

Giorgio Agamben

Création et anarchie

*L'œuvre à l'ère
de la religion capitaliste*

*Traduit de l'italien
par Joël Gayraud*

Bibliothèque Rivages

Retrouvez l'ensemble des parutions
des Éditions Payot & Rivages sur

payot-rivages.fr

Note de l'éditeur. Les textes publiés ici reprennent, avec quelques variantes, cinq conférences données à l'Académie d'architecture de Mendrisio entre octobre 2012 et avril 2013. Le texte « Qu'est-ce que le commandement ? » a fait l'objet d'une publication dans la « Bibliothèque Rivages », en 2013, et « Qu'est-ce que l'acte de création ? », traduit par Martin Rueff, a paru dans *Le Feu et le Récit*, 2015, 2018.

TITRE ORIGINAL :
Creazione e anarchia
L'opera nell'età della religione capitalista

© Neri pozza editore, 2017
© Éditions Payot & Rivages, Paris, 2019
pour la traduction française et la présente édition

Table

1. Archéologie de l'œuvre d'art	7
2. Qu'est-ce que l'acte de création ?.....	29
3. L'inappropriable	53
4. Qu'est-ce qu'un commandement ?.....	89
5. Le capitalisme comme religion.....	113
BIBLIOGRAPHIE.....	133
INDEX DES NOMS.....	137

Archéologie de l'œuvre d'art

Le principe méthodologique de ces réflexions sur la notion d'œuvre d'art est que l'archéologie constitue la seule voie d'accès au présent. C'est en ce sens qu'il faut entendre le titre « Archéologie de l'œuvre d'art ». Comme l'a suggéré Michel Foucault, la recherche sur le passé n'est que l'ombre portée d'une interrogation tournée vers le présent. C'est en cherchant à comprendre le présent que les hommes – du moins nous, les Européens – se trouvent contraints de questionner le passé. J'ai précisé « nous les Européens » parce qu'il me semble que, en admettant que le mot « Europe » ait un sens, celui-ci ne saurait être, comme on le voit clairement aujourd'hui, ni politique ni religieux, et moins encore économique, mais consiste peut-être en ceci que l'homme européen – à la différence, par exemple, des Asiatiques et des Américains, pour lesquels l'histoire et le passé ont une signification complètement différente – ne peut accéder à sa vérité qu'au prix d'une confrontation

avec le passé, qu'en réglant ses comptes avec sa propre histoire. Il y a bien des années, un philosophe qui était aussi un haut fonctionnaire de l'Europe en construction, Alexandre Kojève, soutenait que l'*Homo sapiens* était arrivé à la fin de son histoire et n'avait désormais devant lui que deux possibilités : l'accès à une animalité post-historique (incarnée par l'*american way of life*) ou le snobisme (représenté par les Japonais, qui continuaient à célébrer leurs cérémonies du thé, bien que vidées de toute signification historique). Entre une Amérique intégralement réanimalisée et un Japon qui ne conserve son humanité qu'à condition de renoncer à tout contenu historique, l'Europe pourrait offrir l'alternative d'une culture qui reste humaine et vivante même après la fin de l'histoire, parce qu'elle est capable de se mesurer à son histoire elle-même dans sa totalité et de tirer de cette confrontation une nouvelle vie.

C'est pourquoi la crise que l'Europe est en train de traverser – évidente dans le démantèlement des institutions universitaires et la muséification croissante de la culture – n'est pas un problème économique (aujourd'hui l'« économie » est un mot d'ordre et non plus un concept), mais plutôt une crise du rapport au passé. Puisque manifestement le présent est le seul lieu où le passé peut survivre, et si le présent ne ressent plus le passé comme vivant, les universités et les musées deviennent des lieux problématiques.

Alors, si l'art est devenu aujourd'hui pour nous une figure – peut-être *la* figure – éminente de ce passé, la question qu'il ne faut pas cesser de poser est celle-ci : quel est le lieu de l'art dans le présent ? (Je voudrais rendre ici hommage à Giovanni Urbani qui a été le premier à avoir posé avec cohérence cette question.)

L'expression « archéologie de l'œuvre d'art » présuppose donc que le rapport à l'œuvre d'art est devenu aujourd'hui lui-même un problème. Puisque je suis convaincu, comme le suggérait Wittgenstein, que les problèmes philosophiques sont en dernière analyse des questions sur le sens des mots, cela veut dire que le syntagme « œuvre d'art » est aujourd'hui opaque, si ce n'est incompréhensible, et que son obscurité ne regarde pas seulement le mot « art », que deux siècles de réflexion esthétique nous ont habitués à considérer comme problématique, mais d'abord et surtout le terme, en apparence, plus simple, d'« œuvre ». Rien que d'un point de vue grammatical, le syntagme « œuvre d'art », que nous employons avec tant de désinvolture, n'est pas facile à comprendre, puisqu'il n'est pas du tout clair qu'il s'agisse d'un génitif subjectif (l'œuvre est faite par l'art et lui appartient) ou objectif (l'art dépend de l'œuvre et en reçoit son sens). En d'autres termes, on ne sait pas bien si l'élément décisif est l'œuvre ou l'art, ou un mélange des deux guère mieux défini, et si ces deux éléments fonctionnent selon un accord

harmonieux ou entretiennent plutôt une relation conflictuelle.

Vous n'ignorez pas, du reste, que de nos jours l'œuvre semble traverser une crise décisive, qui l'a conduite à disparaître du domaine de la production artistique, dans laquelle la *performance* et l'activité créative ou conceptuelle de l'artiste tendent toujours plus à prendre la place de ce que nous étions habitués à considérer comme une « œuvre ».

Déjà en 1967, un jeune et brillant savant, Robert Klein, avait publié un court essai au titre éloquent : *L'Éclipse de l'œuvre d'art*. Klein suggérait que les attaques des avant-gardes artistiques du xx^e siècle n'étaient pas dirigées contre l'art, mais exclusivement contre son incarnation dans une œuvre, comme si l'art, mû par une curieuse impulsion autodestructrice, dévorait ce qui en avait toujours défini la consistance : l'œuvre elle-même.

Que les choses en soient ainsi apparaît clairement dans la manière dont Guy Debord – qui, avant de fonder l'Internationale situationniste, avait fait partie des dernières franges des avant-gardes du xx^e siècle – résume sa position sur le problème de l'art à son époque : « Le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser* ; et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*. La position critique élaborée depuis par les *situationnistes* a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art* » (thèse 191). Évidemment, ce qui

doit être supprimé, c'est l'œuvre, mais il est tout aussi évident que l'œuvre d'art doit être supprimée au nom de quelque chose qui, dans l'art lui-même, va au-delà de l'œuvre et exige d'être réalisé non pas dans une œuvre, mais dans la vie (les situationnistes entendaient de manière cohérente produire non des œuvres, mais des situations).

Si l'art se présente aujourd'hui comme une activité sans œuvre – même si, par une contradiction intéressée, artistes et marchands continuent d'en exiger le prix – cela n'a pu se produire que parce que l'être-œuvre de l'œuvre d'art est resté impensé. Je crois que seule une généalogie de ce concept ontologique fondamental (bien que non répertorié comme tel dans les manuels de philosophie) pourra rendre compréhensible le processus qui – selon le paradigme psychanalytique bien connu du retour du refoulé sous des formes pathologiques – a amené la pratique artistique à revêtir ces caractères que l'art dit contemporain a poussés à l'extrême sous une forme inconsciemment parodique. (L'art contemporain comme retour sous formes pathologiques du refoulé « œuvre ».)

Il n'est certes pas lieu ici de tenter d'établir une pareille généalogie. Je me limiterai plutôt à présenter quelques réflexions sur trois moments qui semblent particulièrement significatifs.

Il conviendra, pour le premier, de se déplacer dans la Grèce classique, plus ou moins au temps

d'Aristote, c'est-à-dire au IV^e siècle av. J.-C. Quelle est la situation de l'œuvre d'art – et, plus généralement, de l'œuvre et de l'artiste – à cette époque ? Très différente de celle à laquelle nous sommes habitués. L'artiste, comme tout autre artisan, est classé parmi les *technitai*, c'est-à-dire parmi ceux qui, pratiquant une technique, produisent des choses. Son activité n'est donc jamais prise en compte comme telle, mais est toujours et seulement considérée du point de vue de l'œuvre produite. En témoigne avec évidence le fait, surprenant pour les historiens du droit, que le contrat qu'il signe avec celui qui lui passe commande ne mentionne jamais la quantité de travail nécessaire, mais seulement l'œuvre qu'il doit fournir. C'est pourquoi les historiens modernes ont l'habitude de répéter que notre notion de travail ou d'activité productive est totalement inconnue des Grecs, qui manquent même d'un terme pour la désigner. Je crois que l'on devrait dire, plus exactement, qu'ils ne distinguent pas le travail et l'activité productive de l'œuvre, parce que, à leurs yeux, l'activité productive réside dans l'œuvre et non dans l'artiste qui l'a produite.

Il y a chez Aristote un passage où tout cela est exprimé clairement. Ce passage se trouve au livre Θ de la *Métaphysique*, consacré au problème de la puissance (*dynamis*) et de l'acte (*energeia*). Le terme *energeia* est une invention d'Aristote, mais pour une oreille grecque, il est

immédiatement intelligible – les philosophes, comme les poètes, ont besoin de créer des mots et la terminologie, comme on l'a dit avec raison, est l'élément poétique de la pensée. « Œuvre, travail, activité » se dit en grec *ergon*, et l'adjectif *energos* signifie alors que quelque chose est « en œuvre, en activité », au sens qu'il a atteint sa fin propre, l'opération à laquelle il est destiné. Curieusement, pour définir l'opposition entre puissance et acte, *dynamis* et *energeia*, Aristote recourt à un exemple tiré de la sphère que nous définirions comme artistique : Hermès, dit-il, est en puissance dans le morceau de bois, qui n'est pas encore sculpté, mais il est en œuvre dans la statue une fois sculptée. L'œuvre d'art appartient donc constitutivement à la sphère de l'*energeia*, qui, en outre, renvoie dans son nom même à un être-en-œuvre.

C'est ici que commence le passage qu'il m'importe de lire avec vous. La fin, le *telos* – écrit Aristote – est l'*ergon*, l'œuvre, et l'œuvre est *energeia*, opération et être-en-œuvre : en effet, le terme *energeia* dérive d'*ergon* et tend donc à l'accomplissement, à l'*entelecheia* (encore un terme forgé par Aristote : le fait de se posséder dans sa propre fin). Il y a cependant des cas où la fin dernière se réalise complètement dans l'usage, comme dans la vue (*opsis*, la faculté de voir) et dans la vision (l'acte de voir, *horasis*), où il ne se produit rien d'autre que la vision ; il y a, en revanche, d'autres cas où il se produit quelque chose d'autre, par exemple

dans l'art de bâtir (*oikodomikè*) où, en dehors de l'acte de bâtir, on produit aussi la maison. Dans ce cas, l'acte de bâtir, l'*oikodomesis*, réside dans la chose bâtie (*en toi oikodomoumenoi*), il vient à l'être (*gignetai*, « s'engendre ») et est avec la maison. Autrement dit, dans tous les cas où, en plus de l'usage, est produit quelque chose d'autre, l'*energeia* réside dans la chose faite (*en toi poioumenoi*), comme l'acte de bâtir est dans la maison bâtie et l'acte de tisser dans le tissu. En revanche, lorsqu'il n'y a pas d'autre *ergon*, d'autre œuvre en dehors de l'*energeia*, alors l'*energeia*, l'être-en-œuvre, résidera dans les sujets eux-mêmes, comme la vision dans le voyant, la contemplation (la *theoria*, c'est-à-dire la connaissance la plus haute) dans celui qui contemple, et la vie dans l'âme.

Arrêtons-nous un instant sur ce passage extraordinaire. Nous comprenons mieux maintenant pourquoi les Grecs privilégiaient l'œuvre par rapport à l'artiste (ou à l'artisan). Dans les activités qui produisent quelque chose, l'*energeia*, l'activité productive véritable, ne réside pas, bien que cela puisse nous surprendre, dans l'artiste, mais dans l'œuvre : l'opération de bâtir réside dans la maison et l'acte de tisser dans le tissu. Nous comprenons aussi pourquoi les Grecs ne pouvaient tenir l'artiste en grande estime. Alors que la contemplation, l'acte de la connaissance, se trouve dans celui qui contemple, l'artiste est un être qui a sa fin, son *telos*, hors de lui, dans l'œuvre. Il est donc un être

constitutivement incomplet, qui ne possède jamais son *telos*, qui manque d'*entelecheia*. C'est pourquoi les Grecs considéraient le *technites* comme un *banausos*, terme qui désigne une personne de peu, presque indigne. Cela ne signifie pas, bien entendu, qu'ils n'étaient pas à même de voir la différence entre un savetier et Phidias ; mais à leurs yeux, l'un comme l'autre avaient leur fin hors d'eux, dans la chaussure pour le premier, dans les statues du Parthénon pour le second ; dans chaque cas, leur *energeia* ne leur appartenait pas. Le problème n'était donc pas esthétique, mais métaphysique.

À côté des activités qui produisent des œuvres, il y en a d'autres sans œuvre – qu'Aristote illustre par la vision et la connaissance – où l'*energeia* se trouve en revanche dans le sujet lui-même. Il va de soi que pour les Grecs elles sont supérieures aux autres, encore une fois, non parce qu'ils ne seraient pas capables d'apprécier l'importance des œuvres d'art par rapport à la connaissance et à la pensée, mais parce que dans les activités improductives, comme l'est précisément la pensée (la *theoria*), le sujet possède parfaitement sa fin. Au contraire, l'œuvre, l'*ergon* est en quelque sorte une entrave qui dessaisit l'agent de son *energeia*, laquelle réside non en lui, mais dans l'œuvre. C'est pourquoi la *praxis*, l'action qui a sa fin en elle-même, est, comme Aristote ne se lasse pas de le répéter, d'une certaine manière supérieure à la

poiesis, à l'activité productive dont la fin est dans l'œuvre. L'*energeia*, l'opération parfaite, est sans œuvre et a son lieu dans l'agent. (Les Anciens distinguaient de façon cohérente les *artes in effectu* comme la peinture et la sculpture, qui produisent une chose, des *artes actuosae*, comme la danse et le mime, qui se réalisent complètement dans leur exécution.)

Il me semble que cette conception de l'action humaine contient en elle le germe d'une aporie, qui concerne le lieu propre de l'*energeia* humaine, qui, dans un cas – la *poiesis* –, réside dans l'œuvre et, dans l'autre, dans l'agent. Qu'il s'agisse là d'un problème non négligeable ou que, en tout cas, Aristote ne considérerait pas comme tel, est attesté par un passage de l'*Éthique à Nicomaque*, où le philosophe se demande s'il existe quelque chose comme un *ergon*, une œuvre qui définisse l'homme comme tel, au sens où l'œuvre du savetier est de fabriquer des chaussures, celle du flûtiste de jouer de la flûte et celle de l'architecte de construire des maisons. Ou bien se demande Aristote, devrions-nous dire que, si le savetier, le flûtiste et l'architecte ont chacun leur œuvre, l'homme, en tant que tel, est au contraire né sans œuvre ? Aristote laisse aussitôt tomber cette hypothèse qui me paraît extrêmement intéressante, et répond que l'œuvre de l'homme est l'*energeia* de l'âme selon le *logos* c'est-à-dire, encore une fois, une activité sans œuvre ou dans laquelle l'œuvre

coïncide avec son exercice même, parce qu'elle est toujours déjà en œuvre. Mais, pourrions-nous demander, qu'en est-il alors du savetier, du flûtiste, de l'artiste, en somme de l'homme en tant que *technites* et constructeur d'objets ? Ne sera-t-il pas peut-être un être condamné à la scission, parce qu'il y aura en lui deux œuvres différentes, une qui lui revient en tant qu'homme et une autre, extérieure, qui lui revient en tant que producteur ?

Si nous comparons cette conception de l'œuvre d'art à la nôtre, nous pouvons dire que ce qui nous sépare des Grecs c'est que, à un certain moment, par un lent processus dont nous pouvons faire coïncider le début avec la Renaissance, l'art est sorti de la sphère des activités qui ont leur *energeia* en dehors d'elles, dans une œuvre, et s'est déplacé dans le domaine de ces activités qui, comme la connaissance ou la praxis, ont leur *energeia*, leur être-en-œuvre, en elles-mêmes. L'artiste n'est plus un *banausos*, voué à poursuivre son accomplissement hors de soi dans l'œuvre, mais, comme le théoricien, il revendique maintenant la maîtrise et la possession légitime de son activité créatrice.

Le moment critique où cette transformation trouve sa condition de possibilité apparaît peut-être quand, à partir de la fin du monde classique puis toujours plus fréquemment dans la théologie médiévale, fait son chemin la conception (à laquelle Erwin Panofsky a consacré une étude

exemplaire) selon laquelle l'art ne réside pas dans l'œuvre, mais dans l'esprit de l'artiste, et plus précisément dans l'idée d'après laquelle il réalise son œuvre. La force de cette conception est qu'elle avait son modèle dans la création divine. De même que la maison préexiste sous forme d'idée dans l'esprit de l'architecte – écrit Thomas –, de même Dieu a créé le monde selon le modèle ou l'idée qui existait dans son esprit. C'est de ce paradigme que provient la transposition fâcheuse du vocabulaire théologique de la création à l'activité de l'artiste que jusqu'alors nul n'avait songé à définir comme créatrice. Il est significatif que ce soit précisément la praxis de l'architecte qui ait joué un rôle décisif dans l'élaboration de ce paradigme (ce qui signifie peut-être que celui qui exerce l'architecture devrait être particulièrement prudent quand il réfléchit sur sa pratique ; la centralité et en même temps le caractère problématique de la notion de « projet » devraient être considérés dans cette perspective).

Mais ce que l'artiste a gagné d'un côté – l'indépendance par rapport à l'œuvre – vient pour ainsi dire à lui manquer de l'autre. S'il possède en lui son *energeia* et peut ainsi affirmer sa supériorité sur l'œuvre, celle-ci lui devient en un certain sens accidentelle, se transforme en résidu en quelque sorte non nécessaire de son activité créatrice. Alors qu'en Grèce l'artiste est une sorte de résidu embarrassant ou un présumé de l'œuvre, dans la modernité, l'œuvre est en quelque manière un

résidu embarrassant de l'activité créatrice et du génie de l'artiste.

Le lieu de l'œuvre d'art est tombé en pièces. *Ergon* et *energeia* se dissocient et l'art – notion toujours plus énigmatique, que l'esthétique transformera ensuite en un véritable mystère – ne réside plus dans l'œuvre, mais aussi et surtout dans l'esprit de l'artiste.

L'hypothèse que je voudrais suggérer maintenant est que *ergon* et *energeia*, œuvre et opération créatrice, sont des notions complémentaires et, cependant, non communicantes qui forment, avec l'artiste comme moyen terme, ce que je propose d'appeler la « machine artistique » de la modernité ; et, bien qu'on le tente chaque fois, il n'est possible ni de les séparer ni de les faire coïncider ni, encore moins, de les faire jouer l'une contre l'autre. Il s'agit donc de quelque chose comme un nœud borroméen, qui relie ensemble l'œuvre, l'artiste et l'opération ; et, comme dans tout nœud borroméen, il n'est pas possible de dénouer un des trois éléments qui le composent sans rompre irrémédiablement le nœud tout entier.

Je voudrais vous inviter maintenant à vous déplacer en Allemagne, dans les premières années du xx^e siècle, mais non pas dans les désordres et les tumultes qui marquent ces années-là la vie des grandes villes allemandes, mais plutôt dans le silence et le recueillement de l'abbaye bénédictine

de Maria Laach en Rhénanie. C'est là qu'un moine obscur, Odo Casel, publie en 1923 (l'année même où Duchamp finit ou, plutôt, abandonne dans un état d'« inachèvement définitif » *Le Grand Verre*) *Die Liturgie als Misterienfeier* (*La Liturgie comme célébration du mystère*), une sorte de manifeste de ce qu'on définira plus tard comme le Mouvement liturgique.

Les trente premières années du xx^e siècle ont été baptisées à raison l'« ère des mouvements ». Non seulement, à droite comme à gauche de la scène politique, les partis cèdent la place aux mouvements (le fascisme comme le mouvement ouvrier se définissent ainsi), mais aussi dans l'art, dans les sciences (quand, en 1914, Freud tente de définir la psychanalyse, il ne trouve rien de mieux que « mouvement psychanalytique ») et dans chaque aspect de la culture les mouvements se substituent aux écoles et aux institutions. C'est dans ce contexte que « le renouvellement de l'Église à partir de l'esprit de la liturgie » entrepris à Maria Laach finit par être défini comme *liturgische Bewegung*, exactement comme nombre d'avant-gardes de ces années se qualifient de « mouvements » artistiques ou littéraires.

Le rapprochement entre la pratique des avant-gardes et la liturgie, entre mouvements artistiques et mouvement liturgique n'a rien de spécieux. En effet, la doctrine de Casel se fonde sur l'idée que la liturgie (on notera que le terme grec *leitourgia*

signifie « œuvre, prestation publique », de *laos*, « peuple » et *ergon*) est essentiellement un « mystère ». Cependant, selon Casel, mystère ne signifie en aucune manière enseignement caché ou doctrine secrète. À l'origine, comme dans les mystères d'Éleusis qui se célébraient dans la Grèce classique, le mot « mystère » désigne une pratique, une sorte d'action théâtrale, faite de gestes et de paroles qui s'accomplissent dans le temps et dans le monde pour le salut des hommes. Le christianisme n'est donc pas une « religion » ou une « confession » au sens moderne du terme, c'est-à-dire un ensemble de vérités et de dogmes qu'il s'agit de reconnaître et de professer : il est plutôt un « mystère » c'est-à-dire une *actio* liturgique, une *performance*, dont les acteurs sont le Christ et son corps mystique, c'est-à-dire l'Église. Cette action est, certes, une praxis spéciale, mais en même temps elle définit l'activité humaine la plus universelle et la plus vraie, où est en jeu le salut de celui qui l'accomplit et de ceux qui y participent. Dans cette perspective, la liturgie cesse d'apparaître comme la célébration d'un rite extérieur, qui détient ailleurs (dans la foi et dans le dogme) sa vérité : au contraire, ce n'est que dans l'accomplissement *hic et nunc* de cette action absolument performative, qui réalise chaque fois ce qu'elle signifie, que le croyant peut trouver sa vérité et son salut.

En effet, selon Casel, la liturgie (par exemple, la célébration du sacrifice eucharistique dans la

messe) n'est pas une « représentation » ou une « commémoration » de l'événement salvateur : elle est elle-même l'événement. Il ne s'agit donc pas d'une représentation au sens mimétique, mais d'une (re)présentation où l'action salvatrice (la *Heilstat*) du Christ est rendue effectivement présente à travers les symboles et les images qui la signifient. Aussi l'action liturgique agit-elle, *ex opere operato*, c'est-à-dire par le fait même d'être accomplie à tel moment et en tel lieu, indépendamment des qualités morales du célébrant (même si celui-ci était un criminel – si, par exemple, il baptisait une femme dans l'intention de la violer – l'acte liturgique n'en perdrait pas pour autant sa validité).

C'est à partir de cette conception « mystérique » de la religion que je voudrais vous proposer l'hypothèse qu'entre l'action sacrée de la liturgie et la praxis des avant-gardes artistiques comme de l'art dit contemporain il y a quelque chose de plus qu'une simple analogie. Une attention particulière pour la liturgie de la part des artistes est déjà apparue dans les dernières années du XIX^e siècle, en particulier dans ces mouvements artistiques et littéraires qu'on définit d'ordinaire par les termes on ne peut plus vagues de « symbolisme », d'« esthétisme », de « décadentisme ». Au rythme même du processus qui, avec la première apparition de l'industrie culturelle, repousse les partisans d'un art pur vers les marges de la production sociale,

des artistes et des poètes (il suffit pour ces derniers de mentionner le nom de Mallarmé) commencent à considérer leur pratique comme la célébration d'une liturgie – liturgie au sens propre du terme, en tant qu'elle comporte une dimension sotériologique, où semble être en question le salut spirituel de l'artiste, et aussi une dimension performative, où l'activité créatrice prend la forme d'un véritable rituel, affranchi de toute signification sociale et efficace par le simple fait d'être célébré.

En tout cas, c'est précisément ce second aspect, repris résolument par les avant-gardes du xx^e siècle, qui constitue une radicalisation et parfois une parodie de ces mouvements. Je ne crois pas énoncer quelque chose d'extravagant en suggérant l'hypothèse que les avant-gardes et leurs émanations contemporaines gagnent à être lues comme la reprise lucide et souvent consciente d'un paradigme essentiellement liturgique.

De même que, selon Casel, la célébration liturgique n'est pas une imitation ou une représentation de l'événement salvateur, mais est elle-même cet événement, de même ce qui définit la praxis des avant-gardes du xx^e siècle et de leurs émanations contemporaines est l'abandon résolu du paradigme mimético-représentatif au nom d'une prétention véritablement pragmatique. L'action de l'artiste s'émancipe de sa fin traditionnelle productive ou reproductrice et devient une *performance* absolue, une pure « liturgie » qui coïncide avec sa célébration

et est efficace *ex opere operato* et non pour les qualités intellectuelles ou morales de l'artiste.

Dans un passage célèbre de l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote avait distingué le faire (*poiesis*), qui vise à une fin extérieure (la production d'une œuvre), de l'agir (*praxis*) qui a (dans le bien-agir) sa fin en lui-même. Entre ces deux modèles, liturgie et *performance* introduisent un tiers hybride, où l'action elle-même prétend se présenter comme œuvre.

Maintenant, pour le troisième moment de mon archéologie sommaire, nous devons nous déplacer à New York aux environs de l'année 1916. Là, un personnage que je ne saurais définir, peut-être un moine comme Casel, d'une certaine manière un ascète, mais certainement pas un artiste, du nom de Marcel Duchamp, inventa le *ready-made*. Comme l'avait compris Giovanni Urbani, Duchamp, en proposant ces actes existentiels que sont les *ready-made* (tout autres que des œuvres d'art), savait parfaitement qu'il n'agissait pas en tant qu'artiste. Il savait aussi que la route de l'art était bloquée par un obstacle insurmontable qu'était l'art lui-même, désormais constitué par l'esthétique comme une réalité autonome. Dans les termes de cette archéologie, je dirais que Duchamp avait compris que ce qui bloquait l'art était justement ce que j'ai défini comme la machine artistique, qui avait atteint dans la liturgie des avant-gardes sa masse critique.

Que fait Duchamp pour faire exploser ou au moins désactiver la machine œuvre-artiste-opération ? Il prend un objet utilitaire quelconque, par exemple un urinoir, et, en l'introduisant dans un musée, le force à se présenter comme une œuvre d'art. Naturellement – si ce n'est pendant le bref instant que dure l'effet de l'étrangeté et de la surprise – en réalité rien ne vient ici à la présence : ni l'œuvre, puisqu'il s'agit d'un objet d'usage quelconque produit industriellement, ni l'opération artistique, puisqu'il n'y a en aucune manière *poiesis*, production, et ni même l'artiste, puisque celui qui signe l'urinoir d'un faux nom ironique n'agit pas comme artiste, mais, disons, comme philosophe ou critique, ou comme Duchamp aimait à le dire, comme « quelqu'un qui respire », un simple vivant. Le *ready-made* n'a pas plus lieu ni dans l'œuvre ni dans l'artiste, ni dans l'*ergon* ni dans l'*energeia*, mais seulement dans le musée, qui acquiert alors un rang et une valeur décisifs.

Ce qui s'est produit ensuite, c'est qu'une bande, malheureusement encore active, d'habiles spéculateurs et de dupes a transformé le *ready-made* en œuvre d'art. Non qu'ils aient réussi à remettre réellement en mouvement la machine artistique – qui tourne désormais à vide –, mais un semblant de mouvement arrive à alimenter, plus pour très longtemps je crois, ces temples de l'absurde que sont les musées d'art contemporain.

Je ne veux pas dire que l'art contemporain – ou, si vous voulez, l'art post-Duchamp – n'ait pas

d'intérêt. Au contraire, ce qu'il met en lumière c'est peut-être l'événement le plus intéressant qu'on puisse imaginer : l'apparition du conflit historique, à tout point de vue décisif, entre art et œuvre, *energeia* et *ergon*. Ma critique, si l'on peut parler de critique, s'adresse à la parfaite irresponsabilité avec laquelle beaucoup d'artistes et de commissaires d'exposition évitent souvent de se mesurer à cet événement et font comme si tout continuait comme avant.

Je voudrais maintenant conclure ma brève archéologie de l'œuvre d'art en suggérant d'abandonner la machine artistique à son destin. Et, avec elle, d'abandonner aussi l'idée qu'il y a quelque chose comme une activité humaine souveraine qui, par l'entremise d'un sujet, se réalise dans une œuvre ou dans une *energeia* qui tirent d'elle leur valeur incomparable. Cela implique que l'on redessine la carte de l'espace dans lequel la modernité a situé le sujet et ses facultés.

L'artiste ou le poète n'est pas celui qui a la puissance ou la faculté de créer, qui un beau jour, par un acte de volonté ou obéissant à une injonction divine (la volonté est, dans la culture occidentale, le dispositif qui permet d'attribuer les actes et les techniques en propre à un sujet), décide, comme le Dieu des théologiens, on ne sait comment ni pourquoi, de mettre en œuvre. Et de même que le poète et le peintre, le menuisier, le savetier, le flûtiste

et enfin tout homme, ne sont pas les titulaires transcendants d'une capacité d'agir ou de produire des œuvres : ils sont plutôt des vivants qui, dans l'usage, et seulement dans l'usage, de leurs membres comme du monde qui les entoure, font l'expérience de soi et se constituent comme forme de vie.

L'art n'est que le moyen où l'anonyme que nous appelons artiste, en se maintenant constamment en relation avec une pratique, tente de construire sa vie comme une forme de vie : la vie du peintre, du menuisier, de l'architecte, du contrebassiste où, comme en toute forme-de-vie, ce qui est en question n'est rien de moins que son bonheur.

Qu'est-ce que l'acte de création¹ ?

Le titre « Qu'est-ce que l'acte de création ? » reprend celui d'une conférence prononcée par Gilles Deleuze à Paris au mois de mars 1987. Deleuze y définit l'acte de création comme un « acte de résistance ». Résistance à la mort, avant toutes choses, mais résistance aussi au paradigme de l'information à travers lequel le pouvoir s'exerce dans ces sociétés que Deleuze appelle des « sociétés de contrôle » pour les distinguer de celles que Foucault avait analysées comme des « sociétés de discipline ». Tout acte de création résiste à quelque chose, par exemple, dit Deleuze, la musique de Bach est un acte de résistance contre la séparation du sacré et du profane.

Deleuze ne définit pas ce qu'il entend par « résistance » et il semble donner à ce terme la signification courante de s'opposer à une force

1. Ce texte a été traduit par Martin Rueff et a fait l'objet d'une publication dans *Le Feu et le Récit* en 2015.

ou à une menace extérieure. Dans la conversation sur le mot résistance dans l'*Abécédaire*, il ajoute, à propos de l'œuvre d'art, que résister signifie toujours libérer une puissance de vie qui avait été emprisonnée ou offensée ; pourtant, ici encore, une véritable définition de l'acte de création comme acte de résistance manque.

Après des années passées à lire, à écrire, à étudier, il arrive parfois qu'on parvienne à comprendre ce qui constitue notre manière spéciale – si elle existe – de procéder dans la pensée et dans la recherche. Il s'agit, dans mon cas, de percevoir ce que Feuerbach appelait la « capacité de développement » contenue dans l'œuvre des auteurs que j'aime. L'élément authentiquement philosophique contenu dans une œuvre – qu'il s'agisse d'une œuvre d'art, d'une œuvre scientifique ou d'une œuvre de pensée – est sa capacité à développer quelque chose qui est resté (ou a été délibérément laissé) dans l'ombre et qu'il s'agit de savoir trouver et saisir. Pourquoi donc cette recherche de l'élément susceptible d'être développé me fascine-t-elle ? Parce que, si on suit jusqu'au bout ce principe méthodologique, on arrive fatalement à un point où il devient impossible de distinguer ce qui nous appartient et ce qui appartient à l'auteur que nous sommes en train de lire. Rejoindre cette zone impersonnelle d'indifférence, où tout nom propre, tout droit d'auteur et toute prétention d'originalité se vident de sens, me remplit de joie.

Qu'est-ce que l'acte de création ?

Je tenterai par conséquent d'interroger ce qui est resté non dit dans l'idée deleuzienne de l'acte de création comme acte de résistance, et, de cette manière, j'essaierai de prolonger, sous mon entière responsabilité évidemment, la pensée d'un auteur qui m'est cher.

Il me faut d'abord soutenir que j'éprouve un certain malaise face à l'usage, malheureusement très répandu, du terme création en référence aux pratiques artistiques. Alors que j'enquêtais sur la généalogie de cet usage, j'ai découvert non sans surprise qu'une part de la responsabilité en incombe aux architectes. Quand les théologiens médiévaux doivent expliquer la création du monde, ils recourent à un exemple qui avait déjà été employé par les stoïciens. Tout comme la maison préexiste dans la tête de l'architecte, écrit Thomas d'Aquin, de la même manière, Dieu a créé le monde en tournant les yeux vers le modèle qui était dans sa tête. Naturellement Thomas d'Aquin distingue encore entre le *creare ex nihilo* qui définit la création divine et le *facere de materia* qui définit le faire des hommes. Dans tous les cas, cependant, la comparaison entre l'acte de l'architecte et l'acte de Dieu contient en germe la transposition du paradigme de la création à l'activité de l'artiste.

C'est pourquoi je préfère parler de l'acte poétique, et si je dois continuer par commodité à me servir du terme « création » dans les propos qui suivent,

je voudrais qu'il soit entendu sans la moindre emphase au simple sens de *poiein* [« produire »].

Comprendre la résistance simplement comme opposition à une force externe ne me semble pas suffisant pour une compréhension de l'acte de création. Dans un projet de préface aux *Remarques philosophiques*, Wittgenstein a fait remarquer combien devoir résister à la pression et aux frottements qu'une époque d'inculture – comme l'était pour lui la sienne et comme l'est à coup sûr la nôtre pour nous – oppose à la création finit par disperser et fragmenter les forces de chacun. C'est si vrai que, dans l'*Abécédaire*, Deleuze a ressenti le besoin de préciser qu'il existe un rapport constitutif entre l'acte de création et la libération d'une puissance.

Je pense, cependant, que la puissance que l'acte de création libère doit être une puissance interne à l'acte lui-même, tout comme l'acte de résistance doit être lui aussi interne à cet acte. Ce n'est que de cette manière que la relation entre résistance et création et la relation entre création et puissance peuvent devenir compréhensibles.

Dans la tradition occidentale, le concept de puissance a une longue histoire que nous pouvons faire commencer avec Aristote. Celui-ci oppose – et lie tout à la fois – la puissance (*dynamis*) à l'acte (*energeia*), et cette opposition, qui marque aussi bien sa métaphysique que sa physique, a été

transmise en héritage d'abord à la philosophie, puis à la science médiévale et moderne. C'est à travers cette opposition qu'Aristote explique les actes que nous appelons actes de création qui coïncident, pour lui, de manière plus sobre avec l'exercice des *tekhnai* (les arts dans le sens plus général du mot). Les exemples auxquels il recourt pour expliquer le passage de la puissance à l'acte sont significatifs : l'architecte (*oikodomos*), le joueur de cithare, le sculpteur, mais aussi le grammairien et, en général, quiconque possède un savoir ou une technique. La puissance dont parle Aristote au livre XI de la *Métaphysique* et au livre II du *De anima* n'est donc pas la puissance entendue en un sens générique, selon laquelle nous disons qu'un enfant peut devenir architecte ou sculpteur, mais celle qui incombe à qui a déjà acquis l'art ou le savoir correspondants. Aristote appelle cette puissance *hexis*, du verbe *echo* [« avoir »] : l'habitus, c'est-à-dire la possession d'une capacité ou habileté.

Celui qui possède une puissance – celui qui en a l'habitus – peut aussi bien la mettre en acte que ne pas la mettre en acte. La puissance – c'est la thèse géniale d'Aristote – est donc définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice. L'architecte est puissant, dans la mesure où il peut ne pas construire, la puissance est une suspension de l'acte. (En politique il s'agit d'un fait bien connu, et il existe même une figure, qui est celle du « provocateur », dont la tâche est précisément d'obliger

celui qui a le pouvoir à l'exercer, à le mettre en acte.) C'est de cette manière qu'Aristote répond, dans la *Métaphysique*, aux thèses des Mégariques qui affirmaient, et non sans bonnes raisons, que la puissance existe seulement en acte (« *energei mono dynastai, otan me energei ou dynastai* », *Métaphysique*, 1046 b, 29-30). Si cela était vrai, objecte Aristote, nous ne pourrions jamais considérer que l'architecte reste un architecte même quand il ne construit pas, ou appeler le médecin tant qu'il n'exerce pas son art. Ce qui est donc en question, c'est le mode d'être de la puissance, qui existe dans la forme de l'*hexis*, de la maîtrise sur une privation. Il y a une forme, une présence de ce qui n'est pas en acte, et cette présence privative est la puissance. Comme Aristote l'affirme sans réserve dans un passage extraordinaire de sa *Physique* : « la *steresis*, la privation, est comme une forme (*eidōs tī*) » (*Physique*, 193 b, 19-20).

Selon un geste qui lui appartient en propre, Aristote pousse à l'extrême cette thèse jusqu'au moment où elle semble sur le point de se transformer en aporie. Dès lors que la puissance est définie par la possibilité de son non-exercice, il tire des conséquences sur la co-appartenance constitutive de la puissance et de l'impuissance. « L'impuissance (*adynamia*), écrit-il, est une privation contraire à la puissance (*dynamēi*). Toute puissance est impuissance du même et par rapport au même

(*tou autou kai kata to auto pasa dynamis adynamia*). *Adynamia*, impuissance, ne signifie pas ici absence de toute puissance, mais puissance de ne pas (passer à l'acte), *dynamis me energein* » (*Métaphysique*, 1046 a, 29-32). La thèse définit donc l'ambivalence propre à toute puissance humaine qui, dans sa structure originaire, se maintient en rapport avec sa propre privation et reste toujours – et par rapport à la même chose – puissance d'être et de ne pas être, de faire et de ne pas faire. C'est cette relation qui constitue, selon Aristote, l'essence de la puissance. Le vivant, qui existe selon le mode de la puissance, peut sa propre impuissance et c'est seulement de cette façon qu'il possède sa propre puissance. Il peut être et faire, parce qu'il reste en rapport avec son propre non-être et son propre non-faire. Dans la puissance, la sensation est constitutivement anesthésie, la pensée non pensée, l'œuvre désœuvrement.

Si nous rappelons que les exemples de la puissance-de-ne-pas sont presque toujours tirés de la sphère des techniques et des savoirs humains (la grammaire, la musique, l'architecture, la médecine), nous pouvons dire que l'homme est le vivant qui existe de manière éminente dans la dimension de la puissance, du pouvoir-de et du pouvoir-de-ne-pas. Toute puissance humaine est, de manière co-originaire, impuissance ; tout pouvoir-être ou pouvoir-faire est, pour l'homme, constitutivement, en rapport avec sa propre privation.

Si nous revenons maintenant à notre question sur l'acte de création, cela signifie qu'il ne peut en aucun cas être compris selon la représentation courante comme une simple transition de la puissance à l'acte. L'artiste n'est pas celui qui possède une puissance de créer, qu'il décide, à un certain moment, on ne sait comment ni pourquoi, de réaliser et de mettre en acte. Si toute puissance est constitutivement impuissance, puissance-de-ne-pas, comment pourra donc advenir le passage à l'acte ? Si l'acte de la puissance de jouer du piano est certainement, pour le pianiste, l'exécution d'un morceau sur le piano, qu'advient-il de la puissance de ne pas jouer au moment où le pianiste commence à jouer ? Comment se réalise donc une puissance-de-ne-pas jouer ?

Nous pouvons désormais comprendre différemment la relation entre création et résistance évoquée par Deleuze. Il y a, dans tout acte de création, quelque chose qui résiste et s'oppose à l'expression. Résister, du latin *sisto*, signifie étymologiquement « arrêter, tenir l'arrêt », ou « s'arrêter ». Ce pouvoir qui suspend et arrête la puissance dans son mouvement vers l'acte et l'impuissance, la puissance-de-ne-pas. La puissance est donc un être ambigu, qui veut non seulement une chose et son contraire, mais contient en elle-même une résistance intime autant qu'irréductible.

Si cela est vrai, nous devons alors considérer l'acte de création comme un champ de forces

tendu entre puissance et impuissance, pouvoir de et pouvoir de ne pas agir et résister. L'homme peut avoir la maîtrise de sa puissance et n'y avoir accès qu'à travers son impuissance ; mais – et pour cette raison même – il n'y a pas, en vérité, de souveraineté sur la puissance, et être poète signifie ceci : être en proie à sa propre impuissance.

Seule la puissance qui peut aussi bien la puissance que l'impuissance est la puissance suprême. Si toute puissance est aussi bien puissance d'être que puissance de non-être, le passage à l'acte ne peut advenir qu'en faisant passer dans l'acte même la puissance-de-ne-pas. Ce qui signifie que si tout pianiste détient nécessairement à la fois la puissance de jouer et de ne pas jouer, seul Glenn Gould, cependant, peut ne pas ne pas jouer et, en reversant sa puissance non seulement dans l'acte, mais dans sa propre impuissance, joue, pour ainsi dire, avec sa puissance-de-ne-pas jouer. Face à l'habileté, qui nie et abandonne tout simplement sa puissance-de-ne-pas jouer, et face au talent, qui peut seulement jouer, la *maestria* conserve et exerce dans l'acte, non pas sa puissance de jouer, mais sa puissance-de-ne-pas jouer.

Examinons maintenant de manière plus concrète l'action de la résistance dans l'acte de création. Tout comme l'inexpressif chez Benjamin, qui brise dans l'œuvre la prétention à se poser comme totalité, de la même manière, la résistance agit comme une

instance critique qui réfrène l'impulsion aveugle et immédiate de la puissance vers l'acte et, de cette manière, empêche qu'elle ne se résolve et ne s'épuise intégralement en lui. Si la création était seulement puissance-de, qui ne peut que passer aveuglément dans l'acte, l'art se réduirait à une simple exécution, qui procéderait avec une fausse désinvolture vers la forme achevée, parce qu'elle a refoulé la résistance de la puissance-de-ne-pas. Contrairement à une équivoque répandue, la *maestria* n'est pas perfection formelle, mais, au contraire, précisément, conservation de la puissance dans l'acte, sauvegarde de l'imperfection dans la forme parfaite. Dans la toile du maître, ou dans la page du grand écrivain, la résistance de la puissance-de-ne-pas s'inscrit dans l'œuvre comme le maniérisme intime présent dans tout chef-d'œuvre.

Et c'est sur ce pouvoir-de-ne-pas que se fonde, en dernière analyse, toute instance proprement critique : ce que l'erreur de goût rend évident est toujours un manque qui ne porte pas tant sur le plan de la puissance-de, que sur la puissance-de-ne-pas. Qui manque de goût ne parvient jamais à s'abstenir de faire quelque chose, le manque de goût est toujours un ne-pas-pouvoir-ne-pas-faire.

Ce qui imprime sur l'œuvre le sceau de la nécessité est donc, précisément, ce qui pouvait ne pas être ou être autrement : sa contingence. Il ne s'agit pas ici des repentirs que la radiographie

des tableaux fait voir sous les couches de couleur, ni des premières versions ou des variantes attestées par les manuscrits : il s'agit bien plutôt de ce « léger tremblement, imperceptible » dans l'immobilité de la forme, qui constitue, pour Focillon, la marque distinctive du style classique.

Dante a concentré ce caractère amphibie de la création poétique en un seul vers : « *l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema* » [« l'artiste / qui a l'usage de l'art a la main qui tremble »] (*Paradis*, XIII, 77-78). Dans la perspective qui nous intéresse ici, la contradiction apparente entre usage et tremblement n'est pas un défaut, mais exprime parfaitement la double structure de tout processus créatif authentique, intimement suspendu entre deux poussées contradictoires : élan et résistance, inspiration et critique. Et cette contradiction traverse l'acte poétique tout entier, à partir du moment où, d'une certaine manière, l'usage contredit déjà l'inspiration qui provient d'ailleurs et ne saurait, par définition, être maîtrisée dans un usage. En ce sens, la résistance de la puissance-de-ne-pas, en désactivant l'usage, reste fidèle à l'inspiration au point presque de lui interdire de se réifier dans l'œuvre : l'artiste inspiré est sans œuvre. Et cependant, la puissance-de-ne-pas ne peut à son tour être maîtrisée et transformée en un principe autonome qui finirait par empêcher l'existence de toute œuvre. Il est de la première importance que l'œuvre soit toujours le résultat

d'une dialectique entre ces deux principes intimement conjoints.

Dans un livre important, Simondon a écrit que l'homme est, pour ainsi dire, un être à deux phases qui résulte de la dialectique entre une partie individuée et impersonnelle et une partie individuée et personnelle. Le pré-individuel n'est pas un passé chronologique qui, arrivé à un certain point, se réaliserait pour se résoudre dans l'individu : il coexiste avec lui et lui reste irréductible.

Il est possible de penser l'acte de création dans cette perspective comme une dialectique complexe entre un élément impersonnel, qui précède et dépasse le sujet individuel, et un élément personnel, qui lui résiste obstinément. L'impersonnel est la puissance-de, le génie qui pousse vers l'œuvre et l'expression, la puissance-de-ne-pas est la réticence que l'individu oppose à l'impersonnel, le caractère qui résiste avec ténacité à l'expression et la marque de son empreinte. Le style d'une œuvre ne dépend pas seulement de l'élément impersonnel, de la puissance créative, mais aussi de ce qui résiste à cet élément au point presque d'entrer en conflit avec lui.

La puissance-de-ne-pas, cependant, ne nie pas la puissance et la forme, mais, à travers sa résistance, les expose d'une certaine façon, tout comme la manière ne s'oppose pas directement au style, mais peut bien, parfois, le mettre en relief.

En ce sens, le vers de Dante est une prophétie qui annonce la dernière peinture de Titien, telle qu'elle se montre, par exemple, dans l'*Annonciation* de San Salvador. Qui a pu observer cette toile extraordinaire ne peut pas ne pas avoir été frappé par la manière dont la couleur, non seulement dans les nuages qui surplombent les deux figures, mais aussi sur les ailes de l'ange, s'engouffre et se creuse à la fois dans ce qui a pu être défini comme un magma crépitant où les « chairs tremblent » et « les lumières combattent les ombres ». On n'est pas surpris que Titien ait signé cette œuvre avec une formule inhabituelle « *Titianus fecit fecit* » : « l'a faite et refaite », c'est-à-dire défaite. Le fait que les radiographies aient révélé sous cette signature la formule classique *faciebat* ne signifie pas nécessairement qu'il s'agisse d'un ajout postérieur. Il est possible, au contraire, que Titien l'ait effacée justement pour souligner la particularité d'une œuvre que ses commissionnaires, comme le suggérait Ridolfi, en renvoyant peut-être à une tradition orale qui pouvait remonter à Titien lui-même, avaient jugée « ne pas se réduire à la perfection ».

Dans cette perspective, il est possible que la phrase qui se lit en bas sous le vase des fleurs, *ignis ardens non comburens*, qui renvoie à l'épisode du buisson ardent dans la Bible, et symbolise pour les théologiens la virginité de Marie, puisse avoir été insérée par Titien lui-même pour souligner

précisément le caractère particulier de l'acte de création, qui brûle sur la surface de la toile sans pour autant se consumer, métaphore parfaite d'une puissance qui brûle sans se consommer.

C'est pourquoi sa main tremble, mais ce tremblement est la *maestria* suprême. Ce qui tremble dans la forme, ce qui danse presque, c'est la puissance : *ignis ardens non comburens*.

D'où la pertinence de ces figures de la création si fréquentes chez Kafka qui définissent le grand artiste par une incapacité absolue à l'égard de son art. C'est, d'une part, la confession du grand nageur : « J'admets que je détiens un record mondial, mais si vous me demandez comment je l'ai conquis, je ne saurai pas vous répondre de manière satisfaisante. Parce qu'en réalité, je ne sais pas nager. J'ai toujours voulu apprendre, mais je n'en ai jamais eu l'occasion. »

C'est, d'autre part, l'extraordinaire chanteuse du peuple des souris, Joséphine, qui non seulement ne sait pas chanter, mais réussit à peine à siffler comme ses semblables, et cependant, obtient précisément de cette manière « des effets qu'un artiste du chant chercherait en vain auprès de nous, et qui ne lui sont permis qu'en raison de l'insuffisance de ses moyens ».

Jamais peut-être comme avec ces figures la conception courante de l'art comme un savoir ou un habitus n'aura été si radicalement mise en

question : Joséphine chante avec son impuissance à chanter, tout comme le grand nageur nage avec son incapacité à nager.

La puissance-de-ne-pas n'est pas une autre puissance à côté de la puissance-de : c'est son désœuvrement, ce qui résulte de la désactivation du schéma puissance/acte. Il y a donc un lien essentiel entre puissance-de-ne-pas et désœuvrement. Tout comme Joséphine, à travers son incapacité à chanter, ne fait qu'exhiber le sifflement que toutes les souris savent faire, mais qui, de cette manière, se trouve « libéré des lacets de la vie quotidienne » et montré dans « son essence véritable », de la même manière, la puissance-de-ne-pas, en suspendant le passage à l'acte, désœuvre la puissance et l'exhibe comme telle. Pouvoir ne pas chanter est avant tout une suspension et une exhibition de la puissance de chanter qui ne se contente pas simplement de passer à l'acte, mais se retourne vers elle-même. Il n'y a donc pas une puissance-de-ne-pas chanter qui précède la puissance de chanter et doit, par conséquent, s'annuler pour que la puissance puisse se réaliser dans le chant : la puissance-de-ne-pas est une résistance intérieure à la puissance, qui l'empêche de s'épuiser tout simplement dans l'acte et la pousse à se retourner vers elle-même, à se faire *potentia potentiae*, à pouvoir sa propre impuissance.

L'œuvre – *Las Meninas* par exemple – qui résulte de cette suspension de la puissance, ne représente

pas seulement son objet : elle présente, en même temps que lui, la puissance – l'art – avec laquelle elle a été peinte. De la même manière, la grande poésie ne dit pas seulement ce qu'elle dit, mais aussi le fait qu'elle est en train de le dire, la puissance et l'impuissance de le dire. Et la peinture est suspension et exposition du regard, comme la poésie est suspension et exposition de la langue.

La manière dont notre tradition a pensé le désœuvrement est l'autoréférence, le retour de la puissance sur elle-même. Dans un passage célèbre du livre Λ de la *Métaphysique* (1074 b, 15-35), Aristote affirme que « la pensée [*noesis*, l'acte de penser], est pensée de la pensée (*noeseos noesis*) ». La formule d'Aristote ne signifie pas que la pensée se prend elle-même pour objet (s'il en était ainsi, on aurait – pour paraphraser la terminologie logique – d'une part une métapensée, et de l'autre une pensée-objet, c'est-à-dire une pensée pensée et non pas pensante).

L'aporie, comme le suggère Aristote, concerne la nature elle-même du *nous*, qui, dans le *De anima*, est défini comme un être de puissance (« il n'a pas d'autre nature que d'être puissant » et « n'est en acte aucun des étants avant de penser », *De anima*, 429 a, 21-24) alors que dans le passage de la *Métaphysique*, il se voit défini comme acte pur, comme *noesis* pure : « S'il pense, mais pense quelque chose d'autre qui est maître de lui, son essence ne sera

pas l'acte de la pensée [*noesis*, la pensée pensante], mais la puissance, et ne sera pas alors la meilleure chose [...]. S'il n'était pas pensée pensante, mais puissance, alors la continuité de l'acte de penser serait pour lui une charge pénible. »

L'aporie se résout si on veut bien se rappeler que, dans le *De anima*, le philosophe avait écrit que lorsque le *nous* devient en acte, chacun des intelligibles « reste d'une certaine manière en puissance [...] et peut alors se penser lui-même » (*De anima*, 429 b, 9-10). Alors que, dans la *Métaphysique*, la pensée se pense elle-même, (on a donc affaire à un acte pur), dans le *De anima*, on a, en revanche, une puissance qui, dans la mesure où elle peut ne pas passer à l'acte, reste libre, désœuvrée, et peut ainsi se penser elle-même : quelque chose, donc, comme une puissance pure.

C'est ce reste désœuvré de puissance qui rend possible la pensée de la pensée, la peinture de la peinture, la poésie de la poésie.

Si l'autoréférence implique donc un excès constitutif de la puissance sur toute réalisation en acte, il faut donc à chaque fois ne pas oublier que penser de manière adéquate l'autoréférence implique avant toutes choses la désactivation et l'abandon du dispositif sujet/objet. Dans le tableau de Velázquez ou de Titien, la peinture (la *pictura picta*) n'est pas l'objet du sujet qui peint (de la *pictura pingens*), tout comme dans la *Métaphysique* d'Aristote, la

pensée n'est pas l'objet du sujet pensant, ce qui serait absurde. Au contraire, peinture de la peinture signifie seulement que la peinture (la puissance de la peinture, la *pictura pingens*) est exposée et suspendue dans l'acte de la peinture, tout comme la formule « poésie de la poésie » signifie que la langue est exposée et suspendue dans le poème.

Je me rends compte que le terme « désœuvrement » ne cesse de revenir dans ces réflexions sur l'acte de création. Il serait peut-être opportun, arrivé à ce point, que j'essaie au moins de définir les éléments de quelque chose que je voudrais définir comme une « poétique – ou politique – du désœuvrement ». J'ai ajouté le terme de « politique » parce que la tentative de penser autrement la poésie, le faire des hommes, ne peut pas ne pas mettre en question aussi la manière dont nous concevons la politique.

Dans un passage de l'*Éthique à Nicomaque* (1097 b, 22 *sqq.*), Aristote se pose le problème de savoir quelle est l'œuvre de l'homme et suggère, l'espace d'un instant, que l'homme manquerait d'une œuvre qui lui soit propre, qu'il serait un être par essence désœuvré : « De même que dans le cas du joueur de flûte, d'un statuaire, ou d'un artiste quel qu'il soit (*technitēs*), et, en général, pour tous ceux qui ont une œuvre (*ergon*) et une activité (*praxis*), le bon (*tagathon*) et le bien (*to eu*) semblent [consister] en cette œuvre, ainsi devrait-il

en aller pour l'homme, admis qu'il y ait aussi pour lui quelque chose comme une œuvre (*ti ergon*). Ou bien [faudra-t-il dire] que pour un charpentier ou un cordonnier on ait affaire à une œuvre et à une activité, mais que pour l'homme [comme tel], en revanche, il n'y en ait aucune, qu'il soit né sans œuvre (*argos, désœuvré*) ? »

Ergon ne signifie pas simplement, dans ce contexte, « œuvre », mais bien ce qui définit l'*energeia*, l'activité, ou l'être-en-acte propre de l'homme. Dans le même sens, Platon s'était déjà demandé quel était l'*ergon*, l'activité spécifique – par exemple du cheval. La question qui porte sur l'œuvre ou l'absence d'œuvre de l'homme a donc une portée stratégique décisive, puisque dépend d'elle non seulement la possibilité de lui assigner une nature et une essence propres, mais aussi, dans la perspective d'Aristote, celle de définir son bonheur et donc sa politique.

Naturellement Aristote laisse immédiatement tomber l'hypothèse que l'homme soit un animal essentiellement *argos*, désœuvré, que nulle œuvre et nulle vocation ne pourraient définir.

Pour ma part je voudrais en revanche tenter de prendre au sérieux cette hypothèse et penser de manière conséquente que l'homme est le vivant sans œuvre. Il ne s'agit en aucune façon d'une hypothèse hasardeuse, dès lors que, au plus grand scandale des théologiens, des politologues et des

fondamentalistes de tout bord et de tout parti, elle n'a cessé de réapparaître dans l'histoire de notre culture. Je voudrais citer simplement deux exemples de ces réapparitions au XIX^e siècle, l'un dans le domaine des sciences, à savoir l'extraordinaire opuscule de Ludwig Bolk, professeur d'anatomie à l'université d'Amsterdam et qui s'intitule *Das Problem des Menschwerdung (Le Problème de l'anthropogénèse, 1926)*. Pour Bolk, l'homme ne dérive pas d'un primate adulte, mais d'un fœtus de primate qui a acquis la capacité de se reproduire. L'homme, donc, est un petit de singe qui est devenu une espèce autonome. Ceci explique le fait que, par rapport aux autres êtres vivants, il soit et demeure un être de puissance, capable de s'adapter à tous les milieux, à toutes les nourritures et à toutes les activités, sans qu'aucune de ces dernières ne permette de l'épuiser ou de le définir.

Le second exemple, que j'emprunte cette fois à l'histoire des arts, est l'opuscule singulier de Kazimir Malevitch, *Le Désœuvrement comme vérité effective de l'homme* (1921), dans lequel, contre cette tradition qui voit dans le travail la réalisation de l'homme, le *désœuvrement* s'affirme comme « la plus haute forme de l'humanité » dont le blanc, dernier stade atteint par le suprématisme en peinture, devient le symbole le plus approprié. Comme tous les essais voués à penser le désœuvrement, ce texte reste lui aussi prisonnier, comme sa source directe, *Le Droit à la paresse* de Lafargue, dans

la mesure où il se contente de définir le désœuvrement uniquement et au rebours du travail, d'une détermination négative de son objet. Tandis que pour les Anciens, c'était le travail – le *negotium* – qui se trouvait défini négativement par rapport à la vie contemplative – l'*otium* –, les modernes semblent incapables de concevoir la contemplation, le désœuvrement et la fête autrement que comme un repos ou une négation du travail.

Or dès lors que nous entreprenons au contraire de définir le désœuvrement en relation à la puissance et à l'acte de création, il va de soi que nous ne pouvons pas le penser comme oisiveté ou inertie, mais comme une praxis ou une puissance d'un type spécial, qui se maintient dans un rapport constitutif avec son propre désœuvrement.

Dans l'*Éthique*, Spinoza se sert d'un concept qui me semble utile pour comprendre ce dont nous parlons. Il appelle *acquiescentia in se ipso*, « une joie naît de ce que l'homme se contemple lui-même et sa puissance d'agir » (IV, prop. 53, démonstration). Qu'est-ce que signifie « contempler sa propre puissance d'agir » ? Que peut être un désœuvrement qui consiste à contempler sa propre puissance d'agir ?

Il s'agit, je crois, d'un désœuvrement interne, pour ainsi dire, à l'opération elle-même, d'une praxis *sui generis* qui, dans l'œuvre, expose et contemple avant toutes choses la puissance, une puissance qui ne précède pas l'œuvre, mais

l'accompagne et fait vivre et ouvre des possibles. La vie, qui contemple sa propre puissance d'agir et de ne pas agir, se désœuvre dans toutes ses opérations, vit seulement sa vivabilité.

On comprend mieux alors peut-être la fonction essentielle que la tradition de la philosophie occidentale a assignée à la vie contemplative et au désœuvrement : la praxis proprement humaine est celle qui, désœuvrant les œuvres et fonctions spécifiques du vivant, les fait, pour ainsi dire, tourner à vide, et, de cette manière, les ouvre au possible. Contemplation et désœuvrement sont, en ce sens, les opérateurs métaphysiques de l'anthropogénèse, qui, libérant l'homme vivant de tout destin biologique ou social et de toute tâche prédéterminée, le rendent disponible pour cette absence d'œuvre particulière que nous avons l'habitude d'appeler « politique » et « art ». Politique et art ne sont pas des tâches, ni simplement des « œuvres » : elles nomment plutôt les dimensions dans lesquelles les opérations linguistiques et corporelles, matérielles et immatérielles, biologiques et sociales, se trouvent désactivées et contemplées en tant que telles.

J'espère que ce que j'entendais en évoquant une « poétique du désœuvrement » est désormais plus clair. Le modèle par excellence de cette opération qui consiste à désœuvrer toutes les œuvres humaines est peut-être la poésie elle-même. Qu'est-ce en effet que la poésie sinon

une opération dans le langage, qui désactive et désœuvre les fonctions communicatives et informatives pour les ouvrir à un nouvel usage possible ? Ou, dans les termes de Spinoza, le point où la langue qui a désactivé ses fonctions utilitaires repose en elle-même et contemple sa puissance de dire. En ce sens, la *Commedia* ou les *Canti* ou *Il seme del piangere* sont la contemplation de la langue italienne ; la sextine d'Arnaut Daniel, la contemplation de la langue provençale ; les poèmes posthumes de Vallejo, la contemplation de la langue espagnole ; les *Illuminations* de Rimbaud, la contemplation de la langue française ; les *Hymnes* de Hölderlin et la poésie de Trakl, la contemplation de la langue allemande.

Et ce que la poésie accomplit pour la puissance du dire, la politique et la philosophie doivent l'accomplir pour la puissance d'agir. En désœuvrant les opérations économiques et sociales, elles montrent ce que peut le corps humain, elles l'ouvrent à un nouvel usage possible.

Spinoza a défini l'essence de chaque chose comme le désir, le *conatus* de persévérer dans son être. S'il est possible de formuler une petite réserve à l'égard d'une grande pensée, je dirais qu'il me semble que dans cette idée spinozienne aussi il faudrait, comme nous l'avons vu pour l'acte de création, insinuer une petite résistance. Certes, chaque chose désire persévérer dans son

être. Certes, elle tend à cela ; mais en même temps, elle résiste à ce désir, et au moins l'espace d'un instant elle désœuvrè cette tension et la contemple. Il s'agit, encore une fois, d'une résistance interne au désir, d'un désœuvrement interne à l'opération. Mais seul ce désœuvrement confère au *conatus* sa justice et sa vérité. En un mot – et c'est là, au moins en art, l'élément décisif – sa grâce.

L'inappropriable

Je voudrais vous parler d'un concept qui, pour des raisons évidentes, est extrêmement actuel et, en même temps, absolument inactuel. À vrai dire, cette identité des contraires dans un même terme ne devrait pas vous surprendre : voici quelques années, alors que je me penchais sur le problème de la nature du contemporain, j'avais été amené à conclure que le contemporain est l'inactuel, que quelque chose est pour nous d'autant plus urgent et plus proche qu'il semble davantage exclu du domaine de ce qu'on appelle, par un terme qui a maintenant à juste titre une connotation péjorative, l'« actualité ». Ce concept à la fois très actuel et inactuel est celui de « pauvreté » : très actuel parce qu'elle se rencontre partout, inactuel parce que, dans la mesure où on l'identifie à la non-valeur absolue, il semble que notre temps ne puisse penser qu'à son contraire : la richesse et l'argent.

Je m'étais occupé du problème de la pauvreté alors que j'étudiais ces mouvements spirituels des

x^e et xii^e siècles qui ont abouti au franciscanisme. Comme nous le savons, la pauvreté n'est pas seulement revendiquée par les franciscains comme le bien le plus élevé (« la très haute pauvreté »), mais elle coïncidait parfaitement avec la forme de vie qu'ils professaient comme la leur et que François avait fait connaître par les formules *vivere sine proprio* et *vivere secundum formam sancti evangelii*. Il s'agissait de renoncer purement et simplement à toute forme de propriété. Cela posait, d'un point de vue juridique, une série de problèmes non négligeables. Bartole de Sassoferrato écrivait des franciscains que « si grande était leur *novitas vitae*, que le *corpus iuris* ne pouvait s'y appliquer ». Comme un esprit aussi fin que celui de Bartole en avait eu l'intuition, refuser la propriété signifiait en réalité revendiquer la possibilité d'une existence humaine vécue entièrement en dehors du droit. Les théoriciens franciscains franchissent le pas sans réserve : dans la formulation délibérément paradoxale d'Hugues de Digne, ils revendiquent « un seul droit, celui de n'avoir aucun droit ». Cela équivaut à poser le problème de la pauvreté avec une radicalité dont nos contemporains, prompts à revendiquer leurs droits, ont perdu toute trace. L'*abdication iuris*, l'idée d'une communauté qui vit en dehors du droit, est l'héritage franciscain que la modernité est incapable ne serait-ce que de penser. (Nous, les Modernes, sommes tellement prisonniers du droit que nous pensons que l'on peut

légiférer sans limites sur tout.) D'où le conflit inévitable avec la curie : ce qui pouvait être toléré pour un petit groupe de moines errants (puisque tels étaient à l'origine les franciscains) pouvait difficilement être accepté pour un ordre religieux puissant et nombreux, comme le franciscanisme le devint en quelques décennies.

Le paradigme selon lequel les théoriciens franciscains développent leur idée d'un refus de la propriété et cherchent à assurer la légitimité à une vie menée en dehors du droit est l'usage. On peut utiliser quelque chose sans en avoir non seulement la propriété, mais pas même le droit d'usage ou l'usufruit. De même que le cheval mange de l'avoine sans en avoir aucunement le droit, de même les franciscains usent des choses dont ils ont besoin. Du point de vue juridique, l'idée que soutiennent les franciscains est la séparabilité de l'usage – dit pour cette raison *usus facti* (usage de fait) – de la propriété. Bonaventure de Bagnoregio formule cette thèse en termes à la fois théologiques et juridiques et le pape Nicolas III l'approuve dans la bulle *Exiit qui seminat* de 1279.

Il ne faut pas oublier que la doctrine de l'usage avait été élaborée dans le cadre d'une stratégie défensive contre les attaques d'abord des maîtres séculiers, puis de la curie d'Avignon, qui mettaient en cause la possibilité même du refus franciscain de toute forme de propriété. La notion d'*usus facti* et l'idée d'une séparabilité de l'usage et de

la propriété ont sans nul doute représenté un outil efficace, qui a permis de donner une consistance juridique au précepte général de la règle (*vivere sine proprio*), assurant même, au moins au début, avec la bulle *Exiit qui seminat*, une victoire probablement inattendue contre les maîtres séculiers. Cependant, comme il arrive souvent, cette doctrine, dans la mesure où elle se proposait essentiellement de définir la pauvreté par rapport au droit, s'est révélée être une arme à double tranchant, qui a ouvert la voie à l'attaque décisive portée précisément au nom du droit par Jean XXII (bulle *Ad conditorem canonum*, 1322). Une fois le statut de la pauvreté défini avec des arguments purement négatifs par rapport au droit et selon des modalités qui présupposaient la collaboration de la curie, laquelle s'était réservé la propriété des biens dont les franciscains avaient l'usage, il était clair que la doctrine de l'*usus facti* représentait pour les frères mineurs un bouclier trop fragile contre l'artillerie lourde des juristes de la curie. Il est même possible que, en acceptant la doctrine de Bonaventure sur la séparabilité de l'usage et de la propriété, Nicolas III ait été conscient de l'utilité de définir en quelque sorte en termes juridiques, fussent-ils négatifs, une forme de vie qui autrement se présentait inassimilable par le système ecclésiastique.

On peut dire que, de ce point de vue, François avait vu plus loin que ses successeurs, en refusant d'articuler dans une conceptualité juridique

son *vivere sine proprio* et en le laissant totalement indéterminé. Excepté sur un point (le chapitre IX de la Règle non approuvée par le pape, à propos de l'état de nécessité où il cite la maxime proprement juridique selon laquelle *necessitas non habet legem*), François ne donne aucune détermination juridique de la pauvreté et semble même comprendre le *vivere sine proprio* dans un sens très large, qui met en cause jusqu'à la possibilité de quelque chose comme une volonté propre (voir *Admonitiones*, chap. II : mange à l'arbre de la science *is qui suam voluntatem appropriat*).

La concentration exclusive sur les attaques d'abord des séculiers, puis de la curie, en emprisonnant la doctrine de l'usage et de la pauvreté à l'intérieur d'une stratégie défensive, a empêché les théoriciens franciscains de la mettre en relation avec la forme de vie des frères mineurs sous tous ses aspects.

Je voudrais donc tenter maintenant de poursuivre en termes philosophiques l'analyse et la définition de la notion de pauvreté, au-delà du contexte historique du franciscanisme. Penser la pauvreté dans une perspective philosophique signifie la penser comme une catégorie ontologique. C'est, encore une fois, la penser non seulement en relation à l'avoir, mais aussi et surtout en relation à l'être. Je vais me servir, à cette fin, de deux courts textes philosophiques. Le premier

est une conférence de Martin Heidegger datant de 1945, publiée dans les *Heidegger Studies* en 1994, et le second un fragment de Walter Benjamin, composé probablement en 1916 et publié seulement en 1992 dans les *Adorno Blätter* (IV).

La conférence de Heidegger a eu lieu le 27 juin 1945 au château de Wildenstein, non loin de Messkirch, où avait été transférée la faculté de philosophie après les bombardements alliés de Fribourg. Tandis que les Russes étaient sur le point d'entrer dans Berlin, les troupes françaises, qui venaient d'entrer dans Fribourg, avaient décrété la suspension des cours et l'on célébrait donc ce jour-là la clôture du semestre. La conférence de Heidegger constituait l'événement final de cette cérémonie de clôture forcée. C'est par rapport à ce contexte assurément guère réjouissant qu'il faut peut-être considérer le titre choisi par Heidegger : *Die Armut*, la pauvreté. En effet, sur la première page du manuscrit, figure l'annotation autographe suivante : « Puisque j'ai choisi d'interpréter ces mots dans le moment présent de l'histoire mondiale, celui-ci devra s'éclaircir par cette interprétation même. »

Les termes que la conférence se propose d'interpréter proviennent d'un fragment de Hölderlin, où l'on peut lire : « Tout est concentré par nous sur le spirituel, nous sommes devenus pauvres pour devenir riches. » Ces derniers mots contiennent une référence évidente à 2 Cor 8 : « Jésus de riche

est devenu pauvre, pour que vous deveniez riches de sa pauvreté », que Heidegger ne pouvait pas ne pas relever, même si, dans son commentaire, il ne les mentionne pas.

Il n'est pas lieu maintenant de faire une analyse détaillée du texte de la conférence. Je me limiterai à citer la définition que Heidegger y donne de la pauvreté : « Que signifie le mot "pauvre" ? En quoi consiste l'essence de la pauvreté ? Que signifie le mot "riche", si c'est seulement dans la pauvreté et par elle que nous pouvons devenir riches ? Pauvre et riche, selon leur sens usuel, concernent la possession, l'avoir. La pauvreté est un non-avoir (*Nicht-Haben*) c'est-à-dire un manque de nécessaire (*Entbehren des Nötigen* ; *entbehren* signifie "sentir l'absence de quelque chose", mais aussi "se passer de"). La richesse est le fait de ne pas manquer du nécessaire, un avoir au-delà du nécessaire. L'essence de la pauvreté consiste cependant en un être (*Seyn*). Être vraiment pauvre signifie : être de telle manière que nous ne manquons de rien, sauf du non-nécessaire (*das Unnötige*, "le superflu"). Manquer vraiment signifie : ne pas pouvoir être sans le non-nécessaire et ainsi justement appartenir seulement au non-nécessaire » (p. 8).

Quelques lignes plus bas, le nécessaire est défini comme ce qui vient du besoin (*Not*), c'est-à-dire de la contrainte (*Zwang*). En revanche, le non-nécessaire est ce qui ne vient pas du besoin, mais du libre (*Freien*).

Avant de tenter de commenter cette définition, je voudrais esquisser une courte généalogie du terme *Armut* dans la pensée de Heidegger. Il apparaît en effet dans le cours très important de l'année 1929-1930 sur les *Concepts fondamentaux de la métaphysique* pour définir la condition de l'animal, c'est-à-dire sa « pauvreté en monde » (*Weltarmut*). La pierre est sans monde, l'animal est pauvre en monde (*weltarm*), l'homme est formateur de monde.

Juste avant de décrire la relation de l'animal à son environnement, Heidegger se livre à quelques considérations sur le concept de pauvreté en général, qui doit être entendu dans un sens qualitatif et non quantitatif. C'est à cette fin qu'il introduit, pour définir la pauvreté, le verbe *entbehren* que nous avons déjà rencontré : « Être pauvre ne signifie pas simplement ne rien posséder ou posséder peu ou moins qu'un autre : être pauvre signifie manquer, éprouver le manque (*entbehren*). Ce sentiment du manque est possible de différentes manières. Selon la manière dont le pauvre ressent le manque, c'est-à-dire selon quel comportement il observe dans le manque, comment il se place à son égard, comment il considère le manque, bref, selon ce qui manque et surtout comment il en manque, c'est-à-dire comment il s'éprouve dans le fait de manquer » (p. 287).

Heidegger ne mentionne pas le nom de François, mais il est difficile de ne pas percevoir dans

ses considérations un écho des discussions franciscaines sur la pauvreté et sur l'usage, sur la manière dont il faut entendre l'usage que fait le pauvre de ce dont il use, en particulier dans le conflit entre les spirituels, qui définissaient l'usage de manière objective comme *usus pauper*, et les conventuels, pour lesquels ce qui était décisif était au contraire la modalité intérieure de l'usage (*uti re ut non sua*) et non pas son objet extérieur.

Dans le cours de 1929-1930, en tout cas, la pauvreté ne définit pas l'homme, qui est capable d'ouvrir un monde et d'entrer en relation avec l'ouvert, mais l'animal, qui n'est pas sans monde, comme la pierre, mais en éprouve en quelque sorte le manque. Ici Heidegger cite le passage de l'Épître aux Romains (8, 19) sur les *apokaradokiantes ktiseos*, l'attente déchirante de la nature pour se libérer de la servitude de la corruption. Le non-avoir-monde de l'animal doit être compris, écrit Heidegger, comme un manque (*entbehren*) et la manière d'être de l'animal comme un être pauvre. La pauvreté est donc essentiellement définie en termes de manque.

Dans le cours de 1941-1942 sur l'hymne *Andenken* de Hölderlin, Heidegger revient sur la notion de pauvreté, afin d'en penser une détermination plus positive. La pauvreté, suggère-t-il, ne doit pas être définie uniquement comme renoncement à la richesse. « Seul peut être riche et utiliser la richesse celui qui d'abord est devenu pauvre, au

sens d'une pauvreté qui ne requiert aucun renoncement. Le renoncement reste toujours un non-avoir, qui, de même qu'il ne possède rien, tout aussi immédiatement voudrait tout avoir sans être approprié à cette possession. Un tel renoncement ne provient pas du courage (*Mut*) de la pauvreté (*Armut*). Le renoncement qui veut avoir est l'indigence qui continue à dépendre de la richesse, sans être à même d'en connaître la véritable essence et les conditions de son appropriation et sans vouloir se soumettre à elles. La pauvreté essentielle et originaire est le courage face aux choses simples et originaires, courage qui n'a pas besoin de dépendre de quelque chose. Cette pauvreté en esprit entrevoit l'essence de la richesse et ainsi connaît la loi et la manière dont elle se présente » (p. 174).

Il est évident que Heidegger pense ici la pauvreté seulement de manière négative, c'est-à-dire comme un renoncement à la richesse, dépendant encore de la richesse. En ce sens, sa critique du renoncement pourrait s'appliquer aussi à l'*abdicatio* des franciscains, prisonnière d'une même détermination purement négative de la pauvreté. Et l'observation sur l'insuffisance d'une indigence qui continue à dépendre de la richesse peut rappeler l'affirmation de Jean XXII, selon qui « une expropriation, après laquelle demeure la même préoccupation (*sollicitudo*) indigente que celle qu'il y avait auparavant, ne contribue pas à

la perfection ». Cependant on peut dire aussi de la thèse de Heidegger sur la pauvreté qu'elle continue à dépendre de son contraire, parce que la seule détermination positive qu'il en donne est qu'« elle entrevoit l'essence de la richesse et ainsi connaît la loi et la manière dont elle se présente ».

Si nous revenons maintenant à la conférence de 1945, nous noterons que Heidegger y opère un changement décisif tant par rapport au cours de 1929-1930 qu'à celui de 1941-1942. Le « manquer » (*entbehren*), qui définit dans le premier cours la condition de l'animal « pauvre en monde » et qui n'apparaissait pas dans le cours de 1941-1942, définit maintenant la situation de l'homme, qui fait, comme l'animal, l'expérience d'un manque. En d'autres termes, la pauvreté a ici une valeur anthropogénétique dans une perspective où la différence par rapport à l'animal semble curieusement s'estomper. Cependant ce qui manque à l'homme n'est pas le nécessaire, mais plutôt le non-nécessaire, c'est-à-dire précisément ce « libre » et cet « ouvert » qui, dans le cours de 1929-1930, définissaient ce qui était essentiellement en sa possession. Si, par l'expérience de la pauvreté, l'homme est, d'un côté, plus proche de l'animal et de sa pauvreté en monde, de l'autre cette pauvreté lui ouvre maintenant l'accès à la vraie richesse. Être pauvre, ou sentir le manque uniquement du non-nécessaire, signifie en fait « se tenir en relation avec ce qui libère » et, par

conséquent, avec la richesse spirituelle. Heidegger revient ici à la phrase de Hölderlin qui lui a servi de point de départ et en donne une interprétation qu'on peut lire en relation avec le passage paulinien dont elle provient : « Nous sommes devenus pauvres pour devenir riches. Le devenir riche ne suit pas l'être pauvre comme l'effet découle de la cause, mais la pauvreté authentique est en elle-même une richesse. Dans la mesure où, à partir de la pauvreté, nous ne manquons de rien, nous avons alors déjà tout, nous sommes dans la surabondance de l'être, qui dépasse toujours déjà ce dont on a besoin dans tout besoin » (p. 9).

Le rapprochement stratégique vers l'animal et sa pauvreté en monde tend, en dernière analyse, au renversement dialectique de la pauvreté en richesse, de la nécessité matérielle en superfluité spirituelle. Curieusement, par un brusque retour à la situation historique de l'Allemagne et de l'Europe, ce renversement est présenté comme une recette pour faire face au communisme : « Nous ne deviendrons pas pauvres à cause de ce qui, sous le nom inadéquat du communisme, s'annonce comme le destin du monde historique [...]. Dans l'être pauvre, le communisme n'est pas simplement évité ou contourné : il est dépassé dans son essence. Ce n'est qu'ainsi que nous pourrions en venir vraiment à bout » (p. 11).

Si je me suis arrêté sur ces textes de Heidegger, c'est pour en montrer l'insuffisance. J'ai

rappelé les analogies avec la stratégie franciscaine : le rapprochement avec la condition animale et la détermination subjective et intérieure de la pauvreté. Non seulement Heidegger, comme les franciscains, ne parvient pas à obtenir une détermination positive de la pauvreté, qui reste, dans sa conférence, toujours dépendante de la richesse, mais cette détermination négative est arbitrairement renversée en positif, ce que les franciscains s'étaient bien gardés de faire.

La conception heideggerienne de la pauvreté ne pouvait donc pas me servir. Un autre texte en revanche m'a fourni une indication essentielle : les *Notes pour un travail sur la catégorie de justice* de Benjamin (1916). C'est un texte fragmentaire et obscur, dans lequel le concept de pauvreté n'apparaît pas. Mais il m'intéresse, parce que la justice y est définie comme « la condition d'un bien qui ne peut devenir possession (*Besitz*) » (p. 41). Seul ce bien, poursuit le texte, « est le bien par lequel les biens deviennent dépourvus de propriété (*besitzlos*, mais l'adjectif veut aussi dire "pauvre") ».

La justice n'a donc rien à voir avec la répartition des biens en fonction des besoins ni même avec la bonne volonté des hommes. Benjamin écrit qu'« elle ne semble pas se référer à la bonne volonté d'un sujet, mais constitue un état du monde (*einen Zustand der Welt*) ». En tant que telle, la justice s'oppose à la vertu, car tandis que la vertu désigne la catégorie éthique du nécessaire,

« la justice désigne la catégorie éthique de l'existant ». Par conséquent, poursuit Benjamin dans une formulation qui prend nettement ses distances avec l'éthique kantienne, « la vertu peut être objet d'une exigence, la justice en dernière instance peut seulement être (*nur sein*), comme état du monde ou comme état de Dieu » (*ibid.*).

Ce que je trouve nouveau et important dans ce fragment de Benjamin est précisément le fait que la justice est soustraite à la sphère du devoir et de la vertu – et, en général, à la subjectivité – pour acquérir la signification ontologique d'un état du monde, où il apparaît comme inappropriable et « pauvre ». Cela signifie que ce caractère d'inappropriabilité ne lui est pas attribué par les hommes, mais vient du bien lui-même.

C'est sur cette base qu'il faut repenser le problème de la pauvreté. On ne peut libérer ce concept de la dimension négative, où il reste à chaque fois emprisonné, que si on le pense à partir de la relation avec quelque chose qui est par soi-même inappropriable.

Je voudrais donc proposer cette définition de la pauvreté : *la pauvreté est la relation avec un inappropriable ; être pauvre signifie : se tenir en relation avec un bien inappropriable*. La pauvreté, comme le disaient les franciscains, est *expropriatrice* non parce qu'elle implique de renoncer à la propriété, mais parce qu'elle se risque dans la relation avec l'inappropriable et demeure en elle. C'est

ce que signifie le *vivere sine proprio* de François : pas tellement ou pas seulement un acte de renonciation à la propriété juridique, mais une forme de vie qui, en tant qu'elle se tient en relation avec un inappropriable, est toujours déjà constitutivement en dehors du droit et ne peut jamais prendre possession de rien.

Dans cette perspective, le concept franciscain d'usage prend un sens nouveau, plus large. Il ne désigne plus seulement la négation de la propriété, mais la relation qu'a le pauvre avec le monde en tant qu'inappropriable. Être pauvre signifie faire usage et faire usage ne signifie pas simplement utiliser quelque chose, mais plutôt se tenir en relation avec un inappropriable.

Si, selon les termes de Benjamin, la justice est la condition d'un bien qui ne peut pas devenir possession, la proximité entre pauvreté et justice prend alors un sens décisif. En effet, si l'on comprend pauvreté et justice en référence à la condition d'un bien inappropriable, elles mettent alors en cause l'ordre même du droit fondé sur la possibilité de l'appropriation.

Qu'une pareille conception de l'usage comme relation à un inappropriable ne nous soit pas tout à fait étrangère, c'est ce dont témoigne l'expérience qui nous offre chaque jour des exemples de choses inappropriables avec lesquelles nous sommes cependant intimement en rapport. Nous

nous proposons ici d'examiner trois de ces inappropriables : le corps, la langue, le paysage.

Une position correcte du problème du corps a été durablement engagée sur une fausse route par la doctrine phénoménologique du corps propre. Selon cette doctrine – qui s'inscrit de façon exemplaire dans la polémique d'Edmund Husserl et d'Edith Stein contre la théorie lipsienne de l'empathie – l'expérience du corps serait, avec celle du Moi, ce qu'il y a de plus propre et de plus originaire.

« La donation originaire d'un corps – écrit Husserl – peut être seulement la donation originaire de mon corps et d'aucun autre [*meines und keines andern Leibes*]. L'aperception de mon corps est de manière originairement essentielle [*urwesentlich*] la première et la seule qui soit pleinement originaire. C'est seulement si j'ai constitué mon corps que je peux percevoir tout autre corps comme tel, et cette dernière aperception a, par rapport à l'autre, un caractère médiat » (*Zur Phänomenologie der Intersubjectivität*, II, p. 7). Cependant, c'est précisément cet énoncé apodictique sur le caractère originairement « mien » de la donation d'un corps qui ne cesse de soulever des apories et des difficultés.

La première est la perception du corps d'autrui. En effet, il n'est pas perçu comme un corps inerte (*Körper*), mais comme un corps vivant (*Leib*), doté, comme le mien, de sensibilité et de perception. Dans les notes et les versions fragmentaires

qui composent les volumes XIII et XIV des *Husserliana*, des pages et des pages sont consacrées au problème de la perception de la main d'autrui. Comment est-il possible de percevoir une main comme vivante, c'est-à-dire non pas simplement comme une chose, une main de marbre ou une main peinte, mais comme une main « de chair et de sang » – et qui, cependant, n'est pas mienne ? Si, à la perception du corps appartient originairement le caractère de l'être-mien, quelle est la différence entre la main d'autrui, qu'en ce moment je vois et qui me touche, et la mienne ? Il ne peut s'agir d'une inférence logique ou d'une analogie, car je « sens » la main d'autrui, je m'identifie à elle et sa sensibilité m'est donnée dans une sorte de présentification immédiate (*Vergegenwärtigung*) (I, p. 40-41). Qu'est-ce qui empêche alors de penser que la main d'autrui et la mienne soient données cooriginairement et que la distinction ne se produise que dans un second temps ?

Le problème était particulièrement brûlant car, au moment où Husserl écrivait ses notes, le débat autour du problème de l'empathie (*Einfühlung*) était encore très vif. Dans un livre publié quelques années auparavant (*Leitfaden der Psychologie*, 1903), Theodor Lipps avait exclu que les expériences empathiques, dans lesquelles un sujet se trouve tout à coup transporté dans le vécu d'un autre, puissent s'expliquer par l'imitation, l'association ou l'analogie. Lorsque j'observe avec une

totale participation l'acrobate qui marche suspendu dans le vide et que je crie de terreur quand il menace de tomber, je suis en quelque sorte « chez » lui et je sens son corps comme s'il était le mien et le mien comme s'il était le sien. « Ce qui se passe ici, écrit Husserl, ce n'est pas que je constitue d'abord de façon solipsiste mes choses et mon monde et que je saisisse ensuite empathiquement l'autre moi, comme constituant pour soi de façon solipsiste son monde, et puis encore que l'un soit identifié à l'autre ; c'est plutôt que mon unité sensible, dans la mesure où la multiplicité étrangère n'est pas séparée de la mienne, est *eo ipso* empathiquement perçue comme identique à elle » (II, p. 10).

L'axiome du caractère originaire du corps propre était ainsi sérieusement mis en question. Comme Husserl ne pouvait pas ne pas l'admettre, l'expérience empathique introduit dans la constitution solipsiste du corps propre une « transcendance », dans laquelle la conscience semble aller au-delà d'elle-même et où il devient problématique de distinguer vécu propre et vécu d'autrui (II, p. 8). D'autant plus que Max Scheler, qui avait tenté d'appliquer à l'éthique les méthodes de la phénoménologie husserlienne, avait postulé sans réserves – avec une thèse qu'Edith Stein devait qualifier de « fascinante » quoique erronée – un courant originaire et indifférencié des vécus, où le Moi et le corps d'autrui sont perçus de la même manière que mon Moi et mon propre corps.

Aucune des tentatives faites par Husserl et son élève pour restaurer à chaque fois le primat et le caractère originaire du corps propre ne se révèle finalement convaincante. Comme il arrive toujours lorsqu'on s'attache obstinément à une certitude que l'expérience a montrée fallacieuse, ils aboutissent à une contradiction qui, en ce cas, prend la forme d'un oxymore, d'une « originarité non originaire ». « Ni le corps étranger ni la subjectivité étrangère, écrit Husserl, ne me sont donnés *originaliter* ; et néanmoins cet homme-là m'est donné originairement dans mon monde environnant » (II, p. 234). (De manière encore plus contradictoire Edith Stein écrit : « En vivant dans la joie de l'autre, je n'éprouve aucune joie originaire, celle-ci ne jaillit pas toute vive dans mon moi et n'a pas non plus le caractère d'avoir-été-vivante-autrefois, comme la joie vue à travers le souvenir [...]. L'autre sujet est originaire bien que je ne le vive pas comme originaire ; la joie qui jaillit en lui est originaire bien que je ne la vive pas comme originaire. Dans mon vécu non originaire, je me sens accompagné par un vécu originaire, qui n'est pas vécu par moi et qui pourtant existe et se manifeste dans mon vécu non originaire. »)

Dans ce fait de « vivre non originairement une originarité » le caractère originaire du corps propre est maintenu pour ainsi dire de mauvaise foi, à la seule condition de diviser l'expérience empathique en deux moments contradictoires. La participation

immédiate au vécu étranger, que Lipps figurait comme mon être pleinement et anxieusement transporté « chez » le funambule dansant sur la corde, est mise ainsi brutalement de côté. Dans tous les cas, ce que montre l'empathie – et il faudrait aussi mentionner l'hypnose, le magnétisme, la suggestion qui semblent à la même époque capter de façon obsédante l'attention des psychologues et des sociologues –, c'est que plus s'affirme le caractère originaire de la « propriété » du corps et du vécu, plus forte et originaire se manifeste en elle l'intrusion d'une « impropiété », comme si le corps propre projetait à chaque fois une ombre portée qui ne saurait être en aucun cas séparée de lui.

Dans son essai de 1935, *De l'évasion*, Emmanuel Levinas soumet à un rigoureux examen des expériences corporelles aussi familières que désagréables : la honte, la nausée, le besoin. Selon la manière qui le caractérise, Levinas exagère et pousse à l'extrême l'analytique du *Dasein* de son maître Heidegger, jusqu'à en révéler pour ainsi dire la face nocturne. Si, dans *Être et temps*, le *Dasein* est irrémédiablement jeté dans une facticité qui lui est impropre et qu'il n'a pas choisie, de sorte qu'il ait à chaque fois à assumer et à saisir l'impropiété même, cette structure ontologique trouve maintenant sa formulation parodique dans l'analyse du besoin corporel, de la nausée et de la honte. En effet, ce qui définit ces expériences n'est

pas une absence ou un défaut d'être que nous tentons de combler ou avec lesquels nous prenons nos distances, mais au contraire elles se fondent sur un double mouvement dans lequel le sujet se trouve d'un côté inexorablement livré à son corps et de l'autre tout aussi incapable de l'assumer.

Prenons un cas de honte exemplaire : la honte de la nudité. Si, dans la nudité, nous éprouvons de la honte, c'est parce qu'en elle nous nous trouvons renvoyés à quelque chose que nous ne pouvons à aucun prix désavouer. « La honte apparaît chaque fois que nous n'arrivons pas à faire oublier notre nudité. Elle a rapport à tout ce que l'on voudrait cacher et que l'on ne peut pas enfouir [...]. Ce qui apparaît dans la honte c'est donc précisément le fait d'être rivé à soi-même, l'impossibilité radicale de se fuir pour se cacher à soi-même, la présence irrémédiable du moi à soi-même. La nudité est honteuse quand elle est la patence de notre être, de son intimité dernière [...]. C'est donc notre intimité, c'est-à-dire notre présence à nous-mêmes qui est honteuse » (p. 86-87). Cela signifie qu'à l'instant où ce qui nous est le plus intime et le plus propre – notre corps – est mis irrémédiablement à nu, il nous apparaît comme la chose la plus étrangère, que nous ne pouvons assumer en aucune manière et que, pour cette raison, nous voudrions cacher.

Ce mouvement double et paradoxal est encore plus évident dans la nausée et le besoin corporel. En effet, la nausée est « cette présence révoltante

de nous-mêmes à nous-mêmes » qui, à l'instant où elle est vécue, nous « apparaît comme insurmontable » (p. 89). Plus l'état nauséux, avec ses haut-le-cœur, me livre à mon ventre comme à ma seule et irréfutable réalité, plus il me devient étranger et inappropriable : je ne suis que nausée et envie de vomir, et cependant je ne peux ni les accepter ni m'en défaire. « Il y a dans la nausée un refus d'y demeurer, un effort d'en sortir. Mais cet effort est d'ores et déjà caractérisé comme désespéré [...]. Dans la nausée, qui est une impossibilité d'être ce qu'on est, on est en même temps rivé à soi-même, enserré dans un cercle étroit qui étouffe » (p. 90).

La nature contradictoire de la relation au corps atteint sa masse critique dans le besoin. Au moment où j'éprouve une envie incoercible d'uriner, c'est comme si toute ma réalité et ma présence se concentraient sur la partie de mon corps d'où provient le besoin. Elle m'est absolument et implacablement propre et cependant, pour cette raison même, et parce que j'y suis rivé sans échappatoire, elle devient la chose la plus étrangère et inappropriable. L'instant du besoin met donc à nu la vérité du corps propre : il est un champ de tensions polaires où les extrêmes sont définis par un « être livré à » et par un « ne pas pouvoir assumer ». Mon corps m'est donné originairement comme la chose la plus propre, dans la seule mesure où il se révèle être absolument inappropriable.

Dans cette perspective, il existe une analogie structurale entre le corps et la langue. En effet, la langue – en particulier sous la forme de la langue maternelle – se présente pour chaque locuteur comme ce qu'il y a de plus intime et de plus propre ; cependant, parler d'une « propriété » et d'une « intimité » de la langue est certainement une erreur, du fait que la langue arrive à l'homme de l'extérieur, à travers un procès de transmission et d'apprentissage qui peut être difficile et pénible et est plutôt imposé à l'enfant que voulu par lui. Alors que le corps semble particulier à chaque individu, la langue est par définition partagée avec les autres et, comme telle, objet d'un usage commun. Comme la constitution corporelle selon les stoïciens, la langue est donc quelque chose avec lequel le vivant doit se familiariser par une plus ou moins longue *oikeiosis*, qui semble naturelle et presque congénitale ; néanmoins – comme en témoignent les lapsus, le bégaiement, les oublis soudains et les aphasies – elle est et reste toujours en quelque mesure étrangère au sujet parlant.

C'est d'autant plus évident chez ceux – les poètes – dont le métier consiste à maîtriser et à s'approprier la langue. Ils doivent abandonner avant tout les conventions et l'usage commun et se rendre, pour ainsi dire, étrangère la langue qu'ils doivent dominer, en l'inscrivant dans un système de règles arbitraires inexorables – étrangère à un tel point que, selon une tradition tenace, ce ne sont

pas eux qui parlent, mais un principe extérieur et divin (la muse) qui profère le poème auquel le poète se borne à prêter la voix. L'appropriation de la langue qu'ils poursuivent est alors, dans cette mesure même, une expropriation, de sorte que l'acte poétique se présente comme un geste bipolaire, qui se rend chaque fois étranger ce qui doit être très exactement approprié.

Nous pouvons appeler style et manière les moyens par lesquels ce double geste se marque dans la langue. Il convient ici d'abandonner les représentations hiérarchiques habituelles, pour lesquelles la manière serait une perversion et une décadence du style, qui lui resterait par définition supérieur. Style et manière désignent plutôt les deux pôles irréductibles du geste poétique : si le style en marque le trait le plus propre, la manière recueille une exigence inverse d'expropriation et d'inappartenance. Appropriation et désappropriation doivent être prises ici à la lettre, comme un procès qui investit et transforme la langue sous tous ses aspects. Le linguiste Ernst Lewy, qui avait été le professeur de Walter Benjamin à Berlin, publia en 1913 une étude *Sur la langue de la vieillesse de Goethe. Essai sur la langue de l'individu*. Il avait observé, comme d'autres avant lui, l'évidente transformation de la langue de Goethe dans ses œuvres tardives ; mais, tandis que les critiques et les historiens de la littérature l'avaient définie en termes de stylèmes intralinguistiques et

d'artifices séniles, Lewy, qui était spécialiste des langues ouralo-altaïques, avait remarqué que, dans l'usage du vieux poète, l'allemand évoluait de la morphologie des langues indo-européennes vers des formes différentes, semblables à celles des langues agglutinantes, telles que le turc. Parmi ces mutations tardives, il dénombrait la propension à former des composés adjectivaux tout à fait inhabituels, la prévalence de la phrase nominale et la chute tendancielle de l'article. Autant dire que la langue elle-même s'était déportée au-delà de ses frontières vers des territoires de plus en plus lointains, comme si le poète écrivait maintenant dans une langue qui lui était si propre, qu'elle était devenue complètement étrangère.

Des tensions de ce genre, qu'il n'est pas rare de rencontrer dans l'œuvre tardive des artistes (il suffit de songer, pour la peinture, au vieux Titien ou à Michel-Ange), sont généralement cataloguées par les critiques comme maniérismes. Déjà les grammairiens alexandrins avaient remarqué que le style de Platon, si clair dans les premiers dialogues, devient, dans les derniers, obscur et exagérément paratactique. Des considérations similaires peuvent être faites pour le Hölderlin postérieur aux traductions de Sophocle, si partagé entre la technique dure et brisée des hymnes et la douceur stéréotypée des poèmes signés de l'hétéronyme Scardanelli. De même, dans les derniers romans de Melville, maniérismes et digressions prolifèrent

au point qu'ils mettent en question la forme même du roman, la déplaçant vers d'autres genres moins lisibles, comme le traité philosophique ou le centon érudit.

Dans les domaines où le concept de manière a été défini plus rigoureusement (l'histoire de l'art et la psychiatrie), il désigne un processus bipolaire : c'est à la fois une adhésion excessive à un usage ou à un modèle (stéréotypie, répétition) et une impossibilité de s'identifier vraiment à lui (extravagance, unicité). Ainsi, dans l'histoire de l'art, le maniérisme présuppose la connaissance d'un style auquel on veut à tout prix adhérer et que l'on tente, au contraire, plus ou moins inconsciemment d'éviter au moyen de son exagération ; en psychiatrie, la pathologie du maniériste se manifeste par des gestes et des comportements étranges et inexplicables, et, en même temps, par la volonté de gagner, grâce à eux, un terrain et une identité propres.

On peut faire des considérations analogues pour la relation du locuteur à son inappropriable langue : elle définit un champ de forces polaires, tendues entre l'idiotisme et la stéréotypie, le trop propre et l'étrangeté la plus complète.

C'est seulement dans ce contexte que l'opposition entre style et manière prend son véritable sens. Ce sont là deux pôles dans la tension entre lesquels vit le geste du poète : le style est une appropriation désappropriante (une négligence sublime, un oubli

de soi dans le propre), la manière une désappropriation appropriante (une présentation de soi ou un souvenir de soi dans l'impropre).

Nous pouvons donc appeler « usage » le champ de tension dont les pôles sont le style et la manière, l'appropriation et l'expropriation. Et ce n'est pas seulement chez le poète, mais chez tout homme parlant par rapport à sa langue et chez tout vivant par rapport à son corps, qu'il y a toujours, dans l'usage, une manière qui se distancie du style, un style qui se désapproprie en manière. En ce sens, tout usage est un geste polaire : d'une part appropriation et habitus, de l'autre perte et expropriation. « User » – d'où l'amplitude sémantique du terme, qui désigne aussi bien l'usage au sens étroit que l'habitude – signifie osciller sans cesse entre une patrie et un exil : habiter.

Le troisième exemple d'inappropriable est quelque chose sur lequel nous ne devrions aujourd'hui jamais cesser de réfléchir : le paysage. Un essai de définition du paysage doit commencer par l'explication de son rapport au milieu et au monde. Ce n'est pas que le problème du paysage tel qu'il est abordé par les historiens d'art, les anthropologues et les historiens de la culture soit dépourvu de sens, mais ce qui est décisif, c'est plutôt la constatation des apories dont ces disciplines restent prisonnières chaque fois qu'elles tentent de définir le paysage. Non seulement il est difficile de dire s'il

est une réalité naturelle ou un phénomène humain, un lieu géographique ou un lieu de l'âme ; mais, dans ce second cas, il est difficile de dire également s'il doit être considéré comme consubstantiel à l'homme ou s'il n'est pas au contraire une invention moderne.

On a souvent répété que la première apparition d'une sensibilité au paysage se trouvait dans la lettre où Pétrarque décrit son ascension du mont Ventoux *sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus* [mû par le seul désir de voir l'altitude remarquable du lieu]. Dans le même sens, on a pu affirmer que la peinture de paysage, inconnue dans l'Antiquité, serait une invention des peintres hollandais du xv^e siècle. Ces deux affirmations sont fausses. Non seulement le lieu et la date de composition de la lettre sont probablement fictifs, mais la citation d'Augustin qu'y introduit Pétrarque (X, 8, 15) pour stigmatiser sa *cupiditas videndi* implique que les hommes du iv^e siècle aimaient déjà contempler le paysage : *et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum* [et les hommes s'en vont admirer la cime des montagnes, les vagues énormes de la mer et le vaste cours des fleuves]. Or de nombreux passages témoignent d'une véritable passion chez les Anciens pour la contemplation depuis les hauteurs (*magnam capies voluptatem* – écrit Pline, *Lettres*, V, 6, 13 – *si hunc regionis situm ex monte*

prospexeris [tu auras grand plaisir à contempler la situation du pays du haut d'une montagne]), passion que les éthologues ont été surpris de retrouver dans le règne animal, où l'on voit les chèvres, les vigognes, les félins et les primates escalader les lieux élevés pour contempler, sans raison apparente, le paysage environnant (Fehling, p. 44-48). Quant à la peinture, non seulement les fresques pompéiennes, mais aussi les sources montrent que les Grecs et les Romains connaissaient la peinture de paysage, qu'ils appelaient *topiographia* ou « scénographie » (*skenographia*), et nous ont conservé les noms de paysagistes comme Ludius, *qui primus instituit amoenissimam parietum picturam* et Serapion, qui savait peindre des scénographies de paysages, mais non la figure humaine (*hic scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit*). Quiconque a observé les paysages pétrifiés, hallucinés peints sur les murs des villas campaniennes, que Michael Rostovtzeff appelait idyllico-sacrés (*sakral-idyllisch*), sait qu'il se trouve devant quelque chose d'extrêmement difficile à comprendre, mais il y reconnaît à coup sûr des paysages.

Le paysage est donc un phénomène qui concerne l'homme de façon essentielle – et peut-être, le vivant comme tel – et cependant il semble échapper à toute définition. Seul un regard philosophique permettra éventuellement d'en entrevoir la vérité.

Dans son cours sur *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique*, Heidegger tente de définir la structure fondamentale de l'humain comme un passage de la « pauvreté en monde » de l'animal à l'être-dans-le-monde qui définit le *Dasein*. Sur la foi des travaux de Jakob von Uexküll et d'autres zoologues, des pages extrêmement pénétrantes sont consacrées à la description et à l'analyse du rapport de l'animal avec son milieu (*Umwelt*). L'animal est pauvre en monde (*weltarm*), parce qu'il reste prisonnier du rapport immédiat avec une série d'éléments (Heidegger appelle « désinhibiteurs » ceux que Uexküll définissait comme « porteurs de signification ») que ses organes réceptifs ont sélectionnés dans le milieu. Le rapport à ces désinhibiteurs est si étroit et si total que l'animal est littéralement « étourdi » et « capturé » par eux. Comme exemple emblématique de cet étourdissement, Heidegger relate l'expérience dans laquelle une abeille est placée en laboratoire devant une soucoupe pleine de miel. Si après qu'elle a commencé à sucer, on coupe l'abdomen de l'abeille, elle continue tranquillement sa succion, et l'on voit le miel s'écouler de l'abdomen sectionné. L'abeille est si absorbée par son désinhibiteur qu'elle ne peut jamais se mettre face à lui pour le percevoir comme quelque chose qui existe objectivement en soi et pour soi. Certes, par rapport à la pierre, qui est absolument privée de monde, l'animal est en quelque sorte ouvert à

ses désinhibiteurs sans être pour autant jamais capable de les voir comme tels. « L'animal, écrit Heidegger, ne peut jamais percevoir quelque chose comme quelque chose » (p. 360). Aussi l'animal reste-t-il fermé dans le cercle de son milieu et ne peut-il jamais s'ouvrir à un monde.

Le problème philosophique du cours est celui de la frontière – c'est-à-dire à la fois de la séparation radicale et de la vertigineuse proximité – entre l'animal et l'humain. En quelle manière quelque chose comme un monde s'ouvre-t-il pour l'homme ? Le passage du milieu au monde n'est en réalité pas simplement le passage d'une fermeture à une ouverture. En effet, non seulement l'animal ne voit pas l'ouvert, l'étant dans son être dévoilé, mais il ne perçoit pas non plus sa non-ouverture, son être capturé et étourdi par ses propres désinhibiteurs. L'alouette, qui s'élance dans les airs, « ne voit pas l'ouvert », mais n'est pas non plus en mesure de se rapporter à sa propre clôture. « L'animal » écrit Heidegger « est exclu du domaine essentiel du conflit entre dévoilement et voilement » (p. 237-238). L'ouverture du monde commence chez l'homme à partir précisément de la perception d'une non-ouverture.

Dans le cours, l'opérateur métaphysique dans lequel s'effectue le passage de la pauvreté en monde de l'animal au monde humain est, en effet, « l'ennui profond » (*tiefe Langeweile*), dans lequel c'est la fermeture de l'environnement animal

qui est vécue comme telle. Dans l'étourdissement, l'animal était en relation immédiate avec son désinhibiteur, si exposé et hébété en lui qu'il ne pouvait jamais se révéler comme tel. Ce dont l'animal est incapable, c'est précisément de suspendre et de désactiver sa relation avec le cercle de ses désinhibiteurs spécifiques. L'expérience de l'ennui profond, que décrit minutieusement Heidegger, est une sorte de radicalisation parodique de l'étourdissement animal. Dans l'ennui – tout comme l'animal dans son désinhibiteur – nous sommes « absorbés » et « hébétés » dans les choses ; mais celles-ci, à la différence de ce qui se passe chez l'animal, se refusent à nous dans la mesure même où nous sommes rivés à elles. « Le *Dasein* se trouve ainsi livré à l'étant qui se refuse dans sa totalité » (p. 213). Ainsi, en s'ennuyant, l'homme est livré à quelque chose qui se refuse à lui, exactement comme l'animal, dans son étourdissement, est exposé à une non-révélation. Mais, contrairement à l'animal, l'homme, en demeurant dans l'ennui, suspend le rapport immédiat avec son milieu : il est un animal qui s'ennuie et perçoit ainsi pour la première fois comme tel – c'est-à-dire comme un étant – le désinhibiteur qui se refuse à lui.

Cela signifie que le monde ne s'ouvre pas sur un espace nouveau, plus vaste et plus lumineux, conquis au-delà des limites du milieu animal et sans relation avec lui. Au contraire, il ne s'est

ouvert que par une suspension et une désactivation du rapport animal au désinhibiteur. L'ouvert, le libre espace de l'être ne désignent pas quelque chose de radicalement autre par rapport au non-ouvert de l'animal : ils sont seulement l'appréhension d'un non-dévoilé, la suspension et la saisie du non-voir-l'ouvert de l'alouette. L'ouverture qui est en question dans le monde est essentiellement ouverture à une fermeture, et celui qui regarde dans l'ouvert ne voit qu'un se-refermer, ne voit qu'un non-voir.

Aussi, puisque le monde ne s'est ouvert que grâce à l'interruption et à l'annulation du rapport du vivant à son désinhibiteur, l'être est-il depuis le début traversé par le néant et le monde est-il constitutivement marqué par la négativité et le dépaysement.

On ne comprend ce qu'est le paysage que si l'on se rend compte qu'il représente un stade ultérieur par rapport au milieu animal et au monde humain. Lorsque nous regardons un paysage, nous voyons assurément l'ouvert, nous contemplons le monde, avec tous les éléments qui le composent (les sources anciennes énumèrent ici les bois, les collines, les miroirs d'eau, les villas, les promontoires, les fontaines, les torrents, les canaux, les troupeaux et les pâtres, les gens qui vont à pied ou en bateau, ceux qui vont à la chasse ou aux vendanges, etc.) ; mais ces éléments, qui ne faisaient déjà plus partie d'un milieu animal, sont

maintenant, pour ainsi dire, désactivés un à un sur le plan de l'être et perçus dans leur ensemble sous une nouvelle dimension. Nous les voyons, parfaitement et clairement comme jamais, et pourtant nous ne les voyons déjà plus, perdus que nous sommes – perte heureuse et immémoriale – dans le paysage. L'être, *en état de paysage*, est suspendu et rendu désœuvré et le monde, devenu parfaitement inappropriable, va pour ainsi dire au-delà de l'être et du néant. Ni animal ni humain, celui qui contemple le paysage est seulement paysage. Il ne cherche plus à comprendre, il se contente de regarder. Si le monde était le désœuvrement du milieu animal, le paysage est, pour ainsi dire, désœuvrement du désœuvrement, être désactivé. Ni désinhibiteurs animaux ni étants, les éléments qui forment le paysage sont ontologiquement neutres. Et la négativité qui, sous la forme du néant et de la non-ouverture, était inhérente au monde – puisque celui-ci provenait de la fermeture animale dont il n'était que la mise en suspens – est désormais congédiée.

Dans la mesure où il s'est porté, en ce sens, au-delà de l'être, le paysage est la forme éminente de l'usage. En lui, usage de soi et usage du monde coïncident sans reste. La justice, comme état du monde en tant qu'inappropriable, est ici l'expérience décisive. Le paysage est la demeure dans l'inappropriable comme forme-de-vie, comme justice. C'est pourquoi, si, dans le monde, l'homme

L'inappropriable

était nécessairement jeté et dépaycé, dans le paysage il se trouve finalement chez lui. Selon les étymologistes, « *Pays !* », en français, « *Paese !* », en italien (de *pagus*, « village ») est, à l'origine, le salut échangé par ceux qui se reconnaissent du même village. Le paysage est la maison de l'être.

Qu'est-ce qu'un commandement¹ ?

Je chercherai ici simplement à vous présenter le compte-rendu d'une recherche en cours concernant l'archéologie du commandement. Il s'agira moins d'élaborer une théorie que de proposer des concepts dans leur relation stratégique à un problème ou des instruments dans leur rapport à un usage possible qu'il vous reviendra, si vous en avez le désir, de pratiquer.

Au début de cette recherche, je me suis très vite aperçu que je devais me confronter à deux difficultés préliminaires qui n'avaient pas été prises en compte. La première était que l'énoncé même de mon étude – l'archéologie du commandement – contenait quelque chose comme une aporie ou une contradiction. L'archéologie est la recherche d'une *archè*, d'une origine, mais le terme grec *archè* a deux sens : il signifie aussi bien « origine,

1. Ce texte a fait l'objet d'une publication en 2013 dans la collection « Bibliothèque Rivages ».

principe » que « commandement, ordre ». Ainsi le verbe *archô* signifie « commencer, être le premier à faire quelque chose », mais veut dire aussi « commander, être le chef ». Et vous n'ignorez pas, je pense, que l'archonte, qui signifie au sens littéral « celui qui commence », détenait à Athènes la magistrature suprême.

Dans nos langues, cette homonymie ou, plutôt, cette polysémie, est un fait si commun que nous ne sommes pas surpris de trouver dans nos dictionnaires, sous un même article, une série de significations apparemment très éloignées les unes des autres et que les linguistes s'efforcent ensuite de raccorder à un même étymon. Je crois que ce double mouvement de dissémination et de réunification sémantique est consubstantiel à nos langues et que c'est seulement par ce geste contradictoire qu'un mot peut prendre pleinement son sens. En tout cas, pour ce qui concerne notre terme *archè*, il n'est assurément pas difficile de comprendre que de l'idée d'une origine découle celle d'un commandement, que du fait d'être le premier à faire quelque chose résulte le fait d'être le chef ; et, à l'inverse, que celui qui commande soit aussi le premier, qu'à l'origine il y ait un commandement.

C'est précisément ce que nous lisons dans la Bible. Dans la traduction grecque donnée par les rabbins d'Alexandrie au III^e siècle av. J.-C., le livre de la Genèse s'ouvre sur la phrase : « *En archei [au commencement], Dieu créa le ciel et la terre* »,

mais, comme nous le lisons juste après, il les a créés par un commandement, c'est-à-dire un impératif : *genetheto* : « Et Dieu dit : que la lumière *soit*. » Il en va de même dans l'Évangile de Jean : « *En archei [au commencement]*, était le *logos*, le *verbe* » ; mais un mot qui se trouve au commencement, avant toute autre chose, ne saurait être qu'un commandement. Je pense qu'une traduction plus correcte de ce célèbre incipit pourrait être non pas : « Au commencement était le verbe », mais : « Dans le commandement – c'est-à-dire sous la forme d'un ordre – était le verbe. » Si cette traduction avait prévalu, bien des choses seraient plus claires, non seulement en théologie, mais aussi et surtout en politique.

Je voudrais attirer votre attention sur un fait qui n'est certainement pas dû au hasard : dans notre culture, l'*archè*, l'origine, est toujours déjà le commandement, le début est aussi toujours le principe qui gouverne et qui commande. C'est peut-être à la faveur d'une conscience ironique de cette coïncidence que le terme grec *archos* signifie aussi bien le commandant que l'anus : l'esprit de la langue, qui aime plaisanter, transforme en jeu de mots le théorème selon lequel l'origine doit être aussi « fondement » et principe de gouvernement. Dans notre culture, le prestige de l'origine découle de cette homonymie structurelle : l'origine est ce qui commande et gouverne non seulement la naissance, mais aussi la croissance, le développement, la circulation ou la transmission – en un

mot : l'histoire – de ce à quoi elle a donné origine. Qu'il s'agisse d'un être, d'une idée, d'un savoir ou d'une pratique, dans tous les cas, le début n'est pas un simple exorde qui disparaît dans ce qui suit ; au contraire, l'origine ne cesse jamais de commencer c'est-à-dire de commander et de gouverner ce qu'elle a fait venir à l'être.

Cela se vérifie dans la théologie, où Dieu n'a pas seulement créé le monde, mais le gouverne et ne cesse de le gouverner par une création continue, parce que, s'il ne le faisait pas, le monde irait à sa perte. Mais cela se vérifie aussi dans la tradition philosophique et dans les sciences humaines où il existe un lien constitutif entre l'origine d'une chose et son histoire, entre ce qui fonde et commence et ce qui guide et gouverne.

Que l'on songe, en ce sens, à la fonction décisive qu'occupe le concept d'*Anfang*, « commencement », dans la pensée de Heidegger. Le commencement ne saurait ici jamais devenir un passé, ne cesse jamais d'être présent, car il détermine et commande l'histoire de l'être. À la faveur d'une de ces figures étymologiques qui lui sont chères, Heidegger rapporte le terme allemand qui signifie « histoire » (*Geschichte*), au verbe *schicken*, qui signifie « envoyer », et au terme *Geschick*, qui signifie « destin », suggérant ainsi que ce que nous appelons une époque historique est en réalité quelque chose qui a été émis et envoyé par une *archè*, par un commencement qui demeure caché et reste cependant opérant

dans ce qu'il a envoyé et commandé (commander, si nous pouvons aussi nous permettre de jouer avec l'étymologie, vient de mander, en latin *mandare* qui signifie aussi bien « envoyer » que « donner un ordre ou confier une charge »).

Archè au sens d'origine et *archè* au sens de commandement coïncident ici parfaitement, et c'est même cette relation intime entre le commencement et le commandement qui définit la conception heideggerienne de l'histoire de l'être.

Je voudrais ici seulement mentionner le fait que le problème de la relation entre origine et commandement a suscité dans la pensée postheideggerienne deux développements intéressants. Le premier – que nous pourrions caractériser comme l'interprétation anarchique de Heidegger – est le beau livre de Reiner Schürmann, *Le Principe d'anarchie* (1982), qui est une tentative pour séparer origine et commandement, pour accéder à quelque chose comme une origine pure, une simple « venue à la présence » séparée de tout commandement. Le second – qu'il ne sera pas illégitime de définir comme l'interprétation démocratique de Heidegger – est la tentative symétriquement opposée menée par Jacques Derrida pour neutraliser l'origine afin d'accéder à un impératif pur, sans autre contenu que l'injonction : « Interprète ! »

(L'anarchie m'a toujours paru plus intéressante que la démocratie, mais il va de soi que chacun est libre de penser comme il l'entend.)

En tout cas, je crois que vous pouvez maintenant comprendre sans difficulté à quoi je me référais lorsque j'évoquais les apories auxquelles doit se mesurer une archéologie du commandement. Il n'y a pas d'*archè* pour le commandement, car c'est le commandement lui-même qui est l'*archè* – ou qui, à tout le moins, est dans le lieu de l'origine.

La seconde difficulté que j'ai dû aborder résidait dans l'absence presque totale d'une réflexion sur le commandement dans la tradition philosophique. Il y a eu et il y a encore des recherches sur l'obéissance, sur les raisons pour lesquelles les hommes obéissent, comme le magnifique *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie ; mais rien ou presque sur le présupposé nécessaire de l'obéissance, c'est-à-dire sur le commandement et les raisons pour lesquelles des hommes commandent. Pour ma part, j'avais acquis la conviction que le pouvoir ne se définit pas seulement par sa capacité à se faire obéir, mais surtout par sa capacité à commander. Un pouvoir ne tombe pas quand on ne lui obéit plus ou plus complètement, mais quand il cesse de donner des ordres.

Dans l'un des plus beaux romans du xx^e siècle, *L'Étendard* d'Alexander Lernet-Holenia, nous voyons l'armée multinationale de l'Empire austro-hongrois au moment où, vers la fin de la Première Guerre mondiale, elle commence à se désagréger. Un régiment hongrois refuse soudain d'obéir à l'ordre de marche lancé par le commandant

autrichien. Celui-ci, sidéré par cette rébellion inattendue, hésite, consulte les autres officiers, ne sait que faire et est presque sur le point d'abandonner le commandement quand il finit par trouver un régiment d'une autre nationalité qui obéit encore à ses ordres et fait feu sur les mutins. Chaque fois qu'un pouvoir est sur le point de se décomposer, tant que quelqu'un donne des ordres, il se trouvera toujours aussi quelqu'un – fût-ce une seule personne – pour lui obéir ; un pouvoir ne cesse d'exister que lorsqu'il renonce à donner des ordres. C'est ce qui est arrivé en Allemagne au moment de la chute du mur et en Italie après le 8 septembre 1943 : l'obéissance n'avait pas cessé, c'est le commandement qui avait disparu.

D'où l'urgence et la nécessité d'une archéologie du commandement, d'une recherche qui questionne non seulement les raisons de l'obéissance, mais aussi et surtout celles du commandement.

Puisque la philosophie ne me paraissait fournir aucune définition du concept de commandement, j'ai décidé de commencer par une analyse de sa forme linguistique. Qu'est-ce qu'un commandement du point de vue de la langue ? Quelle est sa grammaire et quelle est sa logique ?

Ici, la tradition philosophique m'a apporté un élément décisif : la division fondamentale entre les énoncés linguistiques établie par Aristote dans un passage du *Peri hermeneias* (*De l'interprétation*),

division qui, en excluant un certain nombre d'entre eux de la considération philosophique, se révélait être à l'origine de l'insuffisante attention que la logique occidentale a accordée au commandement. « Tout discours, écrit Aristote (*De l'interprétation*, 17 a 1 *sqq.*), n'est pas apophantique ; seul est tel un discours où il est possible de dire le vrai ou le faux (*alètheuein è pseudesthai*). Cela ne se produit pas pour tous les discours : par exemple, la prière est un discours (*logos*), mais elle n'est ni vraie ni fausse. Nous ne nous occuperons donc pas de ces autres discours, car leur étude relève de la rhétorique et de la poétique ; seul le discours apophantique sera l'objet de la présente étude. »

Aristote semble ici avoir menti, car si nous ouvrons son traité sur la poétique, nous découvrons que l'exclusion de la prière est étrangement répétée et étendue à un vaste ensemble de discours non apophantiques qui comprend aussi le commandement : « La connaissance des figures du discours (*schèmata tès lèxeôs*) relève de l'art de l'acteur (*hypokritikès*) et du spécialiste qui possède un tel art : c'est par exemple savoir ce qu'est un ordre (*entolè*), ce qu'est une prière, un récit, une menace, une question, une réponse et tout ce qui peut exister d'autre de ce genre. Qu'un poète connaisse ou ignore cela, on ne peut pour autant lui adresser aucune critique digne de considération. Qui pourrait reprocher à Homère, comme l'a fait Protagoras, d'avoir commis une faute parce

qu'au lieu d'adresser une prière, il donne un ordre lorsqu'il dit : "Chante, déesse, la colère..." ? Selon lui, en effet, inviter à faire ou à ne pas faire une chose, c'est donner un ordre. Aussi laissons cela de côté comme relevant d'un autre art et non de la poésie » (*Poétique*, 1456 b 9-25).

Considérons cette grande césure qui partage, selon Aristote, le champ du langage et, en même temps, en exclut une partie de la compétence professionnelle des philosophes. Il y a un discours, un *logos* qu'Aristote appelle « apophantique » parce qu'il est capable de manifester (telle est la signification du verbe *apophainô*) si une chose existe ou non, ce qui implique nécessairement qu'il soit vrai ou faux. Il y a par ailleurs un autre discours, un autre *logos* – comme la prière, le commandement, la menace, le récit, la question et la réponse (et aussi, pourrions-nous ajouter, l'exclamation, le salut, le conseil, la malédiction, le blasphème, etc.) – qui n'est pas apophantique, qui ne manifeste pas l'être ou le non-être de quelque chose et est, par conséquent, indifférent à la vérité et à la fausseté.

La décision d'Aristote d'exclure de la philosophie le discours non apophantique a marqué l'histoire de la logique occidentale. Pendant des siècles, la logique, c'est-à-dire la réflexion sur le langage, s'est seulement concentrée sur l'analyse des propositions apophantiques, qui peuvent être vraies ou fausses, et a laissé de côté, comme

un territoire impraticable, cette part énorme de la langue dont nous nous servons pourtant chaque jour, ce discours non apophantique qui ne peut être ni vrai ni faux et qui, comme tel – lorsqu’il n’était pas tout simplement ignoré – est abandonné à la compétence des rhéteurs, des moralistes et des théologiens. Quant au commandement, qui est une partie essentielle de cette *terra incognita*, on se borne à l’expliquer – au cas où l’on doit le mentionner – comme un acte de volonté et, comme tel, limité au domaine de la jurisprudence et de la morale. Ainsi, dans ses *Elements of law*, un penseur aussi peu conventionnel que Hobbes définit le commandement, comme « *an expression of appetite and will* ».

Ce n’est qu’au ^{xx}e siècle que les logiciens commencèrent à s’intéresser à ce qu’ils appelleraient « langage prescriptif », c’est-à-dire au discours exprimé sur le mode impératif. Si je ne m’attarde pas sur ce chapitre de l’histoire de la logique qui a déjà produit une très vaste littérature, c’est parce que ici le problème semble être seulement d’éviter les apories implicites au commandement, transformant un discours à l’impératif en un discours à l’indicatif. En revanche, mon problème était précisément celui de définir l’impératif comme tel.

Essayons maintenant de comprendre ce qui se passe quand on produit un discours non apophantique sous la forme d’un impératif, par exemple :

« Marche ! » Pour comprendre la signification d'une telle injonction, il sera utile de la comparer avec le même verbe à la troisième personne de l'indicatif : « Il marche » ou « Charles marche ». Cette dernière proposition est apophantique au sens aristotélien, car elle peut être vraie (si Charles est effectivement en train de marcher), ou fausse (si Charles est assis). Dans chaque cas, cependant, elle se réfère à quelque chose dans le monde, manifeste l'être ou le non-être de quelque chose.

À l'inverse, bien que morphologiquement identique à l'expression verbale à l'indicatif, l'injonction « Marche ! » ne manifeste pas l'être ou le non-être de quelque chose, ne décrit ni ne nie un état de choses et, sans être faux pour autant, ne se réfère à rien d'existant dans le monde. Il convient d'éviter avec soin l'équivoque selon laquelle la signification de l'impératif consisterait dans l'acte de son exécution. L'ordre donné par l'officier à ses soldats est réalisé par le seul fait qu'il est proféré : qu'il soit obéi ou ignoré n'infirmes en aucun cas sa validité.

Nous devons donc admettre sans réserve que rien, dans le monde tel qu'il est, ne correspond à l'impératif. C'est pour cette raison que les juristes et les moralistes répètent à l'envi que l'impératif n'implique pas un être, mais un devoir-être, distinction que la langue allemande exprime clairement par l'opposition entre *Sein* et *Sollen*,

que Kant a placée au fondement de son éthique et Kelsen à la base de sa théorie pure du droit. « Lorsqu'un homme, écrit Kelsen, exprime par un acte quelconque la volonté qu'un autre homme se conduise d'une certaine façon, [...] on ne peut pas analyser la signification de son acte en énonçant que l'autre se conduira de telle façon ; ce qu'il faut énoncer, c'est que l'autre doit (*soll*) se conduire de cette façon. »

Mais pouvons-nous vraiment prétendre avoir compris, grâce à cette distinction entre être et devoir-être, le sens de l'impératif : « Marche ! » ? Est-il possible de définir la sémantique de l'impératif ?

La science du langage ne nous est malheureusement ici d'aucune aide, parce que les linguistes avouent qu'ils se trouvent dans l'embarras chaque fois qu'il s'agit de décrire le sens d'un impératif. Je mentionnerai cependant les observations de deux des plus grands linguistes du xx^e siècle, Antoine Meillet et Émile Benveniste.

Meillet, qui souligne l'identité morphologique entre les formes du verbe à l'indicatif et celles à l'impératif, observe que dans les langues indo-européennes l'impératif coïncide d'ordinaire avec le thème du verbe et il en tire la conséquence que l'impératif pourrait être quelque chose comme la « forme essentielle du verbe ». On ne sait pas clairement si « essentiel » signifie aussi « primitif », mais l'idée que l'impératif pourrait être la forme originariaire du verbe ne semble pas si lointaine.

Benveniste, dans un article où il critique la conception formulée par Austin du commandement comme performatif (nous aurons bientôt l'occasion de revenir sur la question du performatif), écrit que l'impératif « n'est pas dénotatif et ne vise pas à communiquer un contenu, mais se caractérise comme pragmatique et vise à agir sur l'auditeur, à lui intimer un comportement » ; il n'est pas à proprement parler un temps verbal, mais est, plutôt, « le sémantème nu employé comme forme jussive avec une intonation spécifique » (p. 274).

Cherchons à développer cette définition aussi laconique qu'énigmatique. L'impératif est le « sémantème nu », c'est-à-dire, en tant que tel, quelque chose qui exprime la pure relation ontologique entre le langage et le monde. Cependant ce sémantème nu est employé de manière non dénotative, c'est-à-dire qui ne se réfère pas à un élément concret du monde ou à un état de choses, mais sert plutôt à intimer quelque chose à qui le reçoit. Qu'est-ce qu'intime l'impératif ? Il est évident que l'impératif « Marche ! » en tant que « sémantème nu » n'intime rien d'autre que lui-même, n'est autre que le sémantème nu « marcher » employé non pour communiquer quelque chose ou décrire la relation avec un état de choses, mais sous la forme d'un commandement. Nous sommes en effet en présence d'un langage signifiant, mais non dénotatif, qui s'intime lui-même, c'est-à-dire intime la pure connexion sémantique entre le langage et le

monde. *La relation ontologique entre le langage et le monde n'est pas ici affirmée, comme dans le discours apophantique, mais commandée.* Néanmoins il s'agit encore d'une ontologie, sauf que celle-ci n'a pas la forme du « est », mais celle du « sois ! », ne décrit pas une relation entre le langage et le monde, mais l'enjoint et la commande.

Nous pouvons maintenant suggérer l'hypothèse suivante, qui est sans doute le résultat essentiel de ma recherche, au moins dans la phase où elle se trouve actuellement. Il y a, dans la culture occidentale, deux ontologies, distinctes et cependant non dépourvues de relations : la première, l'ontologie de l'assertion apophantique, s'exprime essentiellement à l'indicatif ; la seconde, l'ontologie du commandement, s'exprime essentiellement à l'impératif. Nous pourrions appeler la première « ontologie de l'*esti* » (la troisième personne du singulier de l'indicatif du verbe être, en grec), la seconde « ontologie de l'*estô* » (la forme correspondante de l'impératif). Dans le poème de Parménide, qui inaugure la métaphysique occidentale, la proposition ontologique fondamentale a la forme : *esti gar einai*, « Il y a, en effet, de l'être » ; nous devons imaginer, à côté d'elle, une autre proposition qui inaugure une ontologie différente : *estô gar einai*, « Que soit, en effet, l'être ».

À cette partition linguistique correspond la partition du réel en deux sphères corrélées, mais distinctes : la première ontologie définit et régit

le champ de la philosophie et de la science, la seconde celui du droit, de la religion et de la magie.

Droit, religion et magie – qu'à l'origine il n'est pas facile, comme vous le savez, de distinguer – constituent en effet une sphère où le langage est toujours à l'impératif. Je crois même qu'une bonne définition de la religion serait celle qui la caractériserait comme la tentative de construire un univers entier sur le fondement d'un commandement. Ce n'est pas seulement Dieu qui s'exprime à l'impératif, sous la forme du commandement, mais curieusement les hommes, eux aussi, s'adressent à Dieu de cette manière. Tant dans le monde classique que dans le judaïsme et dans le christianisme, les prières sont toujours formulées à l'impératif : « Donne-nous aujourd'hui notre pain quotidien... »

Dans l'histoire de la culture occidentale, les deux ontologies ne cessent de se séparer et de se croiser, se combattent sans trêve, se rencontrent et se rejoignent avec la même obstination. La construction au cours des siècles de l'imposant édifice de la dogmatique peut être vue, dans cette perspective, comme la tentative de traduire l'ontologie du commandement dans les termes d'une ontologie de l'assertion, quitte ensuite à faire l'objet d'un commandement la proposition dogmatique qui en résulte.

Cela signifie que l'ontologie occidentale est en réalité une machine double ou bipolaire, dans

laquelle le pôle du commandement, qui, durant des siècles, à l'Âge classique, était resté à l'ombre de l'ontologie apophantique, commence à partir de l'ère chrétienne à acquérir progressivement une importance toujours plus décisive.

Pour comprendre l'efficacité particulière qui définit l'ontologie du commandement, je voudrais vous inviter à revenir au problème du performatif, qui est au centre du célèbre livre d'Austin paru en 1962, *How to do things with words*. Dans cet ouvrage, le commandement est placé dans la catégorie des performatifs ou *speech acts*, c'est-à-dire parmi ces énoncés qui ne décrivent pas un état de choses externe, mais qui, par leur simple énonciation, produisent comme un fait ce qu'ils signifient. Celui qui prononce un serment, par le simple fait de dire : « Je le jure » réalise le fait du serment.

Comment fonctionne un performatif ? Qu'est-ce qui accorde aux mots le pouvoir de se transformer en faits ? Les linguistes ne l'expliquent pas, comme si effectivement ils touchaient ici à une sorte de pouvoir magique de la langue.

Je crois que le problème s'éclaire si nous revenons à notre hypothèse sur la double machine de l'ontologie occidentale. La distinction entre assertif et performatif – ou, comme le disent aussi les linguistes, entre acte locutif et acte illocutif – correspond à la double structure de la machine : le performatif représente dans le langage la survivance d'une époque où la relation entre les mots et les

choses n'était pas apophantique, mais prenait plutôt la forme d'un commandement. On pourrait dire également que le performatif représente un croisement entre les deux ontologies, où l'ontologie de l'*estô* suspend et remplace l'ontologie de l'*esti*.

Si nous considérons la fortune croissante de la catégorie du performatif, non seulement chez les linguistes, mais aussi chez les philosophes, les juristes et les théoriciens de la littérature et de l'art, il est permis de suggérer l'hypothèse que la centralité de ce concept correspond en réalité au fait que, dans les sociétés contemporaines, l'ontologie du commandement est en train de supplanter progressivement l'ontologie de l'assertion.

Cela signifie, pour employer le langage de la psychanalyse, qu'en une sorte de retour du refoulé, la religion, la magie et le droit – et, avec eux, tout le champ du discours non apophantique jusqu'alors relégué dans l'ombre – régissent en réalité secrètement le fonctionnement de nos sociétés qui se veulent laïques et séculières.

Je crois même qu'on pourrait donner une bonne description des sociétés prétendument démocratiques où nous vivons par ce simple constat que, dans ces sociétés, l'ontologie du commandement a pris la place de l'ontologie de l'assertion, non sous la forme claire d'un impératif, mais sous celle plus insidieuse du conseil, de l'invite, de l'avertissement donnés au nom de la sécurité, de sorte que l'obéissance à un ordre prend la forme

d'une coopération et, souvent, celle d'un commandement donné à soi-même. Je ne pense pas ici seulement à la sphère de la publicité ni à celle des prescriptions sécuritaires données sous forme d'invitation, mais aussi à la sphère des dispositifs technologiques. Ces dispositifs sont définis par le fait que le sujet qui les utilise croit les commander (et, en effet, il presse des touches définies comme « commandes »), mais en réalité il ne fait qu'obéir à un commandement inscrit dans la structure même du dispositif. Le citoyen libre des sociétés démocratico-technologiques est un être qui obéit sans cesse dans le geste même par lequel il donne un commandement.

Je vous avais dit que je vous donnerais un compte-rendu de ma recherche en cours sur l'archéologie du commandement. Mais ce compte-rendu ne serait pas complet si je ne vous parlais pas d'un autre concept, qui a constamment accompagné comme une sorte de passager clandestin mon enquête sur le commandement. Il s'agit de la volonté. Dans la tradition philosophique, le commandement, lorsqu'il est mentionné, est expliqué constamment et sans détour comme un « acte de volonté » ; cela revient cependant – dans la mesure où personne n'a jamais réussi à définir ce que signifiait « vouloir » – à prétendre expliquer, comme on dit, un *obscurum per obscurius*, quelque chose d'obscur par quelque chose de plus

obscur encore. Aussi, à un certain point de ma recherche, me suis-je décidé à tenter de suivre la suggestion de Nietzsche qui, en renversant l'explication, affirme que vouloir ne signifie rien d'autre que commander.

Une des rares questions sur lesquelles les historiens de la philosophie antique semblent être en parfait accord est l'absence du concept de volonté dans la pensée grecque classique. Ce concept, au moins dans le sens fondamental qu'il revêt pour nous, commence à apparaître seulement avec le stoïcisme romain et trouve son plein développement dans la théologie chrétienne. Mais si l'on cherche à suivre le processus qui mène à sa formation, on observe qu'il semble se développer à partir d'un autre concept, qui remplit dans la philosophie grecque une fonction aussi importante et à laquelle la volonté restera étroitement liée : le concept de puissance, de *dynamis*.

Je crois même qu'il ne serait pas faux de dire que si la philosophie grecque avait en son centre la puissance et la possibilité, la théologie chrétienne – et, à sa suite, la philosophie moderne – place en son centre la volonté. Si l'homme antique est un être de puissance, un être qui peut, l'homme moderne est un être de volonté, un sujet qui veut. En ce sens, le passage de la sphère de la puissance à celle de la volonté marque le seuil entre le monde ancien et le monde moderne. On pourrait aussi l'exprimer en disant que, avec le commencement

de l'époque moderne, le verbe modal « vouloir » prend la place du verbe modal « pouvoir ».

Il vaut alors la peine de réfléchir sur la fonction fondamentale que les verbes modaux occupent dans notre culture et notamment dans la philosophie.

Nous savons que la philosophie se définit comme science de l'être, mais cela n'est vrai qu'à condition de préciser que l'être y est toujours pensé selon ses modalités, c'est-à-dire qu'il est toujours déjà divisé et articulé en « possibilité, contingence, nécessité », qu'il est, dans son donné, toujours déjà marqué par un pouvoir, un vouloir, un devoir. Toutefois, les verbes modaux ont une curieuse particularité : comme le disaient les grammairiens anciens, ils sont « défectueux de la chose » (*elleiponta to pragmati*), ils sont « vides » (*kena*), en ce sens que, pour prendre toute leur signification, ils doivent être suivis d'un autre verbe à l'infinitif qui les remplit. « Je marche, j'écris, je mange » ne sont pas vides : mais « je peux, je veux, je dois » ne peuvent être employés que s'ils sont accompagnés d'un verbe exprimé ou sous-entendu : « je peux marcher », « je veux écrire », « je dois manger ».

Il est vraiment singulier que ces verbes vides soient si importants pour la philosophie, qu'elle semble s'être donné pour tâche de comprendre leur signification. Je crois même qu'une bonne définition de la philosophie la caractériserait comme tentative de saisir le sens d'un verbe vide,

comme si, dans cette épreuve difficile, il en allait de quelque chose d'essentiel, de notre capacité à nous rendre la vie possible ou impossible et nos actes libres ou soumis à la nécessité. Pour cette raison, tout philosophe a sa manière particulière de conjuguer ou de séparer ces verbes vides, de préférer l'un et de détester l'autre ou, à l'inverse, de les relier et même de les greffer l'un sur l'autre, comme s'il voulait, en reflétant un vide dans un autre, se donner l'illusion de l'avoir pour une fois comblé.

Cette intrication prend chez Kant une forme extrême, quand, cherchant dans la *Métaphysique des mœurs* la formulation la plus appropriée pour son éthique, il laisse échapper cette proposition à tout point de vue délirante : « *man muss wollen können* » (« on doit pouvoir vouloir »).

C'est peut-être justement cet entrelacement des trois verbes modaux qui définit l'espace de la modernité et, en même temps, l'impossibilité d'articuler en lui quelque chose comme une éthique. Lorsque nous entendons aujourd'hui si souvent répéter le vain mot d'ordre : « *Yes, we can!* » (« Je le peux ! »), il est probable que, dans l'effondrement de toute expérience éthique qui définit notre temps, ce qu'un tel rabâchage délirant veut nous faire entendre soit plutôt : « Je dois vouloir pouvoir », c'est-à-dire : « Je me donne l'ordre d'obéir. »

Pour montrer ce qui est en jeu dans le passage de la puissance à la volonté, j'ai choisi un exemple dans lequel la stratégie à l'œuvre dans la nouvelle déclinaison des verbes modaux qui définit la modernité devient particulièrement visible. Il s'agit, pour ainsi dire, du cas limite de la puissance, la manière dont les théologiens se mesurent au problème de l'omnipotence divine. Vous n'ignorez pas que l'omnipotence de Dieu avait reçu le statut d'un dogme : *Credimus in unum deum patrem omnipotentem*, dit le début du Credo dans lequel le concile de Nicée avait fixé ce à quoi la foi catholique ne saurait renoncer. Cependant, cet axiome en apparence si rassurant avait des conséquences inacceptables, voire scandaleuses, qui plongeaient les théologiens dans la honte et l'embarras. En effet, si Dieu peut tout, absolument et inconditionnellement tout, il s'ensuit qu'il pourrait faire tout ce qui n'implique pas une impossibilité logique, par exemple s'incarner non en Jésus, mais dans un ver ou – chose encore plus scandaleuse – dans une femme, voire condamner Pierre et sauver Judas, ou mentir et faire le mal ou détruire toute sa création ou – chose qui, je ne sais pourquoi, semble indigner et, en même temps, exciter outre mesure l'esprit des théologiens – restituer sa virginité à une femme déflorée (le traité de Pierre Damien *Sur l'omnipotence divine* est presque entièrement consacré à ce sujet). Ou encore – et il y a là une sorte d'humour théologique plus ou

moins inconscient –, Dieu pourrait accomplir des actes ridicules ou gratuits, comme se mettre tout à coup à courir (ou, pourrions-nous ajouter, à se servir d'une bicyclette pour se déplacer d'un endroit à un autre).

La liste des conséquences scandaleuses de l'omnipotence divine pourrait s'étendre à l'infini. La puissance divine a quelque chose comme une ombre ou un versant obscur, en vertu duquel Dieu devient capable du mal, de l'irrationnel et même du ridicule. En tout cas, entre le XI^e et le XIV^e siècle, cette ombre ne cesse de préoccuper l'esprit des théologiens et la quantité d'opuscules, de traités et de *quaestiones* consacrés à ce sujet est faite pour décourager la patience des chercheurs.

De quelle manière les théologiens cherchent-ils à endiguer le scandale de l'omnipotence divine et à en écarter l'ombre, devenue décidément trop encombrante ? Il s'agit, selon une stratégie philosophique qui avait eu pour maître Aristote, mais que la théologie scolastique pousse à l'extrême, de diviser la puissance, en l'articulant avec le couple puissance absolue-puissance ordonnée. Même si la manière dont la relation entre ces deux concepts est argumentée présente des nuances différentes chez chaque auteur, le sens global du dispositif est le suivant : *de potentia absoluta*, c'est-à-dire pour tout ce qui regarde la puissance considérée en elle-même et, pour ainsi dire, dans l'abstrait, Dieu peut tout faire, si scandaleux que cela puisse nous

sembler ; mais *de potentia ordinata*, c'est-à-dire selon l'ordre et le commandement qu'il a imposé à la puissance avec sa volonté, Dieu ne peut faire que ce qu'il a décidé de faire. Et Dieu a décidé de s'incarner en Jésus et non en une femme, de sauver Pierre et non Judas, de ne pas détruire sa création et, surtout, de ne pas se mettre à courir sans raison.

Le sens et la fonction stratégique de ce dispositif sont parfaitement clairs : il s'agit de contenir et de brider la puissance, de mettre une limite au chaos et à l'immensité de l'omnipotence divine, qui autrement rendraient impossible un gouvernement ordonné du monde. L'instrument qui réalise, pour ainsi dire de l'intérieur, cette limitation de la puissance est la volonté. La puissance peut vouloir et, une fois qu'elle a voulu, elle doit agir selon sa volonté. Et, comme Dieu, l'homme, lui aussi, peut et doit vouloir, peut et doit endiguer l'abîme obscur de sa puissance.

L'hypothèse de Nietzsche selon laquelle vouloir signifie en réalité commander se révèle alors correcte, et ce à quoi la volonté commande n'est autre que la puissance. Je voudrais alors laisser le dernier mot à un personnage de Melville qui semble obstinément s'attarder au carrefour de la volonté et de la puissance, Bartleby le copiste, qui, à l'homme de loi qui lui demande : « *You will not ?* », ne cesse de répondre, retournant la volonté contre elle-même : « *I would prefer not to.* »

Le capitalisme comme religion

Il y a des signes des temps (Mt 16, 2-4) qu'en dépit de leur évidence les hommes, qui scrutent les signes dans les cieux, sont incapables de percevoir. Ils se cristallisent dans des événements qui annoncent et définissent l'époque qui vient, des événements qui peuvent restés inobservés et ne modifier en rien ou presque la réalité à laquelle ils se greffent et qui néanmoins, pour cette raison même, valent comme signes, comme indices historiques, *semeia ton kairon*.

Un de ces événements a eu lieu le 15 août 1971, lorsque le gouvernement américain, sous la présidence de Richard Nixon, a déclaré que la convertibilité du dollar en or était suspendue. Bien que cette déclaration ait effectivement marqué la fin d'un système qui avait longtemps contraint la valeur de la monnaie à se fonder sur l'or, la nouvelle, arrivée au milieu des vacances d'été, suscita moins de débats qu'on aurait pu légitimement en attendre. Pourtant, à partir de ce moment,

l'inscription qu'on lit sur de nombreux billets de banque (par exemple sur la livre sterling et sur la roupie, mais pas sur l'euro) : « Je promets de payer au porteur le somme de... », contresignée par le gouverneur de la Banque centrale, avait définitivement perdu sa signification. Cette phrase signifiait maintenant que, en échange de ce billet, la banque centrale fournirait à ceux qui le demanderaient – à supposer que quelqu'un fût assez stupide pour le faire – non pas une certaine quantité d'or (pour le dollar, un trente-cinquième d'once), mais un billet exactement semblable. L'argent s'était vidé de toute valeur qui ne soit pas purement auto-référentielle. Ce qu'il y a d'incroyable, c'est la facilité avec laquelle le geste du souverain américain, qui équivalait à annuler le patrimoine en or des détenteurs de monnaie, a été accepté. Si, comme on l'a suggéré, l'exercice de la souveraineté monétaire d'un État consistait en sa capacité à inciter les acteurs du marché à utiliser leurs dettes comme une monnaie, maintenant cette dette elle-même avait perdu toute substance réelle, était devenue purement du papier.

Le processus de dématérialisation de la monnaie avait commencé plusieurs siècles auparavant, lorsque les exigences du marché ont conduit à adosser à la pièce métallique, nécessairement rare et encombrante, des lettres de change, des billets de banque, *juros*, *Goldschmith's notes*, etc. Toutes ces monnaies de papier sont en réalité des titres de

crédit et, pour cette raison, sont appelées monnaies fiduciaires. En revanche, la monnaie métallique valait – ou aurait dû valoir – sa teneur en métal précieux (cependant, comme on le sait, sans garantie : le cas limite est celui des pièces d'argent frappées par Frédéric II, qui à peine usées laissaient deviner la couleur rouge du cuivre). Cependant Joseph Schumpeter, qui vivait, il est vrai, à une époque où la monnaie de papier avait déjà supplanté la monnaie métallique, a pu affirmer non sans raison qu'en dernière analyse tout l'argent n'est que crédit. Après le 15 août 1971, on devrait ajouter que l'argent est un crédit qui se fonde uniquement sur lui-même et ne correspond à rien d'autre qu'à lui-même.

Le Capitalisme comme religion est le titre d'un des fragments posthumes les plus pénétrants de Walter Benjamin.

On a noté à plusieurs reprises que le socialisme était quelque chose comme une religion (telle était notamment l'opinion de Carl Schmitt : « Le socialisme prétend donner vie à une nouvelle religion qui, pour les hommes du XIX^e et du XX^e siècle, eut la même signification que le christianisme pour les hommes qui vivaient il y a deux millénaires. ») Selon Benjamin, le capitalisme ne représente pas seulement, comme chez Weber, une sécularisation de la foi protestante, mais est lui-même essentiellement un phénomène religieux qui se développe

d'une manière parasitaire à partir du christianisme. En tant que tel, en tant que religion de la modernité, il est défini par trois caractéristiques.

1. C'est une religion cultuelle, peut-être la plus extrême et absolue qui ait jamais existé. Tout en elle n'a de sens qu'en référence à l'accomplissement d'un culte, non au regard d'un dogme ou d'une idée.

2. Ce culte est permanent, c'est « la célébration d'un culte *sans trêve et sans merci* » (p. 111). En lui, il n'est pas possible de distinguer entre jours fériés et jours ouvrés, mais il y a une journée unique et ininterrompue de fête-travail, dans laquelle le travail coïncide avec la célébration du culte.

3. Le culte capitaliste ne vise pas le rachat ou l'expiation d'une faute, mais la faute elle-même. « Le capitalisme est probablement le premier exemple d'un culte qui n'est pas expiatoire, mais culpabilisant [...]. Une conscience monstrueusement coupable qui ne sait pas expier s'empare du culte, non pour y expier cette culpabilité, mais pour la rendre universelle [...] et, enfin et surtout, pour impliquer Dieu dans cette culpabilité [...]. Dieu n'est pas mort, mais il a été incorporé dans le destin de l'homme » (*ibid.*).

C'est précisément parce qu'il tend de toutes ses forces non pas à la rédemption, mais à la faute, non à l'espoir, mais au désespoir, que le capitalisme comme religion ne vise pas à la transformation du monde, mais à sa destruction. Et son empire

est à notre époque si complet, que même les trois grands prophètes de la modernité (Nietzsche, Marx et Freud) conspirent, selon Benjamin, avec lui, sont, d'une certaine manière, solidaires avec la religion du désespoir. « La transition de la planète homme suivant son orbite absolument solitaire, dans la maison du désespoir, est l'ethos qui détermine Nietzsche. Cet homme est le surhomme, le premier à entreprendre en connaissance de cause de réaliser la religion capitaliste » (p. 112). Mais c'est aussi la théorie freudienne qui entre dans le sacerdoce du culte capitaliste : « Le refoulé, la représentation coupable est le capital, qui produit les intérêts de l'enfer de l'inconscient. » Et, chez Marx, « le capitalisme [...] devient le socialisme par l'intérêt simple et l'intérêt composé qui sont fonction de la faute » (*ibid.*).

Essayons de prendre au sérieux et de développer l'hypothèse de Benjamin. Si le capitalisme est une religion, comment pouvons-nous le définir en termes de foi ? À quoi le capitalisme croit-il ? Et qu'implique, eu égard à cette foi, la décision de Nixon ?

David Flusser, un grand chercheur en science des religions (car il existe une discipline au nom si étrange), travaillait sur le mot *πιστις*, qui est le terme grec employé par Jésus et les apôtres pour exprimer la « foi ». Un jour qu'il marchait dans une rue d'Athènes, levant les yeux par hasard, il vit écrit en gros caractères les mots *Trapeza tes*

pisteos. Frappé par la coïncidence, il regarda de plus près et, au bout de quelques secondes, comprit qu'il se trouvait simplement là devant une banque : *trapeza tes pisteos* signifie en grec « banque de crédit ». Voilà quel était le sens du mot *pistis*, qu'il cherchait depuis des mois à saisir : *pistis*, la « foi », c'est tout simplement le crédit dont nous jouissons auprès de Dieu et dont la parole de Dieu jouit auprès de nous, du moment que nous croyons en elle. C'est pourquoi Paul peut dire dans une définition célèbre que « la foi est la substance des choses espérées » : elle est ce qui donne réalité et crédit à ce qui n'existe pas encore, mais en quoi nous croyons et nous avons confiance, en quoi nous avons mis en jeu notre crédit et notre parole. *Creditum* est le participe passé du verbe latin croire : c'est ce en quoi nous croyons, en quoi nous mettons notre foi, quand nous établissons une relation fiduciaire avec quelqu'un en le prenant sous notre protection ou en lui prêtant de l'argent, ou bien en nous mettant sous sa protection ou en lui empruntant de l'argent. Dans la *pistis* paulinienne revit donc cette très ancienne institution indo-européenne qu'a reconstruite Benveniste, la « fidélité personnelle » : « Celui qui détient la *fides* mise en lui par un homme tient cet homme à sa merci [...]. Sous leur forme primitive, ces relations entraînaient une certaine réciprocité : mettre sa *fides* en quelqu'un, procurait en retour sa garantie et son appui » (p. 118).

Si cela est vrai, alors l'hypothèse de Benjamin d'une relation étroite entre le capitalisme et le christianisme reçoit une confirmation supplémentaire : le capitalisme est une religion entièrement fondée sur la foi, une religion dont les adeptes vivent *sola fide*. De même que, selon Benjamin, le capitalisme est une religion dans laquelle le culte s'est émancipé de tout objet et la culpabilité de tout péché, donc de toute rédemption possible, de même, du point de vue de la foi, le capitalisme n'a pas d'objet : il croit au pur fait de croire, au pur crédit, ou à l'argent. Ainsi, le capitalisme est une religion dans laquelle la foi – le crédit – s'est substituée à Dieu. Autrement dit, puisque la forme pure du crédit est l'argent, c'est une religion dont le Dieu est l'argent.

Cela signifie que la banque, qui n'est rien d'autre qu'une machine à fabriquer et à gérer le crédit, a pris la place de l'Église et, en gouvernant le crédit, manipule et gère la foi – la confiance rare et incertaine – que notre temps a encore en lui-même.

Que signifiait pour cette religion la décision de suspendre la convertibilité en or ? Certainement quelque chose comme une clarification de son propre contenu théologique comparable à la destruction mosaïque du veau d'or ou à la fixation d'un dogme conciliaire – dans chaque cas, un pas décisif vers la purification et la cristallisation de sa propre foi. Celle-ci, sous la forme de l'argent et du crédit,

est maintenant émancipée de tout référent externe, annule son lien idolâtre avec l'or et s'affirme dans son absoluité. Le crédit est un être purement immatériel, la parodie la plus parfaite de cette *pistis* qui n'est que la « substance des choses espérées ». En effet, selon la fameuse définition de l'Épître aux Hébreux, sa foi est la substance (*ousia*, terme technique par excellence de l'ontologie grecque) des choses espérées. Ce que Paul veut dire, c'est que celui qui a la foi, qui a mis sa *pistis* dans le Christ, prend la parole du Christ comme si elle était la chose, l'être, la substance. Mais c'est précisément ce « comme si » qu'annule la parodie de la religion capitaliste. L'argent, la nouvelle *pistis*, est maintenant substance, immédiatement et sans reste. Le caractère destructeur de la religion capitaliste, dont parlait Benjamin, apparaît ici en pleine lumière. La « chose espérée » n'existe plus, elle a été anéantie et doit l'être, car l'argent est l'essence même de la chose, son *ousia* au sens technique. C'est ainsi qu'est levé le dernier obstacle à la création d'un marché de la monnaie, à la transformation complète de l'argent en marchandise.

Une société dont la religion est le crédit, qui ne croit qu'au crédit, est condamnée à vivre à crédit. Robert Kurz a illustré la transformation du capitalisme du XIX^e siècle, encore fondé sur la solvabilité et la méfiance à l'égard du crédit, en capitalisme financier contemporain. « Pour le capital privé du XIX^e siècle, avec ses propriétaires personnels

et les clans familiaux correspondants, valaient encore les principes de respectabilité et de solvabilité, à la lumière desquels le recours croissant au crédit apparaissait presque comme obscène, comme le début de la fin. Les romans-feuilletons de l'époque sont pleins d'histoires dans lesquelles de grandes maisons tombent en ruine à cause de leur dépendance au crédit : dans certains passages des *Buddenbrook*, Thomas Mann en a même fait carrément un sujet pour un prix Nobel. Le capital productif d'intérêts était naturellement dès le début indispensable pour le système qui était en train de se former, mais il ne jouait pas encore un rôle décisif dans la reproduction capitaliste globale. Les affaires du capital "fictif" étaient vues comme typiques d'un milieu de tricheurs et de gens malhonnêtes, à la limite du capitalisme proprement dit. Henry Ford a longtemps refusé de recourir au crédit bancaire, et s'est obstiné à vouloir financer ses investissements sur ses seuls capitaux propres » (p. 76-77).

Au cours du xx^e siècle, cette conception patriarcale s'est complètement dissoute et le capitalisme d'entreprise recourt aujourd'hui de plus en plus au capital monétaire, emprunté au système bancaire. Cela signifie que les entreprises, afin de continuer à produire, doivent en définitive hypothéquer à l'avance des quantités toujours plus grandes de travail et de production futurs. Le capital producteur de marchandises est alimenté fictivement par

son propre avenir. La religion capitaliste, conformément aux thèses de Benjamin, vit sur un endettement continu, qui ne peut ni ne doit s'éteindre.

Mais ce ne sont pas seulement les entreprises qui vivent, en ce sens, *sola fide*, à crédit (ou en dettes). Même les individus et les familles, qui y recourent de manière croissante, sont tout autant religieusement engagés dans cet acte de foi en l'avenir, continu et généralisé. Et la Banque est le grand prêtre qui administre aux fidèles le seul sacrement de la religion capitaliste : le crédit-débit.

Je me demande parfois pourquoi les gens gardent une foi si tenace dans la religion capitaliste. Il est, en effet, clair que si les gens cessaient d'avoir confiance dans le crédit et arrêtaient de vivre à crédit, le capitalisme s'effondrerait immédiatement. Cependant, il me semble entrevoir les signes d'un athéisme naissant à l'égard du Dieu crédit.

Quatre ans avant la déclaration de Nixon, Guy Debord publiait *La Société du spectacle*. La thèse centrale du livre est que le capitalisme, dans sa phase extrême, se présente comme une immense accumulation d'images, où tout ce qui est directement utilisé et vécu s'éloigne dans une représentation. Au moment où la marchandisation atteint son apogée, non seulement toute valeur d'usage disparaît, mais la nature même de l'argent se transforme. Il n'est plus simplement « l'équivalent général abstrait de toutes les marchandises », en soi encore

dotées d'une certaine valeur d'usage : « Le spectacle est l'argent que l'on *regarde seulement*, car en lui déjà c'est la totalité de l'usage qui s'est échangée contre la totalité de la représentation abstraite » (thèse 49). Il est clair, même si Debord ne le dit pas, que pareil argent est une marchandise absolue, qu'on ne saurait rapporter à une quantité concrète de métal, et qu'en ce sens la *Société du spectacle* est une prophétie de ce que la décision du gouvernement américain réaliserait quatre ans plus tard.

À cela correspond, selon Debord, une transformation du langage humain, qui n'a plus rien à communiquer et se présente donc comme « communication de l'incommunicable » (thèse 192). À l'argent comme pure marchandise correspond un langage dans lequel la relation avec le monde s'est rompue. Langage et culture, séparés dans les médias et la publicité, deviennent « la marchandise vedette de la société spectaculaire » (thèse 193), qui commence à saisir, pour elle-même, une part croissante du produit national. C'est la nature linguistique et communicative même de l'homme qui se trouve ainsi expropriée dans le spectacle : ce qui entrave la communication est son absolutisation dans une sphère séparée, dans laquelle il n'y a plus rien à communiquer sinon la communication elle-même. Dans la société spectaculaire, les hommes sont séparés par ce qui devrait les unir.

Qu'il y ait une similitude entre le langage et l'argent, que, selon l'adage de Goethe, *verba*

valent sicut nummi, c'est là l'héritage du sens commun. Mais si nous essayons de prendre au sérieux la relation sous-entendue dans cet adage, elle se révèle comme quelque chose de plus qu'une analogie. Tout comme l'argent se réfère aux choses en les constituant comme marchandises, en les rendant négociables, le langage se réfère aux choses en les rendant dicibles et communicables. De même que, pendant des siècles, ce qui permettait à l'argent de remplir sa fonction d'équivalent universel de la valeur de toutes les marchandises était sa relation avec l'or, de même ce qui garantit la capacité de communication du langage c'est l'intention de signifier, sa référence effective à la chose. Le lien dénotatif avec les choses, réellement présent dans l'esprit de tout locuteur, c'est ce qui, dans le langage, correspond à l'étalon-or de la monnaie. C'est là le sens du principe médiéval selon lequel ce n'est pas la chose qui doit être soumise au discours, mais le discours à la chose (*non sermoni res, sed rei est sermo subiectus*). Et il est significatif qu'un grand canoniste du XIII^e siècle, Goffredo Di Trani, exprime cette liaison en termes juridiques, en parlant d'une *lingua rea*, c'est-à-dire à laquelle on peut imputer une relation avec la chose : « Seule la liaison effective de l'esprit avec la chose rend la langue effectivement imputable (c'est-à-dire signifiante) (*ream linguam non facit nisi rea mens*). » Si ce lien signifiant disparaît, le langage ne dit littéralement rien (*nihil dicit*).

Le signifié – la référence à la réalité – garantit la fonction de communication de la langue exactement comme la référence à l'or assure la capacité de l'argent à s'échanger avec toutes les choses. Et la logique veille sur la relation entre le langage et le monde, tout comme le *gold exchange standard* veillait sur la relation de l'argent avec l'étalon-or.

C'est contre l'annulation de ces garanties implicites, d'une part, dans le détachement de la monnaie par rapport à l'or et, d'autre part, dans la rupture du lien entre langage et monde, que se sont dressées avec de bonnes raisons les analyses critiques du capital financier et de la société du spectacle. Le moyen qui rend l'échange possible ne peut être lui-même ce qui est échangé : l'argent, qui mesure les marchandises, ne peut devenir lui-même une marchandise. De la même manière, le langage qui rend les choses communicables ne peut pas devenir lui-même une chose, objet à son tour d'appropriation et d'échange : le moyen de communication ne peut être lui-même communiqué. Séparé des choses, le langage ne communique rien et célèbre de cette manière son triomphe éphémère sur le monde ; détaché de l'or, l'argent montre son néant comme mesure – et, aussi bien, comme marchandise – absolue. Le langage est la valeur spectaculaire suprême, parce qu'il révèle le néant de toutes choses ; l'argent est la marchandise suprême, parce qu'il montre en dernière analyse la nullité de toutes les marchandises.

Mais c'est dans tous les domaines de l'expérience que le capitalisme témoigne de son caractère religieux et, en même temps, de sa relation parasitaire avec le christianisme. Tout d'abord eu égard au temps et à l'histoire. Le capitalisme n'a aucun *telos*, il est essentiellement infini, et pour cela précisément, il est sans cesse en proie à une crise, toujours en train de finir. Mais là aussi, il témoigne de sa relation parasitaire avec le christianisme. À David Cayley, qui lui demandait si notre monde est postchrétien, Ivan Illich a répondu que notre monde n'est pas un monde postchrétien, mais le monde le plus explicitement chrétien qui ait jamais existé, c'est-à-dire un monde apocalyptique. La Philosophie chrétienne de l'histoire (mais toute philosophie de l'histoire est nécessairement chrétienne) se fonde en effet sur l'hypothèse que l'histoire de l'humanité et du monde est essentiellement finie : elle va de la création à la fin des temps, qui coïncide avec le jour du Jugement, avec le salut ou la damnation. Mais, dans ce temps historique chronologique, l'événement messianique inscrit un autre temps, kaïrologique, dans lequel chaque instant se maintient en relation directe avec la fin, fait l'expérience d'un « temps de la fin », qui est cependant aussi un nouveau commencement. Si l'Église semble avoir fermé son office eschatologique, aujourd'hui ce sont surtout les scientifiques, transformés en prophètes apocalyptiques, qui annoncent la fin imminente de

la vie sur Terre. Et dans tous les domaines, en économie comme en politique, la religion capitaliste proclame un état de crise permanente (*crisis* signifie étymologiquement « jugement définitif »), qui est, en même temps, un état d'exception devenu normal, dont le seul résultat possible apparaît, tout comme dans l'Apocalypse, comme « une nouvelle Terre ». Mais l'eschatologie de la religion capitaliste est une eschatologie blanche, sans rédemption ni jugement.

En effet, comme le capitalisme ne peut avoir une vraie fin et est de ce fait toujours en train de finir, il ne connaît pas de principe, est intimement an-archique et, cependant, pour cette raison même, est toujours en train de recommencer. D'où la consubstantialité entre capitalisme et innovation, que Schumpeter a placée à la base de sa définition du capitalisme. L'anarchie du capital coïncide avec son propre besoin incessant d'innovation.

Néanmoins, encore une fois, le capitalisme montre ici sa relation intime et parodique avec le dogme chrétien : qu'est-ce en effet que la Trinité, sinon le dispositif qui permet de concilier l'absence en Dieu de toute *archè* avec la naissance, à la fois éternelle et historique, du Christ, l'anarchie divine avec le gouvernement du monde et l'économie du salut ?

Je voudrais ajouter quelque chose sur la relation entre capitalisme et anarchie. Dans *Salò*, le film de

Pasolini, il est une phrase, prononcée par l'un des quatre scélérats, qui dit ceci : « La seule véritable anarchie, c'est l'anarchie du pouvoir. » Dans le même sens, Benjamin avait écrit bien des années auparavant : « Rien n'est aussi anarchiste que l'ordre bourgeois. » Je pense que leurs remarques devraient être prises au sérieux. Benjamin et Pasolini saisissent ici un caractère essentiel du capitalisme, qui est peut-être le pouvoir le plus anarchique qui ait jamais existé, dans le sens littéral qu'il ne peut avoir aucune *archè*, aucun commencement ni aucun fondement. Mais même dans ce cas la religion capitaliste montre sa dépendance parasitaire à la théologie chrétienne.

Ce qui fonctionne ici comme paradigme de l'anarchie capitaliste est la christologie. Entre le IV^e et le VI^e siècle, l'Église fut profondément divisée par la controverse sur l'arianisme, qui a impliqué violemment, avec l'empereur, toute la chrétienté orientale. Le problème concernait précisément l'*archè* du Fils. Arius comme ses opposants s'accordaient, en effet, pour affirmer que le Fils a été engendré par le Père et que cette génération a eu lieu « avant les temps éternels » (*pro chronon aionion* chez Arius, *pro panton ton aionon* chez Eusèbe de Césarée). Mais Arius a pris soin de spécifier que le Fils a été engendré *achronos*, de façon intemporelle. Ce qui est en question ici, ce n'est pas une préséance chronologique (le temps n'existe pas encore), ni un simple problème

de rang (que le Père soit « plus grand » que le Fils est une opinion partagée par beaucoup d'opposants à Arius) ; il s'agit plutôt de décider si le Fils – c'est-à-dire la parole et la praxis de Dieu – est fondé dans le Père ou est, comme lui, sans principe, *anarchos*, c'est-à-dire sans fondement.

Une analyse textuelle des lettres d'Arius et des écrits de ses adversaires montre, en effet, que le terme décisif dans la controverse est précisément l'adjectif *anarchos* (sans *archè*, au double sens que ce mot a en grec : fondement et principe).

Arius déclare que si le Père est absolument anarchique, le Fils est au commencement (*en archei*), mais n'est pas « anarchique », puisqu'il a son fondement dans le Père.

Contre cette thèse hérétique, qui donne au *Logos* un fondement solide dans le Père, les évêques réunis à Sardique en 343 par l'empereur Constant déclarent nettement que le Fils est également « anarchique » et que, comme tel, « il règne absolument, anarchiquement et infiniment (*pan-tote, anarchos kai ateleutetos*) avec le Père ».

Pourquoi cette controverse, au-delà de ses subtilités byzantines, me semble-t-elle si importante ? Parce que, si le Fils n'est autre que la parole et l'action du Père, voire, plus précisément, l'acteur principal de l'« économie » du salut, c'est-à-dire du gouvernement divin du monde, ce qui est ici en question, c'est le problème du caractère « anarchique », autrement dit non fondé, du langage,

de l'action et du gouvernement. Le capitalisme hérite, sécularise et pousse à l'extrême le caractère anarchique de la christologie. Si l'on ne saisit pas cette vocation anarchique originaire de la christologie, il n'est pas possible de comprendre ni le développement historique ultérieur de la théologie chrétienne, avec sa dérive athéologique latente, ni l'histoire de la philosophie et de la politique occidentales, avec leur césure entre ontologie et praxis, entre l'être et l'agir, et par suite l'accent mis sur la volonté et sur la liberté. Que le Christ soit anarchique signifie, en dernière instance, que, dans l'Occident moderne, le langage, la praxis et l'économie n'ont aucun fondement dans l'être.

Nous comprenons mieux maintenant pourquoi la religion capitaliste et les philosophies qui lui sont subordonnées ont tellement besoin de la volonté et de la liberté. Liberté et volonté signifient simplement qu'être et agir, ontologie et praxis qui, dans le monde classique, étaient étroitement liées, font désormais cavalier seul. L'action humaine n'est plus fondée dans l'être : c'est pourquoi elle est libre, c'est-à-dire condamnée au hasard et à l'aléatoire.

Je voudrais interrompre ici ma brève archéologie de la religion capitaliste. Il n'y aura pas de conclusion. Je pense, en effet, qu'en philosophie comme en art, on ne peut « conclure » un travail : on ne peut que l'abandonner, comme

Giacometti le disait à propos de ses tableaux. Mais s'il y a quelque chose que je voudrais livrer à votre réflexion, c'est précisément le problème de l'anarchie.

Contre l'anarchie du pouvoir, je ne veux pas invoquer un retour à un fondement solide dans l'être : même si nous avons possédé un tel fondement, nous l'avons certainement perdu ou nous avons oublié l'accès qui y mène. Je pense, cependant, qu'une compréhension lucide de la profonde anarchie de la société dans laquelle nous vivons est la seule manière correcte de poser le problème du pouvoir et, en même temps, celui de la véritable anarchie. L'anarchie est ce qui devient possible seulement lorsque nous comprenons l'anarchie du pouvoir. Construction et destruction coïncident ici sans reste. Mais, pour citer les mots de Michel Foucault, ce que nous obtenons ainsi « n'est ni plus ni moins que l'ouverture d'un espace dans lequel penser devient à nouveau possible ».

Bibliographie

1. Archéologie de l'œuvre d'art

CASEL Odo, « Die Liturgie als Mysterienfeier », *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 3, 1923.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

KLEIN Robert, *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

KOJÈVE Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947.

URBANI Giovanni, *Per una archeologia del presente*, Milan, Skira, 2012.

2. Qu'est-ce que l'acte de création ?

BOLK Louis, *Das Problem der Menschwerdung*, Iéna, Gustav Fischer, 1926.

DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, conférence donnée dans le cadre des Mardis de la Fondation FEMIS, Paris, 17 mars 1987.

LAFARGUE Paul, *Le Droit à la paresse. Réfutation du Droit au travail de 1848*, Paris, H. Oriol, 1883.

MALEVITCH Kasimir, *La Paresse comme vérité effective de l'homme*, traduit par Régis Gayraud, Paris, Allia, 1995.

SIMONDON Gilbert, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989 (repris in : *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Jérôme Million, 2013).

3. L'inappropriable

AGAMBEN Giorgio, *De la très haute pauvreté. Règles et forme de vie*, traduit par Joël Gayraud, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2013.

BENJAMIN Walter, *Notizen zu einer Arbeit über die Kategorie der Gerechtigkeit*, in *Frankfurter Adorno Blätter*, vol. IV, Munich, edition text+kritik, 1995, p. 41-44.

FEHLING Detlev, *Ethologische Überlegungen auf dem Gebiet der Altertumskunde. Phallique Demonstration, Fernsicht, Steinigung*, Munich, C.H. Beck, 1974.

HEIDEGGER Martin, *Andenken*, in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (Gesamtausgabe)*, vol. IV), Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1943.

HEIDEGGER Martin, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*,

- traduit par Daniel Panis, Paris Gallimard, 1992. (1^{re} éd. : *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt, Endlichkeit, Einsamkeit*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1983).
- HEIDEGGER Martin, *Die Armut*, in « Heidegger Studies », 10, 1994, p. 5-11.
- HUSSERL Edmund, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, partie I : 1905-1920, et partie II : 1921-1928 (*Husserliana*, vol. XIII-XIV), La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.
4. *Qu'est-ce qu'un commandement ?*
- AUSTIN John L., *How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Clarendon, 1962.
- BENVENISTE Émile, « La philosophie analytique et le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966.
- KELSEN Hans, *Théorie pure du droit*, traduit par Charles Eisenmann, Paris, Dalloz, 1962 (1^{re} éd. : *Reine Rechtslehre*, Vienne, F. Deuticke, 1960).
- LERNET-HOLENIA Alexander, *L'Étendard*, traduit par Jean-Jacques Pollet, Artois Presse Université, 2003 (1^{re} éd. : *Die Standarte*, Berlin, Deutsche Buch Gemeinschaft, 1934).
- MEILLET Antoine, *Sur les caractères du verbe*, in *Linguistique historique et linguistique générale*, Paris, Champion, 1975.

SCHÜRMANN Reiner, *Le Principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*, Paris, Seuil, 1982.

5. *Le capitalisme comme religion*

BENJAMIN Walter, « Le capitalisme comme religion », in *Fragments*, Paris, PUF, 2001 (1^{re} éd. : *Kapitalismus als Religion*, in *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1985).

BENVENISTE Émile, « La fidélité personnelle », in *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. I : *Économie, parenté, société*, Paris, Minuit, 1969.

KURZ Robert, *La fine della politica e l'apoteosi del denaro*, Rome, Manifestolibri, 1997 (1^{re} éd. : *Die Himmelfahrt des Geldes*, in « Krisis », 16-17, 1995).

ILlich Ivan, *The Rivers North of the Future. The Testament of Ivan Illich as told to David Cayley*, Toronto, House of Anansi Press, 2005.

Index des noms

- Aristote : 12-13, 15-16,
24, 32-34, 44-47, 95-97,
111
Arius : 128-129
Arnaut Daniel : 51
Augustin : 80
Austin, John L. : 101, 104

Bach, Johann Sebastian :
29
Bartole de Sassoferrato :
54
Benjamin, Walter : 37,
58, 65-67, 76, 115, 117,
119-120, 122, 128
Benveniste, Émile : 100-
101, 118
Bolk, Louis : 48
Bonaventure de
Bagnoregio : 55

Casel, Odo : 20-21, 23-24
Cayley, David : 126

Constant (empereur) : 129
Dante, Alighieri : 39, 41
Debord, Guy : 10, 122-123
Deleuze, Gilles : 29, 32,
36
Derrida, Jacques : 93
Duchamp, Marcel : 20,
24-25

Eusèbe de Césarée : 128

Fehling, Detlev : 81
Feuerbach, Ludwig : 30
Flusser, David : 117
Focillon : 39
Foucault, Michel : 7, 29,
131
François d'Assise : 54,
56, 60, 67
Frédéric II : 115
Freud, Sigmund : 20, 117

- Giacometti, Alberto : 131
Goethe, Johann
 Wolfgang : 76, 123
Goffredo Di Trani : 124
Gould, Glenn : 37

Heidegger, Martin :
 58-65, 72, 82-84, 92-93
Hobbes, Thomas : 98
Hölderlin, Friedrich : 51,
 58, 61, 64, 77
Homère : 96
Husserl, Edmund : 68-71

Illich, Ivan : 126

Jean (évangéliste) : 91
Jean XXII : 56, 62
Jésus-Christ : 58, 110,
 112, 117
Judas : 110, 112

Kafka, Franz : 42
Kant, Immanuel : 100,
 109
Kelsen, Hans : 100
Klein, Robert : 10
Kojève, Alexandre : 8
Kurz, Robert : 120

La Boétie, Étienne de : 94
Lafargue, Paul : 48
Lernet-Holenia,
 Alexander : 94
Levinas, Emmanuel : 72

Lewy, Ernst : 76
Lipps, Theodor : 69, 72
Ludius : 81

Malevitch, Kasimir : 48
Mallarmé, Stéphane : 23
Mann, Thomas : 121
Marie (vierge) : 41
Marx, Karl : 117
Meillet, Antoine : 100
Melville, Herman : 77,
 112
Michel-Ange : 77

Nicolas III : 55-56
Nietzsche, Friedrich :
 107, 112, 117
Nixon, Richard : 113,
 117, 122

Panofsky, Erwin : 17
Parménide : 102
Pasolini, Pier Paolo : 128
Paul : 118, 120
Pétrarque, Francesco : 80
Phidias : 15
Pierre Damien : 110
Platon : 47, 77
Pline le Jeune : 80
Protagoras : 96

Ridolfi, Carlo : 41
Rimbaud, Arthur : 51
Rostovtzeff, Michael : 81

Index des noms

- Scheler, Max : 70
Schmitt, Carl : 115
Schumpeter, Joseph : 115,
127
Schürmann, Reiner : 93
Serapion : 81
Simondon, Gilbert : 40
Spinoza, Baruch : 49, 51
Stein, Edith : 68, 70-71
- Thomas d'Aquin : 18, 31
Titien : 41, 45, 77
Trakl, Georg : 51
- Uexküll, Jakob von : 82
Urbani, Giovanni : 9, 24
- Vallejo, César : 51
Velázquez, Diego : 45
- Weber, Max : 115
Wittgenstein, Ludwig :
9, 32