristique de l'être-au-monde consiste en l'état de « *préoccupation* » (57) du Dasein : par exemple, la manipulation, la production, l'omission, la négligence, etc. Il ne s'agit pas d'un simple principe de philosophie pratique. Bien plus, la préoccupation exprime les engagements *signifiants* d'une existence. L'analyse de la

²¹ Difficile de ne pas croire à une pétition de principe! Mais selon Heidegger, l'être-au-monde qui se livre phénoménalement est un *apriorisme*, ce qui, en tant que tel, respecte « la méthode de toute philosophie scientifique qui se comprend elle-même » (50, note 1).

préoccupation mènera à la structure existentielle la plus spécifique du Dasein, le « souci » (57) (§ 39-44). (Ce mouvement d'une structure la moins définie vers la plus particulière est crucial : l'existence du Dasein part du monde *indifférencié* et vise son *individuation*.) L'être-au-monde est un caractère existentiel primitif; pourtant, il est tellement évident que nous n'y pensons pas, nous ne le *comprendons* pas, voire nous l'*ignorons* carrément. Pour cette raison, il doit faire l'objet d'une *redécouverte*, dont les termes mettent directement en cause la connaissance du Dasein. Heidegger affirme en ce sens :

Or à partir du moment où elle [la constitution d'être-au-monde] doit être effectivement connue, la *connaissance expresse* – en tant que connaissance du monde – se prend justement *elle-même* pour relation exemplaire de l'« âme » au monde. La connaissance du monde (νοεῖν) ou l'advocation et la discussion du « monde » (λόγος) fonctionne par conséquent comme le mode primaire de l'être-au-monde sans que celui-ci soit conçu comme tel. (58-59)

Compte tenu des critiques précédentes formulées à l'endroit du langage, cette phrase est étrange. Mais son sens est très clair : l'être-au-monde ne peut être expressément découvert que par une sorte d'analogie avec la connaissance du Dasein. L'être-au-monde se dévoile par l'éclaircissement de la connaissance discursive. Cependant, Heidegger rajoute une condition cruciale : cet éclaircissement ne résulte pas de ce que la connaissance discursive est la vérité d'être-au-monde. C'est tout le contraire : l'expérience de la connaissance discursive n'est possible qu'en tant qu'elle prend l'être-au-monde comme modèle²².

Le projet heideggérien requiert alors la formulation d'une épistémologie *spécifiquement existentielle*²³. L'obstacle principal d'une épistémologie existentielle est l'épistémologie dualiste –

²² Nous accédons à l'être parce que nous commençons à manipuler des copies factices, dans ce cas-ci des suppositions, νοεῖν, et des discours, λόγος. C'est uniquement à partir de cette connaissance discursive – avec laquelle nous menons nos interrogations – que nous pouvons savoir ce qu'est l'être-au-monde. La vérité de l'être-au-monde est disponible à l'existence, en cela qu'elle parle (SZ 165). Le Dasein est un étant qui interroge l'être, et qui, par sa connaissance, se sait au-monde. En lien avec cette découverte, Heidegger affirme plus loin que le Dasein est celui qui sait qu'il utilise des *signes* (SZ 82, 87). Le *logos* semble donc occuper un rôle clé dans le dévoilement du Dasein, malgré toutes les critiques précédemment formulées à son endroit. Pourtant, selon Heidegger, toute connaissance, supposition ou discursivité provient d'abord de l'être-au-monde, préoccupé ou soucieux. D'ailleurs, l'importance du *logos* est temporaire. Le Dasein aura à dépasser la connaissance discursive afin de retourner à l'être. Heidegger réitère cette position plus loin (§ 64, § 68D).

²³ L'épistémologie ne soutient pas l'ontologie; au contraire, la première est subsumée sous la seconde. Gelven formule clairement l'enjeu : « Être-au-monde est l'ultime présupposition de la connaissance. (Ainsi, l'ontologie devance l'épistémologie – un geste qui s'attire les foudres de tous les néo-kantiens et positivistes.) » (1989, 60 tp) Pour un développement détaillé de l'épistémologie heideggérienne, de son émergence

que les philosophes Modernes ont tout fait pour consolider. D'un côté, il y aurait le sujet; de l'autre l'objet. Heidegger écrit à ce propos : « [...]quoi de plus "évident" qu'un tel rapport d'un "sujet" à un "objet", et inversement? » (59) Mais peu importe sa formulation spécifique, tout dualisme mène inévitablement à un problème de correspondance qui conduit la pensée à formuler la question suivante :

[...] comment ce sujet connaissant sort de sa « sphère » intérieure, comment il passe dans une sphère « autre et extérieure », comment le connaître peut en général avoir un objet, comment l'objet doit lui-même être pensé pour qu'en fin de compte le sujet le connaisse sans avoir besoin de risquer le saut dans une autre sphère[?] (60)

Différentes explications ont été proposées : pensons à la glande pinéale sur laquelle compte Descartes (et ultimement la bonté divine) ou à la doctrine du schématisme de Kant. Mais aucune explication concernant le rapport de ces termes n'a pu clore une fois pour toutes le débat – ce qui ne semble pas avoir réfréné la prolifération de la thèse dualiste. D'ailleurs, selon Heidegger, le véritable écueil ne réside pas dans l'absence de solution, mais dans la *formulation* du problème. L'erreur, selon Heidegger, réside dans le fait que le modèle dualiste est purement théorique et complètement inattentif aux exigences existentielles. Le fait est que le Dasein est *déjà* renvoyé au monde, *avant* toute théorisation. Heidegger soutient en ce sens que « connaître est un mode d'être du Dasein comme être-au-monde » (61). En partant de l'ontologie, et donc en pensant la connaissance à partir de l'être-au-monde, Heidegger trouve une issue au supposé problème de la correspondance.

Mais à vrai dire, le problème de la correspondance est secondaire; le réel problème avec l'épistémologie Moderne est d'être dirigée par et vers la discursivité²⁴. Descartes est implicitement visé, lui qui s'était pris, *en tant* que parole, comme le modèle de la connaissance.

et de sa distanciation de la théorie de la connaissance Moderne (cartésienne), voir Guignon (1983) et Richardson (1986).

²⁴ Si une telle chose voile le Dasein à la vérité, c'est parce qu'elle voile le Dasein à sa temporalité authentique. En effet, Heidegger précise dans la seconde section que le Dasein s'abîme dans la parole parce qu'il se règle sur une entente impropre du présent, perdant ainsi tout rapport avec l'avenir et le passé. Voir notamment Dastur (2002) – surtout son chapitre « Logique et métaphysique » – pour comprendre l'influence marquante qu'a eue la théorie du langage de Humboldt sur l'interprétation heideggerienne de la Modernité. Voir également Chomsky (1966) pour une théorie générale de la linguistique cartésienne (ou d'un cartésianisme linguistique). J'annonce par ailleurs que ce n'est pas le seul langage au sein de la Modernité qui constitue un problème aux yeux de Heidegger, mais également l'image; j'y reviendrai.

Dans un des passages de ses *Méditations*... les plus révélateurs à ce sujet, Descartes écrit justement :

De sorte qu'après y avoir bien pensé, et avoir soigneusement examiné toutes les choses, enfin il faut conclure, et tenir pour constant que cette proposition : *Je suis, j'existe*, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit. (1641, 275)

Descartes fonde la connaissance sur son énonciation; à première vue, il est justifié d'en faire autant, car c'est bien sous forme de proposition que la connaissance lui apparaît. Mais Heidegger nous demande de remonter au-delà de cette apparente vérité à l'être-au-monde fondamental. C'est là que l'épistémologie devient existentielle, parce qu'en cherchant à se saisir, la connaissance s'aperçoit que c'est l'existence elle-même qui se pose ses problèmes. C'est ainsi que Heidegger demande : « [...] quelle instance décidera-t-elle donc de la question de savoir *si et en quel sens* doit exister un problème de la connaissance – quelle instance, sinon le phénomène du connaître lui-même et le mode d'être du connaissant? » (61) L'être-au-monde fonde la connaissance discursive, mais ne peut être connu sans elle – encore la circularité. La connaissance se crée des problèmes et réussit à énoncer des idées et des concepts *parce qu'elle* est préoccupée, au-monde. Ne se situant ni dans l'extérieur réaliste pratique, ni dans l'intérieur idéaliste théorique, le Dasein est toujours déjà être-au-monde, une structure *essentiellement* articulée et articulante. Avec la connaissance ontologiquement fondée, apparaît une situation où les deux pôles, Dasein et monde, sont dans un perpétuel devenir-ensemble, l'un avec l'autre.

Le monde, le Dasein et l'au- constituent les nœuds des trois chapitres à venir.

CHAPITRE V

L'être-au-monde (§ 14-24)

5.1 État du problème

La phénoménologie pleinement ouverte à sa vocation ontologique ne se consacre pas simplement à l'analyse d'une simple collection d'étants. Bien plus, c'est le phénomène de la « *mondanité du monde en général* » (64) qui constitue son objet d'étude. Heidegger écrit :

La « *mondanité* » est un concept ontologique, qui désigne la structure d'un moment constitutif de l'être-au-monde. Or nous connaissons l'être-au-monde comme une détermination existentielle du *Dasein*. La *mondanité*, par conséquent, est elle-même un existentiel. En nous enquérant ontologiquement du « monde », nous ne quittons donc en aucune manière le champ thématique de l'analytique du *Dasein*. Le « monde », au sens ontologique, n'est pas une détermination de l'étant que le *Dasein* n'est essentiellement *pas*, mais un caractère du *Dasein* lui-même. (64)

Malgré le fait qu'elle soit systématiquement occultée, la *mondanité* dévoile le *Dasein*; elle mérite ainsi notre pleine attention. C'est ainsi que Heidegger déclare que toute recherche sur l'être-au-monde doit partir du « *monde ambiant* » (66) (*Umwelt*).

Ce chapitre dense mérite un examen détaillé. Dans un premier temps, j'examinerai ce que Heidegger affirme au sujet de la *mondanité*, du renvoi et du signe ainsi que de la significativité. Puis je me pencherai sur sa critique de Descartes. Enfin, je reviendrai sur ses propos concernant la spatialité.

5.1.1 Mondanéité ambiante, choses, outils (§ 15-16)

Afin de révéler la mondanéité dans sa pleine teneur ontologique, nous devons retenir notre habitude interprétative. La mondanéité ne se dévoile pas théoriquement ou conceptuellement, mais elle se découvre dans nos préoccupations les plus banales. La vérité par la préoccupation n'est pas quelque chose de métaphysiquement profond : « Le *Dasein* quotidien *est* toujours déjà dans cette guise, par exemple : ouvrant la porte, je fais usage du loquet. » (67) Autrement dit, nous devons nous arrêter aux banalités (médiocrités) les plus quotidiennes : « les choses » (67). Heidegger ne se réfère pas à la *res* cartésienne, mais à ce que les Grecs nommaient « πράγματα [*pragmata*], c'est-à-dire ce à quoi l'on a affaire dans l'usage de la préoccupation (πραξις) [*praxis*] » (68)²⁵. La chose, c'est l'étant rencontré avec lequel nous sommes *significativement engagés*. Heidegger nomme la désignation spécifiquement ontologique de la chose « l'outil » (68).

²⁵ Ceux et celles qui sont familiers avec d'autres théories du signe, du sens et de l'interprétation ne manqueront pas de remarquer un rapport entre le signe de Heidegger et celui de Peirce; à ce sujet voir Okrent (1988) et Rorty (1991). On pourrait voir *SZ* comme le journal du *Dasein*, un *interprétant*, pour reprendre une expression peircéenne. Pourtant, les approches de Peirce et de Heidegger sont autonomes dans une philosophie du sens plus générale, l'une ne se subsume pas sous l'autre. D'ailleurs, au fur et à mesure qu'avance *SZ*, le rapport de ces deux penseurs deviendra de plus en plus contestable, comme le souligne Blattner (1992). Bien que les plus illustres représentants du pragmatisme américain – qui ont tant fait pour instituer le sens en philosophie –, Peirce, James, Dewey, Mead, proposent quelques idées pour le moins originales et transcendantes, leur formation scientifique les garde de l'idéalisme auquel se prête Heidegger. C'est ainsi que nous lisons la « Lettre sur l'humanisme », écrite au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, où Heidegger souligne la différence entre l'entente pragmatique de l'agir (fondée sur l'utilité) et l'entente ontologique (fondée sur l'accomplissement, la plénitude déployante) (Heidegger, 1966, 67).

Je profite de cette note sémiotique pour distinguer le *Dasein* de l'organisme vivant, *biosémiotique* – voir notamment Uexküll (1909), Uexküll et Kriszat (1934), Canguilhem (1965), Favareau (2007), Berthoz et Christen (2009). Bien que Heidegger ait inspiré des biologistes, son idéalisme l'amène à penser que le corps est trop factice. Le vivant n'est pas un facteur limitatif de l'existence. Le *Dasein* n'est pas un animal, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'étude du *Dasein* ne relève pas de la biologie, mais de l'ontologie. Deux ans après la publication de *SZ*, en 1929-1930, Heidegger élabore ses idées sur la philosophie de la vie et de la nature dans un séminaire compilé sous le titre *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude* (1992). Là, Heidegger affirme que la pierre est sans monde, que l'animal et pauvre en monde et que finalement l'Homme est configurateur de monde. Autrement dit, la matière abiotique ne sait rien, la matière biotique a un savoir limité, et l'Homme interroge (développe) son savoir. Dans sa « Lettre », encore, Heidegger spécifie :

De tout étant qui est, l'être vivant est probablement pour nous le plus difficile à penser, car s'il est, d'une certaine manière, notre plus proche parent, il est en même temps séparé par un abîme de notre essence ek-sistante. En revanche, il pourrait sembler que l'essence du divin nous fût plus proche que cette réalité impénétrable des êtres vivants. (1966, 82)

Et quelques pages plus loin, Heidegger assène une double charge : « Dans l'ek-sistence, la sphère de l'homo animalis de la métaphysique est abandonnée. La suprématie de cette sphère est le fondement lointain et indirect de l'aveuglement et de l'arbitraire de ce qu'on caractérise comme biologisme, mais aussi de ce qu'on connaît sous l'étiquette de pragmatisme. » (1966, 113) L'animal ne peut espérer se tenir dans la vérité de l'être; il ne peut espérer reconnaître la différence entre son étant et l'être. À l'opposé, la condition divine ressemble à celle du *Dasein* – on voit là, de manière claire, l'idéalisme (théologique) de Heidegger.

L'outil est « quelque chose pour... » (68). Par définition, il participe à un complexe ou à une totalité, par exemple : le marteau est en tant qu'il est fait pour taper des clous, ou le soleil est en tant qu'il est fait pour rythmer nos journées. L'outil n'est pas une chose survenante (*vorkommendes*), mais en usage. Parce que l'outil appartient toujours à un complexe, le Dasein développe un type spécifique de vue (*Sicht*) qui lui permet de saisir le « renvoi » (68) d'un outil à l'autre. Ainsi, « la *circon-spection* » (69) (*Umsicht*) permet au Dasein de voir comment, par exemple, le marteau renvoie à la planche, au clou, à l'habiter, et ainsi de suite; la *circon-spection* est cette faculté qui permet au Dasein de voir comment l'horloge renvoie à la position du soleil sur laquelle est réglée la mesure officielle du temps ou à l'ombre que laisse l'astre sur les cadrans solaires.

Plus tôt (*SZ* 42), Heidegger avait distingué le Dasein de l'être sous-la-main (*Vorhandensein*). Maintenant, Heidegger parle d'un troisième mode d'être : « l'être-à-portée-de-main » (69) (*Zuhandenheit*), l'étant utilisable qui est *fait pour...* Le *Zuhanden* est l'état original, prélogique d'une chose; c'est l'état d'une chose encore étonnante, impliquée dans un apprentissage (un faire) soucieux. Quand cet état est neutralisé – quand le caractère utilisable est interrompu –, l'objectivité du *Vorhanden* se manifeste. La chose devient alors habituelle, elle devient l'objet d'un savoir analytique / synthétique, calculateur; ce qui est sous-la-main est présent, immédiat (sans médiation). En termes plus classiques, cela signifie que la théorie (conditionnée par le *Vorhanden*) ne peut venir qu'*après* la pratique (conditionnée par le *Zuhanden*) (bien que, circularité oblige, la théorie ne soit pas seconde, mais ontologiquement première). Pourtant, cette dichotomie obstrue plus qu'elle n'éclaire : la contemplation théorique croit en avoir fini avec le sens en se lançant dans l'objectivité, trouvant « son canon sous la forme de la *méthode* » (69); Descartes est ici directement visé, lui qui ne se sent pas concerné par le sens des choses, mais par un ensemble de règles abstraites. Cependant, dans un contexte heideggérien, la renonciation au sens est une prétention sans fondement : les rapports signifiants et engagés que nous entretenons avec les choses sont premiers. Toute contemplation émerge de, et occulte, cette préoccupation.

L'à-portée-de-la-main est un mode tellement primaire et banal qu'il nous échappe. Mais alors comment se *révèle-t-il*? Autrement dit, comment le Dasein développe-t-il la compréhension (théorique) de la préoccupation? Dans l'optique du projet entier du traité, la

question est cruciale (elle prendra tout son sens au § 69, où Heidegger explique les fondements ontologiques de la théorisation). Si l'on admet, avec Heidegger, que la compréhension (théorique) *émerge* de la préoccupation (pratique), il est tout à fait pertinent de se demander comment la compréhension décèle effectivement ses origines. Heidegger pose alors la question suivante :

Le *Dasein*, au sein même de son identification préoccupée avec l'outil à-portée-de-la-main, n'a-t-il pas une possibilité d'être d'après laquelle, *en même temps que* l'étant intramondain dont il se préoccupe, la mondanéité même de cet étant luit d'une certaine manière à ses yeux? (73)

Selon Heidegger, l'à-portée-de-la-main ne se livre pas de lui-même. Son dévoilement dépend plutôt des modes d'usage *déficients*. L'outil s'explique par l'échec de son fonctionnement; le *Dasein* ne s'ouvre pas simplement aux choses utiles, mais aux choses qui ne marchent plus. La déficience brise l'usage, rend impossible son déploiement. La raison pour laquelle l'outil se montre réellement lorsqu'il devient encombrant, c'est parce qu'il dérange le réseau de renvois. Heidegger écrit donc :

La structure de l'être de l'étant à-portée-de-la-main comme outil est déterminée par les renvois. [...] Un outil est inemployable, cela implique que le renvoi concret d'un pour... à une destination est perturbé. Les renvois eux-mêmes ne sont pas considérés proprement, ils sont « là » dans la soumission préoccupée à eux. Mais dans *la perturbation du renvoi* – dans l'inemployabilité pour... – le renvoi devient exprès. (74)

Ce qui va de soi apparaît dans l'attente trompée. Au moment où un outil ne fonctionne plus, le complexe auquel il participe subit une fracture. L'outil brisé équivaut à une « *rupture* » (75) (*Bruch*) dans le réseau de références qui résulte en ce que « [l]a circonspection se heurte au vide » (75) (*Die Umsicht stößt ins Leere*). Selon Heidegger, ces brèches sont capitales, car elles permettent une « ouverture » (75) (*Erschlossenheit*) préscientifique, ontologiquement originale, aux « *pour quoi et avec quoi* » (75) de l'à-portée-de-la-main. La faille découvre le « là » (75), l'ensemble des renvois interdépendants constitutifs de la mondanéité. Donc, lorsque fonctionne l'outil, son « où » reste voilé; lorsque l'outil ne fonctionne pas, tout à coup le monde auquel il appartient se dévoile. C'est pourquoi Heidegger qualifie la fracture de « démondanéisation » (75) (*Entweltlichung*) du monde; à ce moment l'étant passe de sous-la-main

(*vorhanden*) à à-portée-de-la-main (*zuhanden*)²⁶. Dans tous les cas, le monde est chaque fois là. Tous les outils, en renvoyant les uns aux autres, s'y appuient. Pour cette raison, Heidegger examine le « phénomène de *renvoi* lui-même » (77). Afin de mettre au clair cette structure ontologique qui soutient l'outil, Heidegger analyse un outil exemplaire : « le *signe* » (77) (*Zeichen*).

5.1.2 Renvoi, signe (§ 17)

Après avoir tant évoqué le sens, Heidegger est presque tenu de mettre au clair le signe. Pourtant, la théorie du signe n'est pas une formalité spéculative, comme pour préserver la cohérence du système; elle répond plutôt à une exigence phénoménologique. En effet, le signe est un outil rencontré dans la préoccupation. Mais c'est un outil très particulier : d'abord, parce que c'est l'outil dont nous nous servons le plus souvent; ensuite, parce qu'il est la condition de possibilité des autres outils. Tout outil est fait pour quelque chose; le signe, lui, est fait pour « *montrer* » (77) (*Zeigen* : signaler, indiquer). Le signe a donc un rapport inhérent avec le phénomène et, on le verra au § 44A, avec la vérité. C'est pour cette raison qu'il mérite notre pleine attention²⁷, d'autant plus que le signe est un outil exemplaire qui, de par son caractère monstratif, nous permet de saisir ce qu'est *tout* renvoi. Heidegger déclare ainsi que le signe peut être « formalisé en un *mode universel de relation*, de telle sorte que la structure de

²⁶ Cette situation prend tout son sens lorsque Heidegger traite l'angoisse au § 40 et de théorie au § 69B. La négativité revient systématiquement au fil de « l'Analytique »; Heidegger en donne la raison plus loin (§ 69A). Signalons que la déficience de l'outil est à la fois fondatrice et en marge de l'ontologie phénoménologique de Heidegger. En effet, c'est à partir de la déficience – que Heidegger désigne par le terme « phénomène » (73) – que les premières structures de « l'Analytique » sont dévoilées au regard. De plus, la déficience est une structure limite, un vide (*Leere*) qu'on ne peut analyser davantage.

²⁷ Le signe est une pierre de touche de *SZ*. Pourtant, les commentaires – qui sur bien des points offrent des interprétations fécondes de la pensée de Heidegger – le passent souvent sous silence. On serait tenté de croire qu'il s'agit d'un concept marginal. D'ailleurs, selon Gelven, le chapitre III, où Heidegger aborde le signe, est « évident » (1989, 61 tp). Mais aux dires de Heidegger lui-même, ce sont les choses évidentes qui méritent notre attention; le signe en cache sans doute plus que l'on pense. Un article de Carman (1991) est d'une grande utilité. L'auteur démontre de manière convaincante l'importance du signe, non seulement dans *SZ*, mais également dans les réflexions heideggériennes tardives. La rubrique « Signs and Hints » du *Heidegger Dictionary* (Inwood, 1999) abonde également dans ce sens. Heidegger serait captivé – à divers degrés – par le signe, et ce, depuis sa thèse d'habilitation de 1915 sur les catégories et le sens chez Jean Duns Scot, jusqu'à son *Acheminement vers la parole* de 1959 (sinon son dernier séminaire sur Parménide en 1973). Cela étant dit, puisque le signe est important d'un bout à l'autre de la philosophie heideggérienne, cette importance devrait se sentir particulièrement dans son *opus magnum*. Nous pouvons donc raisonnablement croire qu'en portant une attention toute particulière au signe – si *évident* – tel qu'il se présente au § 17, le projet entier de *Sein und Zeit* se découvrira.

signe fournit elle-même un fil conducteur ontologique pour une “caractérisation” de tout étant en général » (77)²⁸.

Heidegger examine le signe à l’aide d’un exemple : la flèche d’une automobile (clignotant). Comme tous les outils, la flèche est à-portée-de-la-main en tant qu’elle participe à un complexe. Cependant, si l’on compare la flèche à un autre outil, par exemple un marteau, on s’aperçoit qu’il y a une différence substantielle entre leurs renvois respectifs. Le marteau renvoie au clou et à la planche; la flèche renvoie à une direction que prendra une voiture et aux autres conducteurs. Bien que le signe ait la même réalité que les autres outils, son renvoi spécifique, le montrer, est *polarisé* de manière différente : marteler consiste à taper *réellement* des clous, tandis que l’activation d’une flèche ne tourne ni n’arrête une voiture; plutôt, elle *annonce* ces éventualités²⁹.

L’utilisation de la flèche indique les directions et les orientations que prendra un conducteur. Le signe a donc « un emploi *privilegié* » (79), car à la différence des autres outils, il montre des *possibilités* – l’élément définitionnel du Dasein (SZ 42). En réalité, tout signe porte sur la conduite, *tout signe concerne le sens que prend ou doit prendre le Dasein, tout signe redirige et réaiguille l’existence*. Heidegger écrit ainsi :

[...] le comportement (être) correspondant au signe tel qu’il fait rencontre est l’« écart » ou l’« arrêt » par rapport au véhicule équipé de la flèche. L’écart, en tant qu’il emprunte une certaine direction, appartient essentiellement à l’être-au-monde du Dasein. Celui-ci est toujours orienté et en chemin d’une certaine manière : s’arrêter et demeurer en place ne sont que des cas-limites de cet « en-chemin » orienté. (79)

De plus, c’est parce qu’il détermine des orientations et des redirections que le signe assure la cohésion originale de l’être-au-monde. Heidegger affirme à cet effet :

Le signe s’adresse à la circon-spection de l’usage préoccupé de manière telle que cette circon-spection, tandis qu’elle suit la consigne de ce signe et l’accompagne, acquière

²⁸ Signe monstratif, renvoi, relation, quel est l’ordre de ces différents concepts? Heidegger explique (SZ 77) que le renvoi, saisi par la circon-spection, assure le passage entre le signe monstratif utile (banalement réel) et la relation formelle théorique (fondamentalement vraie). Mais, circularité oblige, ce passage est possible uniquement *parce que la fin est visée*. Le signe est donc la structure la plus mondaine; le renvoi, la plus existentielle et ontologique; la relation, la plus formelle (à propos des relations, voir également § 69C).

²⁹ On peut dire que le clignotant annonce *l’intention* du conducteur. Le thème de l’intention n’est pas explicitement traité dans SZ, mais demeure essentiel; voir Gauvry (2009).

une « vue d'ensemble » exprime sur ce qui constitue à chaque fois l'ambiance du monde ambiant. (79)

Tout en s'adressant à la circon-spection la plus basique, le signe exige que le Dasein se projette. Contrairement au simple outil qui maintient le Dasein dans une situation (comme le « marteler » nous maintient avec les clous et les planches), le « montrer » lance le Dasein en dehors ou au-delà du monde. En tant qu'il est monstratif, le signe se soucie moins de la facticité (le passé) que de la projection (le futur). Pour cette raison, la caractérisation instrumentale de l'outil – ce qui est fait pour... – ne convient pas au signe. Polarisé sur l'avenir, le signe montre « de quoi il retourne » (80) (*Bewandtnis*), la direction que prennent les choses, leur destination, le sens de l'être. Au § 9, Heidegger avait mis au clair le fait que le Dasein est défini par la projection; nous apprenons maintenant que le signe est essentiellement projectif. Ainsi, il appert que le signe porte donc ultimement sur le Dasein. Heidegger déclare ainsi :

[...] ce n'est pas seulement le montrer qui procure la disponibilité orientée de façon circon-specte d'un ensemble à-portée-de-la-main d'outils et du monde ambiant en général [c'est-à-dire : les signes ne font pas fournir un ensemble de renvois] : *il se peut même que l'institution des signes les découvre la première.* (80, je souligne)

Le signe a donc la caractéristique tout à fait exceptionnelle de se trouver aux origines de l'existence. Autrement dit, on trouve le signe au début de la quête de l'être qu'entreprend le Dasein.

Heidegger souligne deux particularités remarquables du signe qui expliquent son importance. D'abord, le signe a une double nature. Malgré sa quotidienneté et sa banalité apparente, le signe « peut montrer beaucoup de choses, et des plus variées. À l'étendue de ce qui est montrable en un tel signe correspond l'étroitesse de la compréhensibilité et de l'emploi » (81). Par exemple, entre le nœud dans un mouchoir et ce qu'il est censé rappeler (« appelle maman » « achète du lait », etc.), il y a tout un abyme. Mais ce soi-disant « abyme » n'est nul autre que le signe : il n'y a pas *rien*, c'est *nous* qui sommes aveugles. *Il n'y a pas une béance entre ces termes, mais – une fois posés correctement – le jaillissement du sens de l'être.* Le signe assure ainsi le relai entre l'étant et l'être ou, en termes moins exclusifs à Heidegger, entre le monde et le *mind*.

La seconde particularité du signe consiste en son foisonnement indéfectible. Nous avons vu plus haut que lorsqu'un outil brise, il apparaît avec son réseau. Comme tout outil, le signe appartient à un réseau complexe, mais de par son caractère monstratif, sa situation est bien unique. Par définition, tout signe montre, même celui qui ne fonctionne pas correctement. Contrairement à l'outil brisé, inutilisable de par le fait qu'il ne renvoie plus à rien, le signe, essentiellement monstratif, renvoie toujours, malgré et dans toutes les erreurs potentielles. Le réseau ne tombe pas en panne lorsque se brise un signe, mais prend dans son ensemble une nouvelle tangente. Au pire, le signe peut rediriger de manière inappropriée, mais il redirige quand même : un clignotant d'automobile brisé jouera *malgré tout* un rôle dans l'orientation des conducteurs. De là découle une implication ontologique tout à fait essentielle : tandis qu'un outil fonctionnel est transparent, n'apparaissant que lorsqu'il se brise, le signe monstratif, brisé ou pas, est toujours, par définition, visible. *Le signe ne peut souffrir le non-être, le signe est toujours.* Autrement dit, le sens constitue le fond apriorique de l'édifice qu'est SZ. C'est parce qu'il y a du sens qu'il peut se briser, et c'est uniquement quand il brise que le Dasein s'aperçoit de son absence.

C'est précisément pour ces deux raisons que Heidegger définit le signe comme un outil tout à fait exceptionnel. Le signe, la manifestation la plus claire de l'être-au-monde, se retrouve à cheval entre l'ontique et l'ontologique; il est la limite poreuse du factice et du possible. En cela, il s'accorde au sens qui souffle entre ces extrémités. Contrairement au primitif qui confond ces sphères, le Dasein commence à s'ouvrir à son être en reconnaissant le statut tout à fait particulier du signe. Heidegger écrit ainsi :

Le signe est un étant ontiquement à-portée-de-la-main qui, en tant que cet outil déterminé, fonctionne en même temps comme quelque chose qui indique la structure ontologique de l'être-à-portée-de-la-main, de la totalité de renvois et de la mondanéité. C'est là que s'enracine le privilège de cet à-portée-de-la-main à l'intérieur du monde ambiant tel que le Dasein s'en préoccupe avec circon-spection. (82-83)

Le signe n'est donc pas une structure négligeable, mais il tient un rôle crucial dans le projet de SZ. Il dévoile le Dasein à la mondanéité, il est aux origines de l'être-au-monde et, de ce fait, il incarne le passage de l'étant à l'être.

5.1.3 Tournure, significativité (§ 18)

La mondanéité est le plus souvent voilée au Dasein, mais elle lui devient accessible par l'être de l'à-portée-de-la-main, la « tournure » (84) (*Bewandtnis*). Il a déjà été question de *Bewandtnis* (SZ 80) en référence aux signes qui indiquent la direction, la destination que prennent les choses. La tournure désigne le réseau de renvois en tant que le sens y est chaque fois déjà en déploiement. Autrement dit, le sens unifié n'est pas quelque chose auquel nous accédons, comme nous accédons à un étant quelconque; le sens préoccupe le Dasein depuis et pour toujours – ou du moins depuis et pour toute son existence. La tournure est une prédisposition du Dasein : jamais le Dasein ne commence quelque chose, toujours il continue. Ainsi, le marteau renvoie au clou, à la planche, au construire, à l'habitation, etc., comme le clignotant renvoie à l'automobile, aux conducteurs, au conduire, au Code de la route, etc. Tout étant a le caractère de « référence » (84), c'est-à-dire qu'il laisse « retourner de quelque chose avec quelque chose » (84).

Mais en affirmant que l'outil, signe ou pas, réfère, Heidegger annonce par là un renvoyé ultime, « un pour-quoi avec lequel il ne se retourne plus de rien » (84). Il s'agit du référant initial; non pas *l'origine* de ce réseau de renvois, mais la *destination* qui laisse être le réseau jusqu'à elle et qui l'éclaire rétrospectivement. Ce référant ultime, c'est le Dasein projectif, un « en-vue-de-quoi authentique et unique » (84). C'est ainsi que Heidegger peut affirmer que le Dasein est « un étant dont il *ne* retourne justement *pas* ontiquement » (85), mais retourne ou réfère *ontologiquement* à lui-même³⁰. Le Dasein, essentiellement possible (§ 9), est la destination qui génère des possibilités de renvois. La temporalité la plus emblématique du Dasein semble encore indiquée : l'avenir. Pourtant, cette temporalité n'a de sens que par son entièreté. C'est ainsi que Heidegger affirme : la « tournure est un *parfait apriorique* qui caractérise le mode d'être du *Dasein* lui-même. » (85) En tant que *parfait*, le Dasein s'étend jusqu'à sa fin, depuis ses origines; il est un état, ou en acte, dans sa totalité. Et pour cette raison, parce qu'il *tourne*, le Dasein peut dévoiler le sens de l'être. Heidegger précise alors sa définition du Dasein :

³⁰ L'opposition de Heidegger à Descartes est claire. La circularité du sens n'a rien de la linéarité cartésienne – de la pensée vers le monde. Encore plus important, il ne faut pas croire que la pensée se pensant elle-même chez Descartes est analogue au Dasein se référant à soi-même; car pour Descartes, la *res cogitans* se pensant elle-même est point de départ, tandis que selon Heidegger, l'autoréférence du Dasein est l'objectif.

À l'être du *Dasein* appartient la compréhension de l'être. La compréhension a son être dans un comprendre. Si le mode d'être de l'être-au-monde échoit essentiellement au *Dasein*, alors à la réalité essentielle de sa compréhension de l'être appartient le comprendre de l'être-au-monde. L'ouverture préalable de ce vers quoi l'étant intramondain est libéré n'est rien d'autre que la compréhension du monde auquel le *Dasein* comme étant se rapporte toujours déjà. (85-86)

Le *Dasein* occupe donc une position privilégiée parce qu'il se laisse retourner, il « se renvoie » (86) et, en somme, il se découvre à « la mondanéité au monde » (86). C'est ainsi qu'en laissant être l'ensemble mouvant (*bewegt*) de ses renvois constitutifs apparaît un phénomène nouveau et fondamental : la « significativité » (87) (*Bedeutsamkeit*).

Les renvois dévoilent la significativité uniquement parce qu'ils participent eux-mêmes au sens. Au moment où le *Dasein* laisse être le sens (dans ce qui peut apparaître pour certains comme des occurrences isolées et fragmentaires), alors la mondanéité se dévoile correctement : comme une structure complète à même l'existence du *Dasein*. La découverte de la signification est donc possible *parce que* le *Dasein* est déjà inscrit dans le sens. C'est pourquoi le *Dasein* apparaît comme la « condition ontique de possibilité de la découvrabilité de l'étant qui fait rencontre dans le monde sur le mode d'être de la tournure (être-à-porté-de-la-main) et peur [*sic*, peut] ainsi s'annoncer en son être-en-soi. » (87) Grâce au *Dasein*, les étants ont un sens; l'absence du *Dasein* n'entraîne évidemment pas l'effacement du monde (le monde ne dépend pas de moi), mais l'absence du *Dasein* entraîne nécessairement la suppression de références (la mondanéité est mienne). Le *Dasein* et le sens sont indissociables :

la significativité elle-même, avec laquelle le *Dasein* est à chaque fois déjà familier, abrite en elle la condition ontologique de possibilité permettant que le *Dasein* compréhensif, en tant qu'il est également explicatif, puisse ouvrir quelque chose comme des « significations » (87).

Heidegger précise également, poursuivant sa critique de la langue, que les significations, « de leur côté, fondent à nouveau l'être possible du mot et de la langue » (87). C'est précisément parce que la langue est secondaire que l'être ne se dissout pas dans la « pure pensée » (88). Heidegger nous met ainsi en garde contre la formalisation et l'abstraction excessives qui « nivellent les phénomènes jusqu'à en ruiner la teneur phénoménale authentique » (88). Avant et à la source de la pensée, il y a la préoccupation circon-specte. C'est à partir de la mondanéité que des fonctions formelles (par exemple, des relations et des abstractions

spatiales) sont possibles. Afin que toute objectivation soit possible – afin que des étants purs et abstraits puissent être constitués –, l'étant au sein du monde, le Dasein, a dû préalablement se *rencontrer*. Le Dasein doit ainsi s'ouvrir au sens qui se déploie en lui depuis ses origines.

5.2 La philosophie insensée de Descartes (§ 19-21)

Maintenant que Heidegger a établi l'importance du signe et du sens, il interprète la philosophie cartésienne afin de montrer précisément là où elle (et la Modernité entière) boîte³¹. Cette critique philosophique, cette critique de la rationalité Moderne, est d'une importance Historique incontestable : Heidegger condamne la philosophie cartésienne pour ce qui est de « l'obscurité de ses fondations ontologiques » (89). La mésentente de l'être n'est pourtant pas un *résultat*, mais la source de l'erreur Moderne. Afin de passer outre la rupture insensée du monde et de la pensée, le Dasein doit se rouvrir au sens de l'être.

La raison pour laquelle Descartes s'est trompé en s'appuyant sur l'évidence du *cogito* tient du fait qu'il est parti d'une mauvaise entente du monde caractérisé par l'*extensio* et qu'il n'a rien vu de la préoccupation. Ainsi, Descartes institue un dualisme qui bouleverse la notion du sens parce qu'il ne voit pas l'être-au-monde inhérent de l'existence. Et cette cécité n'est qu'un symptôme d'un problème encore plus grave, qui apparaît clairement lorsque Descartes médite sur la *substance* (Descartes 1644, I § 51-54). En effet, Heidegger rappelle que le terme « substance » renferme deux sens voisins, mais pourtant très distincts : « L'expression désigne tantôt l'être d'un étant comme substance, la *substantialité*, tantôt l'étant lui-même, *une substance*. Cette équivoque de *substantia*, que véhicule déjà le concept grec d'ουσια, n'a rien d'accidentel. » (90) Descartes a confondu ces deux sens – exactement l'erreur réprouvée par Heidegger dans l'exergue du traité : nous ne comprenons rien à l'étant ni à l'être, parce que

³¹ Heidegger critique Descartes, et pas seulement dans *SZ*. Dans un essai sur la pensée Moderne, il écrit : Descartes n'est surmontable que par le dépassement de ce qu'il a fondé lui-même, par le dépassement de la métaphysique moderne, c'est-à-dire en même temps de la Métaphysique occidentale. Or, dépassement signifie ici : questionnement plus originel du sens, c'est-à-dire de l'horizon de projection et ainsi de la vérité de l'être, questionnement qui se dévoile du même coup comme la question de l'être de la vérité. (1949b, 130-131)

Tellement d'études relèvent cette distance critique qu'elle va maintenant de soi. Pourtant, se sont bien les choses banales qui méritent notre attention – Heidegger n'est peut-être pas si éloigné de Descartes qu'on le dit habituellement. Une étude particulièrement intéressante à ce sujet est celle de Taminiaux (1989a), qui examine avec justesse l'héritage cartésien dans l'ontologie heideggerienne.

nous ne comprenons rien à leur *différence*. C'est ainsi que Descartes a mis deux types de substances, pourtant radicalement distinctes, sur le même plan : Dieu, l'*ens perfectissimum*, et n'importe quel étant, l'*ens creatum*. L'erreur affecte surtout la définition de l'Homme : en effet, Descartes considère que l'Homme, en cela qu'il est analogue à Dieu, peut être libéré de tout renvoi à d'autres étants. Mais Descartes doit forcément admettre que le *corps* de l'Homme se rapporte à d'autres, et pour cette raison, il se voit dans l'obligation d'attribuer à l'Homme une dualité inhérente : *res cogitans* et *res extensa*. Les rapports sont dans le monde étendu, tandis que la pensée est essentiellement libre. C'est là que Descartes se retrouve avec un problème qu'aucun Moderne n'a pu résoudre : comment et pourquoi ces extrémités se raccrochent-elles l'une à l'autre?

Le dualisme n'est pas essentiel à la philosophie cartésienne, mais une confusion accidentelle. Descartes aurait été conduit à « franchir d'un saut » (95, traduction Vezin) (*Überspringen*)³² la préoccupation, la mondanéité, les étants à-portée-de-la-main, les signes et l'être. Partant de l'*extensio*, une construction spéculative obscure, Descartes a dirigé son regard exclusivement sur la Nature et les étants sous-la-main, les considérant, de surcroît, aussi permanents que les mathématiques. Descartes a donc été porté à conclure que l'accès au monde est possible par l'intuition (νοεῖν) formelle, « le connaître, l'*intellectio*, celle-ci étant

³² *Überspringen* : j'utilise la formulation de Vezin, plus imagée que celle de Martineau, « passer par-dessus ». Heidegger se sert souvent de cette expression pour critiquer ses adversaires, notamment lorsqu'il insiste sur la quotidienneté en philosophie : « Et parce que la quotidienneté moyenne constitue ce que cet étant [le Dasein] est ontiquement le plus souvent, elle a été et elle sera toujours *franchie d'un saut* [*Übersprungen*] dans l'explication du Dasein. » (43, traduction Vezin); puis : « Si on regarde ce qu'a été l'ontologie jusqu'ici, on voit que, la constitution du Dasein par l'être-au-monde ayant été manquée, cela a entraîné à *franchir d'un saut* [*Überspringen*] le phénomène de la mondanéité [mondanéité]. » (65, traduction Vezin); et : « Pourquoi au commencement de la tradition ontologique qui est pour nous décisive – explicitement chez Parménide – le phénomène du monde a-t-il été franchi d'un saut [*übersprungen*] ? » (100, traduction Vezin) Dans le même esprit critique, Heidegger utilise d'autres termes tout aussi imagés. Il affirme que le saut dans la nouveauté, *abzuspringen* (172), est un mode principal de l'existence inauthentique qui se perd dans le sautillerment, *nachspringende* (347). D'ailleurs, le saut est le problème essentiel de toute théorie dualiste de la connaissance où le sujet, pour connaître un objet doit « risquer le saut [*Sprung*] dans une autre sphère » (60, je souligne). Le saut, rupture immédiate et insignifiante, est à éviter. Pourtant, à plusieurs moments, Heidegger reconnaît sa nécessité. Dans une apostille de la première édition de Klosterman (celle traduite par Vezin), Heidegger écrit même : « Entrer d'un bond dans le Da-sein. » (207, a, traduction Vezin) Embrasser l'existence ne respecte pas tant le sens, mais ressemble plutôt à un choix absurde. Puis, lorsque Heidegger justifie la méthode herméneutique aux fondements de sa pensée, il se voit encore contraint à accepter son absurdité :

Nier ce cercle, vouloir le masquer ou même le surmonter, cela signifie consolider définitivement cette méconnaissance. L'effort doit bien plutôt s'appliquer à sauter originellement [*ursprünglich*] et totalement dans ce « cercle » afin de s'assurer, dès l'amorçage de l'analyse du Dasein, d'un regard plein sur l'être circulaire du Dasein. (315)

C'est comme si, au cœur même de la totalité signifiante que tente d'établir Heidegger, des ruptures s'avèrent inévitables. J'y reviendrai.

prise au sens de la connaissance mathématico-physique» (95). Alors l'erreur devient complète : non seulement Descartes est porté à conclure que la perception phénoménologique est une forme restreinte et dérivée de l'intuition (et donc qu'on peut douter des percepts), mais en plus, il règle sa pensée sur l'idée de permanence, se refusant tout accès à sa temporalité. Dans un contexte heideggérien, il s'agit là d'une méprise monumentale. D'abord, nous avons vu (§ 7) que la perception (phénoménale) est vraie par définition; si le Dasein rate la dimension existentielle du phénomène, toute ontologie lui reste voilée. De plus, la permanence a une valeur très limitée dans une perspective existentielle, où tout, par définition, ek-siste, jaillit.

5.3 La spatialité (§ 22-24)

Heidegger propose alors une définition existentielle de l'espace. Celle-ci met à mal l'idée cartésienne selon laquelle l'espace est un étant objectif substantiellement équivalent (mais secondaire) à l'*ego cogito*; mais Heidegger ne soutient pas plus que l'espace est subjectif. Ni objectif ni subjectif, l'espace a une détermination apriorique en cela qu'il est une structure existentielle entendue à partir de l'être-au-monde³³. En effet, l'espace émerge de la préoccupation quotidienne, de nos usages et de nos manipulations d'objets grâce auxquelles nous assignons ou nous trouvons la « *place* » (102) de chaque chose. Toutes les places dépendent de la manière dont les outils renvoient les uns aux autres. C'est pourquoi la place toute seule n'est rien si elle ne laisse pas retourner vers... Ce vers quoi une place est dirigée, ce qui sous-tend la place, c'est la « *contrée* » (103). Places et contrées sont le « où » nécessaire de tout être-sous-la-main, mais elles sont pourtant invisibles et n'apparaissent que lorsqu'elles défont. Heidegger écrit ainsi : « C'est souvent parce que quelque chose n'est pas trouvé à

³³ À première vue, on dirait une simple étude sur un aspect particulier de l'existence : elle pourrait servir de modèle tout à fait convenable à une entreprise de redressement de la philosophie où l'on montrerait que les structures existentielles sont antérieures à, et soutiennent les conceptions théoriques. En fait, cette étude prendra tout son sens à la lumière du § 82, où Heidegger critique les conceptions philosophiques du temps, d'Aristote jusqu'à Bergson, modélisées sur l'espace. Autrement dit, Heidegger expose en détail la conception existentielle de l'espace pour ultérieurement (ré)interpréter, négativement, l'ensemble de la philosophie Moderne sous prétexte qu'elle trouve son essence dans la spatialité. C'est justement sur ce point que la philosophie du Dasein, qui repose sur la temporalité, est distincte. Ce qui distingue la conception heideggérienne du temps, c'est son rapport intime et privilégié avec l'existence.

sa place que la contrée de la place devient expressément accessible comme telle pour la première fois. » (104) Autrement dit, une chose qui traîne est par ce fait inauthentique, mais en traînant, en n'étant pas à sa place, ou dans sa contrée, elle permet de faire voir la place et la contrée qu'elle *devrait* occuper.

La spatialité du Dasein est forcément existentielle, car elle lui permet de décrire les intensités fluctuantes de ses préoccupations. L'espace théorique (mètres, miles, etc.) est né de la préoccupation parce que, parmi les diverses préoccupations, il y a quelque chose comme une *différence*; par exemple, le livre m'est plus proche que la tasse. Tous ces outils ont leur place, le Dasein aussi. Mais contrairement aux étants qui sont proprement à leur place, le Dasein, toujours en train d'ek-sister, est toujours en train de se différer³⁴. Heidegger explique cette situation étrange ainsi :

Conformément à sa spatialité propre, le *Dasein* n'est de prime abord jamais ici, mais là-bas, et c'est depuis ce là-bas qu'il revient vers son ici, et cela derechef seulement dans la mesure où il explicite son être-pour... préoccupé à partir de ce qui est là-bas-à-portée de la main. (107-108)

Le Dasein n'est jamais dans son lieu propre; comme son nom l'indique, le Dasein n'est jamais *ici*, mais toujours *là* (voir SZ 119-120).

C'est également par l'espace que l'orientation par les signes prend tout son sens. Heidegger a déjà été très clair sur l'importance des signes et insiste de nouveau :

[...] dans l'être-au-monde du *Dasein* lui-même, le besoin de « signes » est prédonné; cet outil assume la fonction d'une indication explicite et aisée de directions. Il tient expressément ouvertes les contrées utilisées par la circon-spection – le vers-où de la destination, de l'accès, de l'apport. (108)

Le signe aiguille l'existence et entretient un rapport essentiel avec la spatialité. L'aiguillage permet au Dasein de se positionner par rapport aux places des étants et de leurs contrées. L'exploration de la mondanéité du monde (§ 14-24) nous a permis de découvrir plusieurs phénomènes existentiels : choses, outils, renvoi, signes, tournure, significativité, etc. Voilà que nous apprenons qu'il y a une détermination proprement spatiale du Dasein : en

³⁴ La différence est donc essentielle au Dasein; voir, bien sûr, Derrida (1968).

manipulant des outils, le Dasein aménage des places « à partir de la significativité constitutive du monde » (111).

Ainsi, Heidegger termine son chapitre à propos de la mondanité et passe à l'examen du Dasein, l'être qui est justement dit « *être-au-monde* ».

CHAPITRE VI

L'être-au-monde, l'existant, l'être-avec, le On (§ 25-27)

Il faut lire ce très court chapitre en gardant en tête l'essentiel du chapitre précédent : le Dasein est au-monde. Mais quelque chose en son fond le pousse à s'arracher à ses préoccupations quotidiennes, à rencontrer l'étant dans sa plus pure phénoménalité – « son pur *a-spect* (εἶδος) » (61) – et à viser son caractère « singulier » (39). Rappelons également l'idée explorée au § 9 : le Dasein est prioritairement défini par le possible. L'existence fait l'objet d'une exploration; ni stable, ni invariante, l'existence est créée. À l'inverse, cela implique que ce qui ne va pas dans le sens de son devenir, ce qui ne jaillit ni ne se projette, n'est pas Dasein (ou du moins, est inauthentique).

La question que pose alors Heidegger est cruciale : « [...] *qui* le Dasein, dans la quotidienneté, est-il donc? » (114) En posant la question « qui? », de nouvelles structures existentielles du Dasein se dévoilent : « l'être-avec et l'être-Là-avec » (114) (« *das Mitsein und Mitdasein* »). Ces structures sont fondatrices et rendent visible « ce que nous sommes en droit d'appeler le "sujet" [*Subjekt*] de la quotidienneté : le On [*das Man*] » (114). Cette phrase est bizarre, car depuis le début, Heidegger évite de désigner l'Homme par le terme « sujet » (tellement Moderne), préférant le terme moins obstrué de Dasein. Pourquoi se servir du « sujet » maintenant? En fait, le sujet réfère ici au « qui » manifeste dans le quotidien, inauthentique. C'est pourquoi Heidegger déclare : « [...] il se pourrait bien [...] que je *ne* sois justement pas moi-même le *qui* du Dasein quotidien. » (115) Le Dasein inauthentique, perdu dans la foule, c'est lui, le sujet. L'identité du Dasein est similaire à son emplacement : le Dasein est toujours là(-bas), jamais ici, il est toujours en train de s'orienter vers son lieu propre; il n'est jamais d'abord lui-même, mais toujours autre, en train de se devenir.

En dénonçant le On, Heidegger s'en prend à l'idée selon laquelle l'existence sans monde et sans les autres est *évidente*. C'est une confusion que de croire spontanément à l'évidence de la pensée à elle-même, l'autodotation du sujet – ou, dans les termes d'Edmund Husserl : « conscience pure » (Husserl, 1929, 76). L'autodotation est la marque d'un Dasein qui ne sait même pas encore qu'il est d'abord et le plus souvent perdu dans le On. Les affirmations du § 9 (sur la vie authentique qui se jette dans le possible, et l'inauthentique qui se maintient dans sa situation) se précisent. Le Dasein n'est soi-même qu'en s'arrachant ou en s'échappant à soi-même. L'appartenance de soi à soi, comme moment fondateur de l'existence, est un mythe tenace³⁵.

Le caractère existentiel s'éclaire par rapport aux autres, ontologiquement et phénoménologiquement. Les autres n'arrivent pas de nulle part, mais étaient déjà annoncés dans le troisième chapitre, où nous avons vu que l'outil renvoie à l'existence des usagers. Ces autres ne sont pas tous ceux *en-dehors* de moi, des objets sous-la-main, mais ceux *avec* qui je suis, ceux *avec* qui je m'ouvre : « [...] les autres sont bien plutôt ceux dont le plus souvent l'on ne se distingue pas soi-même, parmi lesquels l'on est soi-même aussi. » (118) En nous en tenant strictement aux phénomènes, il est clair que le Dasein est toujours préoccupé au sein du monde ambiant, engagé avec les autres, dans leurs travaux et occupations, dans leur être-au-monde. Heidegger affirme même : « L'être-seul est un mode déficient de l'être-avec, sa possibilité est la preuve de celui-ci. » (120) Le Dasein peut apparaître en solitude *parce qu'il* est d'abord avec d'autres; le Dasein est avec autrui dans son essence.

C'est ainsi que Heidegger parle d'une « sollicitude » (121) (*Fürsorge*) existentielle. La sollicitude est la disposition du Dasein vis-à-vis de l'autre, comme la préoccupation (*Besorgen*) est la disposition du Dasein vis-à-vis de l'étant à-portée-de-la-main. L'entente de soi-même n'est possible *qu'à partir* de la sollicitude, mais trop souvent le Dasein se maintient sous « l'emprise » (126), la « domination » (126) et la « dictature » (126) du On. Au quotidien, le

³⁵ Comment expliquer alors que Heidegger ait pu écrire au § 9 : « L'être de cet étant [le Dasein] est à chaque fois mien. » (41) (« *Das Sein dieses Seienden ist je meines.* ») La phrase est très particulière. Heidegger ne dit pas que le Dasein est chaque fois à moi (comme nous lisons dans la traduction de Veizin); le Dasein est *mien*. Dans le premier cas, on prétend se posséder, tandis que dans le second, on affirme que le Dasein a une dimension de « mienneté ». Il n'y a donc aucune possessivité, mais il y a la possibilité de s'être proprement. Autrement dit, en termes presque paradoxaux : il n'y a aucune possessivité, mais il y a appropriation. L'existence peut perdre de vue ou retrouver son déploiement, mais elle ne peut se perdre, ni se donner, car elle ne s'appartient pas. Heidegger reviendra à la question de l'ipséité au § 64; voir à ce sujet Raffoul (2004).

Dasein se fonde dans « la publicité » (126) qui égalise, nivèle, et supprime toutes les différences. Le résultat n'est pas la *néantisation* de l'existence, mais sa corruption : l'absence d'individualité. Avec le On en perspective, la question « qui? » prend une tournure bien particulière. L'identité du On, c'est « personne » (127). D'abord, et le plus souvent, le Dasein n'est personne, sans existence propre, mêlé dans une grisaille uniforme.

Être avec les autres est un existential fondamental, une explicitation onto-phénoménologique de l'éthique. Une fois qu'il est dit que l'existence parmi les autres est principalement inauthentique, on pourrait conclure que l'explication heideggerienne de l'éthique est profondément désapprobatrice.

Mais est-ce vraiment le cas? Est-ce que Heidegger nous dit que la communauté constitue un moyen sûr de se perdre et que, précisément pour cette raison, elle doit être carrément abandonnée? Si c'était le cas, cela signifierait que l'éthique déclare tout simplement nulle l'existence individuelle. Mais aucune éthique sérieuse ne déclarerait que l'existence individuelle doit simplement s'effacer devant la vie commune. La question éthique que l'on pose à partir de ce chapitre de *Sein und Zeit*, c'est : comment exister, comment se tenir à l'œil, tout en étant parmi d'autres? C'est la question éthique par excellence³⁶. C'est ainsi que Heidegger introduit un nouvel existential : « le *distancement* » (126), qui permet au Dasein de s'individualiser. Par la distance, le Dasein est en mesure de faire paraître une « différence » (126) « propre » (126) à lui-même (voir § 23). Mais c'est un combat, car le On cherche toujours à bloquer le déploiement vers l'être, retirant toute responsabilité du Dasein à lui-même. Dominé par le On, le Dasein est dissipé, amusé frivolement, mis à côté de son chemin. Le Dasein vise son authenticité en se pressant « vers une décision » (127) qui l'assure en propre. Ainsi, le Dasein brise les simulacres par lesquels il « se verrouille l'accès à lui-même » (129); il se transforme en quelque chose *de plus soi* et emprunte la voie de l'unicité³⁷.

³⁶ Ces méditations éthiques seront même rehaussées par un examen d'une forme de moralité (§ 54-60), et d'Histoire politique (§ 72-77), des thèmes plus fondamentaux. Au § 74, Heidegger déclare même que le destin commun d'un peuple « constitue le provenir plein, authentique du *Dasein* » (385). Il y a donc clairement une interrogation heideggerienne à propos du vivre-ensemble. J'examinerai ce point plus loin, mais je note déjà qu'elle frappe par sa singularité hautaine : les Dasein authentiques forment des collectivités de *héros*. Ainsi, les minorités, celles qui ne sont pas en voie de se devenir pleinement, sont carrément exclues... À propos du vivre-ensemble heideggerien, voir Olafson (1998).

³⁷ La « décision » est un thème clé, Heidegger y reviendra en SZ 298, 338; voir Nancy (1989).

C'est ainsi que Heidegger termine son analyse existentielle de l'être (existence) et poursuit avec l'*au*, l'articulation de l'être et du monde.

CHAPITRE VII

L'être-*au*, l'ouverture ouvrante de l'être (§ 28-38)

L'existence (se) renvoie au monde, elle est au-monde. L'*au* est manifeste dans le fait que le Dasein a l'*ouverture* en son sein. Le Dasein « est "éclairé", autrement dit : il est en lui-même éclairci *comme* être-au-monde – non point par un autre étant, mais de telle manière qu'il *est* lui-même l'éclaircie » (133). Il ne suffit pas de dire que Dasein éclaire *son* être ou est éclairé *par* son être; plutôt, il faut dire que le Dasein est éclairé *en son être*, il est lumière d'être. Pasqua précise :

Demandons-nous, en quoi consiste cette ouverture par laquelle le Dasein est son là? Le problème du rapport de l'être à l'étant s'en trouvera précisé. Le Dasein n'est-il pas l'ouverture par laquelle il passe hors de lui? L'être passe dans l'étant sans se confondre avec lui, non point parce qu'il n'y a pas identité entre eux, mais parce que l'être du Dasein est une totalité où Tout passe en Tout. La totalité est ouverture en ce sens qu'elle est un circuit interne dans lequel l'être ek-siste en in-sistant. Hors de lui, il est toujours chez soi parce que être, pour lui, c'est *être vers*, c'est être à la fois partout et nulle part. (Pasqua, 1993, 68)

L'ouverture éclairée est constitutive du Dasein ouvrant éclairant. L'ouverture est, encore dans les termes de Pasqua, « le Passage » (Pasqua, 1993, 68) de l'étant à l'être. Le Dasein est donc, en lui-même, le passage à l'être. Si nous fixons uniquement l'étant (comme nous le faisons depuis Descartes), c'est la faute d'un Dasein dépolarisé qui ne se reconnaît plus lui-même. Plus haut (SZ 80), nous avons vu que le signe était la limite poreuse entre l'être et l'étant; cette porosité est encore plus évidente ici, à même la constitution du Dasein. Ce chapitre sur l'être-*au* inhérent à l'existence est donc crucial pour sceller la brèche entre le réalisme et l'idéalisme, et découvrir le sens entier de la temporalité de l'être.

L'être-au est constitué de quatre caractères « existentiellement cooriginaires » (131). Malgré cette multiplicité et la nécessaire articulation des termes, nous devons toujours garder en tête l'ambition totalisante du projet heideggérien : « Ce qui est ontologiquement décisif, c'est donc d'empêcher d'emblée l'éclatement du phénomène, c'est-à-dire d'assurer sa réalité phénoménale positive. » (132) Nous verrons plus loin comment la totalité du Dasein est (temporairement) assurée par le *souci* (chapitre 6). Ces quatre caractères constitutifs de l'être-au (quatre existentiels, ouvertures entre l'ontologique et l'ontique) sont :

- 1) « l'*affection* » (133) (*der Befindlichkeit*);
- 2) « la *compréhension* » (133) (*im Verstehen*), liée à « l'explicitation » (*Auslegung*);
- 3) « le *parler* » (133) (*die Rede*);
- 4) l'« *échéance*, la "chute" » (134) (*Verfallen*).

7.1 L'affection (§ 29-30)

Heidegger fonde une théorie des affects à partir de l'analytique existentielle (et non de la psychologie). Être-au consiste abord à être affecté par des tonalités primitives, ou disposé à des états d'humeur (joie, tristesse, tranquillité, inquiétude, etc.) qui déterminent comment le Dasein se sent par rapport à lui-même, aux objets et au monde. Toujours, l'humeur transporte le Dasein, voire elle le traîne comme par le bout du nez. Ce caractère du Dasein est son « être-jeté » (135) (*Geworfenheit*). Le Dasein est jeté à ses affections comme au vent ou à la mer. Il est à la merci de ses tonalités. C'est là une situation tellement habituelle que la plupart du temps, le Dasein est aveugle à ses affects. Et pourtant, l'affection est la détection originale du là. Être-là, c'est être selon une certaine humeur. Par exemple, bien avant d'être « dans une bibliothèque », le Dasein est livré à l'affect d'être « studieux ». Cet état studieux est plus proche de l'existence que les bureaux, livres, ordinateurs ou autres chercheurs. L'état studieux n'est ni dehors ni dedans, mais est la manière dont l'existence s'ouvre aux étants; l'état studieux détermine la manière dont le monde fait sens. La tonalité est le filtre le plus primitif, la première ouverture du Dasein *au-monde*.

L'affection conditionne les manières de l'existence, ses outils, ses actions. C'est ainsi que Heidegger analyse la peur : « Seul ce qui est dans l'affection de la peur, ou de l'impavidité, peut découvrir de l'à-portée-de-la-main du monde ambiant comme menaçant [ou pas]. » (137) La menace n'est ni une idée purement interne, ni le résultat d'un étant épeurant sous-la-main; autrement dit, la peur n'est ni l'idée d'un truand, ni le truand lui-même. Avoir peur, c'est un type d'ouverture, le *Dasein* a peur de... La peur est un affect où le *Dasein* se tient, *qui* tient le *Dasein*, qui fait que tel ou tel étant constitue une menace. La peur est possible parce que le *Dasein* est au-monde. Même des peurs aux limites de la paranoïa sont des dispositions par rapport au monde. Se sentir menacé est une existence particulière.

7.2 La compréhension et l'explicitation (§ 31-32)

Après ce qui vient d'être dit, on se doutera que la compréhension n'est pas la simple pensée. En effet, comprendre constitue une certaine manière d'exister, une ouverture existentielle. Mais c'est une ouverture ou un passage ontico-ontologique capital, supérieur à l'affection³⁸. La compréhension porte sur « l'être comme exister » (143). Heidegger déclare :

Le comprendre inclut existentiellement le mode d'être du *Dasein* comme pouvoir-être [*Sein-Können*]. Le *Dasein* n'est pas un sous-la-main qui posséderait de surcroît le don de pouvoir quelque chose, mais il est primairement possibilité. Le *Dasein* est à chaque fois ce qu'il peut être et la manière même dont il est sa possibilité. (143)

Non seulement Heidegger consolide-t-il ses affirmations du § 9 (insistant sur la définition de *Dasein* authentique possible), mais en plus il révèle que le *Dasein* est possibilité *dans le comprendre* – c'est ce qui explique le caractère projectif du comprendre et c'est ce qui donne tout son sens au terme « possibilité ». Le *Dasein* est sa possibilité. Il y a donc un caractère contingent à l'existence qui ne se limite pas à des déterminations ontiques, mais qui affecte le *Dasein* en son être, en sont *que*. C'est pourquoi la mort, qui supprime toute possibilité, se

³⁸ Encore ici, le penchant idéaliste de Heidegger se fait sentir. Il avait d'ailleurs déjà déclaré : À l'être du *Dasein* appartient la compréhension de l'être. La compréhension a son être dans un comprendre. Si le mode d'être de l'être-au-monde échoit essentiellement au *Dasein*, alors à la réalité essentielle de sa compréhension de l'être appartient le comprendre de l'être-au-monde. L'ouverture préalable de ce vers quoi l'étant intramondain est libéré n'est rien d'autre que la compréhension du monde auquel le *Dasein* comme étant se rapporte toujours déjà. (85-86)

présentera comme l'ultimatum de l'être – mais là, nous allons trop vite. Tout ce que l'on peut dire pour le moment, c'est que le Dasein *est* choix :

[...] en tant que le pouvoir-être qu'il *est*, il en a laissé passer, constamment il se déprend [des] possibilités de son être, il les prend et s'y méprend. Or cela signifie : le Dasein est un être-possible remis à lui-même, *une possibilité de part en part jetée*. Le Dasein est la possibilité de l'être-libre *pour* le pouvoir-être le plus propre. (144)

La compréhension permet au Dasein de découvrir qu'il est d'une telle manière et pas d'une autre. Dans un sens, le Dasein est tout autant ce qu'il est que ce qu'il n'est pas – le Dasein est *aussi* ses égarements. Être, c'est aussi le non-être, donc l'être n'est jamais exactement ce qu'il est. C'est ce qu'on appelle l'ex-istence : il ne s'agit pas d'un état fixe, stable, clair, mais d'une expulsion et d'un devenir de soi. C'est ainsi que Heidegger déclare que le comprendre a la structure de « projet » (145) (*Entwurf*). L'importance de l'avenir se fait encore sentir : le Dasein existe comme projection des possibilités. Ouvert au et ouvrant le possible, le Dasein est toujours plus et pas tout à fait ce qu'il est. C'est ainsi que Heidegger reprend l'injonction de Pindare : « Deviens ce que tu es! » (145) – impératif circulaire s'il en est un. Le Dasein est le potentiel en acte.

La projet (*Entwurf*) du comprendre complémente l'être-jeté (*Geworfenheit*) de l'affection. Cette complémentarité éclaire une opposition dans le possible lui-même. Ouvert au projet, le Dasein peut se tourner, comme il le fait d'abord et le plus souvent, vers l'étant du monde. Au moment où le Dasein s'entend *uniquement* à partir du monde, sans tenir compte de son possible, il verse dans l'inauthenticité qui ne voit pas le champ de possibilités. C'est pourquoi le Dasein peut aussi se tourner vers lui-même, vers son propre possible. En optant pour la seconde voie, le Dasein existe « en tant que lui-même » (146). Cela ne signifie pourtant pas que le Dasein est authentique lorsqu'il est tout entier tourné vers lui-même, en totale ignorance du monde. C'est plus subtil : la voie authentique tient compte du monde et, *en plus*, elle tient compte de l'existence du Dasein, elle tient compte de sa « vue » (146) (*Sicht*) et permet au Dasein une certaine « translucidité » (146) (*Durchsichtigkeit*) à son être.

Contrairement à l'affection qui retient l'existence dans une situation, la compréhension authentique décrit une forme ontologique de liberté : l'explicitation (*Auslegung*) (voir SZ 10, 37). Heidegger déclare : « Dans l'explicitation, le comprendre ne devient pas

quelque chose d'autre, mais lui-même.» (148) En d'autres termes, le comprendre est la possibilité de l'être, tandis que l'explicitation est le déploiement et le devenir de cette possibilité. Pasqua précise : « L'être s'explique, c'est-à-dire qu'il se déplie, il se déroule dans le temps, ainsi que nous le verrons. Le *Sein*, dira plus tard Heidegger, est un *Pli*. Dire qu'il y a de l'être, que l'être se donne, *es gibt*, c'est dire que le Pli se dé-plie, que l'Être ek-siste. » (1993, 74) Le Dasein ouvert au possible détient la liberté de son déploiement. Ce n'est pas que le Dasein peut faire ce qu'il veut, mais il s'engage sur la voie de l'autonomie et de l'individuation de la temporalité de son être.

Explicititer consiste à dévoiler et à mettre au jour les possibilités du Dasein – autrement dit à configurer le comprendre de l'existence. L'analyse qu'en fait Heidegger est, à première vue, terriblement dense et abstraite; on la trouverait peut-être même spécieuse. Cependant, elle prend tout son sens au § 63, où Heidegger étudie le rapport entre le sens de l'existence et l'explicitation. Il est donc important de prendre le temps de l'analyser en détail.

Heidegger trouve trois moments co-structuraux de l'explicitation. D'abord, il y a la *pré-acquisition*, un « fondement essentiel » (150). Il s'agit, en somme, du contexte, ce qui est déjà là, ce qui existe et qui soutient l'existence, ce qui lui permet de se déployer. Ensuite, l'explicitation se détermine par la *pré-vision*. Voir un étant comme une table, comme une voiture, etc., ne consiste pas à voir un étant pur, puis de lui plaquer la signification nominative « table » ou « voiture ». Au contraire, la table et la voiture émergent des usages de l'a-portée-de-la-main et sont dévoilées de manière anté-prédicative et expresse par la circonspection; il s'agit de la perspective. Enfin, il y a l'*anti-cipation*. Cette troisième détermination est une des structures les plus essentielles du Dasein. L'anti-cipation est une excroissance conceptuelle (de l'ordre vocabulaire) de l'affection et de la compréhension, tout en étant, comme eux, un existentiel. Je cite Heidegger en long :

Le sens est ce en quoi la compréhensibilité de quelque chose se tient. Ce qui est articulable dans l'ouvrir compréhensif, nous l'appelons le sens. Le *concept de sens* embrasse la structure formelle de ce qui appartient nécessairement à ce que l'explicitation compréhensive articule. [...] Dans la mesure où comprendre et explicitation forment la constitution existentielle de l'être du Là, le sens doit être conçu comme la structure formelle-existentielle de l'ouverture qui appartient au comprendre. Le sens est un existentiel du *Dasein*, non pas une propriété qui s'attache à l'étant, est « derrière » lui ou flotte quelque part comme « règle intermédiaire ». De

sens, le *Dasein* n'en « a », que pour autant que l'ouverture de l'être-au-monde est « remplissable » par l'étant découvrable en elle. *Seul le Dasein, par suite, peut être sensé ou in-sensé.* Ce qui veut dire que son être propre et l'étant ouvert avec lui peut être approprié dans la compréhension ou rester interdit à l'in-compréhension. (151)

C'est là une des plus exemplaires définitions du sens. Le sens lie la condition à la visée, son être réside dans le déploiement de la temporalité. Seul le *Dasein* est ouvert au sens qui rattache la pré-structure à la structure pour... Cela implique que seul le *Dasein* peut être absurde. Rien ne sert de s'opposer à Heidegger en affirmant que le sens qu'il cherche à prouver est impliqué dans sa démonstration, car la circularité n'est pas un problème : « Ce qui est décisif, ce n'est pas de sortir du cercle, c'est de s'y engager convenablement. » (153) Le sens est possible comme entreprise circulaire (la pensée totalisante est apriorique).

7.3 L'énoncé et le parler (§ 33-34)

À plusieurs reprises, Heidegger a indiqué que le $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ est subsumé sous l'être (notamment SZ 32-39). L'erreur de la philosophie traditionnelle, et spécifiquement celle de la Modernité, c'est d'avoir inversé ce rapport. Le résultat, c'est que « l'énoncé vaut depuis longtemps comme "lieu" primaire et véritable de la *vérité* » (154). L'erreur de la philosophie traditionnelle n'est pas sans raison, car depuis ses débuts elle se méprend sur la nature du $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$, croyant y trouver l'« unique fil conducteur pour accéder au proprement étant et pour en déterminer l'être » (154). Heidegger reconnaît l'importance du langage. Il veut cependant rétablir l'ordre selon lequel le phénomène linguistique *émerge* de, et éclaire en rétrospective, l'explicitation circonspecte et, surtout, il veut éviter d'établir un énième système philosophique propositionnel. En somme, il veut mettre à jour les fondements ontologiques de la philosophie du langage.

Heidegger commence par analyser l'énoncé (*Aussage*), un mode d'ouverture qui dévoile le monde au *Dasein*. À cette fin, il analyse trois dimensions de l'énoncé. D'abord, l'énoncé est une « *mise en évidence* » (154) qui découle ou dérive d'un phénomène : l'énoncé « le marteau est lourd » n'est pas une représentation de quelque chose, mais une découverte. Ensuite, l'énoncé a force de « *prédication* » (154), c'est-à-dire qu'il précise une évidence : la

lourdeur n'est pas une qualité rattachée au marteau, mais une restriction ou une détermination du sens. Enfin, l'énoncé est « *communication* » (155); il assure le partage des découvertes et des déterminations par le *dire*. L'énoncé est ainsi, d'abord et avant tout, inscrit dans l'être-au-monde et en jaillit. Heidegger est catégorique : « la "logique" du λόγος est enracinée dans l'analytique existentielle du *Dasein* » (160).

Mais si les racines ontologiques de l'énoncé sont ignorées, cela tient du fait que les systèmes philosophiques propositionnels ignorent la distinction entre deux types d'énoncés : « existencial-herméneutique » (158) (*existenzial-hermeneutische*) et « apophantique » (158) (*apophantischen*). L'énoncé ouvert à et fondé sur l'existence circon-specte est herméneutique. Autrement dit, l'énoncé est herméneutique lorsque l'existentialité du contenu est dévoilée avant d'être exprimée. Quant à l'énoncé apophantique, qui ne peut être que vrai ou faux, il est dérivé de la circon-spection. Il est donc secondaire à l'énoncé herméneutique parce que « coupé de la significativité où se constitue la mondanéité ambiante » (158; voir aussi le § 44). L'énoncé apophantique occulte l'existence de l'à-portée-de-la-main, et s'en tient à une dimension réduite : la pure *subsistance* du sous-la-main. L'erreur fondamentale de la philosophie traditionnelle est donc d'avoir considéré le λόγος uniquement en termes apophantiques. La théorie du jugement qui en résulte est purement extrinsèque : on manipule des mots et des énoncés comme on manipule des purs objets. Heidegger se situe à l'autre bout du spectre : le jugement est possible *parce qu'il* émerge de l'existence préoccupée et pro-jective.

Cela nous amène à la parole (*Sprache*) et à son « *fondement ontologico-existential* » (160), le parler (*Rede*)³⁹. Le parler précède ontologiquement la parole et l'énoncé; il se manifeste, « *s'exprime* » (*Aussprechen*), comme parole. Gelven explique : « [...] le fondement de la parole [*Sprache*] n'est ni la grammaire ni la logique, mais le parler [*Rede*]. » (1989, 104 tp) Avec l'affection et le comprendre, le parler est une ouverture cooriginale du *Dasein*. D'ailleurs, parler semble être une première possession, une faculté originelle qui précède toutes les autres et qui se tient aux sources de l'existence. Mais c'est là l'illusion qui a fait déraiser toute

³⁹ Je rappelle les divergences dans les traductions de ces termes clés. Martineau traduit *Rede* par « le parler » ou « discours », tandis que Vezin choisit « parole ». Martineau traduit *Sprache* par « parole » et Vezin choisit « langue ». La divergence est similaire chez les traducteurs anglophones. Macquarrie et Robinson rendent *Rede* par « *discourse* » ou « *talk* », tandis que Stambaugh choisit « *speech* » ou « *discourse* ». Ils s'entendent pourtant à traduire *Sprache* par « *language* ».

l'Histoire de la pensée – le Dasein peut parler uniquement *parce qu'il* est ouvert au sens. Heidegger écrit ainsi : « Le tout de signification de la compréhension *vient à la parole*. Aux significations, des mots s'attachent, ce qui ne veut pourtant pas dire que des choses-mots soient pourvues de significations. » (161) Heidegger a précédemment affirmé (SZ 32) que le λόγος occulte la vérité plus qu'elle en offre un accès. C'est pour cette raison que nous devons déplacer notre regard vers quelque chose de plus fondamental : le bruissement de l'être antérieur à, et à l'intérieur du, parler.

Cela dit, le parler offre une ouverture privilégiée à l'être. En effet, le parler s'ex-tériorise comme parole, il est ex-expression. Ainsi, le Dasein parle parce qu'il est déjà hors de lui-même, et c'est par le parler qu'il *se sait* hors de lui-même. Heidegger écrit :

Tout parler sur... qui communique en son parlé, a en même temps le caractère du *s'ex-primer*. Parlant, le *Dasein* s'ex-prime, non point parce qu'il est d'abord un « intérieur » séparé de l'extérieur, mais parce que, comprenant en tant qu'être-au-monde, il est déjà « dehors ». L'ex-primé est justement l'être-dehors. (162)

Parler est toujours là, bien avant n'importe quel individu ou n'importe quel énoncé. Parler est un autre mot pour désigner la projection originelle du Dasein, son ek-sistence, vers les autres⁴⁰. Heidegger écrit alors : « S'il est vrai que le parler est constitutif de l'être du Là, c'est-à-dire de l'affection et du comprendre, et aussi que *Dasein* veut dire : être-au-monde, le *Dasein* comme être-à parlant s'est toujours déjà ex-primé. *Le Dasein* a la parole. » (165) Le Dasein parle pour dévoiler – et parce qu'il dévoile – l'être.

⁴⁰ Heidegger déclare que l'ouverture de l'existence s'épanouit dans une des formes spécifiques du parler : le « parler "poétique" » (162). La découverte de la poésie est une des plus hautes formes ex-pressives du Dasein (on ne peut négliger cette spécification quand on connaît l'importance qu'a la poésie dans les travaux ultérieurs de Heidegger). Heidegger déclare que la parole articule avec justesse l'affection et la compréhension *parce qu'elle* manifeste l'être de manière exemplaire. Et c'est seulement à ce moment que le Dasein peut « écouter » (164) et « faire-silence » (164). C'est comme si la fin du langage était de se taire, de saisir le bruissement de l'être; comme la vérité, je le rappelle, qui consiste dans « l'accueil pur et simple, sensible de quelque chose » (33). D'une part, la poésie, d'autre part, le silence; ces termes ne sont pas contradictoires, mais complémentaires.

7.4 L'ouverture au quotidien et l'échéance (§ 35-38)

Le Dasein existe d'abord et avant tout au quotidien (§ 9); c'est d'ailleurs en s'abordant par sa « médiocrité » (43) (*Durchschnittlichkeit*) que le Dasein a pu s'éclairer jusqu'à maintenant. Au quotidien, le Dasein laisse aller son existence et emprunte la voie de l'inauthenticité. Mais même dans l'inauthenticité, le Dasein est ouvert au monde. Les ouvertures analysées jusqu'à maintenant n'ont de sens que si nous les considérons sous leur aspect le plus ordinaire, encore inaccompli (dont l'être n'a pas été atteint). Il s'agit d'éclairer les ouvertures du Dasein dans leurs défauts quotidiens et de voir comment elles se dénaturent et brouillent le passage de l'étant à l'être⁴¹. Heidegger analyse donc les corruptions les plus insignes du Dasein : la parole se corrompt par le bavardage (*Gerede*); la compréhension se corrompt par la curiosité (*Neugier*); et l'explicitation se corrompt dans l'équivoque (*Zweideutigkeit*), où tout devient remplaçable, pas important, insignifiant, inintéressant. Heidegger décrit ces corruptions ainsi :

Le bavardage ouvre au *Dasein* l'être compréhensif pour son monde, pour autrui et pour lui-même, mais de telle façon toutefois que cet être pour... a la modalité d'un flottement dépourvu de sol. La curiosité ouvre tout et n'importe quoi, mais de telle façon que l'être-à est partout et nulle part. L'équivoque ne cache rien à la compréhension du *Dasein*, mais c'est seulement pour maintenir l'être-au-monde dans-le-partout-et-nulle-part déraciné. (177)

Toutes ces ouvertures corrompues partagent un même fond commun : « l'échéance [*Verfallen*] du *Dasein*. » (175) C'est ainsi que le Dasein aligne son existence dans l'inauthenticité. Échoir consiste à sombrer dans la tentation du faire croire et de la fatuité. Se croyant bien constitué, en sécurité, le Dasein s'affaire. Il explore le monde, prétend même s'explorer lui-même. Mais ces explorations se font toujours de travers, car le Dasein opte pour une malheureuse condition existentielle : l'extranéation (*Entfremdung*) (Vezin : aliénation). Heidegger écrit :

Cette extranéation qui referme au *Dasein* son authenticité et sa possibilité, serait-ce même celle d'un échec véritable, ne le livre cependant pas à l'étant qu'il n'est pas lui-

⁴¹ Pensons par exemple à un malade. Le malade est au-monde, ouvert et ouvrant, comme n'importe qui. Mais son ouverture est profondément altérée : sa maladie empêche le déploiement de ses organes et dérègle leurs fonctions. Mais bien que sa vie soit restreinte, le malade vit quand même. C'est la même chose avec les ouvertures qui peuvent se frelater et souffrir d'une manière ou d'une autre. Il n'en demeure pas moins que l'ouverture est toujours là.

même, mais le pousse vers son inauthenticité, c'est-à-dire vers un mode d'être possible *de lui-même*. L'extranéation tentatrice et rassurante de l'échéance conduit, en sa mobilité propre, le *Dasein* à *se prendre* à lui-même. (178)

L'inauthenticité est à comprendre à partir de l'ontologie existentielle parce que le *Dasein* a, en son être, la possibilité de s'empêtrer et de se perdre. Ce mouvement du *Dasein* vers sa propre perte, Heidegger le nomme « *précipitation* » (178). Le *Dasein* se précipite, c'est-à-dire qu'il accélère et perd tous ses repères; mais aussi il se précipite comme le suicidaire se précipite du haut d'une falaise et dans le vide. Le *Dasein* est victime de la chute tourbillonnante de son être. L'échéance, c'est vraiment être en tombant; exister de manière inauthentique est une dépossession de l'être propre du *Dasein*. Pourtant, l'échéance est l'état dans lequel le *Dasein* existe d'abord et le plus souvent. Cela s'explique par le fait que la chute correspond à une existence possible impropre au *Dasein* *qui refuse de reconnaître sa situation d'être désapproprié*. Ce qui distingue l'existence inauthentique de l'existence authentique, ce n'est pas que la première ne s'appartient pas, tandis que la seconde s'appartient. Au contraire, les deux ne s'appartiennent pas entièrement, mais l'existence authentique accepte cette dépossession et cherche à s'approprier, à se devenir proprement (voir § 9, § 25-27). L'authenticité n'élimine pas simplement l'échéance, mais existe autrement à *partir* d'elle. Comme l'affirme Pasqua, l'existence authentique reconnaît sa perte « dans la crainte et le tremblement » (1993, 84). Ainsi s'annonce l'angoisse, comme la *fonction* la plus fondamentale de l'existence, celle qui nous fait émerger de l'inauthenticité, tout en reconnaissant que l'inauthenticité est notre état habituel. Ce passage de l'existence inauthentique à l'existence authentique n'est possible qu'au moment où l'entièreté de la structure de l'être-au-monde est considérée, c'est-à-dire que le *Dasein* s'ouvre à la *structure* fondamentale de son existence : le souci.

CHAPITRE VIII

Angoisse et souci (§ 39-42)

À ce point, Heidegger a analysé une panoplie d'existenciaux qui servent à éclairer le Dasein. Cependant, l'être total du Dasein, à partir duquel ces différentes structures ont été déduites, lui échappe toujours. Un principe entier de l'existence est nécessaire, c'est-à-dire un principe qui donnera un sens unifié à la multiplicité des existenciaux mise au jour. Seul un principe total permet au Dasein de passer de son existence quotidienne à la temporalité fondamentale de son être. Heidegger déclare ainsi :

L'être du *Dasein*, qui ontologiquement porte le tout structurel comme tel, nous devient accessible en un regard plein qui *traverse* ce tout en *visant* un phénomène originellement unitaire déjà contenu de telle manière dans le tout qu'il en fonde ontologiquement tout moment structurel dans sa possibilité structurelle. (181)

La structure sous-jacente, qui unifie les structures analysées, a deux dimensions : elle est composée de « l'angoisse » (182) et du « souci » (182). Il est impératif de prêter une attention toute particulière à l'angoisse, car elle ouvre une première faille importante dans le projet heideggérien. On devra également être scrupuleusement attentif au souci et aux raisons invoquées par Heidegger pour poser ce terme comme la fin de « l'Analytique ».

Heidegger accorde énormément d'importance à l'angoisse, car c'est en elle que notre habitude à l'échéance nous apparaît⁴². En effet, c'est d'abord et le plus souvent sous le mode

⁴² Plusieurs études relèvent l'importance de l'angoisse dans la pensée heideggérienne. Les plus exhaustives sans doute sont celles de Tirvaudey (2002) et Elkholy (2008); voir aussi Levinas (1982), Coe (1985), Taminaux (1989b), Magrini (2006) et Pieron (2008). Non seulement l'angoisse raccommode la première et la seconde section de *SZ*, mais en plus elle tient un rôle clé dans l'ensemble de l'œuvre heideggérienne : l'angoisse servirait de phénomène qui assure la stabilité dans le changement que représente la fameuse *Kehre*. Cette thèse dépasse largement mon propos actuel, mais elle permet de comprendre ce que signifie l'angoisse pour l'ontologie. Robert Tirvaudey remarque : « D'un texte à un autre, Heidegger revient sur l'angoisse pour en préciser les

de l'extranéation que le Dasein est ouvert au monde : l'angoisse émerge du détournement du Dasein qui ressent la charge d'être soi et préfère éviter cette charge (autrement dit, l'angoisse procède de la reconnaissance de l'aliénation). Échoir consiste à s'éviter. C'est en cela que l'affection de l'angoisse se distingue de et est ontologiquement antérieure à la peur. Le Dasein apeuré fuit un étant dans le monde, tandis que le Dasein angoissé se fuit lui-même, il s'enfuit de son être propre. C'est ainsi que Heidegger déclare que l'angoisse – puisqu'elle n'est pas une réaction à un étant sous-la-main – a la particularité d'être « complètement indéterminée » (186). *L'angoisse est sans raison*. Le Dasein se découvre à l'angoisse dans la formule : « rien et nulle part » (186)⁴³. L'angoisse naît dans la possibilité d'absence de *sens*, dans la *rupture* des renvois qui rattachent le Dasein au monde. Par ailleurs, l'angoisse est inintelligible, elle « ôte ainsi au Dasein la possibilité de se comprendre » (187). Du coup, l'angoisse échappe à l'explicitation, et précipite le Dasein dans un néant de « non-significativité » (187).

Ces propositions détonnent lorsqu'on les compare aux affirmations précédentes, où Heidegger insiste sur la primauté du sens. Jusqu'à maintenant, Heidegger a fait très attention de montrer comment toutes les structures se rapportaient les unes aux autres. Mais c'est

différentes facettes comme si l'angoisse était inépuisable. Toute sa pensée reste marquée par son empreinte » (2002, 9); « [...] la pensée heideggérienne motive la question du sens de l'être sur la base de l'angoisse » (2002, 151); « L'angoisse heideggérienne réalise une rupture sans précédent en nous éveillant à l'être. Car c'est dans la transgression de tout étant, fut-il Dieu, de l'étant en totalité que Heidegger situe l'instance de l'*aléthéia* » (2002, 293-294); l'angoisse « n'est pas un *flotus vocis* ou une simple maladie du temps mais un chemin qui nous achemine au cœur de la jointure de l'être et du temps » (2002, 592); l'angoisse reste un *chemin* par lequel la méditation est en *route* vers l'éclaircie de l'être. » (2002, 872) Sur la même ligne, Sharin Elkholy déclare que l'angoisse sert de « pont à la vérité de l'être, ou de fondement de tout ce qui est » (2008, 7 tp); que « l'angoisse mène à une perte de soi indiquée par la perte des relations du Dasein aux autres et la perte des préoccupations vis-à-vis le monde – une perte qui établira le Dasein comme la clairière de l'être » (2008, 8 tp, je souligne). Elkholy insiste surtout sur l'idée qu'en dépassant l'angoisse, le Dasein consolide l'Histoire de son peuple. Enfin, il est clair que l'angoisse sert de *transition*, spécifiquement la transition de la facticité à la temporalité. Mais il n'est pas certain que l'angoisse puisse – et encore moins qu'elle *doive* – faire l'objet d'un *dépassement*. Heidegger lui-même nous donnera de bonnes raisons pour douter qu'un dépassement en bonne et due forme de l'angoisse vers l'être est possible lorsqu'il aborde la temporalité, et précisément le présent (§ 68). J'y reviendrai. Notons enfin que Heidegger contracte une dette philosophique importante envers Kierkegaard – il la reconnaît dans trois notes – et tout au long de Σ , l'étroit rapport entre ces deux penseurs se fait sentir. Je mentionne, sans examiner davantage, que cette dette est spécialement présente dans les méditations sur l'angoisse. Mais chez Kierkegaard, l'ontologie est écartée et l'expérience religieuse (ontique), marquée par le péché et la foi domine; à ce sujet voir Magurshak (1985).

⁴³ La traduction de Vezin, « ce n'est rien et nulle part », me semble rapporter plus adéquatement le caractère déclaratif de l'original : « *Im Wover der Angst wird das "Nichts ist es und nirgends" offenbar.* » (186) Nous verrons plus loin le rapport crucial entre l'angoisse et la parole. Je rappelle qu'au § 7A, Heidegger met en garde contre la notion kantienne de « simple apparition » (30) (*bloßer Erscheinung*), pure image déconnectée du monde. Un rapport étrange entre l'angoisse qui isole et l'image isolée se trame; je l'explorerai dans la seconde section de la thèse.

comme si l'angoisse était, simultanément, aux *fondements* et *en deçà* de l'existence – une sorte de structure limite. Et le problème se complique. L'angoisse, nous apprend Heidegger, force une décision sur le Dasein : soit le Dasein se choisit dans sa possibilité (d'être authentique ou pas), soit il choisit le monde (dans tout ce qu'il peut ou ne peut pas offrir). L'angoisse advient quand le Dasein découvre le monde dans lequel il est jeté *comme* monde et – réalisation simultanée – qu'il *se* découvre comme *distinct* du monde et potentiellement mort :

L'angoisse manifeste dans le *Dasein* l'être-pour le pouvoir-être le plus propre, c'est-à-dire l'*être-libre pour* la liberté du se-choisir-et-se-saisir-soi-même. L'angoisse place le *Dasein* devant son *être-libre-pour* (*propensio in...*) l'authenticité de son être en tant que possibilité qu'il est toujours déjà. Or c'est en même temps à cet être que le *Dasein* comme être-au-monde est remis. (188)

Ce choix est d'autant plus angoissant compte tenu du fait que les termes ne sont pas entièrement exclusifs. *Catch-22* disent les anglophones : le Dasein peut se choisir, mais il ne sera jamais entièrement; alors il peut choisir le monde, mais il entreverra toujours sa perte. Le Dasein angoissé voit toujours passer certains signes qui lui rappellent que son existence authentique lui glisse entre les doigts. L'angoisse est aux fondements de l'existence et c'est en elle que le Dasein se découvre pour la première fois.

L'angoisse est également cruciale par son inhérente « étrang(èr)eté » (188) (*Unheimlichkeit*). Heidegger déclare à cet effet : « L'affection [...] manifeste "où l'on en est". Dans l'angoisse, "c'est inquiétant", "c'est étrange". » (188) (« *Befindlichkeit* [...] *macht offenbar*, "wie einem ist". *In der Angst ist einem "unheimlich".* ») Le Dasein angoissé se sent « ne-pas-être-chez-soi » (188) (*Nicht-zuhause-sein*). L'étranger a une relation particulière avec le où et la demeure : il est toujours quelque part, mais mal situé, et sa demeure actuelle n'est jamais la sienne. L'étranger n'est donc pas à sa place; Heidegger a déjà affirmé que ce déplacement est essentiel au Dasein (*SZ* 107-108). Mais trop souvent, le Dasein occulte cet état d'étrangeté et se fait croire qu'il est toujours chez soi. C'est justement en se sentant étranger, lorsque ce problème d'habitation – cette menace existentielle ou ontologique – frappe le Dasein, qu'il se ressaisit. C'est précisément en cela que l'angoisse est une *fonction* : elle « isole [*vereinzelt*] et ouvre [...] le Dasein comme "*solus ipse*" » (188). L'angoisse est générative d'un solipsisme existentiel pourtant très particulier : celui qui « transporte si peu une chose-sujet isolée dans le vide indifférent d'une survenance sans-monde qu'il place au contraire le *Dasein*, en un sens

extrême, devant son monde comme monde, et, du même coup, lui-même devant soi-même comme être-au-monde » (188). Autrement dit, l'angoisse bouleverse toutes les ouvertures du Dasein en montrant la différence entre l'existence et le monde. Angoissé, le Dasein se découvre comme n'étant pas le monde⁴⁴.

Il est important de noter que malgré sa non-significativité, ou peut-être à cause d'elle, l'angoisse partage un lien intrinsèque avec le parler. En effet, en portant attention à la forme du texte, on s'aperçoit que les méditations heideggériennes sur l'angoisse prennent à quelques reprises la forme d'énoncés entre guillemets. C'est comme si l'angoisse se découvrait essentiellement dans l'*expression* (il y a peu de cas pareils, mais la parcimonie ne doit pas nous leurrer : c'est parce qu'elles sont rares que ces déclarations méritent notre pleine attention). L'angoisse se *dit*, et il y a fort à parier que c'est Heidegger lui-même – *son* je – qui, parlant, se découvre à son angoisse (voir également SZ 343). Pourtant, plus loin dans le traité, Heidegger

⁴⁴ Deux ans après la publication de *Sein und Zeit*, Heidegger donne une importante conférence, « Qu'est-ce que la métaphysique? » (1969). À la lecture de ce texte, on comprend clairement que l'angoisse qui frappe le Dasein à mi-chemin de sa découverte reflète (ou constitue le reflet de) une crise qui secoue la philosophie en son entier : la pensée Moderne. L'angoisse existentielle est comme une analogie à celle qui a affecté la philosophie depuis les 16^e et 17^e siècles. À cet effet, un curieux passage des *Méditations* (1641) de Descartes exprime cette idée de manière similaire. À la fin de sa première « Méditation », Descartes formule l'argument du malin génie. Il affirme que ses perceptions « ne sont que des illusions et tromperies, dont il [le génie] se sert pour surprendre [sa] crédulité » (1641, 272). Parce que le grand trompeur peut duper à tout moment, Descartes conclut qu'il doit être prêt à douter de tout. Ce qui angoisse le penseur ce n'est pas simplement l'erreur *potentielle*, mais l'*habitude* d'être trompé : il est trop facile de retomber dans nos fausses croyances d'alors. Reprenant à la première personne l'allégorie de la caverne de Platon, Descartes s'identifie à l'esclave enchaîné par ses fausses croyances. Il craint de succomber à un désir de facilité dans la quête de la vérité qui s'annonce rude. Descartes affirme :

Mais ce dessein est pénible et laborieux, et une certaine paresse m'entraîne insensiblement dans le train de ma vie ordinaire. Et tout de même qu'un esclave qui jouissait dans le sommeil d'une liberté imaginaire, lorsqu'il commence à soupçonner que sa liberté n'est qu'un songe, craint d'être réveillé, et conspire avec ces illusions agréables pour en être plus longuement abusé, ainsi je retombe insensiblement de moi-même dans mes anciennes opinions, et j'appréhende de me réveiller de cet assoupissement, de peur que les veilles laborieuses qui succéderaient à la tranquillité de ce repos, au lieu de m'apporter quelque jour et quelque lumière dans la connaissance de la vérité, ne fussent pas suffisantes pour éclaircir toutes les ténèbres des difficultés qui viennent d'être agitées. (1641, 272-273)

C'est comme si le doute n'est qu'un moment interne à l'être – n'est-ce pas là, en somme, le témoignage d'un angoissé? Comme Descartes, Heidegger découvre une certaine structure de pensée qui, dans les termes de Michael Inwood, « dépouille le monde de significations pré-assignées et le prépare pour le philosophe » (1999, 161 tp). L'angoisse est la marque d'une rupture entre l'Homme et le monde; Descartes et Heidegger semblent tous deux d'accord sur ce point. Pourtant, il y a une différence substantielle entre ces deux penseurs. Descartes *fonde* toute sa pensée sur le doute angoissant et maintient l'importance de l'angoisse comme étant une alarme qui nous avertit du danger que représente l'habitude. Heidegger, quant à lui, voit l'angoisse comme une rupture à traverser afin de retourner à une pleine entente de l'être temporel. C'est peut-être un hasard, mais soulignons que le dévoilement de cette fissure se situe presque dans le milieu du traité. L'ontologie se scinde, mais elle franchira cette rupture – d'un saut – afin de poursuivre son déploiement harmonieux; aucun dualisme à l'œuvre. Pouvons-nous passer outre l'angoisse et suivre Heidegger dans ce *happy end*? La question reste ouverte, pour le moment. Enfin, sur la part typiquement Moderne de l'angoisse, on peut consulter, entre autres, Vidler (1992), Salecl (2004) et Collins et Jervis (2008).

tentera de passer l'angoisse sous silence (*SZ* 296-298, 323, 343-344, 348-349). Il y a donc une incertitude concernant la nature de l'angoisse : Heidegger la montre parlante, mais la dit silencieuse. Je ne crois pas qu'il faille trancher, car dans les deux cas, il nous est permis de conclure que l'angoisse a un rapport, quelconque mais crucial, avec les mots.

Il convient de noter que la formulation de l'angoisse n'est pas le fruit d'un simple caprice de la part de Heidegger. Ce point culminant de « l'Analytique » est une sorte d'accroc dans l'histoire du *Dasein*, accroc annoncé dès l'ouverture de « l'Analytique ». En effet, lorsque Heidegger insiste sur l'importance de l'inauthenticité, sur l'importance de la brisure dans l'outil, dans le signe, etc., chaque fois il signale la brisure essentielle de l'ontologie, et chaque fois il signale son accommodement. Comme l'outil, comme le signe, le *Dasein* doit se briser en chemin, et là il se montrera. L'angoisse est une structure existentielle originelle, c'est-à-dire que l'angoisse *émerge* de l'existence, que l'ontologie a la rupture *en son sein*. Mais elle est complètement indéterminée. On peut se demander alors comment l'angoisse est existentiellement accessible. Autrement dit, comment dévoiler, phénoménalement, une rupture par définition non-signifiante entre l'existence et le monde? Comment une chose non-signifiante peut-elle être signifiée? Cette question n'est pas un embarras pour Heidegger, qui déclare que le non-sens *est*, c'est-à-dire qu'il participe à l'ontologie et au sens. Heidegger déclare ainsi : « [...] l'angoisse n'est possible que parce que le *Dasein* s'angoisse du fond de son être. » (190) Le *Dasein* est angoissant *parce qu'il* est angoissé *parce qu'il* est angoissant et ainsi de suite. Circulaire, l'angoisse retourne à elle-même; elle est une limite au-delà de laquelle le *Dasein* ne peut aller et, en cela, assure une totalité d'existence. L'angoisse affecte donc l'entièreté de l'existence et, pour cette raison, Heidegger est en mesure de définir plus précisément le *Dasein*, récapitulant et donnant ainsi un nouveau sens aux découvertes précédentes. Il écrit : « [...] l'être du *Dasein* veut dire être-déjà-en-avant-de-soi-dans-(le-monde-) comme-être-auprès (de l'étant faisant rencontre de manière intramondaine). » (192) Une définition jargonneuse et peu intuitive de ce que (ce *qui*) nous sommes... Mais elle reprend les éléments précédemment analysés : l'angoisse engage l'affection (l'être-jeté, dans-le-monde) le comprendre (pro-jet, être-déjà-en-avant-de-soi) et l'échéance (l'être-auprès, dans lequel le *Dasein* se découvre).

Cette définition circonscrit exactement le phénomène du « *souci* » (192), structure ontologique existentielle fondamentale qui unifie toutes les structures du Dasein⁴⁵. C'est parce qu'il est soucieux que le Dasein peut être entièrement, à la fois après le monde, auprès et en avant de soi. On voit pourtant que cette structure fondamentale est articulée. Donc, Heidegger annonce qu'il devra se pencher sur l'être de cette articulation, « un phénomène *encore plus originaire*, qui porte ontologiquement l'unité et la totalité de la multiplicité structurelle du souci » (196), à savoir la temporalité. Mais avant, Heidegger veut s'« assurer *expressément* de ses acquisitions antérieures » (200). Et pour ce faire, il examine comment deux concepts fondamentaux de la philosophie s'éclairent par « l'Analytique », soit la réalité et la vérité.

⁴⁵ Heidegger a clairement affirmé que l'angoisse est au-delà de l'intelligible. Et pourtant, il affirme que l'angoisse est au souci ce que l'affection est au comprendre. Le souci, c'est l'angoisse *comprise*. Encore ici, ce n'est pas un problème pour Heidegger : le Dasein découvre l'angoisse *parce qu'il* est soucieux. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si Heidegger termine « l'Analytique » en interrogeant le souci, car c'est à partir d'une forme spécifique de souci que tout le traité s'est amorcé : la question (§ 2). En effet, la première fois que le Dasein nous est apparu, c'est par la question, dont la plus fondamentale est la question de l'être. Et voilà que Heidegger nous dit que l'essentiel du Dasein est d'être soucieux. Il n'y a pas de contradiction, car *la question est un type ontologiquement exemplaire de souci*. L'être est questionné *par* un Dasein soucieux.

CHAPITRE IX

Réalité et vérité (§ 43-44)

Ces deux paragraphes, où Heidegger répète bien des découvertes à la base de sa pensée, servent de parachèvement à toute « l'Analytique » et de tremplin vers l'étude de la temporalité.

9.1 La réalité (§ 43)

Nous savons que le Dasein est le passage entre l'étant et l'être. Mais la plupart du temps, il est dépolarisé, axé sur l'étant du monde, « conçu comme complexe chose sous-la-main (*res*) » (201). Aveugle à sa circonspection, le Dasein formule l'idée de réalité sur laquelle il fonde la philosophie, y subsumant même l'ontologie : « [...] l'être en général [...] prend le sens de la *réalité*. » (201) La réalité devient un *problème*; c'est d'ailleurs le problème qui occupe Descartes, qui s'interroge sur la manière dont il peut s'assurer que ses perceptions (en termes désobstrués : les phénomènes) correspondent à la réalité. Ledit « problème de la correspondance » de l'objectivité extérieure à la subjectivité intérieure (voir notamment SZ 33, 56, 60-62), traverse la Modernité et se trouve même (et surtout) chez Kant. Heidegger déclare à cet effet : « Kant exige en général une preuve de l'existence des choses hors de moi », cela montre déjà qu'il prend le point d'appui de la problématique dans le sujet, dans le "en moi". » (204) Selon Heidegger, l'erreur de Kant n'est pas dans sa *réponse* au problème concernant le rapport du sujet à l'objet, mais dans le fait d'avoir simplement *posé la question*; c'est-à-dire d'avoir implicitement avoué – en cherchant la correspondance – que la conscience et les choses sont du même ordre. Avant d'arriver avec des prétendues solutions, il

faudrait plutôt essayer d'entendre correctement le Dasein. En reconnaissant que le Dasein se découvre avec le monde, et vice-versa, les faux problèmes se dissolvent.

Selon Heidegger, la dichotomie sujet/objet (que reflète le débat entre l'idéalisme et le réalisme) est nulle de par sa constitution même, puisqu'elle occulte le fait d'être-au-monde. Bien sûr, l'idéalisme et le réalisme n'ont pas tout faux. Le réalisme voit juste en décrivant le monde comme sous-la-main, mais échoue en ne voyant *que ça*. L'idéalisme, quant à lui, « jouit d'une primauté fondamentale » (207). En effet, en rattachant l'être à la conscience (terme obstrué pour désigner le Dasein), l'idéaliste n'est pas si loin de la vérité, car il lui est permis de reconnaître le règne du possible. Mais là où l'idéalisme échoue, c'est en tentant d'*expliquer* ce phénomène alors qu'il s'agit d'un apriorisme; le possible n'est pas à expliquer, le possible est la *condition* des explications.

La réalité n'est pas un *problème*, mais – en cela qu'elle est ancrée dans le phénomène primaire d'être-au-monde, dérivée de l'éclaircissement du Dasein et née du souci – un mode d'être parmi d'autres. Dans les mots de Heidegger, la réalité est insérée dans, et à penser à partir d'une « certaine connexion de dérivation avec le *Dasein*, le monde et l'être-à-portée-de-la-main » (201). Il y a donc une relation de dépendance entre la réalité et le Dasein. Cela est évident puisque la disparition du Dasein entraîne la disparition de la réalité. Attention, cela ne signifie pas que les gens qui m'entourent, les pierres, bureaux et arbres, disparaissent lorsque je ne suis plus, car ces choses ne sont justement pas désignées par la « réalité ». Avec la disparition du Dasein, une chose ne devient « ni compréhensible, ni incompréhensible. Alors l'étant intramondain n'est pas à son tour découvrable, ni ne peut se trouver dans le retrait. Alors l'on ne peut ni dire que l'étant est, ni qu'il n'est pas. » (212) La disparition du Dasein entraîne la disparition du *sens*; la réalité disparaît, mais pas le « réel » (212), ce qui n'est pas conditionnel à l'explicitation de l'existence. Le sens de l'être n'est accessible qu'au Dasein, car il peut savoir, être conscient, être aux aguets (*aware* comme disent les anglophones) que la réalité peut dépendre de lui.

9.2 La vérité (§ 44)

Heidegger passe ensuite à l'analyse de la vérité qui, depuis les débuts de la philosophie grecque, est en étroite collaboration avec l'être. Parménide et Aristote l'ont bien vue en stipulant que la vérité est dans la chose qui se *montre* d'elle-même : la vérité est donc de l'ordre du phénomène. Pourtant, les Grecs laissèrent encore vague le rapport fondamental entre la vérité et l'ontologie. C'est ainsi que Heidegger se donne un triple objectif :

- 1) montrer que les ententes traditionnelles de la vérité sont éloignées de la vérité ontologique;
- 2) analyser la vérité à partir de l'être;
- 3) dévoiler la vérité dans son être.

Dans son commentaire, Michael Gelven souligne un point essentiel : « Le lecteur doit garder clairement à l'esprit la différence majeure entre la description de la vérité de Heidegger et les multiples descriptions "traditionnelles" : Heidegger *ne formule pas un critère de la vérité*; il interprète l'essence ou le sens de la vérité. » (1989, 127 tp) Ce ne sont pas les *conditions* de la vérité qui intéressent Heidegger, mais son *sens* : en parlant de critères, on s'embourbe, car on finit par croire que la vérité est conditionnée, alors que c'est plutôt elle qui conditionne.

9.2.1 Le concept traditionnel de la vérité (§ 44A)

L'entente « traditionnelle » de la vérité est caractérisée par trois points : elle s'enracine dans l'énoncé (voir § 33); elle est conditionnée par l'accord entre l'énoncé et l'objet; elle croit trouver – faussement – son origine chez Aristote. Une tradition philosophique (qui inclut Israeli, Avicenne, Thomas d'Aquin, même Kant) considère l'adéquation entre l'énoncé et la chose comme étant la source de la vérité. Une telle définition est « très générale et vide » (215); pourtant, elle repose sur quelque chose qui peut être vrai : le dévoilement ou le découverte (voir § 7). La vérité n'est pas dans le rapport entre une représentation subjective (une idée) et un représenté objectif (un fait), mais dans la *révélation* au Dasein de l'être de l'étant. Heidegger donne l'exemple suivant : un homme est dos à un mur sur lequel il

Il y a un tableau accroché de travers; il déclare « le tableau est mal posé »; il se retourne et voit qu'effectivement le tableau est de travers. Comment expliquer la véracité de l'énoncé? Heidegger écrit :

Ce qui se trouve légitimé n'est point un accord entre le connaître et l'objet ou même entre du psychique et du physique – et pas non plus entre des « contenus de conscience » –, mais, uniquement, l'être-découvert de l'étant lui-même, *lui* dans le comment de son être-découvert. Celui-ci se confirme en ceci que la chose énoncée, c'est-à-dire l'étant lui-même, se montre *comme le même*. *Confirmation* signifie : *le se montrer de l'étant en son identité*. (218)

Autrement dit, l'énoncé « le tableau est posé de travers » est vrai parce que le tableau se dévoile ainsi au Dasein. La vérité de l'énoncé est dans la réorientation de l'existence quant au fait-d'être-mal-posé du tableau. La vérité n'est pas propositionnelle, mais existentielle ; le fond de la vérité est une constitution du Dasein. Plus loin, Heidegger renchérit : « [...] “il” n’“y a” de l'être que pour autant que la vérité “est”. » (316)

9.2.2 Le phénomène de la vérité (§ 44B)

Selon Heidegger, les anciens penseurs étaient arrivés, implicitement – de manière pré-phénoménologique – à la même définition de la vérité comme être-dévoilé. Heidegger ne propose donc rien de *neuf*; il ne rejette pas la tradition, mais permet plutôt à la philosophie de se réapproprier ses origines. En effet, déjà chez Héraclite, le *logos* appartient au dévoilement de sorte que la vérité fait voir l'étant « en le dégageant de son retrait, l'étant en son hors-retrait (être-découvert) » (219) (hors-retrait : ἀ-λήθεια). La vérité dévoilante est une manière d'être. C'est ainsi que Heidegger déclare que le Dasein « est essentiellement “vrai”. *Le Dasein est “dans la vérité”*. » (221) Cela ne signifie pas que le Dasein est toujours *ontiquement* dans la vérité : la plupart du temps, parce qu'il emprunte la voie de l'échéance et de l'inauthenticité, le Dasein occulte l'être-vrai, et opte pour « l'apparence » (222) et la « *non-vérité* » (222). Toujours le semblant et les masques, l'existence inauthentique dans le On, se glissent devant l'être, l'obscurcissent et obturent la vérité. N'empêche, l'être-vrai est une possibilité d'être propre du Dasein et son dévoilement fait l'objet d'une lutte constante. D'ailleurs, le « ἀ- » privatif du terme grec montre clairement que la vérité consiste à retirer quelque chose d'une

obscurité qu'impose l'existence impropre. C'est ainsi que Heidegger qualifie la vérité de « *rapt* » (222). La vérité consiste à retirer les masques qui cachent le Dasein à son être⁴⁶.

9.2.3 Le mode de la vérité (§ 44C)

La vérité est inhérente à l'existence, les deux termes sont cooriginaux : « *“Il n’y a” de vérité que dans la mesure où et aussi longtemps que le Dasein est.* » (226) Heidegger donne l'exemple des lois découvertes par Newton. Avant leur découverte, les lois de la physique Moderne n'étaient pas fausses, car même la fausseté dépend du Dasein; plutôt, il faut dire que les lois n'étaient *pas encore* vraies. En termes ontiques, les pommes tombaient avant que Newton explique ce phénomène par la gravité, mais ontologiquement ce phénomène n'avait pas de sens. La vérité a fait l'objet d'un *devenir* : « Ces lois devinrent vraies grâce à *Newton*, avec elles de l'étant devint en lui-même accessible pour le *Dasein*. » (227) La vérité, pas plus que le Dasein, ne participe à l'éternité; les deux *deviennent* – la *temporalité* du sens entier et véritable de l'être s'annonce.

Depuis le début du traité, le Dasein tourne autour de l'être, l'éclaire ou plus précisément s'ouvre à ses éclaircissements. Heidegger a dégagé un ensemble important d'existenciaux, pour dire ensuite que tous reposaient sur le souci. Mais est-ce que le souci est réellement « la constitution ontologico-existenciale la plus originaire du Dasein » (230)? Non, car le souci est articulé (il est quadripartite, composé d'affection, du comprendre / de l'explicitation, du parler et de l'échéance). Le Dasein n'est pas au bout de ses peines. C'est ainsi que Heidegger termine son « Analytique » pour entamer sa seconde section sur la dimension temporelle de l'être qui, seule, permettra de « prendre en vue le *Dasein* comme *totalité* » (230).

⁴⁶ Dans « L'origine de l'œuvre d'art », Heidegger spécifie : « L'essence de la vérité, c'est-à-dire de l'être à découvert, est régie par un suspens. » (1949a, 59) *Suspens*, le mot – qu'on applique sans problème à un polar, mais qu'on ne penserait pas utiliser en philosophie – est parfait. Le dévoilement, ce par quoi le Dasein vient à l'être, tracasse. Encore une indication que *Sein und Zeit* est une sorte de *Bildungsroman* (expérimental).

CHAPITRE X

Transition de l'analytique existentielle à l'ontologie fondamentale (§ 45)

Heidegger termine la première section, « L'analyse-fondamentale préparatoire du Dasein », pour entamer sa seconde, « Dasein et temporalité ». Que révèlent les deux titres? Les deux sections sont interdépendantes. Puisqu'il revient à l'existence de découvrir ou de révéler l'être, « l'Analytique » jette les bases de l'ontologie, elle nous y prépare. La première section *analyse* les structures factices de l'existence, tandis que la seconde *explícite* leur sens en visant la transcendance. Pourtant, il y a une circularité à l'œuvre : l'entente de l'être comme la fin du Dasein (2^e section), n'est possible qu'à *partir* du Dasein (1^{re} section); et inversement, l'isolation des structures existentielles (1^{re} section) n'est possible qu'à *partir* de la totalité temporelle originelle du Dasein (2^e section). Assumant cette circularité, il ne reste qu'à mettre au clair « la question du sens de l'unité de la totalité d'être de l'étant en son tout » (232) – l'ontologie est *totale*.

Nous savons que le souci traverse le Dasein en son entier. Pourtant, Heidegger déclare que le souci n'est pas suffisamment original pour désigner l'ensemble structuré du Dasein. En effet, le souci est une articulation, un complexe, et ne peut saisir le Dasein en son entièreté, « depuis son "commencement" jusqu'à son "terme" » (233). D'ailleurs, le Dasein soucieux est toujours hors de soi, en avance sur lui-même, en « *constant inachèvement* » (236); le Dasein soucieux n'atteint pas entièrement la vérité de son être. « L'Analytique » ne révèle donc pas « l'être du Dasein en son *authenticité* et *totalité* possible » (233). Pour combler cette lacune, nous devons mettre au clair le fait que « le *Dasein*, aussi longtemps qu'il existe, en pouvant-être, à chaque fois [n'est] *pas encore quelque chose* » (233). Ek-sistant, ouvert, le Dasein peut être bien des choses, mais surtout, ultimement, prioritairement, le Dasein peut être

« mort » (234)⁴⁷. Mais comment cette nouvelle découverte affecte-t-elle l'existence authentique et entière? Comment la mort se découvre-t-elle à l'existence authentique? Comment la mort, non-être, peut-elle révéler quelque chose sur l'être? Ces questions impliquent une nouvelle découverte : « [...] le fondement ontologique originaire de l'existentialité du *Dasein* est la *temporalité* [*Zeitlichkeit*]. » (234) La mort est l'existential fondamental (caractère d'être de l'existence), tandis que la temporalité est le fond ontologique original.

La mort, l'existence authentique et inauthentique ainsi que la temporalité (et ses concepts dérivés : temps, historicité, Histoire) sont les trois grands thèmes qui dévoileront peu à peu la question du sens de l'être.

Avant de poursuivre, j'ouvre une parenthèse.

*

Un commentateur réputé de Heidegger, Hubert Dreyfus, déclare que la seconde section du traité est moins importante parce qu'elle est « beaucoup moins bien travaillée que la Section I et [qu'elle contient] des erreurs sérieuses au point de bloquer toute lecture cohérente » (1991, viii tp).

Sur ce point précis, je ne peux suivre Dreyfus. La seconde section ne contient pas d'erreurs; s'il y a quelque chose d'erroné, dirais-je, c'est plutôt l'*attente* de Dreyfus par rapport au traité. Une interprétation de *Sein und Zeit* qui s'arrête à la première section, refusant d'examiner lesdites « erreurs » de la seconde, rate l'essentiel du traité et demeure largement dans l'obscurité. Les contradictions et les apriorismes insoupçonnés qui parsèment la seconde section ne doivent pas être tus, car ils indiquent que nos idées initiales sont insatisfaisantes et que des enquêtes plus profondes sont nécessaires. La seconde section pose effectivement de

⁴⁷ Comment expliquer, cependant, que la mort est ontologiquement antérieure au souci? Heidegger déclare que la mort ne se dévoile pas *parce que* le *Dasein* est soucieux, mais que *même dans la mort* le souci est décelable. Évidemment, il ne s'agit pas là d'un argument; au mieux, c'est une pétition de principe, le signe que la recherche ontologique assume sa dimension essentiellement circulaire. Le souci est présent dans la mort *parce que* et *malgré le fait que* la mort soit si fondamentale. Ce n'est pas un argument, mais ce ne sont pas les arguments qui intéressent Heidegger. Si Heidegger accordait de l'importance à l'argumentation, il privilégierait le *logos*, chose qu'il cherche à éviter depuis le début.

graves difficultés pour le projet heideggérien original, car elle découvre certaines de ses conditions et de ses limites. « Dasein et temporalité » est indéniablement plus complexe, voire plus compliqué, que « l'Analytique ». Mais cela ne doit pas nous empêcher de poursuivre la lecture. D'ailleurs, à la fin de son « Introduction », Heidegger nous mettait en garde :

En ce qui concerne la lourdeur et l'absence de « grâce » de l'expression au cours des analyses qui suivent, il est permis d'ajouter une remarque : une chose est de rendre compte de *l'étant* de façon narrative, autre chose de saisir l'étant en son *être*. Or pour la tâche à l'instant indiquée, ce ne sont pas seulement les mots qui manquent le plus souvent, mais avant tout la « grammaire ». Si l'on nous autorise à faire allusion à des recherches ontologiques plus anciennes et assurément incomparables par la dignité, que l'on compare des passages ontologiques du *Parménide* de Platon ou le chapitre 4 du livre VII de la *Métaphysique* d'Aristote avec un chapitre narratif de *Thucydide*, et l'on verra à quel point étaient inouïes les formulations que les Grecs se virent imposer par leurs philosophes. Or là où les forces sont sensiblement moindres et, de surcroît, le domaine d'être à ouvrir bien plus difficile ontologiquement que celui qui s'offrait aux Grecs, le caractère circonstancié de la conceptualité et la dureté de l'expression ne peuvent que s'accroître. (38-39)

Et Heidegger répètera cet avertissement plus loin :

La délimitation terminologique des phénomènes originaires et authentiques [...] se trouve aux prises avec cette même difficulté qui demeure attachée à toute terminologie ontologique. Les « violences » dans ce domaine, ne sont pas de l'arbitraire, mais représentent une nécessité fondée dans la chose même. (326-327)

Jusqu'à maintenant, le lecteur suivait une recherche qui formait une totalité impeccable. À partir de maintenant, le lecteur doit redoubler ses efforts de compréhension, et surtout, faire preuve de plus d'imagination. Attendons-nous donc à de la virtuosité conceptuelle, à des pirouettes mentales étourdissantes. L'apnée philosophique que nous avons pratiquée jusqu'à maintenant change de niveau. On devra retenir de plus grands souffles pour atteindre des profondeurs encore plus abyssales – le manque d'air risque de nous faire délirer...

Habitué à la recherche méticuleuse et obsédante de la première section, le lecteur sera peut-être heurté par le flot incontrôlé d'idées de la seconde. Mais c'est un rythme effréné d'écriture qui peut être expliqué par un étrange concours de circonstances, proprement Historiques (l'anecdote est racontée par Coe, 1985, 100-10 et Dreyfus, 1991, viii). Alors qu'il venait de compléter « l'Analytique » Heidegger a déposé sa candidature pour un poste de professeur. L'université a refusé sa demande sous prétexte qu'il n'avait pas suffisamment de

publications. Donc, il aurait rédigé rapidement la seconde section et a obtenu le poste de *Professor* (l'équivalent du professeur titulaire) à l'université de Fribourg-en-Brisgau, poste laissé vacant par Edmund Husserl.

Pourquoi rappeler cette anecdote? C'est que, même si on dit que Heidegger avait le plan de son traité en tête, c'est comme si ses méditations philosophiques étaient soumises, ni plus ni moins, à des conditions administratives et institutionnelles.

Heidegger aurait sans doute été horrifié d'entendre une chose pareille. Bien qu'il accorde une place à la politique et à l'Histoire (phénomène à découvrir dans les prochains chapitres), l'ontologie doit toujours dominer. Toutefois, cette anecdote concernant le poste de *Professor* montre que l'ontologie est assujettie, carrément, aux conditions matérielles de l'Histoire. Et comme j'aurai l'occasion de le mentionner avant d'entreprendre la seconde partie de ma thèse, un autre événement politique, encore plus troublant, expose les limites de ladite « primauté » de l'ontologie.

Plus que jamais, il est important de lire Heidegger *justement* parce qu'il fait moins attention à ce qu'il écrit, qu'il écrit plus rapidement, de manière plus spontanée. Justement parce qu'il se laisse aller, Heidegger est vraiment en train de dire ce qu'il pense. La lecture doit embrayer à une nouvelle vitesse. On trouvera les plus brillantes « fusées » (j'entends Baudelaire) de *Sein und Zeit* dans cette seconde section.

Enfin, je note que le caractère incomplet du traité commencera à se faire sentir particulièrement. En effet, les deux derniers chapitres (sur l'historialité et la conception vulgaire du temps) ont été de toute évidence rapidement écrits et minimalement relus. Même que l'analyse intrigante et impromptue de Hegel à l'avant-dernier paragraphe indique une toute nouvelle piste de réflexion. Comme si, après le dessert, on servait de nouveau une entrée, voire un plat de résistance... On a beau lire *Sein und Zeit* jusqu'au point d'interrogation final, on n'aura pas pour autant l'impression d'en avoir fini la lecture.

CHAPITRE XI

La mort (§ 46-53)

À première vue, l'existence fait preuve d'une dimension aux apparences absurdes, que Heidegger décrit ainsi : « Aussi longtemps que le *Dasein* est en tant qu'étant, il n'a pas atteint sa "totalité". Mais qu'il obtienne celle-ci, et alors ce gain devient la perte pure et simple de l'être-au-monde. Il n'est alors plus jamais expérimentable *en tant qu'étant*. » (236) Il faut *mourir* pour être en entier; mais la mort est justement le non-être. N'y a-t-il pas là un contre-sens? Non, le paradoxe n'est que de surface et disparaît avec une entente authentique de la mort. Le non-être *fait partie* de l'être; la mort ne supprime pas l'existence, mais en est le point culminant.

La première entente de la mort est celle d'autrui. Cet aperçu est utile, mais sachant que l'idée d'autrui est d'abord et le plus souvent inauthentique, dominée et corrompue par le On (§ 25-27), il est préférable de ne pas trop s'y fier. Heidegger affirme même que le On *taît* la mort :

Le « on meurt » propage l'opinion que la mort frapperait pour ainsi dire le On. L'explicitation publique du *Dasein* dit : « on meurt », parce que tout autre, et d'abord le On-même, peut alors se dire : à chaque fois, ce n'est justement pas moi – car ce On est le *Personne*. Le « mourir » est nivelé en un événement survenant qui certes atteint le *Dasein*, mais n'appartient pourtant proprement à personne. (253)

Le On cherche constamment à se rassurer de la mort, mais ce faisant il s'en dissimule. Ladite certitude de la mort se révèle par l'existence inauthentique dans un énoncé vide : « [...] tout le monde (c'est-à-dire *n'importe qui*) meurt. » Le plein sens de la mort, quant à lui, dépend du fait que la mort se dévoile de manière existentielle. Elle doit concerner le *Dasein* dans son être

le plus profond, le *Dasein* doit s'approprier sa mort; le *Dasein* doit s'authentifier comme « Être pour la mort » (235). Ainsi, Heidegger d'écrire :

Son mourir, tout *Dasein* doit nécessairement à chaque fois le prendre lui-même sur soi. La mort, pour autant qu'elle « soit », est toujours essentiellement mienne, et certes elle signifie une possibilité spécifique d'être où il y va purement et simplement de l'être du *Dasein* à chaque fois propre. (240)

Et Heidegger poursuit :

La mort, elle, est une possibilité d'être que le *Dasein* a lui-même à chaque fois à assumer. Avec la mort, le *Dasein* se pré-cède lui-même en son pouvoir-être *le plus propre*. Dans cette possibilité, il y va pour le *Dasein* purement et simplement de son être-au-monde. Sa mort est la possibilité du pouvoir-ne-plus-être-Là. (250)

Le dévoilement de la mort d'autrui n'est, en fin de compte, qu'une mince analogie au dévoilement de ma propre mort; et cela tient du fait que la mort n'est pas échangeable. Dans la plupart des situations de co-existence (« sollicitude », *SZ* 121), le *Dasein* peut représenter un autre : un travailleur représente ses collègues dans des assemblées syndicales ou un député représente le peuple, comme par procuration. Dans la mort, toutefois, il n'y a pas de décharge possible, le *Dasein* *existe sa mort* : « [...] il n'y a essentiellement point de représentation » (240) (*keine Vertretung*); « Le venir-à-la-fin renferme en soi un mode d'être purement et simplement ir-représentable [*unvertretbaren*] pour chaque *Dasein*. » (242) Le terme « représentation » est clé : le *Dasein* meurt sans détour. La mort entretient donc, avec l'angoisse, un rapport trouble avec le sens. À cet effet, Heidegger affirme que, dans la mort, « tous les rapports à d'autres *Dasein* sont pour lui dissouts. Cette possibilité la plus propre, absolue, est en même temps la possibilité extrême. [...] La mort est la possibilité de la pure et simple impossibilité du *Dasein*. » (250) La mort est donc « absolue » (251, 263, 264) (*unbezügliche*) (Veizin : sans relation). Bien que l'existence soit définie par le sens, elle culmine avec une structure *immédiate* (sans médiation, *SZ* 250-251, 271, 298). La mort est une limite de l'ontologie : elle circonscrit ou détermine l'être, mais elle représente également ce qui lui est inaccessible.

Le *Dasein* est essentiellement mourant – le participe présent « mourant » se confond avec le nom. Sa mort est la part excédante et incontournable de son existence. Le *Dasein* y est jeté sans qu'on ne lui ait demandé son avis. C'est ce qui rend la mort si puissante : « Avec

la certitude de la mort se concilie l'*indétermination* de son quand. » (258) La mort met une fin définitive à l'existence et, par extension, lui assure sa totalité. Pour cette raison, la mort est à réaliser, c'est-à-dire qu'il faut « *anéantir* la possibilité du possible en le rendant disponible » (261). Loin de plaider en faveur du suicide, Heidegger interpelle plutôt l'existence à accepter authentiquement son destin. La mort doit être attendue, elle doit faire l'objet d'une anticipation, d'un « *devancement dans la possibilité* » (262); plus elle accepte sa mort, plus l'existence se dévoile authentiquement en son être.

En effet, la marche vers la mort assure le dévoilement de l'être, car elle « isole » (263) (*vereinzelt*) le Dasein. L'isolement est (§ 40) la fonction de l'angoisse; cela signifie que l'acceptation de la mort est également la fonction de l'angoisse. Heidegger déclare à ce propos : « L'être-jeté dans la mort se dévoile à lui plus originellement et instamment dans l'affection de l'angoisse. » (251) Et il rajoute plus loin : « L'être pour la mort est essentiellement angoisse. » (266) On ne peut trop insister sur l'importance de l'angoisse, car c'est dans son isolation que le Dasein mourant, visant la mort, s'ouvre à son être le plus « *singulier* » (263) (*einzelnes*) : « [...] tout être auprès de l'étant offert à la préoccupation et tout être-avec avec autrui cesse d'être pertinent. » (263) C'est dans l'isolation de l'angoisse que le Dasein se dévoile à lui-même en son indivisibilité (comme son nom l'indique, l'individu est *indivis*). Le Dasein est seul avec sa mort dans tous les sens du terme : abandonné par les autres, mais, surtout, *un et vraiment un*. Faisant coïncider, pour ainsi dire, volonté et nécessité, le Dasein est avec sa mort de manière entière et authentique. Il se *résout* (terme qui reviendra au § 60) à sa mort, il l'*ose*. C'est ainsi que Heidegger parle d'une certaine « *liberté envers la mort* » (266) inhérente au Dasein.

CHAPITRE XII

L'attestation de l'existence propre du Dasein : appel, dette, résolution (§ 54-60)

La mort authentique excède l'existence, elle y met fin et elle y assure son entièreté. La question maintenant est de savoir *comment* l'être pour la mort est attesté. C'est ainsi que Heidegger aborde le thème de la conscience⁴⁸. Il n'est pas anodin qu'un livre de philosophie ne commence à traiter de conscience seulement à la page 267 : c'est seulement maintenant, après tout ce qui a été dévoilé sur l'existence, que la conscience peut être abordée de manière philosophiquement fondée – c'est d'ailleurs uniquement maintenant qu'elle est nécessaire. Le cartésien (le penseur Moderne), pour qui la conscience est *découvrante*, s'étonnera peut-être que la conscience soit ainsi *découverte*. En effet, la conscience se découvre dans l'acceptation de la destinée mourante. La conscience dévoile, ouvre le Dasein; en cela, la conscience s'associe à l'affection, au comprendre, au parler et à l'échéance. Mais tandis que ces ouvertures relèvent des structures existentielles quotidiennes, la conscience – émergeant *après* que l'existence se soit dévoilée à sa propre mort – est une ouverture insigne de « l'être authentique du *Dasein* » (270). La conscience est l'ouverture du Dasein à *lui-même*.

Trop souvent échu dans le quotidien, le Dasein se laisse déterminer par le On et ne s'écoute pas. Quelque chose doit permettre au Dasein une « rupture » (271) (*Bruch*), ce que Heidegger nomme « l'être-ad-voqué im-médiat » (271) (*unvermittelten Angerufenwerden*) (Vezin : interpellation immédiate). « Ad-voquer » ou « ad-vocation » traduit littéralement le *An-ruf*,

⁴⁸ La conscience est foncièrement ontologique – et pas psychologique, biologique, sociologique ou théologique. Notons par ailleurs une divergence dans les traductions. Martineau rend « *Stimme des Gewissens* » par « voix de la conscience », tandis que Vezin opte pour la formule plus complexe « voix de la conscience morale ». Le fait de rajouter le qualificatif « morale » n'est pas entièrement sans raison, car s'il y a une quelconque teneur morale dans le traité, elle est dans ces paragraphes où Heidegger supplante et dépasse l'éthique quotidienne analysée au § 15.

« *appel* » (269) : sonner une requête (ce que l'expression anglaise « *to call onto...* » exprime exactement). Cet appel est le déclic qui nous tire de l'abyme le plus profond de notre inauthenticité. Et Heidegger de dire : « Dans la tendance d'ouverture de l'appel est contenu le moment du choc, de la secousse venue de loin. » (271) L'appel, la conscience, constitue un réel *éveil* du Dasein. Mais – comme pour camoufler cette rupture essentielle – Heidegger poursuit immédiatement en insistant sur la *continuité* dans laquelle s'insère la conscience : « L'appel retentit depuis le lointain vers le lointain. Est touché par l'appel celui qui veut être ramené. » (271)⁴⁹ Ainsi, l'appel est un *rappel* qui sort le Dasein de son état angoissé et le ramène sur la voie de l'être; l'appel assure la pleine et continue temporalité de son sens.

L'ad-vocation est un appel de soi qui crée une écoute à soi. En cela, la conscience rejoint le parler⁵⁰. Mais contrairement à l'inepte bavardage du On qui remplit l'air d'un flot de paroles, l'appel de la conscience est silencieux et réduit à son essence : il n'y a aucun contenu, aucune discussion; qu'un dévoilement de sens, l'essence de la vérité. Heidegger ne réifie rien : l'appel se révèle d'abord comme phénomène : « “ça” appelle. » (276) Pourtant, bien que la conscience permette au Dasein de se dévoiler, elle est aussi ce dans quoi le Dasein tombe le plus souvent. C'est ainsi que Heidegger affirme : « L'appel de la conscience a le caractère de l'*ad-vocation* du Dasein vers son pouvoir-être-Soi-même le plus propre, et cela selon la guise de la *con-vocation* à son être-en-dette le plus propre. » (269) En indiquant au Dasein la voie de l'être, la conscience le dirige également sur la voie de sa dette (*Schuld*) (Veizin : faute). Simultanément, la conscience permet l'envol du Dasein et lui met, si on peut dire, du plomb dans l'aile. Heidegger détaille la nature complexe de l'appel en quatre temps :

1) l'appelé;

⁴⁹ Veizin, quant à lui, traduit par : « Ce qui dans l'appel tend à découvrir. Comporte le moment du choc, de la brusque secousse réveillant en sursaut. Venu du lointain un appel est lancé vers le lointain. Est touché par l'appel qui veut être ramené de loin. » (271) Dans l'édition que traduit Veizin (le tome 2 des œuvres complètes), il y a l'apostille suivante : « Mais aussi le moment de la continuité. » (271 a) Heidegger découvre la rupture, et tout de suite il la scelle : les ruptures, brisures et interruptions (non-être) par lesquelles se manifeste la conscience sont *contenues* dans la continuité (être).

⁵⁰ À première vue, Descartes tient un discours curieusement similaire; voir notamment la cinquième partie de son *Discours...* (1637, p. 153-167), la seconde de ses *Méditations philosophiques...* (1641, p. 274-283), et Chomsky (1966). Mais contre Descartes, Heidegger affirme que la parole est un obstacle à la vérité. La conscience n'a rien à faire des « preuves et contre-preuves » (269) que le parler ne cesse de proférer. L'appel n'est pas essentiellement parole, mais pur dévoilement du sens. L'appel vise la vérité parce qu'il est supérieur au parler.

- 2) l'appelant;
- 3) ce sur quoi porte l'appel;
- 4) ce à quoi l'être est appelé.

1) *L'appelé*, c'est le Dasein échu, qui s'engage à retrouver son authenticité et à s'extraire du On : l'appel démet le public et le précipite dans « l'insignifiance » (273). L'appelé, c'est le Dasein découvert à sa mort et propulsé, redirigé, vers ses possibilités.

2) *L'appelant* est plus difficile à décrire. Il « demeure indéterminé et vide en son "quid" » (274); il « se tient dans une indétermination frappante » (274); « [l]'appelant de l'appel – ceci appartient à son caractère phénoménal – tient absolument éloignée de lui toute familiarité » (274-275). Pourtant, l'appelant, c'est aussi le Dasein, mais une dimension de l'existence *étrangère*. Pour cette raison, Heidegger conclut que l'appelant est ni plus ni moins que la convocation du Dasein à *lui-même*. Le Dasein voit la mort et, pour cette raison, il ne se retrouve plus dans le bavardage, la curiosité, l'équivoque du monde public; soucieux de son sort, le Dasein s'appelle. Venant du et visant le Dasein, l'appel est une projection angoissée, ouverte à l'étrang(èr)eté fondamentale de l'existence. Heidegger écrit : « *Qu'en serait-il donc, si le Dasein tel qu'il se trouve (est affecté) au fond de son étrang(èr)eté était l'appelant de l'appel de la conscience? Rien ne s'y oppose.* » (276) L'appel ramène le Dasein, détourné de son pouvoir-être, sur le chemin de ses possibilités. C'est pourquoi l'appel est signifiant : il *redirige* l'existence.

3) *Ce sur quoi porte l'appel* sert à exposer la dette (*Schuld*) de l'existence. Le Dasein est coupable en son être de mener une existence échue; en ramenant le Dasein à l'ordre, l'appel *permet* l'authenticité – sans être authentique en tant que tel. L'appel de la conscience est une *accusation* portée par le Dasein sur Dasein : l'appel est essentiellement fautif. La dette mise au jour par l'appel a une négativité constitutive, un « *ne-pas* » (283). Puisque la négativité est au cœur de la dette, et que la dette est au cœur de la conscience, il s'ensuit que la conscience est essentiellement négative. Et parce que la négativité se réfère à la finitude inhérente et constitutive du Dasein, Heidegger conclut que la négativité est soutenue par l'ontologie et, par là même, seconde au néant. Pas besoin de chercher des déterminations extérieures ou causales à la négativité, celles-ci sont immédiates au Dasein. Le Dasein est ainsi « *un être-en-*

dette originare » (284), « *transi de part en part de nullité* » (285)⁵¹. L'appel de la conscience dévoile l'existence comme piquée de faute. Cela ne signifie pas que le Dasein, devenu conscient, se ressaisit dans une critique éveillée et discursive, voire qu'il renaît lavé de ses fautes. La conscience est une « *attestation* » (288); le Dasein doit se rappeler au sens authentique de l'existence en s'ouvrant à la faute en lui. La conscience n'est donc pas un joyau pur de la philosophie, forte, sûre d'elle, au centre du monde, fondatrice de ses idées et de ses expériences. C'est pourquoi Heidegger refuse de *partir* du fait de conscience et maintient que nous devons plutôt le *viser*.

4) *À quoi l'être est-il appelé?* Le sens de l'appel est la « *résolution* » (297) (*Entschlossenheit*). Le terme « *résoudre* » est clé : l'appel permet de *trouver une solution* à l'interrogation ontologique, à la dette et à la nullité angoissante; mais aussi l'appel *intime* le Dasein à se *résigner* à poursuivre son cheminement au-delà de la dette et de la nullité angoissante. La résolution signifie « *se-laisser-con-voquer hors de la perte dans le On* » (299). Le Dasein résolu fait le pari de son authenticité. Or, cela n'explique pas le *sens* de la résolution, ce *qu'est* l'existence authentique. Heidegger laisse planer le mystère. Le sens de l'appel de la conscience est indéterminé comme l'affirme Heidegger dans cette phrase cryptique : « La résolution n'«*existe*» que comme décision qui comprend et se projette. Mais vers quoi le *Dasein*, dans la résolution, s'ouvre-t-il? À quoi doit-il se décider? La réponse ne peut ici *ne* nous être donnée que par la décision même. » (298) Il ajoute : « À la résolution *appartient* nécessairement l'*indétermination*. » (298) Simplement, cela signifie que le sens de la résolution *est* la résolution

⁵¹ Vezin traduit ainsi : « *entièrement pénétré de négative*. » (« *durch und durch von nichtigkeit durchsetzt*. ») Notons que la seule voix entendue par Heidegger n'a aucun contenu; la voix annonce l'être, elle dévoile la « *tâche fondamentale* » (Agamben, 1982, 112) de l'ontologie, mais elle se réduit ultimement au silence. L'appel et la conscience renvoient directement à une forme de *néantité* (*Nichtheit*) : à cet effet, il est utile de consulter Regvald (1987) – qui consacre sa monographie au problème du rien chez Heidegger –, surtout « Le néant, la conscience et l'être fautif » (p. 31-43) et « Le néant et la parole » (p. 165-185). L'angoisse du *néant* (non-être, *ontologique*) a prépondérance sur la *négativité* (opération *logique* qui consiste à réfuter, nier). Dans sa célèbre conférence « Qu'est-ce que la métaphysique? », Heidegger ordonne ces divers concepts négatifs : « Le ne-pas ne vient pas de la négation; c'est la négation, au contraire, qui se fonde sur le ne-pas, lequel surgit du néantir du rien. » (1969, 53) Le rien est d'ordre ontologique, tandis que le ne-pas participe davantage à l'existence. Enfin, la négation est d'ordre logique – encore, le *logos* arrive en dernier de piste. Heidegger poursuit :

Si la puissance de l'entendement est ainsi brisée dans le champ des questions portant sur le rien et sur l'être, c'est aussi le destin de la souveraineté de la « *logique* » à l'intérieur de la philosophie qui, par là même, se décide. L'idée même de la « *logique* » se dissout dans le tourbillon d'une interrogation plus originelle. (1969, 53)

Pour la conception du néant chez Heidegger voir : Beaufret (1986), Heidegger (1993) et Tirvaudey (2002, particulièrement le sixième chapitre). Pour le thème de la culpabilité, voir Brisart (1989).

elle-même. Heidegger déclare à cet effet : « Sûre d'elle-même, la résolution ne l'est que comme décision. » (298) Le Dasein est appelé à une décision, le tranchant indéterminé de la conscience⁵².

Jusqu'à maintenant, les méditations heideggériennes ont été réglées sur le sens de l'existence et de l'être; l'indétermination de la résolution peut donc paraître problématique. Mais Heidegger contourne ce problème en rajoutant que l'immédiateté est simplement facticielle et qu'au fond, la résolution est ontologiquement déterminée; il déclare même que c'est *parce que* le Dasein est résolu que « l'Analytique » a été possible (il ne s'agit pas d'un argument, mais d'une vérité apriorique). Et parce que la résolution a des assises ontologiques, elle a l'insigne responsabilité de dévoiler la « *situation* » (299) (*Situation*) du Dasein, c'est-à-dire « le Là à chaque fois ouvert dans la résolution – le Là en tant que quoi l'étant existant est là » (299). La situation du Dasein n'est pas déterminée par des circonstances intramondaines (comme le Dasein est dans la bibliothèque, devant son ordinateur, etc.), mais « *n'est que par et dans la résolution* » (300); la situation du Dasein, son fait d'être là, n'est que par et dans l'appel de sa conscience.

Tout ce chapitre est extrêmement délicat. La conscience dirige, en quelque sorte, l'existence. Cependant – condition cruciale – elle le fait comme un gouvernail; c'est-à-dire que la conscience ne traîne pas ou guide pas l'existence (par en avant), mais elle est une structure élaborée au fil de l'existence qui jette, rétrospectivement, une lumière sur le Dasein (après coup). En d'autres termes, la conscience est un effet secondaire de l'existence; comme tel, elle l'alourdit. Pourtant, la conscience ouvre l'existence à elle-même. En se découvrant,

⁵² Karl Löwith rapporte le bon mot d'un étudiant aux prises avec la pensée de Heidegger : « *je suis résolu, seulement j'ignore à quoi.* » (2008, 13) Le thème de l'appel est important et compliqué. On consultera le livre très créatif d'Avital Ronell (1991), qui explore, par l'entremise du téléphone et de la technologie, les appels brouillés. Dans un parallèle éclairant et tout à fait juste entre la métaphysique et la politique, Ronell porte une attention particulière au fait que Heidegger ait répondu à l'appel du National Socialisme, avec les conséquences gênantes (pour le philosophe) – pour ne pas dire *désastreuses* – que nous connaissons. Je reviendrai plus loin sur ce point délicat. Partant du phénomène de l'oreille tendue à l'amitié, Derrida (1994) jette, quant à lui, une lumière sur le mystère qui entoure l'appel de la conscience : nous écoutons l'ami (l'autre Dasein) comme nous écoutons notre propre conscience en voie vers son plein déploiement. Autrement dit, la voix de l'ami et l'appel de la conscience sont recueillis par une même oreille, sensible aux différences, aux combats et au silence, dont la vérité est toujours à venir. On consultera également Heidegger (1959a), Heidegger (1959b) et Hyde (2001) – surtout « Heidegger and the Call of Conscience : A Question of Being » (p. 21-39) et « The Ontological Workings of the Call of Conscience » (p. 40-79). Je mentionne enfin que le thème de la décision a été précédemment évoqué (*SZ* 127) et sera détaillé plus loin (*SZ* 338).

par sa négativité et sa faute, le Dasein poursuit le déploiement de l'être. La conscience est un mal nécessaire, mais, surtout, temporaire. Telle une pierre de gué, le Dasein passe par la conscience pour mieux découvrir l'être. C'est pourquoi la conscience ne peut atteindre le Dasein en son être propre, elle ne peut qu'*attester* du devoir d'être soi. C'est donc le pouvoir-être entier du Dasein entraperçu dans la mort qui doit être explicité. Une entente de la temporalité est ici nécessaire. Pourtant, avant cela, il faut tirer au clair comment l'existence, l'ek-sistence, par définition hors d'elle-même, peut *également* être résolution, repliement sur soi.

CHAPITRE XIII

L'ek-sistence propre du Dasein (§ 61-66)

Le Dasein dévoile deux vérités qui peuvent paraître contradictoires. D'une part, il se déploie, il ek-siste pour la mort; d'autre part, il se résout à cette condition. Cette compossibilité n'est pourtant pas une contradiction : le dépliement et le repliement participent au même sens de l'être. Hervé Pasqua rappelle : « L'Être, dira [Heidegger] plus tard, est un "Pli". C'est un pli qui se déplie et se replie. » (1993, 132) Pour nommer cette pulsation de l'être, Heidegger parle d'une « résolution devançante » (303), qui « devient la libération interprétative du *Dasein* pour sa possibilité extrême d'existence » (303). Ce chapitre constitue le réduit le plus essentiel de la conception heideggérienne de l'existence (telle qu'elle se trouve dans *Sein und Zeit*). Ce passage particulièrement complexe peut être détaillé de la manière suivante : il faut d'abord 1) expliquer comment la combinatoire (oxymorique) « résolution devançante » (303) a un sens dans l'être; pour ensuite 2) voir comment cela affecte « l'"autonomie" [*Selbstständigkeit*] du Soi-même existant » (304) qui, enfin, 3) se révèle comme « temporalité » (304) (*Zeitlichkeit*).

13.1 Méthode (§ 61-63)

Le Dasein entend sa faute, s'y résout, mais en tant que c'est la sienne, il y tombe. Heidegger écrit : « Résolu, le *Dasein* assume authentiquement dans son existence le fait qu'il est le rien nul de sa nullité. » (306) (« *Entschlossen übernimmt das Dasein eigentlich in seiner Existenz, daß es der nichtige Grund seiner Nichtigkeit ist.* ») L'impossibilité de l'être est en parfaite compossibilité avec son être. Selon Heidegger, dans cette circularité, nous sommes « devant la vérité originare de l'existence » (307). À la fois résolu et pro-jeté, le Dasein devient une

pulsation; la résolution devançante se résout à « *la répétition d'elle-même* » (308). Le Dasein doit se résoudre au fait que plus il s'engage, plus il se néantise, et plus il se devient authentiquement. Heidegger insiste sur le fait qu'il n'y a là aucun contre-sens : « Le rien devant lequel l'angoisse transporte dévoile la nullité qui détermine le *Dasein* en son *fondement*, lequel est lui-même en tant qu'être-jeté dans la mort. » (308) Au fond de lui-même, le Dasein *n'est pas* – étonnante et troublante conclusion.

Mais si la résolution et l'être pour-la-mort sont compossibles dans l'existence, c'est parce que, d'abord, cette compossibilité est dans *l'être* de l'existence. Pour cette raison, la circularité « doit être [conçue] en sa *nécessité positive* à partir de l'objet thématique de la recherche » (310), à savoir l'ontologie. Le cercle (pétition de principe) est souvent présenté comme une aberration logique : on ne doit pas présupposer ce qu'on cherche à prouver. Mais selon Heidegger, puisque l'ontologie est circulaire, *toute* autre étude (science) l'est également⁵³. Pour questionner l'être, il faut d'abord s'ouvrir à sa vérité circulaire. Le Dasein doit s'éclairer lui-même (première section de *SZ*) afin d'explicitier l'être (seconde section de *SZ*); mais « l'Analytique » n'est possible que parce que le Dasein a, enfouie en lui, une compréhension préalable de sa temporalité ontologique. Ceux qui évitent le cercle ignorent la vérité de l'être et ratent l'entente de l'autonomie fondamentale (possible) de l'existence. C'est pourquoi Heidegger déclare qu'être (s'être) ne permet aucune distance, mais se dévoile d'un coup dans l'angoisse. Toute analyse de l'existence doit donc « s'appliquer à sauter originairement et totalement [*ursprünglich und ganz*] dans ce "cercle" afin de s'assurer, dès l'amorçage de l'analyse du *Dasein*, d'un regard plein sur l'être circulaire du *Dasein* » (315).

⁵³ On ne peut comprendre une partie qu'à la lumière de la direction prise par l'ensemble. Heidegger a souvent évoqué le cercle : « Mais ces objections formelles – ainsi de l'argument cité sur le "cercle dans la démonstration", qu'il n'est toujours que trop aisé d'alléguer dans le domaine de la recherche des principes – sont toujours stériles lorsqu'il est question des chemins concrets d'une recherche. » (*SZ* 8) Heidegger écrit également : « [...] le cercle, suivant les règles les plus élémentaires de la logique, est *circulus vitiosus* » (152); pour ensuite ajouter : « *Et pourtant, voir dans ce cercle un cercle vicieux et chercher les moyens de l'éviter, ou même simplement l'"éprouver" comme une imperfection inévitable, cela signifie mécomprendre radicalement le comprendre* » (153); « Ce qui est décisif, ce n'est pas de sortir du cercle, c'est de s'y engager convenablement. » (153) À ce propos Gelven mentionne :

[...] si le Dasein ne pouvait pas saisir son existence d'une perspective totale ou holistique, l'analytique existentielle ne pourrait pas être possible. C'est seulement parce que le Dasein *a d'avance* une conscience de son existence *comme un tout* par la conscience de la *possibilité* de sa mort, que le Dasein peut interroger le sens de l'être. (1989, 174 tp)

13.2 Je (§ 64-65)

C'est ainsi que le Dasein passe de la circularité ontologique à son *soi* (le problème porte sur *l'ipséité* et non *l'identité*, voir § 25-27). À la fin de « l'Analytique », le souci apparaissait comme la structure unificatrice de l'existence, le cœur du soi du Dasein. Mais depuis, des nouveaux éléments sont apparus : mort, conscience et faute. Comment, à partir de cette pluralité, concevoir la totalité? Heidegger explique :

Comment le *Dasein* peut-il exister unitairement selon les guises et les possibilités citées de son être? De toute évidence, seulement pour autant qu'il *est lui-même* cet être en ses possibilités essentielles, seulement pour autant que *je* suis à chaque fois cet étant. C'est le « Moi » qui paraît tenir ensemble la totalité du tout structurel. (317)

Contre les définitions cartésienne (*res cogitans*) et kantienne (sujet-fonction, relation entre les concepts), Heidegger propose une définition nouvelle du Je, conséquente avec l'analyse du Dasein menée jusqu'à présent : « *Dans le dire-Je, le Dasein s'exprime comme être-au-monde.* » (321)⁵⁴ Ce n'est qu'à partir de cette vérité que le Dasein soucieux authentique peut porter du sens en son être. C'est ainsi que Heidegger affirme :

Le maintien du Soi-même au double sens de la solidité et de la « constance » est la contre-possibilité *authentique* de l'absence de maintien de l'échéance ir-résolue. *Le maintien du Soi-même* [autonomie] [*Selbst-ständigkeit*] ne signifie existentiellement rien d'autre que la résolution devançante. La structure ontologique de celle-ci dévoile l'existentialité de l'ipséité du Soi-même. (322)

Qui dit exister dit *insister*; l'existence se poursuit en son être, tend à se maintenir; c'est là que réside l'autonomie du Dasein. C'est parce qu'il se vise et s'étire, parce qu'il est ek-sistant (le nom autant que le verbe) que le Dasein devient *soi*. C'est là que réside le sens de l'existence : « Le sens d'être du *Dasein* n'est pas un autre et un "en dehors" de lui-même flottant en l'air, il est le Dasein même se comprenant. » (325) Le soi du Dasein est une *tension* existentielle.

⁵⁴ Le début de cette phrase attire l'attention : « *Dans le dire-Je...* »; comme si le soi était un Je *parlé*. Heidegger accorde donc une place insigne au dire; certes, mais à condition (comme avec la conscience) de considérer le dire comme ce qui jette rétrospectivement une lumière sur le Dasein et, qui plus est, doit être dépassé. Le langage ne constitue pas la vérité de l'être, mais sert à y accéder. D'ailleurs Heidegger déclare plus loin : « *En tant qu'il fait-silence, l'être-Soi-même authentique ne dit justement pas "Je-Je", mais il "est" dans la réticence cet étant jeté comme lequel il peut être authentiquement. Le Soi-même que dévoile la réticence de l'existence résolue est le sol phénoménal originaire pour la question de l'être du "Je".* » (323) L'être du Dasein est silencieux.

13.3 Temporalité (§ 66)

Cette tension unifiée de l'existence se décline en trois phénomènes originaux. Ek-sistant, s'extirpant de soi à soi, le Dasein trouve prioritairement son sens dans sa pro-jection dans « l'avenir » (325) (*Zukunft*), la possibilité du possible, « la venue en laquelle le Dasein advient à soi en son pouvoir-être le plus propre » (325). Mais si l'avenir est sensé et si le Dasein peut être vers la mort, c'est bien parce que le Dasein assume son « été » (326) (*gewesen*), son fait d'être jeté au monde. Heidegger explique : « C'est seulement pour autant que le Dasein est en général comme je-suis-été qu'il peut advenir de manière avenante à soi-même, en re-venant. Authentiquement avenant, le Dasein est authentiquement été. » (326) Contrairement au bon sens, il y a d'abord – phénoménalement parlant – l'avenir, comme possible tension vers; ensuite, il y a l'été. Enfin, à partir de son avenir et de son été, le Dasein se découvre au « présentifier » (326) (*Gegenwärtigen*). Même le présent est tension; il n'est pas statique, mais présentification de la phénoménalité. C'est le phénomène unitaire de ces trois termes que Heidegger nomme « temporalité » (326) (*Zeitlichkeit*)⁵⁵.

C'est à la temporalité que revient l'insigne responsabilité d'explicitier l'entière structure du Dasein. On se rappelle que cette entièreté apparaît dans le souci (§ 41), mais puisque le souci est articulé, il ne peut assurer correctement l'entièreté du Dasein. Maintenant que la primauté de la temporalité est dévoilée, il devient clair, selon Heidegger, que la compréhension, l'affection et l'échéance (§ 29-32) ne sont en fait que les formes primitives, encore obscures, de l'avenir, l'été et le présentifier respectivement. C'est ce qui explique que l'ontologie est prioritairement dirigée vers l'avenir (la destination comprise de l'être), puis vers l'été (les conditions affectant l'existence), pour se tourner enfin vers le présentifier (l'échéance

⁵⁵ Heidegger reprend la théorie du temps que propose Saint Augustin dans le livre XI des *Aveux* (2008). Cette théorie domine la pensée occidentale jusqu'à Husserl et Bergson. Mais au lieu de poser trois modes temporeux distincts, Heidegger déclare que l'avenir, l'été et le présentifier participent chacun à leur manière à la temporalité originaire. À ce sujet Françoise Dastur affirme :

[...] la temporalité du Dasein ne doit pas être comprise comme l'être dans le temps d'un sujet par essence intemporel mais comme le déploiement en trois directions d'une même ouverture. Si Heidegger retient de l'analyse classique du temps sa triple structure, passé, présent, futur ne désignent plus des maintenant se succédant sur la « ligne » du temps mais des modalités co-originaires de l'existence. (1990, 6)

Ainsi, ni l'unité de la temporalité, ni l'ipséité du Dasein ne sont hypothéquées. Des études sur le concept du chez Heidegger sont évidemment légion; voir notamment celles de Dahlstrom (1995) et Blattner (2005).

du Dasein)⁵⁶. Heidegger insiste sur la spécificité de la temporalité : « [elle] n'“est” absolument pas un *étant*. Elle n'est pas, mais se *temporalise* [*zeitigt*]. » (328) Avec l'entièreté de la temporalité apparaît également son sens. C'est pour cette raison que Heidegger parle des trois « *ekstases* de la temporalité » (329) (ἐκστατικόν dispersion, sortie de soi, stupeur) : avenir, être-été, présent. L'ekstase est le sens *explicité* du phénomène temporal.

Si la temporalité sert de fondement ontologique à l'existence, « une répétition plus originaire de l'analyse existentielle » (331) est nécessaire. Nous devons ainsi revoir tout ce que nous savons sur le Dasein à la lumière, nouvelle, qu'apporte cette temporalité. Heidegger s'apprête, ni plus ni moins, à réécrire l'ensemble du traité. Cette réinterprétation des structures existentielles quotidiennes du Dasein bouclera la boucle; la temporalité du Dasein fera même l'objet d'une réinterprétation. Heidegger annonce qu'il faut ainsi « pénétrer dans la *structure de temporalisation* de la temporalité » (332). Le résultat annoncé : « l'*historialité* » (332) apparaîtra comme le sens fondamental du Dasein. Enfin, c'est « l'*intratemporalité* » (333) qui sera examinée, le « concept vulgaire [non-philosophique] et traditionnel du temps » (333), restreint au domaine ontique. À la différence de la temporalité, finie, sensée et authentique, le temps est un concept abstrait et illimité. Mais c'est uniquement à partir de la temporalité existée, ek-statique, que le Dasein peut parvenir au temps conceptualisé – comme l'espace infini émerge d'une spatialité existentielle (§ 24). Les trois prochains (et derniers) chapitres portent donc sur l'interprétation, à la lumière de la temporalité, de la quotidienneté, de l'historialité et de l'intratemporalité.

⁵⁶ Heidegger déclare que le présentif « demeure *inclus* – suivant la modalité de la temporalité originaire – dans l'avenir et l'être-été » (328). Mais il ajoute immédiatement cette phrase cryptique : « Résolu, le *Dasein* s'est justement ramené de l'échéance, pour être d'autant plus authentiquement “là” dans le “coup d'œil” [“instant”] [*Augen-blick*] sur la situation ouverte. » (328) D'une part, le présentif a un sens à la lumière de l'avenir et de l'être-été, de la temporalité entière; mais d'autre part, le présentif participe à la résolution décisive du Dasein, qui, nous nous rappelons, ne dépend que d'elle-même (SZ 297-301). L'aporie sera examinée plus loin (SZ 337-338).

CHAPITRE XIV

Réinterprétation de « l'Analytique » à la lumière de la temporalité (§ 67-71)

Il s'agit maintenant de réinterpréter la multiplicité des caractères existentiels dévoilée dans « l'Analytique » *à partir* de la temporalité fondamentale. Cette multiplicité ne découle pas de la totalité temporelle, mais est plutôt *requise* par celle-ci; la multiplicité est une déclinaison de la totalité. Heidegger commence par la réinterprétation temporelle des quatre structures de l'ouverture, c'est-à-dire la compréhension, l'affection, l'échéance et le parler⁵⁷. Puis il passe à l'examen de la transcendance et de la théorisation.

14.1 Les ouvertures (§ 68)

14.1.1 La temporalité de la compréhension (§ 68A)

La compréhension ouvre le Dasein et rend possible l'interrogation. Elle dévoile la possibilité propre du Dasein, lui permettant de se projeter, d'ek-sister, dans son pouvoir-être. La compréhension est prioritairement à venir. Cela dit, parce que le pouvoir-être est « déterminé cooriginellement par l'être-été et le présent » (337), et parce qu'il permet de faire la différence entre l'existence authentique et inauthentique, la compréhension éclaire également l'affection et l'échéance et s'engage vis-à-vis toutes les ek-stases de la temporalité.

⁵⁷ Le désir obsessif de créer un système symétrique pousse Heidegger à proposer des formules outrageusement compliquées. Ici, par exemple, il associe chaque ouverture à un mode de temporalité; mais, étant donné que la temporalité est *entière*, chaque mode découvre les autres. Le comprendre est prioritairement avenir, mais l'avenir est aussi le passé et le présent; donc, il y a un comprendre du passé et un comprendre du présent. L'affection est prioritairement passée, mais puisque le passé est aussi l'avenir et le présent, il y a une affection de l'avenir et une affection du présent. Par contre, le présent se tient étrangement tout seul. L'étude de Hoffman (2005) est particulièrement utile pour comprendre la topographie conceptuelle de ce chapitre.

Pour cette raison, il revient à la compréhension d'établir les six types de la projection (tableau I.14.1.1).

Tableau I.14.1.1
Modes en fonction d'*ek-stases*

Modes / <i>Ek-stases</i>	Authentique	Inauthentique
Avenir	« <i>devancement</i> » (336) (<i>Vorlaufen</i>)	« <i>s'attendre</i> » (337) (<i>Erwarten</i>)
Présent	« <i>l'instant</i> » (338) (<i>Augen-blick</i>)	« <i>le présentifier</i> » (338) (<i>Gegenwärtigen</i>)
Passé	« <i>la répétition</i> » (339) (<i>Wiederholen</i>)	« <i>l'oubli</i> » (339) (<i>Vergessenheit</i>)

L'avenir est relativement simple. Dans son *devancement*, le Dasein se projette ses propres possibilités, il doit gagner l'avenir comme on gagne une destination. C'est la possibilité propre du Dasein qui est en jeu. Mais la plupart du temps, le Dasein mène une existence inauthentique et *s'attend* passivement. Le *s'attendre* propose un ersatz du sens : le sens des étants sous-la-main préoccupe le Dasein, tandis que ses possibilités lui sont occultées.

Le présent, quant à lui, mérite un examen détaillé. D'une part, Heidegger remarque que le présent s'abîme régulièrement dans l'inauthenticité. Se dévoilant trop souvent dans la corruption, le Dasein ne voit qu'un présent particulier, un « *maintenant* » (338); il opte alors pour une entente inauthentique du présent, le « *présentifier* » (338), détaché de la temporalité entière (ignorant du fait, selon Heidegger, que c'est cette pleine temporalité qui le soutient). Le fait que le même terme (*Gegenwärtigen*) soit utilisé pour désigner le présent inauthentique et le phénomène du présent lui-même (SZ 326) n'est pas anodin : en effet, le phénomène du présent est par définition impropre et il faut éviter à tout prix d'y régler l'entente de la temporalité (voir § 78-82). Ainsi, Heidegger relègue souvent cette *ek-stase* à la troisième place, après l'avenir et le passé. Ce présent adultéré, statique et ultimement responsable de l'inhibition du potentiel du Dasein, serait la force motrice de la pensée Moderne (et

spécialement chez Hegel). Heidegger écarte ce présent impropre, engagé essentiellement par le parler et homologue à l'échéance (SZ 328, § 68C). Ce n'est d'ailleurs pas anodin que Heidegger ait choisi le terme spécifique *Gegenwärtigen* pour nommer le présent inauthentique : *gegen*, contre; *wart*, une conjugaison de *sein*, être. Qu'il se règle sur le présent, et le Dasein va droit vers une catastrophe ontologique.

Simultanément, Heidegger accorde au présent, dans sa version authentique, une fonction insigne dans l'ontologie. En effet, dans le présent, « une décision ouvre la situation » (338). Heidegger a évoqué la décision pour nommer ce vers quoi le Dasein authentique se presse et ce que le On inauthentique refuse (SZ 127); puis, il a déclaré que la décision était celle d'une résolution indéterminée (SZ 298). Maintenant, Heidegger nous apprend que le présent est essentiellement *décisif*, c'est-à-dire un point culminant où le Dasein découvre sa situation (SZ 299-300), son Là authentique, son fait d'être. À condition d'être correctement entendu, authentiquement dévoilé, le présent peut remplir une fonction spectaculaire et unique. Le présent authentique, c'est « l'instant » (338) (*Augen-blick*, littéralement « coup d'œil ») qui « désigne l'échappée [*Entrückung*: rapt] résolue, mais tenue dans la résolution » (338). Dans l'instant, il n'y a que de l'être au présent, mais – condition cruciale – *le présent d'un Dasein ouvert à la temporalité entière*. Heidegger écrit à cet effet : « “Dans l'instant”, rien ne peut survenir, mais, en tant que présent à... authentique, il laisse pour la première fois faire rencontre ce qui peut être “en un temps”. » (338) Ainsi, la véritable force du présent consiste à articuler l'avenir et le passé; il est « tenu dans l'avenir et l'être-été » (338). « Tenu » (*gehalten*), c'est-à-dire maintenu, retenu, mais aussi, considéré, respecté, comme on est tenu par une promesse ou à un engagement. Le présent est tenu à l'avenir et au passé, il ne peut se dérober des autres *ek-stases* de la temporalité. Sachant que Heidegger est en quête du sens de la temporalité de l'être, cette définition semble consacrer le présent comme une *ek-stase* clé. La distinction de l'instant et du présentifier est donc une des étapes les plus cruciales du traité, peut-être la plus fondamentale. L'instant est tenu au sens de la temporalité; le présentifier, condamné à sa propre immédiateté, y est aveugle. La distinction n'est pas simplement *définitionnelle*, mais *existentielle* et, pour cela, elle s'engage dans la vérité (§ 44). D'ailleurs,

quelques pages plus loin (SZ 344), Heidegger déclare que l'instant est découvert par l'angoisse, structure insigne de « l'Analytique »⁵⁸.

Enfin, il y a aussi une entente propre et impropre du passé. Le passé propre, c'est la « la répétition » (339), le passé qui demeure, qui continue d'être. La répétition signifie que le passé se découvre comme « être-été » (339) et, ce faisant, reste présent tout en pénétrant l'avenir. À l'autre bout du spectre, l'entente impropre du passé, c'est « l'oubli » (339). Oubliant, le Dasein referme son élan *ek-statique* temporel et se referme sur lui-même. Mais l'oubli n'est pas tout mauvais : c'est uniquement parce que le Dasein oublie qu'il peut *retenir* (SZ 353); ou, en termes existentiels, c'est parce que le Dasein s'est oublié qu'il peut se découvrir. Cette dernière précision rend clair le fait que selon Heidegger, c'est uniquement à partir de l'existence inauthentique que nous pouvons approfondir l'entente de notre être.

14.1.2 La temporalité de l'affection (§ 68B)

Comme le Dasein est pro-jeté par la compréhension dans l'avenir, il est aussi jeté dans le passé par l'affection. Il ne suffit pas de dire que l'affection existe *dans* la temporalité, mais il faut voir comment elle est possible *à partir* de la temporalité.

Heidegger réinterprète à la lumière de la temporalité les deux affections précédemment analysées : la peur et l'angoisse (§ 40). La peur est une affection inauthentique parce qu'elle occulte la temporalité authentique. Elle produit une obsession incontrôlée de la part du Dasein qui le fait revenir constamment sur l'objet de sa peur, au point où le Dasein s'oublie lui-même. L'angoisse, *devant* et *pour* le Dasein, est tout autre. Elle apparaît comme l'insignifiance et l'étrang(èr)eté du monde. Ainsi, Heidegger déclare que l'angoisse vient

justement de ce que tout étant à-portée-de- et sous-la-main ne nous « dit » absolument plus rien [*nichts mehr « sagt »*]. Avec l'étant du monde ambiant, il ne retourne plus de rien [*keine Bewandnis mehr*]. Le monde où j'existe a sombré dans la

⁵⁸ Pour des études plus détaillées du présent et de l'instant, voir Haar (1996) et Ward (2008). Je rappelle cependant que rien n'assure que le Dasein (Heidegger) distingue *correctement* l'instant du présentif (maintenant) et qu'il puisse, de ce fait, prendre une décision éclairée. Ironiquement, Heidegger prévient le lecteur de ce danger (SZ 391-392), mais commet lui-même cette erreur. J'y reviendrai.

non-significativité, et le monde ainsi ouvert ne peut libérer de l'étant que sous la figure de la non-tournure. Le rien [*Nichts*] du monde, devant lequel l'angoisse s'angoisse, ne signifie pas que soit expérimentée dans l'angoisse (par exemple) une absence du sous-la-main intramondain. Celui-ci, au contraire, doit justement faire rencontre pour qu'il *ne* puisse *même pas* retourner de... avec lui et qu'il puisse se montrer dans un vide [*leeren*] impitoyable (343)⁵⁹.

L'angoisse découvre la non-signifiante, elle montre l'impossible (la mort) au Dasein; et, Heidegger l'a précédemment expliqué (§ 40), l'angoisse occupe une fonction clé dans la découverte de la totalité d'être du Dasein parce qu'elle ouvre l'existence à sa nullité. À la lumière de la temporalité, l'angoisse apparaît d'abord comme ce qui intime l'existence à sa « *répétabilité* » (343); le Dasein angoissé est répétitif et ne s'oublie pas dans l'obsession comme l'apeuré. Et parce qu'elle répète, l'angoisse se devance. L'être de ce devancement, Heidegger ne l'explique pas; il affirme simplement que l'angoisse se manifeste comme la décision d'un instant « *en suspens* » (344) (*auf dem Sprung*) (Vezin traduit par « toujours prêt à bondir »). Vers l'avenir, le Dasein angoissé franchit « le seuil de l'existence résolue » (Pasqua, 1993, 145). Enfin, l'angoisse affecte même le présent, l'instant. Heidegger écrit une phrase clé : « [...] quoique le présent de l'angoisse soit *tenu*, il n'a pourtant pas encore le caractère de l'instant qui se temporalise dans la décision. L'angoisse transporte seulement dans la tonalité une décision *possible*. » (344) Autrement dit, l'angoisse n'est pas *directement* décisive. Plutôt, le Dasein angoissé découvre la *possibilité* de l'instant et c'est là, tenu dans l'avenir et le passé, qu'il se découvre enfin (selon Heidegger) à la décision. C'est justement pour cette raison que l'angoisse doit faire l'objet d'un dépassement.

14.1.3 La temporalité de l'échéance (§ 68C)

Contrairement aux autres ouvertures *ek-statiques* (le comprendre projeté dans l'avenir, l'affection jetée dans le passé) qui engagent toute la temporalité, le présent s'échoit dans lui-même. Échoir consiste à se diriger sur une peur (inauthentique) de la mort et à se perdre dans l'insignifiante de la curiosité, le bavardage et l'équivoque (§ 35-37); seule la curiosité est

⁵⁹ Il est intéressant de noter ici que Heidegger parle à la première personne : « Le monde où j'existe a sombré dans la non-significativité. » (343) Heidegger ne médite pas à la troisième personne, sous couvert d'un Dasein hypothétique. L'angoisse engage Heidegger en son Je (voir SZ 188).

analysée. Le curieux ne veut voir que pour voir, sans incidence sur son existence. Il ne veut que de l'« effectif » (347) (*Wirkliches*) et se contente d'actualités évanescences. Ainsi, le curieux prétend échapper à la temporalité, qui pourtant le maintient. Le Dasein succombe alors à une instabilité qui s'explique, selon Heidegger, par la nature même du présent :

Sous l'effet du s'attendre à... sautillant (*nachspringende*), le présentifier est de plus en plus remis à lui-même. Il présentifie pour le présent. Se prenant ainsi dans ses propres rets, l'instabilité distraite devient *agitation*. Ce mode du présent est le contre-phénomène extrême de l'*instant*. En *celle-là*, le *Dasein* est partout et nulle part; *celui-ci* transporte l'existence dans la situation et ouvre le « Là » authentique. (347)

Au présent, le Dasein voit du neuf, puis se tranquillise, puis revoit du neuf, puis se retranquillise, et ainsi de suite. Autrement dit, le Dasein *morcelle*. Ce faisant, le Dasein devient cette série de ruptures, il s'éclate *lui-même*. Se raccrochant à l'échéance, le présent est inauthentique par définition. Le présent *peut* cependant s'authentifier : sous forme d'instant. Mais alors, il échappe à toute entente. Heidegger déclare à cet effet : « Le présent [...] ne conquiert jamais par lui-même un autre horizon *ekstatique*, à moins qu'il ne soit ramené de sa perte par la décision, afin d'ouvrir, en tant qu'instant tenu, chaque situation, et, conjointement, la "situation limite" originaire de l'être pour la mort. » (348-349) L'instant apparaît encore comme un phénomène mystérieux, ouvert à la seule existence résolue.

14.1.4 La temporalité du parler (§ 68D)

Enfin, le parler est brièvement réévalué à la lumière de la temporalité; la position critique de Heidegger à l'égard au *logos* est intensifiée et précisée. On sait que le Dasein s'ouvre au sens parce qu'il parle, *mais* – condition cruciale – que le parler est une copie de l'être et doit être dépassé (*SZ* 58-59). Heidegger explique ici pourquoi. Bien que le parler ne soit pas temporalisé par une *ek-stase* particulière, il a trait habituellement à la situation immédiate du Dasein. C'est-à-dire que le Dasein peut parler à propos de quelque chose avenir ou passé, mais son parler doit impérativement s'exprimer *maintenant*. Le parler est donc dominé, comme l'échéance, par le présent et, qui plus est, le mode inauthentique du présent (l'instant authentique se tient dans la résolution au-delà des mots, voir *SZ* 323). Heidegger écrit ainsi à propos du parler : « [...] le *présentifier* n'en possède pas moins ici une fonction

constitutive *privilegiée* » (349). Il ajoute : « la linguistique est bien forcée d'avoir recours [...] [au] concept vulgaire et traditionnel du temps. » (349) Le présent, le parler, l'échéance, forment un trio embêtant – autant pour le Dasein que pour Heidegger.

14.2 Le dévoilement de l'être-au-monde (§ 69)

Maintenant que l'ouverture vient d'être réinterprétée à la lumière de la temporalité, Heidegger passe au dévoilement de la structure d'être-au-monde, l'enracinement existentiel dans la préoccupation et le souci. Heidegger propose d'examiner les trois moments de la préoccupation à la lumière de la temporalité : 1) l'à-portée-de-la-main au cœur de la circonspection, 2) la théorie, c'est-à-dire transformation de l'à-portée-de-la-main en sous-la-main, et 3) la transcendance.

14.2.1 La préoccupation (§ 69A)

Dans « l'Analytique », le Dasein s'est découvert à sa préoccupation, sa circonspection, ses ouvertures et à la tournure du sens. Mais le sens *est* temporalité et cette vérité n'était pas encore découverte au Dasein. C'est ainsi que Heidegger déclare que la première section du traité est dirigée sur les modes *inauthentiques* de la temporalité (le s'attendre, le présentifier et l'oubli). En fait, c'est exactement la raison pour laquelle Heidegger insistait tant sur l'explicitation négative de l'outil (§ 16). L'outil ne se dévoile que lorsqu'il fait défaut *parce qu'il* est fondé dans le présent inauthentique. C'est parce qu'elle présentifie, s'attend et oublie que la tournure ne peut pas apparaître sous un jour positif. D'ailleurs, en rétrospective, la majorité des structures de « l'Analytique » avaient une part négative centrale :

- le signe se montre dans la défaillance (§ 17);
- la spatialité est essentiellement différentielle (§ 23);
- d'abord et le plus souvent, le Dasein est perdu dans le On (§25-27);

- les ouvertures du Dasein tendent spontanément vers la corruption (§ 35-37) de sorte que le Dasein est la source de sa propre échéance (§ 38);
- l'angoisse, l'affection la plus fondamentale du Dasein, se perd dans la non-significativité (§ 40).

Il appert que le contenu de « l'Analytique » est inauthentique dans son intégralité et doit être dépassé. Comment? Le Dasein peut passer outre « l'Analytique » parce qu'il a appris à reconnaître la négativité par l'angoisse et dans l'essence de sa conscience (§§ 297-298). Cette négation sert de charnière, critique, mais surtout *temporaire* à l'ensemble de l'ontologie. L'argument est le suivant : « l'Analytique » est négative à l'insu du Dasein; le Dasein découvre sa conscience comme négative; donc le Dasein peut refonder « l'Analytique » sur une préoccupation proprement temporelle. Ce faisant, il dépasse la négativité, dépasse sa conscience et embrasse la temporalité entière de l'être⁶⁰.

14.2.2 La théorie (§ 69B)

Vient maintenant l'étude de la temporalité de l'étant sous-la-main, dévoilée prioritairement par la théorie. La temporalité théorique du sous-la-main permet de découvrir un « *concept existentiel* de la science » (357), un mode d'être-au-monde qui se fonde sur l'avenir. La théorie authentique *projette* comme le Dasein; pour cette raison, la vérité du Dasein apparaît dans la théorie; dans la théorie s'éclaire la « *connexion* » entre être et vérité » (357). Il s'agit là d'une position extrêmement forte. Françoise Dastur affirme même que « [p]ar rapport à la question du sens de l'être, ce petit paragraphe [§ 69] représente le point culminant du livre. » (1990, 98) L'importance des sous paragraphes § 69B et § 69C pour l'ensemble du traité ne doit pas être sous-évaluée.

⁶⁰ On demeure dans l'esprit de « l'Analytique » lorsque et si on se méprend sur la nature de la temporalité. Donc on ne peut pas se limiter à la première section du traité; la temporalité redirige et justifie l'entièreté du traité. Dans le *Bildungsroman* du Dasein, la négativité tient le rôle du pistolet de Chekhov : un élément qui fait une apparition peu remarquée dont le plein sens ne se dévoile que plus tard dans l'histoire et qui joue un rôle crucial. Il est donc clair que Heidegger ne tire pas à boulets rouges sur la Modernité comme si tout depuis Descartes était du gâchis. Bien que l'interprétation Historique proposée par Heidegger soit tout à fait convaincante, le programme, l'*idéologie* n'est peut-être ni nécessaire ni souhaitable; j'y reviendrai dans la seconde section de mon étude.

Le problème de la théorie est le suivant : comment le Dasein *arrive-t-il* à la théorie? Comment passe-t-il de l'à-portée-de-la-main (pratique) au sous-la-main (théorique). Heidegger avait déclaré au début de l'ouvrage (§ 3) qu'il existe un rapport d'explicitation (*Auslegung*) circulaire entre le concret et la spéculation. D'abord et le plus souvent, le Dasein y est aveugle, mais l'explicitation est maintenant proprement dévoilée, car le Dasein assume la circularité de l'entreprise herméneutique (§ 63) et se découvre à sa temporalité. Toutefois, on a beau dire que la théorie et la pratique sont complémentaires, cela ne nous dit ce en quoi ils sont *distincts*. La distinction entre la pratique et la théorie réside dans la « vue » (358) offerte par chacune. La *praxis* est concernée par la facticité, les circonstances, le retournement des étants. Elle se limite ainsi à l'utilisation relative à l'existence et maintient le Dasein dans le présentifier. La théorie, quant à elle, offre une perspective bien différente : l'objet est vu par ses qualités inconditionnelles. L'énoncé « le marteau pèse 2 kilos » ne dit pas ce que le marteau est *pour* le Dasein (lourd ou léger), mais ce qu'il est *absolument*. Théorisé, l'étant connaît une mutation ontologique profonde qui affecte son utilité et sa place; il est « en général *dé-limité* » (362) (*überhaupt* *entschränkt*)⁶¹. Cette délimitation participe à la transcendance : « Pour que devienne possible la thématization du sous-la-main, le projet

⁶¹ Vézin traduit cette formule par « radicalement *décloisonné* ». Ce n'est pas un hasard que la théorie fragmente les rapports de sens de la même manière que l'angoisse (§40), tout comme la « simple apparition » (30) (*bloßer Erscheinung*) de laquelle Heidegger nous prévient tôt dans son essai. En faisant de la théorisation objective et formelle sa fondation, la science Moderne est devenue *insensée*. Comme l'a montré Derrida (1967b), Descartes ne disait rien de différent; c'est un mythe que de croire à un *cogito* fort, central, sûr de lui, etc. Le *cogito* est intrinsèquement folie, la raison est dérape en son cœur. On consultera Jama (1998) pour mieux comprendre la part irrationaliste du rationalisme Moderne. À la différence de Heidegger qui a voulu passer outre la conscience fautive, Descartes – et toute la Modernité – aurait fait le pari d'y demeurer. L'Homme Moderne s'est, pour le meilleur ou pour le pire, déchiré du sens (du monde, de soi-même) afin de se régler sur l'angoisse et le *Unheimlichkeit*. C'est sans doute contre cette folie que plusieurs philosophes du 20^e siècle dits « Postmodernes » auraient tenté de se prémunir en édifiant leur pensée autour du sens. Bien que plusieurs penseurs évitent d'analyser la rupture fondamentale de la Modernité, il y a quelques exceptions, notamment Alexandre Koyré qui, dans *From the Closed World to the Infinite Universe*, affirme :

Il a souvent été noté – avec raison – que la destruction du cosmos, la perte, par la terre, de sa situation centrale et unique (sans être privilégiée), a inévitablement mené à la perte, par l'Homme, de sa position unique et privilégiée dans le drame théo-cosmique de la création duquel l'Homme était, jusque-là, à la fois la figure centrale et l'enjeu. À la fin de ce développement nous trouvons le monde muet et terrifiant du « libertin » de Pascal, le monde insignifiant de la philosophie scientifique moderne. À la fin nous trouvons le nihilisme et le désespoir. (1957, 43 tp)

La Modernité est ce moment spécifique dans l'Histoire de la pensée où l'Homme supprime l'expérience par la pure abstraction (mathématique). D'autres études explorent le rapport entre non-sens et Modernité de manière tout aussi convaincante. À mon sens, la colossale (et tout aussi incomplète) fresque Moderne qu'est le *Passagen-Werk* de Walter Benjamin (1982) capte admirablement l'essence Moderne de l'arrachement et de la fragmentation, le détachement du sens – j'y reviendrai. On peut également consulter Marejko (1994), dans sa collection de méditations où, malgré sa conclusion explicitement heideggérienne et religieuse, il décrit la Modernité en des termes tout à fait justes : comme une rupture profonde dans la pensée de l'Homme.

scientifique de la nature, *le Dasein doit nécessairement transcender l'étant thématé*. La transcendance ne consiste pas dans l'objectivation, c'est celle-ci qui présuppose celle-là. » (364) Cette phrase est une des clés de l'ouvrage. Dès les premières pages du traité, Heidegger annonçait qu'il allait expliciter le passage de l'étant quotidien à l'être fondamental (SZ 38-39). Le sens entre la praxis et la théorie devait s'imposer, par la temporalité, dans tous les domaines de l'existence. Mais au moment où Heidegger s'apprête à expliciter l'advenue de la transcendance à partir du monde – le nœud même du sens –, il déclare que cette transformation est un apriorisme *présupposé* par la vérité du Dasein. Il n'y a décidément aucune limite à la circularité!

14.2.3 La transcendance (§ 69C)

Heidegger a déjà reformulé l'interrogation kantienne portant sur les conditions de possibilité de la philosophie (SZ 14-15). À ce moment, le Dasein était encore jeune et préoccupé par l'existentialité mondaine; maintenant que la véritable temporalité est découverte, le Dasein peut pénétrer davantage les justifications ontologiques de la philosophie et s'ouvrir à la transcendance. Le problème est de savoir comment le Dasein est *au-monde*, et y fait *face*, « comment quelque chose comme le monde est ontologiquement possible en son unité avec le *Dasein*, et en quelle guise le monde doit être pour que le *Dasein* puisse exister comme être-au-monde » (364). Autrement dit, comment la science objective relationnelle⁶² est-elle possible? Heidegger déclare que la transcendance ne fait pas l'objet d'une explicitation, mais est immédiatement possible dans l'existence elle-même: « Dans l'ouverture du Là, le monde est co-ouvert [*miterschlossen*]. » (365) (Vein : « [...] le monde est d'un seul coup découvert. ») En *ek-sistant*, le Dasein transcende le monde, mais parce que tout fonctionne en cercle, le monde *est de* cette transcendance.

Heidegger vient de répéter l'analytique existentielle à partir de la temporalité. Mais qu'en est-il du mode d'existence le plus simple, le mode d'existence « où le *Dasein* se tient

⁶² On se rappelle que Heidegger a déjà distingué le renvoi du signe et de la relation (SZ 77). Le signe est la structure la plus intramondaine; le renvoi, la plus ontologique; la relation, la plus formelle. En cela qu'elle est formelle, la science est dirigée par les relations.

“tous les jours” » (370)? La question est de savoir comment le Dasein est déterminé par la temporalité. En fait, la question se révèle être la plus fondamentale de toutes : c’est le « sens de l’être en général et de ses possibles modifications » (372) qui doit être explicité à la lumière de la temporalité.

CHAPITRE XV

Temporalité historique, Histoire, réinterprétation temporelle de l'existence (§ 72-77)

Comme le chapitre précédent était une réinterprétation des structures existentielles de « l'Analytique » à la lumière de la temporalité, celui-ci est une réinterprétation du Dasein en son être temporel. Sans être simple, le déploiement du traité est, jusqu'à maintenant, assez fluide. Cependant, à ce moment le caractère incomplet du traité se fait sentir. Ce paragraphe sur l'historialité et le prochain paragraphe sur la conception vulgaire du temps paraissent avoir été rapidement écrits : des idées sont répétées et la structure laisse à désirer. Toutefois, l'essentiel y est et le désordre ne signifie pas qu'il n'y a rien à comprendre; au contraire, Heidegger expose certaines vérités clés du Dasein. Il suffit d'être plus attentif.

Nous savons que le Dasein questionne parce qu'il est préoccupé, parce qu'il est soucieux, parce qu'il est temporel. Mais comment expliquer l'être-pour-la-fin à la lumière de la temporalité? En fait, est-ce que l'être-pour-la-mort concerne réellement le Dasein en son entièreté? Heidegger répond par la négative : l'entièreté du Dasein est aussi délimitée par « la "naissance" » (373). C'est « l'extension » (373) du Dasein entre la mort et la naissance qui devient notre objet de recherche, car elle constitue l'ensemble soucieux de la temporalité : « En tant que souci, le *Dasein* est l'"entre-deux". » (374) Le Dasein passe à la mort de la naissance (voir SZ 80, 133; Pasqua 1993, 68). Ici plus qu'ailleurs, la circularité des structures et des thèmes (bref, de la pensée de Heidegger) est manifeste.

La temporalité du Dasein est trop souvent restreinte à « une science de l'esprit » (378) : l'historiographie objective. Celle-ci entend l'Histoire à partir des étants sous-la-main (ce que propose, en somme, Karl Marx quand il entame l'Histoire dans la *commodité*). Mais il s'agit, selon Heidegger, d'un dévoilement de l'Histoire : l'inauthenticité propre à

l'étant « *mondo-historial* » (389) perd l'« *unité englobante* » (390) qui précède et fonde la multiplicité des étants. De plus, cette Histoire faite à partir de l'objet se règle sur une idée corrompue du Dasein qui considère que l'Histoire est *habitée* par les existences. En renversant ce schéma, l'entièreté temporelle authentique est retrouvée : l'Histoire a un sens à *partir* du Dasein (une chose est Historique – ruine, artefact, etc. – *parce qu'elle* se rapporte à l'existence réglée sur des phénomènes et des signes). La temporalité propre du Dasein soucieux s'éclaire par « le *provenir* » (*Geschehen*) (375) et « l'*historialité* » (375) (*Geschichlichkeit*). L'*historialité* ramène à l'avant-plan le « *maintien du soi-même* » (375) (voir § 64, 68); elle trouve sa source dans l'avenir et *explícite* le *provenir*. Le *provenir* consiste en la mobilité du Dasein et naît du déploiement entier de la temporalité. Il contient deux structures : « l'*héritage* » (383) (passé) que le Dasein doit embrasser et auquel il doit se résoudre, et le « *destin* » (384) (à venir) que le Dasein doit viser et chercher à répéter. C'est seulement lorsque le Dasein accepte ces deux tensions qu'il existe authentiquement au présent.

C'est pourtant une définition historique limitée du présent. Mais elle n'est pas moins cruciale pour l'ensemble du traité. Le présent n'est pas l'occasion de faire n'importe quoi qui déchirerait le sens de la temporalité; au contraire, exister au présent consiste en un *devoir*, un *impératif* vis-à-vis le destin et l'héritage. C'est pourquoi Heidegger parle de la « *liberté finie* » (384) du Dasein, qui plie sous le double fardeau que sont les devoirs de destin et d'héritage. L'idée concorde avec celle examinée plus tôt : le présent est tenu (*gehalten*) entre l'avenir et le passé (SZ 338). Par ailleurs, c'est à ce moment que le Dasein comprend le plein sens du vivre ensemble (examiné précédemment aux § 25-27); Heidegger évoque ainsi le destin *partagé*, et il ne s'agit pas d'une trivialité. Heidegger écrit :

Mais si le *Dasein* destinal comme être-au-monde existe essentiellement dans l'être-avec avec autrui, son *provenir* est un co-*provenir*, il est déterminé comme *co-destin*, terme par lequel nous désignons le *provenir* de la communauté, du peuple. Le co-destin ne se compose pas de destins individuels, pas plus que l'être-l'un-avec-l'autre ne peut être conçu comme une co-survenance de plusieurs sujets. Dans l'être-l'un-avec-l'autre dans le même monde et dans la résolution pour des possibilités déterminées, les destins sont d'entrée de jeu déjà guidés. C'est dans la communication qui partage et dans le combat que se libère la puissance du co-destin. Le co-destin destinal du *Dasein* dans et avec sa « *génération* » constitue le *provenir* plein, authentique du *Dasein*. (385)

On doit entendre la forte charge politique de ce passage : l'Histoire de l'être, c'est l'Histoire d'un peuple, spécifiquement allemand. Le Dasein (Heidegger?) se narre, il raconte son histoire parce qu'il est *continuité*, parce qu'il existe en rapport au monde et en rapport avec lui-même. On peut donc dire que Heidegger historialise le Dasein parce qu'il se consacre au sens et que, inversement, il se consacre au sens parce qu'il historialise le Dasein; l'historialité est possible sur fond de sens et est preuve du sens. C'est une des particularités du *Bildungsroman* qu'est *Sein und Zeit* que de faire de l'historialité la garante de l'Histoire (la mémoire collective, l'ensemble de forces sociales, politiques, économiques, etc.)⁶³.

En ouvrant le Dasein à la répétition des possibilités de son existence, l'historialité actualise la poursuite de l'être. Ainsi, le Dasein « choisit ses héros » (385) et se « rend libre pour la poursuite du combat et pour la fidélité au répétable. » (385) Se découvre ainsi : « la *continuité é-tendue* où le *Dasein* en tant que destin tient "inclus" dans son existence la naissance, la mort et leur "entre-deux", de telle manière qu'en une telle stabilité il est instantané pour le sens mondo-historial de ce qui lui est à chaque fois situation. » (390-391) Le présent authentique, qui articule l'avenir et le passé, est de nouveau priorisé. L'héritage et le destin se manifestent « immédiatement » (391); « la *fidélité* de l'exigence envers le Soi-même propre » (391) résulte d'une entente instantanée. Autrement dit, la résolution à laquelle la conscience est appelée (*SZ* 297), qui se joue dans une décision (*SZ* 298, 338), est instantanée *parce qu'elle est historique* (voir *SZ* 385)⁶⁴.

⁶³ Bien qu'elle ne mentionne pas Heidegger, je renvoie à l'étude de Boes (2008), qui examine l'importance de l'Histoire dans les romans de formation : les cours de l'existence et de l'Histoire seraient étroitement liés. J'expliquerai plus loin que le rapport entre le récit d'une existence et l'Histoire générale n'est pas aussi évident que le souhaitait Heidegger.

On ne saurait sous-estimer l'importance qu'accorde Heidegger à l'Histoire. Quelques années après *SZ*, Heidegger affirme : « C'est parce qu'il s'agit de penser l'ek-sistence de l'être-le-là [Dasein], qu'il est si essentiel pour la pensée, dans *Sein und Zeit*, d'avoir expérimenté l'historicité de l'être-là. » (1966, 95) À propos de l'Histoire chez Heidegger, voir Jolivet (2009) et la monographie de Jeffrey Barash, *Martin Heidegger and the Problem of Historical Meaning* (1988). L'ouvrage de Barash est sans doute le plus élaboré sur la question de l'Histoire chez Heidegger. Pourtant, il est important de noter que Barash aborde le sujet comme un problème conceptuel, tout en gardant ses distances avec la manière dont Heidegger a appliqué ses idées. C'est pourtant paradoxal, car Barash suit Heidegger en affirmant que l'Histoire est inscrite dans l'existence. Je ne sais pas comment expliquer le silence de Barash en ce qui concerne la pensée heideggérienne lors des années 30 et 40, alors qu'il s'agit d'une époque turbulente en Allemagne et aussi d'une époque où Heidegger se met à jouer un rôle Historique et politique actif. Ainsi, Heidegger aurait voulu porter le poids de l'Histoire sur ses épaules, en tentant notamment de représenter le *Führer* à l'université, avec des conséquences politiques désastreuses. J'y reviendrai.

⁶⁴ Pourtant, l'historialité tend trop souvent à s'échoir et perdre son extension. Et la raison principale de cette échéance tient du fait que le Dasein confond l'instant et le présentifier (comme quoi une entente correcte du

Reste à voir comment la science Historique émerge de l'historialité. La condition de toute science consiste à supplanter les préoccupations quotidiennes et à viser l'objectivation de l'être (§ 69B); autrement dit, elle vise la « délimitation » (363) (*Umgrenzung*) ou le « pur découvrir » (363) (*puren Entdecken*) de l'étant. L'historiographie n'est pas différente. Toutefois, elle est une science plus fondamentale que les autres, car elle apparaît *avec* le dévoilement historial du Dasein. Et parce que l'Histoire trouve ses racines dans le Dasein – qu'elle présuppose « l'historialité de l'existence de l'historien » (394) –, la science Historique se manifeste prioritairement comme l'étude de l'avenir. L'objet de l'historiographie consiste à découvrir « la force tranquille du possible » (394). Gelven précise que « la clé consiste à mettre l'accent sur le *possible* plutôt que l'*actuel*. L'*actuel* est *connaissable*, mais le *possible* est *signifiant* » (1989, 213 tp). C'est pourquoi l'historiographie ne s'intéresse pas aux événements individuels ni aux lois universelles, mais à « la possibilité étant-été de manière facticement existante » (395). L'Histoire historique ne porte donc pas sur des événements ponctuels, les révolutions et les fragments, mais sur la continuité répétable de l'être. Heidegger est conséquent : dans son « Introduction », il avait affirmé que *Sein und Zeit* était la « répétition » (26) de l'Histoire de la pensée, dans le respect du sens de l'être. Mais à ce moment-là, la temporalité et l'historialité étaient encore voilées au Dasein. Maintenant que le Dasein a authentiquement engagé son historialité, il ne regarde pas simplement le temps passé/passé, mais *a à exister l'Histoire*. L'histoire (le récit) du Dasein assure l'accès à l'Histoire (la mémoire collective); pourtant, la seconde précède ontologiquement la première.

C'est ainsi que se terminent les méditations heideggériennes sur la temporalité. Dans le prochain et ultime chapitre, Heidegger explicitera la conception vulgaire du temps et ses effets sur le Dasein.

présent est essentielle pour bien comprendre *SZ*). Le Dasein y perd toute entente de son historialité, oubliant son héritage, ne comprenant rien à son destin. À ce moment : « L'existence inauthentiquement historique [...] chargée qu'elle est des séquelles – devenues pour elle-même méconnaissables – du 'passé', cherche le moderne » (391). Encore la Modernité. Le penseur Moderne occulte la *Seinsfrage*; pour le meilleur ou pour le pire, cette cécité est le symptôme de sa perte existentielle. En se voilant au sens – l'entière du monde et du *mind*, du passé et de l'avenir – le penseur Moderne opte pour les singulières ponctualités, abstraites et universelles. Fixé sur le présentifier immédiat, non-signifiant, il rate l'instant (*Augenblick*). La Modernité est essentiellement présente; l'intuition sera confirmée au chapitre suivant où Heidegger éreinte la conception hégélienne du temps.

CHAPITRE XVI

L'intratemporalité, la conception vulgaire du temps, Hegel, conclusion (§ 78-83)

Dans le dernier chapitre de *SZ* (quelque peu désordonné, mais essentiel), Heidegger distingue la temporalité du temps. La temporalité qui « se temporalise » (328) constitue « l'extension » (373) du Dasein vers sa mort, depuis sa naissance. Mais trop souvent, le Dasein perd de vue son jaillissement entier et se consacre à ses parties. Ainsi, il se considère composé de (décomposé en) une série de *nunc*. Cette multitude de « maintenant » constitue le temps, la temporalité portée au concept. La question est la suivante : comment l'outil à partir duquel le Dasein se fait son idée du temps (montre, horloge, etc.) dérive-t-il de la temporalité ontologique? Partant, comment le temps conceptualisé éclaire-t-il davantage la temporalité?

Le temps est tripartite : « le “alors” (futur) » (406) (*dann*) s'attend, « le “alors” (passé) » (406) (*damals*) se conserve, et « le “maintenant” » (406) (*jetzt*) se présente. Ensemble, ces expressions forment « la databilité » (407). Mais d'où viennent ces expressions qui ouvrent le Dasein temporal au temps? Heidegger répond :

[...] nous en disposons, sans les avoir expressément faits nôtres, constamment nous en faisons usage, quoique non toujours à haute voix. La plus triviale et quotidienne des expressions, par exemple : « il fait froid » vise conjointement un « maintenant que... ». Or pourquoi le *Dasein*, dans l'advocation de ce dont il se préoccupe, exprime-t-il conjointement, quoique le plus souvent en silence, un « maintenant que... » ou un « alors que... »? Réponse : parce que l'advocation explicite de... s'ex-prime conjointement *elle-même*, c'est-à-dire l'être circon-spectivement compréhensif *auprès de* l'à-portée-de-la-main qui laisse faire encontre celui-ci en le découvrant, et parce que cet advoquer et ce discuter qui *se* co-explicite se fonde dans un *présentifier* et n'est possible que comme tel. (407-408)

Il est important de souligner que la première et seule illustration de la réalité du temps dans l'existence est constituée par la « plus triviale et quotidienne des expressions » (407). Le temps

se parle (en mots vocalisés ou intérieurs à la conscience, le parler et la pensée étant associés). Le temps est *expression* en son essence. Même la forme du texte en témoigne : les § 79-82 sont criblés d'énoncés marqués par des guillemets. Et c'est parce que le temps est exprimé qu'il est prioritairement défini comme *présentif* (cette conclusion avait déjà été tirée aux § 68A et § 68D) : « Le présentif s'explicitant, autrement dit l'explicité advoqué dans le "maintenant", nous l'appelons le "temps". » (408) Le temps est présent *parce que* le présent est inhérent au parler; et c'est pour cette raison que la compréhensibilité et la connaissabilité du temps sont « immédiates » (408), non-signifiantes⁶⁵.

Alors, comment expliquer *l'advenue* du temps théorique? Comment la temporalité existentielle se fait-elle mesurer? C'est encore le même problème qu'au § 69. Une réponse (erronée) consiste à dire que le temps objectif (journée, nuit, minute, heure, etc.) résulte de ce que le Dasein et ses semblables sont soumis à des conditions similaires, notamment les rotations de la terre. En se réglant sur ces phénomènes, le Dasein parvient effectivement à l'« intratemporalité » (411) et au « temps public » (411), le temps des étants. Mais selon Heidegger, le Dasein trouve du temps dans son quotidien *parce qu'il* est temporel en son fond. Le fait de constater l'heure ne consiste pas simplement à dire la position du soleil, le numéro qui apparaît à l'écran ou qui est indiqué par les aiguilles d'une montre. Le Dasein accède au temps théorique en *transformant* la temporalité qui se trouve en lui. Heidegger convoque de nouveau la parole pour expliquer cette transformation. Constater l'heure consiste à dire « à haute voix ou non : *maintenant* il est tant et tant, *maintenant* il est temps pour... ou : il y a encore le temps..., à savoir : *maintenant*, jusqu'à tel moment » (416). Il ajoute : « [...] l'orientation *sur le temps* qui voit sur l'horloge est essentiellement un *dire-maintenant* » (416); et « [...] la mesure du temps [...] par nécessité d'essence, dit "maintenant". » (418) L'accès à l'intratemporalité et au temps public est assuré par un parler présent et immédiat. C'est ainsi que Heidegger déclare : « La datation ne se réfère pas simplement à un étant sous-la-main, mais la référence elle-même a le caractère du *mesurer*. Certes, le nombre-mesure peut être immédiatement

⁶⁵ Heidegger rappelle pourtant que le Dasein peut exister « comme un étant pour lequel, en son être, il y va de cet être même » (406). Ainsi, le Dasein ne se temporalise plus sous le mode du présentif, mais de « l'instant » (410) grâce auquel il se résout à sa pleine et propre temporalité. Heidegger n'explique pas davantage cette méditation : comme si l'instant au cœur de l'ontologie, tenu dans l'avenir et le passé, ne pouvait être objectivé et ne pouvait être atteint par le temps.

lu. » (417) Dire l'heure, c'est parler le présent, c'est s'exprimer soi-même, et c'est s'ouvrir absolument à une mesure qui ne signifie rien d'autre qu'elle-même.

En somme, la transformation de la temporalité existentielle en temps objectif suit la même règle que l'établissement de n'importe quelle science ou théorie. En effet, on se rappelle qu'au § 69B, Heidegger déclare que l'étant théorisé connaît une mutation ontologique profonde : il est « en général *dé-limité* » (362). Pour arriver à une science, du temps ou autre, le Dasein doit outrepasser, par son parler, ses préoccupations existentielles. Mais, circularité oblige, Heidegger spécifie que la théorisation du temps nécessite un retour à l'existence. Il écrit :

Cependant, cette lecture implique ceci : l'inclusion de l'unité de mesure dans l'étendue à mesurer est comprise, autrement dit est déterminée la fréquence de sa *présence* en elle. Le mesurer se constitue temporellement dans le présentifier de la mesure-unité présente dans l'étendue présente. (417)

Autrement dit, *malgré* son immédiateté parlée, le temps demeure engagé auprès de l'étendue. On se rappelle que l'extension émerge de la préoccupation au-monde (§ 19-21); le temps est lui aussi une propriété émergente de l'existence – et de la temporalité. Le Dasein se coupe de sa temporalité existentielle pour établir le temps scientifique, mais doit aussitôt retrouver ses racines s'il veut que cette science soit authentique et sensée.

Ce lien philosophique entre l'espace et le temps n'est pas anodin puisque tant de philosophes ont accordé une importance au mouvement. En effet, l'entente courante du temps consiste à voir le balayage des ombres et des aiguilles, à traduire ce parcours en chiffres, et à penser y voir le temps lui-même. Le problème, c'est que nous considérons le temps comme simple « présentifier de l'aiguille (ou de l'ombre) *en mouvement* » (421). Le résultat, c'est que le « temps est compris comme un l'un-après-l'autre, comme "flux" des maintenant, comme "cours du temps" » (422). Ainsi, on considère indifféremment tous les maintenant, comme des étants sous-la-main. Il n'y plus de temporalité, qu'une suite insensée de *nunc* isolés, inétendus. Le résultat c'est qu'« on infère que le temps *est in-fini* » (SZ 424)⁶⁶. Et

⁶⁶ Le « On » est clé. Le temps infini est la conception courante du temps, du On qui ne meurt jamais (§ 51); c'est parce que le On considère le temps de manière infini qu'il ne meurt pas. Rappelons également que cette critique du mouvement, l'interpénétration de temps et d'espace, est possible à partir de la découverte de la spatialité existentielle (§ 22-24). En partant expressément de l'ontologie, le Dasein engagé sur la voie de

Heidegger d'écrire : « La compréhension vulgaire du temps [...] voit le phénomène fondamental du temps dans le *maintenant*, plus précisément dans le maintenant pur, amputé de sa structure pleine, que l'on nomme "présent". » (426-427) Le pire, c'est que le maintenant voile le phénomène « de l'*instant* qui appartient à la temporalité authentique » (427).

Plusieurs philosophes ont tenté d'éclaircir le phénomène de la temporalité; mais parce que l'ontologie leur était voilée, ils limitaient inmanquablement leurs réflexions au *temps* et rataient la temporalité essentielle. Selon Heidegger, le travail de Hegel, qui rapporte le temps à l'Esprit, « représente l'élaboration conceptuelle la plus radicale – et qui plus est trop peu remarquée – de la compréhension vulgaire du temps » (428)⁶⁷. La conception hégélienne du temps se modèle sur l'espace étendu, éclaté en une pluralité infinie et indistincte de points, sans rapports signifiants les uns aux autres. L'espace est donc « ponctualité » (429) ou, en termes techniques hégéliens, « négation de la négation » (430). En transposant ce modèle au temps, Hegel ne voyait que du présent : aucun avant, aucun après. Le temps n'est qu'une éternité de maintenant qui ne cessent de se nier : « [...] maintenant-ici, maintenant-ici, etc. Tout point "est", posé pour soi, un point-de-maintenant. » (430) Le point est la forme du temps hégélien (et du temps vulgaire), pure abstraction, idée. C'est ainsi que « *Hegel* appelle le temps le "devenir intuitionné" » (SZ 431); c'est-à-dire un devenir arraché de la préoccupation quotidienne et entièrement consacré à l'intuition spéculative.

l'authenticité découvre la spatialité et sa temporalité fondatrice; l'autre penseur, qui évite l'être, règle ses méditations sur l'espace et se « limite » au temps (Bergson est implicitement visé).

⁶⁷ Dans un sens, Heidegger conçoit Hegel comme celui qui ferme la parenthèse Moderne ouverte par Descartes. Convenablement, Heidegger se place comme le prochain grand penseur. Le rapport serré entre Heidegger et Hegel est trop complexe pour être analysé ici; on consultera Derrida (1972b), Surber (1979), Gillespie (1984), Taminiaux (1989a) et Sinnerbrink (2007). Je me contente d'affirmer que *Sein und Zeit* est un *remake* de la *Phänomenologie des Geistes* de Hegel, mais au lieu de suivre l'Histoire de l'Esprit, le traité heideggérien traque l'Histoire de l'être. Le texte de Derrida « Ousia et Gramme. Note sur une note de *Sein und Zeit* » est particulièrement utile en cela qu'il questionne l'accomplissement réel de Heidegger, son supposé dépassement du concept vulgaire du temps. Derrida écrit :

Il n'y a peut-être pas de « concept vulgaire du temps ». Le concept de temps appartient de part en part à la métaphysique et il nomme la domination de la présence. Il faut donc en conclure que tout le système des concepts métaphysiques, à travers toute leur histoire, développe ladite « vulgarité » de ce concept (ce que Heidegger sans doute ne contesterait pas), mais aussi qu'on ne peut lui opposer un *autre* concept du temps, puisque le temps en général appartient à la conceptualité métaphysique. À vouloir produire cet *autre* concept, on s'apercevrait vite qu'on le construit avec d'autres prédicats métaphysiques ou ontothéologiques. (1972b, 73)

Agamben (1982) analyse brillamment l'interprétation heideggérienne de la négativité hégélienne; j'y reviendrai. Enfin, pour des études plus générales de la philosophie hégélienne, on consultera Taylor (1979), Žižek (1993) – surtout le chapitre intitulé « Hegel's "Logic of Essence" as Theory of Ideology » (p. 125-161) – et Malabou (1996).

Selon Heidegger, Hegel a conçu l'esprit par la négative *parce qu'il* procédait d'une conception négative du temps dirigé essentiellement sur le parler. L'essence de l'Esprit hégélien est le concept : l'Esprit est « la forme de la pensée se pensant elle-même : c'est la *se-concevoir* – *en tant que saisie* du non-Moi » (433). Ou, dans les termes qu'utilise Heidegger pour expliquer l'essence de la conscience cartésienne : « *cogito me cogitare rem* » (SZ 433), je me pense penser. À chaque énonciation de ma pensée, j'empêche le déploiement de tout autre phénomène. « Je pense » est une négation infinie qui rompt tout renvoi au monde, à autrui, à l'avenir, au passé. Je (Esprit) est une complète et pure rupture; ainsi elle devient concept (abstraction). À chaque maintenant, l'Esprit se démet, se dépasse et tombe dans le temps, comme la conscience et le parler s'échoient en eux-mêmes. La progression du temps, et donc la progression de l'Esprit, est dans les termes de Hegel « “un combat dur, infini contre soi-même” » (434). Ainsi, l'Esprit se développe de manière dialectique. Mais selon Heidegger, le sens de cette dialectique « reste obscur » (435), car Hegel aurait ignoré que l'Esprit « *existe comme temporalisation* originaire de la temporalité » (436); le combat dans le temps et dans l'Esprit cesse dès que le Dasein s'ouvre à sa temporalité ontologique fondamentale.

Dans un court paragraphe (pp. 436-437), Heidegger récapitule les méditations du traité et y met fin. Ce bilan mesure les acquis et, surtout, reconnaît tout le travail qui reste à faire : « Ce qu'il faut, c'est chercher et *emprunter* un *chemin* pour la mise au jour de la question-fondamentale ontologique. » (437) Il est significatif que ce soit en termes de *chemin* que Heidegger explique l'interrogation du sens de l'être. Significatif, mais pas surprenant. On se rappelle en effet qu'au § 17 sur les renvois et les signes, Heidegger avait remarqué que le Dasein, spécifiquement en cela qu'il est ouvert au sens, « est toujours orienté et en chemin d'une certaine manière » (79). Quelques pages plus loin, Heidegger avait ajouté : « Sur ses chemins propres, le *Dasein* ne prend pas la mesure d'une portion d'espace comme d'une chose corporelle sous la main [...], au contraire son rapprochement et son é-loignement est toujours un être préoccupé. » (106) De par la nature même de l'objet interrogé – le sens de la *Seinsfrage* –, Heidegger ne peut faire autrement que de considérer son travail comme un déploiement progressif, « en cheminement ».

Finalement, il est important de noter que, d'après Heidegger, l'aventure existentielle/ontologique demeure entière. Heidegger affirme : « Le *litige* au sujet de

l'interprétation de l'être ne peut pas être aplani *parce qu'il n'est même pas encore allumé.* » (437) Autrement dit, Heidegger rouvre à l'interrogation le thème directeur de toute son étude. La seule réponse à, la seule vérité de la fameuse *Seinsfrage* posée à la première page du traité est que le Dasein n'échappe jamais au questionnement, à son questionnement. D'ailleurs, le traité se termine avec une interrogation qui bouleverse tout le travail accompli, jusqu'aux dernières questions. Heidegger a finalement le courage, voire l'audace, de demander, dans la dernière phrase du traité : « Le temps lui-même se manifeste-t-il comme horizon de l'être? » (437) Je note l'utilisation du terme « horizon », comme à la première page du traité. Le seuil ou la limite de la *Seinsfrage* n'est pas atteint; et dans l'esprit de Heidegger, sans doute ne le sera-t-il jamais. Le règne de l'être est destiné à continuer. On pourrait penser que Heidegger déclare que son traité est incomplet, parce qu'il s'est bien rendu compte de l'impropriété d'une fermeture : trouver une réponse à une question consiste à la fermer, mais toute *l'idéologie* du texte (si je peux me permettre d'utiliser un mot dissonant dans un contexte heideggérien) indique la perpétuelle *ouverture*. En somme, la circularité herméneutique se poursuit⁶⁸.

⁶⁸ Heidegger laisserait donc un monument inachevé. En effet, *Sein und Zeit* devait compter deux parties, chacune d'elles divisée en 3 sections.

- Première partie. L'interprétation du Dasein par rapport à la temporalité et l'explication du temps comme horizon transcendantal de la question de l'être
 - o Section 1. L'analyse fondamentale préparatoire du Dasein.
 - o Section 2. Dasein et temporalité.
 - o Section 3. Temps et être.
- Deuxième partie. Traits fondamentaux d'une destruction phénoménologique de l'histoire de l'ontologie au fil conducteur de la problématique de l'être-temporal.
 - o Section 1. La doctrine kantienne du schématisme et du temps comme étape préparatoire d'une problématique de l'être-temporal.
 - o Section 2. Les fondations ontologiques du *cogito sum* de Descartes et la reprise de l'ontologie médiévale dans la problématique de la *res cogitans*.
 - o Section 3. Le traité d'Aristote sur le temps comme *discrimen* de la base phénoménale et des limites de l'ontologie antique.

Tel que trouvé par le lecteur, *Sein und Zeit* ne compte que les deux premières sections de la première partie et rien de la deuxième partie.

Cela étant dit, cette incomplétude n'est qu'apparente. En effet, en lisant des textes rédigés à la même époque, spécialement un séminaire de 1927 (l'année de publication de *Sein und Zeit*), soit *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie* (1975) et *Kant et le problème de la métaphysique* (1929), nous nous apercevons que Heidegger reprend *Sein und Zeit*. De manière plus importante, en lisant ces textes, nous réalisons que le problème de *Sein und Zeit* est essentiellement terminé : Heidegger ne pourra pas, ne voudra pas aller plus loin que les dernières remarques du § 83. Autrement dit, bien que Heidegger insiste sur le fait que son questionnement demeure ouvert, *Sein und Zeit* est un texte *fermé*.

HIATUS

HIATUS I

Récapitulation / Consolidation

Un hiatus est une rupture, un temps d'arrêt, un *no man's land* où les attentes et les vérités sont suspendues.

Les 437 pages qui composent *Sein und Zeit* sont parmi les plus fascinantes et les plus importantes de l'histoire de la philosophie. C'est d'abord une vaste tentative d'articuler le monde concret et le monde des idées, l'espace et le temps : ainsi, la première section, « L'analyse fondamentale préparatoire du Dasein » (§ 9 – § 44), porte essentiellement sur le monde étendu des existences, et la seconde, « Dasein et temporalité » (§ 45 – § 83), porte sur le temps, l'Histoire collective de l'être. Le traité contient une réelle intrigue métaphysique. C'est un *Bildungsroman* en bonne et due forme : le Dasein s'embarque sur la voie de son dévoilement, il traverse une crise qui le secoue jusqu'à ses fondements, mais il s'engage aussitôt sur la voie de sa redécouverte et de l'explicitation de son rôle dans l'Histoire commune des existences. On se retrouve avec une sorte de parallélisme entre le devenir de l'existence (de l'enfance à l'adolescence et à l'âge adulte) et le devenir de la philosophie (l'Histoire de l'être). Le tableau H.1.1 indique quelques correspondances.

Jusqu'à maintenant, j'ai délibérément laissé de côté le terme « Postmodernité ». Que signifie ce mot? Et en quoi est-ce que Heidegger s'y rapporte? Par Postmodernité, on entend ce moment où la Modernité devient critique d'elle-même, de son projet. C'est relativement simple. Mais ça se corse quand vient le temps de déterminer plus précisément quand et par qui cette critique se fonde. Encore plus compliqué : bien des penseurs ou écrivains sont considérés comme Postmodernes, alors qu'ils ne se sont jamais qualifiés eux-mêmes de cette

manière. Pour finir, les raisons invoquées pour dire que X est Postmoderne peuvent forcer l'exclusion de Y, lui aussi Postmoderne, mais pour des raisons bien différentes. Le terme « Postmodernité » est une sorte de boîte de Pandore conceptuelle⁶⁹.

Tableau H.1.1

Correspondances entre les devenirs de l'existence et de l'être

Dasein, existence individuelle	L'être, l'Histoire de la pensée
Être-au-monde effectif, mais inconnu	La philosophie grecque devine l'ontologie
L'existence s'isole du monde Découverte simultanée de l'angoisse et de la parole (<i>logos</i> , théorie)	La parenthèse Moderne : - ouverte par Descartes, qui sépare le monde et l'existence - fermée par Hegel, qui pulvérise le temps en une infinité de maintenant et de révolutions
Ouverture de l'existence à la pleine entente de son être	Heidegger et la <i>Postmodernité</i> La pensée redécouvre l'Histoire de l'être, le destin du peuple (allemand)

Un exemple de la difficulté que pose la Postmodernité est la comparaison entre Heidegger et Lacan. Heidegger (à ce que je sache) ne s'est jamais qualifié de Postmoderne, et pourtant tout son travail consiste à fermer la Modernité et à redécouvrir le sens de l'être. Jacques Lacan (que j'étudierai plus loin) ne s'est jamais qualifié de Postmoderne (à ma connaissance), et pourtant par son œuvre il critique certaines présuppositions Modernes pour leur donner des inflexions nouvelles et encore plus de consistance. Heidegger et Lacan peuvent donc tous deux être considérés Postmodernes, mais pour des raisons opposées : Heidegger est une sorte d'*antimoderne*. C'est ainsi que je comprends sa question énigmatique,

⁶⁹ À propos de la Postmodernité, je renvoie au texte fondamental de Lyotard *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées* (1980) – mieux connu sous le titre *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*.

aux accents nietzschéens : « Peut-on maintenant appeler “irrationalisme” l’effort qui consiste à remettre la pensée dans son élément? » (Heidegger, 1966, 69) Lacan quant à lui, pour des raisons qui s’éclairciront bientôt, est plutôt *hypermoderne*. La Postmodernité est un drôle d’animal, un marsupial philosophique qui compte dans ses rangs une diversité de penseurs. Enfin, il faudrait peut-être dire simplement que la Postmodernité a sa possibilité *dans la Modernité elle-même*, dans le doute fondateur de la pensée cartésienne qui fait que la vérité doit compter sur les difficultés liées à son implantation. Les pages à venir témoignent, je crois, de ce problème.

L’attention méticuleuse que j’ai portée à *Sein und Zeit* m’a permis de voir l’insistance avec laquelle Heidegger se fie à la primauté du sens, de l’existence, du questionnement, de l’être et de la temporalité. J’ai vu que le Dasein se déploie dans un rapport continu avec le monde (*contra* la scission cartésienne entre la *res cogitans* et la *res extensa*) et avec lui-même (*contra* l’éclatement hégélien du temps en une multiplicité infinie de points-maintenants). En somme, l’objectif de *Sein und Zeit* est de redresser les torts occasionnés par la conception Moderne d’une existence isolée du monde et du temps.

Même si, plus tard dans sa carrière, Heidegger s’occupe moins du Dasein, tout est là pour entretenir l’idée d’un sens unifié. La fameuse *Kehre* (tournant) des années 30 est justement une courbe, une redirection de la pensée et non une rupture ou un violent abandon. Le premier Heidegger prépare au second; le second met à jour les impensés du premier⁷⁰. Les traits devinés dans *Sein und Zeit* sont confirmés ailleurs dans l’œuvre de Heidegger – les quatre prochaines rubriques en témoignent : l’angoisse (que Heidegger conceptualise à nouveau), l’art, l’habitant et le commis, la parole (conceptualisée à nouveau). Si je me tourne vers d’autres textes heideggériens, ce n’est pas pour suppléer à une lacune dans ma lecture de *Sein und Zeit* (comme si je voulais y voir plus qu’il ne s’y trouve), mais parce que dans ces textes Heidegger confirme, explicite des propos déjà tenus dans son *magnum opus*.

Je mentionne par ailleurs qu’il n’y a rien d’étonnant au fait que Heidegger reprenne ou déploie des idées élaborées dans *Sein und Zeit*. C’est normal qu’il ait voulu rentabiliser – si je peux me permettre un jargon de capitaliste – un travail extrêmement complexe, qui lui a

⁷⁰ À propos de ce tournant, tenu dans *SZ*, on consultera Heidegger (1963) et Hemming (1998).

clairement coûté des efforts intellectuels considérables. Mais l'idée que je veux mettre de l'avant dans ma thèse, c'est qu'une dimension idéologique (parfois fort inquiétante) transparait dans la reprise des idées. C'est cette idéologie qui me forcera à réévaluer certains présupposés heideggériens.

1.1 L'angoisse (revue)

Le passage par l'angoisse et d'autres formes de négativité (notamment les diverses brisures au fil de l'analytique et de l'explicitation de la théorie) constitue un moment clé de la philosophie heideggérienne. En 1929, soit deux ans après la publication de *Sein und Zeit*, Heidegger donne une importante conférence intitulée « Qu'est-ce que la métaphysique? », où il poursuit et reconduit son examen de l'inflexion négative de la pensée. Heidegger remarque que la science a perdu son unité. La perte de « l'enracinement des sciences dans leur fondement essentiel » (Heidegger, 1969, 48) – autrement dit, l'ignorance du sens de l'être et l'obsession exclusive pour l'étant – explique la fragmentation du savoir. Au lieu de s'ouvrir au sens, l'Homme se précipite, malgré lui, dans le rien : « La science ne veut rien savoir du rien. Mais non moins certain demeure ceci : que là où elle tente d'exprimer sa propre essence, elle appelle le rien à l'aide. Ce qu'elle rejette, elle y fait recours. » (Heidegger, 1969, 49) Cette idée n'est pas entièrement neuve : Heidegger l'annonce au § 69 de *Sein und Zeit* quand il décrit l'étant théorisé comme « en général *dé-limité* » (362). La théorisation objective et formelle – le caractère scientifique Moderne – fragmente les rapports de sens. Le rien dans lequel est propulsé le scientifique, c'est « l'absolument non-étant » (Heidegger, 1969, 49). Comparé à l'être, le rien se situe à l'autre bout du spectre. Mais deux points sont importants. D'abord, selon Heidegger, c'est *parce qu'il y a de l'être qu'il y a le rien* – ce qui signe la prééminence de l'ontologie. Ensuite, entendu que la négation est une opération *logique* (nier quelque chose consiste à proposer « X » et ensuite à lui ajouter un « ne pas »), le rien est supérieur parce qu'il participe à l'ontologie. Dans les mots de Heidegger, « le rien est plus originel que le ne-pas ou la négation » (1969, 49). Et c'est en ce que le rien participe à l'ontologie qu'il est accessible au Dasein.

Mais cette ouverture est exceptionnelle, elle ne survient « que par instants, dans la disposition fondamentale de l'angoisse » (Heidegger, 1969, 51) (« *nur für Augenblicke wirklich in der Grundstimmung der Angst* »). L'angoisse authentique est rare (d'où son rapport à l'instant) et fugace, on ne peut la tenir « en suspens » (1969, 53). Fait à noter, Heidegger laisse encore entendre que l'angoisse est *parlée*. Il écrit notamment : « Dans l'angoisse – disons-nous – “un malaise nous gagne”. » (1969, 51) Comment expliquer les guillemets si ce n'est que l'angoisse est *exprimée*? Puis, Heidegger déclare de manière énigmatique :

L'angoisse nous ôte la parole. Parce que l'étant dérive dans son ensemble et fait qu'ainsi le rien s'avance, face à lui se tait tout dire qui dit « est ». Que dans le malaise profond de l'angoisse souvent nous cherchions à rompre le vide silence par des propos sans objet, n'est que la preuve de la présence du rien. Que l'angoisse dévoile le rien, c'est ce qu'immédiatement l'homme vérifie lui-même quand l'angoisse est passée. Dans la clarté du regard que porte le souvenir tout proche, il nous faut dire : ce devant quoi et pour quoi nous nous angoissons n'était « proprement » – rien. Et en effet : le rien lui-même – comme tel – était là. (1969, 51-52)

D'abord, Heidegger insiste sur la part *stupéfiante* de l'angoisse (*stupefacere* : étourdir, paralyser, comme la stupidité désigne l'inertie, l'engourdissement mental). Cependant, l'essentiel est que l'angoisse « tait tout dire qui dit “est” », c'est-à-dire qu'elle force le silence de l'être. L'angoisse fait souffrir la parole *parce qu'elle* nuit à l'ontologie. Pourtant, l'Homme continue de tenir des propos, spécifiquement des propos insensés. C'est là le caractère fondamental de l'angoisse : en se débarrassant de l'ontologie et de l'existence, l'Homme parle sans égard au sens, il tient des propos absurdes et donc (selon Heidegger) dénués de vérité.

Heidegger écrit : « L'angoisse est là. Elle sommeille seulement. » (1969, 54) Réveillée, l'angoisse joue un rôle clé : « [...] le dépassement de l'étant dans son ensemble : la transcendance. » (Heidegger, 1969, 54) Une de ces activations de l'angoisse correspond à la naissance du savoir (Heidegger ne le nomme pas directement, mais on comprend qu'il vise le positivisme). L'essence de la science (positive) Moderne est justement un passage dans le rien. La rupture angoissante de la Modernité fut sans précédent, mais elle n'a pu être correctement mesurée, car l'Homme avait perdu toute entente de la temporalité de son être. Seulement maintenant, avec la réactualisation de la question du sens de l'être, le Dasein peut comprendre ce que le passage dans le rien *permet* et ce à quoi il *nuit*.

D'abord, le passage dans le rien, l'arrachement de l'être et du sens, permet une avancée scientifique spectaculaire : « Ce n'est que sur le fond de la manifestation originelle du rien que l'être-là [*Dasein*] de l'homme peut aller à l'étant et pénétrer en lui. » (Heidegger, 1969, 53) Si l'être-là (*Dasein*) « ne se tenait pas, dès le départ, instant dans le rien, il ne pourrait jamais se rapporter à de l'étant, ni même, de ce fait, à soi » (Heidegger, 1969, 53). Cela étant dit, bien que l'angoisse déchirante soit essentielle au savoir, elle peut également lui nuire. La preuve est que Heidegger la trouve dans le rythme effréné de la science Moderne (l'urbanisation débridée, la militarisation folle, la technicisation sans retenue, etc.). L'objectif consiste à contrer ce déferlement incontrôlé, à réactualiser ou à ressusciter l'être du savoir. Pour ce faire, il faut fonder la science à *partir* de l'ontologie, s'assurer que dorénavant « la science existe à partir de la métaphysique » (Heidegger, 1969, 56). La rupture angoissante – la pulvérisation du sens duquel elle émerge et d'où elle tire sa légitimité – doit être passagère. Et ce n'est pas le seul *Dasein* qui dépasse l'angoisse, mais aussi, et surtout, le *Dasein* Historique. En fin de compte, c'est la philosophie elle-même qui doit dépasser la rupture et redécouvrir le plein sens de son être. La rupture est tout de suite scellée, le solipsisme auquel est conduit l'Homme Moderne est évité. Et en retrouvant sa cohérence, le *Dasein* apprend à contenir son angoisse.

Dans ce texte, Heidegger poursuit en droite ligne les idées exposées dans *Sein und Zeit*. Encore, l'angoisse apparaît comme un affect important et, surtout, à dépasser. Mais pourquoi Heidegger jugule ou bâillonne l'angoisse? Pourquoi insiste-t-il autant pour fermer l'angoisse presque aussitôt qu'il l'a découverte? La question demeure, pour le moment, ouverte.

1.2 L'art

Un essai tiré des *Chemins qui ne mènent nulle part*, « L'origine de l'œuvre d'art » (1949a) (conférence de 1935), met en lumière les motifs et les intentions philosophiques de Heidegger⁷¹. Dès l'ouverture du texte, Heidegger insiste sur le caractère processuel de son objet d'étude : « Origine signifie ici ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est,

⁷¹ On consultera Thomson (2011) pour plus de détails sur la conception heideggérienne de l'art.

et comment elle l'est. » (1949a, 13) L'origine n'est pas un point de départ, mais la direction que prend une chose : l'objectif est donc de déterminer le *sens* de l'œuvre d'art. Heidegger donne l'exemple des souliers peints par Van Gogh (il ne précise pas quelle version exactement; figure H.1.2). Selon Heidegger, cette toile n'est pas une simple image, la représentation d'un étant réel. Au contraire, l'œuvre d'art, comme le Dasein, est une *création* qui émerge du monde. Les souliers de Van Gogh sont marqués par le travail et transmettent « l'appel silencieux de la terre » (1949a, 35). Comme un champ, un verger, une ferme, les souliers de Van Gogh sont le fruit d'un labeur. Et c'est parce que l'œuvre d'art est inscrite dans le monde concret qu'elle est « l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysan, est en vérité » (1949a, 36). L'œuvre d'art est donc une chose qui se déploie, comme le Dasein, à partir du monde, afin d'atteindre une certaine « suffisance » (1949a, 28) (et pas une *autonomie* – chez Heidegger, l'œuvre d'art n'est pas une pure et simple apparition, elle n'a rien à voir avec le *ars gratia artis*). L'œuvre d'art, l'être, l'avènement (l'horizon) de la vérité sont tous intimement liés. Il faut, autrement dit, éclairer le chemin qui mène de l'essence de l'œuvre au monde.

Comme dans *Sein und Zeit*, l'ultime étape de cet essai sur l'art est l'Histoire, et spécifiquement l'Histoire, le destin d'un peuple. Ce qui est important dans la conception heideggérienne de l'art, c'est l'*idée* sous-jacente : partant de son existence enracinée dans la terre (au-monde), comme les souliers du paysan, l'Homme-artiste est censé avoir accès à l'Histoire (le relèvement du peuple). La différence entre le récit de l'existence (histoire) et le récit d'un peuple (Histoire) en est une de degré et non de nature. D'ailleurs, cette idée était déjà clairement expliquée dans *Sein und Zeit* (§ 25-27) : la question éthique, selon Heidegger, c'est « comment exister parmi d'autres? » Ou : « [...] comment le déploiement de mon existence peut servir de modèle à l'existence en communauté (sans que cette communauté m'étouffe dans l'anonymat)? »

L'œuvre d'art est ce par quoi un peuple s'entend. Ainsi, le temple grec, œuvre architecturale, « donne aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes » (1949a, 45). Et c'est seulement ainsi qu'on accède au caractère proprement « sacré » (1949a, 46) de l'œuvre d'art – l'œuvre d'art est « votive et glorifiante » (1949a, 47). Dans ce cheminement vers la vérité de l'œuvre d'art, nous comprenons encore mieux

l'essence de la vérité : elle est « régie par un suspens » (1949a, 59). Elle ne s'impose pas stupidement à l'esprit, elle ne va pas de soi; au contraire, elle retient les Hommes dans une attente anxieuse et pleine d'espoir. Heidegger affirme : « La vérité est le combat originel où est conquis [...] l'ouvert dans lequel vient se tenir, et d'où se tient en retrait tout ce qui se montre et s'érige en tant qu'étant. » (1949a, 67) Ce *combat* de la vérité n'est pas une façon de parler, mais le cœur du phénomène en question.

À ce moment, l'essai tourne carrément vers la politique. Il est bon de rappeler que l'étude était initialement une conférence faite en novembre 1935. La montée du Nazisme représente un changement dramatique sur la scène politique de l'Allemagne, un changement qui a des répercussions directes dans la vie de Heidegger. Je n'accuse pas Heidegger d'avoir été *le* stratège machiavélique du Nazisme : ce serait un raccourci grossier, fort discutable et, surtout, aveugle au fait que l'implication philosophique de Heidegger au sein du parti était minime si on la compare à celle de certains de ses contemporains (par exemple, celles d'Alfred Baeumler et d'Alfred Rosenberg). Mais je ne peux pas simplement écarter le penseur de son contexte politique et Historique⁷².

⁷² Le passé nazi de Heidegger a généré une quantité considérable de controverses (par ailleurs très inégales). Waelhens (2008) refuse d'identifier la pensée heideggérienne au Nazisme. D'autres l'ont fait, ce qui a au moins l'avantage de problématiser la pensée heideggérienne : Farías (1987), Faye (2006) et Löwith (2008). Löwith écrit carrément : « La possibilité de la politique philosophique de Heidegger n'est pas née d'un "déraillement" qu'on pourrait regretter, mais du principe même de sa conception de l'existence. » (2008, 23) Richard Wolin insiste aussi sur la part politique de *Sein und Zeit* : « Pour une pleine compréhension de la signification culturelle globale d'*Être et temps*, une appréciation de la dimension dite "idéologique" de l'œuvre est essentielle. » (1990, 20 tp) Wolin affirme que *Sein und Zeit* « manque les "convictions libérales" fondamentales qui aurait pu servir de rempart éthico-politique contre la séduction du fascisme » (1990, 65 tp)

Puis, il y a évidemment une série de positions entre-deux, moins tranchées quant à la nature politique de la pensée heideggérienne. En voici quelques-unes.

Dans une perspective sociologique, il y Bourdieu (1988) qui préfère qualifier Heidegger de conservateur révolutionnaire. Ultérieurement, l'analyse de Bourdieu revient à dire que Heidegger n'a fait qu'exprimer un mouvement social qui le dépassait. Néanmoins, cela excuse et banalise le geste de Heidegger, d'une manière qui, je crois, aurait désolé Heidegger au plus haut point. Ironiquement, je dois défendre Heidegger sur ce point : il y a quelque chose comme un sujet (dont l'identité réelle reste à être formulée) responsable de ses gestes, aussi politiquement chargés soient-ils.

Je signale également la tentative de Jacques Derrida (1987a) de penser le Nazisme de Heidegger. Mais la lecture de Derrida est elle aussi peu convaincante : bien qu'il concède que Heidegger ait été un Nazi, il laisse entendre que la politique est, au final, une distraction pour l'ontologie. En vrai heideggérien, Derrida affirme qu'il est plus important de laisser le questionnement toujours ouvert que de bâtir sur quelques énoncés définitifs (« Heidegger était un Nazi »), aussi problématiques qu'ils puissent être.

Le texte de Fédier (1995) présente une difficulté similaire. Fédier reconnaît le Nazisme chez Heidegger, mais il laisse entendre que c'était un moindre mal comparé à l'autre grande tendance de l'heure : le Socialisme montant en Russie, dans son expression léniniste, autour d'un parti unique. Fédier affirme à cet effet que des millions de personnes sont mortes au nom du communisme *aussi*. Je doute qu'une approche comparatiste comme

En janvier de 1933, Adolf Hitler prend le titre de *Reichskanzler*. En mars de la même année, la constitution de 1919 – le socle de la république de Weimar – est prononcée désuète et insignifiante. Paul von Hindenburg, alors président de l'Allemagne, signe la *Ermächtigungsgesetz* (Loi des pleins pouvoirs), une loi qui concède à Hitler une autorité plénière sur le *Reichstag*. En avril, Heidegger est élu recteur de l'Université de Fribourg-en-Brisgau, un poste qui nécessitait l'approbation du gouvernement. Le mois suivant, Heidegger se joint au parti nazi et est officiellement intronisé comme recteur. C'est à ce moment que Heidegger prononce une de ses conférences les plus politiques et les plus notoires, le « Discours de rectorat. L'université allemande envers et contre tout elle-même » (1995c), où il partage son projet d'une Université qui allait emboîter le pas à la direction de l'Allemagne⁷³. Toujours en 1933, en juillet, le *Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei* (*NSDAP*) de Hitler est déclaré le seul parti légal de l'Allemagne. En tant que recteur, Heidegger implante la *Gleichschaltung* (mise au

celle-ci, où l'on comptabilise les cadavres, soit réellement utile. Il est important de reconnaître la tragédie, qu'elle se situe à gauche ou à droite. Mais le fait est que Heidegger a opté pour le Nazisme, quand il aurait pu choisir le Communisme sous d'autres formes (comme le *Spartakusbund* de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg); ou encore, s'il avait été plus enclin à l'imagination – cette faculté qui consiste à créer des images –, il aurait pu créer, proposer, n'importe quelle autre option politique. Mais Heidegger ne l'a pas fait; il a choisi l'hitlérisme, ce qui indique qu'au fond, c'est cet idéal qui convenait davantage à sa pensée. Il y a d'autres problèmes avec le texte de Fédier. Ce dernier consacre sa plus longue réflexion à l'épisode, certainement important, du rectorat; il laisse entendre que Heidegger a accepté le poste de recteur pour changer les choses, ce qui est peut-être vrai; mais étant donné que Fédier se consacre principalement à cet épisode, on a l'impression (fausse quant à moi) que la politique est peu présente *ailleurs* chez Heidegger. Autre fait intéressant, Fédier affirme que Heidegger « méjuge » (1995, 75) Hitler parce qu'il aurait « donné trop d'importance au langage que tenait le chancelier » (1995, 75). On comprend que si Heidegger s'est trompé c'est parce qu'il aurait succombé à l'envoûtement du *logos* de Hitler – ce faisant, Fédier consolide la critique heideggérienne du *logos* et déresponsabilise Heidegger (« ce n'est pas la faute de Heidegger, c'est la faute du langage »).

Conscient de la dimension économique d'une décision politique, Slavoj Žižek interprète le désastreux choix de Heidegger en différenciant la Révolution d'octobre de 1917 et la montée du Nazisme. Les Bolcheviks s'en sont pris aux fondements de l'ordre capitaliste, tandis que le Nazisme a simulé un événement « dans le but précis de *sauver* l'ordre capitaliste. La stratégie nazie consistait à “changer les choses pour qu'elles puissent demeurer, au fond, pareilles” » (2008, 159-160 tp). Suivant l'idée de Žižek, on dirait alors que Heidegger était plus capitaliste qu'on ne pourrait le croire : il voulait que les choses restent pareilles, que la crise – l'angoisse, la Modernité – soit vite étouffée. On consultera Levinas (1997) pour une critique de l'enracinement de la pensée au corps, trait commun de l'hitlérisme et de la pensée heideggérienne. Voir Palmier (1968) et Beistegui (1998) pour des examens plus généraux (et opposés) de la dimension politique de la pensée heideggérienne. On consultera enfin la collection d'essais de Brohm, Dadoun et Ollier (2007) pour une charge hostile et malicieuse contre la philosophie politique de Heidegger.

⁷³ Je rappelle que dans ce discours sur l'essence de l'université allemande – sur l'essence de l'enseignement et du savoir –, Heidegger prend la peine de citer nul autre que Carl von Clausewitz (1995c, 108), l'auteur du célèbre traité de stratégie militaire *Vom Kriege* (*De la guerre*) (1832). C'est comme s'il était important pour Heidegger d'associer la militarisation au savoir. Par ailleurs, Heidegger insiste sur le fait que l'universitaire, qu'il soit professeur ou étudiant, devra se soumettre à trois services essentiels et interdépendants, soit les « service du travail, service de défense et service du savoir » (1995c, 106). Au cœur de leurs recherches, les universitaires doivent participer à la grandeur Historique et à la protection de l'Allemagne.

pas) dans son université, la coordination et l'unification de la pensée autour de l'idéal du Nazisme. À la suite de différends avec l'administration (et également pour des motifs idéologiques), Heidegger démissionne de son poste en avril de 1934 (pourtant, il est toujours membre du corps professoral et il garde ses cartes du parti nazi jusqu'à sa mort). En juillet de la même année, Ernst Röhm est assassiné et sa *Sturmabteilung* est écartée : la dévotion fanatique de Heinrich Himmler et sa *Schutzstaffel* envers Hitler bat son plein. En août de 1934, Hindenburg meurt. Hitler en profite pour saisir davantage les rênes du gouvernement et se donne le titre encore plus absolu de *Führer und Reichskanzler*. La guerre approche – l'Allemagne est en plein réarmement.

Et voilà que Heidegger, dans un texte sur la vérité de l'œuvre d'art, affirme que cette même vérité, combative, est comme « l'instauration d'un État » (1949a, 69); la vérité de l'art (ce à quoi tend l'art authentique) est « le vrai sacrifice » (1949a, 69). Ces formules ne sont pas fortuites : *Heidegger esthétique la politique*. On imagine le philosophe dire : « Quelle est la vérité de l'œuvre d'art? L'existence doit se créer. L'œuvre d'art aussi. Et le plus illustre destin de l'art est dans la création et l'ordre de votre peuple. Vous cherchez la vérité de l'œuvre d'art? Faites une œuvre de votre Allemagne! » Ces mots ne sont pas de Heidegger, mais l'idée, elle, l'est : « Bâissez et habitez l'Allemagne comme vous le feriez d'une œuvre d'art. »

Tourné vers la politique, l'art ne rapporte pas seulement l'Homme à la terre, mais également l'Homme à son propre temps : « L'institution de la vérité dans l'œuvre, c'est la production d'un étant qui n'était point auparavant, et n'advient jamais plus par la suite. » (1949a, 69) La vérité de l'œuvre d'art se dévoile dans l'instant, *Augenblick*, qui scelle l'avenir de l'Homme et son passé, qui lui assure le plein déploiement de son Histoire. Bien plus que de se rapporter au seul Homme, l'art concerne le peuple d'une époque déterminée réuni sous une bannière, sous un chef. Le dévoilement de la vérité de l'art nécessite donc un esprit commun, une volonté de sauvegarde de la vérité. Heidegger parle ainsi de « la Garde de l'œuvre » (1949a, 75) et, plus loin, de « la communauté des créateurs et des gardiens » (1949a, 80). Compte tenu du contexte troublant que traversait l'Europe à ce moment, il est important de rappeler l'existence des organisations paramilitaires (*SA*, *SS*, *Gestapo*, etc.), ces gardiens de la « vérité », qui exécutaient les ordres des plus ignobles dirigeants de l'Allemagne. Sommes-nous censés comprendre – comme le voulait Joseph

Geobbbels, *Reichsminister für Volksaufklärung und Propoganda* (ministre à l'Éducation du peuple et à la Propagande) – que les SA ou les SS sont des artistes? Laissons cette question (inquiétante) ouverte.

Heidegger poursuit en affirmant la primauté du poème : « [...] *tout art est essentiellement Poème (Dichtung).* » (1949a, 81) L'art authentique *est* poème, ou l'ouverture de l'être se fait par la poésie. Dans le poème « se préparent pour un peuple historial les notions de son essence, c'est-à-dire le mode d'appartenance à l'Histoire du monde » (1949a, 83). C'est pour cette raison que le poème instaure la vérité. Son ouverture est un don inestimable qui fonde l'Homme dans son Histoire. Le poème initialise l'Homme, il l'appelle à harmoniser le sens de son existence à celui de son peuple. La dimension politique de l'œuvre d'art est immanquable : « Chaque fois qu'un art advient, c'est-à-dire qu'initial il y a, alors a lieu dans l'Histoire un choc [...] L'Histoire, c'est l'éveil d'un peuple à ce qui lui est donné d'accomplir, comme insertion de ce peuple dans son propre héritage. » (1949a, 87) Après avoir souligné ce phénomène dans le monde grec, dans le Moyen-Âge, dans la Modernité, c'est au tour du peuple allemand, affirme Heidegger, de découvrir cette vérité, de découvrir par l'entremise de l'art « l'origine du *Dasein* historial d'un peuple » (1949a, 88).

Donc même dans l'art, le sens domine. Le mélange entre l'art et l'ontologie est clair. Dans le supplément du texte, Heidegger mentionne justement : « L'art advient de la *fulguration* à partir de laquelle seulement se détermine le "sens de l'être" (cf. *Sein und Zeit*) » (1949a, 97). Par ailleurs, le recours à la politique dans la définition de l'art sensé est clair, mais la manière que Heidegger s'y prend et, surtout, ce qu'il en fait est pour le moins décourageant. Enfin, ce qui est important pour le moment, c'est que selon Heidegger, le sens domine dans l'art pas seulement parce qu'il est *signification*, mais également parce qu'il est *ordre*.

Je ne peux m'empêcher de souligner le fait qu'il n'y a aucune référence à l'angoisse dans ce texte. Et pourtant, les surréalistes (André Breton, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Marcel Duchamp, etc.), qui s'y connaissaient bien en matière d'expériences esthétiques angoissantes, bouleversaient la scène culturelle européenne depuis plusieurs années déjà. Heidegger était-il à ce point insensible à ce phénomène culturel? Ou bien avait-il jugé que ce mouvement, justement parce qu'il ébranlait les idées reçues sur le sens et l'ordre, devait être (convenablement) censuré dans son interprétation de l'art? Et quand on sait que deux ans

après cette conférence, en 1937 à Munich, se tenait cette odieuse exposition *Entartete « Kunst »* (« Art » dégénéré), on se demande si Heidegger aurait pu (*du?*) faire un effort d'intégration et non d'exclusion des formes d'art plus marginales. Je ne peux rester insensible au fait que Heidegger a défini l'art comme la *consolidation du pouvoir*. Le problème ne fait que se complexifier : quel est cet étrange amalgame d'art et de politique? Et comment est-il tiraillé entre l'angoisse et l'ordre? Je garde ces questions à l'esprit⁷⁴, et je continue l'analyse de la pensée heideggerienne.

1.3 L'habitant

Deux textes parus dans *Essais et conférences* permettent de circonscrire davantage certains thèmes fondamentaux de la pensée de Heidegger.

D'abord il y a « Bâtir Habiter Penser » (1954b) (conférence de 1951) – un véritable manifeste écologique et environnemental. C'est le mot *habiter* qui attire d'abord mon attention. Le mot vient de *habere* qui a paradoxalement deux sens distincts : avoir, posséder, tenir et prendre, donner. Le mot *habere* donne, aux locuteurs contemporains, le mot « habiter » (*habitare*) et « disposition » (*habitus*). Heidegger se réfère brièvement aux origines étymologiques de ce mot au § 12 de *Sein und Zeit*; ces réflexions sont succinctes, mais elles sont capitales. En effet, Heidegger raconte l'histoire d'un Dasein qui *habite*, en ce qu'il est-au-monde, et qui se règle sur *l'habitude*, sa pleine temporalité. Plus de vingt ans plus tard, Heidegger renchérit. Il est significatif que Heidegger utilise « habiter » afin d'articuler, de sceller le bâtir (sensible, intramondain) et le penser (idéale, théorique). L'habitant (le verbe autant que le nom) s'ouvre au sens du rassemblement du monde, du ciel, des mortels et des dieux. Bien que Heidegger ne traite pas d'angoisse ici, l'affection transparaît clairement dans

⁷⁴ Et que dire de l'insensibilité de Heidegger vis-à-vis la photographie qui, à cette époque, est déjà très répandue et utilisée par les artistes? Serait-ce la dimension fortement technique de la photographie qui empêche Heidegger de la considérer comme un art? Et que penser de son mutisme vis-à-vis le cinéma? Des perles cinématographiques existaient déjà, signées Robert Weine, Walter Ruttmann, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang (pour ne nommer que des réalisateurs allemands que Heidegger connaissait sans doute). Encore, il faut croire que cette conjonction de technique et d'art (qui plus est, un art commun, populaire, qui nivelle les spectateurs) devait sonner faux aux oreilles de Heidegger. C'est justement pour cette raison que j'emprunterai cette voie plus loin.

ses réflexions sur la « crise de l'habitation » (1954b, 193) qui secoue l'Europe de l'après-guerre. Désorienté par la crise, l'Homme doit réapprendre le sens du *habare*, son habitation au monde, avec lui-même et avec les autres. Elkholy remarque justement (à propos de *Sein und Zeit*, mais la remarque vaut pour la pensée heideggérienne plus généralement) :

L'angoisse de Heidegger, si nous pouvons parler ainsi, est enracinée dans la peur de perdre son monde, le monde qu'ont habité ses ancêtres, et le monde dans lequel il espère que ses descendants prendront demeure. Tradition et héritage sont, pour lui, les garanties qui soutiennent l'existence par-delà toutes ses contingences. En effet, la préservation de la tradition est le poids de l'authenticité. (2008, 126-127 tp)

Encore, comme dans *Sein und Zeit*, ce qui est à préserver, c'est l'équilibre serein, la communion entre l'existence et l'être. L'objectif est la redécouverte du plein sens de *habare* – *avoir-prendre-l'habitation* –, le réapprentissage de l'être-au-monde.

Une sorte de conscience environnementale affermit le mysticisme latent dans *Sein und Zeit*⁷⁵. Il y a quelque chose de politiquement problématique, voire politiquement réactionnaire, dans le fait d'insister, à la manière de Heidegger, sur la primauté de l'habitation (*Heimat*) et sur la glorification des forces telluriques. Si l'identité passe par l'enracinement dans un lieu propre, l'exclusion (musclée s'il le faut) et l'exportation seront des manières efficaces de déterminer, de *miner* la nature de l'autre. Est-ce l'éloge de la propriété privée? D'un désir national (suspect) pour une mythologie (aryenne) glorieuse? On objectera à ces questions que si l'application du concept d'habitation peut être réactionnaire, il n'est pas nécessaire que le concept le soit. Vrai; mais je ne formule pas tant un argument, que je partage une inquiétude. Pourquoi Heidegger emprunte-t-il ce chemin aux tournants dangereusement fascistes? La question, encore une fois, demeure ouverte.

⁷⁵ La préférence affichée par Heidegger pour la campagne (et, par extension, son refus de la métropole) avait déjà fait l'objet d'une courte réflexion en 1934 « Pourquoi restons-nous en province? ». Heidegger est clair :

Le monde de la ville court le risque de tomber dans une pernicieuse hérésie. Une importance très bruyante, très affairée et très affectée semble se préoccuper du monde paysan et de son mode d'existence. Mais on ne fait ainsi que renier justement ce qui seul à présent est nécessaire : garder ses distances par rapport à l'existence des paysans, la laisser plus que jamais à la garde de sa propre loi. Bas les mains – qu'elle ne soit pas traînée au-dehors pour finir dans un verbiage mensonger d'intellectuels écrivant sur la « paysannerie » et l'« enracinement ». Le paysan n'a nul besoin de ces prévenances citadines, et il n'en veut pas. Ce qu'il lui faut pourtant, ce qu'il veut, c'est un *peu de tact* vis-à-vis de sa manière d'être à lui et ce qu'elle a d'original. (1995b, 152)

Certains verront dans ces affirmations la poursuite potentielle d'idéaux Nazis; voir « La ville et la campagne. Le retour à la patrie comme thème politique », dans Farías (1987, p. 220-228), et Rohkramer (2005).

1.4 Le commis

Dans *Essais et conférences*, il y a un autre texte révélateur des intentions de Heidegger : « La question de la technique ». Plus de vingt ans après la publication de *SZ* (la conférence est de 1953), Heidegger réitère sa critique de l'absurdité inquiétante de la technique Moderne. La technique et la science sont dirigées par la provocation, la sommation et la soumission de la Nature. La Modernité est le règne du « commettre » (1954a, 24), c'est-à-dire : tout est chargé d'une tâche, mis en péril, compromis et compromettant. L'Homme Moderne – simple pion et non plus auteur engagé dans sa poïésis existentielle – est *commis* (le verbe autant que le nom). Contrairement au Dasein qui doit s'engager dans la découverte de son être authentique, l'Homme Moderne mène l'existence d'un employé subalterne, d'un travailleur à valeur minimale, d'un ouvrier non qualifié aisément remplaçable – un crime ontologique. Heidegger voit planer un « danger suprême » (1954a, 36) : plus rien n'a de sens. L'Homme s'est détourné de la vérité. L'objectif est de ramener l'Homme dans le droit chemin.

À un moment particulièrement troublant du texte, Heidegger affirme que les Hommes Modernes sont l'équivalent de n'importe quel objet de consommation de masse et qu'ils constituent un fond comparable à « l'effectif des malades d'une clinique » (1954a, 24). Il n'est pas clair si Heidegger déplore que l'on *parle* ainsi de l'Homme ou que l'Homme *soit* ainsi. Au fond, cette ambiguïté est révélatrice, car elle indique que selon Heidegger, le malade mène une existence défectueuse. Ce qui pourrait être une bavure gênante, mais excusable, prend une tout autre lumière quand on se rappelle les propos controversés, pour ne pas dire dégoûtants, tenus par Heidegger dans sa conférence de Brême en 1949 (1994, toujours pas disponible au lecteur francophone) au sujet des prisonniers des camps de concentration. D'abord, il compare la production de masse de cadavres à l'agriculture industrielle et déplore que dans les deux cas, le sens de l'authenticité soit perdu. Puis, il émet des doutes sur la mort réelle des prisonniers. À trois reprises, il pose la question « Meurent-ils? » (1994, 53) (*Do they die? Sterben Sie?*) En somme, Heidegger dit la chose suivante : il n'est pas certain que les prisonniers des camps aient découvert la mort authentique, dans toute sa teneur ontologique, et donc il n'est pas certain qu'ils se sont pleinement épanouis comme des Daseins. Mais devant une formulation pareille, on se pose de sérieuses questions sur la compassion de Heidegger vis-à-vis des victimes et des minorités. On dirait qu'il était plus important pour

Heidegger de maintenir en place son système de pensée – la « *question du sens de l'être* » – (quitte à raconter des méchancetés) que de faire preuve de sollicitude et de tenter de réparer des injustices commises au cours de l'Histoire. Mais ce n'est pas tout. Le pire, c'est qu'en doutant de la mort des millions de Juifs, de Tziganes, d'homosexuels, de handicapés, de prisonniers politiques, etc., Heidegger doute ni plus ni moins de leur *existence*. Si on ne peut effacer les preuves matérielles de l'extermination massive, il suffit de les effacer conceptuellement. Aussi inconvenable que répugnant; le mot « révisionnisme » vient à l'esprit. Encore une fois, le projet heideggérien dépasse largement les frontières de *Sein und Zeit*, et assume une dimension clairement politique/Historique.

1.5 La parole (revue)

« Chemin » : l'importance de cette métaphore (avec laquelle se termine *Sein und Zeit*, ne l'oublions pas) ne doit pas être sous-estimée. La philosophie, l'Homme, son Histoire sont en chemin, ils se déploient, ils sont sur les traces du sens.

C'est d'ailleurs comme *acheminement* (*Unterwegs*) vers la parole que Heidegger titre son dernier ouvrage. Étant donné que Heidegger a systématiquement rappelé l'impuissance des mots dans *SZ*, ce livre pose problème. Allons-nous assister à une rétractation de Heidegger à propos de ses idées initiales concernant le langage? Ou allons-nous le voir reformuler le langage pour le faire rentrer dans son projet initial?

Dans son cycle de trois conférences intitulées « Le déploiement de la parole » (prononcées en 1957), Heidegger affirme que « la parole est la maison de l'être » (1959b, 150). Cela ne signifie pas que la linguistique a, tout d'un coup, préséance sur l'ontologie. Plutôt, il faut comprendre que la parole peut loger l'être, mais à condition de comprendre la parole comme un phénomène *déployant*, éminemment *sensé*. À plusieurs moments dans le texte, Heidegger insiste sur le fait que son titre doit pouvoir s'inverser : « [...] l'essence de la parole devient ladite donation de son déploiement (*die Zusage ihres Wesens*), c'est-à-dire : parole du déploiement (*Sprache des Wesens*). » (1959b, 160) La parole est toujours en chemin, en train de se frayer : « [...] l'être de la parole parle en tant que parole

du déploiement. » (1959b, 168) Ainsi, la parole partage quelque chose avec la *méthode* – rendue célèbre par Descartes – qui signifie aussi, initialement, chemin (*methodos*) (1959b, 162). Mais le chemin de paroles heideggérien n'a rien de la méthode abstraite du philosophe Moderne; le chemin sur lequel est engagé Heidegger n'est pas un ensemble conceptuel de directives. Au contraire, la pensée se déploie comme dans les contrées (elle est, comme chez Aristote, péripatéticienne). Le cheminement de la parole, en ce qu'il est justement parole en cheminement, ne peut se faire indépendamment du sens que tout chemin étale devant lui au fur et à mesure qu'il chemine. Chemin faisant – le sens de la philosophie.

Heidegger cite souvent un vers de Stefan George, un poète allemand : « Aucune chose ne soit, là où le mot faillit. » (*Das Neue Reich*, Heidegger 1959b, 147, 148, 150, etc.) C'est-à-dire : pour qu'une chose soit, elle doit être nommée. Aussi, le mot doit lui-même être en chemin, le mot doit lui-même respecter son déploiement sensé. Le mot, affirme Heidegger, « est le rapport, dans la mesure où il porte chaque chose à être et le comporte en l'être » (1959b, 161). Je signale par ailleurs qu'une grande partie de la troisième conférence est structurée autour de la notion de signe, justement, ce phénomène qui renvoie les choses les unes aux autres. La parole n'est donc aucunement l'occasion d'une interruption, mais la possibilité de confirmer le plein sens de l'ontologie. À la fin du texte, Heidegger renchérit en affirmant que la parole n'est donnée qu'au mortel – autrement dit, à ce « qui » ouvert au sens de son existence. Et là, sans contredit, c'est encore la *Seinsfrage* qui se pose, voire s'impose.

Enfin, dans « Le chemin vers la parole », probablement l'étude heideggérienne la plus poussée du phénomène langagier, Heidegger déclare :

La capacité de parler signale l'être humain en le marquant comme être humain. Cette signature détient l'esquisse (*der Aufriß*) de sa manière d'être. L'homme ne serait pas homme s'il lui était interdit de sans cesse, depuis partout, en direction de chaque chose, sous de multiples avatars et la plupart du temps sans que ce soit exprimé – de parler en un « il est ». Dans la mesure où la parole accorde cela, l'être humain repose dans la parole. (1959c, 227-228)

Il semblerait que Heidegger rectifie le tir à l'égard du langage, effectuant une sorte de retour à Aristote, pour qui l'Homme existe par la raison, le *logos* : moins d'être et plus de langage. (Une conséquence significative, on l'aura peut-être remarqué, est que, parallèlement, Heidegger pense moins en termes de « Dasein » et plus en termes de « Homme »). Mais l'adoucissement

apparent du ton envers le langage ne doit pas voiler l'évident : c'est toujours en termes de recherche, de dévoilement, de sens que Heidegger formule sa pensée. Il écrit : « [...] plus la parole elle-même se montre lisiblement en son propre, plus significatif pour elle-même devient, en chemin, le chemin vers la parole, plus décisivement se transforme le sens de la formule du chemin. » (1959c, 229) La vérité est toujours monstrative, dépendante de signes qui révèlent, liés les uns aux autres. C'est pour cette raison qu'elle consiste en un éclaircissement progressif, une appropriation de l'Homme à sa manière d'être. Ce qu'il reste à déterminer – Heidegger s'en charge –, c'est la manière dont l'essence de la parole se donne à voir. Autrement dit, il s'agit de comprendre comment « la parole se déploie (*west*), c'est-à-dire dure (*währt*), c'est-à-dire reste rassemblée en cela qui recueille et garde et accorde (*gewährt*) en son propre, en tant que parole, la parole à elle-même » (1959c, 235-236). La parole est soumise à une pleine temporalité. Elle est dans le déploiement, dans la durée.

En somme, on peut parler tant qu'on veut – c'est ce qui nous constitue –, mais, car il y a un mais, à condition que l'on voit que cette faculté est au service du sens. Comme l'écrit Paul Ricœur, le mot demeure sous « l'emprise de l'être » (1969, 231); « la Toute-Puissance de l'être fonde le pouvoir de l'homme et son langage » (1969, 232). Parlant, l'Homme n'a qu'à bien se tenir : « [...] la parole est monstration appropriante, qui justement détourne le regard de soi-même afin de pouvoir ainsi libérer ce qui est montré dans le propre de son apparition. » (Heidegger, 1959c, 251) L'Homme ne parle pas pour s'exprimer, mais pour contribuer à la manifestation du sens. Et – Heidegger ne déroge pas du plan proposé dans *Sein und Zeit* – celle-ci s'effectue comme « regard d'éclair [*Ein-Blick*] dont le coup d'œil éclaircissant fulgure [*dessen lichtender Blitz in das fährt*] jusqu'au cœur de ce qui est et de ce qui est tenu pour étant » (1959c, 253). Ce regard d'éclair, ce coup d'œil éclaircissant qui fulgure l'étant jusqu'au cœur, n'est autre que l'*Augenblick* – l'instant silencieux dans lequel Heidegger voyait le déploiement du sens.

Enfin, il est clair que lorsque Heidegger se consacre au phénomène langagier plus tard dans sa vie, il l'intègre à la question du sens. L'ontologie n'a jamais été aussi incontestable. La question, radicalement repensée il est vrai, est néanmoins en parfaite suite avec *Sein und Zeit*. On peut donc parler après l'ontologie (après Heidegger), justement *parce que* notre parole aura été chapeauté par le sens, désobstruée par nul autre que Heidegger lui-même.

Heidegger garde le plein contrôle de la parole... Et qu'en est-il de l'Histoire? Dans ce texte, *a priori*, il n'y pas de soubassement idéologique. Mais c'est peut-être un choix commode de la part de Heidegger, qui désavoue un domaine de la pensée où il a fait un véritable fiasco. D'ailleurs, en ne disant rien de politique, c'est un peu comme s'il voulait le *statu quo*. Sept ans plus tard, dans une interview avec le *Der Spiegel* (1995a), il ne se rétracte toujours pas : si Heidegger reconnaît rétroactivement le danger qu'incarnait le Nazisme, ses choix politiques restent sensiblement les mêmes.



Figure H.1.2. *Een paar schoenen (Une paire de souliers)*. Van Gogh. 1886. (Téléchargée du site du Van Gogh Museum.)

HIATUS II

« Mais... »

« Mais... » : un mot qui en fait autant, sinon plus, qu'il ne dit. Avec ce connecteur argumentatif, je reconnais les propositions précédentes, tout en indiquant explicitement une réserve. Je marque une nouvelle étape. Plus qu'un refus, c'est la modulation entière du discours qui est nécessaire : la refonte du discours sur de nouvelles conditions. À ce moment-ci de l'étude, je dois changer, pour ainsi dire, mon fusil d'épaule. De toute manière, jamais il n'a été question ici de consolider le système heideggérien; le but n'est pas de suivre ou faire progresser ses principes. Mon objectif est, depuis le début, de penser les structures et les limites du sens. Pour ce faire, je dois m'*approprier* la problématique du sens.

Il y a quelque chose qui cloche dans la pensée de Heidegger. Quoi exactement? Pour bien comprendre, il faut réorganiser cette pensée : la laisser tourner, pauser, reculer, avancer, couper, recoller. Un point est essentiel : si mon problème concerne le *détraquement* du sens en plus de ses *conditions*, c'est parce que ce détraquement est indiqué dans le sens lui-même. Si je propose un nouvel arrangement des idées, c'est parce qu'il y a des problèmes en dormance dans la pensée heideggérienne elle-même.

Voici l'argument.

L'histoire du Dasein a l'air bien homogène – son devenir est une ligne courbe et harmonieuse. Mais l'ouverture de l'existence à l'être admet une crise importante : l'angoisse. Il faut faire un gros plan sur cet affect. L'angoisse n'est pas qu'un phénomène parmi d'autres; non, c'est un évènement clé dans le développement du Dasein, dans le *Bildungsroman* qu'est *Sein und Zeit*.

À vrai dire, le Dasein découvre l'angoisse deux fois au fil de sa quête. La première fois qu'apparaît l'angoisse, c'est vers la fin de « l'Analytique ». L'existence est jusqu'alors en harmonie avec le monde : l'équilibre est ignoré, inconnu, mais effectif. L'angoisse intervient comme une déchirure de cet équilibre et un bouleversement dans l'existence : à l'image de la Modernité cartésienne, le Dasein découvre le phénomène d'isolement et sa différence d'avec le monde. Puis, le lecteur retrouve l'angoisse, et même il la retrouve pleinement, dans la seconde section du traité, « Dasein et temporalité ». En effet, c'est là que le véritable choix du Dasein s'impose. Soit il demeure dans un présent inauthentique (c'est-à-dire, le temps est prioritairement défini par le parler et la théorie est pensée, à tort, comme chez Hegel, comme une succession de mainteneurs statiques). Soit il répond à l'appel de l'être dans une décision instantanée et silencieuse. S'il est véritablement engagé sur la voie de l'authenticité, le Dasein dépasse l'angoisse par une pleine entente de la, de sa temporalité. Le Dasein choisit alors l'Histoire de son peuple (l'Allemagne). *Sein und Zeit* est un traité philosophique, mais c'est aussi un peu comme ces « histoires dont vous êtes le héros » : l'existence traverse des périodes de crise, mais elle se découvre dans son déploiement, et ce déploiement a le potentiel de découvrir le sens d'un peuple entier. À condition de taire l'angoisse, l'histoire du Dasein (le récit individuel) et l'Histoire du peuple (mémoire collective) forment une continuité.

Pourtant, aux dires mêmes de Heidegger, nous sommes loin d'avoir scellé définitivement la rupture de l'angoisse; nous sommes loin d'avoir démolé les principes conducteurs du savoir Moderne : « Rien n'augure aujourd'hui en faveur de la possibilité d'une telle ruine. » (1959b, 195) Le Dasein devra constamment rester à l'affût. Le sens est un gain fragile, facilement perdu. À tout moment, la pensée peut se perdre dans l'angoisse et le non-sens. Il faut que le Dasein se relève et travaille inlassablement dans le but de rétablir l'ordre. Dans une étude sur l'angoisse contemporaine, Renata Salecl écrit à ce propos :

La manière dont l'angoisse est présentée dans les médias populaires donne l'impression que l'angoisse est l'ultime obstacle au bien-être du sujet. L'angoisse est perçue comme ce qui empêche le sujet d'atteindre la pleine satisfaction dans sa vie, et donc qui doit être minimisée autant que possible, voire totalement annihilée. (2004, 69 tp)

Évidemment, Heidegger ne va pas prôner l'effacement complet de l'angoisse. Au contraire, il reconnaît son utilité dans la connaissance : l'angoisse constitue le tremplin de la question du

sens de l'être. Mais le philosophe veut que l'angoisse soit soumise à un contrôle strict. L'angoisse se définit par le sens qu'elle remet en cause : il y a angoisse *par rapport à un dévoilement d'absence de sens*. S'il y a de l'absurde, de la rupture, c'est parce qu'une totalité de sens préexiste et est visée. L'angoisse est donc conçue comme transie d'ontologie. Elle est la cheville du sens, son laquais.

Une anecdote littéraire arrive fort à propos. Dans *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Gustave Flaubert, deux bonshommes, des copistes retraités mais encore pleins d'énergie, décident de faire le tour des connaissances humaines. Comme dans *Sein und Zeit*, le roman est traversé d'un esprit de totalité; et comme dans *Sein und Zeit*, l'ouvrage est incomplet – ce qui n'est peut-être pas étonnant. Encadrés par l'esprit positif du 19^e siècle et accompagnés de manuels de toutes sortes, les deux amis se lancent dans l'agriculture et l'éducation, en passant par l'esthétique, la phrénologie, la politique, etc. Leurs efforts à faire concorder la théorie et la réalité sont systématiquement mis en échec. Pourtant, à un moment, les deux gars étudient la philosophie. Il est significatif qu'à ce moment-là, ils sont pris d'effroi. Les textes philosophiques leur inspirent le néant. La lecture de l'*Éthique* de Spinoza les exténue tout particulièrement; Flaubert écrit : « Il leur semblait être en ballon, la nuit, par un froid glacial, emportés d'une course sans fin, vers un abîme sans fond, et sans rien autour d'eux que l'insaisissable, l'immobile, l'éternel. C'était trop fort. Ils y renoncèrent. » (1881, 270-271) Par la suite, Bouvard et Pécuchet sont envahis par des pensées suicidaires. La corde au cou, ils sont sauvés de justesse par la religion, domaine de prédilection pour poursuivre avec encore plus d'ardeur leur délire. Bien que ce bref interlude dans la négation soit vite oublié, la philosophie est un tournant majeur du roman : à cause d'elle, écrit Flaubert, « une faculté pitoyable se [développe] dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer » (1881, 275). Autrement dit, après l'angoisse, grâce à la crise, l'élan encyclopédique-positif est redoublé par un esprit critique. Avant la découverte de la philosophie, Bouvard et Pécuchet étaient des cabotins assez inoffensifs. Avec et après la philosophie (et la tentation du suicide), ils découvrent l'ironie, l'idiotie. Ce moment critique leur insuffle une vie nouvelle.

Je ne dis pas que Bouvard et Pécuchet sont des représentants illustres du Dasein. Au contraire, le fait qu'ils soient tous deux commis (ce même commis décrié par Heidegger dans *La question de la technique*, 1954a) est bien la preuve qu'ils sont loin d'être véritablement engagés

dans le déploiement de leur être. N'empêche, cette redécouverte de l'existence sensée après la crise illustre bien la trajectoire heideggerienne. La morale : « On est angoissé? Traversé par la négation? Faisons volteface et prosternons-nous de nouveau aux pieds de l'être. Implorons-lui son pardon pour notre folie passagère. » Nous sommes libres de faire ce que nous voulons à condition que nous révoquions notre souveraineté et que nous nous en remettions absolument au sens. *Ça va de soi.*

Mais ce sont bien les choses qui vont de soi qui méritent d'être questionnées, Heidegger lui-même l'a remarqué. Ainsi, il n'est pas certain que le sens doit être nécessairement rétabli. Le désir de réfection du sens est-il apodictique? La pensée doit-elle impérativement s'affairer à l'existence? À qui profite le musèlement de l'angoisse qui dévoile le Dasein dans toute son impuissance et que Heidegger cherche tant à dépasser? Le lien entre histoire et Histoire est-il aussi naturel que Heidegger le laisse entendre? Pourquoi entretenir ce désir de totalité?

Mais qu'est-ce qui cloche au juste chez Heidegger? On ne doit pas s'attendre à trouver que l'édifice entier est mal construit. Mais il suffit de trouver une faille minime, un reste impensé qui en dit long sur le fond de l'entreprise, pour que soit sévèrement remis en cause le principe même du sens – la solution unificatrice de l'Homme au monde et à l'Histoire.

Il y a effectivement une faille dans la séquence narrative de *Sein und Zeit*, dans le parcours du Dasein, bref *dans la pensée de Heidegger*, qui est par ailleurs très mal placée : l'instant (*Augen-blick*).

Bien que ce soit la pleine temporalité qui retient Heidegger, et bien qu'il juge sévèrement le présent inauthentique (le présentifier, *Gegenwärtigen*), je rappelle qu'il insiste particulièrement sur l'importance du rare instant (*Augen-blick*). L'instant laisse voir (d'un coup, son nom l'indique) la vérité du temps, le pur déploiement du sens; subitement, l'instant montre une vérité à laquelle le Dasein doit s'abandonner. L'instant, c'est ce qui scelle la totalité du temps, c'est dans son confort que le Dasein ferme son angoisse. Au point culminant de sa quête, le Dasein doit décider : échoir dans la parole et une conception vulgaire du temps

ou répondre à l'appel de l'être et embrasser authentiquement, silencieusement et instantanément l'ontologie.

Aussi négligeable qu'il a l'air, cet instant supporte techniquement l'entièreté de la *Seinsfrage*. C'est aussi lui qui est le plus susceptible à l'erreur. En effet, si une chose *apparaît* d'une certaine manière – si un instant apparaît comme une vérité –, c'est que, au fond, elle est peut-être, probablement *autrement*. Apparaître, c'est se parer d'atours. Rien n'assure que l'instant réunificateur soit bel et bien de l'ordre de la vérité et non pas une simple méprise. Le Dasein peut toujours se tromper et prendre un présent inauthentique pour un instant de vérité. Comme le dit le philosophe et psychanalyste Slavoj Žižek, ce que le Dasein considère comme un instant de vérité n'est peut-être rien qu'un « pseudo-événement, un mensonge en guise d'authenticité » (2008, 8 note 7 tp). L'instant de vérité s'est peut-être confondu à un moment inauthentique. Richard Wolin relève une variante de ce même problème quand il se demande « comment distingue-t-on une décision authentique d'une décision inauthentique[?] » (1990, 65 tp).

C'est là que Žižek nous demande de sortir de la pure pensée et de voir comment Heidegger lui-même s'est comporté devant un supposé instant de vérité. Je spécifie que c'est moins la personne de Heidegger qui m'intéresse que la mise à l'épreuve de sa pensée par ses gestes. Par ailleurs, cette mise à l'épreuve est indiquée dans le texte même de *Sein und Zeit* : l'histoire de l'existence est liée à l'Histoire d'un peuple, donc il semble tout à fait indiqué que la pensée se reflète ou se répercute dans la sphère publique. Autrement dit, l'action politique se comprend à la lumière de la pensée philosophique, et vice-versa. L'ontologie est soumise à l'Histoire (c'est bien pour cette raison que Heidegger a dû bâcler la seconde section de son traité, trop pressé à avoir son poste de *Professor*). À vrai dire, c'est seulement à ce moment que la pensée s'engage réellement dans la « *question du sens l'être* ».

L'instant de vérité en question, c'est la montée du Nazisme. J'ai évoqué plus tôt (notes 52, 58, 63 et dans le chapitre précédent) comment Heidegger a agi quand est venu le temps de prendre une décision. Heidegger a dit « oui » au Nazisme, car il croyait que les existences allemandes allaient y trouver le fondement de leur *co-destin*. Mais le philosophe assoiffé d'Histoire s'aventurait sur une pente dangereuse. Heidegger voulait être le héros philosophique, ni plus ni moins, le *Staatphilosoph* auquel la pensée de l'Allemagne nouvelle

allait emboîter le pas. Si Heidegger avait ces idées quelque peu étourdissantes, c'est parce que son interprétation totale de la philosophie le plaçait convenablement comme l'aboutissement de la philosophie : en commençant par l'Antiquité, en traversant les périodes Latines, en tombant dans l'abyme de la Modernité et en renaissant dans la gloire du troisième Reich. L'Histoire et la pensée en son sein sont ainsi faites (c'est Heidegger qui parle), elles sont arrivées à un moment critique. Heidegger se propose donc comme le maïeuticien de son temps : il pourra assurer le déploiement Historique de la pensée, dit-il, parce qu'il comprend le sens de l'existence.

C'est admirablement rusé, mais, on s'en doute, c'est aussi un pari hasardeux.

Dans son étude des communications brouillées, *Telephone Book : Technology, Schizophrenia, Electric Speech* (1991), la philosophe et féministe Avital Ronell examine la conviction de Heidegger vis-à-vis l'appel idéologique du *NSDAP*. Fondé en 1920, le *NSDAP* s'était radicalement transformé en moins de dix ans : ce qui était un mouvement politique marginal devint le parti dominant de l'Allemagne. Ronell soutient que la rareté Historique de ce phénomène politique devait représenter, aux yeux de Heidegger, la preuve de son authenticité. En fait, Heidegger voyait dans le National Socialisme un *rappel* au sens véritable du peuple allemand – un rappel à l'ordre. En principe, le *Dasein* ne répond pas à l'appel par simple conviction ou volonté, mais parce qu'il est *sommé*. Le *Dasein* répond à l'appel parce que l'appel met à jour la culpabilité essentielle de l'existence, une culpabilité que le *Dasein* doit accepter et à partir de laquelle il s'engage sur la voie de l'authenticité.

Mais entre le principe idéal et la réalité effective, il y a tout un fossé. En effet, Heidegger a malheureusement mal évalué l'appel reçu : il ne venait pas du lieu d'une quelconque vérité, mais directement des bureaux de la *Sturmabteilung*. La morale de l'histoire, selon Ronell : on doit demeurer sur nos gardes, à tout moment un poison peut nous tomber dans les oreilles⁷⁶. En somme, le Nazisme n'était pas une vérité Historique : c'était une

⁷⁶ Ronell mentionne avec humour qu'il ne faut pas que la mort de Hamlet père ait été inutile. Il est significatif que ce soit avec l'analyse de cet événement que Ronell entame sa recherche – comme si l'erreur heideggérienne était le canon de l'appel manqué en philosophie. Ronell poursuit en examinant, parmi d'autres problèmes, le rapport de cet appel, accepté par Heidegger, et celui provenant de la technologie, qu'il refuse. Dans plusieurs textes, Heidegger laisse effectivement transparaître un sentiment technophobe; voir notamment Heidegger (1954a et 1954b). Dans une entrevue accordée au *Spiegel*, il formule à cet effet quelques déclarations fortes. Ainsi, Heidegger critique le National Socialisme – comme il s'est malencontreusement déployé –, le

grossière farce ou, plus correctement, une tragédie horrible. Dans le « oui » de Heidegger à l'égard du Nazisme, une erreur, une négation s'était glissée. C'est justement la possibilité de l'erreur dans la forme la plus authentique du temps, celle qui devait conditionner la fermeture de l'angoisse, que Heidegger n'avait pas escomptée. Il suffit donc d'une erreur, d'un simple égarement pour que soit perturbée l'apparente unité du sens.

Évidemment, tous peuvent se tromper. Mais le geste politique de Heidegger est instructif sur un plan philosophique. Il aurait pu (*ddl?*) demeurer sceptique face aux promesses de l'instant. Il aurait pu (*ddl?*) considérer davantage le fait que le sens peut toujours défailir et que la vérité est constamment guettée par l'erreur. Plus que l'instant qui se voulait si authentique, il semblerait qu'il vaille mieux tabler sur le maintenant, justement en ce qu'il comporte une dimension inauthentique pleinement assumée. Pour tout dire, Heidegger aurait pu (*ddl?*) reconnaître la véritable *erreur* de sa décision politique au lieu de s'excuser lapidairement d'une simple *Dummheit* (bêtise) personnelle, comme il a lui-même désigné son adhésion au parti Nazi (Žižek, 2008, 9)⁷⁷.

L'erreur de Heidegger a de quoi étonner. En effet, il savait pertinemment que les phénomènes peuvent montrer (le vrai) et faire semblant (être faux) (§ 7). Par ailleurs, Heidegger savait très bien que l'essence de la conscience réside dans l'errement, la dette (Vein : faute) (*Schuld*) (§ 58). Mais Heidegger tenait à ce que « la question du sens de l'être » soit harmonieuse et unifiée. Il a tout misé sur le récit de l'existence, le déploiement entier vers l'être. Ce faisant, il a franchi d'un saut, *überspringt*, une fente bien réelle qui lézardait la trame narrative d'une existence : la rupture qui traverse *Sein und Zeit*, c'est Heidegger lui-même, son Je qui, dans ses paroles, narre l'ontologie. Il a franchi d'un saut, *überspringt*, la faute, les erreurs, entraînées par sa propre conscience. Dans l'intérêt de son projet philosophique, Heidegger a dû *se* laisser inexploré. Heidegger a dû *se* dissimuler, *se* soustraire au regard de

Communisme et la Démocratie pour leur insuccès dans leur articulation de l'Homme et de la technique (1995a, 256-257) et il ajoute : « La technique dans son être est quelque chose que l'homme de lui-même ne maîtrise pas. » (1995a, 257) Enfin, Heidegger affirme que la philosophie perd sa place (pour le pire) au profit de la « cybernétique » (1995a, 262).

⁷⁷ Pour être juste, Heidegger parle (rarement) de son « erreur » (*mein Irrtum*) (Fédier, 1995, 93-94). Mais ce n'est pas certain qu'il reconnaisse que l'erreur, l'égarement, la fuite, *fasse partie de la vérité*.

l'ontologie. La vérité fâcheuse, c'est que la rupture qui pourfend l'entièreté de l'être s'identifie au penseur lui-même...

C'est une chose que Heidegger aurait pu difficilement s'imaginer. En partant de l'idée que la décision est silencieuse (§ 60, § 68A), il a fini par se taire et se laisser emporter par le mystérieux sens de l'être. C'est d'ailleurs l'essence de la critique de Heidegger à l'égard de la pensée cartésienne : le *sum*, l'existence, le Dasein, doit précéder le *cogito*, la pensée. C'est pourquoi Heidegger a même fini par révoquer une voix qu'il jugeait terriblement inconvenante, traversée qu'elle était par l'angoisse (§ 40, § 69B et § 69C). Au final, le silence imposé consolide le sens de l'être. Les idées et les protestations de la pensée sont nulles et non avenues. Le sens de l'être s'approprie la vérité à la place de la pensée.

Si Heidegger avait accordé un peu moins d'importance à l'unité de l'existence (de *son* existence) et avait considéré davantage les ruptures insensées de la (*sa*) pensée, n'aurait-il pas pu s'opposer à l'impérialisme ontologique? Si Heidegger avait accordé plus d'importance à la (*sa*) parole, s'il avait reconnu qu'une décision ne pouvait consoler l'esprit, mais devait nécessairement le troubler, n'aurait-il pas pu s'opposer à la montée de l'idéal totalitaire du Nazisme? La parole est le gage que nous n'avons pas fini avec l'angoisse ou, de manière plus troublante, qu'elle n'en a pas fini avec nous. En effet, toute décision est angoissante. On ne s'acquitte jamais entièrement d'une responsabilité. On reconnaît la véritable décision par le goût amer qu'elle nous laisse dans la bouche, par l'insatisfaction et le regret qui persistent longtemps après l'avoir prise. Si Heidegger avait assumé ce problème, n'aurait-il pas pu lever sa voix contre le *NSDAP* – peu importe les problèmes personnels, professionnels, politiques que cela aurait pu causer? Si Heidegger avait assumé ce problème, n'aurait-il pas pu imaginer d'autres options politiques au projet étatique du *NSDAP*? Je n'accuse pas Heidegger d'avoir failli devant le tribunal de l'Histoire (accusation facile à porter après les faits). À vrai dire, ça me soulage de savoir que même Heidegger, un grand penseur, peut se tromper. Un penseur peut être incontournable *parce qu'il a fait*, si je peux me permettre une expression imagée, un face-à-face avec l'Histoire. Son erreur est importante dans l'optique de formuler une mise en garde pour les décisions à venir : il vaudra mieux parler, quitte à tout mettre en morceaux, que de se taire et préserver l'unité (apparente) du sens.

Mais à quoi servent ces affirmations? Ce n'est pas nouveau de dire que Heidegger s'est trompé, politiquement parlant. Dire que l'erreur politique reflétait une erreur philosophique est déjà moins habituel et plus contesté. Mais ce qui est moins assumé, avoué, c'est l'idée que Heidegger s'est trompé à cause de son projet si finement articulé. Heidegger s'est trompé à cause de la nécessaire unité du Dasein. Heidegger n'a pas pu voir son erreur, à la fois philosophique et politique, parce qu'il était aveuglé par la totalité du sens. Heidegger voulait que l'Histoire de la pensée obtempère à la *Seinsfrage*, cette grande question du sens de l'être; et tout le reste, tout ce qui ne trouve pas sa place dans ce grand récit allait être commodément écarté.

Le fait que Heidegger se soit trompé dans son interprétation du Nazisme – et donc qu'une erreur ait fait surface de manière impromptue dans la pensée – invalide un des principes essentiels de l'ontologie heideggérienne, à savoir : l'idée que les restes doivent être rapidement résorbés dans une totalité signifiante; et les fuites, colmatées. Le caractère *in-assumé* et *in-assumable* d'une erreur – le fait qu'une petite chose n'ait pas réussi à s'intégrer à ladite « totalité » d'une pensée – expose les limites du projet heideggérien. Le sens qui veut tout raccommoier ensemble, de l'existence au monde et au temps, laisse inmanquablement des restes sur son chemin. L'erreur commise par Heidegger dans l'édification de son ontologie sensée, c'est de ne pas avoir suffisamment porté attention à la possibilité de l'erreur. Ainsi, c'est justement la vérité de l'erreur, du fragment inopportun, du doute, de l'absence d'assurance, qui motivera dorénavant mes réflexions. Je me tourne vers les restes de la pensée, ceux qui rongent comme un cancer ladite « entièreseté » de l'être, et qui montrent à quel point la promesse du sens est un leurre.

La *Seinsfrage*, justement parce qu'elle se veut l'unique problème de la pensée, est la tentation à laquelle il faut résister. Heidegger était tellement pris par l'ontologie qu'il a fini par *refouler* la pensée; ce qu'il faut faire dorénavant, c'est la *libérer*. Trois axes de pensée me permettront d'exposer les faiblesses du projet heideggérien :

Il y a d'abord l'angoisse (étudiée surtout aux chapitres 1 à 4), que Heidegger reconnaît, mais qu'il veut dépasser. Ici je m'appuie principalement sur des textes de psychanalystes (Freud, Lacan), qui accordent une place de choix aux affects en général et à l'angoisse en particulier dans leur détermination de l'Homme.

Il y a ensuite le langage (étudié surtout aux chapitres 5 à 7), que Heidegger considère avec méfiance. C'est l'occasion d'étudier des romans (*Ulysses*, *Le ravissement de Lol V. Stein*) où le langage constitue un réel problème, mais aussi de voir ce qu'en disent certains philosophes (Agamben, Derrida).

Enfin, il y a l'image (étudiée surtout aux chapitres 8 à 13), que (je l'expliquerai sous peu) Heidegger écarte de la pensée. Je prendrai appui sur des documents visuels qui tablent sur le potentiel troublant de l'image (tableaux surréalistes, films expérimentaux), mais je porterai également attention à des théories de l'image (notamment celle de Walter Benjamin).

En une phrase un peu cryptique, je dirais que l'*angoisse* – l'affect le plus important – fait *parler*, et que la parole fait *voir*. Mais ce n'est ni une angoisse passagère, ni une parole d'où résonne la plénitude de l'être, ni une vision lumineuse. Ces termes devront être repensés. C'est même le Dasein – justement en ce qu'il est posé comme le héros solaire de *Sein und Zeit* – qui pose problème; celui-ci devra être aboli. La quête de l'instant de vérité, moyen sûr de tomber dans le piège du pseudo-événement Historique totalisateur, devra faire place au temps réduit en miettes : une infinitude de mainteneurs fragmentés, qui ne répondent à aucun impératif de sens. Je devrai donc poursuivre mon étude au-delà (ou en deçà, ou à côté) de Heidegger afin de voir la nature bouleversante d'un nouvel Homme, angoissé, parlant, décomposé, en proie à l'imagination et à l'Histoire.

HIATUS III

Méthode

Pour bien comprendre le détraquement du sens, des références différentes et un ton nouveau sont nécessaires. Je dois rectifier le tir. Je devrai contrevenir à une des règles fondamentales de *Sein und Zeit*, cette idée que la question du sens de l'être ne peut être déployée qu'à partir d'elle-même. En effet, alors que la validité du projet de Heidegger est justement remise en question, il faut maintenant mesurer ce projet aux idées des autres. Il faut cesser d'écouter le heideggérien gloser seul dans sa tour d'ivoire et faire intervenir une communauté de penseurs et une multitude d'objets.

Le philosophe Giorgio Agamben donne une image tout à fait juste des opérations qui se trament sous la surface de la pensée. Agamben a étudié sous Heidegger et il est devenu un de ses commentateurs les plus percutants. Pourtant, il s'est bien rendu compte qu'il devait se libérer de la pensée d'un seul maître. Agamben affirme ainsi : « Chaque grande œuvre contient un élément de noirceur et de poison pour lequel elle n'offre pas toujours un antidote [...] [Walter] Benjamin fut pour moi l'antidote qui me permit de survivre à Heidegger » (cité par Durantaye, 2009, 53 tp). Agamben touche un point tout à fait juste : pour penser, il est essentiel de se heurter à quelque chose d'autre, la réflexion nécessite une part de confrontation. Même si je trouverai plus loin une alliée précieuse dans la pensée de Walter Benjamin, je ne me fierai pas exclusivement à elle; je n'orchestrerai pas une sorte de gigantomachie, un combat (conceptuel) entre deux géants philosophiques. Mon antidote à Heidegger réside dans la multiplicité et la vitesse des pensées.

À cette fin, j'examinerai dans la seconde partie de ma thèse plusieurs objets venant d'horizons différents : des textes psychanalytiques, des essais philosophiques, des romans, des

films, des peintures, de la musique, etc. Il s'agit de mettre au point un porphyre conceptuel – si je peux utiliser une image sortie tout droit de la géologie –, une collection compacte d'éléments disjoints et relativement autonomes. Ce n'est pas le parcours des idées qui compte, mais leur proximité et leur jumelage. Dans les treize études que j'effectuerai, il n'y a pas de douce progression des idées, plutôt une suite de ruptures et de contrastes. Mais malgré l'éclatement de ces idées, chaque texte vise la même fin : montrer le détraquement du sens. Comme autant de voix discordantes, cette section est rédigée sous forme de réflexions brisées. Le commentaire du traité disparaît au profit d'une multitude de failles, tel un stroboscope conceptuel. Les treize courtes études (aux longueurs variables) que comporte la prochaine partie sont des interventions aux multiples inspirations; j'utilise des idées provenant notamment des œuvres de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Giorgio Agamben, James Joyce, Marguerite Duras, Giorgio de Chirico, Walter Benjamin, Sergueï Eisenstein et Gus Van Sant.

Je note au passage que si plusieurs penseurs convoqués dans la seconde section utilisent une terminologie parfois empreinte de la théorie du signe, du sens et de l'interprétation (notamment Freud, Lacan et Derrida), j'ai fait un effort conscient pour garder ces termes à l'écart sans toutefois que cela ne corrompe leurs propos. D'ailleurs, je ne poursuis pas l'objectif d'étudier la structure de pensée des philosophes, psychanalystes, auteurs et réalisateurs utilisés, mais plutôt de m'en servir pour creuser davantage le problème du sens. Je ne suis donc pas dans l'obligation de mobiliser avec précision l'ensemble de leurs idées, ni même d'en préserver la cohérence systématique. Dans son dixième séminaire (auquel je reviendrai plus longuement) Lacan déclare à propos de l'étymologie : « [...] je m'en sers quand elle me sert. » (SX 19)⁷⁸ Et quelques pages plus loin, avec la même audace, Lacan affirme : « Je prends mon bien où je le trouve, n'en déplaise à quiconque. » (SX 21) Je m'aligne dorénavant sur cette même liberté de pensée.

Le texte devient à la fois intime et fragmentaire. Je remise la ratiocination adaptée à l'examen de *Sein und Zeit*. La pensée subit une mutation radicale, tout change : le cadre de référence, la quantité d'objets, la vitesse de lecture et d'écriture, la tonalité du langage.

⁷⁸ Afin d'alléger le texte, je référerai aux différents séminaires de Lacan selon l'abréviation habituelle, *S*, suivie du numéro du séminaire en chiffres romains et par le numéro de page.

Souvent je travaillerai par l'intermédiaire de citations apposées. Car, l'objectif est de représenter l'agitation croissante de la pensée. Laurence Sterne le sait bien, lui qui écrit dans *The Life and Opinions of Tristram Shandy* : « When the precipitancy of a man's wishes hurries on his ideas ninety times faster than the vehicle he rides in – woe be to truth! » (1760-1767, vol. III, 12)⁷⁹ Comme avec beaucoup de phrases de Sterne, celle-ci a des acceptions bien distinctes. D'abord, le train rapide d'une pensée risque de nuire à la vérité. Mais Sterne ne dit pas que ce risque est nécessairement une mauvaise chose. Au contraire, il laisse entendre que c'est peut-être justement la rapidité de la pensée qui permet d'entrapercevoir la vérité telle qu'elle est, avant qu'elle ne se maquille, avant qu'elle ne se pare de masques. *Woe be to truth*, la vérité n'a qu'à bien se tenir, gare à elle, les délires auront sa peau, la logorrhée sera sa ligne directrice. C'est dans la confusion que les secrets sont divulgués; c'est dans la mêlée que la vérité est éventée. Plus question, donc, de la délicate et monacale assimilation d'un traité.

3.1 La forme

Le fait de confronter le monolithe que représente *Sein und Zeit* à la fragmentation est une stratégie intentionnelle de ma part. Penser au-delà du sens nécessite un bouleversement qui affecte la forme autant que le fond (pour reprendre une dichotomie usée, sinon suspecte). D'une écriture scholastique (monotone, univoque), il est nécessaire de passer à une écriture polyphonique (psychédélique? autre?). J'utiliserai parfois l'astérisque (*) pour marquer des interruptions, des parenthèses ou des ellipses dans la pensée. Je couperai le texte pour le rediriger. Comme le soutient Lacan dans son dixième séminaire intitulé *L'angoisse*, « [n]ous ne pouvons procéder ici que par ponctuations, indications, remarques » (SX 227). Ou, comme l'écrit Benjamin dans son monument incomplet, *Das Passagen-Werk*,

⁷⁹ Cette référence à Sterne n'est pas fortuite. Le narrateur de *Tristram Shandy* – mal nommé, castré, l'histoire de sa vie est un fatras d'anecdotes – est un rival redoutable du Dasein. Mais dans tout le désordre de *Tristram Shandy* – dans la satire, les mots d'esprits, les grossièretés – Sterne touche à une vérité autrement plus juste – intégrale, universelle – que celle trouvée par Heidegger dans ses méditations sérieuses et profondes à propos du sens de la *Seinsfrage*. Le travail de Sterne est franchement génial; mais faute de compétences et de temps, je ne l'analyserai pas dans les pages à venir.

[] la première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire [Histoire] le principe de montage. C'est-à-dire à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'évènement total (PW N2.6).

L'objectif n'est pas de perdre les lecteurs dans un dédale de références, ou d'étaler pompeusement (sinon maladroitement) des connaissances. Afin de me déprendre de Heidegger et de briser le charme monologique de l'être, je lui cherche le plus d'interlocuteurs possible : les philosophes, les analystes, les peintres, les réalisateurs sont convoqués à cet effet.

Mais comment penser tous ces objets et idées ensemble? Il faut bien comprendre sur quel terme se situe l'accent de cette question. Ce qui est réellement important, et ce que je dois justifier, ce ne sont pas les objets analysés *pris un à un* (tel essai, tel tableau, tel roman, tel film, etc.) Non, ce que je dois justifier, ce sont les principes mêmes de diversité et de multiplicité à partir desquels tous les objets sont pensés. La clé, c'est la *méthode*. L'étude de l'enrayement du sens passe par son application ou sa démonstration pratique. Je dois expliquer pourquoi j'ai opté pour une sorte de randomisation frénétique des références, un style essayistique qui, le plus efficacement, remet en cause le sens.

Pour comprendre cet enjeu méthodologique, il faut se rappeler la pleine acception du sens. Le sens est dans l'ouverture de l'Homme au monde, comme la vision, le goût ou l'odorat. Le sens c'est aussi l'orientation. Le sens est également convoqué dans la définition d'un énoncé. Enfin, le sens désigne le bon jugement, la raison normale, le discernement sain – le fait que tout soit bien rangé, à sa place, en équilibre. Cette dernière acception est autrement plus délicate. Consacrer sa pensée au sens, c'est consacrer sa pensée à un certain ordre, voire un ordre certain. Consacrer sa pensée au sens, c'est soumettre sa pensée à un impératif. Le sens concerne l'injonction et le devoir, le rapport qu'une existence entretient avec les forces Historiques de son temps.

Pour revenir à Heidegger, c'est sans doute dans son « Discours de rectorat. L'Université allemande envers et contre tout elle-même » (1995c) de 1933 que cette acception du sens est la plus clairement énoncée. Heidegger insiste que le Dasein (qu'il pense dorénavant de manière plus concrète, comme un membre du corps professoral ou

estudiantin) doit se conformer au sens nouveau de l'Allemagne et participer à sa nouvelle orientation. C'est ainsi que Heidegger affirme que l'essence de l'Université allemande doit se refléter « *par le peuple, au destin de l'État, dans la mission spirituelle* » (1995c, 106). L'universitaire doit participer à l'Histoire en cours de sa nation. Pour le dire carrément : l'universitaire *doit* exprimer les ordres qui lui viennent de la haute direction étatique. Et c'est exactement ce que fait Heidegger durant son rectorat en implantant dans son université la *Gleichaltung*, l'unification de la pensée et du travail autour de l'idéal du Nazisme.

Je l'ai déjà mentionné : le sens se veut l'unique problème de la pensée, le fruit d'un système étanche et finement tissé. Mais c'est justement l'unicité, l'univocité, la totalité de cet ordre qui pose problème. Le problème, pour le projet heideggerien, c'est que des éléments négatifs qui ne trouvent pas leur place dans ladite « totalité » du sens, il y en a plein. Partout, dans n'importe quelle discipline, se trouvent des contrepreuves à ladite « solution unificatrice » du sens, au renvoi de l'Homme au monde et au temps. Partout, il y a des restes, des erreurs, des fragments qui ne trouvent pas leur place dans son système. Ils sont impossibles à circonscrire entièrement, on ne peut qu'en donner un aperçu général. Alors, contre Heidegger, il vaudrait mieux dire que la pensée (l'universitaire?) gagne à s'occuper des égarements – les légions d'éléments négatifs de la pensée –, justement parce qu'ils mettent à nu l'idée chimérique de son unité et de sa cohérence. À cette fin, il s'agit de faire de l'ordre bouleversé le modèle de la pensée.

Ma thèse n'est pas inévitable telle qu'elle est, mais elle est nécessaire en sa forme. Les méditations à venir, quasi aléatoires, vouent ma thèse à l'ouverture. On dira peut-être qu'elle ressemble, sur ce point, à la question du sens de l'être de Heidegger, elle aussi ouverte. Oui et non : ces ouvertures sont essentiellement différentes. Heidegger a dû faire semblant de garder son projet ouvert pour se protéger des critiques qui l'accuseraient d'une incohérence conceptuelle *interne* : étant donné que le sens de l'être est marqué par son déploiement constant, la fermeture du projet aurait été contre-nature (bien que, je l'ai mentionné à la fin de ma lecture de *Sein und Zeit*, le projet de Heidegger est réellement fermé, l'ouverture n'est qu'apparente). Mon projet demeure également ouvert et inexhaustif, mais ce n'est pas pour préserver son sens ou sa cohérence interne – thèmes qui, à ce moment-ci de l'étude, ne valent plus grand-chose. Il est impossible et impensable de fermer l'analyse des limites du sens, parce

qu'à l'extérieur de cette analyse se trouvent toujours de nouvelles occurrences qui lui servent de ravitaillement. Il y a toujours un nouveau fragment qui ne s'insère pas dans l'ordre du sens, il y a toujours une nouvelle fuite qui l'affaiblit.

L'objet principal de cette thèse est le détraquement du sens. Étant donné que les enrayerments du sens sont multiples, éparpillés et en constante génération – je ne peux circonscrire tous les restes de la pensée – on peut difficilement s'attendre à ce que les résultats de cette recherche soient *définitifs*. Paradoxalement, c'est la seule chose que je suis prêt à soutenir catégoriquement. Et, pour enfoncer davantage le clou, précisément pour cette raison, il faut savoir que les réflexions à venir ne sont pas à l'abri de l'inconséquence. Les plus orthodoxes diront que, d'une manière strictement formelle, il semble difficilement acceptable que l'étude du déboîtement du sens puisse faire l'objet d'une thèse... Heureusement que l'imprévisibilité pluridisciplinaire (trans-/multi-/inter-/, je ne fais pas la différence ici) et la non-exhaustivité éclectique du savoir sont de plus en plus admises à l'université. Loin de mettre en cause la nature thétique d'un travail universitaire, la « recherche des instabilités » (Lyotard, 1980, 76) lui apporte une légitimité nouvelle. L'irrégularité et le caractère saugrenu des idées à venir ne forment qu'une expression maladroite de la complexité de la pensée.

3.2 L'histoire versus l'image

Sans doute que le problème méthodologique le plus important auquel se confronte cette thèse est celui de Heidegger lui-même (impossible de s'en départir complètement). Douter du projet de Heidegger, c'est douter de sa méthode herméneutique. J'en rappelle les traits essentiels.

Le sens du projet heideggerien est « l'explicitation » (SZ 37) (*Auslegung*), l'exposition, la révélation, l'exhibition de l'être. Dans un des premiers paragraphes de *Sein und Zeit*, Heidegger écrit – je le cite à nouveau :

Le λόγοζ de la phénoménologie du *Dasein* a le caractère de l'ἑρμηνεύειν [*hermeneuein*] par lequel sont *annoncés* à la compréhension d'être qui appartient au *Dasein* lui-même le sens authentique de l'être et les structures fondamentales de son propre être. La

phénoménologie du *Dasein* est *herméneutique* au sens originel du mot, d'après lequel il désigne le travail de l'explicitation. (37)

Cette herméneutique ne vient pas de nulle part. Heidegger la prend de Dilthey et de Rickert, qui font de l'herméneutique la méthode de l'interprétation des *Geisteswissenschaften* (sciences de l'esprit). Plus essentiellement, l'herméneutique concerne la philologie : elle est un art d'interprétation appliqué aux textes. Heidegger donne à l'herméneutique une tournure nouvelle : elle porte sur l'interprétation *du et par* le *Dasein*. Il s'ensuit que l'herméneutique, en tant qu'elle explicite l'être du *Dasein*, devient également le modèle de la connaissance ontologiquement fondée de n'importe quel étant.

Malgré l'inflexion nouvelle que Heidegger donne à l'herméneutique, il ne peut pas se débarrasser entièrement de l'acception première du terme : l'interprétation de textes. C'est bien pour cette raison que Heidegger a fait *l'histoire* du *Dasein* : un récit à partir duquel il fonde l'Histoire de l'être et, par extension, l'Histoire d'un peuple (la mémoire commune).

Si j'insiste sur le fait que Heidegger a *raconté* l'existence (la philosophie), c'est parce qu'on peut y voir le *choix* d'une méthode qui a fini par influencer l'entièreté de son projet. Comment? Les réponses ne sont pas vraiment dans *Sein und Zeit*, mais dans un essai intitulé « L'époque des "conceptions du monde" » (*Die Zeit des Weltbildes*) (1949b)⁸⁰. L'article est tiré d'une conférence prononcée en juin 1938 à l'Université de Fribourg-en-Brigau. Que le traducteur, Wolfgang Brokmeier, ait choisi de rendre « *Weltbildes* » par « conceptions du monde » ne pose pas de problème, à condition que l'on garde à l'esprit le fait que « *Bild* » signifie également « image ». Heidegger s'apprête donc à exposer l'essence d'une époque qui s'est structurée autour de l'image. Cette époque, c'est la Modernité – encore elle, Heidegger n'a jamais fini de la mettre en demeure. Heidegger, on le sait, considère que la Modernité a déserté le sens, d'où son clivage irréparable entre l'Homme et le monde (le sujet et l'objet), le sensible et les idées. L'objectif que se donne Heidegger avec cet essai est de montrer que ce phénomène est nécessairement lié au fait que le penseur Moderne se soit réglé sur l'image.

⁸⁰ Pourtant, la critique heideggérienne de l'image, de la vision, est présente dès 1928, un an après la publication de *Sein und Zeit*. Dans sa préface aux écrits politiques de Heidegger, François Fédier rappelle que dans son premier cours à l'université de Fribourg-en-Brigau, Heidegger s'évertue à montrer que « philosophie et vision du monde sont deux instances inconciliables » (1995, 43). Selon Heidegger, l'avènement de la *Weltanschauung*, de l'optique, de l'image, serait une nuisance pour la pensée : la vision du monde interviendrait « lorsque le sens de ce que peut et doit être la philosophie s'est estompé » (Fédier, 1995, 43).

Voici l'argument. Dans sa quête d'exactitude et d'objectivité, réglée sur les mathématiques, le scientifique Moderne a déployé un certain type de connaissance qui « demande en quelque sorte compte à l'étant quant à l'étendue de sa disponibilité pour la représentation » (1949b, 113). En cela que la représentation est constante, elle fait « venir devant soi tout étant, de telle sorte que l'homme calculant puisse en être sûr (*sicher*), c'est-à-dire certain (*gewiss*) » (Heidegger, 1949b, 114). La relation entre l'Homme et l'étant se concrétise : l'Homme fait *face* à l'étant, l'étant est *devant* l'Homme. Et cela a une incidence profonde sur l'essence de la Modernité : les phénomènes sont interrogés en termes de *Bilder* (conceptions, images), et spécifiquement des *Weltbilder* (images du monde) et *Weltanschauungen* (visions du monde). Heidegger est catégorique : « [...] que le monde comme tel devienne image conçue, voilà qui caractérise et distingue le règne des Temps Modernes » (1949b, 118) ; « Le processus fondamental des Temps Modernes, c'est la conquête du monde en tant qu'image conçue. » (1949b, 123) Le Moderne saisit l'étant en se le *représentant* dans ou par la pensée : l'étant n'est plus une chose qui participe, d'une manière ou d'une autre, à l'être, mais elle est une image arrêtée dans l'esprit du penseur. Ainsi, Heidegger note : « Représenter signifie ici : à partir de soi, mettre quelque chose en vue devant soi, en s'assurant, en confirmant et en garantissant l'ainsi fixé. » (1949b, 140, note 9) L'image a une sorte d'*immédiateté* : c'est-à-dire qu'elle est *maintenant*, un présent arrachée au flux temporel, et aussi qu'elle est sans médiation, qu'elle ne se constitue pas dans des rapports avec d'autres choses.

C'est ce qui explique (partiellement) l'influence décisive de Platon, le père de l'idéalisme philosophique, sur l'ensemble de la pensée occidentale. Platon qualifie les formes transcendentes d'*idées* (ιδέα), ce qui signifie « aspect visible, extérieur » (je ne peux m'empêcher de souligner l'étrangeté selon laquelle on désigne une forme absolument *intelligible* par un terme éminemment *sensible* – comme quoi, dirais-je, que la contradiction n'est jamais loin de la pensée). À leur état le plus pur, nos idées sont donc des images, des représentations⁸¹. L'erreur du penseur Moderne consiste à poursuivre cette conjecture

⁸¹ On consultera également Sloterdijk (2000) pour de plus amples détails sur l'esthétique heideggérienne (je remercie Fabien Dumais de m'avoir fourni cette référence). Bien que l'art ne constitue pas le thème central de cette étude, Sloterdijk souligne avec justesse la différence entre deux conceptions de la vérité : *imagière* chez les platoniciens – « les premiers cinéastes, entichés des images qui produisent l'effet de mouvement » (2000, 321) – et déployante et ontologique chez Heidegger.

jusqu'au bout : c'est-à-dire qu'il fait de l'image le fondement de ses méditations, il se dirige sur l'image (il la vise) en croyant y trouver le prétexte de la vérité. Commentant la conception heideggérienne du sujet Moderne, Paul Ricœur affirme à cet effet :

C'est en ce point, où coïncident le problème de la certitude et celui de la représentation, que le moment du *Cogito* émerge. Dans la métaphysique de Descartes, l'étant a été défini pour la première fois comme l'objectivité d'une représentation et la vérité comme certitude de la représentation [...]. Or, avec l'objectivité survient la subjectivité, en ce sens que cet être certain de l'objet est la contrepartie de la position d'un sujet. Ainsi, nous avons à la fois la *position* du sujet et la *proposition* de la représentation. C'est l'époque du monde comme « tableau » (*Bild*). (1969, 226)

Et ce n'est pas fini. Selon Heidegger, l'Homme Moderne devient le contrepoint de cette réalité objective : sujet, *subjectum*, ὑποκείμενον (*hupokeimenon*), « le centre de référence de l'étant en tant que tel » (1949b, 115). Mais (c'est toujours Heidegger qui parle) la représentation n'est que l'*analagon* du sens. On voit ainsi que Heidegger s'en prend à l'image comme il s'en prenait au *logos* – trop souvent conçu comme le correspondant, produit miroir de la réalité. Parce qu'il se règle sur des images, le penseur rate sa destination propre. Et bien que Heidegger n'évoque pas spécifiquement le concept d'angoisse dans ce texte, on peut croire que cet affect joue un rôle déterminant dans le choix du penseur Moderne pour des images : comme si, en privilégiant la vision, la pensée se perdait dans une boucle infinie de représentations fantasmagoriques. Le renouveau philosophique de Heidegger consiste justement à échanger la dominance de l'idée (image immédiate) pour celle du signe (phénomène de renvoi). La suite est connue : la pensée se détourne de l'essence et se consacre à l'existence, *Dasein*, de la même manière qu'elle abandonne les représentations et se redirige sur le questionnement de l'être. C'est seulement de cette manière qu'il lui sera permis de déployer son historicité authentique.

À plusieurs reprises, j'ai fait le parallèle entre *SZ* et un *Bildungsroman*. Le « *Bildung* » signifie ici la « formation ». En aucun cas Heidegger ne prétend *brosser le portrait* du *Dasein*. Au contraire, il *raconte son histoire*. Une différence fondamentale entre l'*histoire* et l'*image* apparaît subitement. On sait que Heidegger considère son herméneutique, grâce à laquelle il explicite l'existence/l'être, comme étant plus fondamentale que celle des sciences de l'esprit ou de la philologie. Il est pourtant évident qu'en faisant de l'herméneutique la méthode de son ontologie, Heidegger ne pouvait faire autrement que de construire sa fameuse « *question du sens* »

de l'être » sous la forme d'un récit intrigant. Heidegger ne pouvait faire autrement que de raconter, de manière sensée, l'Histoire du Dasein.

La raison pour laquelle j'ai exposé la critique heideggérienne de l'image, c'est qu'elle me donne de très bonnes indications sur ce qui rend le sens friable; c'est elle qui me permet de repenser les acquis obtenus lors de la lecture de *Sein und Zeit*. Afin de dissiper l'illusion de la continuité du sens, il est nécessaire de détruire le récit, de s'extraire promptement de toute logique narrative – dont la valeur explicative apparaît maintenant suspecte – et de parier sur l'image. C'est à la fois l'image comme thématique *et* comme problème formel qui est importante; c'est-à-dire que je ferai davantage référence à des objets imagés, comme des tableaux, des photographies et (surtout) des films. La question qui consiste à demander pourquoi, dans certains cas, j'appuierais mes analyses sur des films au lieu des romans est tout à fait pertinente quand on considère que parfois, ce ne sont pas tant *les images* cinématographiques qui m'intéressent, mais les *récits* tissés. Pourtant, je choisirai des films pour qu'on commence à s'habituer à la *communauté*, si je peux dire, des images et au nouveau paradigme qu'elles mettent en place.

Mais l'image me servira également de problème formel. La pensée *deviendra* plus imagée – j'entends par là l'adjectif (haut en couleur et en métaphores) autant que le verbe (rehaussé, orné par des images). La différence entre l'argumentation et l'imagination – la faculté de créer et de penser des images – s'estompe. L'image apporte quelque chose de plus : grâce elle, on doit accepter un autre mode de savoir. Montrer n'est pas raconter.

Les conséquences de cette nouvelle conjoncture ne sont pas encore claires; pourtant, un indice précieux pour comprendre ce qui s'y trame nous vient du champ de la psychanalyse. La même année où Heidegger publie son texte sur les conceptions du monde, soit en 1949, Jacques Lacan, alors jeune psychanalyste, donne une conférence, au XVI^e congrès de psychanalyse à Zurich, intitulée « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (Lacan, 1966a). Je ne sais pas si, avant de préparer sa conférence, Lacan avait lu « L'époque des "conceptions du monde" » de Heidegger. Mais Lacan connaissait le travail de Heidegger, et la comparaison, ou plutôt l'*opposition* de leurs deux articles est particulièrement frappante. D'une certaine manière, Heidegger et Lacan partagent une même *conception* de l'image, mais

ils s'éloignent en ce qui concerne leur *jugement*, ou leur *appréciation* de la situation. Contrairement à Heidegger, qui trouve la rupture de la Modernité dans la mise en œuvre du monde par des images, des *Weltbildes* – et qui, précisément pour cette raison, affirme que ce mode de pensée doit être dépassé –, Lacan affirme que c'est dans l'image que se joue une *Ichspaltung* essentielle, une « déhiscence de l'organisme en son sein [...] une Discorde primordiale » (1966a, 95). C'est justement cette rupture que Lacan recherche. Lacan affirme que l'essence du sujet (dont la définition sera à revoir) réside dans le dédoublement surprenant provoqué par l'*imago*. C'est une idée que Lacan avait formulée d'une manière similaire quelques années plus tôt, en 1946, dans sa conférence intitulée « Propos sur la causalité psychique » (1966b). La causalité, que Lacan considère à la fois comme un trou dans la totalité du sens (j'y reviendrai) *et* comme un partie prenante de la subjectivité, est comme une image. Lacan écrit : « Nous croyons pouvoir désigner dans l'*imago* l'objet propre de la psychologie » (1966b, 187); pour ajouter « [...] l'*imago* est cette forme définissable dans le complexe spatio-temporel imaginaire qui a pour fonction de réaliser l'identification résolutive d'une phase psychique, autrement dit une métamorphose des relations de l'individu à son semblable. » (187-188)⁸²

C'est d'ailleurs ce qui fait dire à Slavoj Žižek, dans *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology* (2008)⁸³, que Heidegger a échoué le test de l'image. Avec le rapport entre la pensée et la politique toujours en tête, Žižek explique l'erreur politique de Heidegger comme un recul face à l'imagination, la faculté de créer des images et de penser en elles. Heidegger considérerait l'imagination comme une faculté purement synthétique; il tablait, encore, sur le potentiel unificateur de la Raison. Heidegger aurait dû dépasser le seul règne (restreint) du *possible* (qui prend l'être comme contexte). Parfois, les options paraissent *impossibles*; pourtant, elles sont *imaginables* (elles prennent forme dans la subjectivité). Heidegger aurait dû s'*imaginer* d'autres projets politiques que le projet unificateur proposé par le *NSDAP*. Partant de Descartes, Hegel et Lacan, Žižek affirme que l'imagination est plutôt une faculté destructrice

⁸² Le traitement réservé à l'image sépare carrément l'existentialiste (heideggérien – même si Heidegger évitait de se désigner ainsi) du psychanalyste (lacanien). Je montrerai plus loin que cette divergence se fait sentir dans la comparaison de plusieurs de leurs textes. En ce qui concerne l'importance de l'image dans les débuts de la psychanalyse, voir Pollock (2006).

⁸³ Voir spécialement le chapitre intitulé « The Deadlock of Transcendental Imagination, or, Martin Heidegger as a Reader of Kant » (Žižek, 2008, p. 3-76).

qui permet d'interrompre l'unité du réel. Le vide qui se découvre entre tous les phénomènes est le sujet lui-même. L'imagination sert ainsi à Žižek de point de départ méthodologique dans son appréciation de la subjectivité contemporaine – une subjectivité *fâcheuse*, pour reprendre le terme choisi par le traducteur français de l'ouvrage. Ainsi, l'image n'assure pas le plein devenir d'une existence. Au contraire, l'image assure sa destruction et sa mise en morceaux.

3.3 Le meurtre

La destruction de l'existence : il s'agit là du dernier point d'ordre méthodologique. Dans l'image, on se retrouve avec une nouvelle approche de l'Homme, une approche qui nous libère du Dasein. Il faut cesser de se raconter des histoires : la mort de l'existence, c'est la condition d'une nouvelle manière de penser l'Homme.

On dira peut-être que ce n'est pas bien différent de ce qu'on trouve dans *Sein und Zeit*, (§ 46-53), l'idée selon laquelle le Dasein est pour la mort. Effectivement, comme Heidegger je propose de penser l'Homme avec sa fin. Pourtant, c'est là que s'arrête toute similarité. La mort heideggerienne est un facteur d'existence. Le Dasein authentique assume la nécessité de sa mort et il l'intègre à son cheminement; il se résout à la force sans égale de la mort et accepte de se faire dominer par elle. Parfois, des romanciers « tuent » leurs personnages. Dans son traité/roman de formation, Heidegger ne se rend pas jusque-là. Il ne fait que brandir la mort comme une menace, sans passer à l'acte – comme il brandit l'angoisse et la négativité pour rapidement les dépasser dans la pleine unité de l'être.

À l'opposé, la mort exposée dans les pages à venir n'est ni attendue, ni imposée. On choisit, en toute liberté, son moment. On ne s'y soumet pas comme une fin inévitable, prêt à s'accorder à son temps, mais on prend sur nous la responsabilité de son avènement.

Étant donné que j'aurai largué l'histoire (le récit) au profit de l'image, la mort aussi apparaîtra dans des termes radicalement nouveaux. La mort que j'ai à l'esprit n'est pas la fin illustre, ontologiquement profonde. C'est pourquoi je lui préfère le terme (plus imagé, justement) de « meurtre » – d'autrui, de nous-mêmes. Ce qui me retiendra, c'est le meurtre

de sang-froid, le traître coup de couteau dans le dos, le cadavre déshonoré et maculé. L'idée ne provient pas d'un auteur ou d'un texte particulier. Elle vient plutôt de la tendance agaçante, menaçante, inquiétante avec laquelle le meurtre se réitérera dans les réflexions à venir – autant dans les réflexions sur l'angoisse psychanalytique que dans celles portant sur la domination de l'être – autant dans les réflexions sur la désobjectivisation littéraire que dans celles portant sur les expérimentations cinématographiques – autant dans la conceptualisation de l'Histoire que dans celle de l'image. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard : le meurtre apparaîtra comme une *conditio sine qua non* de la pensée. Refuser le premier devoir du Décalogue, c'est le moyen le plus efficace de nous émanciper d'une voix qui tente de se substituer à la nôtre. Il y a une vérité dans le fait de s'adjuger librement le droit de vie ou de mort; reste à la déterminer.

J'en conviens, le meurtre est une expérience peu commune. Certes, on entend quotidiennement parler de meurtres dans les journaux et à la télévision⁸⁴. Des suicides déchirent sporadiquement des familles. Ces meurtres peuvent nous choquer, mais il est rare qu'ils nous impliquent directement. Pour plusieurs d'entre nous, le meurtre se résume à un geste impuni, anodin et répétitif, vu à la télé ou pratiqué dans l'univers virtuel d'un jeu vidéo.

Pourtant, une activité nous permet encore de mesurer le meurtre, à savoir la chasse. José Ortega y Gasset est un des rares penseurs à avoir conceptualisé la cynégétique. Des idées existentialistes, aristocratiques-libérales, vitalistes-holistiques, se côtoient librement dans son essai intitulé *Méditations sur la chasse* (1942). Gasset conçoit la chasse non pas comme une activité marginale, mais comme une pratique essentielle à l'Homme. Il écrit à cet effet : « [...] quand l'homme en a exclus d'autres de son terrain de chasse, quand il marque son territoire, il a en même temps défini sa culture. » (1942, 85, note 34) Et si la chasse est aussi importante dans la définition de l'Homme, c'est parce que le rapport délicat entre les proies chassées et les prédateurs chasseurs constitue une des lois fondamentales de la nature.

⁸⁴ Étrange. Alors que j'écris ces lignes, le 5 juillet 2011 à 15 heures, deux nouvelles funestes se partagent la une sur le site internet de Radio-Canada : Guy Turcotte, l'ex-cardiologue québécois qui a reconnu avoir assassiné ses deux enfants en 2009, est reconnu non criminellement responsable; et Casey Anthony, cette mère soupçonnée d'avoir tué sa fille en Floride en 2008, est acquittée. C'est le meurtre qui semble me traquer, et non l'inverse...

À bien des égards, Gasset ressemble à Heidegger. Où Heidegger parle d'être, Gasset parle de nature, mais l'idée est sensiblement la même : les interventions humaines doivent refléter et conserver une harmonie millénaire. L'Homme chasseur doit reconnaître – comme le Dasein – que sa raison, le *logos*, est un principe insuffisant. Il doit laisser la nature se *rejouer* en lui : la chasse est l'activité par excellence qui permet à l'Homme de redécouvrir son existence indomptable, farouche et animale. Chasser ne signifie pas l'anéantissement pur et simple des populations animales, mais la contribution au bon fonctionnement de la nature et à l'équilibre des espèces. C'est pourquoi, dans la chasse, « *l'homme renonce de façon suprêmement libre à la suprématie de son humanité* » (Gasset, 1942, 68). Le chasseur assume sa suprématie (technique et intellectuelle) et la modère pour laisser une chance de survie à l'animal. L'Homme doit faire semblant de ne pas être aussi fort qu'il l'est. C'est un exercice d'humilité franchement pervers : « Je ne te frapperai pas plus fort, mais, tiens-toi le pour dit, je *pourrais*. » La menace est bien plus vicieuse qu'une punition réelle.

L'argumentaire de Gasset est contestable sur bien des points – en commençant par son opposition entre la nature à l'état pur et les travestissements qu'elle peut subir aux mains des humains. Pourtant, une de ses idées résonne clairement avec mon propos sur le meurtre. Quand le chasseur se retrouve devant le gibier mort, il se demande ce qu'il vient de faire et s'il a bien fait. Comme un chien affamé qui rongerait l'os de sa propre patte, l'esprit du chasseur se tourmente avec une question sans réponse. Gasset écrit :

La mort est déjà suffisamment énigmatique lorsqu'elle vient d'elle-même par la maladie, le vieil âge et la débilité. Néanmoins, elle l'est encore plus quand elle ne vient pas spontanément, mais est produite par un autre être. L'assassinat est l'évènement le plus déconcertant qui existe dans l'univers, et l'assassin est l'homme que nous ne pouvons jamais comprendre. C'est pour cela que cette action entraîne toujours d'épouvantables expiations et que son auteur fut toujours ostracisé. (1942, 104)

La mort infligée par le chasseur n'est pas accidentelle, mais bien délibérée. C'est toute l'ampleur de ce concept, « délibéré », qui frappe le chasseur. « Que sont ma volonté et mes désirs que je ne comprends pas et qui, de plus, me poussent au meurtre? » Il ne s'agit pas d'une pure question ontologique – « qu'est-ce que l'existence? qu'est-ce que la mort? ». Il s'agit d'un fait, d'une vérité où le sujet se met à l'avant-scène *en tant qu'assassin*. Le chasseur qui tient la bête, son semblable, dans sa mire, sent l'interdit tenailler son esprit. Chaque fois qu'il

presse sur la détente de son arme, le chasseur crée un état d'exception qu'il peine à comprendre : « "Tu ne commettras pas le meurtre" (*Exode*, 20.13), et pourtant, voilà que je viens de faire feu... » Le chasseur prend conscience de son goût pour le sang. D'ailleurs, Gasset remarque avec perspicacité que « rien ne tache comme le sang » (1942, 107). Bien entendu, la phrase fonctionne au sens propre et au sens figuré. On ne se lave pas facilement les mains après avoir dépecé un animal, il y a toujours du sang séché sous nos ongles, dans les craques de notre peau; nos vêtements aussi ont une étrange odeur de criminalité; c'est moi qui suis avili et dégradé par les tripes évidées, par le sang répandu. L'essence du problème, Gasset le saisit bien :

Tout bon chasseur est inquiet, au fin fond de sa conscience, devant la mort qu'il est sur le point d'infliger à l'animal enchanté. En ce moment ultime, il n'a pas la conviction que sa conduite est correcte. Mais, entendons-nous bien, il n'est pas certain non plus du contraire. Il se trouve dans une situation ambivalente qu'il aurait souvent aimé clarifier. Il médite sur cette question sans parvenir à l'évidence désirée. (1942, 104)

En méditant, le chasseur fait feu. La pensée et le meurtre se rejoignent en un acte fulgurant et irréversible. En tombant, la bête ouvre un abîme de doute dans l'esprit du chasseur : ce meurtre qui déclenche la pensée, constitue l'apothéose, sinon l'origine de notre étude. La pensée ne se tient pas à la glorification de l'existence, mais à sa suppression et à sa scandaleuse destruction.

Dans tous les cas, si tout se passe comme prévu, l'existence sur laquelle Heidegger a tant parié, l'existence qui soutient toute sa pensée, sortira d'ici les pieds devant. Une autre pensée est nécessaire.

SECONDE PARTIE
DÉBÂCLE

CHAPITRE I

L'angoisse chez Freud...

En ancien français, l'angoisse « désigne la violence ou la colère. Un sujet qui s'angoisse, c'est, selon cet usage, un sujet en accès de violence. De fait, il y a dans l'angoisse une violence intrinsèque » (Assoun, 2006, 67). Ce sens est toujours clair en anglais : *angst*, *anxiety* et *anger* ont tous la même racine indo-européenne *angh-*, douleur, serrement. Ce n'est donc pas un hasard si les bourreaux du Moyen-Âge ont fait de l'angoisse une poire, un instrument de torture inséré dans la bouche, le vagin ou l'anus – tous les trous, toutes les fentes du sujet – qui, à l'aide d'une vis, pouvait s'ouvrir afin d'écarteler et déchirer le corps. L'angoisse divise brutalement.

Un an avant la publication de *Sein und Zeit*, Sigmund Freud publie un essai intitulé « Inhibition, symptôme et angoisse » (1926)⁸⁵. On y trouve des idées parfois similaires, mais aussi contraires à celles de Heidegger. Je l'ai signalé plus haut : Heidegger reconnaît la part négative de la pensée, mais, l'intégrant à l'ontologie, il saute par-dessus, *überspringt*. Freud, au contraire, zoome sur l'angoisse en vrai *analyste* – l'analyse dissout, délie, décompose (ἀνάλυσις *ana-* sur, au travers; *lysis-* déserrer). L'angoisse passe de simple égratignure à accroc, pour enfin être une rupture déclarée. Si je peux me permettre une allégorie imagée, l'angoisse est comme une escarre : quand on commence à la gratter, c'est toute la plaie qui s'ouvre. Elle pullule de problèmes comme des asticots sur un corps en décomposition. On voit clairement (de manière anticipée) Heidegger dans la mire de Freud lorsque l'analyste déclare : « Quand

⁸⁵ Freud consacre plusieurs études à l'angoisse et y réfère abondamment au fil de ses méditations psychanalytiques. La majorité des commentateurs s'accordent toutefois pour dire que l'essentiel de la théorie freudienne de l'angoisse se trouve dans l'essai de 1926. Pour des études approfondies du concept d'angoisse chez Freud et la place qu'occupe cet essai dans l'ensemble de son œuvre, voir notamment Kaltenbeck (1990), Chambrier (1997), Jeanclaude (2001) et Assoun (2006).

celui qui chemine chante dans l'obscurité, il dénie son anxiété [*Ängstlichkeit*, angoisséité], mais il ne voit pas plus clair pour autant. » (1926, 214) Avec Freud, une toute nouvelle rhétorique s'ouvre à nous, fondée non sur le sens et la totalité, mais sur la rupture et la fragmentation.

Comme Heidegger, Freud distingue rapidement la peur de l'angoisse : la première a un objet, tels un chien menaçant, un truand, etc.; la seconde est sans objet (du moins à première vue – j'expliquerai plus tard la nature de ce « sans »). Avant même de savoir ce qu'elle est, l'angoisse se présente comme une chose à contenir : soit par des inhibitions (relatives aux pertes de fonctions), soit par des symptômes (qui remplacent l'angoisse par des manifestations extérieures alternatives). Mais il peut arriver que ces constructions défailent et que l'angoisse devienne inévitable. Ainsi, l'angoisse se développe comme affect du *moi* devant la montée pulsionnelle du *ça* sous l'œil circonspect du *sur-moi*. La phrase est lourde et mérite des explications. Je rappelle à cette fin la seconde topique freudienne élaborée dans *Le moi et le ça*. À propos du « moi », Freud écrit :

Nous nous sommes formé la représentation d'une organisation cohérente des processus animiques dans une personne et nous l'appelons le moi de celle-ci. À ce moi se rattache la conscience, il gouverne les accès à la motilité, c'est-à-dire : à l'éconduction des excitations dans le monde extérieur ; c'est cette instance animique-là qui exerce un contrôle sur tous ses processus partiels, qui durant la nuit va dormir, tout en maniant alors encore la censure de rêve. (1923, 261-262)

Le « ça », quant à lui, désigne la part inorganisée du moi, le « psychique autre » (1923, 268). Freud continue : « Il est facile d'apercevoir que le moi est la partie du ça modifiée sous l'influence directe du monde extérieur par l'intermédiaire du *Pc-Cs* [perception-conscience]. » (1923, 269) Et plus loin : « Le moi représente ce qu'on peut appeler raison et bon-sens, au contraire du ça qui contient les passions. » (1923, 269) Le sur-moi, enfin, constitue la part critique du moi, son héritage qui lui adresse conseils et interdictions. Freud écrit : « [...] le sur-moi n'est pas simplement un résidu des premiers choix d'objet du ça, mais il a aussi la signification d'une formation réactionnelle énergétique contre ceux-ci » (1923, 277); « Tandis que le moi est essentiellement représentant du monde extérieur, de la réalité, le sur-moi se pose face à lui comme avocat du monde intérieur, du ça » (1923, 279-280); et enfin :

[...] le sur-moi se manifeste essentiellement comme sentiment de culpabilité (ou mieux : comme critique; le sentiment de culpabilité est la perception dans le moi

correspondant à cette critique) et [...], ce faisant, il déploie contre le moi une dureté et une sévérité si extraordinaires. (1923, 296)

En somme : le « ça » est le lieu non-structuré, inconscient des pulsions et des désirs; le « moi » constitue la part organisée du ça; enfin, le « sur-moi » est le moi idéal, générateur de culpabilité, qui contient les pulsions et les fantasmes dans des limites socialement ou culturellement acceptables.

Une première différence entre Heidegger et Freud apparaît : au lieu de voir l'angoisse comme une structure inscrite dans un processus existentiel, Freud la considère comme une cause, une structure première du moi. L'angoisse n'est pas une *découverte*, elle est plutôt *initiatrice*. Freud écrit :

Une autre thèse qu'il m'est arrivé d'énoncer réclame maintenant une vérification à la lumière de notre nouvelle conception. C'est l'affirmation que le moi est le lieu de l'angoisse proprement dit; à mon avis elle s'avèrera pertinente. Nous n'avons en effet aucune occasion d'attribuer au sur-moi une quelconque manifestation d'angoisse. Mais lorsqu'il est question d'une angoisse du ça, on n'a pas à contredire, mais à corriger une expression maladroite. L'angoisse est un état d'affect qui ne peut naturellement être éprouvé que par le moi. Le ça ne peut pas avoir de l'angoisse comme le moi, il n'est pas une organisation, ne peut juger de situations de danger. En revanche, l'occurrence est extrêmement fréquente où se préparent ou s'effectuent dans le ça des processus qui donnent au moi l'occasion du développement d'angoisse; en fait, les refoulements vraisemblablement les plus précoces, comme la majorité des refoulements ultérieurs, sont motivés par une telle angoisse du moi devant tels ou tels processus dans le ça. (1926, 256)

Je décompose cette citation en suivant les trois termes de la topique.

1. D'abord, l'angoisse se situe au cœur du moi. Freud insiste plus loin : le moi est « le seul et unique lieu de l'angoisse » (1926, 275). Dans les mots de Paul-Laurent Assoun, le moi constitue « l'agence de l'angoisse, son instance exécutive – l'entreprise qui en assure le service ou l'organisme chargé de cette mission » (2006, 38).
2. Le ça, quant à lui, met en branle l'angoisse. Contrairement à Heidegger, qui affirme que l'angoisse est « là » (1969, 54), il serait plus adéquat, en termes psychanalytiques, de dire « ça angoisse ». Et si on voulait pousser davantage la logique, on pourrait troquer le *Da-sein* pour le *Das-sein* : le « là » (l'adverbe qui *complète* l'être) cède sa place au « ça » (le pronom démonstratif qui *remplace* l'être). L'ontologie est en voie d'être complètement remplacée. L'angoisse apparaît comme l'affect basique qui se trame dans le fond inorganisé et pulsionnel du moi. Freud déclare même (et encore, sur ce point, il ressemble à Heidegger) que l'angoisse a préséance sur les autres affects.

Presque dix ans avant de publier son étude fondamentale sur l'angoisse, Freud décrivait cet affect comme « la monnaie qui a universellement cours, contre laquelle sont ou peuvent être échangées toutes les motions d'affect » (1917, 418); l'angoisse est une sorte de *joker* qui peut tenir lieu de n'importe quel affect.

3. Le sur-moi, enfin, n'a pas d'angoisse; précisément pour cette raison, il tente de se l'approprier afin de dévier le désir qui se trouve à sa source – j'y reviendrai.

Mais pour le moment, il suffit de se rappeler l'idée que l'angoisse est comme une devise précieuse. Elle constitue un standard autant absolu que neutre. D'une certaine manière Heidegger ne disait rien de différent : l'angoisse apparaît au moment où le Dasein remise le sens, se sépare du monde (Descartes) et fracture le temps (Hegel). C'est d'ailleurs pour cette raison que la Modernité était éminemment angoissante et qu'elle a opté pour une entente universelle (et à proprement parler insensée) de la vérité.

Pourtant, une opposition clé entre les conceptions heideggérienne et freudienne de l'angoisse concerne le rôle qu'elles accordent à la mort. On sait que Heidegger pose un rapport essentiel entre l'angoisse et la mort : l'angoisse constitue le passage obligé du Dasein dans le non-sens qui lui permet, en assumant son souci, de s'ouvrir à sa mort et à la pleine vérité de son être. Certes, l'imminence de la mort fait rayonner, si on peut dire, l'angoisse dans le Dasein. Mais la mort apaise également celui qui se tient à la limite de l'existence. La mort est un au-delà séduisant et sécurisant qui contribue à l'identification du Dasein. On trouve une représentation étonnamment juste de cette conception de la mort dans le roman de science-fiction *Logan's Run* (Nolan et Johnson, 1967). Dans un futur dystopique, les Hommes vivent dans une immense ville régulée au quart de tour par un ordinateur tout puissant. La durée de vie, surtout, est programmée : à l'âge de 21 ans, tous les habitants doivent se présenter à un lieu d'exécution nommé *Sleepshop*. L'histoire raconte comment un héros tente de se soustraire à cette règle et de s'échapper, avec l'aide d'une communauté de fugitifs, de cette ville maudite. Ce qui retient mon attention n'est pas tant le récit du héros, que le fait que la masse va délibérément se faire exécuter – comme si elle savait qu'elle ne pouvait rien espérer de la vie dans de pareilles conditions. La mort que trouvent les habitants dans le *Sleepshop* leur sert de sur-moi protecteur. Comme le Dasein, les habitants de ce futur terrible acceptent sans réserve leur destin et se jettent dans les bras d'une mort fascinante. Et, point particulièrement inquiétant, c'est bien pour cette raison que la ville fonctionne.

« Existez, mourez et, si vous avez un quelconque sentiment d'angoisse, c'est pour mieux faire le pont entre ces deux événements » : tel est l'ordre. D'une certaine manière, dans l'existence autant que dans la mort, l'Homme « a pied » (comme le baigneur dit « avoir pied », être sécurisé, rasséréiné en s'appuyant sur un fond).

Rien de tel chez Freud. Bien que Freud ait flirté avec la mort – surtout dans « Deuil et mélancolie » (1918) et *Au-delà du principe de plaisir* (1920) –, il déclare dans son essai sur l'angoisse que la mort est « à peine digne d'intérêt » (1926, 255). Au lieu de soumettre l'angoisse à la mort, Freud nous invite à considérer sérieusement, en elle seule, la non-signifiante dans laquelle l'angoisse nous plonge. Autrement dit, ce qui angoisse c'est moins la mort envoutante au-delà de la limite de l'existence, que *la limite elle-même*, celle qui interrompt la totalité du sens. Il est certain que, même dans la psychanalyse, l'angoisse est un stade. Mais contrairement à l'existentialisme, où c'est l'après-angoisse qui compte, la psychanalyse s'intéresse au seuil lui-même; en cela elle est définitivement Moderne. Pour reprendre la très belle expression de Ruth Ronen : « [...] concrètement l'angoisse est un moment réduit à une pure et simple *ponctualité du commencement*. » (2009, 78-79 tp) L'angoisse n'est pas réglée. Penser l'angoisse consiste à se tenir en équilibre précaire sur le seuil lui-même.

L'essentiel dans l'angoisse, c'est la simple expérience de la *coupure*, la castration en étant pour Freud l'exemple le plus illustre (mais il mentionne également la déjection des fèces, particulièrement les méconiums des nouveau-nés, et l'arrachement du sein maternel). Freud voit, comme Heidegger, que l'angoisse *isole*. Mais, au-delà de Heidegger, Freud voit que l'angoisse est *essentiellement* rupture. L'horreur s'identifie à la coupure elle-même. Freud s'adresse aux mâles : ils connaîtront l'angoisse quand on leur retirera leur appendice inquiétant, digne foutoir ou robinet coulant. Les hommes fantasment de loger leur vit entre les cuisses chaudes de la première venue, mais le plus souvent ils le tiennent caché entre leurs jambes variqueuses. Aussi bien enlever cette protubérance inutile. Peu importe ce qui se passe après, c'est au moment où le fer tranche le derme et l'albuginée, qu'il coupe l'urètre, qu'il lacère les *corpora cavernosa* et le *corpus spongiosum*, et qu'il ablatit les testicules, que la vérité de l'angoisse frappera les mâles de plein fouet. Et une fois qu'ils seront émasculés avec une plaie ouverte entre les jambes, ils comprendront que « pisser du sang » n'est pas qu'une violente expression figurée... Justement, Freud écrit à cet effet :

La castration devient pour ainsi dire représentable par l'expérience quotidienne de la séparation d'avec le contenu intestinal et par la perte du sein maternel vécu lors du sevrage; mais quelque chose de semblable à la mort n'a jamais été vécu ou bien n'a laissé, comme l'évanouissement, aucune trace décelable. C'est pourquoi je m'en tiens fermement à la supposition que l'angoisse de mort doit être conçue comme analogon de l'angoisse de castration, et que la situation à laquelle le moi réagit est le fait d'être délaissé par le sur-moi protecteur – les puissances du destin –, par quoi prend fin l'assurance contre tous les dangers. (1926, 246)

L'angoisse, cet affect qui bouleverse l'harmonie du monde, est toujours accompagnée d'un trauma. Elle est foncièrement violente. C'est ainsi que nous comprenons la mise en garde de Freud dans sa distinction entre l'angoisse et la terreur : « Le mot *terreur* me semble [...] avoir une signification toute spéciale, en désignant notamment l'action d'un danger auquel on n'était pas préparé par un état d'angoisse préalable. On peut dire que l'homme se défend contre la terreur par l'angoisse. » (1916, 372) (En ces temps de terrorisme général, on peut se demander si Freud ne nous prescrirait pas *plus* d'angoisse...) L'angoisse, c'est l'affect le plus fondamental, le plus négatif et en quelque sorte le plus sain. Freud se demande à cet effet : « D'où vient le privilège, dont l'affect d'angoisse semble jouir sur tous les autres affects, d'être le seul à provoquer des réactions qui se séparent des autres comme anormales et qui s'opposent, comme inappropriées à une fin, au flot de la vie? » (1926, 264) L'angoisse s'oppose au flot de la vie non pas *devant* la mort (existentielle, et encore moins biologique), mais, si on peut dire, *en-soi*.

Enfin, chez Freud, l'angoisse est sans objet, mais ce « sans » est à comprendre positivement. C'est le « sans » de l'objet, sa négation qui angoisse. Le sujet angoissé est « devant quelque chose » (1926, 279) : la coupure, la séparation, toute angoisse est « conçue comme élaboration de l'angoisse de castration » (1923, 301). On le voit, c'est un objet très particulier, car qu'est-ce que la castration sinon l'objet d'un *manque*? Cette question en est une que Lacan a grandement exploitée.

CHAPITRE II

... et chez Lacan

Jacques Lacan fait de l'angoisse l'objet principal de son dixième séminaire (1962-1963)⁸⁶. Après dix ans d'enseignement, Lacan ne laisse aucun doute sur l'importance du thème pour l'ensemble de sa pensée : « L'angoisse est très précisément le point de rendez-vous où vous attend tout ce qu'il en était de mon discours antérieur. » (*SX* 11) Plus loin, Lacan déclare même que l'angoisse constitue le cœur inatteignable de l'expérience analytique – de « tout le procès, toute la chaîne de l'analyse » (*SX* 57) – *en ce qu'elle n'est pas donnée*. La spécificité négative de cette définition est curieuse, mais permet la compréhension la plus juste de l'angoisse.

Lacan s'inscrit évidemment dans le sillage de Freud, mais il a aussi été très influencé par ses lectures de Heidegger⁸⁷. Sans le travail de destruction de l'Histoire de la philosophie préalablement entrepris par Heidegger, la pensée de Lacan aurait été très différente, voire méconnaissable. Pourtant, Lacan est un interprète libre qui imagine des variations originales

⁸⁶ Pour des aperçus générales sur l'angoisse lacanienne, on consultera notamment Baas (1990), Dorner (1990), Moussay (1990) (ces trois études sont tirées d'un recueil fort intéressant détaillant les rapports entre les acceptions psychanalytiques et philosophiques de l'angoisse). Probablement que les études les plus élaborées sur l'angoisse lacanienne sont celles de Miller (2004 et 2005). On consultera également la monographie de Ruth Ronen, *Aesthetics of Anxiety* (2009) – surtout « Anxiety and the Access Road to the Real » (p. 77-103). Je mentionne enfin que le numéro 26 du périodique *Lacanian Ink*, intitulé *Anxiety* (2005) contient une suite de rares études sur la conception de l'angoisse lacanienne, mais malheureusement, ce numéro est introuvable et n'a pu être consulté. Pour une étude générale de la pensée lacanienne, voir Žižek (2007); on consultera également le lexique de terminologie lacanienne de Cléro (2008).

⁸⁷ Sur le rapport incontournable entre Lacan et l'ontologie heideggérienne, voir Richardson *et al.* (1991), Dolar (1998), Balmès (1999) et Žižek (2008) – surtout la préface intitulée « Why Lacan is not a Heideggerean » (p. vii-xxi). Pour une étude sur l'influence qu'a eu l'existentialisme sur Lacan, voir Haute (1990). Pour le rapport entre Lacan et la philosophie en général, voir les ouvrages remarquables de Juranville (1988) et Simonelli (2000). Voir également Casey et Woody (1973) et Shepherdson (2003).

à des concepts philosophiques : c'est pourquoi, si les idées lacaniennes ressemblent *a priori* à celles de Heidegger, au final, elles contrastent souvent avec celles-ci.

Leur conception respective du langage est un bon exemple. Quand Lacan déclare « Nulle harmonie de l'être dans le monde... ... s'il parle » (1974, 37 marge), ou « l'être fuit la pensée » (2001b, 479), il reconnaît, comme Heidegger, que l'être est à la pensée (parlante) ce que l'huile est à l'eau : des substances incompatibles. Mais alors que Heidegger pose la primauté de l'être, Lacan fait l'inverse : il privilégie la pensée parlante. Ainsi, Lacan affirme : « Moi la vérité, je parle. » (1966c, 406) et « [...] c'est avec l'apparition du langage qu'émerge la dimension de la vérité. » (1966d, 522) La vérité s'entend dans la parole du sujet.

Par ailleurs, l'existentialiste et l'analyste considèrent tous deux que le langage est cause d'angoisse; ainsi Lacan affirme : « [...] je suis pure articulation émise pour votre embarras. » (SXVI 24) Autrement dit, la parole est angoissante pour le sujet qui s'en sert et pour ceux qui l'écoutent. À elle seule, l'idée est heideggérienne, mais Lacan poursuit dans une tout autre direction : « [...] l'angoisse, c'est *ce qui ne trompe pas*. » (SX 92) C'est-à-dire que l'angoisse (parlée) participe à la vérité et ne joue pas un simple rôle préparatoire à l'ontologie (comme chez Heidegger). Ainsi, la psychanalyse lacanienne réhabilite un type radicalement nouveau de *logos* : la parole du sujet, intersectée par l'angoisse et la négativité. Lacan insiste sur le fait que quelque chose à la fois impossible et bien réel bouleverse les possibilités d'existence et le sens de l'être : « Ce n'est pas seulement que le sujet soit, d'une façon statique, dans le manque, dans l'erreur. C'est que, d'une façon mouvante, dans son discours, il est essentiellement situé à la dimension du *se tromper*. » (S XI 126) Ce « tromper », cette erreur, n'est pas à confondre avec la dette (*Schuld*) heideggérienne (SZ §58). Heidegger voit bien que la dette constitue l'essence même de la conscience; mais il ajoute qu'elle doit être dépassée vers la résolution – ainsi va l'authenticité de l'existence. Lacan soutient plutôt que nous devons préserver l'activation de la faute, de l'erreur, du ne-pas constitutif de la conscience. D'ailleurs, rien ne nous assure que l'authenticité tant glorifiée par Heidegger est réelle et non une simple façade.

Le fossé entre Heidegger et Lacan se creuse quand on sait que selon l'analyste, l'angoisse est également « la cause du doute » (SX 92). L'angoisse est partie prenante de la vérité *et* du doute (je l'expliquerai plus loin, il s'agit là d'une apologie de la pensée cartésienne

qui met Lacan en opposition directe avec Heidegger). Et l'opposition s'intensifie, car Lacan pousse à fond l'idée (déjà présente chez Freud) que l'angoisse est déterminée par le manque. Ainsi, Lacan définit le réel comme un impossible et fonde carrément la vérité dans la fausseté : « [...] le mensonge comme tel se pose lui-même dans cette dimension de la vérité. » (*SXI* 127) La phrase contrariante rappelle des propos étranges tenus par Dimitri Razoumikhine, l'ami dévoué du tristement célèbre Rodion Raskolnikov, le meurtrier de *Crime et châtiment* :

J'aime cela, qu'on se trompe! ... C'est la seule supériorité de l'homme sur les autres organismes. C'est ainsi qu'on arrive à la vérité! Je suis un homme, et c'est parce que je me trompe que je suis un homme. On n'est jamais arrivé à aucune vérité sans s'être trompé au moins quatorze fois ou peut-être même cent quatorze et c'est peut-être un honneur en son genre. Mais nous ne savons même pas nous tromper de façon personnelle. Une erreur originale vaut peut-être mieux qu'une vérité banale. (Dostoïevski, 1866, 251)

Je reviendrai à ce roman plus tard. Mais ce qui compte pour le moment, c'est de voir que l'erreur se situe *à même la vérité*. Lacan n'opte pas pour une logique oxymorique (comme Heidegger le fait souvent) où des contradictions sont synthétisées dans une totalité. Il insiste plutôt sur la contradiction elle-même, recourant souvent au « *ne* dit explétif » (*SXI* 56), par exemple « pars avant *que* je n'arrive ». Le *ne* explétif a une fonction étrange : c'est une négation sans négation, qui indique à la fois l'appréhension et l'espoir dans la parole du sujet – son ambivalence, son clivage inconscient.

Comme Heidegger, Lacan considère que l'angoisse est un affect clé qui permet au sujet de se ressaisir. Mais contre Heidegger, et à la suite de Freud, Lacan conteste l'idée selon laquelle l'angoisse doit faire l'objet d'un dépassement. Il soutient plutôt que nous devons préserver l'angoisse – et nous préserver nous-mêmes – de l'illusion de « la sécurité, la sérénité, l'apaisement épicurien » (*SX* 49) que nous fait miroiter « toute présupposition cosmique ou cosmissante » (*SX* 49)⁸⁸. L'angoisse est une ressource importante et il est nécessaire, écrit Lacan, « de la canaliser et, si j'ose dire, de la doser, pour ne pas en être submergé » (*SXI* 41).

⁸⁸ Ce passage porte surtout sur les travaux de Claude Lévi-Strauss, mais la critique vaut également pour Heidegger. Lacan veut éviter un mouvement de balancier typique : monde unifié par un sens caché – crise – réunification dans la pleine vérité du sens, celui de l'être ou du cosmos.

Lacan appuie son analyse de l'angoisse sur l'essai bien connu de Freud, « L'inquiétant » (1919) (« *Das Unheimliche* »), « la cheville indispensable pour aborder la question de l'angoisse » (SX 53). On repense bien sûr à Heidegger qui, méditant à propos de l'angoisse, est lui aussi porté à réfléchir au thème de « l'étrang(èr)eté » (SZ 188) (*Unheimlichkeit*); mais encore ici cette similitude n'est qu'apparente et le différend entre les psychanalystes et Heidegger deviendra vite évident. L'interprétation freudienne du *Unheimlich* est ancrée dans un conte d'Ernst Hoffmann, « L'homme au sable » (1817). Le conte tourne autour de Nathanaël. Plus jeune, il craignait l'homme au sable : un effroyable personnage qui, la nuit, volait les yeux des enfants pour les donner à manger aux siens. Nathanaël associe ce monstre à un mystérieux visiteur nocturne, Coppélius, qu'il soupçonne d'avoir tué son père. Plus vieux, Nathanaël rencontre Coppola, un vendeur d'instruments optiques. Nathanaël lui achète un télescope pour observer Olympia, une fille énigmatique de laquelle il tombe éperdument amoureux. Mais quelle n'est pas sa surprise lorsqu'il découvre qu'Olympia n'est qu'une automate dont les yeux ont été faits par Coppola qui, en fin de compte, n'est nul autre que Coppélius! À la fin du conte, Nathanaël est poussé à la folie par Coppélius et se précipite en bas d'un clocher.

Plusieurs raisons rendent le conte inquiétant, selon Freud. Chaque fois, le regard (et la perte des yeux) et le désir sexuel sont en cause. Freud insiste à cet effet sur « la relation de l'angoisse pour les yeux à la castration » (1919, 165). C'est ainsi que l'homme au sable vole les yeux; Coppola vend des instruments optiques et construit des yeux pour l'automate, Olympia; Nathanaël fantasme sur Olympia qui, elle, ne s'avère être rien d'autre que l'illusion d'une femme. Freud soutient que le sentiment d'horreur est provoqué par ce qui n'est *pas* montré. Ou (ce qui revient sensiblement au même) l'horreur nous submerge quand on voit une première chose se montrer à la place d'une autre (qui, elle, n'est pas montrée). L'inquiétante étrangeté surgit dans la ressemblance, le regard dérobé, le masque – et donc aussi, le manque d'une chose initialement désirée.

Mais nous voilà revenus au thème de la monstration. Et on aura peut-être remarqué que la condition de l'horreur ressemble étrangement à la définition du signe. Ce n'est pas un hasard. L'examen de ces particularités et la réévaluation de l'épistémologie constituent deux des détours nécessaires à une meilleure compréhension de l'angoisse.

*

Je rappelle que Heidegger a fait de la monstration l'objet principal de sa phénoménologie (*SZ* § 7). Le signe – qui montre en ce qu'il utilise une chose pour renvoyer à une autre (*SZ* § 17) – n'est pas un simple accessoire philosophique, mais active toute « l'Analytique ». L'existence est comme une longue trame ou un large filet de renvois signifiants – un *semiotic web*, comme disent les Américains. Des brèches peuvent surgir dans l'être, mais elles se colmatent par la redécouverte du sens. Ainsi, le Dasein est-au-monde et il est constitué d'une pleine temporalité. Heidegger a également relevé le fait que dans la monstration, on utilise une chose pour une autre qui est *manquante* : on ne peut pas montrer un objet ou un savoir-faire à quelqu'un si cette chose lui est déjà dévoilée. Il n'y a là rien d'étonnant. Toutefois, Heidegger considère ce manque comme un simple fait transitoire. C'est précisément là qu'intervient et riposte le psychanalyste.

Il est communément admis que les psychanalystes, à la suite de Freud, insistent sur l'importance du désir. L'idée commune qu'on se fait de la psychanalyse est celle d'un analysant couché sur un divan qui raconte ses souvenirs d'enfance, ses traumatismes, ses conflits refoulés et, justement, son borborygme de désirs; pendant ce temps, derrière lui, l'analyste raffole de ces indécences. Il n'est pas intéressant de savoir à quelle réalité correspond exactement cette image répandue. Il suffit de savoir qu'un des grands mérites de la psychanalyse est d'avoir fait du désir le thème central d'une science. Lacan affirme à cet effet que le désir constitue « le fond, essentiel, le but, la visée, la pratique aussi » (*SX* 248) de la psychanalyse. Ce qui est important pour nous, c'est le fait que l'analyse du désir a attiré l'attention sur l'absence constitutive de la monstration. Lacan affirme ainsi que le désir est « essentiellement mis en rapport à une absence » (*SX* 57). En effet, on ne peut pas dire qu'une chose est manquante si son dévoilement ne vise pas à satisfaire une privation quelconque (le plus souvent inconsciente) – évidemment, il n'est pas certain que cette lacune soit toujours comblée. Par ailleurs, la monstration efficace nécessite une sorte de vide sur lequel l'objet nouveau peut s'ériger. Si on projette un film sur un autre, on se retrouve avec un beau palimpseste Postmoderne, mais on perd complètement l'essence initiale de nos objets. On a besoin d'un écran neutre. Pour montrer quelque chose, il est nécessaire de faire table rase, il est nécessaire d'avoir une surface abstraite et hypothétique, inoccupée par des valeurs. La

monstration se fait dans un *no man's land*, une fente où on peut décharger nos désirs comme bon nous semble (la connotation sexuelle de la phrase est, bien entendue, délibérée). La monstration ne repose pas sur le phénomène qui dévoile – en rapport à la lumière (φῶς) (*phôs*) –, mais sur le fantasme.

Cependant, ce qui peut paraître comme une condition évidente de la monstration est aussi ce qui entraîne les conséquences les plus étranges. En effet, on se retrouve à dire que la monstration consiste à projeter quelque chose qui n'est pas là sur quelque chose qui n'existe pas. Rien n'apparaît à la place de rien. Jusque-là, tout va relativement bien, mais on dirait que la raison vient de nous fausser subitement compagnie! Pourtant, c'est exactement à ce moment que se produit l'*Eurêka!* En échangeant un rien pour un autre rien, il se produit un déclic – dans les termes de Lacan, le « *Aha-Erlebnis* [...] temps essentiel de l'acte d'intelligence » (1966a, 92). On se demande quelle est la nature exacte des termes utilisés pour que nous nous retrouvions avec une conclusion pareille. Qu'est-ce que nos méditations finiront par nous faire dire? La question reste ouverte. Pour le moment, nous pouvons affirmer que le manque n'est pas un accident dans le parcours plus vaste de l'ontologie, mais une condition même du savoir. Le manque, soutient Lacan, est le « vice de structure inscrit dans l'être-au-monde » (SX 160-161). La critique à l'égard de Heidegger est à peine voilée. Dans la monstration, l'être-là (*Da-sein*) est radié et remplacé par ce qui *n'est pas là*. Les désirs et leurs lacunes se trouvent à l'avant-plan. Lacan affirme ainsi que « la première émergence de l'inconscient [...] est de ne pas prêter à l'ontologie » (SXI 31).

Ce qui est tout à fait remarquable, c'est que cette inflexion est déjà indiquée dans la philosophie cartésienne – celle-là même que Heidegger tente d'oublier. Lacan ne fait qu'observer cette bizarrerie. Dans leur étude sur le rapport entre Descartes et la psychanalyse, Baas et Zalozyc notent que le doute qui est aux origines de la pensée cartésienne

n'est pas un vécu, mais bien plutôt une fiction. Descartes l'indique sans ambiguïté : « je pouvais feindre que je n'avais aucun corps, et qu'il n'y avait aucun monde ni aucun lieu ou je fusse; mais (...) je ne pouvais feindre pour cela que je n'étais point. » [*Discours de la méthode...*] Le terme de l'expérience du doute est la limite d'une fiction. (1988, 19)

Le mot clé, bien entendu, c'est « feindre ». Descartes ne dit pas qu'il peut ne pas *être* (ou même : qu'il ne peut pas *ne pas être*), mais qu'il ne peut pas *s'imaginer* ne pas être. C'est l'imagination, la capacité de faire et de penser en images qui est la clé. La psychanalyse ne fait qu'exploiter la fiction, le fantasme cartésien.

D'ailleurs ce n'est pas un hasard si le coup d'envoi de la Modernité a été donné par les rêves – *l'inconscient* – de Descartes, son plus illustre pionnier. Dans une curieuse et passionnante étude, *La nuit des songes de René Descartes* (1998), Sophie Jama rappelle que dans un court texte intitulé « Olympica », contemporain au *Discours de la Méthode* (1637), Descartes aurait transcrit quelques-uns de ses songes. En marge du texte, il aurait inscrit : « *XI Novembris cæpi intelligere fundamentum inventi mirabilis*. [11 novembre, j'ai commencé à comprendre les fondements d'une merveilleuse invention]. » (Jama, 1998, 20) Jama suggère que ces quelques fantasmes cartésiens sont ni plus ni moins que l'amorce du savoir Moderne. Il est significatif que ce cahier ait disparu. De toute manière, il serait bien obscur, restant mystérieux pour Descartes lui-même. La vérité du songe n'a de portée que pour le seul sujet, entendu qu'elle lui échappe. Contrairement au sujet autonome, transparent à lui-même, éclairé, etc. (l'acceptation commune du sujet « Moderne »), Lacan suit Descartes dans l'identification de la pensée au doute, à la possibilité d'une méprise, la vérité même de l'erreur. Ainsi, Lacan soutient que « le doute, c'est l'appui de sa certitude » (*SXI* 36)⁸⁹. La grande force de Descartes, c'est qu'il a gardé son doute pour lui; sa pensée a pu en profiter pleinement.

*

Pourtant, cela commande une sérieuse reformulation et une radicale réinterprétation de l'épistémologie. C'est ainsi que Lacan visite à sa manière l'Histoire de la philosophie, attachant une importance toute particulière aux penseurs Modernes, spécifiquement Descartes et Hegel. Les puristes y verront peut-être un dévoiement, mais qu'importe. Le fait est que la Modernité sert de modèle à la psychanalyse. Lacan considère qu'il poursuit, si on

⁸⁹ Lacan évoque de manière répétitive sa dette envers Descartes dans *S XI*. Deux courtes études de Badiou (1996) et Žižek (1998b) posent et examinent le lien entre le philosophe et l'analyste de manière particulièrement claire. Le rapport entre Descartes et Lacan a sans doute été le plus explicitement détaillé dans les ouvrages de Baas et Zaloszc (1988) et de Sipos (1994). Mentionnons que, par l'entremise de Kojève, Lacan découvre aussi l'autre grand penseur moderne : Hegel. La dialectique négative et l'idéalisme hégélien ont une influence décisive sur l'analyste; on consultera à ce sujet Huson (2006).

peut dire, le combat des Modernes. Il est donc tout à fait justifié de réactualiser (et non pas simplement *répéter*) des termes philosophiques aux résonances Modernes, à savoir le *sujet*, l'*objet*, la *cause* qui les réunit et l'idée même d'*universalité*.

Lacan déclare que le négatif, plus précisément la négation explétive, est la marque du sujet (SX 200). Dorénavant, le sujet sera caractérisé par le manque, le faux. Lacan déclare même que « le matériel du sujet [est] proprement imaginaire » (SX 50), producteur et consommateur d'images, de fictions et de fantasmes. À l'aphorisme cartésien, « *Je pense, donc je suis* » (Descartes, 1637, 147), Lacan insuffle une nouvelle direction réglée sur l'absence : « [...] *je pense et je ne suis* » (SIX, cité par Baas et Zaloszyk, 1988, 11). (Ou, comme le veut un slogan de révolte populaire, « Je pense donc je nuis ».) Plus question d'un sujet présent et identique à soi, maître de ses perceptions, représentations, raisonnements, volontés, pulsions, etc. À l'encontre de cette idée naïve et répandue, Lacan parle plutôt du sujet éliidé (~~sujet~~) *du fait même de sa pensée*, sujet de l'inconscient : « [...] le zéro, c'est la place du sujet. » (SXI 205) Le sujet lacanien est *déssubjectivisé*. Il convient de noter que le sujet lacanien est barré dans tous les sens :

- il est littéralement biffé, mais aussi bloqué, immobilisé (verbe transitif direct);
- il est fermé à clé (adjectif);
- il cesse de fonctionner (verbe intransitif);
- il est stoppé par un obstacle, ou au contraire – étrangeté de la langue –, il s'est enfui (verbe pronominal).

Le sujet est donc marqué par le manque : « Le manque est radical, radical à la constitution même de la subjectivité telle qu'elle nous apparaît par la voie de l'expérience analytique » (SX 158) Le sujet ressemble à un pot : pas tant l'enveloppe, ni même « le vide autour duquel le pot est fait » (SX 217), mais le moment « quand ce vide est barré, pour ce remplir avec ce qui va faire le vide du pot à côté » (SX 217) (métaphore de l'analysé qui déverse ses paroles dans l'analyste)⁹⁰.

⁹⁰ Il est intéressant de noter que ce fait n'est pas unique à la psychanalyse. Koyré rapporte que Henry More, un contemporain de Descartes, craignait l'athéisme sous-jacent à la pensée cartésienne. Koyré remarque à cet effet :

C'est sans surprise que la négativité constitutive du *sujet* s'imisce également dans l'objet. L'objet auquel s'intéresse Lacan n'est pas celui défini par l'épistémologie de la mécanique classique (SX 48), c'est-à-dire ce qui procure un appui solide à nos perceptions (ce qui s'offre à la vue) ou un motif raisonnable à nos déclarations (ce qui s'offre à l'esprit). Lacan déclare (spécifiquement *contra* Husserl) que l'objet n'est « pas à situer dans quoi que ce soit d'analogue à l'intentionnalité d'une noèse » (SX 120). Une autre particularité de l'objet lacanien, encore plus importante pour nous, est qu'il trouve « sa subsistance en dehors de son emploi éventuel » (SX 56). Contrairement à la chose heideggerienne (*Ding*; *πράγματα*), par définition utile (SZ § 15), l'objet lacanien ne fait partie d'aucun réseau de renvois et ne s'insère dans aucune logique d'usage⁹¹.

L'objet lacanien est constitué depuis la parole : « *objet a* » ou « *objet petit a* » (voir notamment SX 119-133, SXI 63-109). L'objet *a* (différentiel) n'est pas l'entité finale, dominante et ostensible, mais ce qui – à même l'objet (physique) – est la cause inconsciente et foisonnante du désir. Dans l'objet *a*, on reconnaît, affirme Lacan, « l'objet dans la fonction qu'il remplit dans le fantasme » (SX 57). Autre particularité, Lacan définit ce nouvel objet comme une sorte de « pièce détachée » (SX 56); il affirme que « l'objectalité est le corrélat d'un pathos de coupure » (SX 248).

L'inflexion négative que Lacan donne à l'épistémologie atteint, forcément, le concept de causalité – ce qui réunit classiquement les événements et, ultimement, le sujet à l'objet :

Descartes exclut pratiquement de son monde les esprits, les âmes, et même Dieu; il ne leur garde simplement aucune *place*. À la question « où? », la question fondamentale qui peut être dirigée à tout et chaque étant réel – les âmes, les esprits, Dieu – et à laquelle More croit pouvoir donner des réponses définitives (ici, quelque part ou – dans le cas de Dieu – partout), Descartes est obligé de répondre, compte tenu de ses principes : *nulle part, nullibi*. [...] Dorénavant, Descartes et les cartésiens seront incessamment critiqués et devront porter le surnom moqueur de *nullibistes*. (1957, 138)

L'âme cartésienne est nulle part, sans *Da*. Le sujet barré conceptualisé par Lacan est ainsi calqué sur une idée fondatrice la Modernité. Sur le clivage du sujet, voir Lemaire (1977) et Žižek (1993) – surtout « *Cogito and the Sexual Difference* » (p. 45-80).

⁹¹ La notion kantienne de *bloßer Erscheinung* vient à l'esprit, pur objet, simple apparition déconnectée du monde – spécifiquement ce contre quoi Heidegger dresse sa phénoménologie (SZ § 7A). Je reviendrai sur cette idée plus loin. Mais le rappel d'un concept kantien n'est pas fortuit : dans plusieurs écrits et séminaires, Lacan se positionne vis-à-vis de Kant, notamment dans Lacan (1966f), et *SVII* sur l'éthique de la psychanalyse. On trouve plusieurs commentaires portant sur le rapport entre le philosophe et l'analyste. Bernet (1994) examine l'interprétation lacanienne de l'universalisme de Kant; sur ce thème on consultera aussi Zupančič (2006) et les huit thèses sur l'universalité proposées par Badiou dans Badiou et Žižek (2005, 26-48). Miller (2000, dir. publ.) examine la lecture lacanienne des trois grandes critiques de Kant. Enfin, Ronen (2002) analyse quelques similarités épistémologiques chez Lacan et Kant.

« Il n'y a pas de cause qui n'implique cette béance. » (SX 329) La causalité n'est pas une sorte de liant plein, mais un creux. Ce n'est pas un faible rapport analogique qui rattache l'objet *a* et le sujet, mais une « identification absolue » (SX 131) : « [...] là où vous dites *je*, c'est là, à proprement parler, que, au niveau de l'inconscient, se situe *a*. » (SX 122) La psychanalyse en a fait sa spécialité : « [...] le champ propre de l'analyse [...] tourne effectivement autour du rapport du sujet à *a*. » (SX 133)

Les causes sont comme des trous noirs, des hoquets, des fissures qui lézardent ladite « totalité » de l'être. La différence entre Lacan et Heidegger est on ne peut plus claire. Heidegger écrit une sorte de roman de l'existence, *Bildungsroman*, suivant une causalité typiquement aristotélicienne fondée sur le signe (selon un enchaînement logique où une première chose est responsable d'une seconde qui, elle, est responsable d'une troisième et ainsi de suite). À l'opposé, Lacan retient la causalité comme un principe lui permettant d'analyser les lacunes qui criblent tous les sujets. C'est une attaque en règle contre le signe. La causalité, comme l'image, est donc un trou dans la totalité du sujet. D'une certaine manière, il ne pourrait y avoir de roman proprement lacanien, puisque son héros est biffé, un sujet qui se résume à un ensemble de manques et de fissures d'où découle l'angoisse. Mais avant de recueillir cet affect, il importe de voir comment Lacan réarticule un quatrième concept : celui d'universalité.

Sous prétexte qu'elle a versé dans un universalisme insensé, Heidegger cherche à clore, *forclore* la Modernité. Pour cette même raison, Lacan se donne comme objectif de la pousser jusqu'au bout. En somme, il s'agit de deux solutions opposées à la même crise. D'une certaine manière, la Modernité a en elle la vérité de la psychanalyse, la vérité que la psychanalyse peut entendre. Commentateur notoire de Lacan, le philosophe contemporain Slavoj Žižek expose la situation clairement :

Et si la psychanalyse rend visible quelque chose que la philosophie Moderne de la subjectivité accomplit sans le savoir, dans son geste fondateur, que la philosophie doit désavouer si elle veut assumer sa place dans la connaissance académique? Pour utiliser le calembour de Lacan, et si la psychanalyse rend visible le fond *extime* de la subjectivité Moderne, son cœur le plus profond que la philosophie n'est pas prête à assumer, qu'elle cherche à garder à distance – ou pour le dire en termes plus en vogue, et si la psychanalyse rend visible la folie constitutive de la philosophie Moderne? (1998a, 1-2 tp)

Žižek renvoie évidemment le lecteur à l'essai de Derrida, « Cogito et histoire de la folie », où nous lisons : « Si la philosophie a eu lieu – ce qu'on peut toujours contester – c'est seulement dans la mesure où elle a formé le dessein de penser au-delà de l'abri fini. » (1967b, 90 note) Cet « abri fini » que doit éviter la pensée, c'est la raison, dieu, la totalité sensée de l'être, etc. Le penseur Moderne a explosé toutes ces fausses protections; le psychanalyste poursuit l'entreprise de destruction.

À ce propos, Jean-Claude Milner note justement : « [...] on dit *Unbewusst* [inconscient] comme on dit *Unendlich* [infini]. L'infini est ce qui dit non à l'exception de la finitude; l'inconscient est ce qui dit non à la conscience de soi comme privilège. » (1991, 343) Milner continue : « La psychanalyse est en son fonds [*sic*] une doctrine de l'univers infini et contingent. » (1991, 343) En fondant la psychanalyse sur l'inconscient, Lacan ne perd pas pour autant pied dans la vérité. En optant pour l'inconscient, Lacan ne nous condamne pas à errer dans un relativisme nébuleux, la jungle marécageuse et inextricable de la déconstruction poststructuraliste. Au contraire, la psychanalyse trouve la vérité dans les fuites et égarements du sujet. Du même fait, elle dépasse toute prétention ou limite de la science. Elle ne se contente pas de la réalité ou du possible, mais choisit le réel proprement impossible (pas ontologique). On comprend l'intérêt de Lacan pour Descartes, qui a fait exactement la même chose en instaurant une méthode qui ne dépendait que de lui pour définir une sorte de vérité universelle. La vérité peut donc encore nous mobiliser, à condition de l'identifier à la singularité elle-même. C'est justement cette singularité qui sauve les projets de Descartes et de Lacan de tout totalitarisme (et c'est l'ignorance de cette singularité et l'optimisme aveugle pour le sens total qui voue celui de Heidegger à la tyrannie). À tout moment, le sujet peut remettre les compteurs à zéro⁹².

*

Retour à l'angoisse.

⁹² Pour les conceptions lacaniennes de sujet et d'objet, voir surtout le *Séminaire XI* et Lacan (1966e); sur le thème de la causalité, voir Lacan (1966b) et *SXI* (p. 21-30). Sur l'élaboration du concept de sujet chez Lacan, de ses années comme clinicien jusqu'à ses premiers *Écrits*, voir Ogilvie (1987). Pour des études plus spécialisées sur la conception lacanienne de la subjectivité, voir Vergote (1994), Fink (1995) et Boothby (2001). On consultera Žižek (2008) pour une théorie du sujet récente et savamment élaborée, inspirée (entre autres) des travaux de Lacan. Je mentionne enfin que le rapport entre l'épistémologie lacanienne et l'angoisse est analysé par Baas (2003), Boussidan (2009) et Jadin (2009).

Selon Freud, je l'ai mentionné plus tôt, l'angoisse constitue l'affect le plus fondamental du moi (et *contra* Heidegger, elle a un objet bien réel : la castration). Lacan lui emboîte le pas : « [...] l'angoisse apparaît dans la séparation. » (SX 195) Cette séparation est bien réelle, et Lacan insiste sur le fait que l'angoisse « *n'est pas sans objet* » (SX 105); elle est « le défaut de l'appui que donne le manque » (SX 66-67). L'angoisse ne surgit pas d'un manque *simple*, mais, si on peut dire, d'un manque au carré – Hegel n'est jamais loin. On passe, comme dit Miller, « *De l'anxiogène à l'érogène* » (2005, 85). Le manque et le désir s'entretiennent, comme la présence et l'absence du sein maternel. L'angoisse (qui précède logiquement le désir, SX 324) apparaît quand la cyclicité entre manque et désir est rompue. Lacan écrit à cet effet :

Ne savez-vous pas que ce n'est pas la nostalgie du sein maternel qui engendre l'angoisse, mais son imminence? Ce qui provoque l'angoisse, c'est tout ce qui nous annonce, nous permet d'entrevoir qu'on va rentrer dans le giron. Ce n'est pas, contrairement à ce qu'on dit, le rythme ni l'alternance de la présence-absence de la mère. La preuve en est que ce jeu présence-absence, l'enfant se complaît à le renouveler. *La possibilité de l'absence, c'est ça, la sécurité de la présence. Ce qu'il y a de plus angoissant pour l'enfant, c'est justement quand le rapport sur lequel il s'institue, du manque qui le fait désir, est perturbé, et il est le plus perturbé quand il n'y a pas de possibilité de manque, quand la mère est tout le temps sur son dos, et spécialement à lui torcher le cul, modèle de la demande, de la demande qui ne saurait défaillir.* (SX 67, je souligne)

L'angoisse est coupure, fracture dans le va-et-vient entre le désir et le manque. L'angoisse s'entend dans un cri : celui dans lequel s'exprime l'orgasme (SX 303) ou celui du nourrisson naissant (SX 377). Bébé apprendra, sans doute, la joie, la mélancolie, la méchanceté, l'ignorance, la fierté, la compassion, la honte, le dégoût, l'enthousiasme, *et cætera*. Mais bébé naît terrifié, bébé profite de son premier souffle pour exprimer une sorte d'angoisse fondamentale ressentie lors de l'arrachement violent de la parturiente. Que bébé s'y fasse : les ruptures angoissantes accumulées au fil du temps seront les seuls événements qui lui donneront une réelle impression de subjectivité...

On peut s'imaginer que c'est ce même éclatement qui bouleverse bébé tous les soirs au coucher. Avant que bébé n'apprenne à « faire ses nuits », c'est comme si l'angoisse s'installe dans son esprit naissant. Bébé partage avec l'insomniaque, le penseur solitaire par excellence, cette même malédiction (d'une certaine manière, l'insomniaque est celui qui n'a jamais appris à faire ses nuits et qui se tient toujours sur le seuil entre le monde éveillé et celui

des rêves). À la nuit tombante, bébé commence à s'isoler du monde : la lumière, l'action, les bruits sont tous suspendus. Son sommeil est ponctué par des pleurs et geignements crève-cœurs. Quand on dit que bébé « fait ses nuits », on entend par là justement que bébé accepte que l'arrachement fasse partie de son quotidien : certes, demain matin tout reviendra à l'ordre, mais demain soir tout se désagrègera à nouveau.

Également, la fameuse colique – un pur symptôme sans définition réelle – ne pourrait-elle pas être considérée comme une manifestation d'angoisse? On serait aussi tenté de croire, avec Freud, que les pleurs intenses qui accompagnent les selles et les rots du nouveau-né, certainement causés par une réelle douleur digestive, sont aussi provoqués par une sorte d'angoisse de la séparation : « Qu'est-ce qui s'arrache de moi?! » ou « Que suis-je, moi dont le corps s'arrache à lui-même?! »⁹³ La détresse dans les cris de bébé est palpable.

Ces exemples sont personnels. Mais le cri angoissant est aussi relevé par Lacan dans un autre cas de parentalité. Lacan rappelle un cas célèbre analysé par Freud *SXI* (56-59) : la dépouille d'un enfant brûlé apparaît dans les rêves du père, l'enfant prend le père par le bras et lui demande de manière terrifiante : « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? » Arraché de son sommeil par ce cauchemar atroce, le père se précipite dans la chambre où repose le corps de son fils et trouve la pièce en proie aux flammes. C'est là, selon Lacan, l'idée du rêve : la rencontre manquée de deux régimes de représentations. C'est bien ce manque qui cause la souffrance du père. La connotation biblique (abrahamique) du récit est frappante : nos enfants seront les premiers à être sacrifiés sur les autels, leurs cendres dispersées par le vent.

⁹³ D'ailleurs, il est intéressant de voir que Lacan fait de ce thème fécal une clé de la subjectivité. Il affirme à cet effet que la constitution du désir du sujet passe « de l'anal à l'idéal » (*SX* 341). L'année suivante, il attire encore l'attention sur la proximité du sujet parlant et de la merde dans une phrase aux fortes connotations chrétiennes : « *Je me donne à toi*, dit encore le patient, *mais ce don de ma personne* – comme dit l'autre – *mystère! se change inexplicablement en cadeau d'une merde* – terme également essentiel de notre expérience. » (*SXI* 241) Une transsubstantiation mystérieuse est à l'œuvre : un tas de merde vaut un sujet particulier et unique. Dans la même lignée scatologique, Žižek relève l'idée de Luther selon laquelle l'homme est l'étron de Dieu :

La subjectivité moderne n'a rien à voir avec la notion que l'Homme est la plus haute créature dans la « Grande Chaîne de l'Être », comme le point final dans l'évolution de l'univers : la subjectivité moderne émerge lorsque le sujet se perçoit comme « intempêtif », comme *exclu* de l'ordre des « choses », de l'ordre positif des entités. Pour cette raison, l'équivalent ontique du sujet moderne est *excrémentiel* de part en part : il n'y a pas de subjectivité propre sans la notion qu'à un autre niveau, d'une autre perspective, je suis un simple morceau de merde. (2008, 183 tp)

Ailleurs, Žižek (2001) examine l'identification du sujet et de l'excrément (et les conséquences de cette identification) dans un chapitre judicieusement titré « *You Should Give a Shit!* » (p. 56-105).

Et comment ne pas penser, à ce moment, à la toile si bien connue d'Edvard Munch (1910) (figure II.2)? Des gens se baladent tranquillement sur un belvédère, jasant et contemplant le paysage. Ils sont insensibles au fait qu'un des leurs crie à en perdre la tête sous un ciel enflammé. Un Holocauste est en cours. Le cri avertit d'un manque qui ne répond plus, d'un manque qui manque, d'un désir, d'un sujet qui dérape.

D'une certaine manière, tout ça, Heidegger le sait. Mais là où il fait fausse route, c'est qu'il voit l'angoisse Moderne, le trou béant dans le *Bildungsroman* du Dasein, comme une brèche importune qu'il propose de sceller au plus vite avec le ciment de l'être. En somme, il étouffe le cri, étouffe le désir, et demande au lecteur d'en faire autant. Voyons l'essence de la réaction de Heidegger : il succombe, dirai-je, à la tentation du sur-moi ou, en termes lacaniens, la tentation du grand Autre.

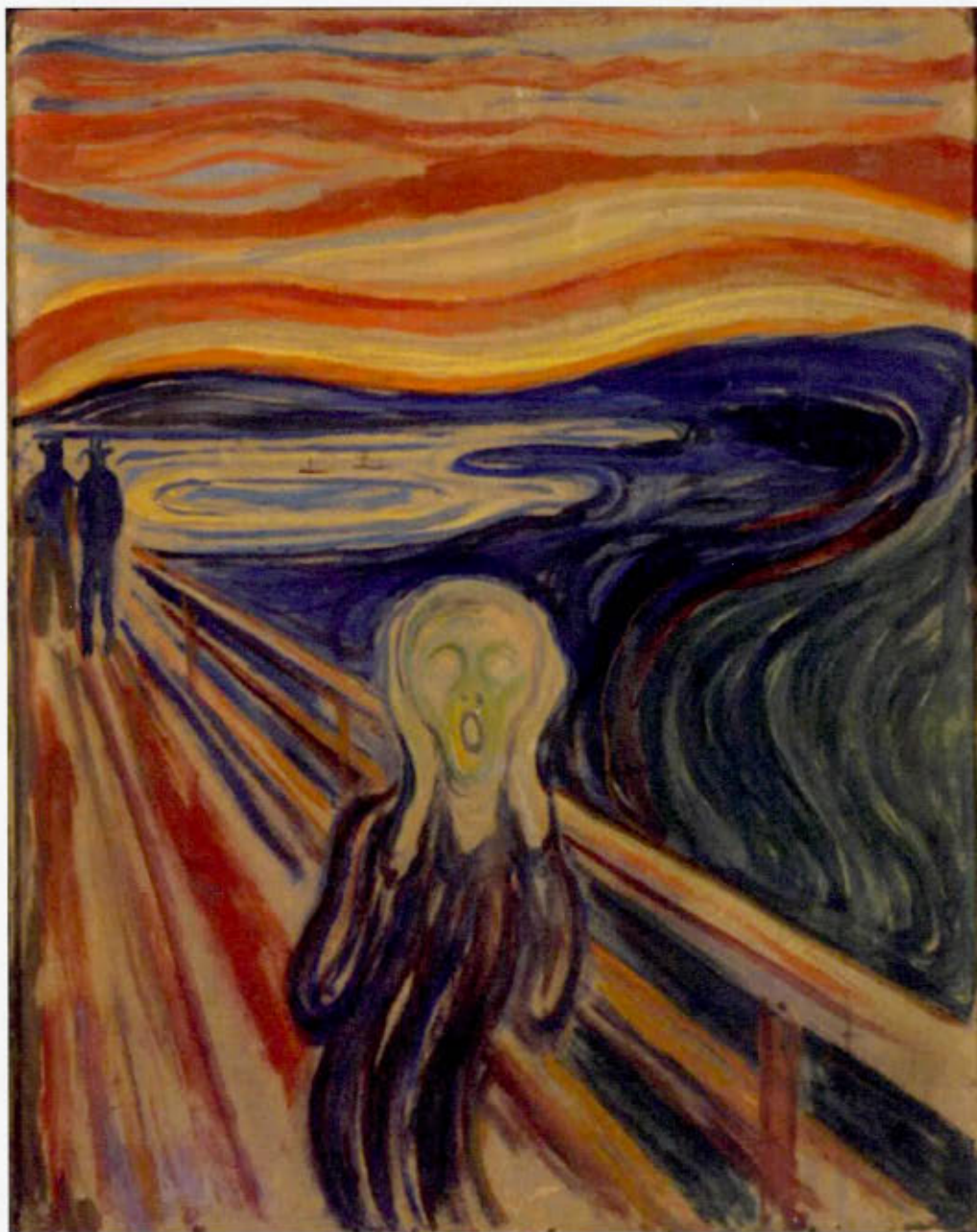


Figure II.2. *Skrik (Le cri)*. Munch. 1910(?). (Téléchargée du site du Munch Museet.)

CHAPITRE III

L'être / l'Autre

Avec Lacan, le rapport entre l'angoisse, la vérité et la connaissance devient essentiel (et pas, comme chez Heidegger, phénomène passager). Précisément pour cette raison, Lacan évite de tomber dans l'ontologie. C'est d'ailleurs justement ce qui explique la différence entre les conceptions lacanienne et sartrienne de l'angoisse. Cette remarque n'est pas purement anecdotique, mais elle aide à comprendre le projet conceptuel de l'analyste. Inspiré autant par Heidegger (plus le néant) que Kierkegaard (moins dieu), Sartre associe l'angoisse à la découverte de la liberté, de la possibilité et de la contingence, dans tout ce que ces thèmes ont d'absolu⁹⁴. Selon Sartre, l'angoisse devant le rien, face à l'impossibilité d'être soi, est le signe de la vertigineuse responsabilité de l'Homme. Pourtant, le *néant* sur lequel insiste Sartre est directement issu de l'*ontologie*; il s'agit en quelque sorte d'une reprise des théories heideggériennes (même si Heidegger prend bien soin de montrer la préseance de son ontologie sur celle de Sartre [Heidegger 1966, 92]). On voit le caractère novateur de Lacan : il trouve l'essence de l'angoisse dans la *négation*, une réfutation purement *logique*. L'angoisse n'est plus un problème pour l'existence, mais pour la pensée. Contrairement à Heidegger, pour qui « l'accomplissement exprès d'un énoncé de négation est étranger à l'angoisse comme telle » (Heidegger, 1969, 52), Lacan affirme que l'angoisse n'est effective *qu'avec* ou *qu'à partir de* la parole. Et c'est précisément en ce qu'il abandonne l'être au profit du *logos* – un *logos* radicalement renouvelé, il est vrai – que Lacan nous indique une alternative plus prometteuse : un chemin qui nous permet d'éviter toute illusion du sens.

⁹⁴ Je m'en remets à Tirvaudey (2002) pour l'explication du rapport Kierkegaard – Sartre – Heidegger.

Aussi fâcheux que cela puisse paraître, l'angoisse constitue l'affect fondamental du sujet. Malgré cela, le sujet adopte parfois un discours unifiant pour parer à cette angoisse. Dans les termes de Lacan, il crée l'Autre ou le grand Autre : « [...] ce devant quoi vous vous faites reconnaître. » (*SIII* 62); « [...] le lieu où se constitue le je qui parle avec celui qui entend. » (1966c, 428); « [...] le lieu où le discours du sujet [prend] consistance, et où il se pose pour s'offrir à être ou non réfuté. » (*SXVI* 24) L'Autre, « *a compassionate almighty fixer* » (Salecl, 2004, 130), est une autorité en retrait. C'est un objet ou un évènement que nous ne comprenons pas, mais que nous dotons d'un sens qui nous met en cause. Ainsi, Lacan affirme que l'Autre est un « Absolu, c'est-à-dire qu'il est reconnu, mais qu'il n'est pas connu » (*SIII* 48). Par exemple (les miens) : la nature, les ovnis, dieu, l'Internet, un indice boursier, les pleurs persistants d'un bébé, etc. On peut affirmer avec un degré de certitude raisonnable que peu de gens comprennent réellement comment fonctionne et ce que représente un indice boursier (TSX, S&P 500, CAC 40, FOOTsie, etc.) Pourtant, de nombreux conseillers et spéculateurs financiers s'approprient ces mesures statistiques et se présentent comme des interprètes de chiffres qui agissent directement sur le quotidien de millions d'individus. De manière similaire, la colique d'un bébé causée par une douleur ou une détresse quelconque n'a pas vraiment de sens. Pourtant, de nombreux pédiatres, sages-femmes (et des parfaits étrangers) se posent comme les interprètes des pleurs et proposent (ordonnent) des « solutions » aux parents.

Nous fournissons un sens à l'Autre. L'Autre est un vide que nous tentons à tout prix de remplir – une entreprise vouée à l'échec. L'Autre, c'est le veau d'or au pied duquel nous nous prosternons. C'est le mensonge collectif auquel nous souscrivons, le réseau communal et symbolique d'institutions, de coutumes et de lois. L'Autre, c'est ce à quoi nous quémignons la reconnaissance – bien qu'il ne peut nous reconnaître parce qu'il est d'abord reconnu par nous. Ne pouvant être ni infirmé ni prouvé, l'Autre devient le lieu du doute. Et la puissance que le sujet investit dans l'Autre finit, inmanquablement, par se retourner contre le sujet lui-même : émerge un sens caché qui se présente au sujet dans l'espoir et la crainte d'une totalité. « *Che vuoi?* que veux-tu? [...] Que me veut-il ? » (Lacan, 1966e, 295) L'Autre, c'est l'altérité inconnue. C'est le sens mystérieux qui nous met en demeure et favorise la paresse.

Des représentations de l'Autre abondent : il s'impose brutalement et dans tout son mystère dans le roman terrifiant d'Orwell, *1984* (1949). *A priori*, le parti politique central, Ingsoc, soulage tous les habitants d'Oceania de leurs décisions et il les décharge de leurs responsabilités. En réalité, la tête de proue du parti, Big Brother, domine les habitants et les assujettit par la force de son regard. Entité aussi mystérieuse que le parti, le Brotherhood, un organisme secret, a pour objectif de démanteler le système politique en place. Le protagoniste principal du roman, Winston Smith, espère se joindre au groupe de rebelles. Il trouve un dénommé O'Brien, qu'il pense être un des responsables de ce cercle de conspirateurs. Au bout du compte, ce n'est pas très clair, mais on conclut que le Brotherhood est un organisme fictif créé par le parti afin d'inspirer des idées terroristes dans la population pour mieux piéger les gens qui les concrétisent. C'est franchement monstrueux. Une des premières conditions pour faire partie de ce groupe, que Smith accepte sans réserve, c'est d'être prêt à tuer (1949, 846); Smith est également prêt à mourir, à trahir son pays, à distribuer des drogues, à encourager le proxénétisme, à propager des maladies vénériennes, etc., bref, « à faire n'importe quoi qui pourra causer la démoralisation et l'affaiblissement du pouvoir du parti » (1949, 846 tp). Ce qui est particulièrement terrifiant dans ce roman, c'est le fait que des doutes circulent quant à l'existence réelle de Big Brother. Et ces doutes contribuent à la domination de son image sur la population d'Oceania. En fait, Big Brother n'a pas besoin d'exister. Autre autoritaire et persécuteur, Big Brother génère un inébranlable délire psychotique. S'institue alors un rapport de totale dépendance : une obsession s'empare de la population, obsession qui n'est que l'éternel reflet de la terreur des masses. Big Brother reflète et se nourrit de l'angoisse des masses de manière telle à les forcer à agir comme s'il existait. La dystopie de *1984* est un *huis clos à ciel ouvert*⁹⁵. La fin complètement terrifiante du roman cloue, littéralement, le cercueil : l'hétéronomie absolue de Winston Smith, le protagoniste principal, à l'égard de l'Autre. Il finira ainsi avec une balle dans la tête. On ne peut échapper à Big Brother, voire au *Big Other*.

Dans *Lost Highway* de David Lynch (1997), il y a une scène où nous voyons l'Autre dans toute sa force. Construit sur le mode d'une bande de Möbius narrative, on voit Fred (Bill Pullman) qui, la soupçonnant d'adultère, assassine sa conjointe Renée (Patricia Arquette). Il

⁹⁵ J'emprunte cette formule juste à Martine Delvaux.

est alors emprisonné. Dans une importante ellipse, Fred disparaît et se fait remplacer par Pete (Balthazar Getty). Ce jeune homme un peu bête, dépassé par les événements, tombe amoureux d'Alice (également jouée par Patricia Arquette, celle qui incarnait Renée). L'unique surface des deux trames narratives (l'une centrée sur Fred, et l'autre sur Pete) est celle d'un amour déçu, constamment rappelé par un mystérieux personnage oraculaire. La scène clé se trouve dans les dernières minutes du film. Alice et Pete sont en cavale. Peu de temps auparavant, Pete s'est aperçu, non sans frayeur, qu'Alice jouait un double jeu : elle le séduit et le manipule. Blessé, et en même temps enivré par la puissance sexuelle d'Alice, il pose la question : « Pourquoi moi Alice? Pourquoi m'avoir choisi? » (Lynch, 1997 tp) Telle la Sphinge grecque, Alice lui répond sans répondre, avec une question : « Tu me désires encore n'est-ce pas Pete? Plus que jamais? » (Lynch, 1997 tp) Et Pete la prend. Cette scène illustre clairement l'entier mystère de l'Autre. Elle montre qu'on ne peut mettre l'Autre en demeure; devant l'Autre, c'est *nous* qui sommes sur le banc de l'accusé. Alice répond à une question par une autre qui ne dit toujours rien sur elle-même, sur ses motivations et qui ne fait que mettre Pete devant ses besoins sexuels insatiables. Pete ne peut rassasier ses fantasmes.

Un autre cas intéressant où on voit l'Autre dominer se trouve dans *Crime et châtiment* (1866) de Fédor Dostoïevski. Le roman tourne autour d'une anecdote simple : Raskolnikov assassine rudement une vieille prêteuse et sa sœur. Ce seul événement réel du roman se produit dans la première (de six) partie du livre. Ce crime est (malheureusement) banal; tous les jours, les médias rapportent des faits divers comparables (viols d'enfants, enlèvements, meurtres passionnels, etc.) sans qu'on en écrive des livres. Mais en fait, plus que le crime, le roman porte surtout sur le châtiment qui lui succède : les remords du jeune homme, ses tentatives pour justifier son geste et sa descente dans la folie. Raskolnikov croit que les lois sont bonnes pour le peuple, mais le surhomme (ce qu'il espère être) peut violer les lois et imposer sa propre vérité. C'est pour cette raison qu'il commet le meurtre. Mais peu à peu, Raskolnikov s'aperçoit qu'il n'a pas la conviction nécessaire pour tenir un tel rôle : il n'est qu'un homme ordinaire et son geste est un crime crapuleux. Un inspecteur vigilant tente de lui faire avouer le meurtre et Raskolnikov se fait aspirer encore plus bas par la spirale de la folie. Ultimement, c'est l'amour de Sonia, une prostituée pieuse, qui le convainc de passer aux aveux. Il est déporté en Sibérie et découvre, dans la souffrance, le salut. L'idéologie du roman est la suivante : on ne peut imposer indéfiniment sa vérité contre la loi dominante; nos

tentatives à la singularité seront, tôt ou tard, récupérées par l'ordre. Il est par ailleurs très clair que les délires de Raskolnikov (regrets, expiations, explications, justifications) sont dominés par une quête d'absolution et une volonté de rétablissement de l'ordre. Kristeva remarque à cet effet que la souffrance de Raskolonikov « résulte d'une permanente recherche du sens » (1987a, 190). La scène finale du livre est sans équivoque. Raskolnikov se lance aux pieds de Sonia : « Ce pardon comporte au départ une volonté, postulat, ou schème : *le sens existe*. » (Kristeva 1987a, 216) Le grand Autre finit par gagner.

Combien de récits suivent ce même modèle? Un personnage se joue de l'Autre pour finalement lui succomber, *pour son bien* (c'est ce qu'on veut nous faire croire). C'est encore la même intrigue qui est à l'œuvre dans *Catch Me if You Can* (Spielberg, 2002). Dans cette comédie biographique, on suit les aventures de Frank (Leonardo DiCaprio), un faussaire qui occupe une série de positions sociales sans jamais les comprendre. Au fur et à mesure que ses rôles commencent à être trop difficiles à jouer (quand, autrement dit, il commence à se dévoiler en tant qu'imposteur aux yeux du grand Autre), il se transforme : de pilote de ligne, il devient médecin, puis avocat. Mais la véritable leçon du film se trouve à la fin. Le jeu de chat et de souris a suffisamment duré. Frank est appréhendé par un agent du FBI et incarcéré. Il accepte alors d'échanger une partie de sa peine contre un emploi au FBI. L'idéologie maîtresse du film : on ne peut pas se jouer de l'Autre continûment. L'Autre finira non seulement par nous phagocyter, mais, en plus, par pourvoir à nos besoins. Le pouvoir achète le dissident. À un moment – c'est le sens qui parle – la crise doit cesser. Les explosions qui mettent tout sens dessus dessous ne peuvent pas être permanentes. La tendance au sens est insidieuse : l'ordre est opposé aux événements singuliers, et s'il donne un peu de lest, comme pour montrer sa faiblesse ou sa clémence, c'est pour mieux tout se réapproprier⁹⁶.

⁹⁶ La liste de films jouant sur cette formule, avec des variantes, est potentiellement infinie. *North by Northwest* (1959), un film d'Alfred Hitchcock, propose une tournure particulièrement intéressante de cette idée. Roger Thornhill est un publicitaire sans histoire. À cause d'une erreur sur la personne, il est enlevé par un groupe d'espions étrangers qui le prennent pour un dénommé George Kaplan, un agent américain. Après avoir survécu à une tentative d'assassinat, Thornhill décide de retrouver ce Kaplan pour rétablir sa réputation et redonner de l'ordre à sa vie. Le hic, c'est que Kaplan n'existe pas : il s'agit d'une identité vide créée par une agence gouvernementale de contre-espionnage pour confondre l'ennemi. Cette stratégie narrative procure d'innombrables rebondissements, parfois comiques; mais elle est surtout intéressante, pour nous, parce qu'on voit des gens qui recherchent activement *personne* (pronom indéfini masculin). Non seulement Thornhill est un publicitaire dont la tâche principale est de décevoir les gens (ce public critiqué par Heidegger en SZ § 27 pour cause de sa vacuité ontologique), mais, en plus, il cherche à s'identifier à une existence absolument vide. La particularité du film de Hitchcock est qu'il montre que l'ordre ne repose sur rien.

Dans *Sein und Zeit*, le grand Autre qui mobilise et encadre la pensée est clairement énoncé dès la première page : la *Seinsfrage*. Le schéma totalitaire de 1984 est trop simple pour recouvrir l'Autre à l'œuvre dans le traité heideggérien. Mais le contrecoup, c'est que le schéma totalitaire de *Sein und Zeit* exerce une domination encore plus sournoise⁹⁷. Bien que l'Autre soit clairement énoncé dans *Sein und Zeit*, son être est perdu de vue et le Dasein doit entamer une longue quête pour le redécouvrir. D'où la mise en question initiale du traité : « [...] il s'impose de poser à neuf la question du sens de l'être. » (SZ 1) Quel est le sens de l'interrogation ontologique? Que me veut une telle question? *Che vuoi?* La question de l'être intime le Dasein à se questionner lui-même. Un moment essentiel de cette quête est la crise en son sein : l'angoisse. Mais je l'ai souligné à maintes reprises, Heidegger l'étouffe aussitôt qu'elle surgit. Le sens, l'ordre, la cohérence de l'existence doivent être retrouvés – on repart à « la quête d'un nouveau grand Autre » (Salecl, 2004, 62 tp), la pleine temporalité de l'être. En réalité, la *Seinsfrage* détourne l'angoisse du sujet, comme l'ingénieur détourne une rivière vers une centrale hydroélectrique. Heidegger investit son doute dans l'être. Il fait de la *Seinsfrage* la gardienne de son angoisse. Le résultat, c'est que très vite l'être devient le principal bénéficiaire de l'angoisse. Mais tout ça, c'est pour le mieux-être de l'ontologie, qui doit obligatoirement connaître un *happy end* : tout est relié et trouve sa place à l'intérieur d'un grand récit.

L'ontologie existentielle heideggérienne donne une tournure particulière au rapport entre l'Autre et le sujet en rendant la domination de l'Autre omniprésente et sans cesse renouvelée : la production de l'existence devient sa propre finalité, l'essence de l'Autre devient sa propre quête du Dasein. Le risque que pose *Sein und Zeit* n'est pas de faire sombrer ses lecteurs dans la catatonie, comme les personnages de 1984, mais de les méduser avec l'interrogation du sens de leur devenir. Par définition, quand l'objectif d'une quête est la quête elle-même, celle-ci ne doit jamais s'accomplir. En effet, si la quête s'achève, sa raison s'envole et c'est la fin, le sujet supprime l'Autre qui lui reflète sa vérité. Nous parlons devant l'Autre et, n'entendant que l'écho de notre propre voix, nous pensons qu'il s'agit d'un ordre. Ou, comme le dit Lacan

⁹⁷ On note cependant une inquiétant coïncidence entre la formule quasi augurale de SZ et le mot d'ordre du Parti dans 1984 : « Tu es. » (Orwell, 1949, 890 tp) C'est l'existence des habitants d'Oceania, le sens que prend leur être qui intéresse le Parti. Autre coïncidence étrange : le recours régulier de Heidegger à des formes oxymoriques et un des principes clés de la *doublepensée* : « [...] c'est seulement en réconciliant les contradictions que le pouvoir peut être indéfiniment retenu. » (Orwell, 1949, 866 tp) En effet, Heidegger ne donne jamais l'impression qu'il est prêt à lâcher le micro; il forcera, coûte que coûte, l'ontologie dans notre esprit – je reviendrai à cette difficulté de prendre la parole après SZ.

dans un contexte similaire, en parlant « le sujet reçoit son message de l'autre sous une forme inversée » (SIII 47). La fameuse *Seinsfrage* est traversée de part en part par un plaisir pervers évident : il est impératif que la quête (herméneutique) demeure ouverte. La *Seinsfrage* doit tennailler le philosophe; elle doit l'obséder comme un plaisir sexuel perpétuellement repoussé, un *horizon*, pour reprendre un terme heideggérien, toujours à venir. Heidegger ne peut faire autrement que de terminer *Sein und Zeit* sur les questions qui ont ouvert le traité. C'est une particularité du *Bildungsroman* du Dasein : la plupart de ces romans culminent avec le dévoilement d'un secret absolu (ne serait-ce que son absence), mais Heidegger tient *mordicus* à ce qu'on pourrait désigner comme la permanence de son avènement – toujours en train d'arriver. Ainsi, Heidegger signe la perpétuelle réouverture, la répétitivité de l'assujettissement du Dasein vis-à-vis de la quête du sens de son être. C'est d'ailleurs pour cette raison que dans son « Discours de rectorat [...] » (1995c), le plus politique de ses textes, Heidegger insiste sur l'idée que toute bonne existence doit demeurer dans la question : « Questionner [...] devient en soi-même la figure où culmine le savoir. » (1995c, 103) L'Autre (le sens de l'être? un gouvernement dictatorial?) s'occupera des véritables actions. Sur la même ligne, Heidegger ne peut faire autrement que de taire la liberté du Dasein ou de lui donner une forme extrêmement restreinte, limitée à la seule répétition du même (SZ 384-385). Il est certain que cette acception de la liberté est insuffisante. Si la liberté est engageante, c'est bien parce qu'elle dépasse le sens, l'ordre du monde et de l'être.

Cela n'empêche pas Heidegger de maintenir l'idée selon laquelle le Dasein réinterroge silencieusement son déploiement, voire que Heidegger réinterroge *sa propre* existence. C'est là le problème. On a l'habitude de dire que la pensée cartésienne, partie de son évidence pour constituer le monde, a pavé la voie à l'égoïsme. Mais on voit, non sans surprise, que le Dasein heideggérien est encore plus solipsiste. Le Dasein est, Heidegger lui-même l'admet (SZ § 18), l'ultime référent : tout est dirigé vers le Dasein. Comme si, las de sa pensée, le Dasein se tournait vers lui-même et faisait une œuvre de son existence. Le Dasein ne peut s'empêcher de se viser toujours lui-même.

Cette tendance existentielle-ontologique s'amplifie; Lacan critique justement ces « tartufferies moralisantes de notre temps [qui nous en mettent] plein la bouche de la "personnalité totale" » (1966d, 521-522). Une pléthore d'objets dits de « consommation

culturelle » – et dieu sait qu'il y en a – nous indiquent, nous *ordonnent* la voie holistique de notre supposé bien-être. Et ça ne rate pas : en véritables paranoïaques, on nous considère systématiquement comme les récepteurs de tous ces messages (Quinet, 2002). Un bon exemple – ou un des pires – se trouve sans doute incarné dans une nouvelle revue : *Clés. Retrouver du sens*. Un condensé de tous les mythes et pseudos vérités d'aujourd'hui, un potpourri de termes à la mode tenus ensemble par des publicités politiquement correctes (efficacité énergétique, produits équitables, etc.) On y trouve des interviews dérisoires avec les PDG de multinationales qui disent comprendre – derrière leurs milliards – le désir des jeunes pour la liberté. Il y a des articles sur de beaux bébés eugéniques. Il y a des graphiques jolis et simples qui représentent le taux dit « consternant » de décès par balle aux États-Unis ou le taux de chômage dit « alarmant » chez les jeunes dans les pays de l'OCDE. Qu'a cette revue de si dégueulasse? Le mépris avec lequel elle se pose comme *simple interprète* du sens du monde; l'arrogance avec laquelle elle nous gave d'« un cocktail de conseils et d'interdits qui finit par goûter la culpabilité » (Salecl, 2004, 50 tp)⁹⁸.

La priorité : être mieux chez soi, avec les autres, avec soi-même. Heidegger ne disait rien de différent : l'essentiel, c'était d'accepter son inauthenticité pour mieux viser son appropriation. C'est en ce sens que l'« industrie du témoignage » (Salecl, 2004, 15 tp) génère une véritable obsession de devenir en thérapie. L'heure est aux manuels de *self help* et autres bouillons de poulet pour l'âme, où on tente de nous faire avaler toutes sortes de bondieuseries : existences courageuses, transformées et redécouvertes. C'est étrange et potentiellement inquiétant que ce qui devait protéger l'existence de son extranéation

⁹⁸ Notre bien-être ne pourrait être complet sans le mercantilisme biologique colporté de tous côtés. Est apparue une gamme quasi infinie de babioles et de services destinés à l'abonnement et à la gestion des sujets (re)devenus animaux : les humains. L'obsession de mieux vivre sa naturalité est bétonnée : opérations chirurgicales, médicaments, homéopathie, produits organiques, sports, etc. Il ne faut pas s'imaginer que le vaste tournant biologique soit dissocié de l'impératif d'exister, au contraire : l'impératif d'exister est dorénavant inscrit à même notre chair. La priorité des Québécois en 2011? La santé (Bélaïr-Cirino, 2010). L'ordre du gouverneur général du Canada, David Johnston, aux citoyens du pays en 2013? Qu'ils s'occupent de leur corps, de leur condition vitale (Canada, 2012). Pas de projets communs, mais la stabilité et l'optimisation du système biologique d'une seule créature enfermée sous son épiderme. Les superstructures constamment ressassées – biopolitique, bioéthique, biotechnologie, biomédecine, génie biogénétique, conscience environnementale – couronnent le tout : elles limitent le sujet à sa condition biologique et l'incitent à entretenir son assujettissement vis-à-vis la nature, un grand Autre contemporain. La nature nous obsède / nous terrorise : nous passons plus de temps à recycler et à acheter nos produits certifiés biologiques qu'à nous battre contre les injustices et la corruption. Lacan note justement : « On se gargarise toujours de biologie, avec un caractère d'incroyable légèreté dans l'abord du phénomène. » (SX 196) Cela ne signifie pas que le corps soit complètement inintéressant, comme nous le verrons plus loin.

(*Entfremdung*, aliénation), à savoir la redécouverte de son existence, soit devenu une de ses plus redoutables causes. Mais enfin, ça ne doit pas nous étonner : c'est bien la preuve que l'ordre ne laisse rien échapper : tout passe dans son collimateur. Fabien Ollier le dit clairement dans son étude critique de la pensée politique de Heidegger :

Ce qui stimule et redonne vigueur aux débats spécialisés sur l'ontologie heideggérienne et sur ses implications politiques est selon nous le *besoin d'ontologie et d'authenticité de l'être* qui enfle l'idéologie multiculturaliste. Cette nouvelle forme du souci et de la résolution se cache derrière des slogans faciles comme « droit à la différence », « deviens ce que tu es », « fier d'être ceci ou cela », etc. (Brohm, Dadoun et Ollier, 2007, 118)

L'unicité devient un impératif; toujours dans les mots d'Ollier la différence est « revendiquée comme un droit quasi constitutionnel. » (Brohm, Dadoun et Ollier, 2007, 120). La différence, le multiculturelle et cosmopolite est célébrée. Tout est unique – ou, ce qui revient sensiblement au même mais ce qui est autrement plus troublant, tout est même⁹⁹.

C'est ainsi qu'un ensemble croissant de fables spirito-psycho-pop jouent en boucle un même message : tout le monde semble être engagé sur la voie de l'autodécouverte. Pour illustrer ce thème, on peut presque choisir au hasard. Dans *Eat Pray Love* (R. Murphy, 2010), Elizabeth (Julia Roberts) nous incite à voyager au centre de notre vie : grâce à de la pizza, un gourou et un playboy, elle tire de l'oubli son moi original, passionné et souriant. Du même genre, *The Beaver* (Foster, 2011) raconte comment Walter (Mel Gibson) redécouvre, avec une

⁹⁹ De manière analogue, Žižek remarque que les comportements subversifs sont systématiquement récupérés par les forces de l'ordre. Partant de Butler, Žižek évoque le cas spécifique de l'homosexualité :

L'Histoire du capitalisme n'est-elle pas une longue Histoire par laquelle le cadre idéologico-politique prédominant accommode les (et amolli le tranchant subversif des) mouvements et contestations qui semblaient menacer sa survie? Pour longtemps les libertaires sexuels pensaient que la répression sexuelle monogame était nécessaire pour la survie du capitalisme – maintenant nous savons que le capitalisme peut non seulement tolérer, mais inciter et exploiter activement, des formes « perverses » de sexualité, sans mentionner l'indulgence de plaisirs sexuels et des mœurs légères. Et si le même destin attendait les demandes *queer*? La récente prolifération de différentes pratiques et identités sexuelles (du sadomasochisme à la bisexualité en passant par les performances travesties), loin de poser une menace au régime actuel de biopouvoir (en termes foucauldien) est précisément la forme de sexualité qui est générée par le capitalisme global, qui donne clairement préséance au mode de subjectivité caractérisé par des identifications multiples et changeantes. (2008, 271-272 tp)

Tandis que Heidegger explique que c'est par la redécouverte du sens que le Dasein évite l'aliénation, Butler (suivant Foucault), explique que le sens (l'ordre) est lui-même source d'aliénation. L'intervention de Žižek (qui ne tient pas compte de la réalité quotidienne des libertaires sexuels qui sont, pour la plupart, bien loin d'être complètement intégrés dans l'ordre des choses) consiste à dire que dans les deux cas, le sens (l'ordre) finit par régner et par cannibaliser la pensée.

franche bonhomie, son existence authentique grâce à un castor en peluche qu'il déterre des ordures. La potentielle force de ce film est complètement effacée par son idéologie : ce qui compte par-dessus tout, c'est la résurrection de Walter. Puis il y a *The Kings Speech* (Hooper, 2010), gagnant aux Oscars. On nous raconte les difficultés orthophoniques du prince Albert (Colin Firth) et la confiance regagnée suite à une thérapie amusante. C'est regrettable que l'élément clé, un problème de langage, soit masqué par l'idéologie : Albert apprend à maîtriser ses problèmes et à taire son angoisse afin de parler correctement. Il peut ensuite être dignement couronné Georges VI. On remarque également que la royauté est exaltée et que même la guerre contre l'Allemagne, nouvellement déclarée, est déjà en voie d'être gagnée (j'analyserai plus loin cette correspondance particulière de l'histoire individuelle et l'Histoire collective).

On le voit dans les cas que nous venons de mentionner : les historiettes les plus médiocres peuvent toujours émerveiller. Salecl exprime clairement cette idée :

On trouve dans la société aujourd'hui l'émergence d'un nouvel individualisme. Le sujet est de plus en plus perçu comme le créateur de son identité et s'identifie de moins en moins avec les valeurs de sa famille, sa communauté, son état. En lien avec cette idéologie de l'autocréation du sujet il y a la perception qu'une vérité se tient dans le sujet, une vérité qui doit seulement être redécouverte pour que le sujet se devienne. (2004, 129 tp)

L'épanouissement devient un impératif, ce que Lacan nomme « la fonction du *plus-de-jouir* » (SXVI 17). Cet impératif se trouve clairement exprimé par Heidegger : « Deviens ce que tu es! » (SZ 145) Ou, selon la formule plus dynamique du *Cosmopolitan* : « *Become yourself, only a better one* » (cité par Salecl, 2004, 63). L'impératif a un double sens : d'abord, il signifie que nous ne sommes pas évidents à nous-mêmes. L'idée ne poserait pas problème si ce n'était du second terme : notre engagement à devenir nous-mêmes est un devoir. En somme, nos désirs *doivent* être canalisés par l'ordre, notre volonté *doit* devenir le pantin d'une supposée nécessité; nous avons de bonnes raisons de tenir ce second terme pour profondément suspect.

L'accomplissement de notre existence est ainsi élevé au rang d'obsession suprême, unique projet. Mais, condition de cette préoccupation unique, le sujet ne doit jamais réussir à se créer ni à se faire entendre complètement. Il est, dans les termes de Salecl, « un récit qui se déplie, continuellement mis à jour et réédité » (2004, 70 tp). La télésérie *Being Erica* (Dale,

2009) illustre pleinement cette tendance à l'autopoïèse existentielle. Erica (Erin Karpluck) est en processus de thérapie pour mieux faire face à ses regrets (incidemment, elle travaille pour une maison d'édition qui publie presque exclusivement des manuels d'autodécouverte). L'originalité de cette télésérie tient dans le fait que le psychologue d'Erica a le pouvoir de renvoyer sa patiente dans le passé. Il lui donne ainsi la chance de donner une nouvelle direction à sa vie. Mais au bout du compte, Erica réussit seulement à complexifier les situations. Dans un des épisodes, elle retourne dans le passé pour empêcher l'engueulade qui, pense-t-elle, a déclenché le divorce de ses parents. Si elle réussit à empêcher la dispute, elle apprend toutefois que son père trompait sa mère et que c'est bien cet adultère, qu'elle ne peut empêcher, qui est la véritable cause de leur divorce. Dans un autre épisode, elle tente d'empêcher la mort de son frère, mais elle réussit seulement à lui faire écrire une lettre testamentaire qui réarticule toute la dynamique familiale. L'autopoïèse d'Erica est donc entièrement réglée sur la recréation de sa mythologie personnelle. Plus la série avance, plus les thérapies, les thérapeutes et les patients vont en se multipliant. Même Erica devient thérapeute, poursuivant le délire *Nouvel-Âge* : celle qui sera suffisamment emportée par les mystères de son existence pourra ensuite transmettre à ses proches, comme un virus, son obsession de découverte de soi.

Le problème, bien entendu, n'est pas qu'Erica se consacre à elle-même – individualisme classique. Non, le problème est qu'Erica est obsédée par son *histoire* et son *devenir* : les possibilités (à venir, présentes, passées) finissent par phagocyter la jeune femme. La thérapie et la reconstruction perpétuelle de l'existence deviennent la raison d'être d'Erica, le grand Autre qui, s'imposant à elle, l'identifie. En réaffirmant continuellement son existence et en retravaillant à jamais son être, elle réitère, consolide la domination de l'Autre. Toutes les actions et toutes les pensées d'Erica sont réglées par un seul impératif : alimenter la jouissance perverse, vorace et insatiable de l'Autre. C'est ce qui fait que la jeune femme ne peut plus désirer à proprement parler. Elle désire *pour* l'Autre, l'Autre désire *par* elle. Au final, l'Autre jouit d'Erica. L'Autre tente d'usurper le désir du sujet.

Remarquablement, ce problème est déjà pressenti par Freud. Assoun rappelle justement les propos de l'analyste :

L'angoisse est la réponse du moi à la jouissance intempestive de son ça. Cela incite à chercher, au cœur de l'angoisse la plus saturée, la jouissance qui la soutient. Là où « ça » jouit, « j »'angoisse. Et qu'est-ce qui jouit, en fin de compte, dans le rêve extrême d'angoisse? Surprise, c'est le surmoi : « Les rêves traumatiques également sont des réalisations du désir, mais non de telles motions pulsionnelles, mais de l'instance critiquante, censurante et punissante dans la vie psychique », surmoïque [Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*]. (2006, 56)

Après Freud, c'est au tour de Lacan de décrire la jouissance comme étant « profondément indépendante de l'articulation du désir » (*SX* 213). En fait, la jouissance n'est pas la fin du désir, mais la preuve de son échec. En effet, la jouissance n'est pas la nôtre, mais celle de l'Autre. Jouir, c'est se vendre à l'Autre ou, plus correctement, laisser l'Autre détourner nos désirs à son profit – comme la rivière est détournée afin d'alimenter une turbine. La jouissance de l'Autre carbure avec les désirs du sujet. L'Autre abhorre les restes et les objets petit *a* détachés. Tel un immense broyeur, un rouleau compresseur, l'Autre les uniformise dans une purée indistincte. Lacan écrit justement que « celui qui a triomphé et conquis la jouissance devient complètement idiot, incapable d'autre chose que de jouir, pendant que celui qui en a été privé garde toute son humanité » (*SIII* 51). C'est d'ailleurs sur cette note épouvantable que se termine *1984*. Big Brother conquiert l'amour de Winston et escamote toute humanité (littéralement, Winston meurt). Le cauchemar qui en résulte : la stupidité continue à prévaloir, Big Brother continue de jouir des masses. On comprend pourquoi la psychanalyse nous invite à nous abstenir de la jouissance; Jean-Daniel Moussay affirme à cet effet que « la liberté du sujet est celle qu'il se donne à refuser la jouissance » (1990, 75).

C'est précisément à ce moment qu'intervient l'angoisse. Nous devons résister à la tentation de forclorre cet affect et nous demander plutôt comment s'y prendre pour le maintenir amorcé. C'est là, enfin, l'avantage des psychanalystes sur l'existentialiste, car ce dernier délaisse l'angoisse trop rapidement – comme s'il appréhendait de dévoiler une dimension de l'angoisse qui ferait basculer l'ensemble de son édifice de pensée. L'angoisse requiert que le sujet soit disposé à une certaine forme ou pratique de dialectique – aussi troublante soit-elle aux yeux du sens. Du reste, le point commun entre les projets existentiels de Heidegger, Elizabeth (Julia Roberts), Walter (Mel Gibson) et le prince Albert (Colin Firth), c'est que chaque fois, l'angoisse est reléguée aux oubliettes (on pourrait se demander si les intéressés n'ont pas, du même geste, cherché à escamoter leurs désirs). Jean-Pierre Cléro note

justement que, vue de la psychanalyse, dans *Sein und Zeit* « l'erreur sur l'angoisse est un indice d'échec » (2008, 36). Lacan est donc tout à fait convaincant lorsqu'il affirme qu'il revient au psychanalyste d'« offrir à la question du concept d'angoisse une garantie réelle » (SX 390).

La force de l'angoisse, est son « potentiel de vérité et de violence » (Assoun, 2006, 12). Elle sert d'alarme qui nous tire d'un état ankylosé et qui nous détache de la demande de l'Autre. Dans les termes de Lacan, l'angoisse naît de « la crainte de ce que l'Autre désire en soi du sujet » (*SIX L'identification*, cité par Assoun, 2006, 81). C'est grâce à l'angoisse que le sujet désubjectivisé réussit à départager la jouissance (de l'Autre) du désir (le sien) (SX 203) et c'est pour cette raison qu'il faut préserver cet affect. Ou, ce qui revient sensiblement au même, il faut attiser le désir qui « introduit de fait des ruptures, des coupures » (SX 82) et qui empêche l'impératif catégorique de la jouissance de se réaliser. En somme, il faut faire le pari du désir conflictuel, du « désordre des petits a » (SX 140). C'est dans l'angoisse que le sujet, ~~sujet~~, trouve son compte, c'est elle qui lui évite de succomber à la domination de l'Autre. Il faut comprendre que l'angoisse n'émette pas le grand Autre; elle met plutôt le doigt sur, ou dans son essentielle lacune. L'angoisse dévoile la vérité de l'Autre comme « une autorité dans le sens propre du terme (non-existant, mais en même temps puissant) » (Salecl, 2004, 137 tp).

Une illustration claire de ce principe se trouve dans le film de Pietro Germi, *Sedotta e abbandonata* (1964). Agnese (Stefania Sandrelli), une adolescente, est abusée sexuellement par son futur beau-frère, Peppino (Aldo Puglisi). Elle se retrouve enceinte. Le père de la jeune fille, Vincenzo (Saro Urzi), craint que l'honneur de la famille soit perdu : sa fille passerait pour une prostituée puisqu'elle a eu une relation sexuelle hors mariage. L'intégrité d'Agnese n'est pas importante aux yeux de Vincenzo. Ce qui compte, c'est l'ordre, la réputation et la valeur de la famille. Vincenzo veut donc forcer un mariage entre Agnese et Peppino. En effet, selon les lois siciliennes en cours, le mariage annulerait la plainte d'abus sexuel. Évidemment, Agnese ne veut pas de ce mariage, mais elle veut que justice soit faite. Peppino non plus ne veut pas se marier parce que sa femme ne sera pas une vierge. Des rebondissements s'ensuivent, toujours sur fond de bêtise des coutumes sociales et d'incapacité de la justice de faire son travail correctement. Mais c'est la fin du film qui est remarquable. Un mariage est organisé, mais Vincenzo meurt. Il s'arrange pour expirer en cachette, sachant que, si Agnese et Peppino apprennent qu'il est décédé, ils annuleront tout. Le mariage a donc lieu, contre les

volontés des mariés et surtout, contre la justice réelle. L'ordre est préservé, même en l'absence de son responsable. L'Autre est, à la fois, un marionnettiste et une chimère.

D'ailleurs, ce principe est actif même dans la politique. Une autorité sans pouvoir exécutif, c'est la définition même de notre monarchie constitutionnelle (la même que celle gouvernée à l'époque par Georges VI, le roi bègue). L'Autre n'a aucune force contraignante, mais par habitude, par respect de la tradition et du sens du pays, nous écoutons le monarque et exécutons ses ordres.

C'est très paradoxal, car l'Autre nous domine, mais il camoufle cette domination par une quelconque sécurité. C'est comme le père qui dit à son enfant : « Ne t'angoisse pas, papa te supervise (entendons : « t'interdit de faire ci et de faire ça »). » Mais l'enfant perd au change : ce n'est pas en troquant l'angoisse contre la sécurité/domination qu'il s'assurera comme ~~sujet~~. L'enfant doit apprendre que son angoisse est la clé de sa liberté. Tant et aussi longtemps que l'enfant passe son angoisse à son père, il se place lui-même sous tutelle. L'angoisse montre la fracture de l'Autre, l'imposture à laquelle on nous demande de prendre part : « Il est de la structure de l'Autre de constituer un certain vide, le vide de son manque de garantie. » (SX 318) L'angoisse nous empêche de croire à moitié – cette espèce de comportement timoré qui fait qu'on préserve l'ordre en dépit de la vérité. L'angoisse, elle, n'a ni froid aux yeux ni peur du ridicule. Elle montre le père (ou, pour reprendre la figure du conte de Hans Christian Anderson, l'empereur) comme il est : complètement nu.

CHAPITRE IV

Le sexe et autres sujets vides

Le désir insiste dans le désordre, envers et contre le sens. Lacan déclare à cet effet : « [...] le désir est illusion [c'est-à-dire] qu'il n'a de support, qu'il n'a de débouché, ni même de visée, sur rien. » (SX 257-258) Ce n'est pas par hasard que la réplique à l'ontologie heideggérienne, fondée sur le *sens*, a été donnée par la psychanalyse qui, elle, attribue tant d'importance au *sexe*. Le sens est continu, tandis que le sexe est sectionnement (*secare*). Désirant tant la rupture de l'être, la Modernité était, d'une certaine manière, l'éveil sexuel de la pensée¹⁰⁰. Heidegger a bien vu cette rupture, mais, si on peut dire, a mal vécu sa sexualité – la refoulant, cherchant à clore ce qui, par définition, ne se clôt pas : le trou noir, la fente hypnotique de l'angoisse.

Le rapport essentiel entre l'angoisse et l'objet *a* mérite un examen approfondi. Lacan ne laisse aucun doute sur l'importance du lien qui unit ces termes (deux des quatre sections du *Séminaire* portent spécifiquement sur l'objet) : « L'angoisse surgit quand un mécanisme fait apparaître quelque chose à la place [...] [du] *a* de l'objet du désir. » (SX 53) Plus loin, Lacan insiste même sur le fait que l'angoisse est « la manifestation la plus éclatante de cet objet *a*, le signal de son intervention » (SX 102). Et encore, l'objet *a* « ne fonctionne qu'en corrélation avec l'angoisse » (SX 102), « l'angoisse est sa seule traduction subjective » (SX 119). Treize ans plus tard, Lacan insiste en rappelant que son dixième *Séminaire* a été l'occasion de « fonder l'angoisse de l'objet qu'elle concerne. [L]a fonder, dis-je, de cet abject comme je désigne

¹⁰⁰ Selon Žižek, la dimension sexuelle de la Modernité se retrouve surtout dans la *Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant. Žižek suggère, de manière provocante il est vrai, que les antinomies de la raison pure de Kant « annoncent directement les formules lacaniennes de la sexuation. Aussi paradoxale que cela puisse sembler, les antinomies kantienne désignent le moment où la différence sexuelle est inscrite pour la première fois dans le discours philosophique » (1993, 56 tp). On le voit, les traités classiques de philosophie n'ont rien d'ennuyant!

maintenant plutôt mon objet (*a*) » (1974, 38). L'objet met le sens en morceaux. Alors, comment entendre ces déclarations?

L'angoisse est un affect limite qui coupe, castre, entaille le sujet. Cette même coupure, ce « trait unaire » (SX 91), constitue l'objet du désir, le fantasme, l'image spectrale. Lacan déclare ainsi que « la première chose à avancer concernant la structure de l'angoisse [...] c'est que l'angoisse est *encadrée* » (SX 89, je souligne). On remarque cette phrase, car quelques lignes plus loin, Lacan affirme, de manière similaire : « Le fantasme se voit au-delà d'une vitre, et par une fenêtre qui s'ouvre. Le fantasme est *encadré*. » (SX 89, je souligne) L'angoisse et le fantasme sont tous deux constitués par l'extrémité, la séparation qui compromet l'ensemble, la fissure insensée (en ce qu'elle ne se rapporte à rien), béance ponctuelle. Autour de l'angoisse et du fantasme, il n'y a à proprement parler *rien*, ils flottent dans le vide. Et encore : « [...] l'horrible, le louche, l'inquiétant, tout ce par quoi nous traduisons, comme nous pouvons, en français, le magistral *unheimlich* de l'allemand, se présente par des lucarnes. C'est encadré que se situe le champ de l'angoisse. » (SX 90)

C'est pourquoi le conte de Hoffmann évoqué plus haut, « L'homme au sable », est si important. Les lectures minutieuses de Freud et de Lacan nous permettent de comprendre que Nathanaël a un penchant prononcé pour le voyeurisme. Le libidineux personnage braque son télescope – son outil, son membre – sur une Olympia qui ne se doute de rien. Nathanaël morcelle le corps désiré de la femme. On s'imagine Nathanaël s'exclamer : « Voilà sa nuque! Sa bouche! Un sein! La courbe de ses fesses! Un pied! » Des images partielles, multiples et multipliables se détachent d'Olympia. Toutefois, en plus de découper le corps – thème auquel je reviendrai –, le télescope fonctionne comme un cache. Si le télescope nous permet de voir une chose spécifique, c'est surtout parce qu'il oblitère tout le reste du champ de vision. Il soustrait à la vue ladite « totalité » d'Olympia. Nathanaël ne peut s'empêcher de désirer Olympia, mais – condition cruciale du désir – il ne saurait la saisir dans son entièreté, comme une entité complète (ou en voie de l'être). Nathanaël doit se contenter d'autant de fragments, de fétiches qui soutiennent son désir. Cette fragmentation est non seulement irréparable, mais elle est surtout *essentielle*.

En fait, cette incomplétude détermine le désir, mais elle détermine autant, sinon plus, Olympia elle-même. Olympia n'est jamais pleinement présentée et c'est exactement cette

négativité qui la constitue (d'ailleurs, elle n'est qu'une automate, le mensonge d'une femme). Olympia ne peut pas servir de support à nos perceptions ou à nos idées; elle un pur fantasme. Fixer Olympia, c'est regarder du vide. C'est comme lorsqu'on regarde un miroir : il n'y a rien devant nous, qu'une illusion et pourtant, combien de fois nous lui donnons raison ! Olympia n'est rien que le vide de tous ses fragments désirés.

Un autre concept utilisé par Lacan à plusieurs reprises dans ses séminaires nous aide à comprendre l'essence troublante de cette automate : la *vacuole extime* (SVII 167, 179-180 ; SXVI 224-233). La « vacuole » est un terme que l'analyste emprunte à la cytologie : il désigne des petits compartiments dans le cytoplasme, qui contiennent de l'eau, des particules inorganiques et, surtout, des déchets inutilisables par la cellule. Lacan s'étonne qu'au cœur d'une entité, on trouve exactement ce que cette entité *n'est pas* (les déchets). Le terme « extime », quant à lui, est forgé par opposition à « intime ». Prise dans son ensemble, la « vacuole extime » désigne donc la substance double : à la fois la plus proche, la plus fondamentale et également la plus étrangère. L'automate est une certaine représentation littéraire de cette vacuole extime : le cœur, le noyau d'Olympia n'est pas Olympia. En son for intérieur, Olympia *n'est pas elle-même*. Lacan semble avoir cette femme illusoire à l'esprit lorsqu'il déclare :

[...] le moi humain, c'est l'autre, et [...] au départ le sujet est plus proche de la forme de l'autre que du surgissement de sa propre tendance. Il est à l'origine collection incohérente de désirs – c'est là le vrai sens de l'expression *corps morcelé* – et la première synthèse de l'*ego* est essentiellement *alter ego*, elle est aliénée. Le sujet humain désirant se constitue autour d'un centre qui est l'autre en tant qu'il lui donne son unité, et le premier abord qu'il a de l'objet, c'est l'objet en tant qu'objet du désir de l'autre. (SIII 50)

On est donc porté à croire que Nathanaël, sujet désirant, impliqué dans le fantasme d'Olympia, n'est lui aussi que la fracture entre tous ses désirs. Le sujet désubjectivé n'est pas un filet de renvois (un *semiotic web*), mais les *mailles*, les ruptures, qui servent de limites vides aux fils. Et Lacan d'affirmer dès la première séance de son *Séminaire* sur l'angoisse : « [...] vous verrez justement ce qui est à voir à propos de l'angoisse, à savoir qu'il n'y a pas de filet. » (SX 18)

On pense aussi à une remarque du narrateur dans *Virgin Suicides*, le film de Sofia Coppola. Quatre jeunes adolescents sont fascinés par leurs voisines, les cinq filles de la famille Lisbon. Toutes les filles se suicident, malgré – ou à cause de – la surprotection de leurs parents. Les adolescents fouillent dans les restes de la maison pour mieux comprendre ces filles qui les ont tant charmés – pour jeter une lumière sur les objets de leur fascination. Mais il n'y a rien d'autre que le fantasme et les garçons, à la fin, s'inclinent :

In the end we had pieces of the puzzle, but no matter how we put them together gaps remain.

Oddly shaped emptiness mapped by what surrounded them, like countries we couldn't name. (Coppola, 1999)

Le rapport entre l'angoisse, le regard et l'objet inconscient du désir est capital. Lacan est catégorique : l'œil constitue l'organe érotisant par excellence, « c'est l'objet sans lequel il n'est pas d'angoisse » (SX 125). Il ajoute : « Si j'ai choisi de procéder cette année à partir de l'angoisse, c'est parce que ce chemin revivifie toute la dialectique du désir, et qu'il est le seul qui nous permette d'introduire une nouvelle clarté quant à la fonction de l'objet par rapport au désir. » (SX 265) Lacan parle même du caractère « homologue » (SX 227) de la fonction de l'œil et de la fonction de l'objet, pour déclarer enfin que « l'angoisse émerge dans la vision au lieu du désir que commande *a* » (SX 293). L'angoisse du sujet, son cri, c'est la béance vertigineuse de *L'Origine du monde* (Courbet, 1866) (figure II.4.1) élevée au rang de concept. Même (surtout ?) Lacan ne pouvait fermer ces jambes maudites : l'histoire veut que lorsqu'il était propriétaire de ce tableau, afin de résister au désir nullifiant du sexe, Lacan l'avait fait recouvrir d'un cache. Autrement dit, il a érigé une sorte de garde-fou qu'il pouvait actionner lorsque la tentation était trop forte. C'est comme Ulysse qui, voulant faire l'expérience de la tentation des sirènes, a dû imaginer un stratagème qui allait le sauver de la fascination irrésistible de ces créatures marines.

Tant de déclarations lacaniennes tiennent dans l'idée selon laquelle l'objet du désir n'est jamais entièrement atteint – l'érotisation de la femme impossible. Parmi elles :

- « [...] plus l'homme s'approche, cerne, caresse ce qu'il croit être l'objet de son désir, plus il en est en fait détourné, dérouté. » (SX 52-53)

- « Quand il arrive que la femme se sente vraiment être objet au centre d'un désir, eh bien, croyez-moi, c'est là qu'elle fuit vraiment. » (SX 255)
- « [...] *il n'y a pas de rapport sexuel.* » (2001b, 455)¹⁰¹
- « *La femme n'ex-siste pas. Mais qu'elle n'ex-siste pas, n'exclut pas qu'on en fasse l'objet de son désir. Bien au contraire, d'où son résultat.* » (1974, 60)

Il existe, bien sûr, une quantité phénoménale d'histoires racontant l'amour impossible. Le choix d'illustrations d'un thème quasi universel ne peut être qu'arbitraire. J'aurais pu trouver des exemples en littérature. À la place, j'ai sélectionné trois cas qui sont tous issus du cinéma.

*

Le film de Bernardo Bertolucci, *Ultimo Tango a Parigi* (1972), retrace la rencontre de Paul (Marlon Brando), homme d'âge mûr dont la femme vient de se suicider, et Jeanne (Maria Schneider), une jeune femme nouvellement fiancée. Ils se croisent lors de la visite d'un appartement : ils font l'amour et acceptent de s'y retrouver régulièrement pour baiser. Mais à une condition : l'anonymat. Ils ne se connaissent pas, l'autre *n'est* personne, sans nom, sans passé. L'appartement n'a aucune chaleur, c'est un *squat* neutre, lieu oublié. Tout ce qui prévaut est de la sexualité crue et parfois violente. Vers la fin du film, Paul commence à parler de sa vie personnelle et veut que Jeanne en fasse autant. Tout à coup, le jeu sexuel est abandonné et il devient nécessaire de révéler les détails de son existence – ou, pour le dire autrement, personne (pronom indéfini masculin singulier) doit devenir *une* personne (nom

¹⁰¹ Sur le texte lacanien d'où est tirée cette phrase, « L'Étourdit » (2001b), voir Badiou et Cassin (2010). Badiou précise que l'impossibilité du rapport sexuel, révélé par l'inconscient, n'est pas de l'ordre de la pure absurdité :

[...] ni sens, ni non-sens, c'est une proposition singulière, déplacée et absolument originale, qui est absens, absence de sens. Mais absence de sens veut dire positivement sens ab-sexe, c'est-à-dire finalement le réel comme ayant cette absence de sens qui est qu'il n'y a pas de rapport, en l'occurrence de rapport sexuel, ce que concentre affirmativement la formule syntaxique du sens ab-sexe. Telle est la proposition centrale de « L'Étourdit » : l'absence de sens n'est pas non-sens parce qu'elle est sens ab-sexe. (2010, 112)

Le sens ab-sexe constitue la séparation du sexe, la séparation au carré. Le pur non-sens est ainsi récusé sous prétexte que l'acte analytique produit un type de savoir *transmissible* : d'où la notion de transfert psychanalytique, ce savoir qui court dans la parole de l'inconscient du sujet (d'un nié à un autre). C'est pourquoi Lacan maintient, tout en transformant radicalement, la notion saussurienne du signifiant : « [...] le sujet est littéralement, à son origine, et comme tel, l'élosion d'un signifiant, le signifiant sauté dans la chaîne. » (SVII 264) Quant à moi, je maintiens le terme « non-sens » en reconnaissant son *expressivité* – c'est-à-dire le caractère *énonciatif* d'un sujet qui répond sans délai à ses désirs, identifiant ainsi la déconfiture du sens et de l'ordre. Autrement dit, j'insiste sur la préséance du non-sens à condition que l'on comprenne qu'il ne désigne pas le pur néant, terme ontologique, mais qu'il est traversé absolument, immédiatement par la contradiction.

féminin). Jeanne est apeurée et dégoûtée par ce changement apporté au règlement, et elle s'enfuit. Paul la poursuit jusque chez elle et lui commande de s'identifier. Mais Jeanne a eu le temps de s'armer d'un vieux pistolet et elle prononce son nom en même temps qu'elle fait feu. Son nom est assourdi par le coup de fusil. Jamais dans le film Jeanne et Paul ne se sont rencontrés; au lieu, ils ont baisé comme des bêtes. Et quand l'identité est devenue un impératif, ils ont remplacé une absence (le sexe) par une négation (le meurtre).

*

Dans *Lost Highway* de David Lynch (1997), il y a une scène qui illustre de manière brillante cette idée de la rencontre impossible. J'ai évoqué plus haut une des scènes finales du film impliquant Alice (Patricia Arquette) et Pete (Balthazar Getty). Même s'il ne sait pas ce qu'Alice lui veut, Pete est complètement médusé et, comme il se doit devant la Méduse, *angoissé*. Son désir pour la femme ravissante prend le dessus. Ils baisent sous les feux de leur automobile (figure II.4.1). La lancinante pièce, « Song to the Siren », joue à la radio :

On the floating, shipless oceans
I did all my best to smile,
'Till your singing eyes and fingers
Drew me loving into your eyes. (*This Mortal Coil*, 1983)

Enamouré, Pete regarde Alice dans les yeux et lui confesse, dans un mélange de douleur et d'envie : « Je te veux... je te veux... je te veux... je te veux... » (Lynch, 1997 tp). Mais, comme il se doit venant d'une sirène (tant de figures grecques dans un film si Postmoderne...), Alice répond de manière inquiétante : « Tu ne m'auras jamais. » (Lynch, 1997 tp) Entendons : Alice ne peut être possédée, consommée, on ne peut jouir d'elle. Alice n'est pas *propriété* – elle n'offre pas la possibilité d'être authentiquement à quiconque. Elle ne se possède pas elle-même : sexuée, clivée, elle est à proprement parler dépossédée. D'ailleurs, je rappelle que l'actrice qui joue Alice (Patricia Arquette) joue aussi Renée dans le même film; la femme est *départagée*. Pete et Alice se vident l'un dans l'autre; ils sont aussi vides l'un que l'autre.

*

On trouve enfin une variante originale sur ce thème du désir impossible – les rôles masculin/féminin étant inversés dans *The Girlfriend Experience* (Soderbergh, 2009). Le film est largement improvisé et réalisé à partir d'un plan très minimal. Chelsea (jouée par Sasha Grey, une vedette du X, l'idée même de la sexualité inatteignable et insatiable) est une escorte de luxe qui offre à ses clients une expérience que l'on pourrait qualifier de « holistique » : pas que du sexe, mais un service de compagnie adapté à chacun et de la conversation sophistiquée. Mais encore ici on s'aperçoit que les individus ne s'atteignent jamais, même, *surtout*, dans le sexe. Cette impossibilité est encore plus déroutante compte tenu du fait que le film donne souvent l'impression, particulièrement réussie, d'être un documentaire. Tout le film raconte les rendez-vous manqués de Chelsea : avec son copain, avec ses clients, avec un critique d'escortes, avec un journaliste, avec une nouvelle flamme, avec son argent. Tout le long du film, les objets de désir sont perdus; ou, plus justement, chacun doit se rendre compte que rien ne peut faire l'objet de *possession* et que tout objet, dès lors qu'il est désiré, a inmanquablement, comme dit Lacan, le « caractère d'objet cessible » (*SX* 362).

*

Tant de chassés-croisés et de coïts interrompus. Le mot parfait est anglais : *lovelorn*, le sentiment d'être affligé d'un amour sans retour (*unrequited love*). Une phrase de Lacan résume parfaitement l'idée : « S'il y a un objet de ton désir, ce n'est rien d'autre que toi-même. » (*SX* 258) Se donner en amour équivaut à ne rien donner du tout. De toute manière, comment deux sujets élidés pourraient-ils faire autrement que de ne rien donner? Ou : ne sachant même pas ce qu'ils sont l'un pour l'autre, comment pourraient-ils faire autrement que de se donner, à proprement parler, *rien du tout*? C'est exactement de cette manière que Lacan définit l'amour : « [...] en amour *on donne ce qu'on n'a pas* [à quelqu'un qui n'en veut pas]. » (Cléro, 2008, 32-33) (La formule n'est pas sans rappeler ce que j'ai pu poser comme la définition lacanienne de la monstration, *supra* II.2 : projeter quelque chose qui n'est pas là sur quelque chose qui n'existe pas.)

D'ailleurs, on peut ainsi pousser encore plus loin l' Ω freudien repris par Lacan – « *Wo Es war, soll Ich werde.* » (1966c, 414), « je dois devenir au lieu des pulsions étrangères », je dois m'identifier au vrai. Ce n'est plus dans le lieu (*Wo? Da*) que l'on reconnaît l'objet de désir,

mais en termes de *sujet* (*Ich*); le lieu (*Wo? Da*) vole en miettes devant la vérité. Le désir est une réflexion spéculaire : *sujet* et désir se reconnaissent, se suppléent dans l'absence. En somme il n'y a rien de plus insatisfaisant que du sexe. Le sexe récréatif laisse les participants sur leur faim, toujours insatisfaits et pris avec une envie insatiable de baiser à nouveau. En fin de compte, le sexe récréatif ne donne rien : des muqueuses utérines et une coulée de sperme se retrouvent aux ordures. Le sexe procréatif, quant à lui, donne un bébé, si fertilisation il y a. Mais ce n'est que le début d'une autre non-personne, d'un nouveau vide, d'un nouveau *sujet*. Comme disent les Anglais : *damned if you do, damned if you don't*. Ou encore, de manière plus crue, mais aussi de manière plus littérale : *fucked both ways*.

Précisément sur ce thème de *sujet* vide, on pourrait être tenté de voir une similarité entre Lacan et Heidegger : en effet, tous deux affirment que l'Homme (*Dasein* ou *sujet*) n'est pas. Mais encore ici, la différence entre l'existentialiste et le psychanalyste s'avère fondamentale. Heidegger déclare que le *Dasein* est d'abord et le plus souvent en situation d'extranéation (aliénation SZ § 38). Toutefois, en s'ouvrant à la circularité fondamentale de l'ontologie, le *Dasein* peut se dévoiler à lui-même. Autrement dit, l'ipséité peut devenir un problème intégral de l'ontologie (SZ § 64) et le *Dasein* peut s'engager sur la voie de son plein devenir. L'impératif « Deviens ce que tu es! » semble ainsi tout à fait fondé. On pense également au sermon plein de bons conseils dans *Hamlet*, livré par Polonius, la figure par excellence du Père. Polonius profère, éructe des phrases dites « sages ». C'est un politicien adroit, profiteur, conspirateur, ennuyeux et stupide. Mais à un moment, il anticipe Heidegger en avertissant son fils Laërte :

Ceci plus que tout : sois vrai envers toi-même,
 Et il devra s'ensuivre, comme la nuit le jour,
 Tu ne pourras tromper aucun Homme.
 Adieu : que ma bénédiction relève en toi ces conseils! (Shakespeare, 1600, I.iii tp)¹⁰²

Mais l'entièreté, la constance, la cohérence de l'Homme qu'imaginent Heidegger et Polonius est, à la lumière de l'angoisse, rien de plus, rien de moins qu'une chimère. Le *sujet* éli-

¹⁰² L'original lit comme suit :
 This above all : to thine ownself be true,
 And it must follow, as the night the day,
 Thou canst not then be false to any man.
 Farewell : my blessing season this in thee! (Shakespeare, 1600, I.iii)

constitue le manque d'identité. En somme, l'analytique de l'existence unifiée, holistique, est remplacée par l'analyse du désir fragmentaire et pulvérisé. Au lieu d'écouter lesdits « sages », il faudrait plutôt tendre l'oreille aux crapules assumées. Dans *The Last Days of Disco* (1998), Des McGrath (Chris Eigeman), un hypocrite amateur qui s'enfuit de la loi (l'Autre) et de toutes les femmes avec qui il a couché et qu'il renonce systématiquement, remarque avec justesse :

Tu connais l'admonition shakespearienne « Sois vrai envers toi-même »? Elle est fondée sur l'idée que « toi-même » est quelque chose de pas mal, et que c'est louable d'y être vrai. Mais qu'est-ce qui se passe si « toi-même » n'est pas si bon? S'il est franchement mauvais. Dans ce cas ne vaudrait-il pas mieux de ne pas être vrai envers toi-même? Tu vois? Ça c'est ma situation. (Stillman, 1998)

Le sujet cède telle une structure affaiblie. Angoissé, ne comprenant rien à ce que la loi veut de lui et frustré de ses inassouvissables désirs, Des reconnaît que le plein déploiement de son être est non seulement une chimère, mais également un piège. Il ne lui reste qu'une chose à faire : résister à l'existence en trouvant son compte dans la dépossession et la fragmentation.



Figure II.4.1. *L'origine du monde*. Courbet. 1866. (Téléchargée du site du Musée d'Orsay.)



Figure II.4.2. *Lost Highway* (photogramme). 114 min 11 sec. Lynch, 1997.

CHAPITRE V

Corps perdu, corps parlant

La dépossession n'a rien de gai; elle consiste en un réel malaise. Sans prétendre à une validité clinique – ni la classification, ni l'étiologie ne nous concernent ici –, je note cependant, comme une image, que certains épileptiques se plaignent justement de ce type de malaise. Le spectre est évidemment large.

Des crises partielles peuvent provoquer un sentiment d'irréalité et d'onirisme; des hallucinations proprioceptives; des ruptures ou collapsus identitaires; un sentiment de dédoublement, comme si le malade se voyait représenté à l'écran. L'épileptique peut également succomber à une crise généralisée : souvent précédée d'une aura (hallucinations distinctives, picotements dans le cerveau, comme si un vent balayait l'intérieur du crâne), le malade perd subitement conscience. Il se déconnecte du monde : le tissu de la réalité s'élimine, le malade s'égare entièrement et cède à lui-même. Revenant des limbes, il se demande où il était. Plus précisément, il s'aperçoit que pendant quelque temps, il ne pouvait justement n'avoir été que *nulle part* – si on me permet une phrase dissonante et barbare. Les crises tonico-cloniques, quant à elles, sont plus spectaculaires et particulièrement désagréables : le malade demeure la plupart du temps *conscient*, mais ses membres agissent involontairement. Ni parfaitement en contrôle, ni complètement comateux, le malade est pris dans un entre-deux inquiétant. Il se voit gémir, bégayer, rire, pleurer; il voit ses muscles se crispier à répétition; ses mains, bras, jambes, bougent de manière aléatoire. L'épileptique perd le contrôle du corps.

C'est peut-être Gustav Mahler qui a le mieux exprimé cet état dans le quatrième chant lyrique de son cycle de Rückert-Lieder (1905) :

*Ich bin der Welt abhanden gekommen,
mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
sie hat so lange nichts von mir vernommen,
sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!*

Je suis détourné du monde,
Avec qui j'ai perdu beaucoup de temps,
On n'a rien entendu de moi depuis si longtemps,
Qu'on peut bien me croire mort! (tp)

Le premier vers est crucial : *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Le verbe *abhandenkommen* veut dire « disparaître » ou « être détourné de... ». Ce mot est composé : *abhanden* « égarer » ; *kommen* « venir, arriver, passer, sortir ». Dans le verbe *handen*, il y a *hand*, « main ». Le préfixe *ab-* indique que le *hand* est retiré. La formule « détourné du monde » a donc un sens très concret : le monde *est hors de portée de la main*. Il n'est plus *zuhanden*, à portée de la main, comme le veut Heidegger. La condition principale du sens n'est pas remplie : me voilà donc détaché du réseau de renvois constitutifs du monde, déchargé dans la pure insignifiance. Il en va de même pour le convulsionnaire.

La condition épileptique a captivé l'imagination de plusieurs. Je rappelle un passage de l'Évangile selon Marc. Un pauvre homme vraisemblablement atteint d'épilepsie se présente sous le nom de Légion, car, dit-il, « nous sommes en grand nombre » (*Marc*, 5.9). Le Christ procède donc à un exorcisme : il arrache tous les esprits surnuméraires de l'esprit de l'homme et les transfère dans un troupeau de porcs (qui finissent par se suicider en se précipitant du haut d'un escarpement). Malheureusement, encore aujourd'hui, certains hommes de la foi continuent de répandre bêtement l'idée que l'épileptique est possédé par des démons; certains curés croient encore qu'une formule d'exorcisme proférée en latin de bas étage vaut mieux qu'un suivi neurologique.

C'est une réaction bourrue et stupide; pourtant, elle est instructive dans le cadre de cette étude. D'abord, elle illustre comment la fragmentation de la subjectivité suscite une grande inquiétude : l'épileptique refermerait une multiplicité spirituelle (apparemment démoniaque) qu'on chercherait à tout prix à ramener à l'un (apparemment sain). Mais on voit aussi que l'Homme est conçu comme une existence positive qui, par une prière quelconque, peut être isolée, extraite d'un premier corps et transférée dans un second. Pourtant, dans un contexte lacanien – que nous privilégions –, c'est là une représentation hautement problématique des choses. En effet, c'est par la négative que Lacan définit la subjectivité : on s'identifie à *rien*. C'est d'ailleurs exactement ce que montre l'épilepsie : au fond, il n'y a *personne* en moi (pas le nom féminin, l'individu, mais le pronom indéfini

masculin, non-personne). L'épileptique montre que l'existence est une parure, une construction défectible. Plus la crise prend d'ampleur, plus l'existence se détériore, plus les absences, les (non-)personnes en moi, se multiplient : le bégaiement de l'épileptique, c'est le rien qui se tient derrière ses paroles intelligentes; le geste tonico-clonique, c'est le rien qui se tient derrière ses mouvements structurés¹⁰³.

Dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (Agamben, 1998), il y a un passage court, mais révélateur au sujet de l'épilepsie. S'appuyant sur les recherches de Kimura Bin, un psychiatre versé en philosophie heideggerienne, Agamben explique que la « crise d'épilepsie sanctionne l'incapacité de la conscience à supporter la présence » (1998, 167). Par le fait même, c'est toute la temporalité qui serait bouleversée, le sujet serait essentiellement déconnecté. Non seulement la crise est imprévisible, mais en plus il n'y a pas vraiment de façon de savoir ce qu'il restera une fois qu'elle sera résorbée. Le temps est complètement pulvérisé. Il est impossible de savoir quand la crise frappera – impossible d'anticiper quelque chose qui peut arriver n'importe quand. Il est impossible de savoir combien de temps elle durera – et dans quel état elle nous laissera. La désorganisation guette constamment l'épileptique. (D'ailleurs, cette même désorganisation attend bébé tous les soirs au coucher : bébé qui n'a toujours pas appris à dormir se terrorise lui-même par son corps déchaîné en se battant contre ses couvertures, la noirceur et le sommeil.)

L'épileptique est représenté de manière juste dans certains romans de Fédor Dostoïevski¹⁰⁴. Raskolnikov, dans *Crime et châtiment* (1866), souffre de cette condition : sa vie consciente est ponctuée d'une série de ruptures plus ou moins imprévisibles et dont la durée est difficile à déterminer. Ces crises épileptiques permettent à Dostoïevski de faire des ellipses importantes dans les trames narratives de son histoire. Raskolnikov n'a pas une pleine histoire existentielle (comme doit l'avoir le Dasein). Il est constitué d'une série disjointe de

¹⁰³ Pour une analyse politique de la multiplicité telle qu'elle est représentée dans la figure biblique de l'épileptique, voir Hardt et Negri (2004).

¹⁰⁴ Difficile de savoir exactement quand le corps a fait son entrée en littérature : Rabelais? Cervantès? Pourtant, une chose est certaine : avec Dostoïevski, l'incarnation devient un enjeu incontournable. À propos du corps en littérature et spécifiquement du « problème » de l'épilepsie chez Dostoïevski, on consultera Ronell (2002). Ronell note que le corps, et *a fortiori* le corps en crise, nous met en plein face notre stupidité essentielle : « [...] il n'y a rien à savoir et peu à comprendre [...] il n'y a aucun bastion épistémologique, aucun confort scientifique ou absolu médical avec lequel saisir le corps une fois pour toutes. » (2002, 180 tp) Sur le rapport entre Dostoïevski et l'épilepsie, voir aussi l'étude d'inspiration psychanalytique (freudienne) de Kristeva (1987a).

d'évènements, comme des éclairs qui déchirent le ciel assombri. Sa conscience s'identifie à une souffrance fragmentée et insensée. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Mikhaïl Bakhtine (1963) forge le terme de polyphonie – la réalisation littéraire du dialogisme – en pensant spécifiquement à Dostoïevski. En effet, le théoricien littéraire note que dans les romans de Dostoïevski, non seulement les sujets se parlent entre eux, avec une langue qui leur est propre, mais, surtout, ils se parlent à eux-mêmes. Ils sont multiples et divisés à la fois. Raskolnikov, dont la conscience et le corps sont fragilisés, voire pulvérisés par un désordre neurologique, en est un bon exemple.

On trouve une représentation magistrale de la dépossession du corps dans un film d'horreur expressionniste de Robert Weine, *Orlacs Hände* (1924). Le film raconte comment Orlac (Conrad Veidt), un pianiste célèbre, perd ses mains suite à un accident (incidemment, ses mains représentent l'objet de désir de sa femme). Des chirurgiens procèdent à une transplantation expérimentale de mains. Mais les mains utilisées pour cette opération appartenaient à un meurtrier récemment exécuté. Avec effroi, Orlac s'aperçoit que les mains commencent à manifester une volonté qui leur est propre : plus progresse le film, plus les mains développent une tendance naturelle et incontrôlable à l'assassinat (figure II.5.1). Il ne suffit donc pas qu'un homme ait le monde à-portée-de-la-main (*Zuhanden*) pour que se déploie le sens de l'existence; parfois ce qui est à-portée-de-la-main, c'est un cadavre. Les caresses amoureuses d'Orlac sont supplantées par une pulsion de mort, il n'ose plus toucher personne. Dans une terreur paniquée, Orlac se fait mener par des mains aux fonctions meurtrières. Et comme si ce n'était pas assez, Orlac fait la rencontre spectrale de l'assassin; décapité, ce dernier s'est fait transplanter la tête d'un autre pour revenir du royaume des morts. C'est comme si tous les individus étaient des agglomérations d'organes charcutés. Le fait qu'Orlac veuille tuer est, bien sûr, suffisamment sinistre. Mais ce qui ajoute à l'inquiétude est qu'on se rend compte que ni la stabilité, ni l'ordre de l'existence ne sont à l'abri des fragments de corps. Au problème du meurtre, se multiplie le problème du désir des corps.

« Dépossédé par le corps » : Heidegger n'aurait rien dit de différent, le Dasein n'est pas un simple animal. Pourtant, le corps n'est pas une aliénation à dépasser. Au contraire, le corps – pas la machine biologique entretenue à l'aide d'un régime d'aliments biologiques et d'exercices tonifiants, mais cet amalgame d'objets de désirs – constitue *l'occasion d'une*

dépossession qu'il ne faut surtout pas rater. Comme la maladie, le désir corporel nous met hors de nous. Nos repères sont brouillés, on mesure mal nos gestes, notre intelligence est mise en morceaux, et pourtant on agit (tant bien que mal). Le sexe, comme la maladie, nous maltraite. Nous en sortons meurtris. Lacan écrit :

Cette part corporelle de nous-mêmes est, essentiellement et par fonction, partielle. Il convient de rappeler qu'elle est corps et que nous sommes objectaux, ce qui veut dire que nous ne sommes objets du désir que comme corps. [...] Le désir reste toujours au dernier terme désir du corps, désir du corps de l'Autre, et rien que désir de son corps. (SX 249)

Nous ne sommes que les fragments désirés de notre corps. C'est ce que racontait « L'homme au sable » : femme désirée, Olympia ne l'est que comme une illusion supportée par des images découpées par le télescope de Nathanaël. C'est ainsi que Lacan parle du fantasme du « corps morcelé » (1966a, 96; SX 140), le « *membra disjecta* » (SIII 64). Lacan note justement que l'objet le plus précieux de notre désir toujours impossible c'est, comme pour Shylock l'usurier dans *The Merchant of Venice* (Shakespeare, 1596-1598), « la livre de chair » (SX 146). Je rappelle le passage où le prêteur regarde Antonio et prononce des mots affreux :

Va avec moi chez le notaire, scelle là
 Ton obligation ; et, en bon joueur,
 Si tu ne me rembourses pas à telle date,
 En tel lieu, la somme ou les sommes
 Établies dans le contrat, que le gage
 Soit constitué à une livre bien comptée
 De ta tendre chair, coupée et prise
 Dans la partie du corps qui me plaît. (Shakespeare, 1596-1598, I.iii tp)

La seule chose qui peut remplacer l'argent de l'usurier (autrement dit : la seule chose que Shylock désire encore plus que l'argent), c'est un bloc de viande arrachée du corps d'Antonio. Posséder le corps d'un autre, c'est ce qui vaut le plus dans notre échelle des désirs, c'est ce qui nous dépossède le plus. Comment ne pas penser à la scène troublante de *Lost Highway*, où Fred (Bill Pullman) dépèce sa femme Renée (Patricia Arquette) qu'il suspecte d'adultère? La seule chose qui peut rétablir l'honneur du mâle, la seule manière dont Fred pourra posséder Renée de nouveau – autrement dit, la seule manière dont il pourra l'avoir sous-la-main (*Vorhanden*), dont il pourra faire d'elle un objet de désir – c'est sous la forme d'une carcasse équarrie (figure II.5.2).

Un des romans canoniques du vingtième siècle, *Ulysses* (1922) (dorénavant désigné par l'initiale *U*) de James Joyce, illustre remarquablement le dépouillement de ses personnages. De par son titre, à l'apparence glorieuse, le roman de Joyce s'inscrit directement dans la filiation des plus grands récits de l'Occident. Le parcours d'Ulysse, raconté dans le second poème épique d'Homère, peut être considéré, je l'ai mentionné plus haut, comme une représentation classique d'un cheminement existentiel : le héros, rusé et intelligent, traverse une foule d'épreuves pour enfin se réunir avec son destin, sa femme qui l'attend patiemment depuis une vingtaine d'années. Peu importe le péril, Ulysse demeure toujours (avec la protection d'Athéna) une figure valeureuse et intrépide. Par contre, quand cette histoire est racontée par Joyce, elle est complètement défigurée¹⁰⁵. Hormis le titre, il n'y a rien de valeureux dans l'*Ulysses* de Joyce. La subjectivité mise en scène par Joyce n'est pas demi-divine (de l'ordre du *heros* grec), comme celle chantée par Homère ou celle que Heidegger tente de dégager du déploiement du Dasein (*SZ* 385). Au contraire, elle est perdue dans les bassesses des corps sexués et dans un dédale langagier inextricable. En trafiquant l'*Odyssée* d'Homère, on peut s'imaginer que Joyce propose une sorte de réponse prévisionnelle à Heidegger (qui publie *Sein und Zeit* cinq ans plus tard), une contredéfinition du Dasein, à savoir : un sujet désobjectivé, Moderne et urbain. Contrairement à Heidegger, Joyce n'était pas un techno-phobe. Il croyait, lui, au potentiel de l'industrialisation Moderne. Les préoccupations de l'avant-garde artistique (dadaïsme, futurisme, surréalisme), les percées technologiques du nouveau siècle (moteurs, usines, cinémas) et les bouleversements scientifiques (la nouvelle mathématique, la nouvelle physique, la nouvelle philosophie) n'étaient pas des problèmes à éviter, mais des richesses à exploiter. La métropole animée n'était pas un problème à écarter ou à ignorer, mais une force avec laquelle il fallait compter. D'une certaine manière, *Ulysses* est une sorte de symphonie du quotidien.

Le roman de Joyce relate un événement relativement simple et mineur : le 16 juin 1904, Leopold Bloom se promène dans Dublin. À quelques moments, le lecteur suit Molly et Stephen (respectivement la conjointe et une connaissance de Bloom) ou d'autres personnages secondaires. De multiples situations obscurcissent les déploiements des personnages, surtout

¹⁰⁵ Voir le chapitre « Taking Over Homer » dans Burgess (1965, p. 88-93) pour une comparaison détaillée des deux textes. Pour une étude détaillée du roman de Joyce, voir la section « The Labyrinth » (Burgess, 1965, p. 81-182).

lorsque la corporéité est mise en cause. Bloom est perdu devant la multiplicité du monde. C'est comme si son corps avait de la difficulté à s'adapter aux vitesses folles des événements de la Modernité. On pense, bien sûr, à Charlie Chaplin dans *Modern Times* (1936) : ce bonhomme qui gigotte dans la machine de son époque et qui tente, tant bien que mal, de s'y ajuster¹⁰⁶. Une scène très illustrative, quasi rabelaisienne, est celle du dîner (épisode 8, dit « Lestrygonians », U 224-274). Bloom entre d'abord dans un restaurant malpropre et contemple les clients en train de se goinfrer comme des animaux. Ce sont les manifestations biologiques externes qui captent Bloom : le restaurant est bruyant, il sent le gras, l'urine et la cigarette; les dîneurs bavent, rotent, crachent des morceaux de cartilage et s'étouffent sur des éclats d'os. Bloom va alors dans un restaurant plus soigné où il pense aux mécanismes corporels internes : la salivation, les jus gastriques, la bile, les intestins. En plus de la déglutition et de la digestion, Joyce traite des ablutions. Bloom se lave, il défèque et urine. Molly pisse, pète et contemple ses menstrues. La corporéité est de plus en plus obsédante et rabat les personnages à leur présence incarnée.

Mais l'aliénation corporelle la plus marquante passe bien sûr par la sexualité. Jugé roman pornographique par un tribunal new-yorkais, *Ulysses* fut banni aux États-Unis dans les années 20 pour être ensuite accepté une décennie plus tard. Du sexe, il y en a pour tout le monde. Ce n'est pas qu'un simple frisson sexuel qui traverse le roman, c'est une obsession. Avant midi, les personnages principaux ont tous contemplé leur sexe, sinon se sont déjà masturbés. On déduit que même le plus platonicien des personnages, Stephen Dedalus, se masturbe sur la grève :

Touch me. Soft eyes. Soft soft soft hand. I am lonely here. O, touch me soon, now. What is that word known to all men? I am quiet here alone. Sad too. Touch, touch me. [...] I am caught in this burning scene. Pan's hour, the faunal noon. Among gumheavy serpentplants, milkoozing fruits, where on the tawny waters leaves lie wide. Pain is far. (U 74)

¹⁰⁶ Pour la petite histoire, Joyce voulait que *Ulysses* soit éventuellement adapté à l'écran et espérait que Chaplin accepte de jouer le rôle de Bloom (McCourt, 2010, 8). Cela donne une tout autre image des films de Chaplin : bien sûr ils font rire, mais le côté burlesque de Charlot a aussi quelque chose d'angoissant. Charlot ne se contrôle pas et, désajusté par les machines (mécaniques et sociales) de son temps, il sème la zizanie sur son passage. Le chemin de Charlot n'a rien d'un long trajet sensé, raccommodant (comme celui tracé par le Dasein), mais est une suite d'altercations et de polémiques.

Encore couchée, en attendant de fornicuer avec son amant, Molly lit des romans pornographiques. Bloom fixe les fesses d'une passante, remarquant que les femmes sont bien distinguées jusqu'à ce qu'on leur tripote « the spot » (*U* 109); il lit la lettre d'une mystérieuse maîtresse qui veut le soumettre à des châtiments corporels ; il joue avec son pénis qui flotte comme une fleur flétrie dans l'eau du bain. Plus tard, Bloom se livre à du sexe public; il contemple la manipulation des leviers à bière émaillés par des serveuses paillardes; il se perd dans un bordel dionysiaque.

Tout est là pour nous rappeler le caractère sexuel du corps, surtout la finale orgasmique de Molly. Qu'en dire? Pendant une soixantaine de pages, on découvre que Molly est une véritable dépravée sexuelle, sinon une libertine assumée. Elle s'imagine en train de baiser n'importe qui, n'importe où, n'importe comment – « like the dogs do it and stick out her tongue as far as ever she could » (*U* 1025). Elle fait l'éloge de « Master François » (*U* 1028) – Sade? Elle fantasme de devenir une prostituée racoleuse et perverse. Elle se masturbe à répétition :

I bet he never saw a better pair of thighs than that look how white they are the smoothest place is right there between this bit here how soft like a peach easy God I wouldnt mind being a man and getting up on a lovely woman O Lord what a row youre making like the jersey lily easy O how the waters come down at Lahore (*U* 1057-1058)

On apprend aussi que Molly cultive une panoplie de fantasmes sadomasochistes : elle s'imagine en train de séquestrer Bloom dans le sous-sol et de lui infliger des coups de cravache; elle s'imagine transformée en homme vicieux, muni d'une énorme érection qui lui permet de baiser des filles à répétition. Puis, arrive ce climax libidineux, point final du livre :

[...] yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. (*U* 1078)

Ce « yes » auto-érotique est le summum de l'aliénation : même le Dasein s'en distrait, le sexe le détourne de son sens authentique. Le sens se perd dans un sexe qui ne peut, par définition,

se (la) fermer. En effet, dans ce sexe, rien n'arrête de parler, de proférer. L'énonciation pure de Molly est une logorrhée infinie.

Ce roman de Joyce opère une mutation conceptuelle importante : le sexe, une dépossession angoissante, si on peut dire, *optimale*, nous fait également découvrir le langage. L'angoisse qui nous arrache du monde, qui nous arrache de nous-mêmes, qui nous fait pulvériser les corps et les consommer pièce par pièce, est aussi celle qui nous fait parler. Joyce a décomposé le corps comme un enfant démolit une machine : les ressorts, les boulons et les roues volent et, avec eux, tout espoir de retrouver un semblant d'unité. Mais la décomposition du corps machinal permet également à Joyce d'aborder le langage lui-même comme une machine et de lui réserver le même traitement : l'explosion. Déjà en 1928, Carola Giedion-Welker écrivait, dans une étude précoce d'*Ulysses*, que le roman était propulsé par une « transmission cinématique-technique » (1970, 442 tp). Giedion-Welker poursuit : « Joyce mélange son travail poétique avec un cadre exact, techniquement mathématique et radiographie son monde avec une froideur et une acuité scientifique. Une synthèse d'art et de technique. » (1970, 443 tp) C'est justement pourquoi je dirais que dans un univers joycien, la parole ne doit pas être ontologiquement fondée, à portée de la main (*zuhanden*), mais qu'elle est un objet sous la main (*vorhanden*), que nous pouvons altérer à notre guise. C'est d'ailleurs de cette façon que nous pouvons voir le réel enjeu formel de l'écriture joycienne. Joyce fonde une esthétique de la langue qui accorde une importance capitale à la mécanique (la prosodie). Ainsi, Anthony Burgess qualifie le travail de Joyce d'« ingénierie littéraire » (1973, 74 tp), et Donald Theall (1997) parle de la « techno-poétique » de la langue joycienne. Giedion-Welker l'affirme clairement :

[...] l'usage classique, statique des mots vacille [...] Joyce déplace, abâtardit les mots, les parties de mots, il les mélange ensemble comme un fou afin d'extraire une nouvelle vie à ces clichés usés et maltraités. Les pensées sont *in statu nascendi* comme une masse de pâte en fermentation, servies et non présentées comme un article complètement cuit (*as a fermenting mass of dough, disclosed and not served as a fully baked article*). C'est pourquoi elles sont souvent incohérentes, arrachées et fragmentaires. Le style est toujours en mutation; il n'y pas d'idiome poétique général. Chaque sujet du livre sonne différemment; chacun a son atmosphère propre. (1970, 442 tp)

Monologues intérieurs (courant de conscience), quelques dialogues (très peu), déclarations unilatérales, limericks, idiolectes, parodies, obscénités, néologismes, métonymies, etc., etc. —

Ulysses est une application d'une grande variété de styles et de stratégies linguistiques. Pourtant, Joyce ne cherche pas tant à cataloguer la totalité des utilisations particulières du langage, mais à *créer, à même ces particularités infinies*, les conditions de son universalité. Autrement dit, *Ulysses* n'est pas tant un projet langagier total ou (bêtement) encyclopédique, que la preuve de la multiplicité inhérente au langage. L'interpénétration des styles et des langues inaugure la « démocratisation de la voix littéraire » (Milesi, 2003, 15 tp). Le langage joycien « rend possible et chérit le hasardeux, le contingent et [...] le coïncident [*random... contingent... coincidental*] » (Attridge, 2000, 120 tp). Tout le travail de Joyce peut ainsi être vu comme une vaste entreprise de « relativisme linguistique et de déstabilisation de théories [linguistiques] par des pratiques littéraires subversives (*subversive literary counterpractices*) » (Milesi, 2003, 6 tp). Joyce approfondit son analyse du langage en le démantelant (et en se perdant en lui), il défamiliarise le langage (et se défamiliarise lui-même). D'une certaine manière, le heideggérien ne dirait rien de différent (le langage est une perte); mais tandis qu'il y verrait un problème, je dirai avec Joyce qu'il s'agit justement de la voie à suivre. Dans *Ulysses*, dirons-nous, ça *babélise*¹⁰⁷.

Dans un essai intitulé *Ulysse gramophone* (1987b), Jacques Derrida remarque avec raison que le langage dans le roman de Joyce se présente comme l'écriture d'une carte postale, à savoir qu'il est « sans destinataire assigné » (1987b, 65), sinon « adressé à un destinataire fictif » (1987b, 66). Le sens s'emmêle, s'effrite devant la polyphonie. Dans ces conditions, Derrida soutient que la vérité de la parole ne peut que s'attester : « [...] oui, c'est ça, c'est bien ce que je dis, je parle en effet, oui, voilà, je parle, oui, oui, vous entendez, je vous entends, oui, nous sommes là à parler, il y a du langage, vous m'entendez bien, c'est bien ainsi, ça a lieu, ça arrive, ça s'écrit, ça se marque, oui, oui. » (Derrida, 1987b, 124) Vocaliser, dire « oui », consiste en « la condition transcendantale de toute dimension

¹⁰⁷ *Ulysses* n'est pas le livre d'un seul Homme, supposé héros solaire. Non, il y a une réelle réflexion sur le l'altérité dans le roman, une altérité ancrée dans l'Histoire qui émerge d'une multitude de discours idéologiques (dont rien n'empêche qu'ils soient contradictoires). Dans le second épisode (dit « Nestor », U 56-77), on apprend que Stephen enseigne l'Histoire. Convoqué au bureau par son supérieur, Stephen décrit l'Histoire de manière cryptique et terrible (sinon malicieuse) : « History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake. » (U 52) On comprend que l'Histoire n'est pas unifiée, complète, glorieuse et objective. Au contraire, l'Histoire n'est possible qu'à condition que le sujet, dans toute son imperfection, s'y implique, s'y salisse. L'Histoire est un ramassis de différences et de désirs éclectiques. Les sujets se tiennent toujours à la lisière de ce cauchemar insensé; ou, plus correctement, c'est peut-être justement cette limite qui est si terrifiante. Sur le thème de l'Histoire dans *Ulysses*, voir Fairhall (1993) et Spoo (1996).

performative » (Derrida, 1987b, 126). Tout faire apparaît dans l'utilisation des mots. Molly le sait bien : elle se palpe, sa main dans son vagin, orgasme, *Yes*, point final. La parole se fait entendre d'une fourche entrouverte. D'ailleurs, Lacan laisse entendre quelque chose de similaire dans son séminaire sur l'angoisse : « [...] les phonèmes les plus fondamentaux, les plus liés à la coupure [...] [sont] modulés essentiellement au niveau des lèvres. » (*SX* 268) Lesquelles lèvres exactement, Lacan ne le dit pas, mais ce flottement est parlant (c'est le cas de le dire) : l'analyse, ça labialise.

La découverte simultanée par Joyce du désir sexuel et du langage est sans doute à son plus clair dans l'épisode 14 (dit « Oxen of the Sun », *U* 577-647), où Bloom rejoint des amis à l'hôpital au moment d'un accouchement¹⁰⁸. Tout l'épisode joue sur ce que Burgess nomme avec concision « la connexion entre un hôpital de maternité et une bibliothèque » (1973, 111 tp). Afin de représenter le plus justement ce fond thématique de fertilité, de coït et de procréation, Joyce écrit en parodiant l'évolution de la langue, en passant par le latin, l'anglais (vieux et contemporain), les différentes langues celtiques (l'irlandais, le gallois), le yiddish, le français, l'italien, l'argot colorée sinon chaotique du 20^e siècle, etc. En plus, Joyce exagère et pastiche librement des styles d'écritures divers, notamment ceux de Pepys, Defoe, Swift, Sterne, Burke, Carlyle, Dickens, etc. Selon Zack Bowen, auteur d'une étude détaillée des thèmes centraux d'*Ulysses*, Joyce établit dans cet épisode une « analogie entre les processus naturels de la reproduction et la naissance du mot et la reproduction linguistique de la réalité » (Bowen, 1984, 510 tp). Cette conjugaison de sexualité et de langage est d'ailleurs renforcée quand on passe à l'épisode suivant. Joyce juxtapose à la grande liesse langagière du quatorzième épisode l'épisode 15 (dit « Circe », *U* 648-808), un interminable délire psychédélique relatant les activités de Bloom et de Stephen dans un bordel hystérique. L'épisode est une enfilade d'hallucinations où de fantastiques aventures charnelles côtoient des fantasmes subliminaux inavoués; plus que tout autre épisode du roman, on dirait que celui-ci est le script d'un film expérimental éroticoburlesque.

¹⁰⁸ Pour le délire stylistique et linguistique dans cet épisode, voir Burgess (1973) – spécifiquement le chapitre intitulé « The Language of Gestation » (p. 110-124) –, Atherton (1974), Lawrence (1981), Wales (1992). Sur le caractère ludique/génial de Joyce, voir Lacan (1987a et 1987b), Grigg (2008) et Ronen (2009) – particulièrement le sixième chapitre, « The Subversion of the Genius and the Dialectic of Creation » (p. 131-156).

Après avoir méticuleusement étudié *Sein und Zeit*, la lecture d'*Ulysses* fait l'effet d'une douche froide. Heidegger nous berçait avec le récit de l'être; Joyce nous invite à (nous) jouer du langage. Anthony Burgess note ainsi : « Joyce a raison de faire du langage un des personnages de *Ulysses*. » (1965, 22 tp) Thierry Hentsch va plus loin en disant que dans le roman, le seul « véritable héros [...] est le langage » (2005, 365). Hentsch note encore, à juste titre : « L'éclatement de la narration, l'explosion de la prose narrative et la dérision qu'elle [l'écriture folle du roman] traduit à tout bout de champ sont l'objet même du livre, ils forment – ou déforment! – le propos central d'*Ulysses*. » (2005, 358) Joyce critique le λόγος à sa manière : l'objectif n'est pas de mettre le langage de côté jusqu'à ce qu'il soit ontologiquement fondé (l'option privilégiée par Heidegger), mais de s'en emparer au plus vite et de le soumettre à toutes les épreuves possibles. Pour Joyce, « il est important d'exploiter l'opacité de la langue, afin que les ambiguïtés, les jeux de mots, et les connotations centrifuges soient appréciés et non regrettés » (Burgess, 1970, 15 tp). Ainsi, au début de sa journée, Bloom défèque et s'essuie avec une feuille de texte, comme si les mots, le λόγος, s'identifiaient au premier tas de merde venu – littéralement : le λόγος, on s'en torche! Le λόγος est beurré de selles, traversé par les déjections, nié : *logos*¹⁰⁹. Sur ce, peut réellement commencer la pensée.

La maltraitance des mots a évidemment une incidence sur ceux qui s'en servent. Les personnages ont ainsi une identité trouble (et puisque la distinction entre le produit et le producteur n'est pas du tout claire dans *Ulysses*, je serais tenté de croire, sans examiner la proposition en détail, que Joyce lui-même est un sujet bigarré). Comme l'écrit Burgess : « Aucun visage ne rayonne à partir des romans de James Joyce. » (1965, 25 tp) Sans héros, le roman joycien fait l'éloge de n'importe qui, personne : « L'objectif de Joyce c'est d'anoblir l'Homme commun, et la meilleure façon d'y parvenir c'est de laisser l'Homme commun parler pour lui-même. » (Burgess, 1965, 25 tp) Le sujet joycien (comme celui de Lacan), s'identifie ainsi à un flot de paroles perdues. Comme écrit Giedion-Welker, le sujet joycien « a un "je" démultiplié [...] [Ce "je"] déverse hors de lui, est réfléchi dans les autres, il n'est

¹⁰⁹ Ce thème fécal qui éclaire la conception joycienne de la subjectivité est également partagé par Lacan et Žižek. Sur le rapport (politique) entre Joyce, Lacan et Žižek, on consultera Brivic (2008).

qu'un fragment de la grande masse des gens. L'être parfaitement poli, l'harmonie, la synthèse, sont des fausses grandeurs » (1970, 441 tp). Les exemples dans *Ulysses* sont multiples.

- Stephen observe que le nom écrit se résume à « a crooked signature with blind loops and a blot » (U 41) – notre nom, ce qui nous désigne le plus intimement, n'est qu'une série d'égratignures et de vides.
- Lorsque Bloom lit la section nécrologique du journal, il fait la méditation suivante : « Inked characters fast fading on the frayed breaking paper » (U 136) – l'identité dépend d'une encre destinée à s'effacer et d'un papier destiné à s'effriter.
- Suite à une confusion (U 168), Bloom donne un faux nom pour désigner un inconnu, M'Intosh, erreur qui se perpétue et trouve sa place dans un journal dublinois : un sujet nouveau est inventé de toutes pièces uniquement parce que son nom est écrit.
- L'épisode 12 (dit « Cyclops », U 518-436) est tissé en grande partie par les on-dit, les rumeurs et la langue de bois d'un citoyen ordinaire. On ne sait jamais qui parle exactement. L'épisode commence avec quelqu'un qui parle en se désignant lui-même : « I was just passing the time of day with old Troy... » (U 436); et la majorité des paroles subséquentes contiennent la tournure populaire « says I » (l'anglophone entend, bien sûr, œil, l'unique œil du cyclope) ou « says he » – comme si l'identité dépend d'une formule langagière rudimentaire.
- Plus loin, une connaissance décrit Bloom comme un étranger complètement dépossédé : « Not at all there, in fact » (U 679) – Bloom n'est pas là, *da*.¹¹⁰
- Dans l'épisode 15, complètement loufoque (dit « Circe », U 648-808), un médecin pose un pronostique peu flatteur sur l'état de santé de Bloom : il aurait perdu la mémoire et aurait été incarcéré dans un asile de fous, dont il se serait évadé; on trouverait chez lui des traces de *fetor judaicus* (puanteur juive, maladie inventée par les anciens médecins); étant né hors des liens du mariage, il serait possédé par un désir sexuel sans retenue (bisexualité, exhibitionnisme); pourtant, il serait vierge et son trop-plein de désirs lui donnerait des crises d'épilepsie. Cette liste d'absurdités s'allonge, mais l'essentiel y est : médicalement parlant, Bloom est une perte.
- Enfin, une des dernières et sans doute une des plus succinctes descriptions de Bloom : « Assumed by any or known to none. Everyman or noman. » (U 990) Bloom,

¹¹⁰ Plus loin dans l'épisode 12 (dit « Cyclops » U 518-436), Bloom remet en question la pertinence du lieu, de l'habitation dans la définition même du sujet : « A nation? says Bloom. A nation is the same people living in the same place. [...] Or also living in different places. » (U 496-497) L'intérêt de cette remarque, par ailleurs très juive, c'est que le *là* (l'enracinement, dirai-je en termes heideggeriens, dans le *Heimat*) vaut pour très peu, non seulement dans la définition du sujet, mais surtout dans la définition du sujet en ce qu'il est Historique et collectif, deux conditions que j'examinerai plus loin.

l'antihéros, le sujet Moderne par excellence, c'est tout le monde ou, ce qui revient sensiblement au même, personne¹¹¹.

Bloom n'est pas le roi d'une île méditerranéenne, le fin stratège, le légendaire et authentique guerrier homérique. Il est au contraire le fils d'un père suicidé et le père d'un enfant mort – ne prenant part à aucune filiation dynastique noble. Son Odyssée à lui ne dure qu'une seule journée et se déroule dans sa ville. Il n'est pas un héros épique. Il ressemble davantage aux deux bonshommes que j'ai mentionnés plus haut : Bouvard et Pécuchet. En effet, comme ces personnages flaubertiens, Bloom est *commis*, qui plus est *publicitaire*; ce même commis décrié par Heidegger (1954a; 1966, 72-74), ce même public qui parle sans rien dire, admonesté par Heidegger en SZ § 27. Bloom est *commis*, une fente labiale d'où jaillit un flot intempestif (et parfois incompréhensible) de paroles. D'ailleurs, ce n'est pas que Bloom qui soit vide. Molly est familière et vulgaire et n'a rien de la reine d'Ithaque. Elle est – si je peux me permettre une rime impudique – plus « salope » que « Pénélope »¹¹². Elle est une fille publique, partagée entre les hommes et sans histoire.

¹¹¹ Lorsque Giorgio Agamben expose les ramifications politiques de sa pensée dans *La communauté qui vient*, il utilise certaines formules qui résonnent franchement avec cette non-personne joycienne en laquelle se confondent, dans la contradiction, la singularité et l'universalité. Agamben affirme notamment que le quelconque, le sujet de l'heure, est celui qui passe « du commun au propre et du propre au commun » (1990, 27). Le sujet commun, celui qui « ne connaît que l'inauthentique et l'impropre et va jusqu'à refuser l'idée d'une parole qui puisse lui être propre » (Agamben, 1990, 65) devient alors la nouvelle donnée politique. Toujours dans l'univers littéraire de Joyce, cette conception du sujet élidé est encore plus marquée dans *Finnegans Wake* (1939), l'autre grand roman de Joyce. Les initiales du personnage principal, Humphrey Chimpden Earwicker – H.C.E. – annoncent l'arrivée de tout le monde, n'importe qui, *here comes everybody*. L'effacement progressif mais complet de l'identité se fait au profit de l'Homme commun, sans histoire, citoyen. H.C.E. est moins un personnage concret qu'un « paradigme de l'humanité » (Burgess, 1965, 203 tp). Ou, pour le dire avec Giorgio Agamben (bien qu'il n'ait pas le personnage joycien en tête) : H.C.E. c'est celui qui, « tout en restant singulier et non indifférent, est multiple et vaut pour tous » (1990, 34). Sur la conception joycienne du sujet (et du langage, du nationalisme irlandais, de l'Histoire, du cosmopolitisme, etc.), voir Rabaté (2001).

¹¹² C'est précisément parce qu'elle est plus Moderne que j'opte pour l'interprétation de Molly prostituée nocturne et non figure mythologique de Gaïa, terre mère nourricière (bien que ces deux interprétations classiques commencent sérieusement à s'émousser). Sur le caractère sexuel du roman, sinon sur la perversité de Joyce lui-même, voir Henke et Unkeless (1982), Scott (1984), Brown (1985), Wawrzycka et Corcoran (1997). Christine Froula note justement que Molly tient « le rôle de putain en conformité consciente avec le désir pervers de son mari » (1996, 172-173 tp). La concupiscence est exacerbée dans *Ulysses* et les personnages se perdent dans la dialectique sexuelle. Mais on commence à se demander si, au lieu de Molly, ce n'est pas Joyce (le lecteur?) qui est (dé)possédé par des fantasmes sexuels inassouvissables... Comme si, dès qu'on passe par le filtre lacanien, on cristallise l'objet de désir féminin dans un discours sexué; la femme devient l'appui, l'adminicule de tous nos fantasmes. C'est à se demander si, dans son exploration du désir, Lacan contribue à – plus qu'il ne bouleverse – l'idée commune de la femme. Pour le dire sans ambages : Lacan ébranle-t-il l'idée de femme objet ou se branle-t-il devant elle? Ce qui complique davantage les choses, c'est que Lacan lui-même laisse planer la question dans son vingtième séminaire, *Encore* (1972-1973). Enfin, peu importe ce que Lacan fait de ses mains potentiellement

*

Parenthèse. Je rappelle un passage tout à fait pertinent dans l'*Odyssee* d'Homère. Je l'ai mentionné plus haut, Ulysse est vaillamment engagé dans son parcours héroïque. Il y a pourtant une exception. Dans la deuxième section du récit (où Ulysse raconte son histoire à Alcinoos, le roi des Phéaciens), au livre IX, le héros récuse à un moment son existence. Ulysse raconte comment il a atterri sur l'île de Polyphème, un horrible cyclope, fils de Posidon. Le monstre capture les membres de l'équipage du bateau d'Ulysse et les dévore un à un. Ulysse invente un stratagème pour se sauver et sauver ses amis. Il saoule Polyphème et se présente : « Tu veux savoir mon nom le plus connu, Cyclope ? je m'en vais te le dire [...]. C'est Personne [*Outis*], mon nom : oui ! mon père et ma mère et tous mes compagnons m'ont surnommé Personne. » (1955, 674) Ulysse efface toute trace de son « qui », il se fond dans la masse anonyme, il devient, en termes heideggériens, « On » (SZ § 25-27). Une fois le cyclope endormi, Ulysse et ses compagnons lui crèvent son unique œil. Polyphème hurle dans la nuit, ses amis accourent et lui demande qui est la cause de son mal :

LE CHŒUR. – Polyphème, pourquoi ces cris d'accablement?... pourquoi nous réveiller en pleine nuit divine?... serait-ce ton troupeau qu'un mortel vient te prendre?... est-ce toi que l'on tue par la ruse ou par la force?

De sa plus grosse voix, Polyphème criait du fond de la caverne :

POLYPHÈME. – La ruse, mes amis! la ruse! et non la force!... et qui me tue? Personne! (1955, 675-676)

Ses amis le prennent pour un fou : « – Personne?... contre toi, pas de force?... tout seul?... c'est alors quelque mal qui te vient du grand Zeus, et nous n'y pouvons rien : invoque Posidon, notre roi, notre père. » (1955, 676) Le lendemain matin, Ulysse et ses compagnons se faufilent hors de la demeure du monstre. Ils regagnent leur bateau et s'éloignent du rivage. Et contre les conseils de ses coéquipiers, Ulysse hurle : « – Cyclope, auprès de toi, si quelqu'un des mortels vient savoir le malheur qui t'a privé de l'œil, dis lui qui t'aveugla : c'est le fils de Laërte, oui! Le piller de Troie, l'homme d'Ithaque, Ulysse. » (1955, 676) On connaît la suite; Polyphème demande à son père, le dieu de la mer, de nuire au voyage d'Ulysse – ce qui garantit plus d'aventures au roi d'Ithaque. Que motive ce revirement de la

moites – c'est en-dehors du sujet de ma thèse! Pour des critiques particulièrement efficaces du phallogocentrisme lacanien (psychanalytique), on consultera Irigaray (1977) et Miller (2005).

part d'Ulysse ? Agit-il par fierté (« cet exploit doit impérativement m'être attribué »)? Ou agit-il parce qu'il ne supporte pas l'angoisse (« je dois bien être quelqu'un, l'anonymat m'étouffe »). Mais une chose est claire : *Ulysse veut redevenir une existence*. Ce passage dans l'anonymat, quoique bref, est pourtant très révélateur : c'est comme si Homère pressentait l'antihéros imaginé par Joyce presque trois mille ans plus tard. Mais contrairement à Homère qui abandonne « personne », Joyce en fait le pivot de son roman¹¹³.

*

Retour à *Ulysses* de Joyce.

L'épisode 7 (dit « Æolus », *U* 175-223), situé dans les bureaux du journal où travaille Bloom, représente bien le délire langagier du roman. Tout est animé, en circulation et bruyant. Le vent fait claquer les portes. La plupart des événements concernent l'échec : Bloom ne réussit pas à faire passer une annonce; Stephen, de passage dans les bureaux, raconte une parabole que personne ne comprend; on parle d'actions politiques avortées (c'est comme dans l'*Odyssee* d'Homère au livre X où Ulysse perd les vents donnés par le dieu Éole et manque son arrivée à Ithaque, coït interrompu). Contrairement aux chapitres précédents, majoritairement écrits sous la forme d'un courant de conscience (en l'occurrence celui de Stephen ou celui de Bloom), on dirait que l'épisode 7 parle de lui-même. La rhétorique journalistique domine l'écriture de l'épisode : des nouvelles se succèdent et s'effacent, des manchettes découpent littéralement le texte. Ce n'est pas anodin que ces actions se produisent dans les bureaux d'un journal : l'information transmise par le journal (comme la radio, la télévision ou l'Internet aujourd'hui) est la conscience d'une masse (du « On »). Le journal est un contenant d'informations publiques, anonymes, lancées au hasard et souvent même pas reçues. Littéralement, tout part au vent.

D'ailleurs, la plupart des personnages représentés dans ce chapitre (à l'exception de Bloom, qui se fait rabrouer et insulter) sont des moulins à paroles (*windbags*), des grands producteurs de flatulences – des « péteurs de broue » comme on dit au Québec. L'épisode est entièrement constitué d'un bavardage constant et vide. Imaginez une agora ou n'importe

¹¹³ Sur l'anonymat du Ulysse homérique, voir Pucci (1995).

quel lieu de passage (métro, gare, aéroport) : vous aurez des bribes de conversations, des sonneries de téléphones cellulaires, de la musique, des messages publicitaires qui défilent sur des écrans, des annonces au mégaphone, des bruits de pas, etc. C'est exactement cette stéréophonie ambiante, indistincte et insignifiante que Joyce recrée dans cet épisode. Le sens des mots est perdu, les locuteurs aussi.

D'une certaine manière, le tribunal qui a empêché la distribution du roman aux États-Unis prétextant son caractère pornographique avait raison. Il y a effectivement quelque chose d'obscène dans le roman. Et ce n'est pas seulement le sexe, sous tous ses plis et dans toutes ses profondeurs, qui choque. L'utilisation scandaleuse que Joyce fait du langage expose amplement les limites du sens (et de la décence, de la politesse, du bien-parler et du bien-vivre). C'est le langage direct et précis de Joyce qui trouble l'esprit : *Ulysses* est une explosion crue de faits physiques et psychiques, comme un diaporama à haute vitesse. Le réel n'est pas un long continuum, mais un paquet d'énoncés charcutés – comme un film pornographique offre à la vue des fragments de corps, des actions abstraites et complètement artificielles. Ce qui dérange à la lecture d'*Ulysses*, c'est ce découpage et ce montage galvanisant¹¹⁴. Pourquoi cette journée-là ? Pourquoi ces faits et pas d'autres ? Si le sens des différents éléments du roman est litigieux, leur vérité n'est pas pour autant remise en question. Suivant les remarques judicieuses de Ezra Pound (1968a et 1968b), j'affirme que c'est précisément la *disjonction* des éléments du roman, disjonction qui choque l'esprit, qui donne à ce roman une valeur de vérité. La violence du sexe (*secare*, diviser, couper) et la vérité des mots sont imbriquées. C'est bien ce qui fait la *force* d'*Ulysses* – et non, comme le croyait le tribunal qui l'a censuré par erreur, sa *faiblesse*.

¹¹⁴ Sur Joyce et la théorie du montage – à laquelle je reviendrai – voir Barrow (1980). En ce qui concerne le rapport spécifique de Joyce au cinéma, voir l'excellente collection d'articles dans McCourt (2010). Joyce décrivait lui-même sa pensée en termes de défilement d'images, semblable au film : « Quand je suis obligé de m'étendre les yeux fermés, je vois un cinématographe qui n'arrête pas et il ramène à ma mémoire des choses que j'avais presque oubliées. » (cité dans McCourt, 2010, 9) Je rappelle que non seulement Joyce s'intéressait à la technique et à l'essence du cinéma, mais il faisait aussi partie d'un petit groupe d'entrepreneurs qui ont ouvert le premier cinéma de l'Irlande en 1909, le Volta, à Dublin. On consultera également Theall (1997) pour une analyse de l'espace-temps cinématographique, chez Joyce. Theall note justement que « Joyce devinait les implications du nouveau rôle qu'avait le montage en relation à l'espace-temps et le temps-image un peu avant, ou simultanément à, leur réalisation par Orson Welles (1939) et le cinéma français d'après-guerre » (1997, 147 tp).



Figure II.5.1. *Orlacs Hände (Les mains d'Orlac)* (photogramme). 52 min 32 sec. R. Weine, 1924.



Figure II.5.2. *Lost Highway* (photogramme). 41 min 19 sec. D. Lynch, 1997.

CHAPITRE VI

Vox ex nihilo

Je dois insister sur une transition importante effectuée dans le dernier chapitre : j'ai d'abord examiné la dépossession du corps et par le corps, pour ensuite analyser, du même souffle, le langage. La juxtaposition de ces termes, à première vue antinomiques, peut paraître étrange. Pourquoi être passé de l'un à l'autre? Parce que les sujets sont toujours déjà constitués de ce mélange : angoissé, je suis mis en morceaux, et angoissé, je parle.

Cette idée est représentée magnifiquement dans l'opéra de Antonín Dvořák, *Rusalka* (1901). Rusalka est une jeune nymphe des eaux qui tombe amoureuse d'un prince terrestre (on reconnaît l'histoire de la petite sirène). Avec l'aide de Jezibaba la sorcière, Rusalka se transforme en femme humaine. Mais cette transformation est assortie d'une condition : Rusalka sera humaine *sans* la faculté du langage. Rapidement, Rusalka découvre l'angoisse propre à l'Homme et inaccessible aux dieux : non seulement elle est arrachée de son monde divin, mais en plus elle est incapable de se faire entièrement désirer par son prince charmant. Elle comprend peu à peu le sort réservé aux mortels. Mais elle s'aperçoit surtout que son incapacité de parler est une lacune trop importante pour être ignorée. Son aphonie l'empêche absolument d'être du bas monde. Bien que Rusalka ait découvert l'angoisse, cela ne fait pas d'elle une humaine : il aurait fallu, en plus, qu'elle parle. Finalement, Rusalka assassine son prince et retourne bredouille dans le monde des dieux. L'idée maîtresse de la pièce est tout à fait intéressante : les dieux peuvent tout essayer, mais, muets, ils ne réussiront jamais à être des Hommes, ou, dirons-nous, des sujets. C'est exactement à cette parole, tellement subjective, que nous tendons désormais l'oreille, car, comme nous le verrons, la parole permet de penser à côté du sens de l'existence.

En lisant Heidegger comme je l'ai fait dans la première section de cette thèse, la question du sens de l'être s'est progressivement imposée. C'était comme si Heidegger découvrait cette question avec nous. Ou mieux, c'était comme si Heidegger relatait des faits ontologiques dont il avait été le témoin. Pourtant, à ce moment-ci de l'étude, il commence à être clair que l'être était l'Autre de Heidegger. L'être supposément entendu par Heidegger *venait de sa propre bouche*. J'ai indiqué plus haut, en citant Lacan, que l'Autre ne fait que renvoyer la parole du sujet sous forme d'ordre : « [...] c'est de l'Autre que le sujet reçoit son propre message. » (SX 315) Ainsi, Heidegger a considéré ses paroles comme des ordres de l'être, l'Autre. Il subsume la parole à l'ontologie. Ultimement, cela implique que le sens de la parole, c'est le silence : « Le silence en tant que mode du parler articule [...] originairement la compréhensivité du *Dasein*. » (SZ 165); « *En tant qu'il fait-silence*, l'être-Soi-même authentique [...] "est" dans la ré-ticence cet étant jeté comme lequel il peut être authentiquement. » (SZ 323) Bien des années après *Sein und Zeit*, Heidegger déclare de manière tout à fait conséquente : « *La parole parle comme recueil où sonne le silence.* » (1959a, 34) Heidegger nous ordonne implicitement de nous taire. Et devant notre étourdissement, notre subjugation, Heidegger en profite pour parler et imposer au lecteur sa *Seinsfrage* obsédante, la question du sens de l'être qui ronge son esprit.

D'ailleurs, c'est à se demander si toute la critique heideggérienne vis-à-vis le *logos* ne vient pas d'une sorte de frustration : il veut exister, mais il ne peut faire autrement que de préférer un flot de paroles. Heidegger termine son livre, mais il n'a clairement pas fini de raconter ses histoires – de nous refiler sa fascination du sens –, qui rempliront éventuellement 102 volumes. Peut-être que Heidegger aurait dû être plus à l'écoute de l'angoisse, cet affect qui, selon Lacan, « *ne trompe pas* » (S X 92). En assumant le fait qu'il ne pouvait pas sortir de son angoisse, il aurait pu faire le pari de la parole qui se trame dans l'inconscient (Lacan, 1974, 16; Lacan, 2001b, 452). Et Lacan de dire, non sans ironie : « Quand je parle de Heidegger ou plutôt quand je le traduis, je m'efforce à laisser à la parole qu'il profère sa signifiante souveraine. » (1966d, 525). En somme, l'analyste lit Heidegger comme s'il était couché sur le divan – ce n'est sans doute pas ce type d'interprétation qu'espérait le philosophe!

Au lieu de chercher, avec Heidegger, la vérité dans le déploiement propre et sensé du Dasein (silencieux), je porterai donc attention aux failles parlantes du sujet¹¹⁵. La parole est impétueuse, elle rabroue l'Autre, c'est l'« arme pour résister à sa reconnaissance » (Lacan, 1966c, 424). Pour penser à côté de Heidegger, il faut cesser de *parler* en heideggérien (entendons autant le disciple que le dialecte). Assurément, c'est plus facile à dire qu'à faire. La pensée prend des habitudes : à force de s'être penché longuement et méticuleusement sur *Sein und Zeit*, elle oublie la difficile initiation à la pensée heideggérienne et, surtout, encore plus inquiétant, elle oublie comment elle fonctionnait avant de s'y être heurtée. Heidegger a reformaté notre pensée. Il nous a inculqué une nouvelle manière d'utiliser les mots, il nous a obsédés au point où tout ce qui n'est pas passé par son filtre paraît obtus et sans valeur. Toute intervention future semble condamnée à être *enfantine* (*in-fans*, incapable de parler). Heidegger subjugue, et le plus grand danger est de ne pas pouvoir se relever, d'accepter de se laisser bercer par ses idées, de se contenter de régler notre pensée sur la sienne.

Une autre qui monopolise le discours, mais de manière bien différente, c'est Shéhérazade, la narratrice des *Mille et une nuits*. Ce long récit, on le sait, raconte comment un sultan exécute sa femme après qu'elle l'a trompé. Tous les jours, par la suite, le sultan se remarie et élimine ses nouvelles femmes. Craignant que le pays soit bientôt dépouillé de toutes ses jolies femmes, Shéhérazade se propose comme nouvelle conjointe. Pendant mille et une nuits, Shéhérazade raconte des histoires au sultan : elle le garde en haleine en maintenant, comme Heidegger, une poigne de fer sur la parole. Elle résiste, semble-t-il, à la mort par le monologue. Pourrait-on dire que le lecteur de Heidegger est (comme le sultan), contraint à écouter une histoire se déployer sans fin?

¹¹⁵ C'est ironique que *Sein und Zeit* ouvre avec une parole : celle de Platon qui, résonnant depuis l'Antiquité, fait part d'un doute. Comme quoi l'ontologie est possible *parce qu'*une personne a pris la parole. Sa voix, autant affirmative qu'hésitante, clivée, déchire le silence de l'être. Le langage émerge des failles de l'être comme de l'eau sourd des craques d'un sol desséché :

...δῆλον γὰρ ὡς ἡμεῖς μὲν ταῦτα (τί ποτε βούλεσθε σημαίνειν ὁπότεν ὄν φθέγγησθε) πάλαι γινώσκετε, ἡμεῖς δὲ πρὸ τοῦ μὲν φόμεθα, νῦν δ' ἠπορήκαμεν... « Car manifestement, vous êtes bel et bien depuis longtemps familiers de ce que vous visez à proprement parler lorsque vous employez l'expression "étant" ; mais pour nous, si nous croyions certes auparavant le comprendre, voici que nous sommes tombés dans l'embarras ». (SZ 1)

Une curieuse nouvelle d'Edgar Allan Poe vient à l'esprit et donne une nouvelle direction à ce conte bien connu. Dans « The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade » (1977c), le narrateur annonce qu'il a trouvé un vieux manuscrit racontant la fin véritable du conte. La dernière histoire qu'aurait racontée Shéhérazade est une œuvre de science-fiction. Elle parle d'un monde étrange (il s'agit en fait de la période de Poe lui-même, la Modernité du 19^e siècle), discourant sur le train, la machine à calculer, l'imprimante, la pile voltaïque, le télégraphe, le daguerréotype, etc. À la fin de la nouvelle, Shéhérazade raconte que certaines femmes de ce monde bizarre sont bossues comme des dromadaires (en ce qu'elles portent des faux-culs). Mais au lieu de demander de nouveaux dénouements, le sultan décharge :

« Arrêtez! » dit le roi, – « Je ne peux, ni ne vais, vous endurer. Vous m'avez déjà donné un mal de tête terrible avec vos mensonges. D'ailleurs, le jour se lève. Depuis quand sommes-nous mariés? – ma conscience est de nouveau troublée. Et cette histoire de dromadaire – vous me prenez pour un imbécile? Enfin, aussi bien vous lever et aller vous faire étrangler. » (Poe, 1977c, 153 tp)

Le long monologue de Shéhérazade a eu un effet abrutissant sur le sultan. Il est clair que Shéhérazade tente, de manière insidieuse, de refiler au sultan ses mille et un délires. Mais voilà qu'une histoire de trop tire violemment le sultan hors de son état endormi, et que celui-ci envoie Shéhérazade au bourreau. Mais en fauchant Shéhérazade, le sultan ne stoppe pas le flot des paroles. Au contraire, il permet enfin aux autres de parler. Comme le sultan, nous devons regagner la parole sans délai – tout en brisant le sens qui en a profité pour s'imposer¹¹⁶.

¹¹⁶ Cela étant dit, ce n'est surtout pas le monologue qui constitue un problème; c'est plutôt l'ignorance de sa motivation. Dans la rubrique « Dialogue (dialectique) » de son dictionnaire de termes lacaniens, Cléro remarque avec raison que l'on ne peut faire autrement que de monologuer :

[...] en dépit de la célébration qui s'élève de toutes parts des vertus du dialogue, Lacan remarque calmement que « la psychanalyse n'est pas un dialogue. Sur le champ où l'analyse a à s'appliquer, on s'est aperçu, parce que là ça crevait les yeux, que le dialogue, ça ne donne rien » (S. XII, 2/VI/65) [*Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*]. Il est clair que, là où ça ne creve pas les yeux, il n'y a pas de dialogue non plus, mais l'idéologie du dialogue, feinte du dialogue, qu'il vaudrait mieux interroger comme un symptôme ou un masque. Ceux qui parlent haut et fort de *dialogue* se donnent l'allure de la pensée qu'ils combinent avec le monopole de la générosité; rien n'a jamais été produit par dialogue, mais son idéologie s'impose à tous et intiment la culpabilité et comme la déshumanité de ceux qui osent dire qu'ils n'y apprennent rien et que rien de bon ne sort des dialogues. [...] [Même] les dialogues de Platon, présentés comme des modèles d'échange, n'étaient jamais que l'exposition de thèses. (2008, 90)

En outre, il n'y a pas plus de rapports sexuels que de rapports parlés, de dialogues. On ne peut s'empêcher de soliloquer.

Ce rapport entre les mots et la mort, Poe en a fait le thème de plusieurs de ses nouvelles. Dans « A Tale of the Ragged Mountains » (1977a), Poe raconte l'histoire de Augustus Bedloe, un homme atteint de violentes crises névralgiques. Il se fait traiter par Templeton, un spécialiste en mesmérisme, et consomme également de larges quantités de morphine. Un jour, dans cet état analgésié, l'esprit tordu et affuté par les effets de la drogue et de l'hypnose, Bedloe effectue une randonnée dans les montagnes de la Virginie. Il revient le soir chez des amis avec une histoire abracadabrante : il a découvert une ville orientale dans laquelle se déroulait une violente bataille où il a été tué. Bedloe est catégorique : « [...] pas même pour un instant, puis-je contraindre mon entendement à considérer [l'expérience] comme un rêve. » (Poe, 1977a, 107 tp) Personne n'est prêt à croire à ce récit jusqu'à ce qu'intervienne le docteur. Il explique que durant la journée, il transcrivait ses mémoires. Il se rappelait comment il avait participé à une mission de colonisation en Inde : lors d'une bataille contre des indigènes, un de ses camarades a trouvé la mort exactement comme Bedloe l'a raconté. La mort mystérieuse s'explique : le rapport magnétique entre Templeton et Bedloe est si fort que le médecin a pu, en brandissant le langage, tenir l'existence de son patient à l'écart – nier temporairement son existence par des mots.

Une autre nouvelle de Poe, « Mesmeric Revelation » (1977b), poursuit le même thème de l'hypnose. Cette fois, le narrateur est un médecin qui décrit le cas particulier d'un dénommé Vankirk. Un soir, le médecin est appelé au lit de son patient troublé par des questions concernant l'immortalité de l'âme. En accord avec le docteur, Vankirk se fait hypnotiser afin de poursuivre davantage ses méditations. S'ensuit une longue discussion sur l'existence. La fin de la nouvelle retient notre attention. Sitôt le patient ranimé, celui-ci expire. Alarmé, le médecin touche le corps : il est rigide et froid, signe qu'il était mort depuis longtemps. La nouvelle se conclut sur cette question troublante : « En fait, la fin du discours de l'endormi-éveillé, ne m'était-elle pas provenue du royaume des ombres? » (Poe, 1977b, 134 tp) Pas besoin d'être vivant pour parler. En fait, dans son état le plus cristallin, la parole nous provient directement du non-être.

La fascination de Poe à l'égard de la mort et des mots est sans doute le plus clairement manifestée dans l'étrange récit « The Facts in the Case of Mr. Valdemar » (1977d). Encore ici, le narrateur est un adepte du mesmérisme qui veut

hypnotiser un patient *in articulo mortis* – ce qu'il fait avec Valdemar. Une fois hypnotisé, Valdemar meurt, mais à la grande surprise du narrateur, il continue de parler. Ainsi, le narrateur maintient Valdemar dans cet état de mort-vivant pendant plusieurs mois. À la fin, Valdemar n'en peut plus de se tenir sur le seuil de la mort : « Pour l'amour de Dieu! – vite! – vite! – endormez-moi – ou, vite! – réveillez-moi! – vite! – je vous dis que suis mort! » (Poe, 1977d, 203 tp) Le médecin décide de sortir Valdemar de son état de transe et note :

[...] parmi des éjaculations de « mort! mort! » *éclatant* de la langue et non des lèvres du souffrant, son corps d'un coup – en l'espace d'une seule minute ou moins – s'effrita – pourrit absolument entre mes mains. Sur le lit, devant toute la compagnie, était étalée une masse liquide de répugnante – de détestable putridité. (Poe, 1977d, 203 tp)

Il semble donc y avoir un rapport unique entre la parole et la mort. Dans un texte tardif, « Le déploiement de la parole » (1959b), Heidegger déclare quelque chose de similaire. Il affirme : « Les mortels sont ceux qui ont possibilité d'expérimenter la mort en tant que mort. La bête n'en est pas capable. Mais la bête ne peut pas non plus parler. Le rapport entre mort et parole, un éclair, s'illumine [*blitzt auf*]; mais il est encore impensé. » (1959b, 201) Ici, encore, Heidegger tient *mordicus* au sens, réitérant l'importance de ce qu'il croit être son plus pur état : il ne le nomme pas directement, mais le *aufblitzen* (littéralement « jeter un éclair de lumière », *to flash*) est bien *l'instant de vérité*. Cependant, je rappelle, avec Žižek (2008, 5-20), que la supposée vérité de l'instant ne repose sur rien; l'esprit est d'ores et déjà occupé par cette négation, cette absence d'assurance inscrite dans le « maintenant », parole discontinuée et instable. C'est pourquoi on gagnerait à prolonger le geste de Freud noté plus haut; c'est-à-dire que de même que l'angoisse n'est pas déclenchée par la mort (et donc par l'existence) mais par la *castration*, il faudrait dire que la parole ne s'entend pas dans la mort, mais qu'elle s'identifie à une *coupure*. Si la parole est mortifère, c'est qu'elle est *d'abord* tranchante. C'est à la parole que la vérité de la pensée s'identifie. Ne pas imposer un frein à ce qui sort de notre bouche, entendre le cri d'angoisse fait exploser le sens de l'existence.

D'ailleurs, il semblerait que Platon en savait déjà quelque chose. On trouve un curieux passage à cet effet dans le *Phédon*, un dialogue portant sur l'immortalité de l'âme qui contient les derniers propos de Socrate condamné. Au début du dialogue, avant d'examiner

en profondeur la question de l'immortalité de l'âme, Criton prend la parole et relaie à Socrate un message du bourreau. La réponse de Socrate est tout à fait à propos pour nous. Voici le texte, où Criton parle en premier :

« [...] je dois t'expliquer qu'il faut dialoguer le moins possible, car il [le bourreau] prétend que l'on s'échauffe trop en dialoguant, et qu'il ne faut rien opposer de tel à l'action du poison; sinon on est parfois obligé d'en boire deux et même trois fois quand on se comporte ainsi. »

Alors Socrate : « Envoie-le promener, dit-il; il n'a qu'à préparer son affaire de manière à m'en donner deux et même trois fois s'il le faut. »

– Je me doutais bien que tu allais réagir de cette façon, dit Criton, mais l'homme n'arrête pas de me faire des histoires.

– Laisse-le faire, fit Socrate. (Platon, 1991, 63 d-e)

L'excitation de la parole nous accorde un sursis. C'est un peu niais à dire, mais il semblerait que les mots soient plus forts que la mort et l'existence desquelles ils découlent. C'est comme si la parole avait en elle un principe qui nous mettait à l'abri de l'influence de la mort et, par la même occasion, de l'existence. Tel que nous le comprenons, cela devrait impliquer que la profération de paroles se fait sans égard pour le sens.

Le brillant essai de Giorgio Agamben, *Le langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité* (1982), me sera ici particulièrement utile. Dans cette étude, Agamben examine certaines idées concernant le langage, présentées par Heidegger dans *Sein und Zeit* (1927) et dans *Acheminement vers la parole* (1959). Pourtant, Agamben n'en reste pas à Heidegger; il confère un avantage, discret mais évident, à Hegel. La raison est simple : Hegel définit la parole et l'Esprit par la négativité insensée et absolue. En effet, Hegel ne compte pas, comme Heidegger, sur le *da* relatif au *Sein* (le *là* de l'être), mais sur le pronom démonstratif à essence indéterminée : *diese* (ce/cet/cette). En disant, comme Heidegger, « le livre est là » ou « l'homme, la femme, est là », je l'inscris dans un monde de renvois. Mais en disant, comme Hegel, « ce livre », « cet homme, cette femme », je découpe des objets du tissu de l'être. Les mots ne sont réellement nulle part. Ladite « totalité » ontologique apparaît telle qu'elle est, c'est-à-dire en fragments. Chaque mot est un refus ponctué. Celui ou celle qui désigne un objet par un mot réalise, selon Agamben (et Hegel), que ce qu'on « croyait pouvoir saisir immédiatement dans le geste du montrer est, en réalité, un processus de médiation ou, mieux, une véritable dialectique qui, comme telle, contient toujours déjà en elle une

négarion » (1982, 35¹¹⁷). Cette négativité est inhérente à l'énonciation elle-même et, par extension, au sujet dont il émane (le *sujet* qu'élide Lacan). Ce qui implique que, d'une part, les mots sont sans lieu et, d'autre part, qu'ils ne sont prononcés par personne; aucune existence ne les profère. Il n'y a personne dans ma bouche. L'énoncé apparaît comme « une *Nichtigkeit*, un rien » (Agamben, 1982, 39), un objet autoréférentiel et contradictoire¹¹⁸.

Cette négation est radicale. Les pronoms démonstratifs « ce », « cet », « cette » n'entraînent pas seulement la négation de tout ce qui est autre : ponctualités (relatives au point qui, par définition, ne cesse de s'évanouir), elles se nient surtout elles-mêmes. En effet, l'Homme parle au présent – Heidegger l'avait bien vu (*SZ* § 68D, § 78-82) – c'est *maintenant* qu'il profère. Agamben note justement « qu'en temps qu'il s'engendre précisément dans l'acte de l'énonciation [...] le présent – comme le montre, dans l'histoire de la philosophie, l'analyse de l'instant, d'Aristote à Hegel – est également nécessairement marqué par la négativité » (1982, 76). Agamben ajoute que « l'haleine négative du *Geist* souffle sur tous les moments du discours, toute parole exprime le caractère indicible de la *Meinung* [opinion, avis], en la relevant dans sa négativité » (1982, 40). Par la parole expressément contradictoire, le sujet atteint et, mieux, *enfrent* les limites de l'ontologie – ou, ce qui revient au même, les limites du sens. Du même coup, la parole fonde le sujet (et porte atteinte au *Dasein*). Agamben cite Hegel :

[...] l'homme est cette nuit, ce pur néant, qui contient tout dans sa simplicité, une infinie richesse de multiples représentations et d'images... En de fantasmagoriques

¹¹⁷ La négativité au fond de la parole décelée par Agamben est commune à celle reconnue par les psychanalystes d'inspiration lacanienne. Dans son glossaire de terminologie lacanienne, Friedlander remarque justement :

Une des premières manifestations du « langage », par exemple, est le mot *non*, qui, par l'expérience personnelle, vient à fonctionner comme un substrat du développement ultérieur : on entend *non* et on accommode les demandes du locuteur, même si aucun individu réel vocalise le mot dans le monde extérieur. Le développement du langage est donc équivalent au meurtre de « l'esprit libre » qui jusqu'à maintenant était libre d'exprimer ses impulsions de manière directe et immédiate. (2000, 364)

Encore, on dirait que l'idée était pressentie par Lawrence Sterne, qui déclare : « *these words cost nothing* » (1760-1767, vol. III, 36). La phrase permet de penser deux choses : « mes paroles n'ont aucune valeur », ou, « je n'échangerai ma parole contre une seule chose, à savoir rien ».

¹¹⁸ Quelques années plus tard, dans *La communauté qui vient*, Agamben reprend l'idée en affirmant que le sujet à venir est marqué non par la bonté divine, mais par le mal, « la puissance de ne pas être » (1990, 37). La subjectivité s'identifie moins à la possibilité d'être, qu'à sa responsabilité du non-être. Loin du *Dasein* en voie de devenir, le sujet à venir est proprement quelconque, celui qui peut (je dirai même, qui peut *s'imaginer*) « sa propre impuissance » (Agamben, 1990, 40).

représentations tout autour est nuit; soudain surgit ici une tête ensanglantée, là-bas une autre figure blanche et tout aussi subitement elles disparaissent – c'est cette nuit que l'on contemple, lorsque l'on fixe les yeux d'un homme – dans une nuit, qui devient effrayante; chacun est ici suspendu à la nuit du monde. (*Jenaer Realphilosophie*, Agamben, 1982, 83-84)¹¹⁹

Il n'y a pas besoin d'explorer ici les subtilités hégéliennes. Il suffit de dire que la découverte du sujet passe par sa décomposition : comme un film expérimental aux images hétéroclites juxtaposées et entrecoupées de plans noirs, on voit passer des représentations fantasmagoriques, des morceaux de corps ensanglantés (le passage fait penser à Lacan qui ne se contente pas simplement de biffer le sujet, mais qui en plus morcèle son corps). Simultanément, le sujet atteint une forme d'absolu monstrueux. En effet, la parole permet de voir le fondement négatif de la pensée¹²⁰ : « [...] la dimension de signification de l'être n'est ouverte originellement que dans l'articulation purement négative d'une Voix. » (Agamben, 1982, 77) Ainsi, la négativité constitutive du sujet est commémorée dans chaque expression – du premier cri d'un nouveau-né à son exhalaison finale. Chaque expression est apposée, immédiatement (sans médiation, absolument) et arbitrairement (n'importe comment, malgré tout, dangereusement), à un objet. C'est justement dans ce vide de sens que toute la vérité de la parole s'entend.

Je reviendrai à cette idée de parole négative, mais j'en note d'abord une illustration étrangement fidèle dans *Videodrome* (1983), un film de science-fiction de David Cronenberg. Max (James Woods) découvre Videodrome, une émission qui présente des scènes réelles de torture, de viol et de meurtre. L'émission fascine Max et provoque chez lui des hallucinations sexuelles et des transformations (destructions) biologiques importantes. Max apprend que

¹¹⁹ Ce même passage est cité par Žižek (2008, 30) afin de montrer, *contra* Heidegger, la part destructrice de l'imagination : la réalité continue est dissoute en une multiplicité d'objets partiels et d'apparitions fantomatiques. La nuit est peuplée de spectres. On est tenté de croire que Jacques Derrida et Bernard Stiegler ont ce passage à l'esprit lorsqu'ils affirment dans leur entretien sur la télévision et les fantômes intitulé « Spectrographies » (1996) : « [...] dès qu'il y a une technologie de l'image, la visibilité porte la nuit. » (1996, 131) Le référent (tel acteur, telle actrice) peut bien être mort, mais il continue d'émaner, tel un spectre, de nos écrans.

¹²⁰ Agamben n'est jamais loin de Heidegger. Dans ses méditations sur l'appel, la conscience, la dette (SZ § 54-60), ce dernier note la part négative de la parole (et de la pensée). Et il avait aussi judicieusement discerné le rapport entre la parole et le présent (SZ § 6, § 7B). Mais tandis que Heidegger condamne ces idées, Agamben – plus ouvert à Hegel et à la Modernité entière – pousse ces idées à bout. Tout phonème, déclare Agamben, consiste en un « étant purement négatif et insignifiant, qui est, toutefois, précisément ce qui ouvre et rend possible la signification et le discours » (1982, 151). Même si le sens a une tendance insidieuse à se former n'importe où, il faut reconnaître qu'il est composé de points sans dimension ni consistance.

l'émission a été initialement conçue dans le cadre d'un projet de domination du monde par la télévision. Au fil de son enquête, Max fait la connaissance du professeur O'Blivion (Jack Creley), un prophète médiatique qui a assisté à la conception de Videodrome, et de sa fille Bianca (Sonja Smits). Il rencontre également Nicki (Deborah Harry), avec laquelle il entretient une relation sadomasochiste. Max découvre que Videodrome est utilisé par une faction politique obscure : le programme assassine les téléspectateurs en générant des images sexuelles violentes qui provoquent des tumeurs au cerveau. Avec effroi (sinon folie), il assiste à la mise à mort en direct de O'Blivion.

L'intérêt particulier de ce film réside dans les interventions du professeur O'Blivion (*oblivion* : inconscience, vide mental, oubli, néant). O'Blivion n'apparaît mystérieusement qu'à la télé. Mais ce n'est pas tant l'image de O'Blivion qui fascine – le professeur n'est pas le *Big Brother* impassible. Ce qui rive, c'est plutôt son discours, édictant des vérités sur l'avenir des sujets, vaticinant sur son évolution psychique et biologique. C'est ainsi que Bianca affirme : « Mon père n'a pas engagé de conversation depuis au moins vingt ans. Le monologue est son mode préféré de discours. » (Cronenberg, 1983 tp) On apprend alors que O'Blivion est décédé, mais qu'avant de mourir, il a enregistré des milliers d'heures sur des cassettes qui assurent la pérennité de sa parole. La voix du professeur résonne de son propre vide, de nulle part. À sa manière, dans son étude sur la télévision, Lacan note que la voix est particulièrement inquiétante lorsqu'elle émane de l'écran cathodique (ou en termes plus contemporains : écrans plasma, LCD, etc.) : « [...] une voix à ne se concevoir que comme provenant de la télé, une voix qui n'ex-siste pas. » (1974, 47) Comme écrit Agamben, le rien a un nom (O'Blivion?) : « [...] du simple fait d'en proférer le nom, nous entrons dans le langage et nous parlons de lui [le rien]. Le langage humain parle à partir du néant et du néant, car il nomme le rien, et lui a, ainsi, toujours déjà répondu. » (1982, 130)¹²¹ À la fin du film de Cronenberg, Max ne peut empêcher de se faire consommer lui-même par la télévision. Il se suicide – autrement dit, il meurt de, *sous* sa propre main (*Vorhanden*), il se transforme en objet.

¹²¹ Je note en passant que l'intervention télévisuelle de Lacan (B. Jacquot, 1973) est aussi bizarre – voire grotesque – que les apparitions spectrales de O'Blivion. La parole du professeur (O'Blivion ou Lacan) s'impose, non pas dans un dialogue, mais dans un flot inquiétant de mots, venant à proprement parler de *personne* (sujet). Un passage de Derrida et Stiegler capte parfaitement cette idée : le spectre, entendons celui ou celle qui émane, comme un mort, de la télé, « n'est pas simplement ce visible invisible que je peux voir, c'est quelqu'un qui me regarde sans réciprocité possible, et qui donc fait la loi là où je suis aveugle, aveugle par situation. Le spectre dispose du droit de regard absolu, il est le droit de regard même » (1996, 137).

Par la même occasion, Max rejoint O'Blivion et Nicki dans la négation de l'écran, une communauté d'images mouvantes et insensées (figure II.6).

À un moment de ses méditations sur la négativité, Agamben examine l'expérience poétique, spécifiquement le genre de la *tenzon*, ces débats lyriques organisés par les troubadours au Moyen-Âge et qui portaient surtout sur les thèmes de l'amour et de l'éthique¹²². C'est précisément en ce que l'objet désiré des troubadours, la Dame, est *inaccessible*, que les poètes créent cette forme d'expression. Ce discours *exprime* l'amour et, inversement, dans l'amour le discours *advient*. Agamben écrit justement que « [l]'expérience de l'avènement du langage est, donc, une expérience principalement amoureuse » (1982, 122). En ce qu'elle se consacre à l'impossibilité de l'amour, la *tenzon* « qui invite à faire l'expérience du lieu de la parole comme néant et parle à partir de ce néant est, dès lors, une *tenzo de non-re*, une *tenzon* du néant [*nec-entem*: nulle chose] » (Agamben, 1982, 129-130). Négation, donc – et surtout, aucun sens entier, constant, cohérent –, au-delà du discours. Parler consiste à faire entendre des sons, des universaux (*flatus vocis*) pénétrés de négativité, rien de plus, rien de moins. La voix, écrit Agamben, « ne dit rien, ne veut-dire aucune proposition signifiante : elle indique et veut-dire le pur avoir lieu du langage, autrement dit, elle est une dimension purement *logique* » (1982, 153). Et la poésie, de par ses vers mesurés, mathématisés, commémore l'absolu contradictoire et fragmenté du langage.

Tous les mots créent ou confirment la distance immatérielle et infranchissable qui les sépare des objets désirés. Cette rupture est évidente dans chaque énoncé, ne serait-ce que dans les blancs qui espacent les mots. Parler, en somme, consiste à dire *rien* – exprimer, et s'exprimer comme, négation. Cela n'équivaut pas à « se taire ». Se taire, faire-silence, s'était l'option du Dasein. Mais entre l'existence (silencieuse) et la parole (inconvenante), nous

¹²² Agamben ne fait pas directement référence au *SVII* de Lacan, son séminaire sur l'éthique; pourtant, il semble l'avoir en tête. En effet, Lacan y fait des réflexions érudites concernant l'amour courtois : « [...] un exercice poétique, une façon de jouer avec un certain nombre de thèmes de convention, idéalisants, qui ne pouvaient avoir aucun répondant concret réel. » (*SVII* 177-178) C'est l'idée de l'amour, ou l'amour de l'idée, de la parole, de la pensée, qui prédomine. Les troubadours ne chantent pas « les vertus réelles et concrètes » (Lacan, *SVII* 180) (contingentes) des Dames, mais leur identification *absolue* à ces vertus. Des années après ce séminaire, Lacan maintient le cap : « Il est frappant que [le] sens se réduise au non-sens : au non-sens du rapport sexuel, lequel est patent depuis toujours dans les dits de l'amour. » (1974, 18) Parler (l'amour), c'est remettre le sens.

choisissons la parole. En effet, l'essence de la parole n'est pas d'assentir à un sens ou à un ordre donné, mais de repartir à neuf selon les désirs conflictuels d'un sujet. Il ne dépend que de la parole du sujet pour que surgissent de radicales nouveautés. Chaque prise de parole, en ce qu'elle est négatrice, mesure et établit l'infinie liberté des locuteurs. La prise de parole est donc accompagnée d'une grave responsabilité : ne dit pas rien qui veut. C'est ainsi que dans son septième séminaire intitulé *L'éthique de la psychanalyse*, Lacan fait de la voix singulière (le *logos* à son état pur) l'expression, la racine de la pure éthique : en se réglant sur ses désirs impossibles, insignifiants, inutiles, le sujet forge, si on peut dire, sa vérité contradictoire. Toute création passe par la parole, la vocalisation. C'est en exhalant de l'air, c'est-à-dire rien, que le sujet détermine le réel. Agamben déclare à cet effet :

La Voix ne veut aucune proposition et aucun événement; elle veut que *le langage soit*, elle veut l'*événement originel*, qui contient la possibilité de tout événement. La Voix est la dimension éthique originelle, où l'Homme dit *oui* au langage et consent à ce qu'il ait lieu. (1982, 153)

« Oui », « *yes* » : c'est la signature d'un sujet s'identifiant lui-même et créant le monde par des mots. Paradoxalement, en cela que « oui » est un mot *dit*, il est traversé par la négativité : quand je dis « oui », je dis, en plus, *rien* d'autre. C'est la preuve du non-sens inhérent à la pensée. Le dire « oui » est le moment fondateur, zéro de la vérité. À son tour, Derrida exploite cette idée dans son étude sur Joyce quand il remarque que « le *oui* serait l'adverbialité transcendante [...] une interjection, encore tout près du cri articulé, une vocalisation préconceptuelle, le parfum d'un discours » (Derrida, 1987b, 125-126). Le *oui transcendantal*, absolu, c'est la manifestation pure du langage. La vérité ne sortait-elle pas des lèvres de Molly (*supra* chapitre 5) qui ne cessait de répondre « oui » à ses caresses? Non seulement elle instituait les conditions de possibilité du langage, mais en plus son « oui » assurait l'essence de sa subjectivité (~~subjectivité~~) : la fragmentation de son identité.

À la fin de son essai sur le langage, la mort et la négativité, Agamben remarque qu'il existe une proximité entre l'« *initiation à la destruction et à la violence, et le fondement négatif de la philosophie* » (1982, 184). Qu'il existe, autrement dit, un rapport entre la cruauté et le caractère insensé de l'Homme. La pensée ne se découvre pas progressivement, dans le processus du sens, mais naît, d'un coup, dans une violente absurdité. Agamben affirme à cet effet : « Le fondement de la violence est la violence du fondement. » (1982, 187) Le rapport serré entre la

violence – pensons à n'importe quel crime –, et la pensée – parlée ou écrite – reste à être exploré.



Figure II.6. *Videodrome* (photogramme). 86 min 00 sec. D. Cronenberg, 1983.

CHAPITRE VII

Des miettes du récit

À propos du « oui » final et jouissif de Molly, femme amoureuse et détruite, Derrida déclare : « Le dernier *Yes*, le dernier mot, l'eschatologie [de *Ulysses*] se donne seulement à lire. » (1987b, 86) La réapparition de l'écrit tombe pile.

Vingt ans avant *Ulysse Gramophone*, Derrida signe une importante étude sur l'essence de l'écriture : *De la grammatologie* (1967a). Il y prend soin de distinguer le livre de l'écrit. Voici comment Derrida définit le livre :

L'idée du livre, c'est l'idée d'une totalité, finie ou infinie, du signifiant; cette totalité du signifiant ne peut être ce qu'elle est, une totalité, que si une totalité constituée du signifiée lui préexiste, surveille son inscription et ces signes, en est indépendante dans son idéalité. L'idée du livre, qui renvoie toujours à une totalité naturelle, est profondément étrangère au sens de l'écriture. Elle est la protection encyclopédique de la théologie et du logocentrisme contre la disruption de l'écriture, contre son énergie aphoristique et [...] contre la différence en général. (1967a, 30-31)

Et voici comment Derrida définit l'écriture :

L'avènement de l'écriture est l'avènement du jeu; le jeu aujourd'hui se rend à lui-même, effaçant la limite depuis laquelle on a cru pouvoir régler la circulation des signes, entraînant avec soi tous les signifiés rassurants, réduisant toutes les places-fortes, tous les abris du hors-jeu qui surveillent le champ du langage. Cela revient, en toute rigueur, à détruire le concept de « signe » et toute sa logique. (1967a, 16)

Le livre est une totalité signifiante et close, tandis que l'écriture est une libre dialectique. Ce n'est pas par hasard que je rappelle ces définitions dans le cadre d'une étude amorcée à partir de *Sein und Zeit*. En effet, Derrida lui-même a Heidegger à l'esprit quand il débute son essai : Heidegger a mis, si on peut dire, l'ontologie en livre (il a fait le *récit* de l'être), mais il ne l'a pas

écrite. Derrida soutient que Heidegger, sautant par-dessus la parole, ne pouvait faire autrement que d'escamoter, également, l'écrit. Autrement dit, Heidegger a passé sous silence sa propre voix (prétendant relater l'ontologie), tout comme il a cherché à effacer les traces de son expérience d'écriture, et ce pour deux raisons. D'une part, parce que l'écrit participe à la technique et, d'autre part, parce qu'il est délié de ses instances de fabrication. L'écrit n'est plus *pragmata* et perd trop rapidement sa main d'origine (il n'est plus *zuhanden*, à portée-de-la-main). Il y a donc quelque chose d'angoissant dans l'écriture : un message déconnecté de sa source, qui peut hiberner pendant des siècles jusqu'à ce qu'il soit « réactivé » par un lecteur imprévu. Mais alors que Heidegger considère que l'écrit est, pour cette raison, un problème à éviter (voir également [Heidegger, 1966, 70]), Derrida y voit une richesse à exploiter : en ce que l'écrit (la trace, la différance) a préséance sur la parole, il bat le sens en brèche de manière encore plus concluante. L'écrit nous détourne du sens et nous engage avec aplomb sur la voie de la *forme* (dans toutes ses appellations, y compris la plus transcendante, d'où la raison pour laquelle Derrida insiste sur la racine commune entre l'écrit et l'algèbre calculatoire). En effet, les différents graphèmes (qu'ils proviennent de l'alphabet, des hiéroglyphes, d'un système d'idéogrammes, etc.) sont bel et bien de l'ordre de l'*image* – un concept auquel je reviendrai.

La négativité identifiée aux fondements de la pensée s'entend donc non seulement dans la parole, mais se reconnaît surtout dans l'écrit. Cette idée n'a pas été formulée que par Derrida; elle est également défendue par Agamben :

À la question : « qu'est-ce qui est dans la voix ? », la philosophie répond : rien n'est dans la voix, la voix est le lieu du négatif, elle est Voix, c'est-à-dire, pure temporalité. Mais cette négativité est, cependant, gramma [écrit], elle est, autrement dit, l'ἄρθρον [arthron : jointure] qui articule voix et langage et ouvre, ainsi, l'être et le sens. (1982, 81)¹²³

Dans la voix s'entend la négativité qui, elle, est ultimement écrite. C'est ainsi qu'Agamben déclare que l'écrit constitue la limite infranchissable de la connaissance et qu'il représente « ce qui demeure impensé : l'unique présupposé inaperçu » (1982, 173, note 1). L'écrit est une

¹²³ Entendons ici que « l'être et le sens » ne sont possibles qu'à partir de la négativité langagière. À propos du concept de négativité radicale chez Hegel sous l'angle spécifique de l'écriture, on consultera la monographie de Gwendoline Jarczyk, *Le négatif ou l'écriture de l'autre dans la logique de Hegel* (1999) (signalé dans Patrice, 2003, p. 98-99). Cette monographie présente un certain intérêt, car l'auteure se réfère fréquemment à Marguerite Duras. Ce rapprochement curieux et convaincant de l'écrivaine et de la philosophie nous permet de saisir avec encore plus d'acuité la négativité essentielle des ouvrages de la romancière – comme nous le verrons plus loin.

parole en retrait, éclipsée, comme morte. Mais contrairement à la mort qui supprime le langage, l'écrit le sauvegarde. L'auteur peut bien rendre son dernier souffle, mais son message, une fois écrit, reste. La vérité de l'écriture peut être réactivée à des lieux et des siècles de son origine. L'écriture absolutise le maintenant éphémère de la parole. (D'une certaine manière, l'écrivain est comme le spectre télévisuel/cinématographique : la transcription de leur message leur assure une sorte de permanence.) La lettre maintient le langage dans sa forme la plus pure et constitue le « *fondement négatif ultime du discours humain* » (Agamben, 1982, 66). J'ai signalé dans le chapitre précédent que la parole sort tout droit de nulle part; je rajouterai que l'écriture est encore plus à moitié-morte que ne l'est la parole (si une telle expression est possible). La production de l'écrit revient prioritairement à l'expérience tragique d'une conscience malheureuse et angoissée.

Des idées similaires sont développées par Derrida dans son essai « La pharmacie de Platon » (1972a), une analyse dense du *Phèdre* de Platon. Ce dialogue entre Socrate et Phèdre porte essentiellement sur l'amour et la rhétorique. Mais il est également question d'écriture. Derrida rappelle la critique de l'écriture formulée dans le dialogue, et repense de manière radicalement nouvelle les propos platoniciens. Il est d'abord question de l'opinion commune (qu'interroge Platon ou, plutôt, son mandant, Socrate) :

[...] les citoyens [grecs] les plus puissants et les plus vénérés, les hommes les plus libres ressentent la honte (*aiskhumontai*) à « écrire des discours » et à laisser derrière eux des *sungrammata* [livres, monographies]. Ils craignent le jugement de la postérité, et de passer pour des « sophistes » (257 d). (1972a, 84)

La critique est double : d'une part, l'écriture semblerait nuire à la mémoire des orateurs (pas besoin de se rappeler d'un discours s'il est devant nous); d'autre part, l'écriture risquerait de nuire au souvenir que les générations à venir se feront des orateurs (le mythe du grand orateur peut se perpétuer si on n'étudie pas ses discours réels pour y trouver des fautes et des illogismes). Loin de préserver la mémoire, l'écriture lui nuirait. La transcription en graphèmes serait un supplément secondaire à la parole, un ersatz du *logos*. Derrida récapitule l'idée :

[L'écriture] dénature [...] gravement ce qu'elle prétend imiter [la parole]. [...] Elle déplace son modèle, n'en fournit aucune image, arrache violemment à son élément l'intériorité animée de la parole. Ce faisant, l'écriture s'éloigne immensément de la

vérité de la chose même, de la vérité de la parole et de la vérité qui s'ouvre à la parole. (1972a, 171)

Une véritable méfiance s'installe vis-à-vis de l'écriture. Elle « [répète] sans savoir » (Derrida, 1972a, 92). Elle se propage loin de ses origines. L'écriture est fautive, violente et dangereuse. L'écrivain serait possédé par une sorte d'élan assassin : « L'écriture est parricide. » (Derrida, 1972a, 204) L'écrivain tue l'esprit, la parole, le *logos* : « [...] la mort prend la place du scribe. » (Derrida, 1972a, 114) En somme, l'écrivain serait (c'est toujours l'opinion commune) « l'homme de la non-présence et de la non-vérité » (Derrida, 1972a, 84)¹²⁴.

Pourtant, il ne faut pas tout bonnement renoncer à l'écriture : il faut plutôt expliquer sous quelles conditions l'écriture peut être, malgré tout, un problème moral. Sa force tient au fait qu'elle participe à la négativité; elle est dangereuse et ambiguë. Derrida écrit : « La vérité de l'écriture [est] la non-vérité. » (1972a, 92) En recueillant des références mythologiques égyptiennes, Derrida rappelle que Thot était à la fois dieu de l'écriture, des greffiers et des scribes, et dieu des philtres et des médicaments. C'est ce qui explique la définition socratique de l'écriture comme *pharmakon*, c'est-à-dire « remède », « poison » ou « drogue » – terme à double entente. L'écriture est à cheval entre la santé et la maladie, l'esprit sain et l'esprit possédé. Et c'est l'écrit qui dévoile le fait inquiétant : « Le *logos* paternel est sens dessus dessous. » (Derrida, 1972a, 206) L'écriture biffe définitivement le *logos*, *logos*. C'est pour cette raison que Derrida renverse la proposition initiale : l'écriture n'est pas seconde à la parole (comme le croyait Platon), mais plutôt « le surgissement du graphème [est l']origine et [la] possibilité du *logos* lui-même » (1972a, 110).

¹²⁴ Un point important (Derrida n'y fait pas directement référence) est que cette méfiance ne se limite pas qu'à la philosophie platonicienne : l'écriture mécanique nuit aussi au souffle divin. Dans sa seconde lettre aux Corinthiens, Saint Paul lance un avertissement similaire. À la question « comment mesurer l'intégrité de notre foi? », Paul répond :

Nous recommencerions alors à nous recommander nous-mêmes? Ou aurions-nous besoin par hasard, comme certains, de lettres de recommandation, qu'elles viennent de vous ou qu'elles vous soient destinées?

Notre lettre, c'est vous, écrite dans nos cœurs, dont l'humanité a pris connaissance et qu'elle a lue; il est évident que vous êtes une lettre de Christ confiée à nos soins, non pas écrite à l'encre noire mais au Souffle de Dieu vivant, ni sur des tablettes de pierre mais sur ces tablettes, les cœurs humains.

C'est la garantie que nous possédons du Christ, devant Dieu. Non, nous-mêmes n'avons pas la capacité de mettre quoi que ce soit à notre compte, notre capacité vient de Dieu, qui nous a rendus capables de servir une nouvelle alliance, non de la lettre mais du Souffle, car la lettre tue et le Souffle fait vivre. (2 Corinthiens, 3.1-6)

Encore plus que la voix, l'écrit a un lien privilégié avec la négation – ce qui est illustré de manière déroutante, mais admirable dans un roman de Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964) (dorénavant indiquée par les initiales *LvS*). En entrevue, Duras confie que le temps de l'écriture « est toujours un moment de crise » (Bernheim, 1975, 100). La marque négative de l'écrit, Duras la reconnaît ailleurs : « [...] c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé. » (*L'amant*, cité in Certeau, 1985, 257) Aux limites de la tragédie et aux limites mêmes du livre, *Le ravissement...* n'en est pas moins une œuvre qui enregistre brillamment le réel lorsque le sens (l'être) fait défaut.

C'est l'histoire elle-même qui finit par s'effriter dans *Le ravissement...* Le roman rapièce des témoignages et des imaginations pour raconter un amour qui a mal tourné. Lola Valérie Stein est fiancée à Michael Richardson. Ils habitent à S. Tahla. Un soir de bal, Michael a un coup de foudre pour une autre femme, Anne-Marie Stretter. Tard dans la nuit, Michael quitte Lol et part définitivement avec cette nouvelle femme. Lol, qui ne supporte évidemment pas de se faire abandonner aussi subitement par son amoureux, crie et s'évanouit. Toute cette scène se déroule sous le regard inquiet de Tatiana Karl, une amie d'enfance de Lol. À la suite de cette rupture brutale, Lol sombre dans une dépression qui dure quelques mois. Elle retrouve progressivement ces esprits au point où elle se marie à Jean Bedford, avec qui elle a des enfants, et déménage dans une autre ville. Une ellipse importante nous reconduit dix ans plus tard. C'est le retour de Lol à S. Tahla. Elle retrouve Tatiana mariée, mais entretenant une relation adultère avec Jacques Hold. Celui-ci s'avère être, nous l'apprenons au tiers du roman, le narrateur. Bien que Lol a l'air bien normale, Tatiana émet des doutes quant à la santé mentale de Lol. Elle se demande si Lol s'est réellement remise de sa dépression. Tatiana se demande même si la folie n'était pas déjà présente chez Lol avant même la rupture amoureuse, comme si cet événement n'avait fait que déclencher une folie dormante. Toujours est-il qu'une dynamique érotique s'orchestre entre Lol, Jacques et Tatiana. Du voyeurisme, de la séduction et de la jalousie sont à l'ordre du jour. Les trois deviennent les acteurs d'un triangle amoureux qui est une étrange reprise de la brève et décisive rencontre de Lol, Michael et Anne-Marie dix ans auparavant. Un jour, Lol et Jacques se rendent à la salle où s'est tenu le bal de triste mémoire. Ils passent la nuit ensemble dans un hôtel où Lol a un ultime accès de folie, revivant et confondant ses expériences amoureuses. Le matin venu,

Jacques et Lol se séparent : Jacques retourne voir Tatiana, sans doute pour la dernière fois, et Lol épie leurs frasques.

La première chose qui me frappe à la lecture de ce roman, c'est l'insistance avec laquelle le narrateur évoque le caractère effacé, négatif de Lol. On peut lire notamment (je me limite au premier chapitre, les cas se multiplient) :

- « Au collège, dit-elle [Tatiana], et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là. » (*LvS* 12, je souligne. On retrouve la même formule quelques lignes plus bas : « [...] c'était peut-être en effet le cœur de Lol V. Stein qui n'était pas – elle dit : là. » (*LvS* 13, je souligne) Entendons : il manquait quelque chose à Lol pour se constituer en *Da-sein*.
- « [...] elle [Tatiana] croyait que cette crise et Lol ne faisaient qu'un depuis toujours. » (*LvS* 13) Autrement dit, il n'y a pas de Lol sensée, totale, unifiée, qui souffre d'une crise passagère; Lol s'identifie toujours déjà à la rupture, une événementialité ponctuelle, une peine, la marque d'un rendez-vous manqué.
- Le narrateur fait part de l'« indifférence » (*LvS* 12) de Lol, du fait qu'elle soit dans le « rien » (*LvS* 13), qu'elle soit comme « libre de tout engagement » (*LvS* 18). Rien n'est signifiant pour Lol; elle ne renvoie, ne se rattache à rien et s'isole.
- Le narrateur mentionne également que le sourire de Lol est marqué « d'éternité » (*LvS* 21). Entendons : l'être de Lol n'est pas réglé sur une temporalité proprement existentielle, mais dans un temps absolu et insensé.

Rien en Lol ne participe à l'être, elle n'est pas. Duras ne laisse aucune ambiguïté quand elle décrit la peine, l'état de Lol : « [...] qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet? » (*LvS* 23) Lol, c'est la table rase, rien que la qualité d'une peine. Le narrateur évoque à cet effet l'état d'« abandon exemplaire » (*LvS* 31) dans lequel Lol se retrouve suite à la rupture. Piquée de négativité, Lol nuit à son identité. Elle s'identifie à une contradiction intégrale et, de ce fait, prend part à quelque chose d'absolu (*absolvere* : délier, détacher)¹²⁵.

¹²⁵ La tentation du sens est insidieuse. Duras nous invite à rompre avec cette habitude en évoquant différents types de négativités (des personnages, de la parole, etc.) Dans *Les parleuses*, Duras affirme : « Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification. S'il y a du sens, il se dégage après... Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin. » (cité in Victor, 2005, 184) Le sens visé ici est spécifiquement *linguistique*, mais par lui, c'est tout sens (ontologique) que Duras remet en question. Dans son commentaire détaillé du thème de la négativité dans le roman, Béatrice Didier le dit très bien : « Le lecteur se perd dans cet abîme de négation. » (1985, 63) Sur le *rapt* de Lol (je n'ignore pas l'acception religieuse/mystique du terme), voir Glassman (1991), Hill (1993), David (2005), Ton-That (2005), Picard (2005) et Lessard (2009). Sur le rapport spécifique entre Duras et la psychanalyse

Lol n'est pas le produit d'une longue évolution organisée, mais apparaît, d'un coup, comme une forme insensée. On pourrait dire que Duras – qui affirme elle-même que « [l]'écrit a à voir avec Dieu » (1980a, 76) – pense Lol à partir d'un créationnisme monstrueux plus qu'un évolutionnisme raisonné. Dans son étude sur la dimension sublime de la pensée de Duras, Bernard Alazet remarque que les mots durassiens sont « en deçà ou au-delà des signes » (1998, 96), des « signes désertés où s'engouffrent ceux qui s'y reconnaissent » (1998, 97). Confrontée à l'œuvre de Duras, « l'herméneutique renonce à elle-même » (Alazet, 1998, 90). Et c'est le cœur même de la phénoménologie qui est affecté. Initialement, le sublime a un rapport particulier à la lumière (*phôs*). Alazet remarque à ce propos :

La parole alors peut être dite divine qui se déroule depuis elle-même, à elle-même son objet et sa fin. Le *Fiat lux* des Écritures semble donner le modèle de cette énonciation sans sujet, de cet événement de langage qui s'incarne et se réalise comme parole révélée et de ce fait créatrice du monde, de l'écrit. (1998, 95)

Comme on lit dans la *Genèse* : « *Dixitque Deus : "Fiat lux". Et facta est lux* » – « Dieu dit Lumière et lumière il y a. » (1.3) Mais Duras donne une tournure singulière au sublime : « [...] le sublime en appelle chez Duras tout aussi bien et sans doute davantage à l'absence de ce dont il témoigne, fût-ce dans le rituel d'une autre révélation, celle d'un *Ne fiat*. » (1998, 96) Le sublime durassien est donc beaucoup plus proche de la négation : pas d'être, pas de lumière, ni de monstration.

L'insignifiance de Lol est évoquée à plusieurs reprises. Lorsque Jean rencontre Lol pour la première fois, lors d'une marche nocturne, il s'aperçoit qu'elle n'a aucun sens : Lol flâne comme si « elle n'allait pas dans une direction précise » (*LvS* 26). La folie, le non-sens de Lol la fait décoller du monde. Dans la maison de Lol, on entend « le soliloque d'une passion absolue dont le sens échappait » (*LvS* 34). L'insignifiance de Lol – « Ses avis étaient rares, ses récits, inexistantes » (*LvS* 44) – se porte garante de son caractère absolu. Le narrateur, Jacques, qualifie Lol de « nuit » (*LvS* 104) et de « gouffre » (*LvS* 166). Il la caractérise même « d'erreur » (*LvS* 101). Lol trouve la vérité dans les errements, à l'écart du chemin défriché par

lacanienne, voir Selous (1988), Lacan (2001a) et Spoljar (2002). Enfin, on consultera Šafranek (1998) (qui apprécie justement la dimension philosophique des romans de Duras) et M. Jacquot (2009) pour mieux comprendre le désir de l'absolu qui alimente la création durassienne.

l'herméneute. Et plus loin, Jacques dit à Tatiana : « Lol V. Stein n'est pour ainsi dire personne de conséquent. » (*LvS* 161) Lol est partielle et illusoire. Elle n'a rien à faire de l'ipséité. Lol rompt la douce cyclicité du sens, elle agit comme « une interruption dans la sempiternelle répétition de la vie » (*LvS* 145). Lol est une « crise » (*LvS* 187). Par ailleurs, la folie de Lol est sans doute le plus clairement exprimé dans la phrase : « Elle [Lol] répond qu'elle ignore avoir jamais *habité*. La phrase n'est pas terminée. Deux secondes passent, elle se reprend, dit en riant que c'est là une plaisanterie. » (*LvS* 146, je souligne) Lol sans *habitare* : sans *habitation*, cette demeure censée rapporter le sujet au monde; sans *habitudes*, ces gestes qui rapportent le passé du sujet à son avenir.

Le personnage de Lol représente un cas exceptionnel d'« anti-Dasein », une sorte de zombie. D'ailleurs, dans son interview avec Pierre Dumayet, Duras parle des inspirations à la source de *LvS* : l'histoire serait fondée sur une rencontre entre l'écrivaine et une femme internée dans un asile psychiatrique lors d'un bal. Cette femme, affirme Duras, était « comme un automate » (Dumayet, 1964) (Olympia ?) : « elle était belle, d'une part, et intacte physiquement. D'habitude les malades sont très marqués et elle ne l'était pas du tout » (Dumayet, 1964). Et Duras désigne justement *LvS* comme un roman « de la dépersonne [...] de l'impersonnalité » (Dumayet, 1964). Duras propose donc une théorie en bonne et due forme du sujet désubjectivisé. Le cas de Lol, sa folie désirable, « n'est pas une maladie, c'est un état qui... que je pense que beaucoup de gens frôlent. Qui s'installe rarement complètement. Là, chez Lol, il est vraiment installé » (Dumayet, 1964).

À quoi joue Lol? Rapidement, il devient clair que sous son masque d'insignifiance, Lol est *hantée*. On lit :

Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt.
Elle y entre.
Elle y entre chaque jour. (*LvS* 46)

Le bal se rejoue inlassablement dans sa tête. Lol *relève* (comme on relève un plat, une sauce) sans cesse le moment sublime où tout a basculé¹²⁶; avec toujours un arrêt sur image, la seule

¹²⁶ C'est bien comme « relève » que Derrida (1967c) traduit le *aufheben* de Hegel, la tension dialectique des mots ou des concepts. D'une manière analogue, Lol relève la rupture amoureuse en maintenant la

qui compte vraiment, juste avant la catastrophe. Lol arrache à l'espace et au temps la vérité que Michael, Anne-Marie et elle ont saisie ensemble. Il s'est produit un déclic lors du bal, un éveil, *Aha-Erlebnis!* D'un coup, Michael et Lol ne sont plus amoureux et Michael est déjà amoureux d'Anne-Marie. Rien ne sera plus comme avant. Dans son esprit, Lol suspend « la foudroyante rapidité » (*LvS* 46) d'un moment décisif : elle, Michael et Anne-Marie flottent dans le vide de son esprit comme des formes géométriques pures, des cristaux, des morts-vivants¹²⁷. La vérité n'est pas dans les pleines histoires, mais dans des moments uniques, souverains, arrachés de tout contexte (ce n'est pas par hasard que l'histoire du ravissement de Lol est elle-même en morceaux). Cette obsédante répétition n'est pas juste dans l'esprit de Lol. Comme si elle jouait à la poupée (ce que Duras semble faire elle-même avec les personnages de ses romans), Lol orchestre à nouveau avec Tatiana et Jacques la soirée de bal afin de l'accorder à la vérité : « [...] elle fabriquera les circonstances nécessaires, puis elle ouvrira les portes qu'il faudra. » (*LvS* 71)

En découle une conséquence particulièrement troublante. De par la dimension insensée (absolue et négative) de Lol, tous les témoignages et les oui-dire révèlent une part de fiction sans pour autant être qualifiés de mensonges. Dire Lol nécessite la même incertitude que Lol elle-même. Le narrateur entame son récit en mentionnant l'absence de renseignements : « Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé » (*LvS* 11). Il doute des paroles de Tatiana, qui est pourtant la témoin principal de la vie de Lol : « Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien. » (*LvS* 14) Le narrateur réduit même le discours de Tatiana à un « faux semblant » (*LvS* 14), pour finalement avouer que lui-même « invente » (*LvS* 14) son propre

contradiction dans un état critique. D'ailleurs, *LvS* ouvre tout le cycle indien, une série d'œuvres qui rejouent, d'une manière ou d'une autre, l'amour impossible de Lola Valérie Stein – comme si Duras était hantée par cette histoire. Sur le thème de la répétition – « réduplication » (Kristeva 1987b, 252) – dans l'œuvre de Duras en général, on consultera notamment Sheringham (1983), Alazet (2007) et Jellenik (2007).

¹²⁷ On lit dans sa répétition imaginaire de la scène de bal : « Lol progresse chaque jour dans la reconstitution de cet instant. » (*LvS* 46, je souligne) Ce que Duras a en tête est bien différent du *Augenblick* heideggérien. Lol ne cherche pas l'instant qui relie et donne sens à l'avenir et au passé. Au contraire, elle trouve le maintenant-fissure déconnecté de tout, dans lequel, justement, le sens se perd. La suite du moment idéal est par définition impossible à désigner. Lol est une sorte de penseuse moderne réglée sur la certitude : « Dans quel univers perdu Lol V. Stein a-t-elle appris la volonté farouche, la méthode? » (*LvS* 71) Quant à l'utilisation de l'expression « mort-vivant », il s'agit d'un renvoi intentionnel de notre part à Lacan, qui décrit Antigone (l'héroïne sophocléenne) comme « l'entre-la-vie-et-la-mort » (*S VII* 317). Comme Antigone, Lol trouve la vérité envers et contre tous.

discours. Il parle à cet effet de « [son] histoire de Lol V. Stein » (*LvS* 16, je souligne). Des énoncés du genre se comptent par dizaines, tous sont appelés à s'*imaginer* afin de représenter le vide de Lol. Le narrateur raconte une chose puis son contraire, pour enfin avouer : « Je ne sais plus. » (*LvS* 59) Mais enfin, on sent que ce n'est pas important. À Lol qui dit « Je ne comprends pas ce qui se passe » (*LvS* 139), Jacques répond : « Ce serait pareil. » (*LvS* 139) Que l'on comprenne ou pas, cela revient sensiblement au même.

L'incertitude constitutive de Lol finit par s'emparer du narrateur (et de nous) : « Mais qu'est-ce que j'ignore de moi-même à ce point et qu'elle me met en demeure de connaître? » (*LvS* 81) Face à Lol, le narrateur se demande : « Qui a-t-elle rencontré à ma place? » (*LvS* 111) Lol appelle Jacques de son nom et il remarque : « Pour la première fois mon nom prononcé ne nomme pas. » (*LvS* 113) D'une certaine manière, Lol nous plonge dans l'embarras. Le narrateur affirme justement à propos de Lol : « Je suis, je serais donc dupé par sa folie même. » (*LvS* 152) Engager la parole au sujet de Lol – autrement dit, *régler* sur elle la parole – nous entraîne hors des sentiers battus. Le narrateur est surpris par ses propres paroles : « Qu'est-ce que je raconte? » (*LvS* 177) Il semble impossible de parler au sujet de Lol sans hésiter. Côté Lol, c'est récuser sa propre subjectivité. Le vide de Lol intime, intimide. *Che vuoi?* Que me veut-elle? Que me veut ce morceau de trou? Enfin, Lol n'est que le reflet de notre propre vide. Nous-mêmes n'avons pas à nous plier aux exigences du sens. Nous n'avons qu'à assumer, à même nos mensonges, secrets, imaginations, inventions, illusions et autres fantasmes, l'abyme de la vérité dans toute sa singularité et toute son insignifiance. Fidèle à Lol, le narrateur déclare : « [...] c'est Lol qui a raison. » (*LvS* 184) Malgré ou à cause de sa folie, Lol est investie de vérité. Ou, comme le dit Lacan dans son onzième séminaire : « [...] le mensonge comme tel se pose lui-même dans cette dimension de la vérité. » (*SXI* 127)

À ce moment, une chose devient parfaitement claire : l'absolue négativité de Lol et les lacunes du récit ne font qu'un. Lol se reconnaît dans les histoires partielles qu'on fabrique à son sujet. Le narrateur affirme à cet effet :

Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir les tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, édifier des obstacles, des accidents.

Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie. (*LvS* 37)

Lol n'est pas un système, une architectonique complexe réglée comme une horloge. Au contraire, elle s'entend à partir du fragment et du vide. Plus loin, le narrateur remarque : « En ce moment, moi seul de tous ces faussaires, je sais : je ne sais rien. Ce fut là ma première découverte à son propos : ne rien savoir sur Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein. » (*LvS* 81) Lol expose et abandonne les miettes du sens. Son essence représente la déferlante de la folie : « De sa folie, détruite, rasée, rien ne paraissait subsister, aucun vestige exception faite de sa présence. » (*LvS* 77) Elle arrive avec le vide, sa présence constitue un « dépeuplement » (*LvS* 82). Son objectif et sa victoire : « [...] le recul de la clarté. » (*LvS* 108)

Lol ruine les tentatives de faire d'elle un récit unifié. Et c'est Duras elle-même qui est affectée par cette difficulté. Ailleurs, Duras écrit : « *Je suis devenue folle en pleine raison.* » (*L'amant*, cité in Kristeva 1987b, 236) La vérité d'un sujet s'identifie à une folie essentielle. Cette vérité ne peut être pensée, encore, que sous une forme de *logos* révisée, *mutée* dans tous les sens du terme : ayant subi une mutation (quasiment génétique) et affectée à un autre poste (souvent lointain, comme on dit : « untel est muté en région »). Le *logos* devient *horrible* : il naît dans la frayeur, l'éclatement. Comme Lacan garde le ~~sujet~~ tout en le barrant, on garde le *logos* tout en le niant, *logos*. Un « rationalisme inquiet » (Patrice, 2003, 163) traverse l'œuvre de Duras. En effet, Duras écrit : « Je suis dans un souci négatif quand je parle. » (1980a, 84) Le langage est pétri de non-sens. Dans une interview accordée à Nicole Bernheim, Duras réitère l'idée et affirme à propos de l'expérience d'écriture : « Je ne sais jamais où ça va. Ni jamais très bien comment ce qui est écrit est arrivé sur la page. » (1975, 102) Duras agit comme une sorte de pythie (Certeau, 1985, 265) ou d'aruspice (Mavrikakis, in Duras, 2006) qui organise le réel sans se préoccuper du sens. (On visionnera son interview avec Dumayet [1964] : Duras relate tellement bien l'histoire de Lol, en témoin, que Dumayet s'engage dans la discussion et que les deux finissent par affirmer *en vérité* une construction imaginaire.) Par conséquent, on aura parfois l'impression étrange et inquiétante que Duras, par la voix du narrateur, découvre la troublante histoire de Lol en même temps que nous. Le non-récit de Lol V. Stein est filé d'énoncés qui proviennent d'un monde parallèle. Le narrateur remarque :

Elle [Lol] parle, se parle. J'écoute attentivement un monologue un peu incohérent, sans importance quant à moi. J'écoute sa mémoire se mettre en marche, s'appréhender des formes creuses qu'elle juxtapose les unes aux autres comme dans un jeu aux règles perdues. (*LvS* 173)

On se demande même parfois qui parle, et à qui les paroles sont adressées. Sont-elles imaginées? Si oui, par qui? Il n'y aurait peut-être même pas de dialogues, seulement l'expression de l'Esprit du moment, *Zeitgeist* – d'où le nom de la salle du bal notoire, « La Potinière » (*LvS* 180). L'élément de base de tout le discours sur Lol serait le « on dit » (Certeau, 1985, 263), la « rumeur » (Mavrikakis, in Duras, 2006, 20) (spécifiquement ce contre quoi Heidegger nous met en garde dans *SZ* § 35). Lol n'a donc pas d'existence à déployer. Le sens de l'histoire importe peu. Duras nous invite à voir derrière la parole – dont l'identité est confuse – une vérité suspendue.

C'est ainsi qu'on explique les inquiétantes alternances et les multiplications des voix narratives : parfois, c'est Jacques; d'autres fois, c'est Tatiana; peu de fois, c'est Lol. Ou bien il se peut qu'il n'y ait qu'un seul narrateur qui imagine parfois, à la première personne (ce que pensent les autres) et à la deuxième personne (ce qu'il pense lui-même)¹²⁸, comme ici où brille le génie de la langue durassienne :

[Lol] sourit au groupe et continue à marcher lentement vers la terrasse. Des parterres de fleurs se découvrent sur la pelouse, le long de l'allée, des hortensias se fanent dans l'ombre des arbres. Leurs coulées déjà mauvisantes est sans doute sa seule pensée. *Les hortensias, les hortensias de Tatiana, du même temps que Tatiana maintenant celle qui d'une seconde à l'autre va crier mon nom.* (*LvS* 72-73, je souligne)

D'un brusque déclic, Duras nous tire de l'esprit du narrateur qui observe Lol et s'imagine ses pensées (les coulées mauvisantes des hortensias), et nous propulse (en même temps) dans

¹²⁸ Sur la complexité grammaticale, syntaxique, stylistique des écrits de Duras, voir, parmi d'autres, Noguez (1985), Cohen (1993), Alazet (2002a et 2002b), Boblet (2005), Victor (2005), et Cléder *et al.* (2006, 13-28). Dominique Noguez, un interlocuteur privilégié de Duras, la décrit comme : « [é]crivain de la parataxe. » (1985, 26) – le qualificatif est clé. Il est repris par Alazet, qui note l'inclination de Duras pour « la parataxe et, à partir des années Soixante-dix, le morcellement et le fragmentaire » (2002b, 46-47). Cette remarque est tout à fait utile pour nous : faire une parataxe consiste à isoler des éléments, juxtaposer des propositions en omettant les divers outils de coordination ou de subordination (et, parce que, mais, etc.) Duras crible, comme de balles, le texte, voire Lol. Chaque fois qu'il devrait y avoir un renvoi, un signe assurant la totalité cohérente du récit, il n'y a que des trous. Noguez, encore, remarque que « l'écriture durassienne est d'abord et spontanément et, parfois, obstinément, *abstraite* » (1984, 34) – j'ai envie d'écrire : *absurde*.

l'esprit même de Lol. C'est comme si Duras changeait la perspective de sa caméra, l'œil, si on peut dire, de sa plume. Et tout de suite, elle enchaîne avec :

– C'est bien Lola, je ne me trompe pas?

Lui la regarde. Elle lui trouve le même regard intéressé que dans la rue. C'est bien Tatiana, voici sa voix, tendre, tendre tout à coup, d'une coloration ancienne, sa voix triste d'enfant.

– Non, mais c'est Lol? Je ne me trompe pas?

– C'est elle, dit Lol. (*LvS* 73)

Qui narre? Est-ce Jacques? Est-ce Lol? Ou un narrateur neutre? Est-ce Jacques qui s'imagine ce que les autres pensent de lui? Et que faire de la question de Tatiana, visant à fixer l'identité de Lol? Lol répond « c'est elle ». On entend bien sûr le « L », initiale de Lol, Lol châtrée, méconnaissable. Mais en répondant à la troisième personne (elle ne dit pas « c'est moi »), elle prend du même fait une distance par rapport à son « qui? ». Comme si elle (Duras? Lol?) inventait la nouvelle catégorie sémantique du (de la) « elle impersonnelle » : à l'avenir on pourra dire « *elle* neige », « *elle* n'en est pas question », « *elle* reste à savoir si... », etc.

Plus progresse le roman, plus la lecture devient exigeante, plus l'écriture met à mal la narration. Duras est ainsi conduite à ce que Julia Kristeva nomme la « blancheur du sens » (1987b, 264). Pourtant, bien que le sens soit troublé, la vérité de Lol n'en souffre pas. Duras nous demande de contribuer à l'écriture : « Ou bien le lecteur reste étranger à cette écriture, ou bien il la fait, il écrit avec elle, en elle, dans le mouvement qu'elle articule. » (Certeau, 1985, 261) Tout prétexte est bon pour nous contraindre à prendre des distances avec le récit, pour nous forcer à éprouver ses discontinuités et ses négations. Duras entreprend une destruction assidue – de Lol, de l'histoire, du livre. Le sens est rudoyé et ne peut que se montrer en lambeaux. Mais à vrai dire, ce n'est pas seulement *Le ravissement...* qui est affecté par la destruction : toute l'œuvre de Duras en serait la preuve. À ce sujet, Olivier Bravard note que Duras refuse systématiquement « les certitudes rassurantes et les liens logiques réducteurs » (2000, 199); il poursuit en déclarant que Duras fait un

choix esthétique [impliquant] le maniement constant d'outils stylistiques de la supposition, que sont *la forte modalisation du discours*, la présence *d'interrogations sans réponse*, laissées en suspens, et le recours à *des systèmes hypothétiques* plus ou moins complexes (2000, 200).

Tout est en place pour empêcher le sens de s'imposer. Bravard ajoute plus loin : « [...] le narrateur durassien, quel qu'il soit, n'éclaircit pas, ne traduit pas, ne rationalise pas. Il ne réduit pas les écarts, il ne comble pas les absences de sens : il les transcrit, il les livre tels quels. » (2000, 210) Michel de Certeau note à sa manière que l'art de Duras

est fait de tactiques diverses qui se déplacent ici ou là, sans cohérence qui les règle, mais habiles – diaboliquement habiles – à défaire, partout où ils se produisent, les contrats sym-boliques [συμβάλλω, ce qui réunit] par lesquels un récit de mots ou d'images ne cesse de se protéger, avec du sens, contre ce qu'il ne peut pas dire (1985, 260)

Plus loin, de Certeau ajoute : « Les tactiques conduisent ainsi à l'écriture qu'elles nettoient du sens. » (1985, 260) Les scansions se multiplient; ainsi, ces unités découpées, bribes de phrases sans ponctuation : « Presque toujours. Surtout quand je » (*LvS* 93); « Je croyais que » (*LvS* 153). Même pas de points, ni de suspension. Peut-être rien. Nous n'avons pas à trier ce qui est flou de ce qui est clair – tout participe au rapt que nous partageons avec Lol V. Stein. Le non-sens de Lol, s'il est absolu, est un absolu sombre, déraisonnable, inconscient.

*

Je ne sais pas si Duras connaissait l'œuvre du peintre danois Wilhelm Hammershøi. Il a peint plusieurs lieux (notamment des ports et des canaux de Copenhague, des bâtiments de Londres, des intérieurs, quelques paysages de campagne, etc.) toujours avec la même touche d'étrangeté : l'absence d'action, des couleurs délavées, des contours troubles. Ses tableaux d'endroits célèbres (comme le *British Museum* ou le château de Christianborg) sont singuliers en ce qu'ils ratent (volontairement) la prise d'ensemble, la vue de face ostensible. Hammershøi ne montre que les coins insignifiants, tel coin de rue, tel fond de ruelle; ses tableaux sont comme des fenêtres absurdes sur le monde. Et quand Hammershøi peint des portraits, il fait la sensiblement la même chose – voir *Intérieur* (1899) et *Intérieur. Jeune femme vue de dos* (1904) (figures II.7.1 et II.7.2 respectivement)¹²⁹. En fait, le mot « portrait » n'est peut-être pas le bon, car on ne voit pas vraiment le modèle. Duras avait-elle vu ces tableaux intimes, inquiétants et saisissants? Les femmes de Duras et celles de Hammershøi sont

¹²⁹ Au sujet de Hammershøi, on consultera Delerm (2001) – un recueil de textes inspiré par les toiles du peintre – et Krämer *et al.* (2008).

bizarrement similaires. Les identités à la dérive écrites par l'une sont peintes par l'autre. Hammershøi nous montre des femmes de travers, sinon carrément de dos. Elles interdisent le reflet du visage, la représentation est coupée : aucun signal ne passe. Ce qu'affirme Kristeva au sujet de la littérature de Duras s'applique étonnamment bien à la peinture de Hammershøi : « Sans guérison ni Dieu, sans valeur ni beauté autre que celle de la [folie] elle-même prise au lieu de sa brisure essentielle, jamais, peut-être, art ne fut aussi peu cathartique. » (1987b, 235) Tout le monde, les femmes représentées autant que les observateurs, s'identifie dans la solitude. Le monde s'effondre et s'efface. Les femmes de Hammershøi et « ces femmes folles qui peuplent l'univers durassien » (Kristeva, 1987b, 249) sont toutes perdues dans leurs pensées. Sinon, elles ont carrément *perdu la pensée*¹³⁰.

À la fin du *Ravissement de Lol V. Stein*, on se retrouve avec quelque chose comme une double désintégration : d'une part, le roman et d'autre part, l'identité même de la protagoniste. Le récit, comme la subjectivité, vole en miettes. On ne sait pas encore ce qui explique cette perte, c'est-à-dire ce qui permet et ce à quoi profite cet éclatement. Mais on peut affirmer avec certitude que la déhiscence qui est représentée dans *Le ravissement de Lol V. Stein* est un élément crucial du roman. Et, comme nous allons voir plus loin, ce trait revient avec force dans les créations filmiques durassiennes. Mais avant de passer au septième art, examinons, à la suite de Hammershøi, le troisième, celui qui commence à accorder à l'image une place capitale dans l'expression créative et esthétique de l'Homme : la peinture.

¹³⁰ On mentionnera peut-être, avec raison, que cette idée de la femme perdue, déconstruite, violente, est redondante et potentiellement dégradante – qu'elle perpétue un stéréotype (masculiniste) de la femme faible. Pourtant, ce qui m'intéresse n'est pas que ce soit spécifiquement la *femme* qui soit démolie, mais que le sujet tout court est mis en morceaux, même à la dérive. Lol ou les femmes de Hammershøi ne sont pas plus détruites que Bloom. Par ailleurs, je ne glorifie ni la misère ni le désespoir; ces sujets détruits m'intéressent parce qu'il remettent en cause les idées trouvées chez Heidegger.



Figure II.7.1. *Interior (Intérieur)*. W. Hammershøi, 1899. (Numérisée à partir de Kramer *et al.*, 2008.)

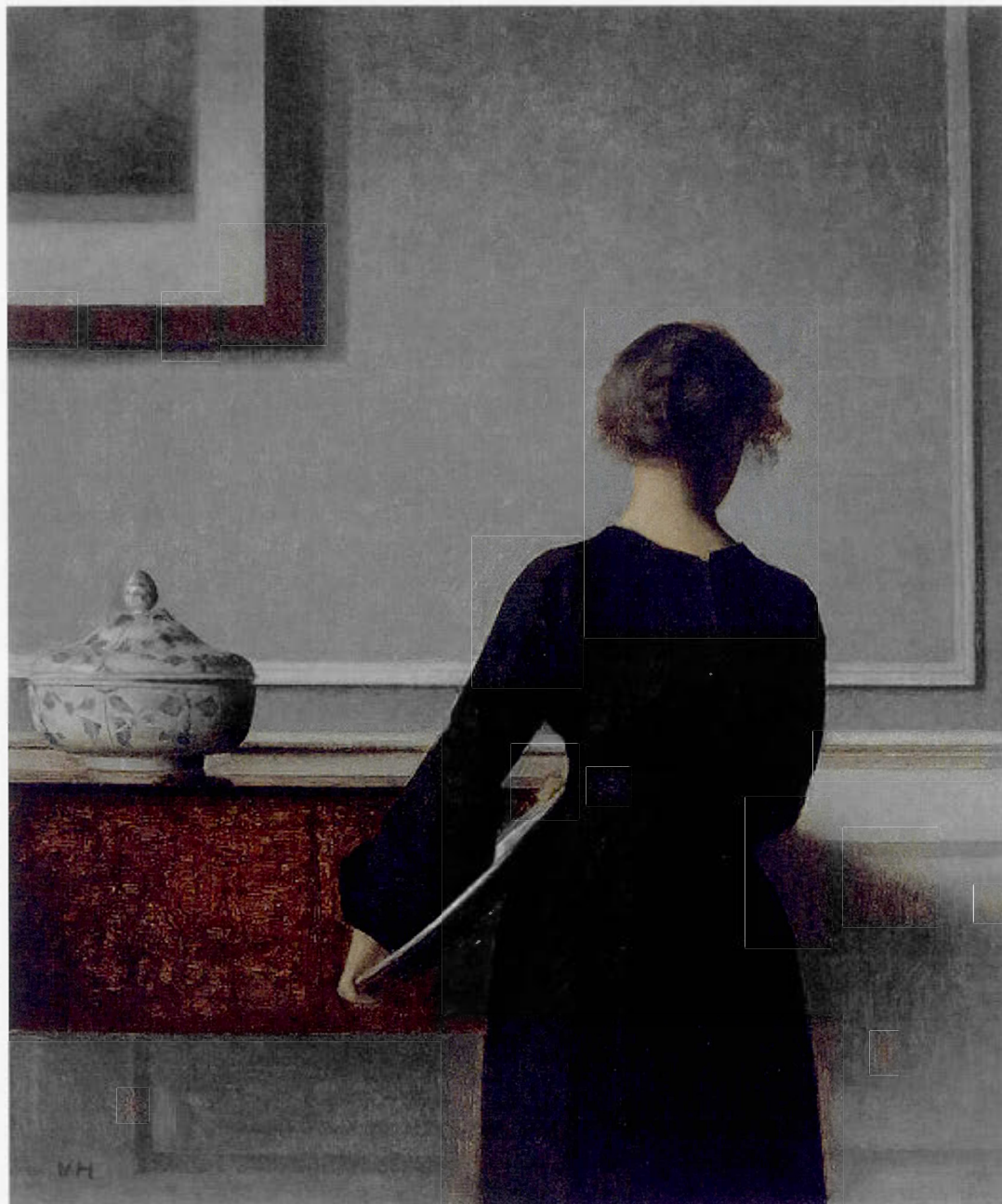


Figure II.7.2. *Interior, ug kvinde set fra ryggen (Intérieur. Jeune femme vue de dos).* W. Hammershøi, 1904. (Numérisée à partir de Kramer et al., 2008.)

CHAPITRE VIII

Pittura metafisica

J'ai évoqué des tableaux à plusieurs reprises, notamment *Une paire de souliers* de Van Gogh, *Le cri* de Munch, *L'origine du monde* de Courbet et, à la fin du chapitre précédent, deux tableaux de Hammershøi. J'ai également fait mention du caractère graphique de l'écrit. Ce n'est pas accidentel. L'essence même de la peinture et de l'écriture, l'image, trouble le sens. Il s'agissait là d'abord d'une simple intuition. Mais cette intuition doit prendre la forme d'un impératif : il faut parler concrètement d'images si nous voulons éviter la tentation toujours grande du sens. Les propos qui suivent concernant la peinture permettront de mieux comprendre ce qui a été accompli jusqu'à maintenant et ce qu'il reste à faire.

J'ai choisi d'examiner deux des tableaux les plus connus du proto-surréaliste Giorgio de Chirico : *La conquista del filosofo* (1913-1914) et *Canto d'amore* (1914) (figures II.8.1 et II.8.2 respectivement). L'objectif de cet examen n'est pas de formuler une théorie de la peinture, mais d'expliquer comment l'image bouleverse le sens.

Dans le premier tableau, deux artichauts dévisagent les observateurs. Un canon est bizarrement aligné. Présage-t-il la guerre à venir? Les coups de fusil de Gavrilo Princip, l'étudiant serbe qui va bientôt assassiner Franz Ferdinand, héritier présomptif du trône Austro-Hongrois, et son épouse Sophie Chotek? Représente-t-il le fracas du 20^e siècle naissant? Un train court à l'horizon, laissant derrière lui les voiles d'un bateau, moyen de transport archaïque. Il n'y a aucune présence humaine, mais les ombres de deux personnes sont tracées par terre aux pieds de structures imposantes et indéfinies. Une horloge, qui crée presque automatiquement un sentiment d'étrangeté lorsque représentée dans une œuvre d'art – encore plus dans une peinture – indique qu'il est 1 heure 28. Chirico a fini cette nature

morte il y a presque cent ans, mais l'heure n'a pas changé; et les trains qui crachent leur vapeur n'arrêtent pas de se rendre à destination. C'est comme si l'image avait une vérité étrangement absolue. Dans le second tableau, une tête en plâtre fixe le monde, flottant par-dessus une boule verte et un gant épinglé. Des bâtiments indistincts, des cheminées crachent de la fumée.

Qu'ont ces images de si fascinant? De si fascinants *pour nous*? Que nous veulent-elles? *Che vuoi?* Elles nous mettent en demeure. Les idées que remuent Chirico rappellent directement l'acception psychanalytique de l'angoisse. Le rapport entre la psychanalyse et le peintre métaphysique (proto-surréaliste) ne doit pas étonner. Lorsque que Chirico affirme qu'il tente de saisir l'« inexplicable état X [...] dans l'objet lui-même » (1991, 285), il parle de cette même *vacuole extime*, l'étranger en mon sein, dont parlait Lacan dans ses séminaires (SVII 167, 179-180; SXVI 224-233). Et la fréquence de la métaphore du tableau-fenêtre dans les écrits de Chirico – « Tout réside dans une certaine *façon* d'encadrer et d'isoler » (1991, 277) – n'est pas sans rappeler Lacan : « C'est encadré que se situe le champ de l'angoisse. » (SX 90) C'est parce que les objets sont esseulés du monde et de leur temporalité que leur part idéale la plus inquiétante s'expose.

Pour bien comprendre l'enjeu soulevé par les tableaux de Chirico il faut revenir au concept des *bloßer Erscheinungen* de Kant contre lesquelles Heidegger nous met en garde au § 7A de *Sein und Zeit*. Il s'agit de pures apparitions, des spectres décapités de leur rapport au monde et à l'usage, des objets indéterminés de l'intuition empirique. Dans un contexte heideggérien, il s'agit de véritables « monstres » (je prends ce terme dans son acception figurée et étymologique). Comme l'affect d'angoisse et la découverte de la théorie, ces pures apparitions se remarquent par leur capacité à isoler et à fragmenter les rapports constitutifs du sens. On a pu signaler cette identification étrange et tacite entre l'image, l'angoisse et la pensée, mais elle demeure à l'état de vague intuition¹³¹. Qu'est-ce que pourrait lui donner

¹³¹ C'est encore Ruth Ronen qui attire mon attention sur la dimension angoissante de l'esthétique et du beau kantien : « [...] l'angoisse fondamentale à l'expérience psychique constitue la base de l'*expérience esthétique*. » (2009, 7 tp) L'intérêt de Lacan (et de Žižek) pour l'esthétique de Kant est clair : bien que la beauté nous *détourne* de nos désirs, elle représente également, contradictoirement, leur *accomplissement*. La beauté est source d'angoisse, car elle consiste en une tentation qui nous éloigne de nos désirs. L'esthétique trace la mise en miettes du sens. Pour le rapport de Lacan à Kant sur la question du beau, voir Lacan SVII, particulièrement les chapitres XVIII-XXII. À la suite de Kant, Lacan déclare – au moment même où il détourne l'attention de la Chose (*Ding*) (trop contingente) au profit de l'objet (suffisamment universel) – que l'objet participe à la

davantage de réalité? Et, surtout, pourquoi cette liaison résiste-t-elle à l'entendement? Que nous cache-t-elle? On ne trouvera plus rien chez Heidegger. Son projet ontologique, sa *Seinsfrage* où tout est contrôlé par le sens l'occupe trop pour qu'il puisse être d'une quelconque aide dans ce problème nouvellement formulé.

Des solutions semblent se tracer dans les images de Chirico. Les objets peints sur ses toiles reflètent notre propre vide, l'absolu et la perpétuité du non-sens même¹³². C'est ainsi que le peintre va jusqu'à revendiquer, ni plus ni moins, la paternité de la toile insensée. À cet effet, Chirico écrit dans « Nous les métaphysiciens » (1918), un texte au ton pamphlétaire : « L'abolition du sens en art [...], c'est votre serviteur qui l'appliqua pour la première fois dans la peinture. » (1991, 283) On laisse aux historiens de l'art chevronnés le soin de vérifier ou d'infirmier cette prétention. Mais Chirico poursuit avec des affirmations importantes :

Les Cubistes et les Futuristes [...] n'ont pas abandonné la notion de sens. Même s'ils ont transformé, brisé, étiré l'apparence visuelle des êtres et des choses pour offrir de nouvelles sensations et insuffler à leurs œuvres un lyrisme neuf, ils n'ont pour autant pas réussi à déshumaniser les choses représentées qui restent prisonnières du sens commun.

Nous autres métaphysiciens nous avons sanctifié le réel. (1991, 283)

Sanctifier le réel : représenter le réel dans tout son non-sens et dans toute son impossibilité (cette phrase présume bizarrement Lacan). Dans son étude sur le peintre, Martial Guédron qualifie justement l'image typique de Chirico comme un « lieu impossible » (1998, 29). Les artichauts, le gant, le buste ne sont nulle part, ne sont pas là (*Da*). Ils ne s'identifient stupidement à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Dans un manuscrit non publié (aux alentours de 1911), Chirico évoque « la croûte du monde » (1991, 233). Heureuse traduction : entendons croûte dans toutes ses acceptions, la mince pellicule d'apparences, mais aussi, comme on la nomme

sublimation (S VII 117), mais une sublimation bien particulière en cela qu'elle nécessite la « révision de l'esthétique de Kant » (2001b, 472). C'est alors que Lacan demande au kantien : « [Reconstitue] pour nous l'esthétique transcendantale qui convient à notre expérience » (SX 105) – pas que l'impératif! Voir à ce sujet Moyaert (1994).

¹³² L'épigraphe de l'autoportrait de Chirico (*Autoritratto*, daté de 1908, peint en 1910) est révélateur à cet égard : « *ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST?* – Et qu'aimerais-je sinon l'énigme? » (Guédron, 1998, 15) La phrase aurait pu être gravée sur le frontispice de la maudite porte dans la fable final du *Procès* de Kafka. En quoi cette énigme est-elle différente de la mystérieuse et pathétique *Seinsfrage*? En quoi est-elle plus souhaitable? La question du sens de l'être est *nostalgique*; l'énigme, *ironique*. L'énigme ne laisse planer aucun espoir de solution, aucun horizon (déploiement existentiel, redécouverte de soi, etc.) Rien ne s'explique, car il n'y a rien à expliquer. L'énigme s'impose immédiatement et commande une réponse insensée et audacieuse.

familièrement, la toile elle-même. Ainsi, que nous observions le monde ou que nous regardions une peinture, le résultat est sensiblement le même : notre regard se confirme dans des apparitions spectrales. Selon Chirico, seule « la quintessence de la pensée » (1991, 233) peut avoir accès à ce qui se passe derrière ces images. Elle n'y trouve pourtant aucun support, aucun sens. Au contraire, Chirico affirme que la pensée n'y trouve que son semblable, c'est-à-dire ce qui n'a « aucune *raison* » (1991, 233). L'important avec l'image, c'est son élément de surprise à double tranchant : simultanément, elle « ruine la perception logique des choses et révèle leur dimension métaphysique » (Guédron, 1998, 23). Chirico affirme justement : « Une révélation peut naître tout d'un coup. » (1991, 232) L'image est immédiate, elle sort de nulle part, elle fait fi du sens et de l'ordre.

Les peintures de Chirico sont à proprement parler absurdes, elles n'ont aucun sens (rien ne connecte le gant au buste, ni le gant-buste à la situation concrète du spectateur). Et puisqu'elles sont absurdes, c'est bien la preuve que celui ou celle qui voulaient du sens avaient des attentes loufoques. On dira par exemple qu'un artichaut ne doit pas simplement apparaître comme ça, mais doit être à sa place, qu'il doit émerger de son milieu, un potager, un kiosque d'épicier, une cuisine, etc. Mais *La conquista del filosofo* est bien la preuve que la réalité n'arrive pas à la cheville du réel. Si nous réglons nos idées sur le sens, l'ordre, la normativité, nous ratons complètement le rendez-vous avec la dimension créative de la pensée, voire l'essence de l'image : l'accès, voire l'atteinte, d'un « réalisme de l'absolu » (Guédron, 1998, 41). Chirico affirme cet objectif à plusieurs moments : « Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain : le bon sens et la logique y feront défaut. » (1991, 242) Plus tard, dans « Le sentiment de la préhistoire » (1913), Chirico remarque :

Il faut que la pensée se détache tellement de tout ce qu'on appelle la logique et le sens, qu'elle s'éloigne tellement de toutes les entraves humaines, de sorte que les *choses* lui apparaissent sous un aspect nouveau comme illuminées par une constellation brillante pour la première fois. (1991, 256)

L'image est un fantasme (φάντασμα, *phantasma*) immuable. Elle outrepassait carrément toute préoccupation existentielle (ontologique et temporelle) et œuvre directement dans l'univers étrange des pures représentations imaginaires. Ainsi s'expliquent les références, récurrentes et pas du tout anodines que fait Chirico à la géométrie – science des formes issue des

mathématiques, domaine de l'absolu et de l'abstrait s'il en est un. (Il est significatif à cet égard que Chirico n'ait fait qu'un petit nombre de sculptures – trop peu transcendantales de l'avis de l'artiste – et ce, beaucoup plus tard dans sa carrière.)

La métaphysique chiriquienne floue littéralement la perspective : les dimensions perdent tout contact avec la réalité; le temps et le mouvement sont perpétuellement tenus en haleine. Guédron évoque de manière pertinente le rapt ou le « *ravissement* du spectateur » (1998, 74) (comme Lol?) face aux toiles de Chirico. Pourtant, ce serait faux de croire que Chirico est un mystique illuminé – il nous met lui-même en garde contre une telle interprétation fantasque :

Si on décomposait le mot « métaphysique », on se trouverait face à un autre colossal malentendu : « métaphysique », du grec *ta metà ta fisikà* (« après les choses physiques »), pourrait faire penser que les choses qui se trouvent après les choses physiques doivent être une manière de néant proche du nirvana. Pure sottise si l'on pense que dans l'espace la distance n'existe pas et qu'un inexplicable état X peut se trouver aussi bien au-delà qu'en deçà d'un objet peint, décrit ou imaginé, et le plus souvent (comme c'est le cas chez moi), dans l'objet lui-même. (1991, 285)

La métaphysique n'est pas de l'ordre du délire extatique, du nirvana. Elle se heurte aux objets, et spécifiquement à leur part inquiétante. La force et la vérité d'un objet (horloge, tête en plâtre, artichaut¹³³, etc.), ne résident pas dans un royaume de divinités bienveillantes. Au contraire, c'est dans l'arrachement violent de l'objet à son complexe de renvois que la force et la vérité de l'objet sont aperçues. Dans « Arts métaphysiques et sciences occultes » (1918), Chirico remarque justement que la compréhension de l'image passe par « une complète métamorphose. D'où le besoin fatal d'une représentation démoniaque; d'où la naissance des spectres, des fantômes » (1991, 276). L'iconographie de Chirico procède « d'un jeu terrible nous conduisant aux portes de la folie, car nous ne reconnaissons plus les objets qui nous sont proposés, sortes de curiosités ou de jouets inquiétants » (Guédron, 1998, 71).

L'image commence à se présenter comme l'objet à comprendre. Assurément les toiles de Chirico jettent une lumière crue sur les limites du sens (encore plus crue que celle qui

¹³³ Tandis que Chirico imagine des artichauts, Descartes, dans le premier des trois songes inauguraux du savoir Moderne, rêve à un melon (rapporté in Jama, 1998, 66-68). Dans les deux cas, ça ne signifie absolument rien. Mais que le philosophe et le peintre fantasment sur des fruits et des légumes est une curieuse coïncidence que je n'ai pu passer sous silence...

provient du langage et l'écriture). C'est comme si l'insignifiance – une sorte de neutralité immédiate autant qu'opaque, bâtarde, trouble –, était la condition préalable de l'image. L'image garde la tension vive. Elle empêche de succomber à la paresse de l'Autre. Mais la peinture ne suffit pas. Il faut analyser l'image qui s'insère dans son temps et qui sollicite toutes les nouvelles conditions de production et de visionnement : le cinéma.



Figure II.8.1. *La conquista del filosofo (La conquête du philosophe)*. G. de Chirico, 1913-1914. (Téléchargée du site du Art Institute of Chicago.)



Figure II.8.2. *Canto d'amore (Chant d'amour)*. G. de Chirico, 1914. (Téléchargée du site du Museum of Modern Art.)

CHAPITRE IX

Expérimentations cinématographiques

L'analyse de l'image devient de plus en plus pressante. J'aborderai cette thématique plus directement en examinant un autre pan de l'œuvre de Marguerite Duras : son cinéma.

J'ouvre avant une brève parenthèse.

*

Marguerite Duras écrit des romans et réalise des films. Mais – si je peux me permettre un terme économique un peu disgracieux – elle en *consomme* également. Un film qui l'a profondément marquée, c'est *Wanda* (1971), film unique et peu connu de l'actrice-réalisatrice Barbara Loden. Loden écrit ce film en s'inspirant d'un fait divers : après un vol de banque raté, une femme écope d'une peine de prison, suite à quoi elle remercie le juge. Quel genre d'individu peut être reconnaissant d'une peine de prison? Quel genre d'identité chétive accepte de bon cœur l'enfermement? Loden imagine la non-existence de cette femme. On suit les errances de Wanda (jouée Barbara Loden) dans un paysage austère et dans une société hostile. Wanda est une épave qui a tout abandonné : ses enfants, son mari, son *job*. En entrevue, Loden affirme : « J'ai traversé la vie comme un autiste, persuadée que je ne valais rien, incapable de savoir qui j'étais, allant de-ci de-là sans dignité. » (cité in Léger, 2012, 32) Dans une autre entrevue, Loden se décrit elle-même comme « une morte-vivante [...] anesthésiée » (cité in Léger, 2012, 83). Wanda, c'est un peu Loden, la réalisatrice se confond avec le personnage. Comme dit Elia Kazan (le mari de Loden) en entrevue vidéo, Wanda est une « flotteuse [...] une femme qui n'a aucune direction propre et qui est incapable de se rendre, d'où elle est, à sa destination » (1982, tp). Autrement dit, Wanda n'est pas *là* et n'est pas en chemin, en devenir. Loden/Wanda, c'est un « désastre intérieur » (Léger, 2012, 86).

Wanda est une trainée banale qui ne trouve plus sa place dans le monde misérable des ouvriers. Elle se dit souvent « *just no good* », une bonne à rien, sans estime d'elle-même. Elle est un peu sotte; elle se fait abuser et honteusement abandonner par tous les hommes qu'elle croise. Elle se fait voler son sac à main (vide). Un soir, elle rentre dans un bar où un vol à main armée est en cours. Elle prend le voleur, un minable nommé Mister Dennis (Michael Higgins), pour le serveur. Elle se lie d'amitié avec lui et les deux partent ensemble. Ils forment une version anti-*glamour* et complètement ratée de Bonnie et Clyde. Bien que Mister Dennis ne soit pas plus aimable que les autres hommes que Wanda a rencontrés dans sa vie – il la surnomme tout simplement « stupide » –, c'est sans doute le seul avec qui elle entretient une relation véritable. Après des vagabondages ennuyants, ils planifient de dévaliser une banque. C'est le seul événement réel du film; quelque chose enfin va se passer. Mais le projet échoue, et Mister Dennis meurt sous les balles des policiers. Toujours aussi triste et désœuvrée, Wanda poursuit son itinérance. Elle échappe à un violeur et finit par languir chez un groupe de gens tout aussi perdus qu'elle (figure II.9.1).

Pourquoi parler de ce film (sinon pour empêcher qu'un chef-d'œuvre sombre dans l'oubli)? Il ne présente franchement aucune intrigue. Ce n'est pas un *road movie* américain mythique. *Wanda* a été réalisé avec un budget minimal. Il est filmé en 16 mm et gonflé en 35, le son est médiocre. Le réalisateur conventionnel trouverait sans doute que le cadrage et l'éclairage sont pourris. En somme, le film ne respecte aucune des conventions (quant au fond et à la forme) dictées par l'industrie. Et pourtant, ce film est génial : Duras y exprime son entière admiration. Aux dires de Loden (propos rapportés in Reynaud, 2004, 230), c'est justement parce que le film est fondamentalement et formellement problématique qu'il réussit à montrer le vide identitaire : nous nous retrouvons devant une femme complètement perdue qui reflète, ni plus ni moins, l'absence de notre propre subjectivité. Dans son essai sur Barbara Loden (une des seules monographies consacrées à *Wanda*), Nathalie Léger fait état de la difficulté qu'implique l'écriture d'un sujet aussi vide : « J'hésite entre ne rien savoir et tout savoir, n'écrire qu'à la condition de tout ignorer ou n'écrire qu'à la condition de ne rien omettre. » (2012, 36) Ce qui est encore plus embêtant, c'est que cette même nullité est

garante de vérité. Loden affirme à cet effet : « À mon avis Wanda a raison et tout le monde qui l'entoure a tort. » (cité in Reynaud, 2004, 238 tp)¹³⁴

Je rappelle que Lol V. Stein est elle aussi investie de vérité *en ce qu'elle est folle* : « [...] c'est Lol qui a raison. » (*LvS* 184). Pourtant, je dirais que Wanda fait preuve d'une valeur de vérité rajoutée : elle défait le sens par son itinérance, sa non-histoire, mais surtout par sa mise en images.

*

Le cinéma n'a jamais été très loin de l'écriture de Marguerite Duras. Madeleine Borgomano (une des premières à s'être intéressée à l'écriture filmique de Duras) insiste justement sur le fait que le cinéma est une préoccupation constante chez l'écrivaine. Plus progresse l'œuvre, plus la part cinématographique prend de l'ampleur. D'abord cadres de référence, le cinéma et son fonctionnement permettent ensuite à Duras de modéliser un nouveau style d'écriture. Duras couche des mots comme si elle filmait : *zooms, jump-cuts, flash-backs, flash-forwards, voix offs*. Duras projette un film sur l'écran de notre esprit. Enfin, Duras s'arme réellement d'une caméra avec toujours la même intention : comme l'écriture, le film doit remettre en cause le sens. La caméra lui permet d'achever tout sens qui aurait échappé à sa plume. Comme son désir pour l'écriture, le désir que Duras ressent pour l'image est piqué d'une violence destructrice¹³⁵.

C'est le rôle même de l'art qui est en jeu, un rôle qui n'a rien à voir avec celui pensé par Heidegger. En effet, l'art n'est plus l'activité (ou l'objet) qui *poursuit* le sens, qui s'inscrit dans un continuum s'étendant de la terre jusqu'au destin sacré d'un peuple élu. Non, Duras nous présente un art qui participe à l'émancipation de la pensée, qui réévalue les idées

¹³⁴ À ce sujet, on consultera également Duras (1980b), Delorme (2003) et DeLillo (2008).

¹³⁵ L'apport du cinéma dans l'œuvre de Duras est exploré dans Lyon (1980), Mazzotta *et al.* (1992), Esquenazi (2000), Gardies (2000), Grange (2000), Cléder *et al.* (2006, 61-84), Royer (2007a et b), et Maule (2009). Sur le thème de la destruction de l'œuvre et le cinéma durassien, voir Dhavernas (2009). Duras examine le rapport entre la création et le crime dans son essai « Sublime, forcément sublime ». Elle plaide en faveur d'une absolue liberté de la fiction, peu importe si elle choque les bons esprits (l'essai porte spécifiquement sur la littérature et l'invention d'un meurtre domestique à partir d'éléments réels, mais peut facilement s'étendre au film). Dans son commentaire de l'essai, Catherine Mavrikakis écrit justement : « La littérature ainsi dans sa parole hors-la-loi devient une criminelle. La voici qui entre en compétition avec des actes violents, la voici qui participe à la brutalité de la vie. » (in Duras 2006, 32)

admises et les stratégies de création répandues. L'art n'est pas tranquille, il ne consolide pas l'état des choses, mais, comme l'écrivait Hegel, il les tire subitement de leur sommeil (je reviendrai plus loin sur cette métaphore) :

Dans la culture, les œuvres originales et tout à fait prodigieuses sont comparables à une bombe tombant dans une ville paresseuse, où chacun est assis devant sa chope de bière, plein de sagesse, et ne sent pas que c'est justement son morne bien-être qui a provoqué l'éclat du tonnerre. (*Notes et fragments. Iéna 1803-1806*, cité in Brenez, 2006, 11)

Le désir pour (et la brutalité envers) le cinéma, de la part de Duras, transpire remarquablement dans le second film de son cycle indien, *India Song* (1975). Le film s'ouvre sur le plan fixe d'un soleil se couchant à l'horizon. « L'horizon » que Heidegger gardait toujours ouvert dans sa quête ontologique vient de se fermer – tel un œil qui se ferme sous de lourdes paupières. La source de la lumière (*phôs*), de la connaissance (phénoménologique, monstrative, sensée) démissionne. On est bien forcé d'admettre la supériorité du régime (je n'ignore pas la dimension politique du terme) de la négation. Dorénavant, tout se passera dans le noir, la pensée sera crépusculaire. Dans un contexte différent, Hegel, encore, écrivait dans le dernier ouvrage paru de son vivant : « La chouette de Minerve prend son envol au crépuscule. » (*Grundlinien der Philosophie des Rechts*, paraphrasé in Taylor 1979, 122 tp) On comprend d'abord que la raison arrive toujours en retard, une fois l'évènement passé; mais on comprend également que la pensée vole un peu dans le noir. Étrangement, dans l'interminable plan du soleil couchant au début de *India Song*, une tache dérangeante traverse rapidement l'écran. Il s'agit d'un oiseau en vol : ce n'est pas vraiment une chouette, mais si c'est un accident, il est heureux. Le voilà parti, l'oiseau de la connaissance : plus aveuglée par la lumière, la pensée (~~logos~~) prend son essor dans la nuit.

Comme dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, *India Song* repose sur une formation triangulaire d'intouchables : Anne-Marie Stretter (Delphine Seyrig), qui occupe le centre (vide) de la scène; une mendicante folle (dont nous n'entendons que les divagations, les cris et les chants); un vice-consul (Michael Lonsdale) disgracié et amoureux d'Anne-Marie (figure II.9.2). La première partie du film évoque le passé d'Anne-Marie. On apprend qu'elle était la femme du consul de France à Calcutta et qu'elle a fini par se suicider. La seconde partie nous montre un soir de bal à l'ambassade (une reprise du bal dans *LsS*).

Apparaît le vice-consul (plusieurs le considèrent détraqué, des rumeurs veulent qu'il abatte des lépreux). Il est complètement amoureux d'Anne-Marie, mais il n'en peut plus de l'aimer sans retour, de fournir de l'amour à cette femme qui ne le lui rend pas. L'homme pique une crise. Comme Lol V. Stein lors de la soirée du bal fatidique (et comme la mendicante), le vice-consul se met à hurler et succombe à la folie. Ce brusque fléchissement confirme l'insanité du vice-consul et le non-sens qui traverse le film. La dernière partie du film nous transporte dans des îles de l'océan Indien. Nous comprenons que c'est là qu'Anne-Marie mettra fin à ses jours¹³⁶.

Étant donné que le récit de *India Song* est relativement similaire à celui du *Ravissement de Lol V. Stein*, on peut se demander pourquoi je porte attention à ce film. En fait, ce n'est pas tant l'histoire qui m'intéresse que sa réalisation cinématographique. Une analyse de *India Song* donnera une nouvelle inflexion et un nouveau souffle à mon étude et fournira d'importants arguments à ma critique du sens. *India Song* bouleverse la notion du récit sensé au profit de la structure. Duras fait le pari que la vérité peut être directement montrée : la pensée et les sujets n'ont pas à passer par un long processus ontologique. Ce qui rend *India Song* si intéressant, c'est le fait que le film s'insère dans la plus pure tradition du cinéma expérimental (ou d'avant-garde, d'inspiration formelle, voire structurelle, sinon postmoderne, je ne ferai pas la différence entre ces termes ici; de par son propre aveu, Duras s'impliquait beaucoup dans le milieu du cinéma « autre », « parallèle » ou « différent » et la catégorie exacte lui importait peu)¹³⁷.

Dominique Noguez a théorisé le cinéma expérimental et a accordé aux films de Duras une place toute spéciale dans ses recherches. Avant d'analyser *India Song*, il est

¹³⁶ Pour une analyse détaillée de *India Song*, voir Duras (1979) et le chapitre intitulé « *La femme du Gange et India Song* » (p. 77-125) dans Borgomano (1985).

¹³⁷ À propos du cinéma expérimental, underground, ou d'avant-garde, voir les études de Mitry (1971), Grice (1972), Albera (2005), et Brenez (2006). Je renvoie aussi à l'étude sur le film structurel de Sitney (2006). Évidemment, un monde sépare *India Song* du pur structuralisme. Pourtant, Sitney dégage quelques caractéristiques du film structurel facilement décelables dans *India Song*, notamment : l'immobilité de la caméra, la répétition des plans, le réenregistrement des images (ou, dans le cas de Duras, le réenregistrement du son) (Sitney, 2006, 4). Cette définition du film structurel proposée par Sitney s'applique parfaitement à Duras : « Le film structurel est statique, parce qu'il n'est pas régi intérieurement par des préoccupations d'évolution. En bref, il n'y a pas de gradation dans ces films. Ce sont des objets visuels ou audio-visuels dont la caractéristique la plus frappante est leur configuration globale. » (2006, 23) Le film structurel donne immédiatement sa vérité.

important de revoir quelques traits marquants de ce genre filmique. Qu'est-ce que le cinéma expérimental précisément? Il semble se soustraire à une définition claire. Noguez a forgé la formule « cinéma ~~expérimental~~ », la rature indiquant l'essence problématique du genre. L'embûche principale à la thématisation du genre est sa très grande variété de productions filmiques. La catégorie est immense, référant d'une manière ou d'une autre aux productions de Maya Deren, Michael Snow, Wong Kar-wai et *Jackass* – des films qui détournent des dispositifs techniques et font (parfois) preuve d'un réel engagement social. Justement parce qu'ils sont expérimentaux, ces films ne sont pas soumis à *un* impératif et résistent à une définition unitaire. On peut néanmoins les réunir sous la bannière de l'« enjeu formel » en ce qu'ils repensent tous l'idée du cinéma (idée décollée du « bon sens »). Dans sa monographie désormais classique, *Éloge du cinéma expérimental*, Noguez propose non pas de définir le cinéma expérimental à partir du cinéma tout court (et encore moins à partir du cinéma dit *mainstream*), mais l'inverse :

Le cinéma [expérimental] est difficile à qualifier. En vérité, il n'a pas besoin de qualificatifs : c'est le cinéma même. C'est à partir de lui – ce qu'il y a de vivant et d'essentiel dans l'art des images animées et sonores – que les autres films doivent se situer, comme c'est à partir de Rimbaud, de Cézanne ou de Bach que doivent se situer les romans de gare, les croûtes de la place du Tertre, les tubes de l'été. (1979, 13)

Noguez affirme que ce qui compte principalement dans ce genre, c'est de « [m]ettre les préoccupations formelles au poste de commande [et de] les laisser également guider le montage du film, à côté – si ce n'est à l'encontre – des nécessités propres de la fonction référentielle » (1979, 20). À propos du cinéma *underground* des années soixante, Noguez remarque que ces films « sont un constant déni à la circulation et la consommation des signes » (1979, 92). Le sens ne peut pas revendiquer un droit absolu sur la juxtaposition spontanée des images.

Quelques années plus tard, Noguez précise sa définition : l'appellation « cinéma ~~expérimental~~ » désigne le cinéma « largement personnel [...] insoucieux des normes ou des fonctions dominantes de la communication : *moins soucieux, donc [...] du sens que de la forme* » (1982, 13 je souligne). Le film expérimental abandonne le sens, l'expérience d'un récit

unifié au profit de la forme (εἶδος), l'image. La définition proposée par Paul Young et Paul Duncan est complémentaire :

Tandis que Hollywood est passé maître dans l'art du cinéma sous sa forme la plus viscérale, combinant l'intrigue, le montage et le son pour faire vivre au spectateur une expérience intense, quoique manipulatrice, le cinéma expérimental maîtrise une arme non moins puissante : celle de l'image elle-même. (2009, 9)

Young et Duncan écrivent plus loin : « [...] contrairement aux cinéastes expérimentaux, qui optent pour un style réductiviste, ces réalisateurs [du cinéma *mainstream*] s'efforcent généralement de souligner la nature du signifiant (signe en soi) et du signifié (nature du langage et de l'interprétation). » (2009, 112) C'est moins le contenu d'un film qui est important que l'organisation (métrique) des plans. Tandis que le déploiement du récit fascine le spectateur d'un film *mainstream*, à l'opposé, le spectateur d'une œuvre expérimentale est désarçonné par un défilement d'images insensé, l'essence même du film. À propos des cinéastes structuralistes et conceptuels de la seconde moitié du siècle, Young et Duncan remarquent que « ce sont des adeptes d'un formalisme rigoureux, issu d'une volonté moderniste de libérer le cinéma de sa fonction figurative et de le laisser trouver – et parler – son propre langage » (2009, 105). Le montage se fait *de l'image, par elle-même* – ou, parce que le son est souvent exploité, le montage porte exclusivement sur les *images sonores* elles-mêmes. L'œuvre expérimentale n'a donc pas à s'inscrire dans un réseau complexe de renvois signifiants (où une image ne vaudrait qu'en ce qu'elle se rapporte convenablement à un référent), mais elle se tient d'elle-même.

On voit pourquoi *India Song* a suscité un fort intérêt chez Noguez. Tout en reconnaissant la part charnelle de *India Song*, Noguez parle avec raison d'un « mouvement platonicien » (1979, 147) qui traverse et régit le film de Duras.

Cette référence à un penseur idéaliste n'est pas sans rappeler la reprise de Descartes par Lacan. Comme Lacan barre le sujet cartésien, je dirais (pour compléter Noguez) que le platonisme de Duras est bien particulier; ses formes (εἶδος *eidos*, ἰδέα *idea*) ne se tiennent pas dans le ciel près du soleil, mais dans le noir. Ou, suivant Lacan, je barrerais le tout : Duras joue avec des formes (~~εἶδος *eidos*, ἰδέα *idea*~~). Duras fait voir des idées négatives. Les stratégies créatives adoptées par Duras pour faire *India Song* (mais aussi les stratégies qu'elle adopte en

tant qu'écrivaine) sont choisies dans le but exprès d'empêcher le sens de prendre (comme on dit d'une mayonnaise qu'elle prend, qu'elle se solidifie).

D'abord, Duras fait éclater le récit. Ce geste s'inscrit évidemment dans un contexte précis de l'histoire de la littérature et du cinéma. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, la femme est insensée, un cas ultime d'anti-Dasein, parce qu'elle efface progressivement son histoire, si importante à la progression de l'existence. *India Song* reproduit cette même stratégie très brechtienne : substituer la continuité d'un récit à une luxation qui révèle les contradictions inhérentes aux événements et aux solutions proposées. *India Song* est un cas simple et génial de ce que Pierre Beylot qualifie de « récit disloqué » (2005, 50-51). Bien qu'il n'examine pas l'œuvre de Duras, on peut néanmoins raisonnablement annexer le nom de la réalisatrice à ce commentaire de Beylot à propos de certains films de l'après-guerre :

[...] le cinéma moderne, d'Antonioni à Cassavetes, de Resnais à Godard, ne fait plus du dénouement le lieu d'inscription d'un sens, fût-il tragique, mais un espace d'irrésolution et d'incertitude qui rend impossible toute interprétation consolatrice et toute lecture totalisante. (2005, 51)

Cela étant dit, il ne suffit pas de fragmenter le récit, de briser sa logique causale et référentielle, pour dérouter le sens. Si c'était le cas, on soumettrait le film à la règle du récit. L'image n'est pas déterminée par un manque dans le récit, mais elle se détermine *par elle-même*. Évidemment, il est clair que l'intérêt pour l'image n'entraîne pas *de facto* l'absence de récit. Dans le cas d'*India Song*, on peut raconter une (vague) intrigue et on doit forcément admettre l'existence d'un ensemble d'éléments propre à l'univers narratif de Marguerite Duras (Anne-Marie, un court de tennis, l'Orient, etc.) (D'ailleurs, à ce sujet, il est clair que le jeu de palimpseste entre les diverses histoires du cycle indien de Duras *multiplie* le sens plus qu'il ne le met à mal.) Pourtant, le bouleversement des notions de récit et de narration (consacrées prioritairement au déploiement des existences) n'est pas la *fin* du cinéma expérimental; c'est plutôt un *moyen* en vue de consolider l'image.

Plusieurs citations viennent à l'esprit. Comme l'affirme le cinéaste et essayiste Jean Epstein : « Le cinéma est vérité. Une histoire est un mensonge. » (cité in Rancière, 2011, 16) Ou encore Noguez : « Le cinéma peut être récit, mais il peut faire mieux : *montrer*. » (1972, 19, je souligne) Noguez affirme que dans le cinéma expérimental le récit « s'effrite ou

s'interrompt, faisant place à de pures successions (musicales ou presque) ou à l'ordre implacable et capricieux des rêves » (1979, 20). *Rêves* : fantasmés, images. L'importance du film serait assurée par le fait qu'il se consacre essentiellement à l'image. Et là, on atteint le véritable cœur du problème du sens. Outre l'histoire, on voit aussi, *surtout*, des images. Aussi évocateur que puisse être le contenu des images, il est nécessaire de s'arrêter au contenant, à l'image elle-même, en soi, à son essence. Et ce sont ces images – en ce qu'elles apparaissent, si on peut dire, *avant* l'histoire – qui méritent notre pleine attention. L'objectif : ne pas se laisser tenter par l'histoire, la narration, ce par quoi le sens s'institue, s'insinue.

Autre stratégie créatrice : je note l'extrême simplicité de *India Song*, sa « brièveté et [son] abstraction » (Noguez, 1979, 146). Cette remarque vaut autant pour la bande image que pour la bande-son. Le film est construit à l'aide d'un « vocabulaire volontairement réduit, [d'une] syntaxe élémentaire, [d'un] langage qui procède par contrastes » (Noguez, 1979, 146). Par conséquent, le film « vise moins le particulier que le général, les accidents que la substance » (Noguez, 1979, 146). Duras réduit au minimum les « effets de réels (comme dirait Barthes) » (Noguez 1979, 147). Le contenu des images est limité : un château en ruines, un court de tennis vide, un étang, une poignée d'acteurs, un sein, un miroir, un piano, un long corridor, quelques arbres et c'est à peu près tout. Le film est criblé d'absences qui inspirent un certain malaise. En s'éloignant ainsi du réalisme, Duras impose un type nouveau de cinéma « surréaliste assurément, au sens fort » (Noguez, 1982, 72). On dirait presque un film d'art, davantage conçu pour un centre d'artistes, une galerie ou un musée, que pour une salle de cinéma.

Dans la lancée de ce qu'on pourrait nommer un « appauvrissement général » de *India Song*, on note également l'extrême lenteur du film. Le nombre restreint d'actes et de scènes se traduit par un petit nombre de plans (71 en tout). C'est long pour un film de deux heures; des plans fixes qui peuvent durer jusqu'à cinq minutes testent la patience de n'importe quel *aficionado* de l'œuvre de Duras. Certes, on peut dire avec Noguez qu'*India Song* est un film « où la durée joue le grand rôle » (1979, 19) (Noguez, 1985, affirme la même chose au sujet de l'écriture durassienne). Le résultat, c'est qu'une « autre fatalité du cinéma s'évanouit : ce qu'on pourrait appeler l'*effet de présent* » (1979, 148). Du coup, le film se campe dans la « mémoire » (1979, 148), s'empreint de « nostalgie » (1979, 149) : « Ce qui ce passe devant

nous *a déjà eu lieu*. » (1979, 148) Noguez a raison d'insister sur la représentation de la durée concrète dans *India Song*. Mais l'explication inverse est aussi intéressante : on dirait que dans certaines scènes, le temps est carrément *figé*. Les images d'*India Song* ont l'air de moments arrachés au flux du temps, ce sont des photogrammes en suspens. Quand on regarde *India Song*, on a tout de suite l'impression que le projecteur est bloqué; on dirait que *India Song* est une sorte de diaporama mutant. Mais si on observe attentivement, on perçoit des mouvements : une volute de fumée, un bercement léger des acteurs, etc. Malgré la différence substantielle concernant la vélocité, ce que Noguez écrit à propos du film futuriste correspond parfaitement à *India Song* : « Film, séquence, plan, photogramme : que chaque partie de chaque totalité devienne à elle seule importante et, par cette autonomie gagnée, voici la séquence-film, le plan-séquence, le photogramme-plan – la fulgurance. » (1979, 33) Quant on regarde *India Song*, on s'aperçoit que ce qui se passe devant nous est *toujours en train* d'avoir lieu. Loin de la fin du présent, c'est plutôt sa relève perpétuelle.

Rien de tel qu'un film de Duras pour semer le doute quant au fait que le cinéma est une affaire de mouvement et de temps. On dirait plutôt une série discontinue d'images – par ailleurs obscures. À se sujet, il est difficile de départager les aléas de la production des intentions de la réalisatrice. Répondant davantage à une contrainte monétaire qu'à un choix esthétique, le film avait été tourné, comme beaucoup de films à petit budget à la même époque (comme *Wanda* de Loden), en 16 mm pour ensuite être gonflé en 35 mm. N'empêche, il y a quelque chose à voir dans le flou des contours et la dilution des couleurs causés par la technique rudimentaire. En ce qui concerne d'autres de ses films, Duras reconnaît : « [...] j'ai presque tout gardé des plans ratés » (1980a, 75). Elle fait aussi une utilisation (presque abusive de la part d'une cinéaste) d'inserts noirs qu'elle qualifie de « non-penser » (1980a, 58). *Logos* en effet.

Je note également la trame sonore singulière de *India Song*; elle constitue presque un document à part entière¹³⁸. Autant le film est une sorte de plaidoyer de la pauvreté (entendons là un compliment négatif), autant le son est extrêmement riche et varié. Les personnages du film ne parlent pas. Film muet? Presque. Les voix ont été enregistrées avant le tournage puis

¹³⁸ Plusieurs études sont consacrées à la riche dimension sonore des films de Duras; on consultera notamment Blum-Reid (1998), Everett (1998) et Liang (2007).

jouées en *playback* alors que les acteurs jouaient leurs rôles devant la caméra. Toutes ces voix en *off* donnent un effet bizarre au film : on a l'impression que les acteurs suivent des directives qu'ils se sont eux-mêmes données : « [...] c'est comme si tout le film devenait monologue intérieur. » (Noguez, 1979, 148) Plusieurs autres voix narratives, désincarnées et désynchronisées s'y mêlent : soit elles commentent le film de manière allusive et indirecte, soit elles imaginent, comme nous, ce qui s'y passe. Dans son interview où elle parle de l'expérience du tournage de *India Song*, Duras remarque que la parole « fuse de tous les côtés » (Bernheim, 1975, 123). Ces voix démultipliées, parfois difficiles à départager, rendent compte, dans les mots de Duras, du « pluriel de la prise de conscience » (Bernheim, 1975, 123). C'est comme si l'homme dans l'Évangile de Marc, celui qu'on appelle « Légion », fournissait le modèle de pensée (de subjectivité, de création) pour la fabrication d'un film.

En plus de la polyphonie, il y a l'omniprésence de la musique à laquelle Duras accorde visiblement une importance capitale : « Dans le film, la musique a une sorte de fonction impitoyable. » (Bernheim, 1975, 121) Il y a de tout : chant asiatique, piano solo, tango, rumba, charleston, blues, musique d'orchestre (le tout composé spécialement pour le film, plus la 14^e variation de Beethoven sur une valse de Diabelli). À ce sujet, il est tout à fait révélateur que Duras décrive les moments musicaux en terme de « perforations » (Bernheim, 1975, 124) dans la bande sonore : davantage des trous que des phénomènes positifs. La musique n'a pas la fonction d'instituer ou de restituer le sens. Elle joue un rôle absolu et arrive « mathématiquement » (Bernheim, 1975, 122). Duras retire presque tout du cinéma : elle n'y laisse que des formes (idées) étranges (~~et *idos*, *idos*, *idea*, *idea*~~). La désintégration se concrétise, il ne reste plus grand-chose une fois que le tsunami-Duras est passé.

C'est dans *Les yeux verts* (1980a), un numéro spécial des *Cahiers de cinéma*, que Duras écrit sur le cinéma avec le plus d'enthousiasme. Elle affirme : « [...] faire un film, c'est passer à un acte de destruction du créateur du livre, justement, de l'écrivain. C'est annuler celui-ci [...] l'écrivain sera détruit par le film. » (Duras, 1980a, 64) Plus loin, elle écrit : « C'est sur cette défaite de l'écrit que – pour moi – se bâtit le cinéma. C'est dans ce massacre que réside son attrait essentiel et déterminant. » (Duras 1980a, 64)

C'est de cette façon que s'explique la transformation de Duras l'écrivaine en Duras cinéaste : l'« entreprise de destruction systématique et radicale du roman et de l'écriture [accule] l'œuvre à une situation sans issue » (Borgomano, 1985, 11). Duras s'arme alors réellement d'une caméra. Elle poursuit la lancée quasiment apocalyptique grâce à laquelle son œuvre « n'existe qu'en se détruisant elle-même » (Borgomano, 1985, 13). Le cinéma durassien joue « un rôle meurtrier » (Borgomano, 1985, 26). Joël Magny n'hésite pas à comparer Duras-réalisatrice à un « assassin méticuleux » (Mazzotta et Cinémathèque française, 1992, 28) et à décrire son cinéma comme « porteur de mort, destruction, abolition du texte, dévoration et dévastation » (Mazzotta et Cinémathèque française, 1992 19). Duras qualifie le cinéma de « truc pourri » (1980a, 83), et elle soutient carrément : « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre *l'acquis créateur de la destruction du texte*. Maintenant, c'est l'image que je veux atteindre, réduire. » (1980a, 49); « Le sens viendra après, il n'a pas besoin de moi. » (1980a, 49) Ce que Duras recherche, c'est le « meurtre avoué du cinéma » (1980a, 49). C'est comme si le thème du meurtre (évoqué dans *India Song* par le suicide d'Anne-Marie Stretter et les lépreux abattus) se retrouvait dans l'idéal cinématographique durassien. (Ce rapport est encore plus présent dans d'autres films qui donnent encore plus de place au meurtre, comme dans *Nathalie Granger*, 1972.) Une dimension cruciale de *India Song* (et de tous les films durassiens) est ainsi son montage fragmentaire – comme si le film était un cadavre démembré.

À l'inverse des propos de Heidegger, il semblerait que l'abandon de l'histoire et la destruction de l'identité ne causent pas l'échec de la vérité, mais en sont plutôt sa condition de réalisation. J'ai cité Barbara Loden plus haut : « À mon avis Wanda a raison et tout le monde qui l'entoure a tort. » (cité in Reynaud, 2004, 238 tp) La vérité de Wanda tient de son non-sens, sa non-histoire, sa mise en images. Mais que reste-t-il pour fonder cette vérité si tout vole en éclats? Il reste justement ces éclats eux-mêmes, les milliers de photogrammes que compte un film. Un examen clair, conscient et historique de la nature du film, la représentation la plus juste du sujet et du fonctionnement de sa pensée, est maintenant nécessaire.

Il faut comprendre la motivation première de ce geste. Il ne s'agit pas d'un pur choix artistique : l'importance du cinéma expérimental ne repose pas uniquement sur le fait qu'il chavire certains codes ou attentes esthétiques. La liberté formelle va de pair avec, d'une part,

le détournement des techniques liées à la création et, d'autre part (ou, plus *essentiellement*), la dissidence culturelle et civile. L'essence du cinéma expérimental tient au fait qu'il bouleverse le sens *entendu comme ordre*. L'expérimentaliste s'engage alors dans un difficile renversement de l'ordre établi (Hollywood, le cinéma *mainstream*, etc.) Ce dernier point est capital : le cinéma expérimental (d'avant-garde, postmoderne, etc.) comporte une dimension *politique*. Autrement dit, le cinéma expérimental bouleverse le *statu quo* justement parce qu'il alimente, et s'alimente de, sa situation Historique¹³⁹.

¹³⁹ Les théoriciens du cinéma expérimental étudiés – Mitry (1971), Noguez (1979), Albera (2005), Brenez (2006), Young et Duncan (2009) – s'accordent tous sur ce point. Cette combinaison étrange d'un produit artistique et de la donne politique ne serait donc pas propre à Heidegger, qui en fait la pierre angulaire de son essai « L'origine de l'œuvre d'art » (1949a). J'en rappelle les grandes lignes. L'art rapporte le déploiement existentielle de l'Homme à l'Histoire : dans l'art « se préparent pour un peuple historial les notions de son essence, c'est-à-dire le mode d'appartenance à l'Histoire du monde » (1949a, 83). Ainsi, l'art est censé consolider le pouvoir. Concrètement, dans l'esprit de Heidegger, cela signifiait que l'art devait jouer un rôle clé dans la formation du troisième Reich. Mais *contra* Heidegger, ce n'est pas sûr que l'art doive *consolider* l'ordre; il peut peut-être le *bouleverser*.



Figure II.9.1. *Wanda* (photogramme). 98 min 30 sec. B. Loden, 1970.



Figure II.9.2. *India Song* (photogramme). 67 min 44 sec. M. Duras, 1975.

CHAPITRE X

En finir avec le Dasein : l'image, l'Histoire

Beaucoup de choses ont été dites jusqu'à maintenant. Je récapitule.

La première section de la thèse était consacrée à l'étude du projet élaboré par Heidegger dans *Sein und Zeit*. À partir du récit de l'existence, Heidegger espérait fonder l'Histoire de l'être. Le sens domine non seulement *Sein und Zeit*, mais aussi les textes ultérieurs; là, la lourde charge politique du projet philosophique heideggérien se fait sentir davantage. C'est un projet assurément complexe : Heidegger propose une nouvelle manière de philosopher, une nouvelle manière de penser le rapport entre le réalisme et l'idéalisme, une nouvelle manière de penser les rapports entre l'existence, le monde et l'Histoire.

La possibilité de l'erreur, une fuite dans le système totalisateur du sens, m'a convaincu de remettre en doute ce projet et d'analyser à neuf certaines des conceptions clés de Heidegger. Le premier thème sur lequel je suis revenu était l'angoisse. Contrairement à Heidegger, qui saute par-dessus l'angoisse, Freud et Lacan affirment que cet affect est indépassable; un sujet absent (~~sujet~~) remplace le Dasein. En bloquant l'angoisse, Heidegger aurait (en termes lacaniens) succombé à l'Autre, un système de références qui fonctionne comme une autorité en retrait. Assumer l'angoisse nous permet de voir et d'accepter le fait que l'Autre (l'être) est nu et impuissant. Le nouveau ~~sujet~~ s'identifie à un ensemble de désirs, de relations ratées où tous se renvoient mutuellement leur non-être. Dans ce déroberement général, c'est aussi le corps qui est cause d'échec : l'épileptique a servi de première illustration, suivi de personnages tirés du roman de Joyce, *Ulysses*. Ce qui rend *Ulysses* si intéressant, c'est aussi l'importance qui y est accordée au langage. Cette découverte représente un tournant majeur : l'angoisse et la dépossession ne suffisent pas, il faut aussi *parler*. L'identification du

sujet au langage n'implique ni l'existence, ni le sens. Les paroles sont possibles en ce qu'elles proviennent du non-être : il n'y a personne dans ma bouche. J'ai trouvé des appuis, entre autres, dans quelques nouvelles de Poe et dans l'essai d'Agamben, *Le langage et la mort*. Qui dit langage, dit aussi écriture. Encore plus que la voix, l'écriture (le premier graphème) a un lien privilégié avec la négation; c'est ce que j'ai vu dans le roman de Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, qui tourne autour d'une femme vide, sans histoire, abstraite. C'est un peu comme ces femmes peintes par Hammershøi. L'évocation de la peinture n'était pas un pur hasard : plusieurs types d'images ont jusqu'alors fait surface et il était nécessaire de trouver un accès à cet objet unique. Le non-sens est une condition préalable à l'image et celle-ci a commencé à devenir la raison principale de mes méditations. L'étude des tableaux abstraits (sinon absurdes) de Chirico était la première étape de ce nouveau programme. Enfin, je suis revenu à Duras, dont les expérimentations déroutantes avec la caméra font plus que jamais éclater l'histoire et appellent un nouveau mode de pensée.

Pourtant, il faut se demander si le sens est réellement mis à mal. C'est justement quand on pense avoir semé l'Autre qu'on le voit là devant nous. On accélère, on pense avoir laissé le sens de l'existence loin derrière soi, mais il est collé comme une gomme à nos semelles. Il ne faut pas sous-estimer l'emprise étouffante de la *Seinsfrage*.

Je me demande donc s'il n'y a pas dans les pages précédentes, sur le cinéma quelque chose qui annonce à la fois le fond du problème et sa solution. Que fait l'image réellement? Pourquoi est-ce que j'en ai fait un principe méthodologique (l'image comme thème et comme forme de pensée)? Les images bouleversent le sens (modélé sur un récit) en ce qu'elles participent à la fin de l'existence, le fameux Dasein. C'est encore l'opposition de Heidegger et de Lacan qui est clé. La conception heideggérienne de l'image, une représentation fixe et déterminée, nécessite un sujet qui lui sert de socle, de contrepoint. Mais partant du sujet lacanien, barré, identifié à une crise, une telle conception est inadéquate. De par son absence, le ~~sujet~~ ne peut servir de support. Et cela entraîne une radicale mutation de l'image : face à un sujet-trou, l'image ne peut qu'être trouble.

Qu'est-ce que cette image qui nous met en cause, qui atteste à la fois la vérité et la destruction du sujet?

Au tout début du film bien connu de Stanley Kubrick, *2001 : A Space Odyssey*, il y a une scène particulièrement intéressante qui saisit justement ce complexe d'idées. On est à l'aube de l'humanité. Un matin au réveil, des humanoïdes préhistoriques découvrent un monolithe, une forme pure (εἶδος *eidos*, ἰδέα *idea*), une *image insensée* qui déchire complètement le paysage. Cet évènement n'est pas inscrit dans le sens de leur vie quotidienne, mais constitue une rupture totale à l'intérieure de celle-ci. Trois résultats découlent de cette trouvaille. D'abord, les hominidés découvrent l'angoisse : le monolithe leur inspire un mélange de terreur et de désir. Ensuite, la découverte de cette forme coïncide avec le début du savoir technique : un os est utilisé comme massue. Mais ce n'est pas tout. Grâce à la découverte de cette forme, les humanoïdes découvrent également la violence : l'os-outil leur permet d'assassiner un membre de la tribu voisine. Il s'agit en somme d'une reprise, avec un répertoire imaginaire contemporain, du fratricide biblique entre Caïn et Abel dans les premiers chapitres de la *Genèse* (4.1-4.16).

L'angoisse devant une forme (image) productrice de savoir et de meurtres : quelle drôle de combinaison d'idées! Mais je rappelle que Heidegger lui-même a proposé sa propre version de cet agencement d'idées, en concevant l'angoisse (*Sein und Zeit* § 40), qui définit la nature de la réalité (non-imagière) et de la vérité (*Sein und Zeit* § 43-44), et poursuit en expliquant le plein sens de la mort (*Sein und Zeit* § 46-53). Après *Sein und Zeit*, Heidegger prend le soin de refuser ce « plein sens de la mort » aux malades et aux prisonniers des camps de concentration; c'est comme si leur état était indigne et sale, pas assez glorieux pour compter parmi les mourants authentiques. Par la suite, j'ai rapidement évoqué Bouvard et Pécuchet, qui sont terrifiés (angoissés) par la philosophie (le savoir) et échappent de justesse au suicide (meurtre). Mais c'est véritablement avec la figure du chasseur, telle que la présente Gasset, que s'est établi le lien entre la pensée et la mort scandaleuse, meurtrière. L'animal tombe sous les plombs ou la balle; mais il tombe aussi, si je peux dire de manière imagée, dans l'abyme de doute qu'ouvre le coup de feu dans l'esprit du chasseur. Après quoi plusieurs cas meurtriers ont suivi :

- Freud conceptualise la mort, et rapporte l'analyse d'un songe paternel à propos d'un enfant mort et carbonisé;

- l'Homme est condamné à une mort volontaire dans *Logan's Run* : les citoyens de ce monde dystopique font la file comme des bêtes de réforme attendent à l'abattoir;
- Lacan biffe le sujet et, rebondissant sur la thématique freudienne de la castration, il analyse les *membras disjectas*, le corps morcelé;
- Nathanaël, après avoir perdu son père, fantasme sur le corps découpé d'Olympia et finit, dans un excès de folie, par se jeter en bas d'un clocher;
- Winston Smith, prêt à assassiner sous les ordres de la *Brotherhood*, finit avec une balle dans la tête;
- une vieille prêcheuse et sa sœur tombent sous les coups de hache de Raskolnikov dans *Crime et châtiment*;
- dans *Being Erica*, la protagoniste tente de ressusciter son frère mort par sa thérapie magique;
- dans *Sedotta e abbandonata*, Vincenzo meurt, mais non sans s'assurer que l'ordre continuera de régner;
- les dépouilles de cinq jeunes sœurs s'empilent dans *Virgin Suicides*;
- après que sa femme se soit suicidée, Paul se fait buter par Jeanne dans *Ultimo tango a Parigi*;
- Fred dépèce sa femme Renée dans sa chambre à coucher dans *Lost Highway*;
- Mahler lui-même se croit mort dans son quatrième *Lied*;
- même des porcs finissent suicidés dans la Bible;
- Orlac s'aperçoit que ses mains sont sous l'emprise de la volonté meurtrière d'un assassin récemment exécuté;
- Shylock exige une livre de chair à son obligé;
- Bloom est un lecteur des annonces nécrologiques;
- Rusalka échoue dans son entreprise de devenir humaine et finit par assassiner son prince charmant;
- Poe nous raconte une série d'histoires fantastiques remplies de morts et de cadavres putrescents – Shéhérazade, Bedloe, Vankirk et Valdemar;

- on a même croisé le vieux Socrate dans le couloir de la mort, qui s'apprête à prendre une triple dose de ciguë;
- Hegel définit l'Homme comme un vide effroyable, une série d'apparitions fantomatiques, une tête ensanglantée;
- dans *Videodrome*, Max et Nicki se livrent à des expériences sadomasochistes et rejoignent le professeur O'Blivion dans la mort pour se regarder, encore et toujours, à la télé;
- sans spécifiquement nommer le meurtre, Agamben insiste sur le fait que la violence est inhérente à la pensée;
- Chirico peint-il le fusil qui bute Franz Ferdinand et sa femme? Ce n'est pas clair, mais il peint une tête décapitée;
- dans *Wanda*, Mister Dennis, un voleur minable, finit dans une mare de sang;
- Duras réduit le texte en poussière, elle veut assassiner le cinéma, tout en évoquant systématiquement divers types meurtres : Anne-Marie Stretter se suicide dans *India Song* et le vice-consul fauche des lépreux: Elle et Lui méditent sur les charniers de la guerre dans *Hiroshima mon amour*;
- et finalement, Kubrick représente la naissance de l'humanité dans un meurtre génésiaque.

La recrudescence des images meurtrières dans cette thèse n'est pas accidentelle. Au contraire, une vérité s'y trouve enfermée. Cette vérité, toutefois, n'est pas prête à se confondre avec la mort dont Heidegger se sert pour éclairer le parcours du Dasein. Il ne s'agit pas de voir la mort comme la fin de l'être, celle qui donne un sens à l'existence. La mort conceptualisée ici, je le répète, c'est le meurtre. Une mort plus graphique, *imagée* justement, moins glorieuse. Abandonner l'histoire, choisir l'image, tuer l'existence – autrement dit, *montrer la mise à mort du Dasein* –, scelle le détraquement du sens.

*

Selon Heidegger, l'histoire (le récit) du Dasein fondait l'Histoire (la mémoire collective) d'un peuple. Ce rapport supposément direct entre l'histoire et l'Histoire mérite d'être interrogé. D'autant plus que, dans ma thèse, l'histoire et l'existence qui la modèle

laissent leur place à l'image. On pourrait se demander si l'évacuation de l'histoire implique pour autant l'absence d'Histoire.

Afin de comprendre toute la portée de ce problème, il est important de comprendre que Heidegger n'était pas le seul à tisser un lien entre l'histoire et l'Histoire. Il est intéressant de noter que l'historien néolibéral Francis Fukuyama dit le contraire de Heidegger tout en défendant essentiellement le même principe. Dans son essai bien connu, « *The End of History?* » (1989), Fukuyama expose une sorte d'hégélianisme éclairé où l'idéalisme fonde le matérialisme (et non l'inverse, comme chez Karl Marx ou Max Weber). L'idée de Fukuyama est que la fin des grandes idéologies entraîne inévitablement la fin de l'Histoire elle-même. Fukuyama cible deux grands récits ou croyances, soit : le fascisme, qui connaît sa fin avec l'armistice signé à bord du *USS Missouri*, le 2 septembre 1945, et le socialisme, qui s'écroule avec le mur de Berlin, le 9 novembre 1989. (Fukuyama note également, comme des affranchissements à venir : la fin de la religion et celle des nations ethniques et raciales.) Après l'effondrement de ces idéologies, les états peuvent enfin (c'est Fukuyama qui parle) prendre leur forme véritable : une structure gouvernée par une sorte de technocratie néolibérale totale, autant économique que sociale, autant politique que culturelle (ce qui est une manière drôlement simplifiée, sinon fort discutable, de comprendre la conception hégélienne d'un état universel, mais passons).

En lisant cet essai plus de 20 ans après sa publication, le lecteur critique doit admettre que la plupart des prévisions de Fukuyama n'ont tout simplement pas eu lieu : ses idées sur l'Islam, sur la Chine et la guerre sont non seulement vétustes, mais probablement démenties par le cours actuel des choses. De manière plus globale, ce n'est pas comme si toutes les contradictions et les conflits s'étaient commodément résorbés avec l'effondrement du mur de Berlin... Et même sans un regard rétrospectif, certaines des propositions de Fukuyama sont particulièrement problématiques, sinon carrément naïves. Fukuyama affirme notamment que la mise en marche (et en marché) de la mondialisation aplanira toutes les différences entre les nations. Il affirme : « Quant à nous, il nous importe peu quelles pensées étranges peuvent avoir des gens en Albanie ou au Burkina Faso, car nous sommes intéressés par ce qu'on pourrait appeler l'héritage culturel commun de l'humanité. » (1989, 5 tp) Comme si les spécificités d'une communauté ne pouvaient influencer les idées (et comme si les idées

n'étaient pas justement le produit d'un travail collectif)! Comme si la vérité était une chose à laquelle les gens se conformaient (et non l'objet d'une création)! Et quand Fukuyama déclare « sûrement, l'affaire des classes a été résolue avec succès en Occident » (1989, 5 tp), il fait preuve d'un manque de discernement flagrant de la part d'un politologue – le racisme, le sexisme sont toujours bien présents.

Mais enfin, ces affirmations ne doivent pas nous distraire du cœur de la thèse de Fukuyama : « [...] à la fin de l'Histoire, ce n'est pas nécessaire que toutes les sociétés deviennent des sociétés libérales réussies, seulement qu'elles mettent fin à leurs prétentions idéologiques de représenter des formes sociales humaines différentes et supérieures. » (1989, 10 tp) Autrement dit, maintenant que nous avons fini de nous raconter des histoires (socialisme, fascisme, théisme, nationalisme, etc.), nous en avons enfin fini avec l'Histoire elle-même. L'agent néolibéral peut enfin disposer des forces ouvrières et du capital comme il se doit (ou plutôt, comme il le *veut*).

Assurément, un océan conceptuel sépare Heidegger de Fukuyama. Néanmoins, les deux semblent s'accorder sur un principe : l'histoire et l'Histoire sont inséparables. Instituez la première, la seconde suivra (Heidegger); détruisez la première, la seconde s'écroulera aussi (Fukuyama).

Il n'appartient pas aux seuls penseurs de mettre en œuvre ce principe. D'autres en ont fait leur thème de prédilection. Le réalisateur Volker Schlöndorff représente justement ce thème dans un film, *Der Fangschuß* (1976) (*Coup de grâce*), adapté du roman éponyme de Marguerite Yourcenar. Le film se déroule lors de la fin de la Première Guerre mondiale; un détachement de soldats allemands continue de se battre contre des Bolcheviks en Lettonie. Les opérations militaires sont dirigées à partir d'un château où réside Sophie (Margarethe von Trotta), une aristocrate déchue. Sophie est amoureuse de Erich (Matthias Habich), un officier allemand séduisant mais sexuellement réprimé qui, lui, est plutôt attiré par Konrad (Rüdiger Kirschstein), le frère de Sophie. On sent bien que ce triangle amoureux ne durera pas. En effet, Konrad meurt dans une embuscade. Sophie change de camp et va se battre dans les rangs des Bolcheviks. Évidemment, la fiction n'a aucune limite; pourtant, la conversion-surprise de Sophie – d'aristocrate oisive à terroriste engagée – est naïvement et désespérément romantique. Enfin, le contingent militaire allemand finit par capturer les Bolcheviks et Sophie

se retrouve parmi les prisonniers. Erich abat froidement Sophie avant de retourner en Allemagne.

Selon le synopsis de *Der Fangschuß*, ce film explore la subtile « interrelation entre la passion individuelle et l'engagement politique » (quatrième de couverture, 1976). C'est vrai, il y a un rapport entre la relation des personnages et les nations en guerre. Mais le conflit entre Sophie et Erich singe le conflit entre l'Allemagne impérialiste et la Russie. Les deux individus agissent comme si leur combat était aussi important qu'une guerre internationale; comme des enfants dans une cour de récréation, ils trouvent dans des conflits politiques une sorte de scène pour jouer et faire l'expérience de leurs propres problèmes. Ils croient (à la façon de Heidegger) que c'est à partir d'une histoire ô combien exceptionnelle (la leur, bien sûr) que se constituera l'Histoire collective. Mais trop occupés par leurs simagrées, obnubilés par leur autopoïèse existentielle, Sophie et Erich sont incapables d'*intervenir* dans l'Histoire. C'est le principe commode de non-intervention : « Jouons à nos petites affaires et laissons l'Histoire s'écrire toute seule. » Mais ne pas intervenir consiste à accepter sans sourciller qu'un Autre écrive l'Histoire, l'Histoire dite « officielle » qui finira dans les livres, malgré les horribles injustices perpétuées et oubliées. Si Sophie et Erich arrêtaient de se contempler, ils verraient (peut-être) qu'autour d'eux fourmille une multiplicité de sujets qui mettent l'épaule à la roue des révolutions de l'Histoire, qui se battent pour stopper la tyrannie¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Combien d'autres récits reproduisent ce même motif? Dans l'immense fresque dramatique sudiste de Victor Flemming, *Gone With the Wind* (1939), tous les personnages sont dominés par leurs passions, qui se mêlent à la politique. Mais le dénouement du film montre les intentions réelles de Flemming, et le fond véritable de Scarlett O'Hara (Vivien Leigh). Rabrouée sans ménagement par Rhett Butler (Clark Gable), Scarlett, toujours en pleurs, a une sorte d'illumination : elle décide de retourner à son domaine natal, Tara. Mais il n'y a aucune vérité dans l'illumination (*Augenblick*) de Scarlett O'Hara : qu'« un mensonge en guise d'authenticité », comme le dit Žižek, (2008, 8 note 7 tp) à propos de l'erreur heideggérienne dans son choix du Nazisme. Et ce, précisément parce que Scarlett espère trouver la clé de la stabilité dans la sécurité de sa patrie, sa demeure (son *Heimat* dirait le heideggerien). Elle hypothèque son amour en choisissant la pseudo-vérité sudiste; la passion singulière s'incline devant les impositions de l'État. C'est un problème similaire avec *The King's Speech* (2010), qui illustre une tension entre un problème subjectif, le bégaiement du roi en devenir (Colin Firth), et un problème politique (la guerre). On apprend d'abord qu'un roi peut avoir des problèmes comme n'importe qui. Très bien. Mais on apprend aussi que, tout en restant lui-même dans l'ombre, le roturier a le devoir d'encourager le monarque à retrouver sa voix/voix, car sans elle le sort du peuple demeure obscur. Ce qui est réellement terrible avec ce film (outre la glorification du monarchisme), c'est qu'une dysfonction (subjective) n'est importante que dans la mesure où elle affecte le régent (autorité impuissante). Encore ici : le sujet est subordonné au rôle qui lui est imparti par l'ordre étatique. D'ailleurs, dans ce film, on a vite l'impression que la force d'Albert/George VI est d'être *passé* à l'Histoire (comme il passe à l'écran) et non qu'il ait voulu la *changer*. L'idéologie qui sous-tend *Der Fangschuß*, *Gone with the Wind* et *The King's Speech* est sensiblement la même : les crises générales s'appuient sur des problèmes personnels. Dans le contexte de cette thèse, maintenant critique de la glorification de l'existence, cette posture est non seulement suspecte, mais également invalidée.

On comprend mieux la liaison déterminante (histoire/Histoire) que cherche à rendre Schlöndorff dans *Der Fangschuß*, quand on compare ce film à *Hiroshima mon amour* (1959) réalisé par Alain Resnais et écrit par Duras. *A priori*, les deux films se ressemblent. (Néanmoins, pour la petite histoire, Yourcenar s'était apparemment moquée du titre du texte durassien avec le quolibet : « Pourquoi pas Auschwitz mon chou ? » [cité in Martin, 2000, 26]) Pourtant, Duras réussit mieux à toucher quelque chose d'Historique. Comme avec les autres œuvres de Duras, ce film est fragmentaire et le récit est mis à mal, les personnages s'évident. Comme dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, le film brode autour du thème de la réactualisation d'un désir inassouissable. Et, point qui nous intéresse particulièrement, Duras dédouble la passion d'un contexte socio-politique. Déjà, dans *India Song*, on voyait la dialectique à l'œuvre entre l'amour impossible et la caducité de l'époque coloniale, la misère des indigènes; dans *Hiroshima mon amour*, ce conflit est encore plus clair. Le film tient en grande partie à la narration d'une jeune femme fantaisiste, confuse, oublieuse, sans histoire. Sans nom, la femme est simplement désignée par le pronom personnel « Elle » (L? Lol?) (Emmanuelle Riva). Ses relations sont ratées et se déroulent avec, en arrière-plan, la guerre – donc une commotion extrême et une ruine totale. Le récit n'est pas linéaire mais entrecoupé de *flash-backs* : on apprend que durant la Seconde Guerre mondiale, Elle (jeune Française) entretenait une relation amoureuse impossible avec un soldat allemand. Après la guerre, Elle visite Hiroshima et vit une expérience amoureuse impossible avec un Japonais (un autre ennemi), désigné par le pronom personnel « Lui » (Eiji Okada). Leur rencontre dure un peu plus d'une journée. Ensemble, ils méditent sur les millions de morts causés par la guerre. Une longue discussion au sujet de la mémoire et de l'oubli tient le film.

Hiroshima mon amour réussit là où *Der Fangschuß* échoue : dans la création d'une conscience proprement Historique. L'erreur de Yourcenar/Schlöndorff est de nous faire croire que les histoires individuelles et l'Histoire générale sont connectées. Duras/Resnais congédient les récits personnels (Elle et Lui sont vides). *Hiroshima mon amour* est beaucoup plus qu'une histoire d'amoureux : en effaçant les héros, Duras/Resnais donnent à l'humanité elle-même le premier rôle. *Hiroshima mon amour* ne fait pas l'Histoire à partir d'un récit particulier; au contraire, la passion singulière est une *contribution* aux luttes, elles-mêmes constamment reprises et jamais accomplies, de l'Histoire. En somme, l'Histoire est à l'image des sujets : ponctuée de crises, d'évènements insensés. À cet effet, Joël Magny remarque judicieusement

que Duras/Resnais font coexister « dans la même image [le] passé et [le] présent » (Mazzotta et Cinémathèque française, 1992, 21). Ce sont les *images* de *Hiroshima mon amour* qui marquent la fin de l'histoire (récit) et la consolidation de l'Histoire : les images deviennent la condition de la mémoire collective¹⁴¹.

*

Avant d'explorer en détail ce nouveau standard de vérité annoncé par la communauté des images, je souligne qu'il est exploré sous une autre forme, dans le rapport de Jean-François Lyotard : *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées* (1980). (Bien que Lyotard inscrive son étude dans un contexte pragmatique et langagier, et non imagier, les conclusions qu'il tire aident à l'avancement de cette recherche.)

Selon Lyotard, le savoir se présente sous trois grandes formes : le savoir traditionnel, le savoir scientifique Moderne, et le savoir Postmoderne. D'abord, le savoir se *raconte* par un sage. Le savoir traditionnel compte principalement sur le récit ou, autrement dit, « la prééminence de la forme narrative » (1980, 27). Ensuite, le savoir s'appuie sur la spéculation, l'argumentation et la technique; il devient le jeu du scientifique. Ce qui compte pour le scientifique, c'est la légitimité des preuves. Mais Lyotard constate que le savoir scientifique, même lorsqu'il se veut consensuel et intersubjectif, revient invariablement à la forme du récit : « l'effort de légitimation rend les armes à la narration » (1980, 40). Enfin, au 20^e siècle, l'érosion du principe de légitimation (secondé par une série de convulsions sociopolitiques, de progrès techniques, de changements économiques, etc.) a commencé à miner la crédibilité du grand récit. C'est à ce moment qu'apparaît la troisième structure du savoir, le savoir Postmoderne. Un déplacement majeur est indiqué : la massification du récit fait place à la pluralité des discours. (La fin du récit sur laquelle joue le cinéma expérimental n'est donc pas restreinte au seul champ du cinéma; c'est l'ensemble du savoir qui est témoin de cette fin.) La valeur d'un savoir se mesure par son instabilité, le conflit qu'il génère et le dissentiment qu'il

¹⁴¹ En ce qui concerne l'importance de l'Histoire dans l'œuvre de Duras, voir Lane (1994), Patrice (2003), Slade (2004) et Cléder *et al.* (2006, 29-40). On consultera également Lacan, « L'essence de la tragédie : Un commentaire sur l'Antigone de Sophocle » (*SVII* 283-331). Bien que le psychanalyste ne se réfère pas explicitement à Duras dans ce chapitre, l'idée selon laquelle la singularité s'identifie à la vérité dans le mythe grec consolide l'idée durassienne selon laquelle la subjectivité niée s'identifie à l'Histoire.

provoque : « [...] l'antagonisme catastrophique est la règle. » (Lyotard, 1980, 84) Lyotard écrit, je le cite en long :

En s'intéressant aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quanta, aux conflits à information non complète, aux « *fracta* », aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques, la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir, et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non pas du connu, mais de l'inconnu. Et elle suggère un modèle de légitimation qui n'est nullement celui de la meilleure performance, mais celui de la différence comprise comme paralogie. (1980, 84)

Lyotard s'en prend non seulement au métarécit, mais à l'impératif du récit lui-même. C'est la forme de l'histoire qui n'a plus sa place dans le savoir. À partir de maintenant, il revient à la myriade des sujets d'organiser le savoir selon des règles qui leur sont propres. C'est aux sujets de réagencer et de restructurer le savoir (décliné en savoir-faire, savoir-vivre, savoir écouter/entendre, etc., Lyotard, 1980, 25, 29). On voit clairement que ce projet est politique : la fin du récit n'implique pas du tout la fin de l'Histoire. Au contraire, la fin du récit offre, si on peut dire, le point de départ d'une toute nouvelle épistémologie. Ce qui importe, c'est un « nouvel *arrangement* des données » (Lyotard, 1980, 73, je souligne). Autrement dit : à partir de la multiplicité des faits, le chercheur postmoderne propose une série de montages comme autant de représentations de la réalité, dont les vérités sont, au mieux, contradictoires. Les grands récits qui suivent un schéma narratif classique organisant le héros, des périples et un objectif, se dispersent en un nuage de particules. Les métarécits, les idéologies (qu'elles soient étatiques, professionnelles, institutionnelles, confessionnelles, etc.) sont remplacées par la multiplicité des discours. Ainsi, *contra* Fukuyama, qui voulait supprimer les histoires et l'Histoire, on apprend avec Lyotard que la fin des récits devient la condition de possibilité d'un savoir enraciné dans son époque.

Tandis que Lyotard table sur la participation langagière des sujets, je dirais, pour filer la métaphore, que cet « arrangement des données » (Lyotard 1980, 73) est un *montage*. Un montage qui concerne l'image proprement *cinématographique*. Les propositions et les actions des sujets sont autant de projections et de représentations de la réalité – tout comme les images qui défilent à pleine vitesse sur un écran.

*

Au fil de cette thèse, les références au cinéma ont pris de l'envergure. J'ai commencé par utiliser des films pour éclairer certains thèmes; ainsi les films *Lost Highway*, *Catch Me If You Can*, *Sedotta e abbandonata*, *Virgin Suicides*, *Ultimo Tango a Parigi*, et *The Girlfriend Experience* m'ont permis d'illustrer la dominance de l'Autre ou l'essence désirante des sujets. Puis, le cinéma est devenu un modèle de pensée; parmi le lot de films expérimentaux, j'ai retenu *India Song* et *Wanda* justement pour cette raison. À présent, je mentionne le montage (qui prend déjà forme dans l'écriture cinématographique de Joyce), une illustration encore plus précise de l'intelligibilité des sujets.

Il est essentiel de clarifier cette métaphore cinématographique. Mais avant, il est important de jeter un coup d'œil sur la photographie, un art et un médium imagé qui précède et conditionne le cinéma.

C'est ici qu'entre en scène Walter Benjamin. En 1931, Benjamin écrit un essai, court mais perspicace, intitulé « Petite histoire de la photographie » (2000f). Il y soutient que l'image la plus importante est celle qui profite des nouveautés Historiques et des percées scientifiques; autrement dit, celle qui passe par le filtre de la technique. Bien plus que la peinture, c'est donc l'image photographique qui capte d'abord l'attention de Benjamin, et il écrit à son sujet : « [...] la plus exacte technique peut donner à ses productions une valeur magique qu'aucune image peinte ne saurait plus avoir à nos yeux. » (2000f, 300) Benjamin reprend cette même idée dans son essai connu et souvent cité concernant le caractère reproductible des œuvres d'art « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (première version) » (1991b). La photographie, y écrit-il, constitue un avènement singulier dans l'Histoire de l'art, car à l'aide de l'appareil photographique, « la main se [trouve] libérée des obligations artistiques les plus importantes, qui désormais [incombent] à l'œil seul » (1991b, 141). Un changement paradigmatique important est annoncé : non seulement le pinceau laisse la place à l'appareil, mais la main laisse sa place à l'œil¹⁴².

¹⁴² Heidegger dirait peut-être que le produit photographique n'est pas *zuhanden* (à-portée-de-la-main) mais *vorhanden* (sous-la-main), et donc déconnecté de tout rapport à l'usage. La photographie consolide l'importance de la vision – celle-là même au cœur des *Weltbilder* et *Weltanschauungen* Modernes déplorés par Heidegger. On comprend pourquoi Heidegger ignore la photographie dans son essai « L'origine de l'œuvre

Avec la photographie, l'identité du référent et les conditions de sa mise en image (pourquoi cette photo? cet angle? ce cadrage? ce sujet?) deviennent des problèmes pressants. La formation artistique est dépassée par la formation technique, inscrite dans le savoir-faire d'une époque. La force de la photographie, c'est qu'elle arrache du continuum de l'être un moment, une « fraction de seconde » (Benjamin, 2000f, 303). Pour continuer l'opposition avec Heidegger, l'image photographique, arrachée du temps, serait *maintenant*; elle serait au présent de manière inauthentique. Elle ne capte pas des existences, mais des gens qui contribuent à et qui représentent l'actualité. Benjamin affirme ainsi que la photographie « nous renseigne sur [notre] inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel » (2000f, 301). Sur cette même lancée psychanalytique, Benjamin ajoute que les photographies décortiquent nos « rêves éveillés » (2000f, 301)¹⁴³. On comprendra au fil du texte que ces « rêves » ne sont pas ceux d'un simple individu, mais ceux d'un individu engagé dans l'Histoire (un peu comme ces mythes français de l'après-guerre magnifiquement analysés par Roland Barthes dans ses *Mythologies*).

Dans son essai sur la photographie, Benjamin souligne la virtuosité d'Eugène Atget, un photographe connu principalement pour ses milliers de clichés des quartiers pauvres, vieux et oubliés de Paris. Atget travaillait beaucoup avec des gros plans d'objet décoratifs et des reflets (dans des miroirs et des fenêtres), une démarche qui a influencé profondément les surréalistes – connus eux aussi pour leur pratique qui consiste à arracher et à réagencer des objets hétéroclites¹⁴⁴. Selon Benjamin, Atget joue un rôle capital dans l'Histoire de l'art parce qu'il « désinfecte l'atmosphère suffocante qu'avait répandue le portrait photographique [...] Il purifie, mieux : il dissipe cette atmosphère. Il inaugure cette libération de l'objet par

d'art » (1949a), et enracine toute son analyse de l'art dans une toile de Van Gogh. En termes benjaminien, l'erreur de Heidegger tient au fait qu'il appuie sa conception de l'art sur une peinture et non une photographie. J'examinerai plus loin l'opposition entre Heidegger et Benjamin sur la question spécifique de l'art, mais je souligne d'ores et déjà que la technophobie du premier est justement refusée par l'autre : selon Benjamin, la technique est le reflet d'une époque et doit impérativement trouver sa place dans la définition des sujets pensants et engagés.

¹⁴³ À propos du rapport entre Benjamin et la psychanalyse, voir Roff (2004) et Stewart (2010).

¹⁴⁴ Le fait que Benjamin souligne le rapport entre Atget-photographe et le surréalisme n'est pas anodin. En effet, Benjamin a réellement pris au sérieux la déroute du sens mise en œuvre par les surréalistes (il connaissait les œuvres des maîtres français, et aussi celle de Chirico). À cet effet, Benjamin fait l'éloge de l'« *illumination profane* » (2000d, 116) au cœur de leur processus créatif et décrit justement ce mouvement artistique comme une « dialectique de l'ivresse » (2000d, 119) – en cela proche des mouvements révolutionnaires qui mettent l'Histoire sens dessus dessous.

rapport à l'aura » (2000f, 310). Je reviendrai sur l'aura, ce terme clé dans le lexique benjaminien. Mais avant, j'insiste sur la nature de l'appréciation de Benjamin pour les images d'Atget : le photographe morcelle le monde et pulvérise les réseaux de renvois qui tiennent les choses ensemble. Benjamin écrit :

Il est remarquable que presque toutes [ses] photos soient vides. [...] Non pas solitaires, mais sans atmosphère. La ville, sur ces images, est inhabitée comme un appartement qui n'aurait pas encore trouvé de nouveau locataire. C'est dans des réalisations comme celles-là que la photo surréaliste prépare le mouvement salutaire qui rendra l'homme et son environnement étrangers l'un à l'autre. Elle ouvre la voie au regard politiquement éduqué, qui renonce à toute intimité au profit de l'éclairement des détails (2000f, 312)

La destruction des renvois est une des façons les plus efficaces de défaire le sens. Cette idée a fait surface à de multiples reprises depuis le début de la seconde partie de ma thèse. L'appareil photographique serait, selon Benjamin, un des outils les mieux adaptés pour arracher les choses du monde et les transformer en objets. Avec son ouverture et son cadre par définition limités, l'appareil photo découpe le tissu de la réalité (je repense à Nathanaël du conte de Hoffmann qui, à l'aide de son télescope, découpe Olympia et fantasma sur les objets de désir ainsi produits : autre appareil optique, même désir scopique).

*

Évidemment une photographie n'est qu'un morceau arraché à la réalité. Face à des aspirations totalisantes, à un projet holistique et qui se voudrait la somme définitive du savoir, les photographies ont l'air de bouts de papier inutiles et insuffisants. C'est là une idée sur laquelle Georges Didi-Huberman (qui doit beaucoup, conceptuellement parlant, à Benjamin) travaille dans plusieurs de ses textes. Dans *Phasmes. Essais sur l'apparition* (1998), une sorte de collection d'essais surréalistes, Didi-Huberman s'intéresse justement au statut du fragment, l'objet-apparition fondateur de la connaissance. La photographie, bien qu'elle soit évoquée obliquement dans cet ouvrage, sert pourtant de métaphore. Les fantômes et scandales visuels, les apparitions dégoûtantes autant que les poussières insignifiantes, peuvent donner lieu à la pensée.

Mais c'est surtout dans *Images malgré tout* (2003) que Didi-Huberman approfondit l'idée que la photographie est essentielle pour la pensée justement en ce qu'elle est partielle. L'essai prend comme point de départ quatre photographies produites par les *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau en 1944. Bien franchement, on n'y voit pas grand-chose : quelques corps, du noir, des arbres, une porte. L'auteur décrit les images comme de « lambeaux arrachés, bouts pelliculaires. Elles sont donc *inadéquates* [...] Ces images sont même, d'une certaine façon, *inexactes* » (Didi-Huberman, 2003, 48)¹⁴⁵. Pourtant, le fait que les photos soient si *peu* ne nuit en rien à leur valeur de vérité. Au contraire, c'est l'incomplétude qui *fonde* la vérité. Que l'auteur ait choisi précisément ces quatre photos, tirées d'une des machines les plus meurtrières du siècle, n'est pas accidentel : la vérité de l'image s'enracine *dans* l'angoisse. Aucune image n'est perdue. Didi-Huberman affirme :

Une simple image : inadéquate, mais nécessaire, inexacte, mais vraie. Vraie d'une paradoxale vérité, bien sûr. Je dirais que l'image est ici *l'œil de l'histoire* : sa tenace vocation à rendre visible. Mais aussi qu'elle est *dans l'œil de l'histoire* : dans une zone très locale, dans un moment de suspens visuel, ainsi qu'on le dit de l'œil du cyclone (2003, 56).

Les images ne sont pas parfaites. On est bien loin des idéalités pures vantées par la philosophie classique. C'est plutôt la communauté des formes monstrueuses (*εἰς ἑαυτὸς, ἰδέα ἰδέα*), c'est-à-dire des monstrations singulières, anormales et insensées. Et, je reprends l'argumentaire de Didi-Huberman, c'est justement en ce que les photographies sont lacunaires (surtout quand elles sont tirées de l'enfer concentrationnaire) qu'elles nous permettent *malgré tout* – malgré ladite « totalité du sens », l'ensemble du monde et du temps – d'imaginer les soubresauts de l'Histoire et les sujets qui y sont engagés. L'image n'est pas phénoménale, de l'ordre de la lumière (*φῶς*), mais comporte une dimension sombre et immédiate¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Didi-Huberman revient sur cette idée dans son photo-récit fait à partir d'une visite d'Auschwitz-Birkenau, *Écorces* (2011). L'image, soutient-il, ne cache pas les objets, mais se détache d'eux. L'image est une vérité temporaire qui permet de penser, tant bien que mal, les objets et les événements qui nous entourent.

¹⁴⁶ Dans son essai sur le concept de contemporanéité – le fait de penser et d'agir *maintenant* – Agamben affirme que le sujet contemporain « est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent » (2008, 19-20). Maintenant, c'est le temps des images, des apparitions fulgurantes. Elles ne font pas,

*

Quelle est, enfin, cette *aura* constamment évoquée par Benjamin?

Pour le dire simplement, l'*aura* est le sens de l'œuvre, son halo d'unicité. La basilique Saint-Pierre à Rome, ou Persépolis (*Takht-e Jamshid*) près de Chiraz sont des projets architecturaux et urbains inimitables. On reste bouche bée devant leur splendeur. Ils sont auratiques justement parce qu'ils sont hors série. Le *David* ou la *Pietà*, tous deux de Michel-Ange, sont des sculptures spectaculaires. Toutefois, elles sont (jusqu'à un certain point) reproductibles, on peut se procurer ou se faire des copies décoratives. Cette reproductibilité est encore plus accentuée avec des images; le développement conjoint de la photographie et de techniques d'impression sophistiquées a provoqué une véritable explosion dans la quantité et dans la diffusion des œuvres imagées. C'est là que l'*aura* périclité définitivement. L'*aura* est justement ce qui est vaincu par les développements techniques propres aux 19^e et 20^e siècles. Voici ce qu'écrit Benjamin à ce propos – je le cite en long :

Un jour d'été, en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation – c'est respirer l'*aura* de ces montagnes, de cette branche. Mais « rapprocher » les choses de soi, ou plutôt des masses, c'est chez les hommes d'aujourd'hui un penchant tout aussi passionné que le désir de réduire l'unicité de chaque situation en la soumettant à la reproduction. De jour en jour s'affirme plus impérieusement le besoin de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou plutôt dans la reproduction. Et il est évident que la reproduction, tel qu'en disposent le journal illustré et les actualités filmées, se distingue de l'image. En celle-ci l'unicité et la durée sont aussi étroitement liées qu'en celle-là la fugacité et la reproductibilité. Dégager l'objet de son enveloppe, détruire son *aura*, c'est la marque d'une perception qui a poussé le sens de tout ce qui est identique dans le monde au point qu'elle parvient même, au moyen de la reproduction, à trouver de l'identité dans ce qui est unique. (2000f, 311)

L'*aura* est un phénomène unique de l'existence, une révélation quasiment mystique où le *logos* est suspendu. C'est le domaine du maître et de l'histoire dite « officielle ». Mais ce mystérieux sens que se targuaient d'interpréter les élites apparaît dans toute sa nudité avec l'image photographique. L'image photographique donne le coup d'envoi à ce que Benjamin nomme

comme affirmait Heidegger à propos de l'Histoire, resurgir « la force tranquille du possible » (SZ 394), mais tablent sur l'impossibilité, les erreurs avec lesquelles la subjectivité doit composer.

la désacralisation de l'œuvre d'art et l'émancipation de « son existence parasitaire dans le rituel » (1991b, 146); « ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son aura » (1991b, 142-143). La multiplication de l'œuvre d'art amorcée par la photographie ne trouble pas seulement l'objet réel, ou plutôt ses représentations. La quantité et la diversité des discours foisonnent ; c'est tout l'appareil théorique qui se développe. Ainsi, découlent une pluralité d'Histoires dites « mineures » (déterminantes pour la théorie critique à laquelle participe Benjamin).

*

Plus récemment, c'est Jacques Rancière qui a exploré le concept de l'image en exploitant cette même ligne de pensée. Fortement influencé par Karl Marx, Walter Benjamin et Louis Althusser (le communisme en général), Rancière souligne le caractère tripartite de la photographie : c'est 1) un art, qui affrète à la fois 2) une technique et 3) un appareil critique (2003, 24). Certes, l'appareil photographique sert à fabriquer des images, mais il est aussi à l'*image* d'une époque. Rancière écrit ainsi que la photographie est devenue un art

en exploitant une double poétique de l'image, en faisant de ses images, simultanément ou séparément, deux choses : les témoignages lisibles d'une histoire [Histoire] écrite sur les visages ou les objets et de purs blocs de visibilité, imperméables à toute narrativisation, à toute traversée du sens. (Rancière, 2003, 19-20)

Rancière insiste sur le fait que les images se perpétuent à l'*extérieur* d'un récit signifiant, mais à l'*intérieur* du champ de l'Histoire. Ce à quoi je rajouterai que l'image, en ce qu'elle est insignifiante, remédie au culte de l'existence : on ne saurait *imager* la glorification d'un individu obnubilé par son déploiement. Les images ne peuvent pas *montrer* le Dasein, lui qui ne sait que se *raconter*. Et quand Rancière réitère quelques pages plus loin la différence essentielle entre le récit et l'image, c'est pour mieux consacrer la place de l'image auprès de l'Histoire commune, non comme étant la représentation d'un individu unique. Voici ce qu'écrit Rancière :

D'un côté [...] l'image vaut comme puissance déliante, forme pure et pur *pathos* défaisant l'ordre classique de l'agencement d'actions fictionnelles, des histoires. De l'autre, elle vaut comme élément d'une liaison qui compose la figure d'une *histoire*

commune [Histoire]. D'un côté elle est une singularité incommensurable, de l'autre elle est une opération de mise en communauté. (Rancière, 2003, 44)

L'artiste chinois Liu Bolin est un de ceux qui a su représenter le plus efficacement cette idée. Dans une série intrigante de photo-performances intitulée « Hide in the City – Paris », Bolin se peint carrément dans le paysage; *Bookshelf* (Bolin 2011b) est une de ces images (figure 14). L'effacement identitaire questionne le rapport entre l'individu et le pouvoir politique, le rapport entre le corps et le contexte socio-culturel, le heurt entre le mode de vie traditionnel et les influences étrangères. Son travail mesure et dénonce l'incompatibilité entre l'individu perdu dans la masse et les messages officiels – qu'il s'agisse des messages de la société de consommation ou de la propagande politique de l'Assemblée nationale populaire chinoise. C'est une série d'images potentiellement infinie : à chaque moment, le sujet peut s'évanouir dans le monde. Les photographies de Bolin nous font réfléchir à une nouvelle conjoncture de la subjectivité : il ne s'agit plus d'un héros, mais d'un sujet anonyme. Bolin ne glorifie pas la disparition des sujets, mais il la constate et la pense. Les sujets sont désormais des accidents de l'Histoire, des accidents avec lequel l'Histoire doit, malgré tout, composer¹⁴⁷.

Affirmer que l'Histoire est constituée d'images est un énoncé assez surprenant, j'en conviens. En effet, on a tendance à écrire l'Histoire à partir des récits (la vie de tel ou tel grand homme, telle ou telle série d'exploits, etc.) Un nouveau chapitre, spécifiquement axé sur la pensée de Walter Benjamin, est nécessaire pour comprendre la nature proprement Historique des images et, à l'inverse, la nature imagée de l'Histoire.

¹⁴⁷ Pour une analyse de ce travail, voir Bolin (2011a).

CHAPITRE XI

Walter Benjamin : l'image-pensée

Walter Benjamin analyse la photographie parce qu'il considère que cet art technique produit – ou donne un accès à – l'essence de l'image. Il reconnaît par ailleurs que les images qui circulent et la critique formulée à leur endroit ne sont pas *tranquilles*. C'est-à-dire que les images et l'appareil théorique qui intelligibilise leur production et leur distribution font preuve d'une tension vive, une dialectique complexe et, je dirais, permanente.

À ce sujet, tant de textes de Benjamin nous permettent de voir qu'il tient avec détermination le pari de l'antagonisme, par exemple « Critique de la violence » (2000a), « Expérience et pauvreté » (2000b) et son essai bref et incisif « Le caractère destructeur » (2000c). Avec ses expérimentations sur la drogue et l'écriture (1991a), il devient clair que Benjamin est résolument engagé dans un combat contre le fonctionnement normal/normatif de la réalité. Il n'est pas pour autant un nihiliste. Plutôt il comprend ou voit que le fonctionnement normal de la réalité consiste à normaliser l'oppression et l'injustice ; ainsi le combat de Benjamin contre la normalisation ou la banalisation du mal, sont tout à fait louables. Enfin, il ne s'agit là que de quelques pistes, mais plus on lit Benjamin, plus on constate l'audace et le courage qui lui ont permis de tenir tête à l'ordre. On comprend que le règne sans partage du sens ne tient pas à sa vérité inhérente. Au contraire, il tient à la passivité, à l'attentisme et à l'engourdissement qu'il insémine dans les esprits. Il se fait à un prix excessif et inacceptable : étouffer les autres voix opposées, erronées, discordantes. En somme, lire Benjamin nous apprend que la réussite d'une révolte ne va pas de soi¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Sur la dimension insurgée, voire anarchique, de la pensée de Benjamin, on consultera parmi d'autres Abensour (1986), Konder (1992) et Wohlfarth (1994). Bien qu'elle porte spécifiquement sur la théorie critique

Ce n'est pas un hasard si Walter Benjamin apparaît ici comme un des architectes principaux de la philosophie de l'image. En effet, il tient Heidegger dans sa ligne de mire. Je rappelle que Benjamin a déclaré dans une correspondance qu'il voulait (avec Bertolt Brecht) « démolir Heidegger » (1966, 35). Ce commentaire acerbe s'explique par un profond désaccord idéologique en ce qui concerne le rapport du sujet à l'Histoire. L'examen de ce profond désaccord mériterait une thèse à lui seul – je ne lui réserve ici qu'une parenthèse¹⁴⁹.

*

Je l'ai expliqué et souvent répété : Heidegger dirige la pensée sur la fameuse *Seinsfrage*, pour, au final, assujettir le Dasein à cette même question, son mystérieux destin ontologique. Il définit l'existence comme un déploiement (par l'entremise des phénomènes et des signes) dans la totalité de l'être. Le Dasein héroïquement engagé dans son historicité découvre l'Histoire, un horizon. La voie du Dasein n'est pas sans embûches, mais connaît des moments négatifs, comme l'angoisse (à un niveau individuel) ou comme la Modernité (à un niveau Historique). Pourtant, ces déchéances doivent faire l'objet d'un dépassement. Autrement dit, la pensée heideggérienne ne répond qu'à l'obsession de la continuité.

Quant à Benjamin, instruit par des mouvements hébraïques gnostiques (voire hérétiques : Kabbale, messianisme, etc.) et par le matérialisme historique qu'il découvre chez Marx, il renonce à cette idée de progression. Benjamin pense plutôt le sujet à partir de son inhérente liberté, à partir de sa propre prise en charge. Le sujet ne devient pas pour autant une entité entièrement autonome – c'est là un fantasme naïf. Il faut plutôt dire que le sujet accepte le pari de l'autodétermination, malgré – à cause de – tous les inconnus et toutes les insuffisances impliqués dans une telle gageure. Le sujet est *désobjectivé*, il est *assujetti* à ses désirs, aux convulsions de l'Histoire, aux aléas du monde matériel. L'ouvrage principal de Benjamin que j'examinerai ici, son *Passagen-Werk*, portant sur ce qu'on pourrait désigner

littéraire de la pensée de Benjamin, l'étude de Jennings (1987) éclaire brillamment la dialectique benjaminienne en général – spécialement « The Mortification of the Text: The Nature of the Work of Art and Its Criticism » (p. 164-211). Voir Tiedemann (1973) pour une introduction générale à la pensée de Benjamin.

¹⁴⁹ Sur la conception que Benjamin se fait de l'Histoire voir surtout son texte intitulé « Sur le concept d'histoire » (1991c) et aussi le commentaire détaillé de ce texte par Löwy (2001). Voir également Rancière (1996), Wohlfarth (1996) et Hamel (2006). En ce qui concerne la Modernité de Benjamin, voir A. Benjamin (2004). Je note par ailleurs que la divergence entre Heidegger et Benjamin à propos de l'Histoire se répercute également dans leurs conceptions du langage; à ce sujet voir Fynsk (1992).

comme le *vent d'utopie* qui a balayé la France au 19^e siècle, est une brillante illustration de cette prise de position. (Je rappelle que Benjamin entreprend la rédaction du *Passagen-Werk* en 1927, l'année où Heidegger publie *Sein und Zeit*; drôle de coïncidence quand on considère la différence radicale de ces ouvrages.) Partant de ce sujet bouleversé, qui se livre au difficile travail de remémoration et de rédemption, Benjamin insiste sur la part destructrice et fragmentaire de l'Histoire; c'est bien cette qualité qui m'intéresse.

Inspiré par Marx, Benjamin organise l'Histoire autour des objets culturels (je le rappelle, une méthode que condamne Heidegger, *SZ* § 73). Benjamin procède ainsi parce qu'il considère que les objets illustrent les contradictions et les conflits de l'Humanité. Les gadgets, livres, vêtements, etc. sont investis de rêves, d'utopies et d'espoirs. Mais, pour la plupart, ces investissements affectifs ou symboliques sont tombés à l'eau. Dans les mots de Max Pensky, ces commodités qui ont échoué l'épreuve de l'Histoire font voir

le secret le plus sombre du capitalisme : l'allure du tout neuf cache l'essence du capitalisme, sa compulsion infinie à la répétition. Dénudés de leur lustre et reconfigurés, les biens culturels reprennent leur statut véritable : des fossiles déterrés d'une histoire continuelle de compulsion, de violence et de déception (2004, 188 tp).

Depuis des millénaires (et surtout depuis la révolution industrielle), combien d'objets ont été fabriqués, échangés ou vendus, des objets qui se sont révélés désuets et périmés après quelques années? Pour prendre des exemples contemporains : combien de millions de tablettes numériques et de téléphones dits « intelligents » se retrouveront dans les sites d'enfouissements dans dix ans? C'est d'ailleurs pour cette raison que Benjamin parle tant de détritits et de poubelles : il ne s'agit pas d'une simple métaphore à la mode, mais d'une tentative de penser l'Histoire des minorités à partir d'elles-mêmes. Il en va de même de l'intérêt de Benjamin pour le fragment (de pensée, littéraire, imagé, etc.) : il ne résulte pas d'un seul caprice esthétique, mais de la reconnaissance de la vérité Historique du fragment.

Ainsi, Benjamin pense les objets qui n'ont pas trouvé de place dans l'Histoire dite « officielle » (ou « glorieuse » en ce qu'elle fait plus de victimes que de gagnants). Cette Histoire « officielle », Benjamin la considère comme étant à la solde des forces de l'ordre intoxiquées par le sens. L'Histoire « officielle » est une représentation commode, unitaire et facile à digérer. Mais cette Histoire est outrageusement fautive, en ce qu'elle rate la pluralité

des mouvements à l'œuvre dans les collectivités. Et qui dit « pluralité » dit également « opposition » et « contradiction ». L'Histoire « officielle » impose un sens, une direction, un peu comme le ferait un bulldozer : en écrasant toutes les singularités sur son chemin. L'Histoire « officielle » fait tout en son possible pour mater les rébellions et les révoltes qui, elles, cherchent à corriger les injustices. Je choisis des exemples locaux :

- le massacre des Patriotes par les forces colonialistes en 1837-1838 – justifié par John Colborne (et non celui décrit par Louis-Joseph Papineau);
- l'écrasement brutal de la grève des « fros » de la mine Noranda en 1934 – justifié par Harry Roscoe, le directeur de la mine (et non celui chanté par Richard Desjardins);
- la promulgation de la Loi sur les mesures de guerre afin d'étouffer le nationalisme québécois en 1970 – justifiée Pierre Trudeau (et non celle décrite par Pierre Vallières);
- les milliers de militaires canadiens déployés contre quelques *Warriors* à Kanehsatake lors de la crise d'Oka en 1990 – justifiés par Brian Mulroney (et non ceux filmés par Alanis Obomsawin).

L'histoire « officielle » voit dans les mouvements singuliers des désorganisations qui doivent être effacées. L'Autre tyrannise, l'injustice continue de régner. Cette perversion de l'Histoire est trop souvent tolérée comme une tradition à préserver. Benjamin partage son indignation et encourage à la fois la révolte et l'engagement critique des sujets. À l'opposé de l'Histoire officielle, pleine et sensée, il y aurait une foule d'Histoires mineures.

La différence entre Heidegger et Benjamin est sans doute à son plus fort dans leurs conceptions respectives du présent¹⁵⁰. On sait que même si Heidegger minore le présent, il affirme que l'instant (*Augenblick*) est un mode privilégié de la temporalité en ce qu'il raccommode authentiquement l'avenir au passé. Le problème, bien entendu, c'est que Heidegger ignore que dans cet instant, ce qui se montre comme *vérité* peut être *semblant*, *mensonge* (tel fut le cas, je le répète, du National Socialisme). Ne cherchant aucune homogénéité du temps, Benjamin dépiste ces mensonges répandus au fil de l'Histoire. Ce qui

¹⁵⁰ Pour la divergence importante entre Heidegger et Benjamin à propos du présent, voir A. Benjamin (1994) et Caygill (1994).

compte selon Benjamin, ce sont surtout les luttes du passé et leurs difficiles, mais nécessaires, relèves dans le présent. Ou, comme affirme Agamben (2008, 34-35), on dira qu'un penseur ou un évènement sont de leur époque quand ils mettent en conflit les formes archaïques avec celles de la contemporanéité. Une pensée est de son temps quand elle opère en lui un clivage :

[...] le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec [son époque] ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. (9-10)

L'objectif consiste à dénoncer les mensonges sans attendre. C'est *maintenant* que cela se produit (ce *maintenant* que Heidegger considère comme le patron du temps vulgaire § 81). La conception du temps historique que propose Benjamin est radicalement différente de celle de Heidegger : maintenant, c'est le temps des violents affrontements. Dans un de ses derniers écrits, « Sur le concept d'histoire » (1991c), Benjamin affirme que l'Histoire est un agencement d'*à-présents* (*Jetztzeit*) qui surgissent furtivement et s'évanouissent aussitôt. Dans le dossier « N. Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès », le dossier le plus épistémologique et probablement un des plus importants du *Passagen-Werk* (1982), Benjamin décrit l'évènement historique comme un fait distillé, à la fois singulier et universel, identifié au « Maintenant de la connaissabilité » (N9,7) (« *Jetzt der Erkennbarkeit* »)¹⁵¹. Dans ce même dossier, Benjamin utilise à répétition l'expression « présence d'esprit » (*Geistesgegenwart*) : « Le matérialisme historique fonde sa démarche sur l'expérience, l'entendement raisonnable de l'homme, la présence d'esprit et la dialectique. » (N11,4) (L'expression revient en N7,2; N10a,2; N12a,1.) Cet alliage de *Geist* (Esprit, on ne peut plus hégélien) et de *gegenwart* (le présent morcelé) frappe l'oreille du heideggérien avec une dissonance particulièrement barbare. Pourtant Benjamin insiste : c'est maintenant que les choses se font, le sujet n'a pas à se soumettre au supposé sens de l'être qui, disciplinaire, plane devant nous comme un horizon menaçant. C'est dans son recueil poétique et fragmentaire intitulé *Sens unique* que Benjamin exprime sans doute le mieux cette idée :

¹⁵¹ Le *Passagen-Werk* (1982), dorénavant *PW*, est composé d'un nombre astronomique de fragments. Suivant la tradition, les références indiquent la lettre du dossier (*Konvolut*), suivie du numéro de fragment. Toutes les traductions sont de Jean Lacoste, mais je recommande la traduction anglaise de Howard Eiland et Kevin McLaughlin, qui est mieux documentée. L'original allemand et les deux traductions sont listés en bibliographie indistinctement sous « Benjamin, Walter. 1982 ».

Celui qui interroge des voyantes pour savoir l'avenir donne sans le savoir une indication intime sur ce qui va arriver, qui est mille fois plus précise que tout ce qu'il peut entendre là-bas. Il est davantage conduit par l'inertie que par la curiosité, et rien ne ressemble moins à la stupidité soumise avec laquelle il assiste à la révélation de son destin, que le geste prompt et dangereux par lequel l'homme courageux détermine l'avenir. Car la présence d'esprit est comme la quintessence de cet avenir : percevoir exactement ce qui arrive à la seconde même est plus décisif que savoir par avance le futur lointain. Des présages, des pressentiments, des signaux traversent en effet jour et nuit notre organisme comme des chocs d'ondes. Les interpréter, ou bien les mettre à profit, telle est la question. Mais on ne peut faire les deux. La paresse et l'inertie conseillent d'adopter la première attitude, la clarté de l'esprit et la liberté la seconde. (1928, 219)

L'interprétation qui tend, par le signe, à l'homogénéisation du temps, est vertement rabrouée. Les actions des sujets s'accomplissent dans un présent qui se moque de la pleine temporalité du sens. D'ailleurs, c'est le sujet qui est affecté par cette reconceptualisation du temps : il se « cristallise en monade » (Löwy, 2001, 111)¹⁵² capable de concentrer et de diffuser les mouvements innombrables et dynamiques de l'Histoire. Soumis au choc de la pensée, l'étant interprétatif (la pleine existence, le Dasein signifiant) laisse sa place à la multiplicité des sujets.

Dans une critique à peine voilée de Heidegger et de la tradition herméneutique, Benjamin note que l'Histoire (et la pensée de l'Homme) « réclame une méthode toute différente de celle appelée par le commentaire d'un texte » (N2,1). On ne peut modeler l'Histoire sur l'esprit du philologue, car elle n'est pas un récit; seule la théologie négative peut comprendre un véritable événement révolutionnaire. C'est ce qui explique l'épistémologie proprement imagière à partir de laquelle Benjamin établit l'Histoire : « Dans les domaines qui nous occupent, il n'y a de connaissance que fulgurante. Le texte est le tonnerre qui fait entendre son grondement longtemps après. » (N1,1) Entendons : le coup d'éclair est au tonnerre ce que l'image est au texte : le premier est vérité; le second, glose rabâchée. Le premier se fie à l'Histoire des révolutions; le second, l'historicisme classique, chante les

¹⁵² Les thèses, originalement parues en français sous le nom « Sur le concept d'histoire » ont été retravaillées en allemand. La version française lit : « Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée – il se produira alors dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour ; une secousse qui vaudra à l'image, à la constellation qui la subira, de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade en son intérieur. » (1991c, 346) La version allemande (sur laquelle travaille Michael Löwy) lit : « Lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation saturée de tensions, elle lui communique un choc qui la cristallise en monade. » (Löwy, 2001, 111) (« *Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.* »)

louanges des puissances dominantes. Afin d'explorer au-delà des limites du sens imposées par le récit du Dasein et l'Histoire de l'être – afin de dépasser Heidegger – il est nécessaire de creuser davantage les écrits laissés par Benjamin.

*

Le monumental *Passagen-Werk* (1982) constitue, selon son auteur, la représentation graphique de la vérité philosophique du 19^e siècle parisien : l'histoire matérielle philosophique du capitalisme de la haute Modernité. L'ouvrage traduit une ambiguïté. D'une part, Benjamin est fasciné par le potentiel extraordinaire de l'époque Moderne : le désir des citoyens et des nations (européennes) de repartir à neuf. Les masses doivent saisir l'occasion qui leur est offerte par les nouvelles technologies afin de devenir des agents politiques engagés. Mais simultanément, Benjamin réalise que l'idéologie de l'époque a été pervertie par la chimère du progrès, la confiance aveugle dans le capital et l'esthétisation de la politique. Se présentant sous le nom grandiose et débilitant de « sens », le temps homogène et total a plongé l'Homme dans une torpeur générale. Benjamin écrit justement : « Il peut se faire que la continuité de la tradition soit une apparence. Mais c'est précisément la permanence de cette apparence de permanence qui crée en elle la continuité. » (N19,1) C'est ce doux ronronnement, ce ronflement qui doit exploser en miettes. Contre le fatalisme ontologique – la résolution (*Entschlossenheit*) dans laquelle Heidegger enferme l'Homme (§ 60) – Benjamin souligne plutôt le caractère persistant de la crise : « [...] l'univers est un lieu de catastrophes permanentes. » (D5,7) (« [...] *das Universum ist eine Stätte dauernder Katastrophen.* ») L'objectif de l'historien consiste donc à réinitialiser, à réaliser *hic et nunc* le désir de l'utopie. Il s'agit de penser à partir de la « rupture de la téléologie naturelle » (W8a,5). Du même coup, l'idée léthargique selon laquelle tout va (ou ira) pour le mieux est abandonnée. Les phrases de Benjamin concernant la fracture essentielle de l'Histoire sont nombreuses dans le dossier « N ». Benjamin écrit notamment :

- « Pour qu'un fragment de passé puisse être touché par l'actualité, il ne doit y avoir aucune continuité entre eux. » (N7,7) Le passé et le présent accusent une rupture essentielle.

- « La matérialisme historique ne recherche ni une présentation homogène ni une présentation continue de l'histoire. [U]ne continuité de la présentation de l'histoire est impossible à assurer. » (N7a,2)
- « Le matérialisme historique doit renoncer à l'élément épique de l'histoire. En dynamitant celle-ci, il arrache l'époque à la « continuité » réifiée « de l'histoire ». Mais il fait également exploser l'homogénéité de l'époque. Il la truffe d'écrasite, c'est-à-dire de présent. » (N9a,6) Ici, Benjamin s'en prend directement à l'idée que l'Histoire est narrée; l'Histoire n'a rien d'une histoire.
- « Que l'objet de l'histoire soit arraché, par une explosion, au continuum du cours de l'histoire : c'est une exigence qui découle de sa structure monadologique. » (N10,3) L'Histoire est un composite ou un *montage* de sujets et d'évènements.
- « Le moment critique, ou destructeur, dans l'historiographie matérialiste se manifeste par la désintégration de la continuité historique, désintégration qui permet seule à l'objet historique de se constituer. De fait, il est absolument impossible de viser un objet dans le cours de l'histoire. Depuis toujours d'ailleurs l'historiographie a, elle aussi, simplement sélectionné un objet détaché de ce cours continu. [...] L'historiographie matérialiste ne choisit pas ses objets d'une main légère. Elle ne sélectionne pas un objet, elle l'arrache en dynamitant le cours de l'histoire. » (N10a,1)

C'est ainsi que Benjamin conçoit l'historien comme « un travailleur indépendant, insensible au vertige et, s'il le faut, solitaire » (N1a,2). Comme un chiffonnier qui entasse un peu n'importe quoi dans sa hotte, l'historien fait son travail en triant l'amoncellement des ruines passées et présentes. L'Histoire entière est contractée dans les détails, elle brille dans les miettes et les détritrus, elle est un ramassis de heurts, de ruptures, de périls et d'éclats.

Le morcellement de l'Histoire et de la pensée auquel fait référence Benjamin se répercute évidemment dans le *Passagen-Werk* lui-même, un chantier colossal et incomplet. S'il est peu probable que l'ouvrage devait demeurer dans l'état dans lequel il nous est parvenu, il est clair que Benjamin n'allait pas simplement synthétiser les milliers de rubriques qui composent l'ouvrage dans un grand récit narratif du 19^e siècle. Que faire d'un tel tas de fragments? Un amas d'images fulgurantes et contradictoires? Comment nous tenir devant des objets déconnectés, sans avoir recours au sens unificateur?

On trouve des indications précieuses dans le court dossier « H. Le collectionneur ». En lisant ce chapitre, on voit l'importance que Benjamin accorde aux objets individuels qui parsèment l'Histoire, *précisément* en ce qu'ils sont monadiques. On comprend qu'il y a bien

plus à trouver dans le lot illimité des productions culturelles – essai, roman, poème, photographie, film, gadget, pamphlet, etc. – que dans une simple question, aussi profonde soit-elle (je vise ici, bien entendu, la *Seinsfrage* de Heidegger). Et on apprend qu'on peut *développer* une sorte d'intuition Historique, un regard singulier de collectionneur d'anecdotes et de documents culturels. Le collectionneur est frappé par des objets qui brillent dans la masse uniforme du monde et il se les approprie. Benjamin écrit :

Ce qui est décisif, dans l'art de collectionner [*Sammeln*], c'est que l'objet soit détaché de toutes ses fonctions primitives, pour nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables. Celle-ci est diamétralement opposée à l'utilité et se place sous la catégorie remarquable de la complétude. Qu'est-ce que cette « complétude »? Une tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l'objet dans le monde, en l'intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin, la collection [*Sammlung*]. [...] Le sortilège le plus profond du collectionneur consiste à enfermer la chose particulière dans un cercle magique ou elle se fige tandis qu'un dernier frisson la parcourt (H1a,2)

Ce passage contient plusieurs idées qu'il convient de démêler. D'abord, il y a l'idée que l'objet de collection est inutile : l'objet est arraché de son contexte, de son réseau de renvois signifiants. Le collectionneur peut ainsi librement créer des constellations nouvelles. L'heureux résultat, c'est que le collectionneur peut alors mettre en place un « système historique nouveau », c'est-à-dire un ensemble de lois, par définition universelles, qui ne dépendent que de sa propre singularité. Le collectionneur s'assure ainsi une sorte de souveraineté qui lui permet de créer un ordre nouveau, « un agencement surprenant et même incompréhensible au profane » (H2,7; H2a,1). Le collectionneur est motivé par l'idée de classification et d'ordonnancement, « il accepte d'engager le combat contre la dispersion [*Zerstreuung*] [...] [et] réunit les choses qui vont ensemble » (H4a,1). Ces timbres, ces pierres, ces pièces de monnaie vont ensemble.

Pourtant c'est précisément là que le collectionneur court, si je peux dire, un grave danger. Le collectionneur croit qu'il possède ses biens et qu'il contrôle leur organisation. Il accorde à ces différents morceaux une valeur selon leur rareté : il devient une sommité dans le domaine de la philatélie, un maître pétrophile, un expert numismate. Mais c'est une illusion. C'est la marque que le collectionneur vient de succomber à la tentation du sens et qu'il s'est

livré à l'embourgeoisement. Que le collectionneur remplace l'ordre du monde avec un ordre privé ne change rien au problème : c'est toujours l'ordre qui prime.

À l'opposé du collectionneur, Benjamin dresse la figure de l'allégoriste¹⁵³. Comment faire d'une figure de style le modèle de la connaissance? L'allégorie, je le rappelle, est la représentation d'une idée abstraite à l'aide de traits (souvent animés) qui ne réfèrent pas réellement à l'idée en question; par exemple, la mort, idée abstraite, est habituellement représentée par une silhouette noire armée d'une faux. Une allégorie est un étrange mélange d'une idée et d'une image, un mélange d'argumentation et d'imagination – un art délicatement équilibré que Benjamin cultive avec brio. Dans son étude sur les figures de style, Patrick Bacry affirme que l'allégorie consiste à remplacer

une formulation abstraite par une image résultant d'une construction de l'esprit, purement fictive, détachée du réel, réel auquel elle emprunte pourtant le plus souvent les traits individuels qui la composent [...] [Ces] traits, concrets et définitifs, permettent à la fois de figer l'image construite dans un sorte d'éternité, et de rendre immédiatement sensibles les aspects de l'idée ainsi soulignés (1992, 73).

Bacry mentionne encore (1992, 68) que l'allégorie est une figure *artificielle* (la silhouette et la faux n'ont rien à voir avec la cessation des fonctions biologiques d'un organisme vivant) et *définitive* (la silhouette et la faux, *c'est* la mort). Ce faisant, l'allégoriste *dialectise* : il produit une ambiguïté troublante entre l'objet présenté et l'air donné à l'objet.

Artificielle et définitive : ce sont exactement ces deux termes descriptifs qu'a Benjamin à l'esprit dans le dossier « J. Baudelaire », où il explore le plus profondément le concept d'allégorie. Benjamin mentionne la « violence » (J55a,3) de l'allégorie, au sens où elle est détachée (articiellement) du monde réel tout en déterminant notre façon de le voir. Il mentionne également la dimension « éternelle » (J67,4) (définitive) de l'allégorie. Benjamin insiste : « L'allégorie voit l'existence, comme l'art, placée sous le signe de la fragmentation et des ruines. » (J56a,6) Des ruines sont des bribes qui traversent le temps. L'allégoriste expose la

¹⁵³ Lacoste traduit *Allegoriker* par « allégoricien », je normalise l'épellation. Définissant l'allégorie principalement à partir de la tradition artistique Baroque, Benjamin trouve dans les écrits de P. Shelley et de Baudelaire les exemples les plus réussis de cette forme littéraire (J81,6). Sur l'allégorie chez Benjamin, voir notamment Meschonnic (1986), Buck-Morss (1989), surtout « Historical Nature : Ruin » (p. 159-201) et Tambling (2010).

vérité des objets en les arrachant du continuum de l'Histoire. Pourtant, l'allégoriste (et Benjamin lui-même) ne récuse pas l'Histoire; il lui donne plutôt de nouveaux fondements, justement des miettes. Benjamin poursuit : « L'allégorie, comme signe qui s'est détaché nettement de sa signification, a sa place dans l'art, comme contestation de la belle apparence où signifiant et signifié se confondent et se mêlent. » (J83a,3) Puis, citant Baudelaire, il affirme : « "L'appareil sanglant de la Destruction" est le halo de l'allégorie. » (J65a,4) Autrement dit, l'allégorie est la forme rhétorique et, surtout, la forme Historique qui renonce à l'idée de l'harmonie totalisante du sens. Elle se déchaîne contre les pseudo-vérités (bourgeoises) et permet, enfin, des expressions non-auratiques de l'art. C'est là que réside l'essence du monument littéraire qu'est le *Passagen-Werk*.

Les crises multiples que représentent ces allégories sont comme des éclairs brusques, des flashes qui font voir, en des millièmes de seconde, des allures radicalement inattendues de l'Histoire. C'est ainsi que Benjamin conçoit *l'image*, comme la manière, voire la matière, avec laquelle se pense l'Histoire. L'image perturbe le regard, elle ébranle le spectateur dans ses fondements et montre le sens en ruines. L'image est une déchirure essentielle, un revirement subit de l'ordre en cours. Dirigée sur cette nouvelle épistémologie *imagière*, l'Histoire devient une affaire de vision : « Je n'ai rien à dire [*sagen*]. Seulement à montrer [*zeigen*]. » (N1a,8) Benjamin reformule l'idée plus loin : « L'histoire [*Geschichte*] [Histoire] se désagrège en images, et pas en histoires [*Geschichten*]. » (N11,4) L'Histoire n'est ni sensée, ni composée, ni ordonnée, ni narrative. L'Histoire imagière met « le présent dans une position critique » (N7a,5) : la vérité d'un événement réside en son potentiel de *crise*. C'est dans cette optique que Didi-Huberman déclare :

[...] une image authentique devrait se donner comme *image critique* : une image en crise, une image critiquant l'image – capable, donc, d'un effet, d'une efficacité théoriques –, et par là même une image critiquant nos façons de la voir au moment où, nous regardant, elle nous oblige à la regarder vraiment. (1992, 128)

On doit entendre le terme *critique* dans son acception la plus ancienne : κρίνειν (*krineîn*) ce qui sépare, ou ce qui est décisif et même analyse. Mais aussi : seuil au-delà duquel se produisent des grands changements, et ce qui comporte un danger.

L'image produit des déformations et des inquiétudes perpétuelles. Elle rompt l'unité du monde, le *fleurissement* du sens. Cette métaphore organique, aussi appropriée soit-elle pour parler du sens, rate complètement l'essence de l'image. L'image n'est pas une chose vivante et en évolution, mais une sorte de cristal statique : un objet autonome, une sorte d'excroissance souveraine faisant preuve d'une vérité qui lui est propre : « [...] fragment détaché du rocher, débris, mais absolument pur dans sa structure – où brille la “sublime violence du vrai”. » (Didi-Huberman, 1992, 133) Lorsque Benjamin soutient que l'objectif des *Passagen-Werk* consiste « à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total » (N2,6) (« *in der Analyse des kleinen Einzelmoments der Kristall des Totalgeschehens zu entdecken* »), il ne s'exprime pas de manière frivole ou accidentelle. Tel le cristal, l'image permet la réfraction lumineuse : elle fait apparaître à la manière d'un kaléidoscope un fragment aux formes étranges, découpées du tissu de la réalité. L'image est monadique, arrachée de tout contexte, un maintenant saisi hors de la pleine course du temps. L'image est une lueur intermittente et imparfaite dans ladite « totalité » de l'être. Je rappelle le mot de Didi-Huberman : l'image est « inadéquate, mais nécessaire, inexacte, mais vraie » (2003, 56).

Cet accomplissement dans la négation est une partie intégrale de l'image. L'image n'est pas seule, absolue, *toute*. Benjamin spécifie ainsi que l'image c'« est la dialectique à l'arrêt » (N2a,3). Et plus loin : « Seules des images dialectiques sont des images authentiques. » (N2a,3)¹⁵⁴ Évidemment, la dialectique nous tire dans une direction que Heidegger laisse délibérément à l'abandon – donc toute une tradition philosophique qui part de Platon et qui se rend jusqu'à Hegel. Heidegger cherche la vérité à la lumière de l'être et du

¹⁵⁴ L'énoncé mérite des explications : « Seules des images dialectiques sont des images authentiques [...] ; et l'endroit où on les rencontre est le langage. » (N2a,3) Une précision concernant la seconde proposition est nécessaire : l'image n'est pas fondée dans les mots (du poète, du rhéteur, du conteur, etc.) Plutôt, l'image est une sorte de matière pré-linguistique que nous pouvons convoquer – tel un esprit – par le langage. Et quand Benjamin parle de « [l']image qui est lue » (N3,1), il faut comprendre que la lecture n'est possible *qu'à partir* de la nature « figurative [*bildlich*] » (N3,1) de l'Histoire. Plus loin, Benjamin réitère l'idée : « [...] ne renoncer à rien pour montrer que la présentation matérialiste de l'histoire est figurative [*bildhaft*]. » (N3,3) Dans *Sens unique*, l'auteur se reprend : « Seule l'image dans la représentation nourrit et anime la volonté. Le simple mot au contraire peut tout au plus l'enflammer, pour qu'ensuite elle continue à se consumer dans une odeur de roussi. Pas de volonté saine sans l'exacte représentation figurative. » (1928, 184) La dialectique benjaminienne n'est pas *argumentative* (fondée dans les mots), mais *représentative* (en ce qu'elle se joue par l'image). À propos de l'image dialectique, voir surtout le dossier « N » de Benjamin (1982). Voir aussi Adorno (1970), Buck-Morss (1989), le chapitre intitulé « L'image critique » (p. 125-152) dans Didi-Huberman (1992), Pensky (2004) et Auerbach (2007). Voir Cohen (1989) pour la notion apparentée de « phantasmagorie ». Pour plus de détails sur le rôle du langage chez Benjamin, voir Hanssen (2004).

sens; le dialecticien la trouve en lambeaux dans la contradiction. Concrètement, le concept d'*image dialectique* est ce par quoi Benjamin reconnaît les apparences de l'Histoire, les heurts entre l'Autrefois et le Maintenant. L'image dialectique n'est pas poliment invitée par la raison, elle ne se conduit pas avec courtoisie, mais elle interfère dans l'esprit : « C'est la césure dans le mouvement de la pensée. » (N10a,3) En nette opposition à Heidegger pour qui l'Histoire est racontée par une existence particulière, et pour qui l'Histoire forme un continuum long et unifié, Benjamin affirme que l'Histoire « n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée [*sprunghaft*] » (N2a,3).

L'image est coupure. Justement, à un moment dans le *Passagen-Werk* Benjamin identifie l'image à la notion d'« origine » (N2a,4). Plus souvent, Benjamin qualifie l'image de « réveil » (N1,9) (*Erweckung*), le « plus haut degré dialectique de la vie » (N3a,3). L'image apparaît comme une vision momentanée et incendiaire. Benjamin écrit dans un dossier précédent :

Il y a une expérience absolument unique de la dialectique. L'expérience péremptoire, radicale, qui réfute toute idée de « progressivité » du devenir et fait apparaître toute « évolution » apparente comme un renversement dialectique éminemment et continûment composé, c'est le réveil qui vous arrache du rêve. (K1,3)

L'image, comme l'éveil, nous prend au dépourvu. Elle est littéralement catastrophe (καταστροφή, *katastrophe*), c'est-à-dire : bouleversement, révolte. La terreur rencontrée dans le monde des rêves ou dans la réalité est peu de chose comparée à l'angoisse traumatique que représente le fait de se réveiller *tout d'un coup*, de se retrouver à cheval entre deux régimes incommensurables. L'image frappe avec la force ressentie lorsqu'on se retrouve subitement un pied dans l'inconscience nocturne, l'autre dans la conscience diurne. Benjamin se méfie donc autant de la raison, supposément éclairée (et de son acolyte, le progrès), que du primitivisme bête et ténébreux du sommeil. D'ailleurs c'est bien le sommeil que Benjamin a dans sa mire quand il place en exergue du dossier « N » un mot étrange de Marx : « La réforme de la conscience consiste *seulement* en ceci qu'on réveille le monde... du rêve qu'il fait sur lui-même. » (*Der historische Materialismus : Die Fruschriften*, in *PW*, 473) La conscience (pleine lumière) et l'inconscience (pleine noirceur) se ressemblent, car dans les deux états, l'Homme est dominé par des forces mythiques. C'est l'entre-deux ponctuel, la fente intermittente qui compte; *Aha-Erlebnis!* dirait Lacan. Point culminant de son épistémologie, Benjamin affirme :

« Le Maintenant de la connaissabilité est l'instant du réveil. » (N18,4) (« *Das Jetzt der Erkennbarkeit is der Augenblick des Erwachens.* ») (On l'aura compris, ce *Augenblick* n'est pas celui de Heidegger.)¹⁵⁵

Coupez.

L'angoisse associée au réveil est répandue. Primo Levi soutient, dans *La trêve*, que le réveil est le moment le plus redouté par le prisonnier du camp de concentration (rapporté in Agamben, 1998, 131-132). Le pire moment pour l'enfermé est l'arrachement au sommeil : « *wstawać!* débout! », le gardien jappe son ordre, et l'expérience concentrationnaire reprend de plus belle. Et, fait remarquable, c'est aussi dans ce pire moment que le sujet découvre la honte qui assure sa souveraineté, voire la condition de sa vérité.

Sans comparer stupidement l'expérience concentrationnaire à celle d'un nouveau-né, je dirai que, comme une image, bébé qui pleure en s'endormant (je l'ai mentionné plus haut) pleure aussi en se réveillant, comme si le changement de paradigme était un choc brutal et invivable. Ou l'épileptique : il reprend conscience dans la confusion, la terreur, l'inconsolable tristesse, voire la rage.

Coupez.

L'éveil en question n'est pourtant pas celui du simple sujet; c'est surtout le sujet Historique et collectif qui est convoqué. Quand Benjamin cite Marx qui déclare qu'il faut réveiller le monde du rêve qu'il fait de lui-même, les deux ont probablement en tête la conscience d'une époque, l'esprit d'un peuple. Toujours dans le dossier « N », Benjamin écrit à cet effet : « L'exploitation des éléments oniriques lors du réveil est le paradigme de la dialectique. Elle est un exemple pour le penseur et une nécessité pour l'historien. » (N4,4)

¹⁵⁵ Dans une lecture de la *Traumdeutung* de Freud, Lacan mentionne justement qu'un réveil « nous montre l'éveil de la conscience du sujet dans la représentation » (SXI 58) – comme quoi on ne sort jamais du domaine des images. Le thème de l'éveil et l'influence de la psychanalyse freudienne sur Benjamin sont examinés par Kleiner (1986); pour le thème de l'origine dans la pensée de Benjamin, voir Mosès (1986). Même si la valeur explicative d'un récit apparaît maintenant négligeable, le récent *blockbuster* de Christopher Nolan, *Inception* (2010) – traduit au Québec par *Origine* –, illustre la dimension déchirante de l'éveil : les personnages traversent une série de réalités enchevêtrées, mais incompatibles et souveraines. La fin du film, délibérément ouverte, laisse entendre que le monde occupé n'en est qu'un parmi d'autres. Ce sont surtout les transitions qui sont intéressantes pour nous : l'éveil dans une nouvelle réalité est un arrachement, une chute dans une nouvelle image.

L'image réveille l'Histoire, ou encore l'Histoire est l'éveil des images (et pourquoi pas : l'Histoire des images est l'Histoire des éveils)¹⁵⁶.

Coupez.

De manière imprévue, c'est encore *Ulysses* de James Joyce qui vient à l'esprit. Dans le second épisode (dit « Nestor », *U* 56-77), on lit une des premières méditations de Stephen à propos de l'Histoire : « I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame. » (*U* 36) L'Histoire, c'est la ruine totale du monde – éclats de verre et maçonnerie effondrée – et c'est l'explosion du temps lui-même, réduit à une infime lueur. L'Histoire est foncièrement violente. Et quand cette formule revient, des centaines de pages plus loin, dans le délire dionysiaque du quinzième épisode (dit « Circe », *U* 648-808), son inversion lui donne une vérité neuve et inattendu : « Time's livid final flame leaps and, in the following darkness, ruin of all space, shattered glass and toppling masonry. » (*U* 785) L'évènement Historique, moment arraché au temps, est une lueur livide. L'Histoire est un flash, une lumière qui jaillit (*leaps*), et c'est à sa lumière que le monde en ruines apparaît.

Coupez.

Pour reprendre une très belle allégorie de Didi-Huberman (2009b), l'image ou, plus justement, *les images* seraient des *lucioles*, des petites lumières dans la nuit. Et pour filer cette figure de ressemblance, les lucioles seraient elles-mêmes l'allégorie des sujets Historiques et politisés. Ouvertement inscrit dans le sillage de Benjamin, Didi-Huberman qualifie les sujets/lucioles/images de restants, de débris, de rognures. Pourtant, « [b]ien que rasant le sol, bien qu'émettant une lumière très faible, bien que se déplaçant lentement » (Didi-Huberman, 2009b, 51), les sujets/lucioles permettent de comprendre ce qu'est un engagement. Les lucioles n'éclairent pas grand-chose, elles ne sont pas la source d'une grande Lumière – comme cette époque intellectuelle du 18^e siècle. Elles ne sont que des leurs discontinues. Elles ne sont pas les *stars* hollywoodiennes, *people* sur lesquels on connaît trop de détails insipides et qui nous aveuglent de leur lumière ridicule. Avec les lucioles, on est

¹⁵⁶ Pour le rapport angoissant entre les images et l'Histoire sociale et politique, voir Didi-Huberman (2000), qui affirme que l'Histoire dorénavant est faite, et dé faite, à partir des « mèches effilochées de très relatives images [et des] fragiles survivances » (2000, 119). L'image, rajoute Didi-Huberman, apporte à l'Histoire « son essentielle, son "incontrôlable" malice » (2000, 119). Voir aussi Didi-Huberman (2009a).

bien loin de la pleine lumière qui se déverse sur le monde, comme le soleil éblouissant à l'aube. Dans une critique explicitement dirigée contre Heidegger, Didi-Huberman écrit : « L'image nous offre quelques proches lueurs (*luciole*), l'horizon nous promet la grande et lointaine lumière (*luce*). » (2009b, 73) Contrairement au *règne* absolu et dominant de la *Seinsfrage*, qui se dévoile toujours de plus en plus à l'horizon, les images formeraient plutôt une *communauté*. Les lucioles ne sont que des « saccades lumineuses » (Didi-Huberman, 2009b, 25), des sujets intermittents, peuples méconnus et marginaux (Didi-Huberman, 2009b, 133-134). Évidemment, tout ça a à voir avec le cinéma. Didi-Huberman entame et termine *Survivance des lucioles* en s'appuyant sur l'Histoire du cinéma (Pasolini en tête). Les sujets/lucioles/images s'agglomèrent comme les milliers de photogrammes d'un film, chacun d'eux montrant sa propre vérité.

Coupez.

Retour à Benjamin.

Je note l'étrange proximité de la conception benjaminienne de l'Histoire et de la conception lacanienne du sujet – toutes deux arrimées sur l'image. L'image est le moment de la dialectique chez Benjamin tout comme, chez Lacan, elle provoque l'*Ichspaltung* du sujet (Lacan, 1966a, 95), elle constitue le principe même de la causalité, ce trou dans ladite « totalité » du sens (Lacan, 1966b, 187). Autrement dit, autant chez Benjamin que chez Lacan, l'Homme est pensé par l'image, et ce, dans des termes presque équivalents : comme la fracture du continuum sensé de l'être. D'ailleurs, en définissant la photographie comme ce qui capte notre « inconscient visuel » (2000f, 301), Benjamin affirme que l'image photographique montre (grâce à ses gros plans, ses découpages, etc.), à la manière d'une séance analytique, des vérités invisibles au sens et à la raison positive.

Coupez.

D'une certaine manière, l'Histoire est *désirée* par Benjamin, et ce, en des termes très proches de la psychanalyse : un désir jamais comblé, toujours frustré, voué à des miettes et des fragments. Devant tous ces fragments, une nouvelle méthode Historique s'impose aux yeux de Benjamin : « le montage littéraire » (N1a,8). Ce terme est utilisé à répétition pour

décrire la structure épistémologique du *Passagen-Werk* (notamment N1,10; N1a,8; N2,6). Popularisé par les surréalistes (en référence autant à des collages visuels qu'à des cadavres exquis), le montage consiste à arracher des objets d'un contexte et, avec des juxtapositions insignifiantes, à créer une angoisse chez l'observateur. Un montage (choquant) n'est pas une collection (ordonnée). Comme le remarque Max Pensky (2004, 185-186), le choc provoqué par un montage visuel est d'autant plus saisissant qu'en partant, la plupart des objets utilisés sont insignifiants; un mégot de cigarette, un bout de papier souillé, un éclat de faïence n'ont pas plus de sens dans le monde qu'ils en ont dans une œuvre d'art. Autant dire que ces objets ne sont jamais chez eux, qu'ils ne sont jamais inclus dans un récit généalogique total. C'est l'image des vaincus, des déchets. Les montages ne signifient rien à proprement parler, mais génèrent pourtant une appréciation artistique. À vrai dire, c'est justement *parce qu'ils ne signifient rien que l'esthétique est possible*¹⁵⁷.

De manière plus importante, en plus de référer explicitement au surréalisme, le terme « montage » est chargé de connotations cinématographiques. On comprend que l'Histoire se file à la manière d'images filmiques juxtaposées par un monteur. Voilà encore le cinéma. Évidemment, le cinéma n'est pas un des thèmes principaux du *Passagen-Werk* ; il n'en demeure pas moins que l'esprit cinématographique se fait systématiquement sentir au fil du texte, ne serait-ce que par un montage (incomplet) des milliers de fragments qui le composent. Benjamin affirme même que le cinéma constitue le modèle qu'il souhaite appliquer au *Passagen-Werk*. Le film, écrit-il, c'est « la tendance de ce travail » (H°,16). Si le *Passagen-Werk* est un film, je dirais – en poursuivant une idée exposée plus haut – qu'il s'agit d'un long film expérimental qui abandonne le récit sensé et assume le papillotement des images. Cette thématique nécessite une nouvelle et avant-dernière méditation.

Coupez.

¹⁵⁷ Je renvoie à Ronen (2009) qui examine l'articulation de l'angoisse et de l'esthétique dans les arts des 20^e et 21^e siècles. Je rappelle également la remise en question de la causalité par Lacan (*supra* 2.2) : « Il n'y a pas de cause qui n'implique cette béance. » (SX 329) La causalité n'est pas pleine; c'est plutôt une fissure dans la dite « totalité » de l'être. Pour reprendre un exemple précédemment évoqué, la force des toiles de Chirico tient du fait que le sens qui devrait unifier tous les objets représentés fait défaut. La juxtaposition d'artichauts, d'un canon, d'un buste, d'un gant, etc. ne fait aucun sens; en forçant un tel montage insolite devant les yeux, Chirico oblige le spectateur à se questionner sur la stabilité de son entendement. C'est précisément pour cette raison que la peinture est une image : elle est une fente devant laquelle l'observateur doit rester alerte, un éveil qu'il doit apprendre à reconnaître.

CHAPITRE XII

Violentes images

J'ai revu plus haut l'analyse de la photographie faite par Walter Benjamin. La photo, une image qui stimule et qui profite des découvertes techniques d'une époque, met en doute la stabilité de l'aura des œuvres d'art. Pourtant, il est important de noter que Benjamin va encore plus loin que la photographie. Déjà, au début des années 30, il n'hésite pas à parler du « déclin de la photographie » (Benjamin, 2000f, 296). Je renvoie à un passage précédemment cité de la « Petite histoire de la photographie » : « [...] la reproduction, tel qu'en disposent le journal illustré et les actualités filmées, se distingue de l'image. En celle-ci l'unicité et la durée sont aussi étroitement liées qu'en celle-là la fugacité et la reproductibilité. » (Benjamin, 2000f, 311) Qu'est-ce que Benjamin entend par là? La photo est encore trop matérielle pour offrir un fondement à un nouveau cadre épistémologique. On ne peut s'appuyer sur un objet : il est nécessaire de trouver un *principe* directeur. Ce principe, c'est la *reproductibilité*; et la plus parfaite représentation de cette reproductibilité, encore plus que la photographie, Benjamin la trouve dans le cinéma, un travail de l'image qui permet la multiplication des possibilités de création (zoom, ralentis, accélérés, balayages, etc.)

Benjamin ne laisse place à aucun doute quant à l'importance qu'il accorde au cinéma : « [...] tous les problèmes de l'art actuel ne peuvent trouver leur formulation définitive qu'en corrélation avec le film. » (K3,3) Ce qui rend le cinéma si intéressant dans le contexte de cette thèse, c'est que cet art propose des pistes différentes à des problèmes posés par Heidegger lui-même, notamment dans l'articulation cruciale de l'espace et du temps – la clé dans *Sein und Zeit*, mais également la marque de commerce du cinéma – et le rapport entre l'art et l'Histoire. En effet, non seulement le cinéma comporte-t-il une qualité esthétique, mais il comporte aussi une valeur politique. C'est pourquoi le septième art suscite en Benjamin un

espoir pour l'Histoire des sujets. D'après Benjamin, seul le cinéma semble en mesure de « se rapprocher [...] de la masse » (K3a,1); seul le cinéma peut contrer la perversion de la technologie aux mains des technocrates et des impérialistes.

Avec un optimisme inégalé, Benjamin considère que les images agiteront les masses au point de libérer leur potentiel explosif : la fulgurance de ces images syncopées et le tempo mécanique du film collent, au plus près, au temps explosé de l'Histoire et à la multiplicité des sujets. Que nous nous retrouvions avec les milliers de fiches qui composent le *Passagen-Werk* ou avec autant de photogrammes autonomes qui composent un film, la fragmentation est de mise. À l'ordre et au sens qui tentent par tous les moyens d'imposer leur routine, le cinéma « fait sauter tout ce monde pénitentiaire avec la dynamite du dixième de la seconde » (Benjamin, 1927, 16). Qu'importe si le film d'aujourd'hui compte 24 ou 30 photogrammes par seconde, le résultat est sensiblement le même : la violente rafale des ces images crible de milliers de trous la surface dite « unie » du sens¹⁵⁸.

La raison pour laquelle le cinéma est si troublant, c'est que de toutes les formes d'art (et encore plus que la photographie), c'est lui qui porte le plus gravement atteinte au principe d'authenticité. Avec la démultiplication des images par le cinéma, l'aura grâce à laquelle les élites se flattaient de contrôler l'art (et son discours historique dit « officiel ») éclate. En reproduisant des images, les nouvelles technologies liquident le sens de la tradition, la valorisation du recueillement, le fantasme de l'authenticité. Les images cinématographiques multiples et hachées démolissent les prétentions du récit, le culte du sens et de l'ordre; elles représentent « l'anéantissement » (Benjamin, 1971, 16) de la bourgeoisie. Le septième art se retrouve donc en plein cœur d'une révolution artistique/technique/Historique. La force

¹⁵⁸ Déterminer si les espoirs qu'entretenait Benjamin à l'égard du cinéma se sont concrétisés (et si, dans le cas contraire, il s'agit d'un réel problème) est une question que je n'aborderai pas ici. On peut croire (et déplorer le fait) que le socialisme filmique est devenu une commodité comme une autre, un patrimoine culturel préservé par des intellectuels nostalgiques et des esthètes vaguement rebelles en manque de jeunesse. Le film – de sa fabrication hyper réglementée suivant une division du travail tétanisée, tayloriste, à sa diffusion préprogrammée dans les grands circuits –, a peut-être perdu le contact avec les communautés. Ou, au contraire, c'est peut-être que le film doit se poser à nouveau comme problème, selon les repères contemporains; voir Osganian et Perriau (2004). Pour la divergence entre Benjamin et Heidegger sur l'art, la technique et la politique, on consultera Petro (1985), Long (2001) et Hanssen (2005). Concernant le thème du cinéma chez Benjamin, voir les deux versions de son texte classique *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (ou technique)* (1991b) (2000e). Voir également Hansen (1987 et 1999), et Cohen (1989); on consultera Missac (1987) pour une étude croisée du temps historique et de l'image photographique/filmique chez Benjamin.

hypnotique de l'objet unique – tel bâtiment, telle sculpture, telle toile – perd son autorité au profit des masses qui visionnent les films et prennent en charge leurs représentations.

Coupez.

En outre, c'est ici qu'apparaît clairement un des points de tension importants entre Heidegger et Benjamin, à savoir leurs conceptions très différentes de l'entrecroisement de l'art et de la technique – ou de l'art et de son inscription dans l'Histoire. Cette différence saute aux yeux quand on compare deux textes écrits la même année, en 1935 : de Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », que j'ai examiné plus haut (*supra* « Hiatus 1.2 »), et de Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». Heidegger éclaire l'œuvre d'art (la peinture) avec l'histoire d'un peuple (1949b); il esthétise, ni plus ni moins, la politique. Bien des années plus tard, dans « La question de la technique » (1954a, la conférence est de 1953) il exprime une méfiance vis-à-vis de la technique, en proie à la fureur et à l'égarement; c'est pourquoi il cherche le salut de l'Homme (la réforme de l'esprit du peuple allemand) dans la redécouverte de la poïésis, le sens de la création. Benjamin, quant à lui, voit dans la technicisation de l'art un potentiel révolutionnaire immense. C'est précisément *parce que* le cinéma pousse à bout le rapport entre l'art et la technologie qu'il représente (agit au nom de) l'utopie contre le fascisme. Benjamin écrit dans « Théories du fascisme allemand » :

[...] de par sa nature économique, la société bourgeoise doit retrancher aussi rigoureusement que possible la technique de la sphère dite spirituelle, elle doit empêcher aussi résolument que possible la pensée technique de participer à l'organisation sociale. Toute guerre à venir sera aussi une révolte de la technique contre la condition servile dans laquelle elle est tenue. (2000g, 199)

L'art selon Benjamin est donc tout aussi politique que chez Heidegger. D'une certaine manière, les deux penseurs disent la même chose, mais ils défendent des principes opposés. Dans l'esprit de Benjamin, la dualité est claire. D'un côté, il y a « l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires » (1991b, 171) (Heidegger), et de l'autre, « [l]es forces constructives de l'humanité [qui] y répondent par la politisation de l'art » (1991b, 171). Dans un court texte sur le cinéma russe, Benjamin affirme : « Les révolutions techniques – voilà

quels sont les points de rupture du développement de l'art. » (1971, 16) Le résultat est qu'avec le cinéma « naît véritablement *une nouvelle région de la conscience* » (1971, 16).

Coupez.

Dans sa série d'essais regroupée sous le titre *Les écarts du cinéma* (2011), Jacques Rancière défend cette idée d'un cinéma produit par et producteur d'Histoire. Rancière commence en constatant que le cinéma ne peut pas se définir simplement par la non-narration, car la narration est une structure essentiellement littéraire. Autrement dit, la fragmentation narrative adoptée par certains cinéastes (Rancière pense à Robert Bresson) ne peut pas servir de fondement exclusif au cinéma, car cette fragmentation constitue déjà l'enjeu de la littérature (chez Flaubert, exemple de Rancière, mais, dans notre cas, Joyce fait aussi bien). Je l'ai indiqué plus haut : il ne suffit pas de détruire le récit pour faire des images. Le cinéma doit impérativement trouver sa propre structure et son propre problème. C'est ainsi qu'il se doit, selon Rancière, d'être politique : « L'art du cinématographe ne peut être que le déploiement des puissances spécifiques de sa machine. Il existe à travers un jeu d'écarts et d'impropriétés. » (2011, 18)

Ainsi, Rancière organise son essai autour de la solidarité et de l'entrelacement de trois thèmes : l'émancipation du cinéma du paradigme littéraire, la réduction du pouvoir cinématographique au divertissement et, finalement, l'utilisation du cinéma « pour transmettre des pensées et donner des leçons de politique » (2011, 18). Selon Rancière, le cinéma, justement en ce qu'il consiste en de multiples images, est un art « où la forme se lie à la construction d'une relation sociale et met en œuvre une capacité qui appartient à tous. [...] Il s'agit de marquer la proximité de l'art avec toutes les formes où s'affirme une capacité au partage ou une capacité partageable » (2011, 148). Le cinéma est d'abord et avant tout « un art de l'égalité » (Rancière, 2011, 149). Rancière va encore plus loin en affirmant que l'art du cinéma représente « l'utopie d'un monde moderne qui serait naturellement communiste » (2011, 42) Le terme « communiste », que d'autres trouveraient trop fort, sinon suranné, Rancière l'assume pleinement, à une condition : y voir son essentielle multiplicité. Sans négliger l'application concrètement politique du terme, Rancière affirme ailleurs que « l'histoire du communisme, comme l'histoire de l'émancipation, est d'abord celle de *moments*

communistes, lesquels ont généralement été des moments d'évanouissement des institutions étatiques et d'affaiblissement de l'influence des partis institutionnels » (2009, 267).

L'idée fait écho à un fragment de *La communauté qui vient* d'Agamben. Dans cette espèce de manifeste politique, Agamben affirme que la politique à venir « *ne sera plus une lutte pour la conquête ou le contrôle de l'État, mais une lutte entre l'État et le non-État (l'humanité), disjonction irrémédiable des singularités quelconques et de l'organisation étatique* » (1990, 88). L'État, bloc de pouvoir, se disperse en molécules, à l'image des milliards de désirs des sujets. Rien de plus contraire à Heidegger qui dit que la vérité, comme celle de l'art, se détermine à la manière de « l'instauration d'un État » (1949 a, 69). La vérité est entre les mains d'un peuple fragmentaire, la dispersion des sujets. Ce n'est pas un hasard si l'énoncé d'Agamben se trouve dans le fragment le plus concret, celui où l'auteur explique les répercussions de la singularité quelconque en rapport à un évènement politique réel. Lors des soulèvements populaires de la place Tian'anmen en 1989, les dirigeants chinois ont sévèrement réprimé les manifestants. Même s'il s'agissait d'un mouvement d'ouvriers, d'étudiants, d'intellectuels – bref, un mouvement citoyen, populaire, la base même du communisme – la communauté de manifestants était trop *quelconque, indescriptible* aux yeux, bien entendu, de l'État. L'État ne pouvait tolérer, ne pouvait composer avec le fait que les moments singuliers évanescents, les « n'importe-qui-sans-histoire », deviennent des représentants de la communauté. Ce diagnostic ne se limite pas seulement aux pays communistes. Plus que jamais, les pays capitalistes (nomination qui inclut aujourd'hui la Chine) restreignent les mouvements populaires en utilisant toute l'artillerie mise à leur disposition. Et Agamben de conclure :

La singularité quelconque, qui veut s'appropriier son appartenance même [...] et qui rejette, dès lors, toute identité et toute condition d'appartenance, est le principal ennemi de l'État. Partout où ces singularités manifesteront pacifiquement leur être commun, il y aura une place Tiananmen et, tôt ou tard, les chars d'assaut apparaîtront. (1990, 90)

Coupez.

L'image ne vient jamais seule. À ce moment-ci de l'étude, ça, au moins, c'est clair. Dans son étude sur les photographies tirées d'Auschwitz, en référence à Godard, Didi-

Huberman qualifie le film justement de « *débauche d'images* » (2003, 159). Didi-Huberman est catégorique :

La valeur de connaissance ne saurait être intrinsèque à une seule image, pas plus que l'imagination ne consiste à s'involuer passivement dans une seule image. Il s'agit, au contraire, de mettre le multiple en mouvement, de ne rien isoler, de faire surgir les hiatus et les analogies, les indéterminations et les surdéterminations à l'œuvre.

L'imagination n'est pas abandon aux mirages d'un seul reflet, comme on le croit trop souvent, mais construction et montage de formes plurielles mises en correspondances : voilà pourquoi, loin d'être un privilège d'artiste ou une pure légitimation subjectiviste, elle fait partie de la connaissance en son mouvement le plus fécond, quoique – parce que – le plus risqué. (2003, 151)

L'image n'est pas l'occasion de glorifier l'indicible, le silence (l'être); elle ne justifie pas la paresse. Les images nous forcent à reconnaître les désirs conflictuels et contradictoires des sujets, les œuvres bigarrées des communautés minoritaires. Imaginer consiste à évoquer les fantômes, comme on évoque (*summon*, dira l'anglophone) des spectres – et non comme on les exorcise pour en finir. Le cinéma représente mieux une quantité infinie d'intensités, de mouvements, d'évènements, d'enjeux et d'issues. Les images qui défilent sur les écrans n'appartiennent à personne. Ou, positivement : les images appartiennent à Personne, n'importe qui, tout le monde. Le cinéma « a permis au plus grand nombre, à ceux qui ne passaient pas les portes des musées, de jouir de la splendeur d'un effet de lumière sur un décor ordinaire » (Rancière, 2011, 148). Les multiples images cinématographiques font et fondent une nouvelle politique.

Coupez.

Devant les miettes du sens, un technicien se trouve à tenir un rôle clé : le monteur. Benjamin affirme justement : « L'œuvre d'art proprement dit ne s'élabore qu'au fur et à mesure que s'effectue le découpage. » (1991b, 153) Comme un *chirurgien du réel* (Benjamin, 1991b, 160-161), le monteur salit ses mains en découpant et en recollant des images. Le montage montre, *accuse* la différence (*différance*) entre des monades visuelles. La sélection des prises de vue et l'agencement de photogrammes ne restituent en rien le règne du sens unifié. Au contraire, le monteur garde vive la dialectique. Rancière explique que ce qu'il entend par la manipulation dialectique des images, c'est ce qui

investit la puissance chaotique dans la création de petites machineries de l'hétérogène. En fragmentant des continus et en éloignant des termes qui s'appellent, ou, à l'inverse, en rapprochant des hétérogènes et en associant des incompatibles, elle crée des chocs. Et elle fait des chocs ainsi élaborés de petits instruments de mesure, propres à faire apparaître une puissance de communauté disruptive, qui impose elle-même une autre mesure (2003, 66).

À l'instar des multiples individus à partir desquels elles sont faites et à qui elles sont destinées, les images retiennent leur singularité. Le monteur a la tâche de recomposer les images disparates « selon une loi nouvelle » (Benjamin 1991b, 161). Autrement dit, le monteur doit composer une loi à partir d'une pluralité de vérités. Comme dans une communauté qui est marquée (voire *conçue*) par les frictions bien réelles entre ses individus, l'assemblage d'images, orchestré par le monteur, nourrit des tensions chez les spectateurs.

Coupez.

Encore plus que la simple photographie qui « nous renseigne sur [l']inconscient visuel » (Benjamin, 2000f, 301), les images cinématographiques ouvrent l'espace « où règne l'inconscient » (Benjamin, 2000e, 305). Ou, dans les mots de Didi-Huberman, le mouvement des images « semble aussi souverain que celui d'un désir inconscient » (2003, 36). C'est pourquoi, dans sa destruction du sens, le film nourrit une certaine demande d'angoisse. C'est ce que Benjamin laisse entendre lorsqu'il affirme que, sous l'impulsion des surréalistes, « [l']œuvre d'art acquit une qualité traumatique. Elle a ainsi favorisé la demande de films, dont l'élément distrayant est également en première ligne traumatisant, basé qu'il est sur les changements de lieu et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups » (1991b, 166). Autrement dit, le surréalisme précède, d'esprit, le cinéma. Le cinéma est le récif contre lequel le sens ne peut qu'échouer.

Encore plus important, c'est l'Homme lui-même (le Dasein) qui se fait massacrer : « [...] pour la première fois – et c'est là l'œuvre du film – l'homme se trouve mis en demeure de vivre et d'agir totalement de sa propre personne, tout en renonçant du même coup à son aura. » (Benjamin, 1991b, 156) C'est là un point tout à fait crucial : en même temps qu'éclate l'aura (l'authenticité) de l'œuvre d'art, éclate aussi le sens de l'existence. C'est bien ce que Benjamin affirme : « *Dans la représentation de l'image de l'homme par l'appareil, l'aliénation de l'homme par lui-même trouve une utilisation hautement productive.* » (1991b, 157) Benjamin reprend la formule

de l'écrivain et dramaturge Luigi Pirandello selon laquelle que les acteurs de cinéma « se sentent comme en exil » (1991b, 155). Un « sentiment d'étrangeté » (Benjamin, 1991b, 157) et même une forme d'« angoisse nouvelle » (Benjamin, 1991b, 157) gagnent le sujet placé devant la caméra¹⁵⁹.

Contre les attentes de Heidegger, Benjamin insiste sur le fait que la vérité du sujet nécessite un abandon de l'authenticité. Par l'image, l'authenticité des œuvres (et des sujets) apparaît comme un mythe. Le cinéma renonce à l'aura *parce qu'un* tel phénomène ne correspond pas à la vérité du sujet. On le voit dans l'opposition entre le théâtre et le film; contrairement à l'acteur de théâtre – pleinement investi par l'aura et le mythe de la personnalité – l'acteur de cinéma n'a pas à jouer de rôle, mais ne fait que se représenter lui-même (l'industrie figée et auratique du *star-system* est donc clairement une perversion du cinéma, une illusion fomentée par le capitalisme). À la lumière de ces notions inattendues, il est difficile de prendre à la légère la remarque suivante de Benjamin :

[...] sitôt que la figure humaine tend à disparaître de la photographie, la valeur d'exposition s'y affirme comme supérieure à la valeur rituelle [auratique]. Le fait d'avoir situé ce processus dans les rues de Paris en 1900, en les photographiant désertes, constitue toute l'importance des clichés d'Atget. Avec raison, on a dit qu'il les photographiait comme le lieu d'un crime. Le lieu du crime est désert. On le photographie pour y relever des indices. Dans le procès de l'histoire, les photographies d'Atget prennent la valeur de pièces à conviction. (1991b, 150)

Comment expliquer ce rapport entre le vide du sujet, le crime et l'image? On ne peut pas rester indifférent au fait que Benjamin situe le potentiel créatif du cinéma dans le fait qu'il permet de présenter « *des fantasmes sadiques et des images délirantes masochistes de manière artificiellement forcée* » (1991b, 164). C'est encore le rapport étrange entre le détraquement du sens par l'image et le meurtre qui est en jeu.

Coupez.

Ce qui est utile à ce moment-ci, c'est l'œuvre visuelle et théorique de Sergueï Eisenstein – œuvre connue par Benjamin. Pour les besoins spécifiques de cette thèse, c'est

¹⁵⁹ Dans la version définitive de l'essai, Benjamin garde ces termes, *Befinden* et *neuen Angst*; Gandillac traduit les mots respectivement par « sentiment d'étrangeté » (2000e, 294) et « forme nouvelle d'angoisse » (2000e, 295).

l'œuvre théorique et visuelle du premier Eisenstein qui m'intéresse (admettant la relativité d'un tel découpage), celui des films muets des années 20 : *La grève* (1925), *Le cuirassé Potemkine* (1925), *Octobre* (1928) et *La ligne générale* (1929). Eisenstein est alors motivé par le marxisme-léninisme révolutionnaire et se tient « à une conception dynamique de la dialectique (la "lutte des contraires") » (Aumont 2005, 91). Plus tard seulement, dans les années 30, suite à d'intenses changements de régime au sein de l'Union soviétique, Eisenstein embrasse le stalinisme et jette son dévolu sur les thèmes de gloire, de pathos, d'extase et d'organicité; c'est alors qu'il réalise *Alexandre Nevski* (1938) et la trilogie d'*Ivan le terrible* (1944-1946). (Quoique, pour être exact, ce n'est pas comme si le second Eisenstein abandonne toutes les stratégies filmiques développées par le premier.)

Ce qui rend les films muets d'Eisenstein si importants dans le contexte spécifique de mon étude, c'est qu'ils ne racontent pas de longs déploiements existentiels vers l'authenticité ontologique; ils ne sont pas consacrés à l'élévation d'une existence quasi divine; le cinéma n'est pas l'occasion de raconter de grands récits épiques ni de célébrer les exploits d'un héros avec des odes triomphales. Au contraire, c'est l'occasion de broser un portrait de l'agitation Moderne, de la multiplicité des masses. Pour une fois, les gens ordinaires *se voient*; ils ne regardent pas telle figure sainte, tel héros, mais voient, si je peux dire, *ce que c'est que de se voir eux-mêmes présentés à l'écran*. Le sujet ordinaire est à la fois le contenu, le producteur, le diffuseur et le spectateur du film. Le cinéma permet aux sujets de prendre en charge leurs représentations.

Témoin des importants bouleversements qui secouent la société soviétique – et persuadé du rapport étroit entre l'art, la science et la politique –, Eisenstein réalise et théorise ces films dans le but exprès de promouvoir l'art socialiste. Eisenstein est un véritable dialecticien : ses films nous plongent d'un coup dans les contradictions et les combats de l'Histoire. L'objectif d'un film, affirme Eisenstein, est d'« empoigner [le public] et non de l'amuser. De donner à ce public des armes et non de gaspiller l'énergie qu'il avait en venant au cinéma » (1976a, 75)¹⁶⁰. Et c'est parce que le cinéma mobilise les masses qu'il représente

¹⁶⁰ Mes références à l'œuvre écrite d'Eisenstein sont principalement tirées de la collection d'essais *Le film : sa forme, son sens* (1976) adaptée par Armand Panigel de documents russes et américains. Je me réfère également à la traduction anglaise de Jay Leyda, *Film Form, Essays in Film Theory, and Film Sense* (1957); j'utilise la version anglaise bien qu'elle contienne des passages délibérément (et inexplicablement) rajoutés par le traducteur.

l'apogée de la pensée : le cinéma est « appelé à incarner la philosophie et l'idéologie du prolétariat victorieux » (1976b, 126). Eisenstein est catégorique : « [...] nous sommes à la veille d'immenses victoires dans le domaine de l'appréhension du monde et d'une philosophie de la vie (ce dont témoignent les derniers films produits). » (1976d, 163) Sans le cinéma, le travail de la pensée se trouverait bien mal en point. C'est sans ambiguïté qu'Eisenstein conclut un de ses écrits en citant Lénine : « [...] le cinéma est le plus important de tous les arts. » (1957a, 63 tp)

Coupez.

L'idée d'une tension inhérente à l'image accompagne Eisenstein dès ses premières créations. Dans son premier article publié, Eisenstein propose la notion d'*attraction* comme l'unité de base de l'expérience spectatorielle. L'attraction consiste en « chaque moment agressif » (1976f, 16) qui génère et permet de comprendre l'expérience du spectateur. L'attraction est un moment qui se situe hors de tout contexte et qui frappe violemment l'esprit. En réglant sa création sur cette notion d'attraction, Eisenstein se débarrasse donc « d'un élément absolument vital du théâtre – l'histoire » (1957c, 16 tp)¹⁶¹. Le spectateur n'a pas le temps de tisser des trames narratives et s'imaginer les péripéties des héros, ce que les représentations issues de la bourgeoisie nous incitent à faire (la part politique de l'art est bien claire : éclater le récit équivaut à contrecarrer une tendance conformiste conservatrice). Dans sa monographie sur l'œuvre du cinéaste, Jacques Aumont qualifie justement l'attraction de « un moyen fort recommandable pour échapper à ce dont Eisenstein a une sainte horreur : le naturalisme, l'illusion dramatique, le vraisemblable aristotélicien » (2005, 68). Et bien que l'attraction soit d'abord une notion théâtrale, elle s'applique également au cinéma. Aumont ajoute :

L'attraction, au cinéma comme ailleurs, suppose ainsi 1°, une forte autonomie (ce qui se traduira, en termes de montage, par l'exigence d'une forte hétérogénéité) et 2°, une existence visuellement frappante (exigence d'efficacité, mais aussi souci « anti-littéraire » qui appartient à toute l'époque). (2005, 68)

¹⁶¹ Il y a ici une divergence importante entre les traductions anglaise et française. Alors que Leyda écrit qu'Eisenstein se débarrasse de l'histoire (entendons : récit), Panigel traduit : « [...] je me débarrassai aussi d'un élément absolument vital du théâtre – le sujet. » (Eisenstein, 1976b, 125) Je n'ai pas été en mesure de vérifier le texte original. Mais cette heureuse divergence confirme notre intuition notée plus haut : barrer le sujet équivaut à vider l'histoire (récit) de son contenu, le tout sous l'égide de l'image.

Je reviendrai à ce terme de montage. Mais d'abord, il s'agit de bien comprendre la fracture essentielle de l'attraction. Le plus révélateur des exemples d'attraction que donne Eisenstein est celui du théâtre guignol. Les spectateurs sont captivés par des représentations grotesques : « [...] l'on arrache un œil à un acteur, ou bien l'on ampute un bras ou une jambe sous les yeux mêmes du public » (1976f, 16). La pensée fonctionne en morcelant l'Homme, en divisant par l'imagination ce que la perception naturelle essaie de réunir. La vérité est dans le spectacle – spectre, fantasmagorie, fantasma. La seule image d'un corps découpé donne plus à voir et à comprendre qu'une narration sensée (d'ailleurs, dans la plupart des sketches guignols, il n'y en a tout simplement pas).

Dans sa monographie sur le concept d'attraction, Wanda Strauven remarque « que cette violence corporelle caractérise également les débuts du cinéma » (2006, 18 tp). Tom Gunning, un spécialiste du cinéma des premiers temps, affirme :

[...] le cinéma d'attraction sollicite directement l'attention du spectateur, il incite la curiosité visuelle et procure du plaisir par un spectacle excitant [...] La présentation théâtrale domine l'absorption narrative, soulignant la stimulation directe du choc ou la surprise aux dépens du dépliement d'une histoire ou de la création d'un univers diégétique. (2006, 384 tp)¹⁶²

Eisenstein poursuit effectivement cette idée violente dans ses études sur la forme filmique. Il écrit :

En 1924-1925 je jouais avec l'idée d'un portrait filmique de l'homme *réel*. À cette époque, il y avait une tendance de montrer l'homme réel dans de *longues* scènes dramatiques et unifiées. On croyait que le découpage (montage) allait détruire l'idée de l'homme réel. [...] Je considérais (et je considère encore) qu'un tel concept était totalement non-filmique.

Très bien - qu'est-ce qui serait une caractérisation langagière exacte de l'homme?

Ses cheveux noirs comme un corbeau...

Les boucles dans ses cheveux...

Ses yeux radiants d'azur...

Ses gros muscles noués... (1957a, 59 tp)

Les images filmiques montrent, comme des postulats simples, comme des éclairs, la plus essentielle vérité du sujet : il n'est pas composé en récit, mais décomposé en images.

¹⁶² Pour un examen historique du concept d'attraction, voir aussi Gaudreault (2008).

(Décomposition encore plus marquée si on entend l'homosensualité de la liste : Eisenstein *fétichise* des morceaux d'un mâle. Je repense au corps morcelé de Lacan, à la tête ensanglantée au sein de la pensée hégélienne. De la caméra d'Eisenstein au télescope de Nathanaël braqué sur Olympia, il n'y a qu'un pas : la technique s'améliore, mais ce qui demeure, c'est le fantasme oculaire qui taillade le corps en blocs de désirs.) L'hypertrophie de la mise en scène des réalisateurs classiques se heurte donc à ce qu'Eisenstein nomme la « *mise-en-cadre* » (1957c, 16, en français dans le texte), c'est-à-dire « la composition imagée de *cadres* (plans) dans une séquence de montage » (1957c, 16 tp). Ultimement, ce qui compte, c'est la sensibilité *visuelle* (du réalisateur et du spectateur).

L'homme et son histoire éclatent simultanément. Cet éclatement, c'est l'image qui montre toute sa vérité : le poing fermé du prolétaire, l'œil en sang d'une vieille dame, un cheval mort qui tombe à l'eau, un paysan debout à l'horizon, etc. Les images n'ont pas besoin de ladite « sécurité » d'un filet de renvois, elles ont une force inhérente à elles-mêmes devant laquelle il suffit d'ouvrir les yeux. Eisenstein affirme à cet effet : « Le plan, considéré du point de vue de la résistance des matériaux, est plus dur que le granit. Cette force de résistance lui est spécifique. C'est dans sa nature même qu'est profondément enracinée la vocation du plan d'être complètement "factuel" et inaltérable » (1976b, 115)¹⁶³.

Même si Eisenstein écarte la notion d'attraction au fil de ses réflexions, la pulvérisation violente qu'elle représente demeure. Le ton est donné : l'histoire sensée est mise

¹⁶³ Dans une étude publiée à un point tournant de sa pensée (du structuralisme au post-structuralisme), Roland Barthes affirme que le film eisensteinien « foudroie l'ambiguïté [...] il profère la vérité » (2002a, 489.) Malgré le fait qu'elle soit principalement orientée sur les signes et le sens, l'étude de Barthes est très intéressante pour nous, surtout dans son détail du troisième sens, « le *sens obtus* » (2002a, 488). Barthes écrit : « [...] le contre-récit même; disséminé, réversible, accroché à sa propre durée, il ne peut fonder (si on le suit) qu'un tout autre découpage que celui des plans, séquences et syntagmes (techniques ou narratifs) : un découpage inouï, contre-logique et cependant "vrai". » (2002a, 501) Plus important que la communication et la signification, le sens obtus se consacre au « signifiant sans signifié » (2002a, 500). De toute évidence, il est question d'une vérité sans rapport au monde ni au récit (quoiqu'en dise Barthes, le sens est loin). Afin de toucher la (*sa*) vérité des films d'Eisenstein, Barthes fétichise des éléments : telle barbe, tel poing, tel chignon, etc., à tel ou tel moment précis du film. Ailleurs, en examinant la place qu'occupe la division et l'encadrement dans un programme politique progressiste comme celui dans lequel participe Eisenstein, Barthes (2002b) reconnaît l'essence de l'œuvre cinématographique dans le photogramme; autrement dit, il trouve l'essence du filmique dans les représentations découpées du tissu du réel, dans le fragment souverain. Enfin, Barthes ne retient pas tant les chocs entre les images que la tension dialectique *dans* l'image. Il cite à cet effet la préférence d'Eisenstein pour la verticalité du montage plutôt que pour l'horizontalité mouvante du récit. Le récit est subverti : le cinéaste ne tisse pas des images entres elles, mais plonge *en* chacune d'elle. L'histoire et l'illusion de mouvement ne sont que des accidents. Concernant la théorie du photogramme chez Eisenstein et la dimension essentiellement fragmentaire du film, on consultera Albera (1993).

en cause précisément parce que l'Homme apparaît en lambeaux. L'Homme est équarri comme une bête soudainement abattue, son récit est passé au déchiqueteur – nous sommes bien loin du Dasein en quête de sa plénitude.

Coupez.

Peu à peu, c'est donc la notion de montage qui occupe l'esprit d'Eisenstein : « [...] une syntaxe pour la construction correcte de chaque particule d'un fragment de film. » (1957b, 111 tp) On peut penser que la formation initiale d'Eisenstein, l'ingénierie, le pousse à reconnaître l'importance de la dimension mécanique et formelle d'une production cinématographique. Au fil de sa carrière de cinéaste, Eisenstein se réfère à cette méthode (à définition malléable) afin de penser, d'une part, la juxtaposition et la tension des images fragmentaires d'un film et, d'autre part, le fonctionnement même de l'esprit. Autrement dit, le montage est autant une méthode artistique qu'un modèle épistémologique¹⁶⁴. Dans les remarques finales de son étude, Aumont pose la question : « le principe de montage est-il un reflet de la pensée[?] » (2005, 257) La réponse affirmative semble clairement indiquée.

Eisenstein (1976g, 37) donne l'exemple suivant d'un montage filmique : le cinéma permet de juxtaposer immédiatement l'image d'un œil surdimensionné qui couvre tout l'écran à celui d'un homme minuscule. Rien dans le monde ne nous donne accès à de telles expériences, des « monstrueuses incongruités » (Eisenstein, 1976g, 37); en aucun cas dans la réalité ne nous est-il permis d'assister à de telles apparitions. Entre l'œil et l'homme, il y aura le visage, la tête, le cou, le tronc, le bassin, les jambes, etc., une quantité infinie de phénomènes intercalés. Et pourtant, le cinéma réussit à donner aux spectateurs la vue d'évènements de ce genre parfaitement « impossibles » (Eisenstein, 1976e, 59).

Eisenstein dialectise la forme filmique et énumère une série de mesures à partir desquelles faire et penser des films qu'il englobe par la formule du « *contrepoint visuel et sonore* » (1976c, 53). Parmi ces mesures, notons : des disproportions spatiales et temporelles,

¹⁶⁴ Voir Amengual (1980) pour la théorie du montage chez Eisenstein, voir Newcomb (1974) pour sa conception de l'esthétique, et Albera (1990) pour son formalisme. Il existe par ailleurs un rapport unique entre Eisenstein et Joyce qui permet de comprendre l'importance du montage chez les deux créateurs (et, par la bande, celle de la dimension graphique, imagée de l'écriture joycienne); voir Costanzo (1984), Tall (1987), Burkdall (2001) et Sheehan (2004 et 2006). Aux dires de Joyce lui-même, Eisenstein aurait été un des seuls réalisateurs capables de tourner *Ulysses* (rapporté par Werner 1990, 498).

des irrégularités formelles et chromatiques, des trames sonores désynchronisées, etc. Ce qui est essentiel dans le cinéma, c'est l'agencement de différents éléments afin d'empêcher la prise du sens et d'encourager la force explosive de la pensée. L'articulation de ces différentes stratégies est du ressort du monteur. Eisenstein affirme à cet effet :

Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner du montage.

Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa « non-coïncidence » avec les images visuelles.

Cette méthode d'attaque seule produira la sensation recherchée qui conduira, avec le temps, à la création d'un nouveau *contrepoint orchestral* d'images-visions et d'images-sons. (1976h, 20)

Ou, comme il déclare dans une de ses dernières interviews :

L'art commence à partir du moment où le craquement de la botte (au son) tombe sur un plan visuel différent et suscite ainsi des associations correspondantes. Il en va de même pour la couleur : la couleur commence là où elle ne correspond plus à la coloration naturelle. (Veissfeld, 1969, 21)

Entre les images, il y a des vides et, strictement parlant, ce sont ces vides qu'articule le monteur. Celui qui (comme Heidegger) cherche du sens partout – un ciment qui unifiera les phénomènes entre eux –, ne peut qu'être horrifié par un médium qui présente aux spectateurs de tels assemblages monstrueux, lézardés de fentes.

À ce propos, Aumont souligne un point particulièrement intrigant : le rapprochement sémantique sur lequel joue volontiers Eisenstein et qui unit « le mot russe *obraz* (image) à la racine *obréz* (qui évoque l'idée d'une coupure nette, d'une tranche), et aussi à *otréz* (qui évoque aussi la coupure, en y ajoutant l'idée que quelque chose a été enlevé, amputé) » (2005, 62). Il est clair que la théorie du montage n'est pas consacrée aux renvois, aux rapports et aux relations entre les différents phénomènes. Le montage ne concerne pas le raccord d'images, mais bien leur arrachement et leur collision. Eisenstein écrit justement :

Le plan n'est en aucune façon un *élément* du montage.

Le plan est la *cellule* du montage.

(Tout comme les cellules, par leur division, donnent naissance à un phénomène d'un autre ordre, l'organisme ou l'embryon.) De l'autre côté du saut dialectique partant du plan, il y a le montage.

Par quoi, alors, le montage est-il caractérisé, et, en conséquence, son embryon – le plan[?]

Par le choc. Par le conflit de deux fragments s'opposant l'un à l'autre. Par le choc. Par le conflit. (1976g, 40)

L'assemblage des images, l'art lui-même, est donc foncièrement violent. Ce n'est pas la combinaison des images qui est importante, mais le fait qu'elles soient taillées en pièces et qu'à leur contact, elles provoquent des chocs dans l'esprit :

Et si l'on doit comparer le montage à quelque chose, alors la phalange de fragments de montage, les « plans », devraient être comparés aux séries d'explosions d'un moteur à combustion interne, se multipliant dans les dynamiques du montage, et servant ainsi « d'impulsions » pour entraîner une auto ou un tracteur rapide. (1976g, 41)

Il est clair que le montage ne constitue pas la reconduction du sens, mais plutôt la mesure de son manque. La théorie du montage ne sert pas à colmater des brèches (comme le phénomène et le signe), mais, au contraire, nous invite à penser à *partir* d'elles.

Coupez.

C'est d'ailleurs ce qui rend le montage si important : c'est un principe de création cinématographique qui déborde de la sphère purement artistique. Comme chez Benjamin, le montage d'Eisenstein revêt – en cela même qu'il est un principe esthétique – une dimension épistémologique et politique : le montage participe à la détermination de la pensée. C'est ainsi qu'Eisenstein déclare qu'il « *naît* un concept » (1976g, 40) de la juxtaposition des images. Le résultat est un « cinéma intellectuel » (Eisenstein 1976g, 43) dont l'objectif est de représenter concrètement des idées. Le meilleur exemple : Eisenstein espérait faire une version filmée du *Kapital* de Marx, sans doute un des ouvrages qui a le plus finement analysé l'entrecroisement des domaines de l'idéologie et de l'Histoire réelle.

Comme Benjamin insiste sur la tension entre les fragments Historiques que représentent les images dialectiques, Eisenstein fait de son cheval de bataille la tension dialectique – non seulement *en* chacune d'elles, mais aussi telle qu'elle se présente *entre* les différentes images filmiques. L'objectif du cinéma, selon Eisenstein, sinon son résultat, c'est d'ébranler l'apparente homogénéité d'un récit, de générer un conflit dans l'esprit du

spectateur et de choquer suffisamment sa pensée afin de le libérer du délire totalitaire qu'impose l'unité du sens¹⁶⁵. Eisenstein élabore ainsi

une théorie de la forme qui emprunte, plus que ne le font les formalistes – dont le modèle est le langage –, à une dimension psychologique voire psychanalytique tablant sur la recherche d'une homologie structurale entre l'œuvre d'art et les couches inconscientes du psychisme permettant de conduire le spectateur, par participation, de la forme à la formulation idéologique, de la sensation au concept. (Albera, 2005, 39)

Le cinéma contribue à la formation de la pensée proprement idéologique, c'est-à-dire inscrite dans une époque et mobilisée par une communauté. (Oui, les films d'Eisenstein ont été fabriqués et utilisés à des fins de propagande; mais ce n'est pas sûr qu'il s'agisse là d'une simple *contrainte* posée après-coup.) Ainsi, le montage ne mobilise pas la pensée du seul individu. Le montage cinématographique (les multiples intervalles qui séparent les photogrammes d'un rouleau de pellicule) est l'allégorie d'une communauté de sujets. Le réalisateur russe conçoit le cinéma de manière étrangement complémentaire aux déterminations lacaniennes de la *psychè* : monter un film, comme vivre en communauté, consiste à agencer des événements qui possèdent une part essentielle de négation. Amengual écrit à ce propos : « [...] le montage apparaît ainsi comme l'introduction de la dimension communautaire dans la production de l'œuvre d'art. Plus d'individus-vedettes, plus d'intrigues-vedettes, plus d'images-vedettes » (1980, 69)¹⁶⁶. Les films d'Eisenstein contribuent

¹⁶⁵ On consultera Aumont (2005) pour une analyse détaillée de l'œuvre d'Eisenstein; voir Bordwell (1974) et Polan (1977) pour des explications du travail théorique du réalisateur. On consultera aussi la fascinante étude historique de Esther Leslie, *Hollywood Flatlands* (2002), qui examine la naissance et les transformations dans l'industrie du cinéma et ses effets sur la culture populaire; Benjamin et Eisenstein sont convoqués (parmi plein d'autres : les membres de l'école de Frankfort, Walt Disney, Leni Riefenstahl, Betty Boop, Donald Duck, etc.) comme des acteurs/théoriciens importants dans cette affaire. Je me garde de faire une analyse filmique; Aumont en fait deux excellentes dans « Eisenstein pris à la lettre » (2005, p. 99-204). Ce genre d'analyse n'est pas nécessaire ici, car l'objectif n'est pas de constater l'application de certaines notions, mais de comprendre comment ces notions m'aident à articuler le déboîtement du sens. De toute manière, les écrits d'Eisenstein sont riches d'exemples tirés de son œuvre visuelle.

¹⁶⁶ Pour l'importance qu'accorde Eisenstein à l'Histoire turbulente de son époque, voir Goodwin (1993). Une mise en garde formulée par Benjamin tombe pile : bien qu'on doive reconnaître l'importance des expérimentations cinématographiques, il y a un danger inhérent aux « prétentions du film abstrait » (K3a,1). L'art pour l'art produit une élite de théoriciens à l'écart des foules. Eisenstein aussi prémunit contre le film « ossifié dans un symbolisme littéraire sans vie et dans un maniérisme stylistique » (1957a, 58). Le pronostic : oui aux expérimentations qui déchirent le sens, à condition qu'elles contribuent à « faire exploser les substances que le XIX^e siècle a accumulées » (Benjamin, K3a,1); c'est-à-dire qu'elles bouleversent l'Histoire – ou, ce qui revient au même, qu'elles contribuent à la « dynamisation du sujet » (Eisenstein, 1957a, 58), qu'elles bouleversent les sujets.

de cette manière à l'agitation idéologique (*agit-prop*) si importante dans la politique soviétique émergente. Eisenstein le dit clairement :

Il ne nous faut pas un « ciné-œil », mais un « ciné-poing ».

Le cinéma soviétique doit fendre les crânes! [...]

Fendre les crânes avec un ciné-poing, y pénétrer jusqu'à la victoire finale, et maintenant, devant la menace de contamination de la révolution par l'esprit « quotidien » et petit-bourgeois, fendre, plus que jamais!

Vive le ciné-poing! (1970, 36)

On ne peut pas rester indifférent aux allusions récurrentes à la violence faites par Eisenstein : du guignol mutilé au cinéma comme technique violente et déconstructrice. S'il restait quelque sens jusqu'ici, quelque Dasein sur la voie de plénitude, les films d'Eisenstein l'ont définitivement supprimé en dissipant l'illusion de l'homogénéité. Eisenstein décrit, de manière allégorique, la méthode de montage de ses films : c'est le « hache-viande » (1970, 34). Le cinéma détruit les existences, il dévore les corps. Le sens s'effondre face aux trames sonores et visuelles saccadées. Et, point essentiel, ce panaché d'images et de sons est la condition principale de la pensée. Cette conclusion est particulièrement inquiétante et, dirai-je, c'est justement ce qui fait sa force. Le spectateur doit refuser de se laisser bercer par l'illusion réconfortante du sens. Au final, ce qui compte, c'est l'identification du spectateur aux ruptures d'un film.

Coupez.

CHAPITRE XIII

Ces quelques corps morts

En rétrospective, cette seconde partie de la thèse est jonchée de cadavres. J'en ai déjà énuméré plusieurs (supra chapitre 2.10). Depuis, quelques-uns se sont rajoutés :

- Erich et Sophie jouent à la mort (et, au final, la trouve) dans *Der Fangschuß*;
- dans *Hiroshima mon amour* Elle et Lui discutent des bombardements nucléaires qui ont mis fin aux opérations militaires du théâtre pacifique lors de la Seconde Guerre mondiale;
- il y avait cette (trop) brève référence à Auschwitz, l'idée même du camp de la mort;
- même Benjamin a un élan assassin (conceptuellement parlant) et veut « démolir » Heidegger;
- les Patriotes québécois massacrés au 19^e siècle;
- le policier, ne l'oublions pas, mort lors de la crise d'Oka;
- le fait que Benjamin considère la photographie à son état le plus parfait dans des scènes de crimes d'Atget et trouve l'essence du cinéma dans le fantasme sadique;
- et enfin, Eisenstein voit dans le démembrement l'idée de la représentation et de l'expérience spectatorielle, avant de plaider en faveur d'un cinéma violent qui pulvérise les têtes.

Une quantité pareille d'exemples meurtriers ne peut relever d'une coïncidence. C'est beaucoup de cadavres pour une thèse qui a démarré avec de l'existence engagée sur la voie de son autodécouverte et de son destin...

Un meurtrier croisé à quelques reprises au fil de cette thèse est Raskolnikov, le personnage principal de *Crime et châtiment*. Le roman raconte comment un jeune homme

commet un double meurtre, se repent difficilement et réintègre finalement les rangs de la société (normale, normative). Mais quelle est la nature exacte de son rôle dans mes méditations? Le roman constitue un récit unifié, relatant les tourments intérieurs et la longue quête existentielle du meurtrier; la quête de la vérité du personnage dostoïevskien passe par (et *dépasse*) le tourment intérieur et l'angoisse. Pourtant, la pénitence infernale de Raskolnikov et son acceptation de la suprématie du sens sont peu utiles, le sens étant une illusion, un soulagement à court terme. L'angoisse, il vaut mieux la vivre. Et ce faisant, il est nécessaire de convoquer des images.

Ça tombe bien, car le cinéaste Gus Van Sant a filmé une sorte de version contemporaine du roman, *Paranoid Park* (2007). Ouvertement influencé par le cinéma expérimental (*underground*, structurel), Van Sant filme de manière décousue quelques jours dans la vie d'Alex (Gabe Nevins), un adolescent désœuvré¹⁶⁷. Au lieu de raconter, comme le fait Dostoïevski, l'effet de l'obsession du meurtre sur la conscience, Van Sant filme la paranoïa. Je réordonne la trame narrative pour les besoins de l'exposé, mais il est impératif de se rappeler que nous ne voyons pas cette histoire comme telle se déployer sur l'écran; le caractère fragmentaire du film, auquel je reviendrai, est essentiel et presque aussi important que l'histoire elle-même. Une nuit, Alex se rend à *Paranoid Park*, un *skatepark* notoire construit illégalement par des jeunes. Avec Scratch (Scott Green), un *skate bum*, Alex décide de sauter sur un train de marchandises. *Scratch* : rayure, comme un disque rayé nous ramène toujours dans le même sillon, comme si on ne pouvait se sortir du cycle de la violence et de la misère. *Scratch* : les égratignures sur les murs de la ville, sur les planches à roulettes, les rayures que les planches creusent dans le bitume des cités. *Scratch* : nom usuel donné à un chien bâtard. *Scratch* : gratter, comme on gratte un billet de loterie, cette loterie annoncée sur un panneau publicitaire qui surplombe le *skatepark*, et qu'on perd inévitablement : retour à la case départ, l'insuffisance et l'échec. *Scratch*, c'est le passeur, l'inconnu, le fantôme rencontré dans la nuit

¹⁶⁷ Pour la petite histoire, en 1933, Eisenstein consacre une partie d'un séminaire aux problèmes que poserait le tournage éventuel de la scène du meurtre dans *Crime et châtiment* (rapporté in Oeler, 2009, p. 37-49). En regardant le film de Van Sant, on imagine une certaine influence du cinéaste russe : une narration découpée, une désynchronisation des trames sonores et visuelles, etc. L'intérêt de *Paranoid Park* est que le film démolit les prétentions du récit unifié autour d'une existence et s'inscrit dans une conception pleinement visuelle du cinéma. Le rapport à *Crime et châtiment* est clairement établi dans le roman *Paranoid Park* de Blake Nelson (2006), qu'adapte Van Sant, dans lequel une citation du roman de Dostoïevski se trouve en exergue. Voir Bouquet et Lalanne (2009) et Lobrutto (2010) pour des études générales de la filmographie de Van Sant. À propos de *Paranoid Park*, voir Neyrat (2007) et Grand (2007).

qui nous présente à Hadès. En effet, lorsque Scratch et Alex sont sur le train, ils se font détecter par un gardien de sécurité. Une altercation s'ensuit, elle tourne mal. Dans une scène gore qui détonne avec le reste du film, on assiste à un parricide symbolique : Alex pousse le gardien qui tombe sous un train et se fait déborder (figure II.13.1).

L'enquête policière menée par l'inspecteur Lu (Daniel Liu) se referme graduellement autour d'Alex. Paniqué, Alex confie à Macy (Lauren McKinney), une amie amoureuse de lui, qu'il lui est arrivé quelque chose. Macy tient le rôle de la femme émancipatrice, comme Sonia dans le roman de Dostoïevski : elle suggère à Alex qu'il lui écrive une lettre. Convaincue des effets bénéfiques d'un geste cathartique, Macy insiste : Alex pourrait lui raconter les événements, se vider le cœur. Alex hésite au début; il compare cette action à un devoir d'école. Mais il se ravise et écrit ce qui sert de narration au film. Dans les dernières images, Alex brûle ses notes dans un champ, puis somnole en classe.

Plusieurs raisons nous convainquent de l'importance de ce film. Contrairement à Raskolnikov, Alex ne succombe pas à l'autorité : il n'y a pas de *happy end* dans *Paranoid Park* où l'ordre, momentanément perturbé, revient en force. D'ailleurs, il est important de reconnaître l'importance accordée à l'imagination. Les rêvasseries d'Alex à la fin du film ne nous laissent pas croire que le jeune a tout simplement inventé cette histoire, mais on comprend de manière implicite que l'imagination joue un rôle clé dans son expérience subjective. Il en va de même pour la découverte du langage, la création littéraire. Pour qu'Alex prenne sur lui l'obsession du meurtre, il doit d'abord décharger des mots, coucher des mots sur une page. Écrire le meurtre est une découverte (pénible) du langage. Découvrant les mots et leur négativité inhérente, Alex cesse d'être un enfant muet (*in-fans*) et entre en adultie.

Mais, dira-t-on, ces éléments sont encore de l'ordre de l'intrigue! Nous voilà encore en train de démêler un récit! Comme quoi on ne peut pas facilement se départir des histoires tissées; c'est comme si on ne savait pas comment parler d'images. Alors, il faut se demander si le film ne fait que *raconter* une histoire? Nous *montre-t-il* quelque chose? Quelque chose de suffisamment important qui nous permettra de mieux comprendre les limites du sens et le meurtre qui se trouve en son sein?

C'est la fragmentation des images qui s'avère importante. Je l'ai souligné : l'histoire relativement simple d'Alex aux prises avec un meurtre n'est pas racontée de manière claire. Le montage fragmentaire nous invite à résister à la tentation de la narrativité qui veut ramener tous les éléments disparates à un sens unifié : le récit est second à la juxtaposition des images qui composent le film. D'ailleurs, par analogie, je dirais que la communauté hétéroclite de *skaters* est comme la communauté des images qui défilent à l'écran. Ce qui compte, c'est le montage singulier de scènes mélangées, les images floues. Et puis il y a les paysages sonores (*soundscape*s) diversifiés et hautement élaborés. C'est comme si chaque situation signifiante (engueulade avec sa copine, sexe avec sa copine, interrogatoire du détective) était bloquée par une musique qui habite l'esprit d'Alex : « Les mots s'effacent sur les images de leurs visages discordants. » (Grand, 2007, 65)

L'efficacité de plusieurs films indépendants et expérimentaux, dont ceux de Van Sant, réside dans le fait que les réalisateurs ne recourent pas à des récits scénarisés (J. Murphy, 2010); l'idée rappelle Eisenstein, qui invite à se fier davantage à la mise en *cadre*, l'image, qu'à la mise en scène, le scénario (1956 I, 16). Privés du script, partant seulement de quelques notes et de l'équipe de tournage, les réalisateurs indépendants et expérimentaux se fient à la sensibilité visuelle (ce qui leur permet, par ailleurs, de filmer des imprévus et des actions spontanées). Ainsi, le montage des images ne reproduit pas une histoire déterminée à l'avance, mais projette et arrange des idées dans l'esprit du spectateur. Autrement dit, le cinéma n'est pas soumis à l'impératif d'un récit sensé, il n'ensorcelle pas avec une intrigue savamment construite, mais se construit « en termes plus strictement visuels et formels. » (J. Murphy, 2010, 185). L'objectif du cinéma, c'est de capter et d'enfiler des images.

C'est là que le *thème* du film entre en ligne de compte : la rupture brutale à laquelle s'identifie la subjectivité d'Alex, le meurtre, est éclatée, à l'image du film. Le meurtre n'est pas tant un *accident* narratif que l'*essence* des images fragmentées. Une étude parfaitement appropriée de Karla Oeler met justement en relief ce principe meurtrier du cinéma : *A Grammar of Murder : Violent Scenes and Film Form* (2009). Oeler remarque, comme nous l'avons souligné plus haut, que la force d'un film « réside dans sa capacité à référencer le monde et l'événement avant que n'intervienne le sens narratif ou rhétorique » (2009, 2 tp). Les images

captées ne dépendent pas d'un récit sensé, mais du montage. Oeler distingue ainsi les films classiques soviétiques de ceux d'Hollywood : les premiers, davantage réglés sur des problèmes formels et imagiers, comme le montage; les seconds, sur des problèmes essentiellement narratifs et temporels (cette distinction est bien sûr contestable, mais habituelle et suffisamment juste pour nos propos). L'opposition entre le visuel et le raconté est on ne peut plus clair.

Mais Oeler va plus loin et met le doigt sur quelque chose de tout à fait exact : curieusement, remarque-t-elle, les théoriciens du cinéma classique ont souvent eu recours au meurtre pour expliciter comment ils effectuent l'organisation de leurs images. Oeler évoque ainsi « la comparaison omniprésente et étonnamment persistante entre le montage et le meurtre » (2009, 4 tp) dans les écrits théoriques sur le cinéma. Oeler ajoute qu'« au fil de l'histoire de l'écriture théorique sur le cinéma, la violence meurtrière a [...] souvent servi d'une métaphore *pour* le montage » (2009, 4 tp). En somme, le meurtre est un moment fondateur dans l'Histoire du cinéma, car il

dépeint la manière dont la représentation cinématographique – qui montre la trace d'un objet dorénavant absent – est toujours tenue entre la transmission de la réalité de l'objet et l'enregistrement de la perte de la réalité, ou la désincarnation, intrinsèque à la représentation elle-même. (Oeler, 4, tp)

De par sa dimension négative inhérente, « la scène du meurtre [est] un site privilégié pour réfléchir à la manière dont la réalisation de film fondée sur la photographie coupe intentionnellement le monde qu'il enregistre » (Oeler, 2009, 17 tp). L'image cinématographique et le meurtre violent sont comme les deux côtés d'une même médaille; plusieurs ont noté à ce sujet la proximité technique entre la caméra, qui capte une succession rapide d'images, et la mitrailleuse, qui vide son ammunition en rafales (Oeler, 2009, 230, note 39). Les premiers théoriciens du cinéma ont donc rapidement vu dans le montage une stratégie qui remet en question l'unité d'un sujet : les différentes prises de vue découpent l'Homme en pieds, mains, yeux, etc. Le montage constitue « le développement intensif d'une nouvelle forme de représentation de l'être humain et de son annihilation » (Oeler, 12 tp). Oeler spécifie que le montage est constitué

d'une tension similaire à celle d'une scène de meurtre : soit elle fait paraître la victime comme quelqu'un de réel (dont la destruction et, rétroactivement, dont la vie, ne peut être confinée à un sens narratif), soit elle traite la victime comme de l'information importante pour l'intrigue, mais pas importante pour elle-même (2009, 13-14 tp).

En somme, le montage-meurtre « est un site crucial où le cinéma réfléchit à lui-même » (Oeler, 2009, 19 tp)

Le fait qu'Oeler considère le meurtre comme un « paradigme pour la narration réaliste » (2009, 130), discernable dans les films hollywoodiens plus conventionnels¹⁶⁸, n'enlève rien au fait que le meurtre est *également* un thème clé dans les expérimentations cinématographiques des réalisateurs soviétiques. Oeler note ainsi que « [l]a genèse du montage dans le cinéma et la théorie filmique soviétiques est liée à la politique et à des narrations qui réduisent la vie individuelle à un sens abstrait » (2009, 12). Aucune glorification de l'Homme ne s'y trouve, l'essence des films et des théories filmiques soviétiques repose sur des sujets éliminés – « biffés » je dirais, Lacan à l'esprit.

Coupez.

Évidemment, une telle phrase trouve une résonance malheureuse avec les épisodes les plus sombres du communisme, les trois décennies qu'a duré le règne totalitaire de Staline. Pourtant, même dans les sociétés occidentales et capitalistes, cette tendance à l'effacement prévaut. Il ne s'agit pas de poser bêtement une équivalence directe entre l'Homme vivant sous le régime totalitaire soviétique et son semblable vivant sous une démocratie occidentale (comme cette histoire du jeune universitaire américain qui identifiait de manière un peu irréfléchie sa vie dans un campus *Ivy League* à celle du prisonnier politique perdu en Sibérie). Et je ne parle pas non plus des massacres (esclavagisme classique ou moderne, les camps de concentration) qu'une forme de capitalisme a perpétrés. Pourtant, des deux côtés du rideau de fer, une forme de désobjectivation s'impose. Dans *La communauté qui vient*, Agamben déclare justement que, devant l'hyper-marchandisation du quotidien, le petit-bourgeois cherche « le produit dont il a été frustré, en s'obstinant, malgré tout, à s'appropriier une identité qui, en réalité, est devenue absolument impropre et insignifiante » (1990, 66).

¹⁶⁸ Toute la seconde partie de son étude, « Murder and Genre » (p. 131-217), est consacrée au film hollywoodien.

L'impossibilité d'avoir se conjugue à l'impossibilité d'être. Une telle insatisfaction pousse le petit-bourgeois à embrasser (pour le meilleur ou pour le pire) la mort, ou, pour rester dans mon lexique, le *meurtre* : « [...] la vie, en fait, lui est impropre et purement extérieure, il n'est, pour lui, aucun abri sur terre. » (Agamben, 1990, 66) La suite du paragraphe est tout aussi importante. Agamben continue en affirmant que la destruction de l'existence « représente dans l'histoire de l'humanité une occasion inouïe » (1990, 66-67). En effet, il faudrait que les sujets adhèrent à l'impropriété et fassent d'elle le fondement de la communauté. Libéré de la tentation de l'identité (auto)biographique, « l'humanité accèderait pour la première fois à une communauté sans présupposé et sans objet » (Agamben, 1990, 67). Autrement dit, la tâche politique à venir est la création d'une communauté d'individus anonymes, *sujets*.

Coupez.

Retour à *Paranoid Park*.

L'application de ces idées au meurtre dans *Paranoid Park* permet de comprendre que l'évènement meurtrier n'est pas limité à la scène du gardien débité sur le chemin de fer, mais est filé, si on peut dire, dans le film entier. Le meurtre est dans la juxtaposition même des images, il est dans la pure visualité du film, et précède le récit (l'herméneutique de l'existence d'Alex). Oeler remarque à cet effet : « [...] la scène de meurtre est avant tout intelligible, non pas comme un évènement directement référencé, mais en relation aux stratégies formelles et aux problèmes qui l'entourent. » (2009, 19 tp) D'ailleurs, plus que la mort réelle, c'est la photographie du cadavre (montrée par le détective) qui déclenche la paranoïa d'Alex. Ici, une série de trois plans est cruciale : Alex tient la photographie dans ses mains; coupure; la caméra se déplace vers le visage d'Alex qui regarde devant lui; coupure; on voit les yeux du détective (figure II.13.1). Van Sant n'a pas eu besoin de nous raconter quoi que ce soit, mais on comprend qu'Alex regarde la mort en face ; dans ce moment du plus grand désarroi, la vérité, le meurtre, brille comme l'éclair. La culpabilité apparaît aux yeux de l'Autre – littéralement *sous les yeux* de l'inspecteur Lu, le stéréotype de l'impénétrable Asiatique. L'inspecteur, comme le spectateur, veut savoir; il veut qu'Alex confesse le crime. Et bien qu'Alex ne dise rien, l'enfilade des images nous permet de comprendre que l'inspecteur sait qu'Alex est coupable. Ou, plus justement, Alex sait que l'inspecteur sait qu'Alex sait que

l'inspecteur sait qu'Alex (etc.) est coupable. Comment? Parce qu'Alex et l'inspecteur se regardent dans les yeux et reflètent *notre* regard sur les images qui défilent à l'écran; on est pris à témoin de la culpabilité d'Alex.

Coupez.

On trouve quelque chose de similaire dans *Elephant* (2003), un autre film de Van Sant¹⁶⁹. Le film a deux sources principales d'inspiration. Thématiquement, c'est une adaptation fictionnelle d'un évènement tristement célèbre : le massacre de 1999, où deux tireurs ont abattu treize individus de l'école secondaire publique de Columbine, au Colorado. Formellement (et thématiquement), *Elephant* de Van Sant doit beaucoup au *Elephant* (1989) d'Alan Clarke. De manière troublante et terriblement efficace, le moyen métrage de Clarke filme 39 minutes de meurtres insensés. On ne comprend rien des tireurs isolés et rien des victimes; après s'être écroulées, celles-ci sont filmées de manière statique pendant de longues secondes. On ne sait pas trop s'il existe un lien entre ces meurtres. Pourtant, on s'imagine à la fin que le réalisateur a voulu montrer, et dénoncer, le cycle de la violence, *Na Trioblóidi*, dans lequel s'étaient enlisées des factions politiques et religieuses de l'Irlande du Nord dans la seconde moitié du 20^e siècle.

Comme dans *Paranoid Park*, le scénario d'*Elephant* est décousu, il y a une démultiplication des points de vue ainsi qu'une désynchronisation des trames sonore et visuelle. À l'ouverture du film, on suit une voiture qui zigzague dans les rues de la banlieue. Le conducteur, un homme dans la cinquantaine, est ivre. Il cède le volant à son fils, John (John Robinson). Les deux discutent de la chasse et de la guerre. Le ton du film – violence, meurtre, absence de contrôle parental – est donné. Encore, comme dans *Paranoid Park*, ce sont des adolescents qui sont en cause : des sujets impropres, largués par la société. John gare la voiture devant son école secondaire. On nous présente une foule d'autres étudiants, dont Elias (Elias McConnell), un photographe, et Michelle (Kristen Hicks), une adolescente timide et mal dans son corps. Deux adolescents, Alex (Alex Frost) et Eric (Eric Deulen), planifient une tuerie à l'école. Plus tard, ils entrent dans l'établissement armés jusqu'aux dents et y

¹⁶⁹ Il est convenu de regrouper quatre films de Gus Van Sant : *Paranoid Park* (2007), *Elephant* (2003), *Gerry* (2002) et *Last Days* (2005). Le tout forme un cycle convenablement nommé « La tétralogie de la mort ». À propos d'*Elephant* de Van Sant, voir Joyard et Lalanne (2003) et Rancière (2004).

répartissent des engins explosifs improvisés. Un montage d'images particulièrement révélateur est celui où les deux tueurs entrent dans la bibliothèque, le local où commence le carnage. Elias s'y trouve, et il photographie les deux assassins; le déclic de l'appareil marque le début de la tuerie. Michelle, qui replace des livres dans les rayons, est la première victime; son visage se contorsionne, les livres sont éclaboussés de sang. Puis, on comprend qu'Elias se fait tuer (figure II.13.2). Les coups de feu se suivent. À la fin, Alex abat froidement Eric. Il trouve un couple d'étudiants caché dans le congélateur de la cafétéria, dans un décor lugubre de carcasses de viande congelée. On s'imagine qu'Alex en abattra au moins un, sinon les deux, et que, si tout se passe comme à l'habitude dans ces tristes tueries, il retournera sans doute son arme contre lui.

Pourtant, la fin reste ouverte. Cette (non-)fin est essentielle. Le film n'aura pas le dernier mot sur la violence. Des tueries dans des écoles et dans des universités, il y en aura encore, malheureusement, épouvantablement plein : Erfurt (2002), Red Lake (2005), Dawson College (2006), Mustansiriya University (2007), Virginia Tech (2007), Azerbaijan State Oil Academy (2009), Ozar Hatorah (2012), etc. Van Sant ne donne pas de réponse à la violence qui déchire les communautés adolescentes et étudiantes, il ne la rationalise pas. En entrevue, le réalisateur affirme : « Les gosses dans *Elephant* [...] font les choses comme elles viennent. Je n'explique pas au spectateur pourquoi elles arrivent. Moi-même, je ne le sais pas... » (Joyard et Lalanne, 2003, 20) (On croirait entendre Duras ou Loden parler de leurs personnages.) Comme l'écrit Rancière dans un article sur le mal au cinéma, l'analyse d'*Elephant* occupe une place clé : « [...] il n'y a pas de raison au crime, sinon le vide même des raisons. » (2004, 96) Le film ne sera pas la fin de la violence, mais il est bien placé pour en témoigner, pour *la faire voir*.

Dans la scène de la bibliothèque, la juxtaposition d'un appareil photo et d'un coup de fusil est un enchaînement crucial. L'œil regarde, il découpe les images à la manière d'un meurtre; le sujet pense à la vitesse d'une balle. D'ailleurs, une longue scène avec Elias se passe dans un laboratoire de développement de photo : c'est comme si Van Sant, faisant un film sur le meurtre et la violence, devait aussi montrer, ausculter, analyser le dispositif et la technique utilisés pour faire le film. Comme écrit Lobrutto,

[l]a photographie [*still photography*] représente le film [*motion picture photography*] employé dans la création d'*Elephant*. Le processus lui-même est un thème – le processus de la planification et l'exécution du massacre, la gestion des parents et de l'administration de l'école, l'éducation, la culture adolescente, et les relations homme/femme femme/femme, homme/homme (2010, 103 tp).

Ce qui rend *Elephant* encore plus intéressant, c'est qu'il met en scène une école. Encore plus que dans *Paranoid Park* (où le groupe de *skaters* est, somme toute, second à Alex), dans *Elephant*, c'est l'activité (perturbée) d'une *communauté* qui est à l'avant-plan.

Ce serait exagéré de donner à *Elephant* des intentions purement idéologiques ou sociales. Pourtant, on ne peut pas ignorer plusieurs éléments du film qui lui donnent une inscription proprement Historique. Il y a d'abord, évidemment, la référence directe à Columbine, un massacre bien réel (l'évènement a lieu, c'est important de le rappeler, alors que les bombardements de l'ex-Yugoslavie par l'OTAN ont atteint leur comble). Formellement, il y a aussi le fait que Van Sant voulait initialement le filmer dans le style *agit-prop* cher aux communistes. De plus, dans le film, Michelle scrute le ciel dans lequel vrombit un moteur à réaction : vit-elle dans la peur du 11 septembre? C'est ainsi qu'on comprend les deux giclées de papier maché lancées sur Alex par les *jocks* en salle de classe – une caricature de l'Amérique contre laquelle se sont lancés deux avions. En 2003, l'année où *Elephant* sort en salle, c'est aussi l'année où Bush (fils) envahit l'Iraq, comme l'a fait son père treize ans auparavant : la paranoïa collective bat son plein. Alex et Eric, les deux assassins, regardent une émission sur Hitler et Mussolini avant de recevoir une arme semi-automatique par la poste. Il y a aussi le fait que Timothy Bottoms, l'acteur qui incarne le père ivrogne et inapte, joue le président George Bush (fils) dans une télésérie en 2001. L'éléphant est aussi le symbole du parti républicain, un parti qui n'a jamais caché ses liens étroits avec la *National Rifle Association*. Et que penser du long dialogue à propos de l'homosexualité, où des étudiants échangent sur des nouvelles manières de vivre ensemble, de pratiquer des relations sociales? En entrevue (Joyard et Lalanne, 2003, 22), Van Sant explique le lien entre le cinéma d'auteur et la révolution industrielle à partir des années 1910; il évoque notamment la relation étroite entre le réalisateur David Griffith et l'industriel Henry Ford.

Enfin, l'objectif n'est pas d'énumérer toutes les références sociales du film, mais il semble que chez Van Sant aussi le montage d'images cinématographiques et le défilement de

l'Histoire se pensent ensemble. L'Histoire fait son cinéma et les sujets, des milliards de photogrammes juxtaposés, tiennent tous les rôles¹⁷⁰.

Coupez.

C'est à peu de choses près le sujet principal du plaidoyer de la politique à venir de Agamben : le défi des sujets sera d'adhérer à leur impropriété et à leur inauthenticité, et de faire de leur non-être et de leur insignifiance le fil même de leur communauté (Agamben, 1990, 64-67). Bien qu'il reconnaisse le statut irrévocable de l'image dans la connaissance (1990, 111-112) et dans l'Histoire (1990, 54-55), Agamben laisse habituellement l'image à l'extérieur de ses analyses. Plus iconophile, Didi-Huberman, ne manque pas de relever ce fait¹⁷¹. Didi-Huberman affirme sans ambiguïté, dans son livre sur les *Lucioles*, que

dans notre *façon d'imaginer* gît fondamentalement une condition pour notre *façon de faire la politique*. L'imagination est politique, voilà ce dont il faut prendre la mesure. Réciproquement, la politique ne va pas, à un moment ou à un autre, sans la faculté d'imaginer (2009b, 51).

Dans une autre monographie parue la même année, *Quand les images prennent position*, Didi-Huberman tient sensiblement le même discours en appelant à la fondation d'une « *politique de l'imagination* » (2009a, 254) qui nous permettra de « *repenser l'histoire* [mémoire collective] » (2009a, 251). La puissance de l'image, c'est « ce qui la voue aux multiplicités, aux

¹⁷⁰ Si je peux me permettre une dernière référence monumentale (pourquoi pas, après *Sein und Zeit*, *Ulysses*, le *Passagen-Werk*...), je renvoie une dernière fois à la/aux *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998) de Godard. Dans « JJ/JLG », Louis Armand examine le rapport de Joyce à Godard et précise que l'expérimentation cinématographique (réelle dans le cas de Godard, métaphorique dans celui de Joyce) est inséparable de la pensée de l'Histoire :

[...] l'Histoire ne procède pas comme une narration continue, mais par *montage*, par surimpression et mots-valises, par juxtapositions par lesquelles ses mots et images *voient en nous*, dans la coupure, le découpage. Le cinéma articule la violence de l'Histoire dans sa structure, et *Histoire(s)*, comme *Finnegans Wake*, est aussi une Histoire d'un certain type de violence – la violence du langage, du discours, dont la logique exige qu'une « image » de l'Holocauste existe en même temps, à côté, des représentations de consommation, de plaisir et ainsi de suite. (in McCourt, 2010, p. 144-145 tp)

Le cinéma de Godard (et, dans une moindre mesure, celui de Van Sant) devient l'image, l'*allégorie* du 20^e siècle. À propos de ce monument filmique, voir Toubiana et Baecque (1997) et Daney (1997).

¹⁷¹ Didi-Huberman (2009b) critique le fait qu'Agamben passe par-dessus l'image, dans le chapitre « Apocalypses? » (p. 57-76).

écarts, aux différences, aux connexions, aux relations, aux bifurcations, aux altérations, aux constellations, aux métamorphoses. Aux montages, pour tout dire » (2009a, 256).



Figure II.13.1. *Paranoid Park* (photogramme). 46 min 10 sec. G. Van Sant, 2007.



Figure II.13.2.
Van Sant, 2007.

Paranoid Park (photogrammes). 43 min 30 sec. – 43 min 39 sec. G.



Figure II.13.3. *Elephant* (photogrammes). 67 min 01 sec. – 67 min 14 sec. G. Van Sant, 2003.

CONCLUSION

Je conclurai cette thèse en me tournant, une dernière fois, vers Heidegger et sa « Lettre sur l'humanisme » écrite en 1946. À la demande de son ami Jean Beaufret, Heidegger réfléchit à la question suivante : « *Comment redonner un sens au mot "Humanisme"?* » (1966, 70) La réflexion tombe à point. La Seconde Guerre mondiale, faisant plus de soixante millions de morts, vient tout juste de prendre fin; l'Europe, l'Asie et l'Afrique du Nord sont en ruines; suite à la conférence de Potsdam, l'Allemagne est en miettes. Pourtant, ce chaos n'est pas une raison de sombrer dans un irrationalisme barbare et destructeur. Au contraire, il faut redonner un sens à la pensée de l'Homme, il faut redonner un sens à l'humanisme; tel est le plaidoyer de Heidegger.

Heidegger juge qu'il est nécessaire de penser l'Homme de l'après-guerre en termes nouveaux. L'Homme n'est pas un simple agent social (Heidegger s'oppose aux sociologues/socialistes) ni une pure âme immortelle (par opposition à ce que croient les théologiens). L'homme n'est pas un *animal rationale* (*contra* Descartes), ni un simple animal (contrairement à ce que soutiennent les biologistes). Toutes ces définitions sont empêtrées dans les catégories obscures de la métaphysique. On l'aura compris : Heidegger reformule des propos tenus au § 10 de *Sein und Zeit*. D'ailleurs, il est toujours question de la fameuse « destruction » (*Destruktion*) (*SZ* 22) de l'Histoire de la pensée et de sa réécriture respectueuse du sens de l'être. Dans cette « Lettre » donc, Heidegger reconduit son argument selon lequel la métaphysique est incapable de penser l'Homme « en direction de son humanitas [éducation/civilisation/culture] » (1966, 79); la métaphysique est incapable, autrement dit, de penser le *sens* de l'Homme. Seule l'ontologie, seule la pensée qui se laisse revendiquer par l'être s'engage à connaître l'Homme. Heidegger est clair : « L'histoire de l'Être supporte et détermine toute *condition et situation humaine*. » (1966, 68) D'abord et avant tout, l'Homme *existe*, il déploie son projet d'être : « la pensée est la pensée de l'Être. » (Heidegger, 1966, 70) Ou encore : la pensée advient de l'être et elle lui appartient. C'est toujours la primauté de

l'ontologie qui est posée, et ce, dans des termes équivalents à ceux utilisés par Heidegger presque vingt ans plus tôt :

les plus hautes déterminations humanistes de l'essence de l'homme n'expérimentent pas encore la dignité propre de l'homme. En ce sens, la pensée qui s'exprime dans *Sein und Zeit* est contre l'humanisme. Mais cette opposition ne signifie pas qu'une telle pensée s'oriente à l'opposée de l'humain, plaide pour l'inhumain, défende la barbarie et rabaisse la dignité de l'homme. Si l'on pense contre l'humanisme, c'est parce que l'humanisme ne situe pas assez haut l'humanitas de l'homme. (1966, 87)

Heidegger ajoute : « c'est seulement à partir du "sens", c'est-à-dire de la vérité de l'Être, qu'on peut comprendre comment l'Être est. » (1966, 96)

On dira qu'il n'y a là rien de neuf. Les idées maîtresses de *Sein und Zeit* sont reproduites ici sous forme condensée; on lit la « Lettre sur l'humanisme » pour s'éviter le casse-tête que représente *Sein und Zeit*. Mais ce qui me retient dans ce texte, c'est la position que formule Heidegger par rapport à autrui. Autrement dit, la philosophie (la pensée) se présente comme un problème politique (portant sur les règles de conduite, de cohabitation et de gouvernance) et la politique s'assume comme un problème philosophique.

Les intentions qui motivent Heidegger à rédiger cette « Lettre » sont sans doute le plus clairement établies lorsqu'il se positionne vis-à-vis du problème de l'éthique (1966, 114-120). D'emblée, il laisse entendre que *Sein und Zeit* était, déjà en 1927, un traité sur l'Homme en ce qu'il est lié, de manière règlementée, avec les autres et avec son destin. Autrement dit, toute l'éthique heideggérienne était déjà formulée, il ne suffisait que de la mettre au jour. Ainsi, il ne faut pas s'attendre à trouver dans la « Lettre » une conception *plus* éthique que celle qu'il a tissée dans *Sein und Zeit*. En pensant autrui dans son message à Jean Beaufret, Heidegger n'explore que plus profondément des idées exposées dans son *magnum opus* (et surtout dans son chapitre sur le On, § 25-27). C'est ainsi que Heidegger spécifie que la pensée qui s'est complètement écartée de son élément finit comme une « entreprise culturelle » (1966, 72) et succombe à « la dictature propre de la publicité » (1966, 72). Dans cette vie publique et mouvementée, l'Homme se perd et se disperse. Pour bien faire – c'est toujours le salut de l'Homme qui importe aux yeux de Heidegger –, l'Homme doit se résigner tout simplement à être, et reconnaître qu'il n'a « que peu ou rarement quelque chose à dire » (1966, 74). L'Homme doit se rappeler que « [la] civilisation et [la]

culture » (Heidegger, 1966, 86) ne proviennent pas de lui, mais qu'elles sont l'expression de l'être.

Pour penser l'humanisme, l'Homme doit penser la pensée elle-même. L'Homme découvrira alors que « [l]orsqu'elle est attentive à son essence, la philosophie ne progresse pas. Elle marque le pas sur place pour penser constamment le même » (Heidegger, 1966, 93). « Ne pas progresser » : c'est-à-dire refuser la vitesse et les bouleversements. « Marquer le pas » : comme l'ordre militaire par lequel on enjoint la troupe à piétiner sans avancer. Philosopher avec Heidegger consiste ainsi à penser le *même*, penser à *sa* façon, penser en respectant le sens qu'il impose. Dans ses propres mots : « La lutte entre les penseurs [...] les aide mutuellement à atteindre l'appartenance simple au même, en quoi ils trouvent la conformité à leur destin dans le destin de l'Être. » (1966, 94). Quelques pages plus loin Heidegger renchérit : « les penseurs essentiels disent constamment le même. » (1966, 126) De surcroît, il qualifie la dissension (entendons la dialectique) de « danger » (1966, 126). C'est ainsi que l'Homme doit reconnaître que « ses tentatives pour penser sont chez elles sur le sentier du silence » (Heidegger, 1966, 103). L'homme ne doit obéir qu'à une consigne : « Tais-toi. L'être s'occupe de la/ta pensée. »

Pourtant, avec ces formules, on voit que Heidegger cherche (encore) à assurer le contrôle et l'exclusivité de la pensée. On le voit clairement dans sa conception de la *παιδεία* (*paideia*) – l'éducation des enfants ou l'élevage des esprits (1966, 75-76). L'éducation livre/impose une pensée unique; simultanément elle exclut la pensée d'autrui en la reléguant commodément aux oubliettes, le dépotoir conceptuel qui sert à l'*homo barbarus* de l'Esprit. Selon Heidegger, la pensée propre, authentique trouve ses origines chez les Grecs. Malgré le déclin de ces premiers penseurs, et malgré le déclin des Romains qui leur ont succédé (et toute l'époque Latine, incluant le Moyen-Âge), la pensée est restée européenne (voire *possédée* par les Européens) et, plus précisément, elle est devenue allemande (voire *possédée* par les Allemands). La pensée Allemande est enracinée dans les origines de la pensée de l'Homme. D'ailleurs à cet effet, même si Heidegger pense la « patrie » (la *Heimat* de Hölderlin) non pas en termes patriotiques ou nationalistes, mais comme l'expression du « plan de l'histoire de l'Être » (1966, 97), on ne peut pas s'empêcher de sentir sa « germanophilie ». Dans son entrevue qu'il donne au *Spiegel* en 1966, Heidegger affirme à cet effet : « C'est une chose que

les Français [mais ç'aurait sans doute pu être n'importe qui : les Anglais, les Américains, les Sénégalais, les Japonais, les Perses, etc.] aujourd'hui me confirment sans cesse. Quand ils commencent à penser, ils parlent allemand : ils assurent qu'ils n'y arriveraient pas dans leur langue. » (1995a, 268) Aux yeux de Heidegger, la suprématie allemande – bref l'exclusivité de l'ontologie, de *sa pensée* – est inébranlable. C'est dans cette optique élitiste et exclusive de la pensée que Heidegger s'en prend à deux modes de pensée fondés sur le multiple. Il rejette d'abord le cosmopolitisme représenté par Goethe (1966, 98) puis il condamne la conception sociologique/socialiste, promulguée par Marx (1966, 75). En somme, Heidegger vilipende le « pur internationalisme » (1966, 100-101). On peut croire que les deux versions de l'internationalisme sont ici visées : soit la version onusienne (cosmopolite) et la version communiste (matérialiste dialectique).

Mais pour quelle raison Heidegger tient-il ces propos? Ou, plus correctement, de quoi au juste Heidegger fait-il le procès? Des modes sociétaux venus s'imposer en Allemagne depuis la fin de la Guerre. L'Allemagne, découpée comme un gâteau par les quatre Alliés principaux – les États-Unis, l'Union Soviétique, le Royaume-Uni et la France –, est confrontée à une pluralité de pensées politiques. Les deux plus importantes – soit le Communisme et l'Américanisme (capitalisme pragmatique) –, Heidegger s'empresse de les critiquer comme étant ontologiquement insuffisantes (1966, 100). Ce sont surtout les références au et les critiques du Communisme qui m'intéressent. Heidegger ne le démolit pas complètement (il devait sans doute être prudent, les forces soviétiques n'étaient pas loin), mais il ne rate pas une occasion pour l'éreinter au passage. Il affirme à cet effet que le matérialisme historique fondé sur la technique est « dans son essence un destin historico-ontologique de la vérité de l'Être en tant qu'elle repose dans *l'oubli* » (1966, 99, je souligne). On comprend que, tout en reconnaissant l'importance du Communisme (Marxisme), Heidegger croit que – spécification importante – cette pensée technique, critique et dialectique n'est pas proprement éclairée et ne peut pas sortir l'Homme de l'impasse ontologique. L'« homme de la technique, voué à l'être collectif » (1966, 114) rate l'unicité de *l'ek-sistence*. Seule une éthique éclairée quant à ses origines ontologiques peut offrir une solution (c'est Heidegger qui parle) au problème ontologique urgent auquel font face les Allemands.

Dans cette « Lettre », plus que jamais, se dessine, si je peux le dire sèchement, le problème qu'a Heidegger avec la place publique bruyante et grouillante, créatrice et complexe, multiple et communautaire. Fabien Ollier décrit avec justesse l'état de la situation dans son étude sur la philosophie politique de Heidegger :

Dans le mouvement d'auto-reconnaissance et d'intropathie communautaires [qui se dégage de la pensée heideggerienne], une forme de peur de la liberté s'exprime pleinement. La résignation à une destinée ethno-culturelle et communautaire qui construirait la personnalité s'oppose en tout point à l'attitude d'insoumission aux conditions pré-données, cultivée dans le but d'en construire et dé-construire de nouvelles à la lumière de la raison dialectique, discursive et critique. (Brohm, Dadoun et Ollier, 2007, 118)

Dans la seconde partie de ma thèse, j'ai tenté de reproduire du mieux que j'ai pu l'effet d'une telle place publique. Ce montage d'idées n'était pas une simple célébration de la différence, mais une tentative de dégager les conditions d'une pensée plurielle et hétérogène.

Cette thèse a permis de constater que le sens, tel qu'il est conçu par Heidegger dans *Sein und Zeit* – comme un concept qui devait unifier la pensée (le Dasein au monde et au temps) – s'enraye lorsqu'il est soumis à l'analyse. Le sens n'est pas uniquement un jouet destiné à des méditations philosophiques; il comporte également une dimension politique profonde. Cela ne devrait pas être une surprise : on dit qu'un phénomène est sensé en vertu du pouvoir qu'il détient sur les gens et en vertu de l'ordre qu'il impose à la communauté. Ce sont justement les réactions politiques de Heidegger, inscrites dans l'Histoire, qui jettent une ombre malheureuse sur des pans entiers, et non les moindres, de son projet de pensée. Le constat est troublant. Celui qui, comme Heidegger, nolie le sens pour faire avancer sa pensée, donne son approbation à un régime contrôlant. Heidegger a fait une erreur malgré le fait que, ou même *parce qu'il* croyait que son projet de sens raccommoderait convenablement le déploiement entier de la pensée : précisément pour cette raison, il ne comptait pas sur l'erreur. L'erreur, l'égarement, c'était l'angle mort de Heidegger, ces idées et aspirations politiques qui tiraillaient son esprit.

Ce sont justement autour de ces erreurs, de ces égarements que j'ai filé les idées de la seconde partie de ma thèse. J'ai d'abord étudié des conceptions psychanalytiques de l'angoisse. Par la suite, restant dans le domaine de la psychanalyse, j'ai porté mon attention

vers le sujet biffé et désirant. La psychanalyse réussit là où l'ontologie échoue : elle reconnaît la primauté des désirs dans le sujet et le risque de détournement des désirs par l'Autre – l'être, l'ordre aux pieds duquel Heidegger s'est prosterné. La grande force de l'analyste est d'avoir donné une voix, tendu l'oreille au sujet désirant – ses paroles, ses écrits, bref l'expression de sa négativité. Ainsi, l'analyste défait ce qu'on pourrait désigner comme *l'emprise sens*.

Par la suite, un autre moyen de faire avancer la pensée s'est révélé nécessaire : l'image, dont Heidegger lui-même a reconnu le potentiel destructeur. Abstraits de tout réseau de renvois, l'air caustique, les toiles surréalistes et les films expérimentaux s'imposent à nous avec violence et nous forcent à renoncer au sens. Toutefois, c'est surtout l'image (dialectique) de Benjamin qui a permis de repenser un sujet librement engagé auprès de l'Histoire. L'image s'identifie à la crise. En somme, tout ce que j'ai pu affirmer à propos du détraquement du sens était possible *parce que* je structurais mon discours autour de l'image; c'est *parce que* mon étude était devenue plus imagée (colorée, vive, ornée) que le sens s'est dégradé et que j'ai pu me libérer de son joug. La thématization de l'image est la condition du non-sens.

Par ailleurs, la pensée et la construction de l'Histoire (mémoire collective) se sont révélées dans le montage d'images. Ce n'est donc pas un hasard si l'analyse du cinéma clôt la thèse. Le cinéma pense l'espace et le temps. Mais au lieu de les synchroniser en une totalité, comme ce que propose de faire Heidegger, le cinéaste (le monteur) joue sur leur essentielle différence. Au lieu de faire une totalité temporelle, le film est un ensemble de fractures. Construire/instruire le regard autour des sujets inscrits dans l'Histoire : voilà justement ce que le sens, réglé sur la totalité, ne peut pas faire. La seconde partie de l'étude pourrait se résumer en une phrase : l'angoisse libère les mots, qui eux font voir.

La pensée n'est pas réglée sur une existence qui vise son plein déploiement, sur une existence qui adopte la question du sens de l'être. Au contraire. Le sujet pensant est traversé par la négativité; il est, pourrait-on dire, sauvagement assassiné. La condition de la pensée n'est pas l'étonnement devant l'être; la pensée serait plutôt réduite à un objet peu vénérable, le désenchantement. Toute prétention au sens unifiant démontre une myopie désarmante. Si Heidegger avait été plus sensible au fait que la pensée, dans sa plus pure essence, flirte avec le désastre, peut-être qu'il aurait empêché son dérapage politique. Si Heidegger avait réellement

regardé la mort en face – non pas le pompeux « être pour la mort », la gloire d'un héros authentique, mais le meurtre le plus crapuleux et sordide –, il aurait pu voir que le Dasein (*lui-même*) n'était pas aussi extraordinaire qu'il l'espérait. Au lieu de me pâmer, comme Heidegger, devant des thèmes grandiloquents en espérant profiter par ricochet de leur notoriété, j'ai préféré écouter la voix qui émergeait du sujet angoissé, aussi inarticulée et terrifiée fût-elle. Le sens, la grande chaîne de l'être, c'est l'Eldorado du philosophe domestiqué. Contre la domination du sens de l'être, il semble plus sûr d'assumer le fait que ce sens est une construction *a posteriori*, un fantasme qui germe dans une pensée terrifiée par sa ponctualité singulière, par l'absurdité qu'elle sait relever dans ses agissements, ses paroles et ses idées. Cette critique trouve sa source dans le sens lui-même. En fait, il est clair que Heidegger n'a pas poussé à fond une découverte qui était devenue de plus en plus évidente au fil du traité. En somme, il y a un doute qui sous-tend le déploiement de l'existence, comme un cours d'eau souterrain qui sape ses bases, comme des fuites qui risquent, à tout moment, d'emporter la citadelle philosophique finement articulée dans un flot torrentiel.

Le sens est un rouleau compresseur qui cherche à ingérer, intégrer tout ce qui se trouve sur son passage. Mais certains types de pensées, ou manières de penser se situent à l'extérieur du sens. Partout, il y a des erreurs, des égarements, des fuites qui échappent au délire phagocytaire du sens, des pensées ingérables qui montrent, oui, que la pensée peut continuer de zigzaguer librement. Inévitablement, une angoisse ronge le sujet. Parlant et pensant en images, il file, avec les autres, une Histoire commune et éclectique. La compréhension et la présentation de cet état de la subjectivité ne peuvent qu'être fragmentaires, incomplètes, insatisfaisantes et insignifiantes.

RÉFÉRENCES¹⁷²

- Abensour, Miguel. 1986 / 2007. « W. Benjamin entre mélancolie et révolution. Passages Blanqui ». In *Walter Benjamin et Paris*, sous la dir. de Heinz Wismann, p. 219-247. Paris : Cerf.
- Adorno, Theodor. 1970 / 1999. « Autour de *Paris, capitale du XIX^e siècle* ». Chap. in *Sur Walter Benjamin*, p. 99-122. Paris : Allia.
- Agamben, Giorgio. 1982 / 1997. *Le langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*. Trad. de l'italien par Marilène Raiola. Mesnil-sur-l'Estrée (France) : Christian Bourgois, 198 p.
- . 1990 / 1990. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Trad. de l'italien par Marilène Raiola. Paris : Seuil, 118 p.
- . 1998 / 1999. « La honte ou du sujet ». Chap. in *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III*, p. 113-178. Trad. de l'italien par Pierre Alferi. Paris : Payot et Rivages.
- . 2008 / 2008. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Payot et Rivages, 43 p.
- Alazet, Bernard. 1998. « La tentation du sublime ». In *Duras, Dieu et l'écrit*, sous la dir. d'Alain Vircondelet, p. 85-101. Monaco : Éditions du Rocher.
- . 2002a. « De la fadeur des mots ». In *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, sous la dir. de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, p. 85-95. Saint-Etienne : Presses Sorbonne Nouvelle.
- . 2002b. « Faire rêver la langue : style, forme, écriture chez Duras ». In *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, sous la dir. de Bernard Alazet, p. 43-58. Caen : Lettres Modernes Minard.
- . 2007. « La réécriture chez Marguerite Duras : entre épuisement et relance ». In *Duras 2 écriture, écritures*, sous la dir. de Myriem El Maïzi et Brian Stimpson, p. 63-74. Caen : Lettres Modernes Minard.

¹⁷² Plusieurs dates dans cette bibliographie sont doubles : la première indique la date de la première publication principale, la seconde indique la date de l'édition consultée. Je n'ai pas tenu compte des dates de rédaction de manuscrit ni des dates de conférences ou de séminaires préparatoires. Je n'ai pas non plus indiqué la date de la publication d'articles réunis par la suite en monographies. Par exemple, bien que Walter Benjamin écrit « Critique de la violence » en 1921, j'ai retenu la date de publication des *Œuvres complètes*, soit 2000.

- Albera, François. 1990. « Eisenstein constructiviste ». Chap. in *Eisenstein et le constructivisme russe*, p. 169-194. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- . 1993. « Eisenstein and the Theory of the Photogram ». In *Eisenstein Rediscovered*, sous la dir. de Ian Christie et Richard Taylor, p. 200-210. London : Routledge.
- . 2005. *L'avant-garde au cinéma*. Paris : Armand Colin, 192 p.
- Amengual, Barthélémy. 1980. « Un principe : le montage ». Chap. in *Que Viva Eisenstein!*, p. 51-113. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Assoun, Paul-Laurent. 2006. *Leçons psychanalytiques sur l'angoisse*, 3^e éd. Paris : Economica, 112 p.
- Atherton, James. 1974. « The Oxen of the Sun », in *James Joyce's Ulysses. Critical Essays*, sous la dir. de Clive Hart et David Hayman, p. 313-339. Berkeley : University of California Press.
- Attridge, Derek. 2000. « The Postmodernity of Joyce : Chance, coincidence, and the reader ». Chap. in *Joyce Effects. On Language, Theory, and History*, p. 117-125. Cambridge : Cambridge University Press.
- Auerbach, Anthony. 2007. « Imagine no Metaphors : the Dialectical Image of Walter Benjamin ». *Image & Narrative. Online Magazine of Visual Narrative*, vol. 8, no 1 (18). En ligne <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/auerbach.htm>, consulté le 15 mai 2011.
- (Saint) Augustin. 2008. *Les aveux*. Trad. du latin par Frédéric Boyer. Paris : P.O.L., 416 p.
- Aumont, Jacques. 2005. *Montage Eisenstein*, 2^e éd. Paris : Images Modernes, 284 p.
- Baas, Bernard. 1990. « L'angoisse et la vérité ». In *L'angoisse. Perspectives philosophiques – perspectives psychanalytiques*, sous la dir. de Bernard Baas et Armand Zaloszc, p. 7-25. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- . 2003. « L'angoisse et la dette ». *Savoirs et clinique*, vol. 2, no 3, p. 27-34.
- Baas, Bernard, et Armand Zaloszc. 1988. *Descartes et les fondements de la psychanalyse*. Paris : Navarin Osiris, 91 p.
- Bacry, Patrick. 1992. *Les figures de styles et autres procédés stylistiques*. Paris : Belin, 335 p.
- Badiou, Alain. 1996 / 2003. « Descartes/Lacan ». Trad. du français par Sigi Jöttkandt et Daniel Collins. In T. 2 de *Jacques Lacan. Critical Evaluations in Cultural Theory*, sous la dir. de Slavoj Žižek, p. 29-33. Londres : Routledge.

- Badiou, Alain, et Barbara Cassin. 2010. *Il n'y a pas de rapport sexuel. Deux leçons sur « L'Étourdit » de Lacan*. Paris : Fayard, 135 p.
- Badiou, Alain, et Slavoj Žižek. 2005 / 2009. *Philosophy in the Present*. Trad. de l'allemand par Peter Thomas et Alberto Toscano. Cambridge : Polity Press, 104 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1963 / 1970. « Le personnage et l'attitude de l'auteur à son égard dans l'œuvre de Dostoïevski ». Chap. in *La poétique de Dostoïevski*, p. 82-117. Trad. du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris : Seuil.
- Balmès, François. 1999. *Ce que Lacan dit de l'être (1953-1960)*. Paris : Presses universitaires de France, 214 p.
- Barash, Jeffrey. 1988. « Historical Meaning in the Fundamental Ontology of *Being and Time* ». Chap. in *Martin Heidegger and the Problem of Historical Meaning*, p. 192-227. Bronx : Fordham University Press.
- Barrow, Craig. 1980. *Montage in James Joyce's Ulysses*. Madrid : Studia Humanitas, 218 p.
- Barthes, Roland. 2002a. « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein ». Chap. in *Œuvres complètes. Tome III. Livres, textes, entretiens 1968-1971*, p. 485-506. Paris : Seuil.
- . 2002b. « Diderot, Brecht, Eisenstein ». Chap. in *Œuvres complètes. Tome IV. Livres, textes, entretiens 1972-1976*, p. 338-344. Paris : Seuil.
- Beaufret, Jean. 1986 / 2000. « La pensée du rien dans l'œuvre de Heidegger ». Chap. in *De l'existentialisme à Heidegger. Introduction aux philosophies de l'existence*, p. 107-112. Paris : Vrin.
- Beaulieu, Alain (dir. publ.). 2008. *Abécédaire de Martin Heidegger*. Mons (Belgique)/Paris : Sils Maria/Vrin, 218 p.
- Beistegui, Miguel de. 1998. *Heidegger and the Political. Dystopias*. New York : Routledge, 200 p.
- Belair-Cirino, Marco. 2010. « Sondage Senergis – Le Devoir – La santé, la priorité des Québécois ». *Le Devoir* (Montréal), 28 décembre. En ligne <<http://www.ledevoir.com/societe/sante/313759/sondage-senergis-le-devoir-la-sante-priorite-des-quebecois>>, consulté le 28 décembre 2010.
- Benjamin, Andrew. 1994. « Time and Task : Benjamin, Heidegger Showing the Present ». In *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, sous la dir. d'Andrew Benjamin et Peter Osborne, p. 216-250. Londres : Routledge.
- . 2004. « Benjamin's Modernity ». In *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, sous la dir. de David Ferris, p. 97-114. Cambridge : Cambridge University Press.

- Benjamin, Walter. 1928 / 1991. *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Maurice Nadeau, 313 p.
- . 1966 / 1979. *Walter Benjamin. Correspondance tome II. 1929-1940*, sous la dir. de Gershom Scholem et Theodor Adorno. Trad. de l'allemand par Guy Petitdemange. Paris : Aubier, 377 p.
- . 1971. « Discussion sur le cinéma russe et l'art collectiviste en général (réponse à O.A.H Schmitz) » (fragment). Trad. de l'allemand par Bernard Eisenschitz. *Cahiers du cinéma*, nos 226-227, p. 16-17.
- . 1982. *Das Passagen-Werk*. 2 t. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
- . 1982 / 1989. *Paris. Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, éd. ref. par Rolf Tiedemann. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Cerf, 976 p.
- . 1982 / 2002. *The Arcades Project*, éd. ref. par Rolf Tiedemann. Trad. de l'allemand par Howard Eiland et Kevin McLaughlin. Cambridge (États-Unis) : Belknap Harvard University Press, 1073 p.
- . 1991a. « Hachisch à Marseille ». In *Walter Benjamin. Écrits français*, sous la dir. de Jean-Maurice Monnoyer, p. 75-88. Paris : Gallimard.
- . 1991b. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (première version) ». In *Walter Benjamin. Écrits français*, sous la dir. de Jean-Maurice Monnoyer, p. 115-192. Paris : Gallimard.
- . 1991c. « Sur le concept d'histoire ». In *Walter Benjamin. Écrits français*, sous la dir. de Jean-Maurice Monnoyer, p. 331-356. Paris : Gallimard.
- . 2000a. « Critique de la violence ». Chap. in *Œuvres tome I*, p. 210-243. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard
- . 2000b. « Expérience et pauvreté ». Chap. in *Œuvres tome II*, p. 364-372. Trad. de l'allemand par Pierre Rusch. Paris : Gallimard
- . 2000c. « Le caractère destructeur ». Chap. in *Œuvres tome II*, p. 330-332. Trad. de l'allemand par Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard.
- . 2000d. « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne ». Chap. in *Œuvres tome II*, p. 113-134. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard.
- . 2000e. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique ». Chap. in *Œuvres tome III*, p. 269-316. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard.

- . 2000f. « Petite histoire de la photographie ». Chap. in *Œuvres tome II*, p. 295-321. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard.
- . 2000g. « Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Junger ». Chap. in *Œuvres tome II*, p. 198-215. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard.
- Bernet, Rudolf. 1994. « Le sujet devant la loi (Lacan et Kant) ». In *La pensée de Jacques Lacan. Questions historiques – problèmes théorique*, sous la dir. de Steve Lofts et Paul Moyaert, p. 23-44. Louvain / Paris : Peeters.
- Bernheim, Nicole. 1975. « Marguerite Duras, réalisatrice ». Chap. in *Marguerite Duras tourne un film*, p. 100-128. Paris : Éditions Albatros.
- Berthoz, Alain, et Yves Christen (dir. publ.). 2009. *Neurobiology of « Umwelt ». How Living Beings Perceive the World*. Springer : Berlin, 158 p.
- Bertolucci, Bernardo. 1972. *Ultimo Tango a Parigi* (version américaine). Film 35 mm, coul., 129 min. Santa Monica : MGM Home Entertainment.
- Beylot, Pierre. 2005. « Le récit et la mise en intrigue ». Chap. in *Le récit audiovisuel*, p. 43-61. Paris : Armand Colin.
- La Bible*. 2001. Paris/Montréal : Bayard/Médiaspaul, 3186 p.
- Blattner, William. 1992. « Existential Temporality in *Being and Time* (Why Heidegger is not a Pragmatist) ». In *Heidegger. A Critical Reader*, sous la dir. de Hubert Dreyfus et Harrison Hall, 99-129. Cambridge (États-Unis) : Blackwell.
- . 2005. « Temporality ». In *A Companion to Heidegger*, sous la dir. de Hubert Dreyfus et Mark Wrathall, p. 311-324. Malden (États-Unis) : Blackwell.
- Blum-Reid, Sylvie. 1998. « The Voice-Over in *India Song* by Marguerite Duras ». In *Marguerite Duras Lives On*, sous la dir. de Janine Ricouart, p. 39-47. Lanham (États-Unis) : University Press of America
- Boblet, Marie-Hélène. 2005. « Le dialogue dans *Le ravissement de Lol V. Stein* ». In *Lectures de Duras. Le ravissement de Lol V. Stein – Le Vice-Consul – India Song*, sous la dir. de Bruno Blanckeman, p. 121-138. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Boedecker, Edgar. 2005. « Phenomenology ». In *A Companion to Heidegger*, sous la dir. de Hubert Dreyfus et Mark Wrathall, p. 156-172. Malden (États-Unis) : Blackwell.
- Boes, Tobias. 2008. « Apprenticeship of the Novel : The *Bildungsroman* and the Invention of History, ca. 1770-1820 ». *Comparative Literature Studies*, vol. 45, no 3, p. 269-288.
- Bolin, Liu. 2011a. *Liu Bolin. The Invisible Man*. Hong Kong : Timezone 8, 150 p.

- . 2011b. *Bookshelf*. Photographie : trois tirages, dimension variables. Coll. Galerie Paris-Beijing. En ligne
<<http://www.parisbeijingphotogallery.com/main/liubolin/paris/2.jpg>>, téléchargé le 20 décembre 2011.
- Boothby, Richard. 2001. « Figurations of the *objet a* ». Chap. in *Freud as Philosopher*, p. 241-280. New York : Routledge.
- Bordwell, David. 1974. « Eisenstein's Epistemological Shift ». *Screen*, vol. 15, no 4, p. 29-46.
- Borgomano, Madeleine. 1985. *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris : Albatros, 201 p.
- Boussidan, Gabriel. 2009. « L'angoisse, la jouissance et l'objet *a* ». In *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, sous la dir. de Jean-Marie Jadin et Marcel Ritter, p. 149-172. Toulouse : Érès.
- Bouquet, Stéphane, et Jean-Marc Lalanne. 2009. *Gus Van Sant*. Paris : Cahiers du Cinéma, 203 p.
- Bourdieu, Pierre. 1988. *L'ontologie politique de Martin Heidegger*. Paris : Minuit, 128 p.
- Bowen, Zack. 1984. « Ulysses ». In *A Companion to Joyce Studies*, sous la dir. de Zack Bowen et James Carens, p. 421-557. Westport (États-Unis) : Greenwood Press.
- Bravard, Olivier. 2000. « "Sans certitude aucune, jamais" ». In *Lire Duras*, sous la dir. de Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, p. 199-219. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Brenez, Nicole. 2006. *Cinéma d'avant-garde*. Paris : Cahiers du cinéma, 95 p.
- Brisart, Robert. 1989. « Existence et culpabilité dans *Sein und Zeit* ». In *Phénoménologie et analyse existentielle*, 2^e éd., sous la dir. de Paul Jonckheere, p. 63-81. Bruxelles : De Boeck-Wesmael.
- Brivic, Shelly. 2008. *Joyce Through Lacan and Žižek : Explorations*. New York : Palgrave. 267 p.
- Brohm, Jean-Marie, Roger Dadoun et Fabien Ollier. 2007. *Heidegger, le berger du néant. Critique d'une pensée politique*. Paris : Éditions Homnisphères, 185 p.
- Brown, Richard. 1985. « Women ». Chap. in *James Joyce and Sexuality*, p. 89-125. Cambridge : Cambridge University Press.
- Buck-Morss, Susan. 1989. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge (États-Unis) : MIT Press, 493 p.
- Burgess, Anthony. 1965. *Here Comes Everybody. An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*. London : Faber and Faber, 276 p.

- . 1973. *Joyceprick. An Introduction to the Language of James Joyce*. London : André Deutsch, 187 p.
- Burkdall, Thomas. 2001. « In the Linguistic Kitchen : Joyce, Eisenstein and Cinema Language ». Chap. in *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, p. 49-63. New York : Routledge.
- Canada, Gouverneur Général. 2012. *Message du nouvel an*. En ligne <<http://www.gg.ca/document.aspx?id=14899>>, consulté le 3 janvier 2013.
- Canguilhem, George. 1965 / 2003. *La connaissance de la vie*. Paris : Vrin, 256 p.
- Carman, Taylor. 1991. « The Conspicuousness of Signs in *Being and Time* ». *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol. 22, no 3, p. 158-169.
- Casey, Edward, et Melvin Woody. 1973. « Hegel, Heidegger and Lacan. The Dialectic of Desire ». In *Interpreting Lacan*, sous la dir. de Joseph Smith et William Kerrigan, p. 75-112. New Haven : Yale University Press.
- Cat, Jordi. 2007. « The Unity of Science ». *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. En ligne <<http://plato.stanford.edu/entries/scientific-unity/>>, consulté le 24 janvier 2011.
- Caygill, Howard. 1994. « Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition ». In *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, sous la dir. d'Andrew Benjamin et Peter Osborne, p. 1-31. Londres : Routledge.
- Certeau, Michel de. 1985. « Marguerite Duras : On dit ». In *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, sous la dir. de Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, p. 257-265. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Chambrier, Josianne. 1997. « La question de l'angoisse chez Freud ». In *Angoisses : pluralité d'approches*, sous la dir. de Nadine Amar, Annick le Guen et Agnès Oppenheimer, p. 11-36. Paris : Presses universitaires de France.
- Chaplin, Charles. 1936. *Modern Times*. Film 35 mm, noir et blanc, 87 min. Hollywood : Charles Chaplin Productions.
- Chirico, Giorgio de. 1913 / 1914. *La conquista del filosofo*. Huile sur toile : 125.1 x 99.1 cm. Coll. The Art Institute of Chicago. En ligne <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/30839?search_id=3>, téléchargé le 2 mai 2011.
- . 1914. *Canto d'amore*. Huile sur toile : 73 x 59.1. Coll. Museum of Modern Art. En ligne <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80419>, téléchargé le 2 mai 2011.

- _____. 1991 / 2009. « L'art métaphysique. Anthologie de textes de Giorgio de Chirico ». In *Giorgio De Chirico suivi de L'Art métaphysique*, éd. ref. par Giovanni Lista, p. 217-285. Paris : Hazan.
- Chomsky, Naom. 1966. *Cartesian Linguistics. A Chapter in the History of Rationalist Thought*. New York : Harper and Row, 119 p.
- Clarke, Alan. 1989. *Elephant*. Film 16 mm, coul., 39 min. Belfast : BBC Northern Ireland.
- Cléder, Jean, Christaine Blot-Labarrère, Francine Dugast-Portes, Michel Lonsdale et Dominique Noguez. 2006. *Marguerite Duras. Trajectoires d'une écriture*, sous la dir. de Jean Cléder. Latresne (France) : Bord de l'eau, 106 p.
- Cléro, Jean-Pierre. 2008. *Dictionnaire Lacan*. Paris : Ellipses, 250 p.
- Coe, David. 1985. « Heidegger and Angst ». Chap. in *Angst and the Abyss. The Hermeneutics of Nothingness*, p. 89-128. Chico (États-Unis) : Scholar's Press.
- Cohen, Margaret. 1989. « Walter Benjamin's Phantasmagoria ». *New German Critique*, no 48, p. 87-107
- Cohen, Susan. 1993. « Towards a Poetics of Duras' Prose ». Chap. in *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras. Love, Legends, Language*, p. 131-208. Amherst (États-Unis) : University of Massachusetts Press.
- Collins, Jo, et John Jervis (dir. publ.). 2008. *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*. Basingstoke (Royaume-Uni) : Palgrave Macmillan, 256 p.
- Coppola, Sofia. 1999. *The Virgin Suicides*. Film 35 mm, coul., 96 min. Hollywood : Paramount.
- Corbeil, Yvon. 2001. « Les deux angoisses d'Être et temps et l'«Unbedeutsamkeit» ». *Revue philosophique de Louvain*, vol. 99, no 1, p. 26-45.
- Costanzo, William. 1984. « Joyce and Eisenstein : Literary Reflections on the Reel World ». *Journal of Modern Literature*, vol. 11, no 1, p. 175-180.
- Courbet, Gustave. 1866. *L'origine du monde*. Huile sur toile : 46 x 55 cm. Coll. Musée d'Orsay.
En ligne
<[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pil\[s howUId\]=2406](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pil[s howUId]=2406)>, téléchargé le 11 avril 2011.
- Courtine, Jean-François. 1983. « Phénoménologie et science de l'être ». In *Martin Heidegger. Herne, cahier no 45*, sous la dir. de Michel Haar, p. 211-221. Paris : L'Herne.

- _____. 1988. « Le préconcept de la phénoménologie et de la problématique de la vérité dans *Sein und Zeit* ». In *Heidegger et l'idée de la phénoménologie. Phänomenologica 108*, sous la dir. de Franco Volpi, p. 81-106. Dordrecht : Kluwer.
- Cronenberg, David. 1983. *Videodrome*. Film 35 mm, coul., 89 min. Universal City (États-Unis) : Universal Studios.
- Dahlstrom, Daniel. 1995. « Heidegger's Concept of Temporality : Reflections of a Recent Criticism ». *The Review of Metaphysics*, vol. 49, no 1, p. 95-115.
- _____. 2005. « Heidegger and German Idealism ». In *A Companion to Heidegger*, sous la dir. de Hubert Dreyfus et Mark Wrathall, p. 65-79. Malden (États-Unis) : Blackwell.
- Dale, Holly. 2009. *Being Erica*. Télé-série, numérique, coul., quatre saisons. Toronto : Templestreet Productions.
- Daney, Serge. Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney, (lieu non indiqué), 1988 (date non spécifiée). Tel que cité dans *Cahiers du cinéma*, 1997, no 513, p. 49-55.
- Dastur, Françoise. 1990. *Heidegger et la question du temps*. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- _____. 2002. *Dire le temps*, 2^e éd. Fougères (France) : Encre Marine, 221 p.
- David, Michel. 2005. « Lola Valérie Stein et l'autre femme, T. Beach ». Chap. in *Le ravissement de Marguerite Duras*, p. 41-65. Paris : L'Harmattan.
- Delerm, Philippe. 2001. *Intérieur. Wilhelm Hammershøi*. Paris : Les Flohics, 89 p.
- Delillo, Don. 2008. « Woman in the distance ». *The Guardian* (Londres), 1^{er} novembre, pagination inconnue. Repris sur < <http://kinokorner.blogspot.com/2008/11/woman-in-distance.html> >, téléchargé le 15 juin 2011.
- Delorme, Stéphane. 2003. « Une femme sans influence ». *Cahiers du cinéma*, no 581, p.70-74.
- Derrida, Jacques. 1967a. « L'écriture avant la lettre ». Chap. in *De la grammatologie*, p. 9-142. Paris : Minuit.
- _____. 1967b / 2006. « Cogito et histoire de la folie ». Chap. in *L'écriture et la différence*, p. 51-97. Paris : Seuil.
- _____. 1967c / 2006. « De l'économie restreinte à l'économie général – Un hégélianisme sans réserve. Chap. in *L'écriture et la différence*, p. 369-407. Paris : Seuil.
- _____. 1968. « La différence ». In *Théorie d'ensemble*, Tel Quel (sous la dir. de Philippe Sollers), p. 41-66. Paris : Seuil.

- _____. 1972a. « La pharmacie de Platon ». Chap. in *La dissémination*, p. 77-213. Paris : Seuil.
- _____. 1972b. « Ousia et Grammè. Note sur une note de *Sein und Zeit* ». Chap. in *Marges de la philosophie*, p. 31-78. Paris : Minuit.
- _____. 1983. « *Geschlecht*, différence sexuelle, différence ontologique ». In *Martin Heidegger. Herne, cahier no 45*, sous la dir. de Michel Haar, p. 419-430. Paris : L'Herne.
- _____. 1987a. *De l'esprit. Heidegger et la question*. Paris : Galilée, 183 p.
- _____. 1987b. *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris : Galilée, 142 p.
- _____. 1994. « L'oreille de Heidegger. Philopolémologie (*Geschlecht IV*) ». Chap. in *Politiques de l'amitié*, p. 341-419. Paris : Galilée, 423 p.
- Derrida, Jacques, et Bernard Stiegler. 1996. « Spectrographies ». Chap. in *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, p. 127-150. Paris : Galilée / Institut National de l'Audiovisuel.
- Descartes, René. 1637 / 1953. *Discours de la méthode. La dioptrique, les météores, la géométrie*. Éd. ref. par André Bridoux. In *Œuvres et lettres*, p. 121-252. Paris : Gallimard.
- _____. 1641 / 1953. *Méditations. Objections et réponses*. Trad. du latin par Louis Charles d'Albert de Luynes et Claude Clerselier. Éd. ref. par André Bridoux. In *Œuvres et lettres*, p. 253-547. Paris : Gallimard.
- _____. 1644 / 1953. *Les principes de la philosophie* (abrégé). Trad. du latin par Claude Picot. Éd. ref. par André Bridoux. In *Œuvres et lettres*, p. 549-690. Paris : Gallimard.
- Dhavernas, Catherine. 2009. « Cinema and the Destruction of the Text in the Work of Marguerite Duras ». In *In the Dark Room. Marguerite Duras and Cinema*, sous la dir. de Rosanna Maule, p. 87-112. Bern : Peter Lang.
- Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 208 p.
- _____. 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris : Minuit, 244 p.
- _____. 2000. « L'image-malice. Histoire de l'art et casse-tête du temps ». Chap. in *Devant le temps*, p. 85-155. Paris : Minuit.
- _____. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 235 p.
- _____. 2009a. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris : Minuit, 268 p.
- _____. 2009b. *Survivance des lucioles*. Paris : Minuit, 141 p.
- _____. 2011. *Écorces*. Paris : Minuit, 80 p.

- Didier, Béatrice. 1985. « Thèmes et structures de l'absence dans *Le ravisement de Lol V. Stein* ». In *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, sous la dir. de Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, p. 63-83. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Dolar, Mladen. 1998. « Cogito and the Subject of the Unconscious ». In *Cogito and the Unconscious*, sous la dir. de Slavoj Žižek, p. 11-40. Durham (États-Unis) : Duke University Press.
- Dorner, Christiane. 1990. « De l'angoisse, du sujet ». In *L'angoisse. Perspectives philosophiques – perspectives psychanalytiques*, sous la dir. de Bernard Baas et Armand Zalozyc, p. 81-95. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- Dostoïevski, Fédor. 1866 / 1950. *Crime et châtiment*. Trad. du russe par Doussia Ergaz. Éd. ref. par Pierre Pascal. In *Crime et châtiment. Journal de Raskolnikov, Les carnets de Crime et châtiment, Souvenirs de la maison des morts*, p. 37-626. Paris : Gallimard.
- Dreyfus, Hubert. 1991. *Being-in-the-world. A commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. Cambridge (États-Unis) : MIT Press, 370 p.
- Durantaye, Leland de la. 2009. *Giorgio Agamben : A critical introduction*. Stanford : Stanford University Press, 488 p.
- Duras, Marguerite. 1964 / 2008. *Le ravisement de Lol V. Stein*. Barcelone : Gallimard, 190 p.
- . 1972. *Nathalie Granger*. Film 35 mm, noir et blanc, 83 min. Paris : Mouflet et Cie.
- . 1975. *India Song*. Film 16 mm gonflé en 35 mm, coul., 120 min. Paris : Les Films Armorial et Sunchild Production.
- . 1979. « Notes sur *India Song* ». In *Marguerite Duras 2^e éd.*, sous la dir. de Joël Farges, p. 14-22. Paris : Éditions Albatros.
- . 1980a. *Les yeux verts*. Numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, nos 312-313, 94 p.
- . 1980b. « L'homme tremblant. Conversation entre Marguerite Duras et Elia Kazan ». *Cahiers du cinéma*, no 318, p. 4-13.
- . 2006. *Sublime, forcément sublime Christine V. Précédé de Duras aruspice de Catherine Mavrikakis*. Montréal : Hélio trope, 61 p.
- Dumayet, Pierre. Marguerite Duras à propos du « Ravisement de Lol V. Stein ». Rencontre télévisée avec Marguerite Duras à Paris, le 15 avril 1964. En ligne < <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravisement-de-lol-v-stein.fr.html> >, consulté le 18 juin 2011.

- Dvořák, Antonín. 1901. *Rusalka*. Mise en scène par Eric Simonson (remonté par Bill Murray). Salle Wilfrid-Pelletier, Montréal, 12 nov.-19 nov. 2011.
- Eisenstein, Sergueï. 1925. *La grève*. Film 35 mm, noir et blanc, 82 min. Moscou : Proletkult.
- . 1925. *Le cuirassé Potemkine*. Film 35 mm, noir et blanc, 75 min. Moscou : Goskino.
- . 1928. *Octobre*. Film 35 mm, noir et blanc, 103 min. Ville de production inconnue : Sovkino.
- . 1929. *La ligne générale*. Film 35 mm, noir et blanc, 121 min. Ville de production inconnue : Sovkino.
- . 1957a / 1960. « A Dialectic Approach To Film Form ». Chap. in *Film Form Essays in Film Theory and Film Sens*, p. 45-63. Trad. du russe par Jay Leyda. New York : Meridian.
- . 1957b / 1960. « Film Language ». Chap. in *Film Form Essays in Film Theory and Film Sens*, p. 108-121. Trad. du russe par Jay Leyda. New York : Meridian.
- . 1957c / 1960. « Through Theater to Cinema ». Chap. in *Film Form Essays in Film Theory and Film Sens*, p. 3-17. Trad. du russe par Jay Leyda. New York : Meridian.
- . 1970. « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme ». Trad. du russe par Bernard Eisenschitz et Jacques Aumont. *Cahiers du cinéma*, nos 220-221, p. 32-37.
- . 1976a. « "Allez-y! ... Servez vous". Un cours sur l'adaptation ». Chap. in *Le film : sa forme, son sens*, p. 75-96. Trad. du russe et de l'américain sous la dir. de Armand Paginel. Paris : Christian Bourgois.
- . 1976b. « Du théâtre au cinéma ». Chap. in *Le film : sa forme, son sens*, p. 111-126. Trad. du russe et de l'américain sous la dir. de Armand Paginel. Paris : Christian Bourgois.
- . 1976c. « La dramaturgie du film ». Chap. in *Le film : sa forme, son sens*, p. 47-54. Trad. du russe et de l'américain sous la dir. de Armand Paginel. Paris : Christian Bourgois.
- . 1976d. « La forme du film : nouveaux problèmes ». Chap. in *Le film : sa forme, son sens*, p. 127-177. Trad. du russe et de l'américain sous la dir. de Armand Paginel. Paris : Christian Bourgois.

- _____. 1976e. « La 4^e dimension du cinéma ». Chap. in *Le film : sa forme, son sens*, p. 55-61. Trad. du russe et de l'américain sous la dir. de Armand Paginel. Paris : Christian Bourgois.
- _____. 1976f. « Le montage des attractions ». Chap. in *Le film : sa forme, son sens*, p. 15-18. Trad. du russe et de l'américain sous la dir. de Armand Paginel. Paris : Christian Bourgois.
- _____. 1976g. « Le principe du cinéma et la culture japonaise (avec une digression sur le montage et le plan) ». Chap. in *Le film : sa forme, son sens*, p. 33-45. Trad. du russe et de l'américain sous la dir. de Armand Paginel. Paris : Christian Bourgois.
- _____. 1976h. « Manifeste "contrepoint orchestral". L'avenir du film sonore. 1928 ». Chap. in *Le film : sa forme, son sens*, p. 19-21. Trad. du russe et de l'américain sous la dir. de Armand Paginel. Paris : Christian Bourgois.
- Elkholy, Sharin. 2008. *Heidegger and a Metaphysics of Feeling. Angst and the Finitude of Being*. London : Continuum, 176 p.
- Engel, Manfred. 2008. « Variants of the Romantic 'Bildungsroman' (with a short note on the 'artist novel') ». In *Romantic Prose Fiction*, sous la dir. de Gerald Gillespie, Manfred Engel et Bernard Dieterle, p. 263-295. Amsterdam / Philadelphia. John Benjamins Publishing Company.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2000. « Présence, mémoire et personnages dans *India Song* ». In *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, sous la dir. de Pierre de Gaulmyn et Claude Burgelin, p. 439-451. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Everett, Wendy. 1998. « Director as Composer : Marguerite Duras and the Musical Analogy ». *Literature / Film Quarterly*, vol. 26, no 2, p. 124-129.
- Fairhall, James. 1993. *James Joyce and the Question of History*. Cambridge : Cambridge University Press, 290 p.
- Fariás, Victor. 1987. *Heidegger et le nazisme*. Trad. de l'espagnol et de l'allemand par Myriam Benarrouch et Jean-Baptiste Grasset. Paris : Verdier, 381 p.
- Favareau, Donald. 2007. « The Evolutionary History of Biosemiotics ». In *Introduction to Biosemiotics. The New Biological Synthesis*, sous la dir. de Marcello Barbieri, p. 1-67. Dordrecht : Springer.
- Faye, Emmanuel, 2006. « Nazi Foundations in Heidegger's Work ». *South Central Review*, vol. 23, no 1, p. 55-66.
- Fédier, François. 1995. « Préface. Revenir à plus de décence ». In *Écrits politiques 1933-1966*, Martin Heidegger. Trad. de l'allemand et sous la dir. de François Fédier, p. 9-96. Paris : Gallimard.

- Fink, Bruce. 1995. « The Lacanian Subject ». Chap. in *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*, p. 33-79. Princeton : Princeton University Press.
- Flaubert, Gustave. 1881 / 1964. *Bouvard et Pécuchet. Le dictionnaire des idées reçues*. Éd. ref. par Bernard Masson. In *Œuvres complètes II*, p. 201-314. Paris : Seuil.
- Fleming, Victor. 1939. *Gone with the Wind*. Film 35 mm, coul., 238 min. Hollywood : Metro-Goldwyn-Mayer.
- Foster, Jodie. 2011. *The Beaver*. Film 35 mm, coul., 91 min. Santa Monica : Summit Entertainment, Participant Media, Imagenation Abu Dhabi.
- Friedlander, Stephen. 2000. « Glossary of Lacanian Terms ». In *The Subject of Lacan. A Lacanian Reader for Psychologists*, sous la dir. de Kareen Malone et Stephen Friedlander, p. 361-368. Albany : SUNY Press.
- Freud, Sigmund. 1917 / 2000. « L'angoisse ». Chap. in *Introduction à la psychanalyse*. Trad. de l'allemand par le Centre National du Livre. Éd. ref. par André Bourguignon et Pierre Cotet. In *Œuvres complètes volume XIV 1915-1920*, p. 407-426, Paris : Presses universitaires de France.
- . 1918 / 1988. « Deuil et mélancolie ». Trad. de l'allemand par le Centre National du Livre. Éd. ref. par André Bourguignon et Pierre Cotet. In *Œuvres complètes volume XIII 1914-1915*, p. 259-278. Paris : Presses universitaires de France.
- . 1919 / 1996. « L'inquiétant ». Trad. de l'allemand par le Centre National du Livre. Éd. ref. par André Bourguignon et Pierre Cotet. In *Œuvres complètes volume XV 1916-1920*, p. 147-188, Paris : Presses universitaires de France.
- . 1920 / 1996. *Au-delà du principe de plaisir*. Trad. de l'allemand par le Centre National du Livre. Éd. ref. par André Bourguignon et Pierre Cotet. In *Œuvres complètes volume XV 1916-1920*, p. 273-338, Paris : Presses universitaires de France.
- . 1923 / 1991. *Le moi et le ça*. Trad. de l'allemand par le Centre National du Livre. Éd. ref. par André Bourguignon et Pierre Cotet. In *Œuvres complètes volume XVI 1921-1923*, p. 255-301, Paris : Presses universitaires de France.
- . 1926 / 2002. *Inhibition, symptôme et angoisse*. Trad. de l'allemand par le Centre National du Livre. Éd. ref. par André Bourguignon et Pierre Cotet. In *Œuvres complètes volume XVII 1923-1925*, p. 203-286, Paris : Presses universitaires de France.
- Froula, Christine. 1996. « Plot and Perversity : Ulysses or "His Whore of a Mother" ». Chap. in *Modernism's Body. Sex Culture and Joyce*, p. 87-196. New York : Columbia University Press.

- Fukuyama, Francis. 1989. « The End of History? ». *The National Interest*, été, pagination inconnue. En ligne <<http://www.wesjones.com/eoh.htm#source>>, consulté le 10 janvier 2012.
- Fynsk, Christopher. 1992. « The Claim of History ». *Diacritics*, vol. 22, no 3/4, p. 115-126.
- Gardies, André. 2000. « Décrire, dit-elle? ». In *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, sous la dir. de Pierre de Gaulmyn et Claude Burgelin, p. 429-438. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Gasset, José Ortega y. 1942 / 2006. *Méditations sur la chasse*. Trad. de l'espagnol par Charles-A. Drolet. Québec : Septentrion, 149 p.
- Gaudreault, André. 2008. « L'attraction en cinématographie ». Chap. in *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, p. 89-109. Paris : CNRS Éditions.
- Gauvry, Charlotte. 2009. « Une intentionnalité pratique et contextuelle chez le Heidegger de 1919-1929 ». *Bulletin d'analyse phénoménologique*, vol. 5, no 10, p. 1-27. En ligne <<http://popups.ulg.ac.be/bap/document.php?id=350>>, consulté le 12 juillet 2010.
- Gelven, Michael. 1989. *A Commentary on Heidegger's Being and Time*, 2^e éd. DeKalb (États-Unis) : Northern Illinois University Press, 230 p.
- Germi, Pietro. 1964. *Sedotta e abbandonata*. Film 35 mm, noir et blanc, 115 min. Lieu de production inconnu : Compagnie cinématographique de France.
- Giedion-Welker, Carola. 1970 / 2003. « On *Ulysses* by James Joyce ». In *James Joyce. The Critical Heritage, vol. II 1928-41*, sous la dir. de Robert Deming p. 437-443. London : Routledge.
- Gillespie, Michael. 1984. « History as Being ». Chap. in *Hegel, Heidegger and the Ground of History*, p. 116-176. Chicago : University of Chicago Press.
- Glassman, Deborah. 1991. « Fascinating Vision and Narrative Cure : *The Ravishing of Lol V. Stein* ». Chap. in *Marguerite Duras. Fascinating Vision and Narrative Cure*, p. 34-61. Cranbury (États-Unis) : Associated University Presses.
- Gogh, Vincent van. 1886. *Een paar schoenen (Une paire de souliers)*. Huile sur toile : 37.5 x 45. Coll. Van Gogh Museum. En ligne <<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=1576&lang=en>>, téléchargé le 14 février 2012.
- Goodwin, James. 1993. *Eisenstein, Cinema and History*. Urbana : University of Illinois Press, 262 p.
- Grand, Gilles. 2007. « Intonation : *Paranoid Park* ». *Cahiers du cinéma*, no 628, p. 64-65.

- Grange, Marie-Françoise. 2000. « La représentation dans le cinéma de Marguerite Duras, de *India Song* (1974) à *L'homme Atlantique* ». In *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, sous la dir. de Pierre de Gaulmyn et Claude Burgelin, p. 453-463. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Grice, Malcolm Le. 1972. « Thoughts on Recent "Underground" Film ». *Afterimage*, no 4, p. 78-95.
- Grigg, Russell. 2008. « Heavenly Joyce ». Chap. in *Lacan, Language and Philosophy*, p. 18-24. Albany : SUNY.
- Groncin, Jean. 1996. « L'herméneutique dans *Sein und Zeit* ». In *Heidegger 1919-1929. De l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, sous la dir. de Jean-François Marquet et Jean-François Courtine, p. 179-192. Paris : Vrin.
- Guédron, Martial. 1998. *Giorgio De Chirico (1888-1978). La peinture métaphysique*. Paris : Kimé, 94 p.
- Guignon, Charles. 1983. *Heidegger and the Problem of Knowledge*. Indianapolis : Hackett, 261 p.
- Gunning, Tom. 2006. « The Cinema of Attraction[s] : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde ». In *The Cinema of Attractions Reloaded*, sous la dir. de Wanda Strauven, p. 381-388. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Haar, Michel. 1996. « Le moment (καυρόζ), l'instant (*Augenblick*) et le temps-du-monde (*Weltzeit*) [1920-1927] ». In *Heidegger 1919-1929. De l'herméneutique de la facticité à la métaphysique du Dasein*, sous la dir. de Jean-François Marquet et Jean-François Courtine, p. 67-90. Paris : Vrin.
- Hamel, Jean-François. 2006. « La mémoire du présent. Expérience, répétition et modernité d'après Walter Benjamin ». Chap. in *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, p. 61-101. Paris : Minuit.
- Hansen, Miriam. 1987. « The Blue Flower in the Land of Technology ». *New German Critique*, no 40, p. 179-224.
- . 1999. « Not a One-Way Street ». *Critical Inquiry*, vol. 25, no 2, 306-343.
- Hanssen, Beatrice. 2004. « Language and Mimesis in Walter Benjamin's Work ». In *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, sous la dir. de David Ferris, p. 54-72. Cambridge : Cambridge University Press.
- . 2005. « Benjamin or Heidegger : Aesthetics and Politics in an Age of Technology ». In *Walter Benjamin and Art*, sous la dir. de Andrew Benjamin, p. 73-92. London : Continuum.

- Hardt, Michael, et Antonio Negri. 2004. « Traces of the Multitude ». Chap. in *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, p. 189-228. New York : Penguin Press.
- Haute, Philippe van. 1990. « Psychanalyse et existentialisme : À propos de la théorie lacanienne de la subjectivité ». *Man and World*, vol. 23, no 4, p. 453-472.
- Heidegger, Martin. 1927 / 2006. *Sein und Zeit*. Tübingen : Max Niemeyer, 445 p.
- . 1927 / 1962. *Being and Time*. Trad. de l'allemand par John Macquarrie et Edward Robinson. Malden (États-Unis) : Blackwell, 589 p.
- . 1927 / 1996. *Being and Time. A translation of Sein und Zeit*. Trad. de l'allemand par Joan Stambaugh. Albany : SUNY Press, 487 p.
- . 1927 / 2005. *Être et temps*. Trad. de l'allemand par Emmanuel Martineau. En ligne < <http://www.laphilosophie.fr/telechargement.php?id=400> >, téléchargé le 1 mars 2010.
- . 1927 / 2007. *Être et temps*. Trad. de l'allemand par François Vezin. Paris : Gallimard, 589 p.
- . 1929 / 2011. *Kant et le problème de la métaphysique*. Trad. de l'allemand par Walter Biemel et Alphons de Waelhens. Paris : Gallimard, 307 p.
- . 1949a / 1986. « L'origine de l'œuvre d'art ». Chap. in *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, p. 13-98. Paris : Gallimard.
- . 1949b / 1986. « L'époque des "conceptions du monde" ». Chap. in *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, p. 99-146. Paris : Gallimard.
- . 1954a / 2006. « La question de la technique ». Chap. in *Essais et conférences*. Trad. de l'allemand par André Préau, p. 9-48. Paris : Gallimard.
- . 1954b / 2006. « Bâtir Habiter Penser ». Chap. in *Essais et conférences*. Trad. de l'allemand par André Préau, p. 170-193. Paris : Gallimard.
- . 1959a / 2006. « La parole ». Chap. in *Acheminement vers la parole*. Trad. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, p. 13-37. Paris : Gallimard.
- . 1959b / 2006. « Le déploiement de la parole ». Chap. in *Acheminement vers la parole*. Trad. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, p. 141-202. Paris : Gallimard.

- _____. 1959c / 2006. « Le chemin vers la parole ». Chap. in *Acheminement vers la parole*. Trad. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, p. 225-257. Paris : Gallimard.
- _____. 1963. « Preface ». In *Heidegger. Through Phenomenology to Thought*, William Richardson, p. IX-XXIII. La Haye : Martinus Nijhoff.
- _____. 1966 / 2002. « Lettre sur l'humanisme (lettre à Jean Beaufret) ». Chap. in *Questions III et IV*. Trad. de l'allemand par Jean Beaufret, François Fédier, Julien Hervier, Jean Lauxerois, Roger Munier, André Preau et Claude Roëls, p. 65-130. Paris : Gallimard.
- _____. 1969 / 1983. « Qu'est-ce que la métaphysique? ». In *Martin Heidegger. Herne, cahier no 45*, sous la dir. de Michel Haar. Trad. de l'allemand par Roger Munier, p. 47-58. Paris : L'Herne.
- _____. 1975 / 2007. *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie. Séminaire 1927*. Trad. de l'allemand par Jean-François Courtine. Paris : Gallimard, 424 p.
- _____. 1996 / 2009. *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde – Finitude – Solitude. Séminaire 1929-1930*. Trad. de l'allemand par Daniel Panis. Paris : Gallimard, 548 p.
- _____. 1993 / 2007. *Hegel. La négativité. Éclaircissement de l'introduction à la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel. Séminaires 1938-1939, 1941, 1942*. Trad. de l'allemand par Alain Boutot. Paris : Gallimard, 174 p.
- _____. 1994 / 2012. *Bremen and Freiburg Lectures. Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*. Trad. de l'allemand par Andrew Mitchell. Bloomington : Indiana University Press, 224 p.
- _____. 1995a. « Martin Heidegger interrogé par *Der Spiegel* ». Chap. in *Écrits politiques 1933-1966*. Trad. de l'allemand et sous la dir. de François Fédier, p. 239-272. Paris : Gallimard.
- _____. 1995b. « Pourquoi restons-nous en province? ». Chap. in *Écrits politiques 1933-1966*, trad. de l'allemand et sous la dir. de François Fédier, p. 147-153. Paris : Gallimard.
- _____. 1995c. « Discours de rectorat. L'université allemande envers et contre tout elle-même ». Chap. in *Écrits politiques 1933-1966*, trad. de l'allemand et sous la dir. de François Fédier, p. 97-110. Paris : Gallimard.
- Hemming, Laurence. 1998. « Speaking out of Turn : Martin Heidegger and *die Kehre* ». *International Journal of Philosophical Studies*, vol. 6, no 3, p. 393-423.

- Henke, Suzette et Elaine Unkeless. 1982. *Women in Joyce*. Urbana : University of Illinois Press, 216 p.
- Hentsch, Thierry. 2005. « Joyce, l'écriture à l'excès ». Chap. in *Le temps aboli. L'occident et ses grands récits*, p. 341-366. Montréal : Éditions Bréal / Les presses de l'université de Montréal.
- Hill, Leslie. 1993. « Scenes of Desire ». Chap. in *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, p. 64-84. London : Routledge.
- Hitchcock, Alfred. 1959. *North by Northwest*. Film 35 mm, coul., 131 min. Century City (États-Unis) : Metro-Goldwyn-Mayer.
- Hoffman, Piotr. 2005. « Dasein and "Its" Time ». In *A Companion to Heidegger*, sous la dir. de Hubert Dreyfus et Mark Wrathall, p. 325-334. Malden (Etats-Unis) : Blackwell.
- Homère. 1955 / 1997. *Iliade Odyssée*. Trad. Du grec et annoté par Robert Flacelière, Victor Bérard et Jean Bérard. Paris : Gallimard, 1140 p.
- Hooper, Tom. 2010. *The King's Speech*. Film 35 mm, coul., 118 min. London : See-Saw Films, Bedlam Productions.
- Huson, Timothy. 2006. « Truth and Contradiction : Reading Hegel with Lacan ». In *Lacan : The Silent Partners*, sous la dir. de Slavoj Žižek, p. 56-78. London : Verso.
- Husserl, Edmund. 1929 / 1953. *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*. Trad. de l'allemand par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas. Paris : Vrin, 136 p.
- . 1950 / 2004. *L'idée de la phénoménologie. Cinq leçons*. Trad. de l'allemand par Alexandre Lowit. Paris : Presses universitaires de France, 136 p.
- Hyde, Michael. 2001. *The Call of Conscience. Heidegger and Levinas, Rhetoric and the Euthanasia Debate*. Columbia : University of South Carolina Press, 300 p.
- Inwood, Michael. 1999. *A Heidegger Dictionary*. Malden (Etats-Unis) : Blackwell, 283 p.
- Irigaray, Luce. 1977. « Così fan tutti ». Chap. in *Ce sexe qui n'est est pas un*, p. 83-101. Paris : Minuit.
- Jacquot, Benoit. 1973. *Psychanalyse*. Film vidéo, noir et blanc, 60 min. Paris : Office de radiodiffusion-télévision française.
- Jacquot, Martine. 2009. « Le Regard de l'imaginaire : une écriture aveugle ». Chap. in *Duras ou le regard absolu*, p. 41-92. Toulon : Les Presses du Midi.

- Jadin, Jean-Marie. 2009. « Au cœur de la jouissance : l'objet a ». In *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, sous la dir. de Jean-Marie Jadin et Marcel Ritter, p. 460-486. Toulouse : Érès.
- Jama, Sophie. 1998. *La nuit des songes de René Descartes*. Paris : Aubier, 430 p.
- Jeanclaude, Christian. 2001. « La seconde théorie de l'angoisse et son évolution de 1926 à 1938 ». Chap. in *Freud et la question de l'angoisse. L'angoisse comme affect fondamental*, p. 121-167. Bruxelles : De Boeck.
- Jellenik, Cathy. 2007. « ∞ Marguerite Duras : Why She Writes So Many Selves ». Chap. in *Rewriting Rewriting. Marguerite Duras, Annie Ernaux, and Marie Redonnet*, p. 9-71. New York : Peter Lang.
- Jennings, Michael. 1987. *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca : Cornell University Press, 233 p.
- Jolivet, Servanne. 2009. « De l'historicité assumée à la refondation de l'ontologie (1924-1927) ». Chap. in *Heidegger. Sens et histoire (1912-1927)*, p. 115-136 Paris : Presses universitaires de France.
- Joyard, Olivier, et Jean-Marc Lalanne. Colombo et les *kids*. Rencontre avec Gus Van Sant, à Portland les 3 et 4 janvier 2003. Trad. de l'anglais par Olivier Joyard. Tel que cité dans *Cahiers du cinéma*, 2003, no 579, p. 18-30.
- Joyce, James. 1922 / 1997. *Ulysses*. New York : Everyman's Library, 1084 p.
- Juranville, Alain. 1984. *Lacan et la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France, 495 p.
- Kaltenbeck, Franz. 1990. « Freud 1894-1925 : deux théories divergentes de l'angoisse ». In *L'angoisse. Perspectives philosophiques – perspectives psychanalytiques*, sous la dir. de Bernard Baas et Armand Zaloszyć, p. 27-39. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- Kazan, Elia. Cinéma Cinémas : Barbara Loden. Rencontre télévisée avec Michel Boujut et Claude Ventura à Paris, (date inconnue) 1982. En ligne < <http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/CPB8205091305/kazan-barbara-loden.fr.html> >, consulté le 25 juin 2011.
- Kleiner, Barbara. 1986 / 2007. « L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin. "La signification de la psychanalyse pour le sujet de l'historiographie matérialiste" ». Trad. de l'allemand par Alain Deligne. In *Walter Benjamin et Paris*, sous la dir. de Heinz Wismann, p. 497-515. Paris : Cerf.
- Konder, Leandro. 1992 / 1994. « Benjamin et la révolution ». Trad. de l'allemand par Nicole Casanova et Olivier Maninoni. In *Pour Walter Benjamin. Documents, essais et un projet*, sous la dir. d'Ingrid Scheurmann et Konrad Scheurmann, p. 230-235. Bonn : Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute.

- Koyré, Alexandre. 1957. *From the Closed World to the Infinite Universe*. Baltimore : John Hopkins Press, 313 p.
- Krämer, Felix, Naoki Sato et Anne-Birgitte Fonsmark. 2008. *Hammershoi*. London : Royal Academy of Arts, 173 p.
- Kristeva, Julia. 1987a. « Dostoïevski, l'écriture de la souffrance et le pardon ». Chap. in *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, p. 183-226. Paris : Gallimard.
- . 1987b. « La maladie de la douleur : Duras ». Chap. in *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, p. 227-265. Paris : Gallimard.
- Kubrick, Stanley. 1968. *2001 : A Space Odyssey*. Film 65 mm, coul., 141 min. Century City (États-Unis) : Metro-Goldwyn-Mayer.
- Lacan, Jacques. 1966a / 1999. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique ». Chap. in *Écrits I*, p. 92-99. Paris : Seuil.
- . 1966b / 1999. « Propos sur la causalité psychique ». Chap. in *Écrits I*, p. 150-192. Paris : Seuil.
- . 1966c / 1999. « La chose freudienne ou Sens du retour à Freud en psychanalyse ». Chap. in *Écrits I*, p. 398-433. Paris : Seuil.
- . 1966d / 1999. « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud ». Chap. in *Écrits I*, p. 490-526. Paris : Seuil.
- . 1966e / 1999. « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien ». Chap. in *Écrits II*, p. 273-308. Paris : Seuil.
- . 1966f / 1999. « Kant avec Sade ». Chap. in *Écrits II*, p. 243-269. Paris : Seuil.
- . 1973. *Le séminaire livre XI. 1964. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 253 p.
- . 1974. *Télévision*. Paris : Seuil, 72 p.
- . 1981. « Introduction à la question des psychoses ». Chap. in *Le séminaire livre III. 1955-1956. Les psychoses*, p. 9-68. Paris : Seuil.
- . 1986. *Le séminaire livre VII. 1959-1960. L'éthique de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 374 p.
- . 1987a. « Joyce le symptôme I ». In *Joyce avec Lacan*, sous la dir. de Jacques Aubert, p. 21-29. Paris : Navarin.

- . 1987b. «Joyce le symptôme II». In *Joyce avec Lacan*, sous la dir. de Jacques Aubert, p. 31-36. Paris : Navarin.
- . 2001a. «Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein». Chap. in *Autres écrits*, 191-197. Paris : Seuil.
- . 2001b. «L'étourdit». Chap. in *Autres écrits*, 449-495. Paris : Seuil.
- . 2004. *Le séminaire livre X. 1962-1963. L'angoisse*. Paris : Seuil, 432 p.
- . 2006. «Introduction». Chap. in *Le séminaire livre XVI. D'un Autre à l'autre. 1968-1969*, p. 9-25. Paris : Seuil.
- Lafont, Christina. 2005. «Hermeneutics». In *A Companion to Heidegger*, sous la dir. de Hubert Dreyfus et Mark Wrathall, p. 265-284. Malden (Etats-Unis) : Blackwell.
- Lane, Nancy. 1994. «The Subject in / of History : *Hiroshima mon amour*». In *Literature and Film in the Historical Dimension. Selected papers from the fifteenth annual Florida State University Conference on Literature and Film*, sous la dir. de John Simons, p. 89-100. Gainesville : University Press of Florida.
- Lawrence, Karen. 1981. «“Cyclops”, “Nausicaa” and “Oxen of the Sun” : Borrowed Styles». Chap. in *The odyssey of style in Ulysses*, p. 101-145. Princeton : Princeton University Press.
- Léger, Nathalie. 2012. *Supplément à la vie de Barbara Loden*. Paris : P.O.L., 149 p.
- Lemaire, Anika. 1977. «La constitution du sujet par l'accès au symbolisme – La *Spaltung* – Le rôle de l'Œdipe dans ce passage». Chap. in *Jacques Lacan*, 4^e éd., p. 119-154. Bruxelles : Pierre Mardaga.
- Leslie, Esther. 2002. *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*. London : Verso, 344 p.
- Lessard, Bruno. 2009. «“Disparaître dit-elle” : The Vanishing of Lol V. Stein as (Dis) Embodied Haunting and Invisible Spectacle». In *In the Dark Room. Marguerite Duras and Cinema*, sous la dir. de Rosanna Maule, p. 173-190. Bern : Peter Lang.
- Levinas, Emmanuel. 1982. «L'existentialisme, l'angoisse et la mort in Heidegger». *Exercices de la patience. Cahiers de Philosophie Paris*, no 3-4, p. 25-28.
- . 1997. *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*. Paris : Payot et Rivages, 128 p.
- Liang, Dong. 2007. «Marguerite Duras's Aural World : A study of the mise-en-son of *India Song*». *Music, Sound, and the Moving Image*, vol. 1, no 2, p. 123-139.

- Lobrutto, Vincent. 2010. *Gus Van Sant. His Own Private Cinema*. Praeger : Santa Barbara, 198 p.
- Loden, Barbara. 1970. *Wanda*. Film 16 mm gonflé en 35 mm, coul., 102 min. Ville de production inconnue : Foundation for Filmmakers, Televentures.
- Long, Christopher. 2001. « Art's Fateful Hour : Benjamin, Heidegger, Art and Politics ». *New German Critique*, no 83, p. 89-115.
- Löwith, Karl. 2008. « Les implications politiques de la philosophie de l'existence chez Heidegger ». Trad. de l'allemand par Joseph Rovan. *Les temps modernes*, no 650, p. 10-25.
- Löwy, Michaël. 2001. *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*. Paris : Presses universitaires de France, 136 p.
- Lynch, David. 1997. *Lost Highway*. Film 35 mm, coul., 134 min. Santa Barbara : October Films.
- Lyon, Elisabeth. 1980. « The Cinema of Lol V. Stein ». *Camera Obscura*, no 2, p. 6-41.
- Lyotard, Jean-François / Québec, Conseil des universités. 1980. *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*. QCSE005604. Québec, bureau de l'Éditeur Officiel du Québec, 121 p. En ligne
<<http://www.cse.gouv.qc.ca/fichiers/documents/publications/ConseilUniversite/56-1014.pdf>>, consulté le 30 janvier 2012.
- Magrini, James. 2006. « "Anxiety" in Heidegger's *Being and Time*. The Harbinger of Authenticity ». *Dialogue*, vol. 48, no 2-3, p. 77-86.
- Magurshak, Dan. 1985. « The Concept of Anxiety : The Keystone of the Kierkegaard – Heidegger Relationship ». In *The Concept of Anxiety : A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin. International Kierkegaard Commentary 8*, sous la dir. de Robert Perkins, p. 167-196. Macon (Etats-Unis) : Mercer University Press.
- Mahler, Gustav. *Lieder*. Dietrich Fischer-Dieskau, bariton; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Rafael Kubelik, chef d'orch.; Berliner Philharmoniker, Karl Böhm et Karl Engel, chef d'orch. Deutsche Grammophon, 1960 (2011). Disque compact, stéréo.
- Malabou, Catherine. 1996. « Introduction ». Chap. in *L'avenir de Hegel : plasticité, temporalité, dialectique*, p. 11-36. Paris : Vrin.
- Marejko, Jan. 1994. *Dix méditations sur l'espace et le mouvement*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 188 p.

- Martin, Jean-Pierre. 2000. « "Ce qui m'émeut c'est moi-même" ». In *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, sous la dir. de Pierre de Gaulmyn et Claude Burgelin, p. 17-30. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Maule, Rosanna. 2009. « Introduction : Marguerite Duras, la grande imagière ». In *In the Dark Room. Marguerite Duras and Cinema*, sous la dir. de Rosanna Maule, p. 23-62. Bern : Peter Lang.
- Mazzotta et Cinémathèque française. 1992. *Marguerite Duras*. Milan / Paris, 61 p.
- McCourt, John. 2010. *Roll Away the Reel World. James Joyce and Cinema*. Cork : Cork University Press, 262 p.
- Meschonnic, Henri. 1986 / 2007. « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive ». In *Walter Benjamin et Paris*, sous la dir. de Heinz Wismann, p. 707-741. Paris : Cerf.
- Milesi, Laurent. 2003. « Introduction : language(s) with a difference ». In *James Joyce and the Difference of Language*, sous la dir. de Laurent Milesi, p. 1-27. Cambridge : Cambridge University Press.
- Miller, Jacques-Alain (dir. publ.). 2000 / 2003. *Lakant. Que puis-je savoir? Que dois-je faire? Que m'est-il permis d'espérer?*. Paris : Navarin Seuil, 96 p.
- Miller, Jacques-Alain. 2004. « Introduction à la lecture du séminaire de l'angoisse de Jacques Lacan (partie 1) ». *La cause freudienne*, no 58 (*Maladies d'époque*), p. 61-100.
- . 2005. « Introduction à la lecture du séminaire de l'angoisse de Jacques Lacan (partie 2) ». *La cause freudienne*, no 59 (*D'un bon usage de l'angoisse*), p. 67-103.
- Miller, Paul. 2005. « Lacan le con : Luce tells Jacques off ». *Intertexts*, vol. 9, no 2, p. 139-151.
- Milner, Jean-Claude. 1991. « Lacan et la science moderne. Discussion avec Paul Henry, Jorge Forbes ». In *Lacan avec les philosophes*, sous la dir. du Collège International de Philosophie, p. 333-371. Paris : Albin Michel.
- Missac, Pierre. 1987. « Le geste de Josué ». Chap. in *Passage de Walter Benjamin*, p. 92-135. Paris : Seuil.
- Mitry, Jean. 1971 / 1974. *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*. Paris : Seghers 309 p.
- Mortal Coil, This. *Sixteen Days / Gathering Dust*. Ivo Watts-Russell, John Fryer. Londres : 4AD, 1983. Disque maxi, 12 pouces.
- Mosès, Stéphane. 1986 / 2007. « L'idée d'origine chez Walter Benjamin ». In *Walter Benjamin et Paris*, sous la dir. de Heinz Wismann, p. 809-826. Paris : Cerf.

- Moussay, Jean-Daniel. 1990. « L'angoisse, entre désir et jouissance ». In *L'angoisse. Perspectives philosophiques – perspectives psychanalytiques*, sous la dir. de Bernard Baas et Armand Zalozzyc, p. 63-79. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- Moyaert, Paul. 1994. « Sur la sublimation chez Lacan : quelques remarques ». In *La pensée de Jacques Lacan. Questions historiques – problèmes théorique*, sous la dir. de Steve Lofts et Paul Moyaert, p. 125-146. Louvain / Paris : Peeters.
- Munch, Edvard Munch. 1910 (?). *Skrik (Le cri)*. Tempera sur carton : 83.5 x 66. Coll. Munch Museet. En ligne
<<http://www.munch.museum.no/work.aspx?id=17&wid=1&lang=no>>, téléchargé le 11 avril 2011.
- Murphy, JJ (?). 2010. « No Room for the Fun Stuff: The Question of the Screenplay in American Indie Cinema ». *Journal of Screenwriting*, vol. 1, no 1, p. 175-196.
- Murphy, Ryan. 2010. *Eat Pray Love*. Film 35 mm, coul., 133 min. Los Angeles : Columbia Pictures, Plan B Entertainment, India Take One Productions.
- Nancy, Jean-Luc. 1989. « La décision d'existence ». In *Être et temps de Martin Heidegger. Questions de méthode et voies de recherche*, sous la dir. de Jean-Pierre Cometti et Dominique Janicaud, p. 227-258. Marseille : Sud.
- Nelson, Blake. 2006. *Paranoid Park*. New York : Penguin, 176 p.
- Newcomb, James. 1974. « Eisenstein's Aesthetics ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 32, no 4, p. 471-476.
- Neyrat, Cyril. 2007. « Paranoid Parc de Gus Van Sant ». *Cahiers du cinéma*, no 627, p. 12-15.
- Nicholson, Graeme. 1996. « The Ontological Difference ». *American Philosophical Quarterly*, vol. 33, no 4, p. 357-374.
- Noguez, Dominique. 1979. *Éloge du cinéma expérimental. Définitions, jalons, et perspectives*. Paris : Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou, 189 p.
- . 1982. *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*. Paris : A.R.C.E.F, 116 p.
- . 1985. « La gloire des mots ». *L'Arc*, no 98, p. 25-39.
- Nolan, Christopher. 2010. *Inception*. Film 35 mm, 65 mm, numérique, coul., 148 min. Burbank (États-Unis) : Warner Bros.
- Nolan, William, et George Johnson. 1976. *Logan's Run*. New York : Dial Press, 133 p.

- Oeler, Karla. 2009. *A Grammar of Murder: Violent Scenes and Film Form*. Chicago : Chicago University Press, 282 p.
- Ogilvie, Bertrand. 1987. *Lacan. La formation du concept de sujet. 1932-1949*. Paris : Presses universitaires de France, 128 p.
- Okrent, Mark. 1988. « Understanding ». Chap. in *Heidegger's Pragmatism. Understanding, Being and the Critique of Metaphysics*, p. 11-170. Ithaca : Cornell University Press.
- Olafson, Frederick. 1998. *Heidegger and the Ground of Ethics. A Study of Mitsein*. Cambridge University Press, 108 p.
- Orwell, George. 1949 / 1983. *Nineteen Eighty-Four*. In *The Penguin Complete Novels of George Orwell*, p. 741-925. London : Penguin.
- Osganian, Patricia, et Anne-Sophie Perriaux. 2004. « Le cinéma social peut-il être populaire ? ». *Mouvements*, vol. 31, no 1, p. 107-114.
- Palmier, Jean-Michel. 1968. *Les écrits politiques de Heidegger*. Paris : L'Herne, 346 p.
- Pasqua, Hervé. 1993. *Introduction à la lecture d'Être et temps de Martin Heidegger*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 184 p.
- Patrice, Stéphane. 2003. *Marguerite Duras et l'histoire*. Paris : Presses universitaires de France, 177 p.
- Pensky, Max. 2004. « Method and Time : Benjamin's Dialectical Images ». In *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, sous la dir. de David Ferris, p. 177-198. Cambridge : Cambridge University Press.
- Petro, Patrice. 1985. « Discontinuity and Film History : The Case of Heidegger and Benjamin ». *Journal of Film and Video*, vol. 37, no 1, p. 21-35.
- Picard, Anne-Marie. 2005. « M.D. cette maladie contagieuse... ». In *Les lectures de Marguerite Duras*, sous la dir. de Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, p. 201-212. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Pieron, Julien. 2008. « Angoisse et mort dans *Sein und Zeit* ». *Bulletin d'analyse phénoménologique*, vol. 4, no 5, p. 1-19. En ligne < <http://popups.ulg.ac.be/bap/document.php?id=280> >, consulté le 28 janvier 2011.
- Platon. 1991. *Phédon*. Trad. du grec par Monique Dixsaut. Paris : Flammarion. 448 p.
- Poe, Edgar. 1977a. « A Tale of the Ragged Mountains ». Chap. in *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, éd. ref. par Harold Beaver, p. 99-109. Aylesbury (Royaume-Uni) : Penguin.

- . 1977b. « Mesmeric Revelation ». Chap. in *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, éd. ref. par Harold Beaver, p. 124-134. Aylesbury (Royaume-Uni) : Penguin.
- . 1977c. « The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade ». Chap. in *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, éd. ref. par Harold Beaver, p. 135-153. Aylesbury (Royaume-Uni) : Penguin.
- . 1977d. « The Facts in the Case of Mr. Valdemar ». Chap. in *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, éd. ref. par Harold Beaver, p. 194-203. Aylesbury (Royaume-Uni) : Penguin.
- Polan, Dana. 1977. « Eisenstein as Theorist ». *Cinema Journal*, vol. 17, no 1, p. 14-29.
- Pollock, Griselda. 2006. « The Image in Psychoanalysis and the Archeological Metaphor ». In *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, sous la dir. de Griselda Pollock, p. 1-29. Malden (États-Unis) : Blackwell.
- Pound, Ezra. 1968a. « Ulysses ». Chap. in *Literary Essays of Ezra Pound*, éd. ref. par Thomas Eliot, p. 403-409. New York : Penguin.
- . 1968b. « Joyce ». Chap. in *Literary Essays of Ezra Pound*, éd. ref. par Thomas Eliot, p. 410-417. New York : Penguin.
- Pucci, Pietro. 1995. « Gastêr : Eros and Thanatos ». Chap. in *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, p. 181-187. Ithaca : Cornell University Press.
- Quinet, Antonio. 2002. « La raison paranoïaque ». In *2001, Lacan dans le siècle : actes de colloque* (Cerisy-la-Salle, 11-15 septembre 2001), sous la dir. de Marc Strauss, p. 93-103. Paris : Éditions du Champ Lacanien.
- Rabaté, Jean-Michel. 2001. *James Joyce and the Politics of Egotism*. Cambridge : Cambridge University Press, 248 p.
- Rafoul, François. 2004. « Mienneté et propriété ». Chap. in *À chaque fois mien. Heidegger et la question du sujet*, p. 187-258. Paris : Galilée, 266 p.
- Rancière, Jacques. 1996. « The Archeomodern Turn ». In *Walter Benjamin and the Demands of History*, sous la dir. de Michael Steinberg, p. 24-40. Ithaca : Cornell University Press.
- . 2003. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique, 157 p.
- . 2004. « Les nouvelles fictions du mal ». *Cahiers du cinéma*, no 590, p. 94-96.
- . 2009. *Moments politiques. Interventions 1977-2009*. Montréal : Lux, 275 p.
- . 2011. *Les écarts du cinéma*. Paris : La Fabrique, 158 p.

- Regvald, Richard. 1987. *Heidegger et le problème du néant. Phenomenologica 101*. Dordrecht : Martinus Nijhoff, 201 p.
- Resnais, Alain. 1959. *Hiroshima mon amour*. Film 35 mm, noir et blanc, 90 min. Neuilly-sur-Seine : Argos Films, Como Films, Daiei Studios.
- Reynaud, Bérénice. 2002. « For Wanda ». In *The Last Great American Picture Show : New Hollywood Cinema in the 1970's*, sous la dir. de Alexander Horwarth, Thomas Elsaesser et Noel King, p. 223-247. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Richardson, John. 1986. *Existential Epistemology. A Heideggerian Critique of the Cartesian Project*. Oxford : Oxford Clarendon Press, 210 p.
- Richardson, William, Jean-Luc Nancy, Gérard Granel, et Élisabeth Roudinesco. 1991. « Table Ronde : Lacan avec Heidegger ». In *Lacan avec les philosophes*, sous la dir. du Collège International de Philosophie, p. 189-236. Paris : Albin Michel.
- Ricœur, Paul. 1969. « Heidegger et la question du sujet ». Chap. in *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, p. 222-232. Paris : Seuil.
- . 1983. « On Interpretation ». In *Philosophy in France Today*, sous la dir. de Alan Montefiore, p. 175-197. Cambridge : Cambridge University Press.
- . 1991. « Life in Quest of Narrative ». In *On Paul Ricœur : Narrative and Interpretation*, sous la dir. de David Wood, p. 20-33. London : Routledge.
- Roff, Sarah. 2004. « Benjamin and Psychoanalysis ». In *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, sous la dir. de David Ferris, p. 115-133. Cambridge : Cambridge University Press.
- Rohkramer, Thomas. 2005. « Martin Heidegger, National Socialism and Environmentalism ». In *How Green were the Nazis? Nature, Environment, and the Nation in the Third Reich*, sous la dir. De Franz-Josef Brüggemeier, Mark Cioc et Thomas Zeller, p. 171-203. Athens (États-Unis) : Ohio University Press.
- Ronen, Ruth. 2002. « The Real of the Object : From Kant to Lacan ». Chap. in *Representing the Real*, p. 11-40. Amsteram : Rodopi.
- . 2009. *Aesthetics of Anxiety*. Albany : SUNY Press, 195 p.
- Ronell, Avital. 1991. *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln : University of Nebraska Press, 466 p.
- . 2002 / 2003. « The Disappearance and Returns of the Idiot ». Chap. in *Stupidity*, p. 169-244. Urbana : University of Illinois Press.

- Rorty, Richard. 1991. « Heidegger, Contingency and Pragmatism ». Chap. in *Essays on Heidegger and Others*, p. 27-49. New York : Cambridge University Press.
- Royer, Michelle. 2007a. « Du paratexte au cinéma : la poïétique durassienne et sa mise en scène ». In *Duras 2 écriture, écritures*, sous la dir. de Myriem El Maïzi et Brian Stimpson, p. 167-177. Caen : Lettres Modernes Minard.
- . 2007b. « Writing, the Writing Self and the Cinema of Marguerite Duras ». In *In the Dark Room. Marguerite Duras and Cinema*, sous la dir. de Rosanna Maule, p. 87-112. Bern : Peter Lang.
- Šafranek, Ingrid. 1998. « L'écriture absolue ou la dernière des romantiques. Le parcours symbolique de Marguerite Duras ». In *Duras, Dieu et l'écrit*, sous la dir. d'Alain Vircondelet, p. 243-276. Monaco : Éditions du Rocher
- Salecl, Renata. 2004. *On Anxiety*. Londres : Routledge, 192 p.
- Sant, Gus van. 2002. *Gerry*. Film 35 mm, coul., 103 min. Munich : Epsilon Motion Pictures.
- . 2003. *Elephant*. Film 35 mm, coul., 81 min. New York : HBO Films.
- . 2005. *Last Days*. Film 35 mm, coul., 97 min. New York : HBO Films.
- . 2007. *Paranoid Park*. Film 35 mm, coul., 85 min. New York : IFC Films.
- Scharff, Robert. 1998. « Comte and Heidegger on the Historicity of Science ». *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 52, no 203, p. 29-49.
- Schlöndorff, Volker. 1976. *Der Fangschuß*. Film 35 mm, noir et blanc, 97 min. Neuilly-sur-Seine : Argos Films, Bioskop Film, Hessischer Rundfunk.
- Scott, Bonnie. 1984. « Molly ». Chap. in *Joyce and Feminism*, p. 156-183. Bloomington : Indiana University Press.
- Selous, Trista. 1988. « The Lacanians ». Chap. in *The Other Woman. Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*, p. 34-59. New Haven : Yale University Press.
- Shakespeare, William. 1596-1598 / 2008. *The Merchant of Venice*. Oxford : Oxford University Press, 256 p.
- . 1600 / 2008. *Hamlet*. Oxford : Oxford University Press, 416 p.
- Sheehan, Thomas. 2004 / 2006. « Montage Joyce : Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, and Ulysses ». *James Joyce Quarterly*, vol. 42/43, no 1/4, p. 69-86.

- Shepherdson, Charles. 2003. « Lacan and Philosophy ». In *The Cambridge Companion to Lacan*, sous la dir. de Jean-Michel Rabaté, p. 116-152. Cambridge : Cambridge University Press.
- Sheringham, Michael. 1983. « Knowledge and Repetition in *Le ravissement de Lol V. Stein* ». *Romance Studies*, vol. 1, no 2, p. 124-140.
- Simonelli, Thierry. 2000. *Lacan. La théorie. Essai de critique intérieure*. Paris : Cerf, 286 p.
- Sinnerbrink, Robert. 2007. « *Sein und Geist* : Heidegger's Confrontation with Hegel's *Phenomenology* ». *Cosmos and History : the Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 3, nos 2-3, p. 132-152.
- Sipos, Joël. 1994. *Lacan et Descartes. La tentation métaphysique*. Paris : Presses universitaires de France, 337 p.
- Sitney, P (?). 2006. *Le film structurel. Suivi de Quelques commentaires sur Le film structural de P. Adams Sitney*. Trad. de l'anglais par Eduardo de Gregorio et Dominique Noguez. Paris : Les Cahiers de Paris Expérimental, 30 p.
- Slade, Andrew. 2004. « *Hiroshima, mon amour*, Trauma, and the Sublime ». In *Trauma and Cinema : Cross-Cultural Explorations*, sous la dir. de Ann Kaplan et Ban Wang, p. 165-181. Hong Kong : Hong Kong University Press.
- Sloterdijk, Peter. 2000 / 2001. « Tournant et révolution. Discours sur la pensée heideggerienne du mouvement ». Chap. in *Essai d'intoxication volontaire suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, p. 273-335. Paris : Hachette.
- Soderbergh, Steven. 2009. *The Girlfriend Experience*. Numérique, coul., 78 min. Toronto : Mongrel Media.
- Spielberg, Steven. 2002. *Catch Me If You Can*. Film 35 mm, coul., 141 min. Universal City (États-Unis) : Dreamworks SKG, Kemp Company, Splendid Pictures.
- Spoljar, Philippe. 2002. « Réécrire l'origine : Duras dans le champ analytique ». In *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, sous la dir. de Bernard Alazet, p. 59-100. Caen : Lettres Modernes Minard.
- Spoof, Robert. 1996. « "Nestor" and the Nightmare : The Presence of the Great War in *Ulysses* ». In *Joyce and the Subject of History*, sous la dir. de Mark Wollaeger, Victor Luftig et Robert Spoo, p. 105-124. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Sterne, Laurence. 1760-1767 / 1991. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York : Alfred A. Knopf, pagination multiple.

- Stewart, Elizabeth. 2010. « Psychoanalytic Benjamin ». Chap. in *Catastrophe and Survival. Walter Benjamin and Psychoanalysis*, p. 19-74. New York : Continuum.
- Stillman, Whit. 1998. *The Last Days of Disco*. Film 35 mm, coul., 113 min. New York : Castlerock Entertainment.
- Strauven, Wanda. 2006. « Introduction to an Attractive Concept ». In *The Cinema of Attractions Reloaded*, sous la dir. de Wanda Strauven, p. 11-27. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Surber, Jere. 1979. « Heidegger's Critique of Hegel's Notion of Time ». *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 39, no 3, p. 358-377.
- Tall, Emily. 1987. « Eisenstein on Joyce : Sergei Eisenstein's Lecture on James Joyce at the State Institute of Cinematography, November 1, 1934 ». *James Joyce Quarterly*, vol. 24, no 2, p. 133-142.
- Tambling, Jeremy. 2010. « Walter Benjamin : Allegory Versus Symbolism ». Chap. in *Allegory*, p. 109-127. Abingdon (Royaume-Uni) : Routledge.
- Taminiaux, Jacques. 1989a. « D'une ontologie fondamentale à l'autre : la double lecture de Hegel ». Chap. in *Lectures de l'ontologie fondamentale. Essais sur Heidegger*, p. 191-210. Grenoble : Jérôme Millon.
- . 1989b. « La phénoménologie heideggerienne de l'angoisse dans *Sein und Zeit* ». In *Phénoménologie et analyse existentielle*, 2^e éd., sous la dir. de Paul Jonckheere, p. 35-61. Bruxelles : De Boeck-Wesmael.
- Taylor, Charles. 1979. *Hegel and Modern Society*. Cambridge : Cambridge University Press, 196 p.
- Theall, Donald. 1997. « The New Techno-Culture of Space-Time ». Chap. in *James Joyce's Techno-Poetics*, p.142-153. Toronto : University of Toronto Press.
- Thomson, Iain. 2011. « Heidegger's Aesthetics ». *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. En ligne <<http://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics/>>, consulté le 21 juillet 2011.
- Tiedemann, Rolf. 1973 / 1987. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Arles (France) : Actes Sud, 193 p.
- Tirvaudey, Robert. 2002. *Le concept de l'angoisse dans la pensée de Martin Heidegger*. 2 t. Paris : Presses Universitaires du Septentrion.
- Ton-That, Thanh-Vân. 2005. « Un roman sur presque rien : des modèles subvertis ». Chap. in *Lectures d'une œuvre. Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras. Un roman de la folie amoureuse*, p. 57-73. Nantes : Éditions du Temps.

- Toubiana, Serge, et Antoine Baecque. Il y a des fantômes plein l'écran. Entretien avec Philippe Sollers, à Paris, 8 avril 1997. Tel que cité dans *Cahiers du cinéma*, no 513, p. 39-48.
- Uexküll, Jakob von. 1909. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin : Julius Springer, 259 p.
- Uexküll, Jakob von, et Georg Kriszat. 1934 / 1956. *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten. Bedeutungslehre*. Hamburg : Rowohlt, 181 p.
- Weissfeld, Ilya. Mon dernier entretien avec Eisenstein. Rencontre avec Sergei Eisenstein, à Moscou, le 9 février 1948. Trad. du russe par Luda Schnitzer et Jean Schnitzer. Tel que cité dans *Cahiers du cinéma*, 1969, no 208, p. 18-21.
- Vergote, Antoine. 1994. « Le sujet inconscient selon Lacan ». In *La pensée de Jacques Lacan. Questions historiques – problèmes théoriques*, sous la dir. de Steve Lofts et Paul Moyaert, p. 1-22. Louvain / Paris : Peeters.
- Victor, Lucien. 2005. « Entre littérature et stylistique : quelques notes sur *Le ravissement de Lol V. Stein* ». In *Lectures de Duras. Le ravissement de Lol V. Stein – Le Vice-Consul – India Song*, sous la dir. de Bruno Blanckeman, p. 177-195. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Vidler, Anthony. 1992. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge (États-Unis) : MIT Press, 278 p.
- Waelhens, Alphonse de. 2008. « La philosophie de Heidegger et le nazisme ». *Les temps modernes*, no 650, p. 26-36.
- Wales, Katie. 1992. « The Play of Language in *Ulysses* ». Chap. in *The Language of James Joyce*, p. 105-132. Houndmills (Royaume-Uni) : MacMillan.
- Ward, Koral. 2008. « Martin Heidegger's *Augenblick* as "moment of vision", and the Redemption of Being ». Chap. in *Augenblick. The Concept of the "Decisive Moment" in 19th- and 20th-Century Western Philosophy*, p. 97-124. Aldershot (Royaume-Uni) : Ashgate.
- Wawrzycka, Jolanta, et Marlena Corcoran. 1997. *Gender in Joyce*. Gainesville : Florida U.P., 198 p.
- Weine, Robert. 1924. *Orlacs Hände*. Film 35 mm, noir et blanc, 90 min. Vienne : Pan-Films.
- Werner, Gösta. 1990. « James Joyce and Sergej Eisenstein ». Trad. du suédois par Erik Gunnemark. *James Joyce Quarterly*, vol. 27, no 3, p. 491-507.
- Wohlfarth, Irving. 1994. « No-Man's-Land : On Walter Benjamin's "Destructive Character" ». In *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, sous la dir. d'Andrew Benjamin et Peter Osborne, p. 155-182. Londres : Routledge.

- . 1996. « Smashing the Kaleidoscope : Walter Benjamin's Critique of Cultural History ». In *Walter Benjamin and the Demands of History*, sous la dir. de Michael Steinberg, p. 190-205. Ithaca : Cornell University Press.
- Wolin, Richard. 1990. « *Being and Time* as Political Philosophy ». Chap. in *The Politics of Being. The Political Thought of Martin Heidegger*, p. 16-66. New York : Columbia University Press.
- Young, Paul, et Paul Duncan. 2009. *Le cinéma expérimental*. Trad. de l'anglais par Anne Le Bot. Köln : Taschen, 191 p.
- Žižek, Slavoj. 1993. *Tarrying with the Negative*. Durham (États-Unis) : Duke University Press, 289 p.
- . 1998a. « Cogito as a Shibboleth ». In *Cogito and the Unconscious*, sous la dir. de Slavoj Žižek, p. 1-8. Durham (États-Unis) : Duke University Press.
- . 1998b. « The Cartesian Subject Without the Cartesian Theatre ». In *Cogito and the Unconscious*, sous la dir. de Slavoj Žižek, p. 247-274. Durham (États-Unis) : Duke University Press.
- . 2001. « You Should Give a Shit! ». Chap. in *On Belief*, p. 56-105. Londres : Routledge.
- . 2006. *How to read Lacan*. London : Granta Books, 132 p.
- . 2007. « Cogito, Madness and Religion : Derrida, Foucault and then Lacan » En ligne : < <http://www.lacan.com/zizforest.html> >, consulté le 4 décembre 2010.
- . 2008. *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, 2^e éd. London : Verso, 499 p.
- Zupančič, Alenka. 2006. « The "Concrete Universal", and What Comedy Can Tell Us About It ». In *Lacan : The Silent Partners*, sous la dir. de Slavoj Žižek, p. 171-197. London : Verso.