

L'IDEE DE MONTAGE

ET

L'EXPERIENCE DE L'ECRITURE

1 - Des présupposés d'une recherche. Les présupposés subjectifs.

2 - Des présupposés objectifs. De la nécessité d'une reproblématisation de la question du montage. [Le cinéma et l'Image de la pensée.]

**3 - Problèmes méthodologiques et théoriques.
Des "schèmes préconceptuels".**

4 - Du néo-kantisme propre à Foucault. Première répétition : de la question des visibilités à l'image, noyau de la pensée.

5 - Une nouvelle image de la pensée: Hiéroglyphe et Rythme. De l'amplification de l'Idée de Hors cadre.

6 - Deuxième répétition du néo-kantisme propre à Foucault : de l'effacement du transcendantal à l'avènement de la couleur. L'être-couleur.

1 - Des présupposés d'une recherche. Les présupposés subjectifs.

"Le problème du commencement en philosophie a toujours été considéré, à juste titre, comme quelque chose de très délicat. Or commencer signifie éliminer tous les présupposés. Mais, alors qu'en science on se trouve devant des présupposés objectifs qui peuvent être éliminés par une axiomatique rigoureuse, les présupposés philosophiques sont subjectifs autant qu'objectifs."⁽¹⁾

Or le problème du commencement redouble, nous l'avons vu, pour qui se donne pour objet la pensée du cinéma (la question du rapport du cinéma et de la pensée) entre philosophie et pratique cinématographique alors que, comme dit Godard, "le cinéma est su". Le montage, principe fondateur de cette recherche (essais et films) peut apparaître comme un présupposé, bien plus que comme une Idée problématique, c'est à dire problématisante.⁽²⁾ Présupposés à la fois objectifs et subjectifs, selon les définitions données par Deleuze dans ce chapitre, "L'image de la pensée", de *Différence et Répétition* : "On appelle présupposés objectifs des concepts explicitement supposés par un concept donné. Par exemple, Descartes, dans la seconde Méditation, ne veut pas définir l'homme comme animal raisonnable, parce qu'une telle définition suppose explicitement connus les concepts de raisonnable et d'animal : en présentant le Cogito comme définition, il prétend donc conjurer tous les présupposés objectifs (...). Pourtant, il est évident qu'il n'échappe pas à des présupposés d'une autre sorte, subjectifs ou implicites, c'est-à-dire enveloppés dans un sentiment au lieu de l'être dans un concept ..." ⁽³⁾ Car, dans notre décision initiale de laisser le "Hors cadre Eisenstein" à son état de catégorie, avant la détermination du concept⁽⁴⁾, nous prenons le risque d'"une attitude qui consiste à

¹ - Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris, 1968, p.169.

² - Nous employons ici ces termes au sens Kantien : "Kant ne cesse de rappeler que les Idées sont essentiellement "problématiques". Inversement, les problèmes sont les Idées elles-mêmes. Sans doute montre-t-il que les Idées nous précipitent dans de faux problèmes. Mais ce caractère n'est pas le plus profond : si la raison pose de faux problèmes en particulier, donc porte l'illusion dans son sein, c'est parce qu'elle est d'abord faculté de poser des problèmes en général. (...) Il en ressort que tout problème n'est pas faux : les Idées, conformément à leur nature critique bien comprise, ont un usage parfaitement légitime, appelé "régulateur", d'après lequel elles constituent de vrais problèmes ou des problèmes bien fondés. C'est pourquoi régulateur signifie problématique. Les Idées par elles-mêmes sont problématiques, problématisantes -- et Kant, malgré certains textes où il assimile les termes, s'efforce de montrer la différence entre "problématique" d'une part, et d'autre part "hypothétique", "fictif", "général" ou "abstrait". *ibid.* p. 218.

Sur la question d'une lecture kantienne de l'Idée de montage chez Eisenstein, nous renvoyons également à notre propre texte, "Pensée et cinéma" *Bulletin du GREPH*, mars 1983. Voir "Bibliographie".

³ - *ibid.* p.169.

⁴ - Sur cette position initiale, la question de la nécessité (ou de la non nécessité) de la construction d'un **concept philosophique** des catégories fondatrices de la pensée du cinéma (telles le Hors cadre d'Eisenstein, le Rythmène de Pasolini, la Voix narratrice de Duras-Blanchot), dans leur relation à la pensée du dehors, nous renvoyons à notre analyse programmatique dans "Le cinéma et la pensée du dehors", séminaire "Pensée-Action" 1983-84, Collège International de Philosophie. Voir "Bibliographie".

récuser les procédés objectifs, mais à condition de se donner autant de présupposés subjectifs (qui sont peut-être d'ailleurs les mêmes sous une autre forme)"⁽⁵⁾, comme le remarque Deleuze à propos des reproches que Hegel adressait à Descartes, ou de Heidegger invoquant une compréhension préontologique de l'être.

Ainsi, nous invoquons nous-mêmes une compréhension en quelque sorte préontologique, précinématographique du montage dans l'écriture de certains textes comme dans les dispositifs que nous appelons Hieroglyphes (*Le portrait ovale, Rythmène*), essayant de rendre visible la triple exigence qui commande "le principe hieroglyphe"⁽⁶⁾ du montage eisensteinien comme Hors cadre : 1 - "l'exigence de discontinuité": le choc de la rencontre, de la collision, de la juxtaposition des cadres-fragments hétérogènes, aux matières opposées : comme si l'exigence de discontinuité essentielle à la pensée (Blanchot) était le principe même du *noocho* (selon le mot de Deleuze), comme si le choc du cinéma sur la pensée pouvait être aussi représenté, de manière sensible, dans l'intervalle, les "*blancs*", le *suspens* des cadres-fragments d'une mise-en-page; 2 - l'exigence de matérialité : la *monstration*, la représentation de la matérialité des cadres-fragments, des éléments nécessairement "figuratifs" comme dit Eisenstein de la composition hieroglyphique caractéristique du montage cinématographique, *la matérialité même des glyphes* dont l'agencement réglé constitue "la cartouche" comme disent les théoriciens des hieroglyphes mayas (Thompson)⁽⁷⁾ : comme si le *heurt* des éléments fragmentaires nécessaires à la production de "l'émotionnalité du concept" chère à Eisenstein pouvait être ainsi, *analogiquement* donné à voir; comme si était possible une *mimesis* paradoxalement visuelle de la double *écoute* du montage sonore, de la disjonction de l'image visuelle et de l'image sonore, dans l'interstice des *coupures irrationnelles* du cadrage visuel et du cadrage sonore (Deleuze); comme si l'espace-temps nouveau créé par le montage cinématographique pouvait trouver ainsi une représentation sensible, entre continuité et discontinuité, entre "rhème" et "rythmène" (Pasolini); 3 - l'exigence enfin de ce qu'on pourrait appeler, à partir de Michel Foucault, "l'exigence de l'événement-hasard", "l'exigence de l'événement-aléa" : l'expérimentation, dans l'écriture elle-même du rythme accéléré d'une pensée (comme on dit d'un *erhétisme cardiaque*), dans une pratique quasi automatique du style indirect libre, multipliant les discontinuités sans les marquer pour autant nécessairement d'un "blanc", précipitant les questions, en appelant elliptiquement à la complicité du lecteur, supposant le même *saut* dans la pensée que celui de l'acte d'écrire : expérimentation ambitieuse car elle suppose qu'il y a expérience, *saut dans la pensée*, émission d'un coup de dés : elle court alors le risque de la prétention (la bêtise même) tempérée cependant par l'exposition à l'oeil de l'autre, lecteur intransigeant -- ainsi le texte d'*Ouverture* dont nous éprouvons pourtant la nécessité. En effet, c'est le choc de la rencontre

⁵ - *ibid.* p.169.

⁶ - Eisenstein, "**Hors cadre**" in *Le film : sa forme, son sens*, Bourgeois, Paris, 1976.

⁷ - Eric Thompson, *Grandeur et décadence de la civilisation maya*, Payot, Le regard de l'histoire, Paris, 1973.

S.G. Morley, *An introduction to the study of the maya hieroglyphs*, With a new introduction and bibliography by J. Eric S. Thompson, Dover publications, New York, 1975.

aléatoire de ce travail avec l'événement même d'une guerre (qui aurait pu elle-même ne pas avoir lieu) qui nous a conduit à *voir* l'urgence du concept d'Actualité créé par Michel Foucault : comme si ce concept nouveau faisait de lui-même irruption dans une première lecture (à un premier niveau) du texte "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", plan de lecture didactique qui bénéficiait de la lumière propre à l'exposition de Michel Foucault (la clarté de la distinction des deux concepts de "provenance" et "d'émergence"), introduisant la question de l'Actualité comme un corps sinon étranger, du moins irréductible au premier plan de lecture déjà constitué, troublant sa possible transparence par la violence de l'émergence d'une question appartenant à une autre couche de la temporalité conceptuelle de Foucault, au plan plus opaque et en quelque sorte plus dur de l'Actualité. Peut-on alors parler d'expérience, de *passion* de la pensée -- car jamais les articles n'ont eu autant de force dans les quotidiens (Daney, Virilio dans **Libération**).

Quoiqu'il en soit, de telles expérimentations d'écriture supposeraient déterminées les conditions de possibilité de *l'extension*, de *l'amplification* (Marie-Claire Ropars-Wuilleumier)⁽⁸⁾ du principe eisensteinien du montage comme Hors cadre, hieroglyphe, à d'autres modes de pensée que celui du cinéma : l'écriture, la lecture. Cette dernière, en particulier, relève manifestement d'un mode de pensée analytique, d'une logique linéaire⁽⁹⁾ (au moins pour ce qui est de notre système d'écriture alphabétique), alors que l'espace-temps nouveau qu'ouvre le Hors cadre relève au cinéma, dans ses avancées les plus audacieuses, -- telle *La région centrale* de Michael Snow, l'espace courbe, "riemanien", que cherche à créer Dreyer dès *Dies Irae* sous le nom de "gros plan coulant" (et qu'il commence à trouver dans *Ordet*, *Gertrud*), tel enfin le montage sonore du dernier film de Godard *Nouvelle vague*, de telles avancées relèvent de la création d'un *nouvel espace-temps cinématographique, pluridimensionnel*, volumétrique, comme un cosmos en expansion, *une spatialité profonde* comme dit Blanchot à propos de *Un coup de dés* et dont le seul équivalent serait précisément, en littérature, le dernier poème de Mallarmé (et, pourrions nous ajouter, l'écriture du dernier Artaud) : "Cette langue nouvelle (...) est une langue stricte, destinée à élaborer, selon des voies nouvelles, l'espace propre au langage, que nous autres, dans la prose quotidienne comme dans l'usage littéraire nous réduisons à une simple surface parcourue par un mouvement uniforme et irréversible. A cet espace, Mallarmé restitue la profondeur. Une phrase ne se contente pas de se dérouler d'une manière linéaire; elle s'ouvre; par cette ouverture s'étagent, se dégagent, s'espacent et se resserrent, à des profondeurs et à des niveaux différents, d'autres mouvements de phrases, d'autres rythmes de paroles, qui sont en rapport les uns avec les autres selon

⁸ - Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé*, P.U.F. Ecriture, Paris, 1981 - *Ecraniques Le film du texte*, Presses Universitaires de Lille, 1990.

⁹ - "Un coup de dés annonce un livre tout autre que le livre qui est encore le nôtre : il laisse pressentir que ce que nous appelons livre est la tradition occidentale, où le regard identifie le mouvement de la compréhension avec un va-et-vient linéaire, n'a de justification que dans la facilité de la compréhension analytique. Au fond, il faut bien nous en rendre compte : nous avons les livres les plus pauvres qui pouvaient se concevoir, et nous continuons de lire, après quelques millénaires, comme si nous ne faisons que commencer à apprendre à lire." Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Folio, Paris, 1990, p.319.

de fermes déterminations de structure, quoique étrangères à la logique ordinaire -- logique de subordination -- laquelle détruit l'espace et uniformise le mouvement."⁽¹⁰⁾ Cet espace à plusieurs dimensions, "cette profondeur spatiale qu'il faut appréhender simultanément à des niveaux différents", c'est ce que nous appelons à la suite d'Eisenstein, montage Hors cadre, hiéroglyphe.

Or, nous n'avons nous-même jamais fondé la légitimité de l'extension eisensteinienne de l'Idée du Hors cadre, du passage du montage cinématographique à l'écriture elle-même -- sinon par et dans ces pratiques d'écriture-montage (elles-mêmes lectures-montages, d'Eisenstein, de Pasolini, de Bousquet, de Godard) dans une sorte d'*auto-poiétique*, de geste artistique, à la fois orgueilleux et précaire, acte hasardeux d'une *auto-position* de l'écriture elle-même. Il faudrait fonder donc la nécessité des hasards, régler systématiquement (systématiquement comme on dit aujourd'hui, parataxiométriquement) le jeu de la matérialité des signes. Nous en sommes loin, et la naïveté de nos expérimentations peut prêter à sourire, tel ce mime des manifestes "avant-gardistes" de Vertov, dans l'encadré du Hors ° cadre ° pratiqué dans la typographie (trop lourde) de notre *Hors Cadre Eisenstein*⁽¹¹⁾. Peut-on ainsi publier à l'état brut le journal d'une recherche ? Ne faut-il pas rompre enfin avec "l'imagerie", commencer ce que Bousquet appelait en 1943, après la crise de la vie et de la pensée, le *Journal dirigé*, "sans métaphore": "contre-écrire, c'est l'opération que je me permets".⁽¹²⁾ Il faudrait donc déterminer l'Idée de montage comme Hors cadre, ne pas la laisser à sa *seule puissance problématique*⁽¹³⁾ : son pouvoir de rassembler dans une totalité idéale *Un coup de dés* de Mallarmé et *Nouvelle vague* de Godard, comme une unité possible (la littérature à venir, le cinéma à venir) quoique dans et par l'expérience même de l'impossible (le livre à venir, le film à venir). Il ne faudrait pas laisser l'Idée à son premier moment, comme dirait Kant, celui de l'indétermination de son objet : "L'objet de l'Idée, rappelle Kant, n'est ni une fiction, ni une hypothèse, ni un être de raison : c'est un objet qui ne peut être ni donné ni connu, mais qui doit être représenté sans pouvoir être déterminé directement. Kant aime à dire que l'Idée comme problème a une valeur à la fois objective et indéterminée. L'indéterminé n'est plus une simple imperfection de notre connaissance, ni un manque dans l'objet; c'est une structure objective, parfaitement positive, agissant déjà dans la perception à titre d'horizon ou de foyer."⁽¹⁴⁾ Ainsi l'Idée de Hors cadre serait l'*horizon* qui permet de rassembler, fût-ce dans l'unité la plus improbable, des

¹⁰ - Blanchot, *ibid.*, p.321.

¹¹ - *Hors cadre Eisenstein*, Macula, Paris, 1979.

¹² - Joë Bousquet, *Traduit du silence*, Gallimard, Paris, 1967.

¹³ - "Les problèmes ont une valeur objective, les Idées ont en quelque manière un objet. « Problématique » ne signifie pas seulement une espèce particulièrement importante d'actes subjectifs, mais une dimension de l'objectivité comme telle, investie par ces actes. Un objet hors de l'expérience ne peut être représenté que sous une forme problématique; ce qui ne signifie pas que l'Idée n'a pas d'objet réel, mais que le problème en tant que problème est l'objet réel de l'Idée." Deleuze, *Différence et Répétition*, P.U.F., Paris, 1968, p.219.

¹⁴ - *Ibid.* p.219-220.

expériences aussi éparses, séparées, que celles d'*Un coup de dés*, du *Rite du peyolt chez les Tarahumaras*, de *Ordet* et de *Nouvelle vague*, le foyer de coexistence possible, dans *un même espace* à la fois lisse et étagé, "profond", du livre à venir et du cinéma à venir, hors tout spécificité des genres et des arts (hors littérature, cinéma, peinture, ...).

Il faudrait donc sortir enfin de ce *premier moment*⁽¹⁵⁾ d'affirmation de l'indétermination de l'Idée de Hors cadre dans sa première force problématique, problématisante, et entrer dans *le second moment* de l'Idée, celui de sa détermination (ne serait-ce qu'indirecte, analogique) par le concept : "Mais ainsi l'indéterminé n'est que le premier moment objectif de l'Idée. Car, d'autre part, l'objet de l'Idée devient indirectement déterminable : il est déterminable par analogie avec ces objets de l'expérience auxquels il confère l'unité, mais qui lui proposent en retour une détermination « analogue » aux rapports qu'ils entretiennent entre eux."⁽¹⁶⁾ Il faudrait "faire le pas" du concept, de ce second moment de l'Idée, quant au Hors cadre : légitimer le passage analogique que nous opérons du montage cinématographique à l'écriture elle-même : entrer enfin dans le travail de détermination d'un *concept*, ne serai-ce qu'*indirectement*, comme dit Kant, "par analogie avec ces objets de l'expérience auxquels il confère l'unité" -- par analogie avec l'expérience du gros plan coulant chez Dreyer, l'expérience de la composition en premier plan qu'Eisenstein commence à trouver lors du tournage de *Que viva Mexico*, l'expérience de l'écriture du corps hiéroglyphique dans *Le rite du peyolt chez les Tarahumaras* d'Artaud, l'expérience poétique d'*Un coup de dés* de Mallarmé enfin. Alors, ces objets de l'expérience cinématographique et littéraire pourraient "proposer en retour une détermination analogue aux rapports qu'ils entretiennent entre eux" -- proposer en retour à l'Idée de hiéroglyphe la détermination d'un concept, permettant lui-même de poser les conditions d'une pensée des rapports que ces différents objets de l'expérience cinématographique et littéraire entretiennent entre eux. Etrange processus d'aller-retour, double mouvement : mouvement "aller" de l'indétermination de l'Idée vers la détermination des objets de l'expérience, mouvement de "retour" de la détermination de ces objets vers l'Idée, qui loin d'aboutir à un va-et-vient sans commencement et sans fin, à un cercle, devrait enfin déboucher sur un véritable commencement : ce que Kant appelle *le troisième moment* de l'Idée⁽¹³⁾, *celui de sa différenciation à l'infini, selon un processus de division et d'individuation*

¹⁵ - Sur l'indéterminé comme premier moment de l'Idée : "En effet, l'objet indéterminé, l'objet en Idée, nous sert à représenter d'autres objets (ceux de l'expérience) auxquels il prête un maximum d'unité systématique. L'Idée ne systématiserait pas les démarches formelles de l'entendement, si l'objet de l'Idée ne prêtait aux phénomènes une unité semblable du point de vue de leur matière. Mais ainsi l'indéterminé n'est que le premier moment objectif de l'Idée." Ibid. p.220.

¹⁶ - Ibid. p.220.

¹³ - "Enfin, l'objet de l'Idée porte en soi l'idéal d'une détermination complète infinie, puisqu'il assure une spécification des concepts de l'entendement, par laquelle ceux-ci comprennent de plus en plus de différences en disposant d'un champ de continuité proprement infini.

L'Idée présente donc trois moments : indéterminée dans son objet, déterminable par rapport aux objets de l'expérience, portant l'idéal d'une détermination infinie *par rapport aux concepts de l'entendement*." Ibid. p.220.

de plus en plus fin du concept jusqu'à produire *des concepts de plus en plus singuliers* : les concepts même fondateurs de l'expérience artistique de Mallarmé, d'Artaud, de Dreyer, de Godard : ce que nous appelons les *catégories* fondatrices de l'expérience du Hors cadre.

Il faudrait donc se donner les conditions d'un véritable commencement philosophique : entrer dans ce que Gilles Deleuze appelle dans un texte bref, très stimulant, une pédagogie du concept : "Les post-kantiens tournaient autour d'une *encyclopédie* universelle du concept, qui renvoyait la création de celui-ci à une pure subjectivité, au lieu de se donner une tâche plus modeste, une *pédagogie* du concept, qui devrait analyser les conditions de création comme facteurs de moments restant singuliers."⁽¹⁸⁾ Tels seraient donc les trois moments d'une pédagogie de l'Idée du Hors cadre, selon son exigence problématique, problématisante, si nous voulons sortir des présupposés subjectifs qu'impliquaient nos essais d'écriture hiéroglyphique.

Deux événements, de l'ordre de la pensée du cinéma et de la philosophie permettent d'envisager la possibilité de cette tâche, aujourd'hui : l'un est la rencontre (tardive)⁽¹⁴⁾ du livre *Le texte divisé* de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, fondateur d'une sémiotique nouvelle, dans et par la construction d'un concept du *Texte*, de l'écriture comme montage Hors cadre, hiéroglyphe (à partir du texte fondateur d'Eisenstein : "Hors cadre", de 1929); l'autre est le texte inaugural de Gilles Deleuze "Qu'est-ce que la philosophie ?" (prélude, on le sait, d'un prochain livre) qui ouvre une pensée nouvelle de la philosophie comme *création* de concept, une pensée nouvelle du concept, comme si Deleuze créait lui-même un concept nouveau du concept *philosophique*, nous donnait ainsi les clefs, les outils d'une lecture nouvelle de sa propre pensée.

Dans cette situation nouvelle, cet autre état des choses, nous pouvons peut-être nous-mêmes *commencer*, entrer dans le mouvement du passage du second au troisième moment de l'Idée, à partir de la détermination du concept de Texte comme Hors cadre faite par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, et de la lecture des concepts singuliers de la pensée du cinéma de Gilles Deleuze qui nous permettront de déterminer, à notre tour, *une catégorie* du Hors cadre fondatrice de notre *expérience* cinématographique -- d'une expérience à venir, s'entend. Car la seule question de l'expérience de l'écriture est toujours, seulement "Poursuivre".⁽¹⁵⁾ Comment poursuivre (et non continuer), comment poursuivre ce scénario, aujourd'hui, *Contre-jour* dont l'écriture est *commencée après* la mort de Julien, où les irrptions des événements de la vie de Julien viennent bouleverser le plan déjà préparé du récit, dans la césure désormais décisive d'un avant et d'un après : "l'arrêt de mort" c'est

¹⁸ - Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que la philosophie?", in *Chimères*, Paris, n°8, mai 1990, p.132.

¹⁴ - Nous n'avons rencontré le travail de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans *Le texte divisé* (cf. note 8) que récemment, à la fin de l'année 1990.

¹⁵ - Roger Laporte, "Moriendo", in *Une vie*, P.O.L., Paris, 1986.

aussi cette interruption de l'écriture dans la nécessité d'une dimension qui soit à la hauteur de l'événement. Comment poursuivre, si nous avons pris la décision donc d'un arrêt de ce travail d'écriture cinématographique pour réouvrir le travail philosophique (y aurait-il, aussi, une blessure *philosophique*) non parce que nous étions dans une impuissance à continuer ce scénario, mais au contraire parce que le récit déjà construit allait son propre chemin, et que nous voyions alors le risque d'une mauvaise répétition de *Rupture* prendre le dessus, reprenant les *mêmes* procédés de récit que ceux expérimentés dans le film précédent (entre les récits indirects de l'enquête policière classique et les modes d'écriture indirecte libre de *Providence* de Resnais, pour aller vite). Comment *écrire* un scénario, comme *Théorème* de Pasolini est à la fois *écriture* et film ?

Il y a donc un étrange paradoxe, un écart jamais comblé entre la nécessité philosophique de *commencer*, d'un commencement tentant d'éliminer tous les pré-supposés (ceux de l'Image de la pensée)⁽¹⁶⁾ et la seule nécessité de l'écriture, celle de *poursuivre*, de ne jamais faire "le saut" dans l'écriture que dans et par l'expérience de l'interminable, de l'incessant. On se bat et se débat dans cette tension, jusqu'à épuiser la lutte, vivre enfin la fatigue comme un état neutre libérant la possibilité même d'une parole, juste une parole -- une écriture, "à ma portée". Bien des disputes alors paraissent vaines, questions d'école. Car il y a une dimension de la philosophie qui est pour l'école et une dimension qui est pour le monde, pour la vie, disait Kant.⁽¹⁷⁾ Nous retrouvons ici la leçon du dernier Foucault, répétant celle de Kant : "A la fin du XVIII^e siècle, Kant publie dans un journal allemand -- le *Berliner Monatschrift* -- un texte très court, qu'il intitule « Was heisst Aufklärung ? ». On a longtemps considéré -- et on considère encore -- ce texte comme relativement mineur. Mais je ne peux m'empêcher de le trouver à la fois étonnant et intéressant, parce que, pour la première fois, un philosophe propose comme tâche philosophique d'analyser non seulement le système ou les fondements métaphysiques du savoir scientifique, mais un événement historique -- un événement récent, d'actualité. Lorsque Kant demande, en 1784, « Was heisst Aufklärung ? », il veut dire : Qu'est-ce qui se passe en ce moment ? Qu'est-ce qui nous arrive ? Quel est ce monde, cette période, ce moment précis où nous vivons ?"⁽¹⁸⁾

¹⁶ - Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cité, pp. 172-173.

¹⁷ - Dans la *Critique de la Raison Pure*, Kant rappelle qu'il y a une fonction de la philosophie qui n'est pas pour l'école mais pour le monde : il oppose au concept scolastique de la philosophie, "c'est-à-dire le concept d'un système de la connaissance qui n'est cherché que comme science sans avoir pour but autre chose que l'unité de cette science et par conséquent, la perfection *logique* de cette connaissance", le *concept cosmique* (conceptus cosmicus).

Critique de la Raison Pure, Architectonique, Traduction Tremesaygues et Pacaud, P.U.F., Paris, 1950, p.561.

¹⁸ - Michel Foucault, "Deux essais sur le sujet et le pouvoir" in *Michel Foucault, un parcours philosophique*, par Hubert Dreyfus et Paul Rabinov, Gallimard, Paris, 1984, p.307.

Ainsi notre répétition d'Eisenstein aura-t-elle à son tour une sorte de pauvreté, évitant les questions savantes, les querelles du savoir-pouvoir. De quel bagage conceptuel avons nous besoin pour "poursuivre" ? Presque rien, probablement. Les Tarahumaras sont ces hommes qu'on dit au pied-qui-court, qui ne portent jamais de fardeau et marchent, ailés, sur le rocher jusqu'à y laisser les traces d'un passage aussi réel qu'aérien -- à leur ceinture, un viatique de poudre de maïs et une demi-calabasse, pour prendre de l'eau. Ainsi vont-ils.

Car, entre ces deux références paisibles, Julien, qui fut sans doute aux yeux de tous la rencontre d'un de ceux que René Char appelait un *Transparent*, et les Tarahumaras dont la stratégie de résistance au pouvoir occidental fut, de la Conquête à aujourd'hui, celle de *La société contre l'état* (Pierre Clastres)⁽¹⁹⁾, notre tâche philosophique, esthétique, est aussi éthique, sociale et politique, au sens nouveau donné à ces termes par le concept l'Actualité créé par ce "guerrier" que fut Michel Foucault : "Sans doute le problème philosophique le plus infaillible est celui de l'époque présente, de ce que nous sommes à ce moment précis. Sans doute l'objectif principal aujourd'hui n'est-il pas de découvrir, mais de refuser, ce que nous sommes. Il nous faut imaginer et construire ce que nous pourrions être pour nous débarrasser de cette sorte de « double contrainte » politique que sont l'individualisation et la totalisation simultanée des structures du pouvoir moderne. (...) Il nous faut promouvoir de nouvelles formes de subjectivité en refusant le type d'individualité qu'on nous a imposé pendant plusieurs siècles."⁽²⁰⁾ L'expérience de la création, l'*essai* entre philosophie et cinéma, textes et films, n'est pour nous que l'un des modes de ce combat : la *nécessité* d'inventer une forme nouvelle de subjectivation, selon *ce* mode, le nôtre, parmi tant d'autres possibles. Sans privilège, car, comme le dit le cinéaste Philippe Garrel : "Une vie en vaut une autre. Plus ça va, plus je pense que toutes les vies se valent."

¹⁹ - Pierre Clastres, *La société contre l'état*, Minuit, Paris, 1976.

²⁰ - Michel Foucault, "Deux essais sur le sujet et le pouvoir" in *Michel Foucault, un parcours philosophique*, op.cité, pp.307-308.

2 - Des présupposés objectifs. De la nécessité d'une reproblématisation de la question du montage. [Le cinéma et l'Image de la pensée.]

"Je crois que le travail qu'on a à faire, c'est un travail de problématisation et de perpétuelle reproblématisation. Ce qui bloque la pensée c'est d'admettre implicitement ou explicitement une forme de problématisation, et de chercher une solution qui puisse se substituer à celle qu'on accepte. Or si le travail de la pensée a un sens -- différent de celui qui consiste à réformer les institutions et les codes --, c'est de reprendre à la racine la façon dont les hommes problématissent leur comportement (leur activité sexuelle, leur pratique punitive, leur attitude à l'égard de la folie, etc.). Il arrive que les gens prennent cet effort de reproblématisation comme un « anti-réformisme » reposant sur un pessimisme du genre « rien ne changera ». C'est tout le contraire. C'est l'attachement au principe que l'homme est un être pensant, jusque dans ses pratiques les plus muettes, et que la pensée, ce n'est pas ce qui nous fait croire à ce que nous pensons ni admettre ce que nous faisons; mais ce qui nous fait problématiser même ce que nous sommes nous-mêmes.⁽²¹⁾

Ainsi devons nous reproblématiser la question du montage, "reprendre à la racine" *le paradoxe* où nous sommes : d'un côté, *l'exigence de l'Idée philosophique* commande la nécessité d'une détermination d'un *concept du Hors cadre*, de l'autre, *l'exigence de l'Idée spécifiquement cinématographique* (l'Idée-montage s'entend, l'Idée-image)⁽²²⁾ demanderait plutôt une réserve, préférant s'en tenir au chant, antérieur au concept (Mallarmé: "Le chant jaillit de source innée : antérieure à un concept.") : comme si la pensée créatrice devait aussi *d'abord* sauver sa puissance d'engendrement d'images nouvelles, leur genèse et leur composition; comme si la pensée devait garder cette puissance de voir, d'une *vue mentale*, sans laquelle aucun moment, aucun geste de l'acte de cinématographier n'est possible, pas même le tournage d'un seul plan⁽²³⁾: comme si enfin l'exigence de l'Idée artistique imposait la nécessité d'une résistance au concept, à l'Idée philosophique. Comme s'il y avait un écart, une distance, une discontinuité, une sorte de dénivellation, un imperceptible

²¹ - Michel Foucault, "Entretien avec Hubert Dreyfus et Paul Rabinov" in *Michel Foucault, un parcours philosophique*, op. cité, p.325.

²² - "En effet, ce qu'on pourrait appeler Idées, ce sont ces instances qui s'effectuent tantôt dans des images, tantôt dans des fonctions, tantôt dans des concepts. Ce qui effectue l'Idée, c'est le signe. Au cinéma, les images sont des signes. Les signes, ce sont les images envisagées du point de vue de leur composition et de leur genèse." Gilles Deleuze, "Doutes sur l'imaginaire" in *Pourparlers*, Minuit, Paris, 1990, p.92.

²³ - "Et puis, la technique, c'est ce qu'il me paraît toujours le moins utile de rédiger : *c'est* le plan lui-même au moment où on le conçoit. La grosseur, la lumière et le cadre d'un plan, *c'est* le plan. Et le metteur en scène, obligatoirement, arrive au tournage avec ce découpage mental de son film. Si parfait que soit un découpage technique, si précis soit-il, il ne pourra jamais à lui seul *traduire ce qu'on voit*. Seul, le sens même du projet tout entier et, à chaque prise de vue, le rappel de celui-ci -- dire comment le fragment se rattache au tout *est* le tout -- pourra commencer à opérer cette traduction." Marguerite Duras, "Notes sur *India Song*", in *Marguerite Duras* par Marguerite Duras, Jacques Lacan, etc., Albatros, Paris, 1975, p.13.

décalage, comme dirait Michel Foucault, entre la pratique artistique et la pratique philosophique du concept.

Cet écart, c'est peut-être ici l'irruption de l'expérience même du dehors. "Le dehors, l'absence d'oeuvre: je garde de tels mots en réserve, sachant que leur sort est lié à *cette écriture hors langage que tout discours, y compris celui de la philosophie*, recouvre, récuse, offusque, par une nécessité vraiment capitale. Quelle nécessité? Celle à laquelle, dans le monde, tout se soumet et qu'il convient donc de nommer d'abord, sans ostentation et sans hésitation, sans précaution non plus, car c'est la mort, c'est-à-dire le refus de la mort, la tentation de l'éternel, tout ce qui conduit les hommes à ménager un espace de permanence où puisse ressusciter la vérité, même si elle périt. *Le concept (tout le langage donc)* est l'instrument dans cette entreprise pour instaurer le règne sûr. Inlassablement, nous édifions le monde, afin que la secrète dissolution, l'universelle corruption qui régit ce qui « est », soit oubliée au profit de *cette cohérence de notions et d'objets, de rapports et de formes, claire, définie*, ouvrage de l'homme tranquille, où le néant ne saurait s'infiltrer et où de beaux noms -- tous noms sont beaux -- suffisent à nous rendre heureux. (...) aujourd'hui où manquent les dieux, nous nous détournons toujours plus de la présence passagère pour nous affirmer dans un univers construit à la mesure de notre savoir et libre de ce hasard qui toujours nous fait peur, parce qu'il recèle l'obscur décision."⁽²⁴⁾ (nous soulignons). Ainsi Blanchot se garde-t-il de construire un concept de Neutre, de la Voix narrative, du Dehors, du fragmentaire ou de "l'exigence du fragment", afin de ne pas figer le *mouvement* même de l'écriture, afin de ne pas perdre l'Inconnu (René Char), l'Improbable (Yves Bonnefoy), le jeu de la pensée face au hasard (Georges Bataille), la parole silencieuse des joueurs de dés, "les dés qu'ils lancent tour à tour face à l'immense nuit de l'insaisissable chance qui chaque fois leur répond imprévisiblement".⁽²⁵⁾ Le refus de "la victoire" du concept, c'est d'abord pour Blanchot l'envers de ce qu'il appelle "le grand refus": "un avenir sans mort", "une logique sans hasard", "la trahison d'un plus profond espoir que la poésie (l'écriture) doit nous apprendre à réaffirmer".⁽²⁶⁾ Ainsi Michel Foucault avec la précision d'écriture que l'on sait, emploie-t-il le terme de *catégorie*, et non celui de concept, pour dire "la pensée du dehors": "Il faudra bien un jour essayer de définir les formes et les catégories fondamentales de cette pensée du dehors"⁽²⁷⁾ -- cette petite phrase de Michel Foucault, depuis notre rencontre avec ce texte décisif *La pensée du dehors*, fonde désormais notre résistance "native" à user du terme concept pour dire les notions fondamentales d'une etho-poétique nouvelle, d'une esthétique à venir, notre réserve quant à la nécessité de produire un concept du Hors cadre --

²⁴ - Blanchot, "Le grand refus" in *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1983, pp.46-47.

²⁵ - Maurice Blanchot, "Le jeu de la pensée", in *Critique, Hommage à Georges Bataille*, n° 195-196, Août-septembre 1963, p.740.

²⁶ - Maurice Blanchot, "Le grand refus" in *L'entretien infini*, opus cité, p.47.

²⁷ - Michel Foucault, "Le jeu de la pensée", in *Critique, Hommage à Georges Bataille*, opus cité, p.740.

réserve que Roland Barthes remarquait.⁽²⁸⁾ Ainsi, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Michel Foucault furent-ils nos alliés dans ce qui fut jusqu'ici notre silence d'écriture quant à cette question de la nécessité (ou de la non nécessité) de la construction d'un concept de montage -- jusqu'à la rencontre de la parole de Godard, dans ces *Histoire(s) du cinéma*, cet entretien avec Serge Daney dans *Libération* du 26 décembre 1988. La répétition par Godard de l'énoncé d'Eisenstein "le cinéma, c'est le montage" est l'événement qui nous donne la force de réaffirmer notre croyance dans l'Idée de montage, de rompre aujourd'hui ce silence: de ré-ouvrir à notre tour la question du cinéma comme montage, d'envisager la possibilité de recommencer un travail philosophique (de *commencer* plutôt, car nous ne nous sommes jamais octroyé le droit, jusqu'à maintenant, de nous penser philosophe dans nos essais cinématographiques -- à bon escient, croyons-nous). Le texte de Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que la philosophie?", dans sa proposition d'"une pédagogie du concept", des "concepts singuliers" a levé (au moins partiellement) notre résistance, notre prudente et peut-être excessive réserve quant au concept: une confrontation avec quelques uns des concepts de *l'image-mouvement* et de *l'image-temps* est aujourd'hui possible, pour nous. Le moment du KAIROS, de la rencontre favorable entre philosophie et cinéma est donc peut-être venu et nous pouvons espérer pouvoir rendre plus fluide notre question du cinéma et de la pensée, interroger cette question du rapport (ou du non rapport) entre pratique artistique et pratique philosophique: poser enfin la question de la nécessité (ou de la non nécessité) d'un concept du montage, creuser l'écart (ou le non écart) de ce que nous proposons d'appeler, à la suite de Michel Foucault "catégorie" et de ce que Gilles Deleuze appelle concept, concept *philosophique*. Car "le travail de la pensée n'est pas de dénoncer le mal qui habiterait secrètement tout ce qui existe, mais de pressentir le danger qui menace dans tout ce qui est habituel, et de rendre problématique tout ce qui est solide. L'«optimisation» de la pensée, si l'on veut employer ce mot, est de savoir qu'il n'y a pas d'âge d'or."⁽²⁹⁾

²⁸ - Rapport de thèse

²⁹ - Michel Foucault, "Entretien avec Hubert Dreyfus et Paul Rabinov" in *Michel Foucault, un parcours philosophique*, op. cité, pp.325-326.

Cependant, avant d'entrer dans une confrontation avec les concepts de montage déjà-là, "faits", "étant" comme dirait Mallarmé, "signés" dirait Gilles Deleuze (et afin de rendre problématique ce qui était solide pour nous), nous adresserons-nous un certain nombre d'objections, ou de simples remarques. La première concerne l'usage deleuzien que nous proposons, trop rapidement jusqu'ici, peut-être, du terme concept, dans son acception essentiellement philosophique, à la suite du texte "Qu'est-ce que la philosophie?". Il s'agit ici d'une simple remarque de vocabulaire. "A vrai dire, les sciences, les arts, les philosophies sont également créateurs, bien qu'il revienne à la philosophie seule de créer des concepts au sens strict."⁽³⁵⁾ Si *l'Image-mouvement* et *l'Image-temps* sont eux-mêmes les deux grands concepts fondateurs de la logique du cinéma de Gilles Deleuze, si la création deleuzienne consiste ici à *fondre* dans un alliage nouveau les concepts philosophiques créés par Bergson dans *Matière et mémoire*, les classifications sémiotiques de la logique de Pierce et la pensée des grands auteurs du cinéma (telle celle d'Eisenstein pour le cinéma classique, celle de Godard pour le cinéma moderne, pour ne citer ici que les cinéastes exemplaires), si l'on peut tenir la notion de montage par ré-enchaînement, coupure irrationnelle comme l'un des "concepts singuliers" les plus aigüés de la pensée de Deleuze sur le cinéma moderne (là encore à la jonction, à *la fusion* de la pensée mathématique et de l'expérience d'écriture de Raymond Roussel), on ne saurait douter de la tâche d'une lecture qui consisterait à distinguer, à voir d'un oeil philosophique, avec ce goût, ce tact spécifique qu'on ne saurait qu'appeler *sens philosophique*, les "concepts au sens strict": ceux dont "la nature" est essentiellement philosophique, c'est-à-dire les concepts qui, dans une sorte d'acte d'auto-position déterminent eux-mêmes leur réalité comme "réalité philosophique"⁽³⁶⁾.

Par contre, nous ne nous permettrons pas de juger, au niveau même de l'appellation, de *la nature* des concepts créés par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans *Le texte divisé* et *Ecraniques : le texte, l'écriture*, tels que son travail les produit nous apparaissent comme des concepts fondateurs d'une logique fragmentaire, logique du texte à venir, d'une théorie, d'une sémiotique nouvelles, aux côtés des auteurs (rares, nécessairement rares) fondateurs de cette discursivité nouvelle (Pasolini, Christian Metz). Selon une méthode analogue à celle de *l'Image-mouvement*, *Le texte divisé* construit le concept de texte à la confrontation du concept philosophique d'écriture créé par *La grammatologie* de Derrida, des concepts proposés par Freud dans son analyse du rêve, de ceux de Benveniste et de Christian Metz, de la pensée eisensteinienne du montage comme Hors cadre enfin. Cependant, malgré cette parenté méthodologique, et malgré la nature philosophique du concept d'écriture créé par Derrida, nous ne nous sentons pas autorisés à déclarer ces concepts d'une *théorie du texte* nouvelle "concepts au sens strict", à déterminer leur nature comme spécifiquement philosophique. Nous les appellerons toutefois, sans hésitation aucune, concepts, concepts créés, signés, réservant la question de la détermination

³⁵ - Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que la philosophie?", in *Chimères*, opus cité, p.126.

³⁶ - *ibid.* p.131.

de la *nature* du concept lorsqu'il s'agit de domaines comme les mathématiques, la sémiologie, la sémiotique, la logique -- notre incompetence en ces pratiques étant la raison première de notre prudence ici, mais aussi le sentiment que ce sont les auteurs fondateurs des théories elles-mêmes qui sont les plus aptes à la tâche, si belle, de l'acte de dénomination des éléments constitutifs de leur pensée créatrice. Aussi nous contentons nous, dans une sorte de morale provisoire, mais aussi d'éthique, de nous conformer à l'usage des créateurs en ces domaines : ainsi, il semble que l'on puisse parler d'Idées mathématiques (Lautman)⁽³⁷⁾, et de concepts sémiotiques, sémiologiques et linguistiques (Benveniste, Metz, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier). Par exemple, dans *Le texte divisé*, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier emploie elle-même l'expression de "concept d'écriture", de "retour au concept d'écriture" dans une sorte de méthodologie plurielle, éclatée, tout en écarts et reprises, traçant en quelque sorte une ligne brisée à l'intérieur même du concept d'écriture, distribué selon cette ligne mobile dans une pluralité de pratiques discursives (philosophique, sémiotique, sémiologique, linguistique) : "En revenant d'abord au concept d'écriture, on engage deux positions : le refus du « propre » (...), le retour à une acception graphique et théorique de la lettre, trop rapidement effacée dans l'extension du terme à d'autres systèmes sémiotiques que celui de la langue (...). Paradoxalement, il faut revenir au fonctionnement même de l'écriture, au rapport du graphe et du signe, bref aux implications spécifiquement linguistiques du concept pour en mesurer l'envergure, et la capacité d'extension."⁽³⁸⁾ Ainsi voyons-nous ici, sur le vif, le processus de construction de la notion sémiotique nouvelle de texte, d'écriture proposée par *Le texte divisé* : à partir du concept philosophique de la *grammatologie* de Derrida ("le refus du propre", et, essentiellement "la trace" qui joue le rôle de concept fondateur, hors le concept de "signe")⁽³⁹⁾, après le constat critique des insuffisances des sémiotiques déjà constituées (l'excès de généralité, l'extension trop grande de la notion de texte, d'écriture, justement dénoncée par Christian Metz), on peut faire retour au concept spécifiquement linguistique ("le rapport du graphe et du signe") pour en extraire les traits nécessaires à l'élaboration d'un concept sémiotique nouveau de l'écriture, du texte, *concept lui-même pluriel*, tant la notion même d'unité est suspectée, *mise en suspens*. "Il s'agit (...) de manifester la pluralité des choix théoriques (...). De ce point de vue, l'objectif visé

³⁷ - "Notre *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques* tend en effet à montrer qu'il est possible de retrouver au sein des théories mathématiques, des Idées logiques incarnées dans le mouvement même de ces théories." Albert Lautman, *Essai sur l'unité des sciences mathématiques*, Hermann, Paris, 1938, p.58.

³⁸ - opus cité, pp.18-19. (nous soulignons)

³⁹ - "le refus du propre": on reconnaît ici l'un des traits de la problématique de l'écriture dans la *grammatologie*, la triple critique par Derrida du "logocentrisme", du "phonocentrisme", de l'"ethnocentrisme" qui caractérisent la pensée de l'écriture dans la métaphysique, tout entière sous la domination d'une pensée de l'être comme présence, propre. Dans cette reprise du concept d'écriture proposée par *Le texte divisé*, le concept philosophique d'écriture de Derrida joue un rôle fondateur dans la mesure où Marie-Claire Ropars-Wuilleumier propose à son tour une théorie du texte "hors signe" (à partir de l'analyse critique de la définition spécifiquement linguistique du signe faite dans la *grammatologie*) : le concept de trace proposé par Derrida devient alors essentiel à la théorie nouvelle du texte comme montage élaborée par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier.

serait plutôt de remettre en cause l'hypothèse, d'ailleurs très diversement soutenue, d'une définition du cinéma, et singulièrement de sa spécificité visuelle, voire visualo-sonore (...).(40) Le souci d'une logique fragmentaire conduit ici à cette méthode plurielle qui essaie de mettre en question toute tentation d'unité, de déjouer toute tentative d'unification : "la guette aussi bien la reconstitution transversale d'un système unifié, d'autant plus totalitaire qu'il entendrait rassembler des systèmes dont les champs de pertinence se voulaient restreints. Si le risque peut être conjuré, c'est par le refus de la synthèse (...).(41) On pourrait avancer ici que l'usage du terme concept, dans la sémiotique de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, consiste en un processus de fragmentation, d'éclatement, de "démantèlement" du concept : où la notion de concept est en quelque sorte elle-même soumise à *l'acte de montage*.

Quant à nous, dans une liberté qui nous est propre (ne pouvant nous en tenir à un projet qui se maintiendrait sur le seul plan de la pure philosophie, du concept au sens strict, n'ayant pas compétence pour une théorie du cinéma qui pourrait se définir comme logique du cinéma, ou sémiotique) nous préférons employer le terme de catégorie (en un sens que nous devons définir jusqu'à l'apparent paradoxe de devoir déterminer, humour nécessaire à ce travail, les conditions de possibilité du *concept même de "catégorie"*, fondation d'une esthétique nouvelle, à venir). En effet, comment appeler ces "concepts" plus risqués, plus fragiles, improbables et chargés d'inconnu, et pourtant aussi créateurs, porteurs d'une écriture(poésie) à venir : la *Lazy line* proposée par Jean-Louis Leutrat dans sa lecture de *La prisonnière du désert*(42), *le rhème et le rythmène* pasoliniens, *le sens obtus* de Roland Barthes, *l'atmosphère* de Cézanne, *le noir souterrain* de Joë Bousquet, *l'ancien effroyablement ancien* de Roger Laporte-Blanchot. Nous leur donnons le même nom que les grandes catégories fondatrices de la pensée du Dehors : *le Dehors* lui-même, *le neutre*, *le fragmentaire*, *la parole plurielle*, *la fatigue* -- en ce sens, nous nous permettons peut-être alors une libre variation de ce que Gilles Deleuze appelle "concepts singuliers", prenant alors seulement la singularité dans sa vibration la plus aigüe, proche la poésie et un certain théâtre de la cruauté, une certaine musique : car comme Messiaen parle de "personnages rythmiques", Gilles Deleuze parle de l'ami, du prétendant, du rival, de l'amant comme de "personnages conceptuels" : "une catégorie vivante, un vécu transcendantal, un élément constituant de la pensée"(43), et à propos de ces "nouveaux personnages conceptuels" créés par Blanchot, "des personnages peu grecs venus d'ailleurs, qui entraînent avec eux de nouvelles relations vivantes promues à l'état de figures à priori : une certaine fatigue, une certaine détresse entre amis qui convertit l'amitié même de la pensée du concept comme

⁴⁰ - ibid. p.18.

⁴¹ - ibid. p.9.

⁴² - Jean-Louis Leutrat, *John Ford - La prisonnière du désert - une tapisserie navajo*, Adam Biro, Paris, 1990.

⁴³ - ibid. p.124.

partage et patience infinis"⁽⁴⁴⁾. Ainsi ce que nous appelons catégories, ce seraient ici, dans leur puissance de mutation -- "même inquiétante et dangereuse", au changement, au tournant d'une époque les "concepts singuliers" de la pensée du dehors.

Telles seraient ces premières remarques, qui se voulaient de simple commodité et clarté de vocabulaire, au seuil de la théorie. Ainsi employerions-nous, dans une sorte de pragmatique, le terme concept selon l'usage interne à chacune des pratiques théoriques considérées, adoptant la définition du concept (le concept nouveau de concept) créé par Gilles Deleuze dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* lorsqu'il s'agit de philosophie au sens strict, entrant dans le mouvement de fragmentation en acte du concept lorsqu'il s'agit d'une sémiotique fragmentaire, nécessaire à la fabrication d'une catégorie de montage comme Hors cadre, répétant alors le concept pluriel de montage comme texte créé par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Ainsi un simple adjectif, concept *philosophique* pour les concepts au sens strict, concept *pluriel* pour les notions d'une logique fragmentaire (mais ne seraient-elles pas déjà ce que nous appelons catégories ?), concept spécifiquement *linguistique* (où s'ajoute déjà la nécessité d'un adverbe) pourrait être "marqueur" du concept, dans et pour une première avancée théorique. Cependant, la détermination même de ces adjectifs, "élémentaires", semble-t-il, par une sorte de jeu théorique de la langue elle-même n'engagent-elles pas une pensée de la différence concept-catégories, tant il est vrai que "les catégories de langue", on le sait depuis Benveniste,⁽⁴⁵⁾ "réalisent" des "catégories de pensée" (ou que les catégories de pensée se réalisent nécessairement dans des catégories de langue). Mais ici le jeu redouble, quasi à l'infini : "catégorie de pensée", "catégorie de langue" : concepts *ou* catégories, créés par Benveniste ? Parlons-nous de catégories au sens antique, aristotélicien, ou en un sens moderne, kantien ? Catégories au sens strictement kantien ou catégories en un sens post-kantien; catégories actuelles en un sens néo-kantien singulier ou catégories d'une pure logique contemporaine ? Nous voici pris au piège de la "simplicité", dans le mouvement sans fin, quasi infini, du dédoublement-redoublement propre à l'espace topologique de la langue elle-même, au sens de Roussel, ou de Borgès : il faut donc couper court ici à la fascination des labyrinthes formels du langage : entrer dans une seconde série de remarques, d'ordre méthodologique, en un sens plus strict -- plus concret.

⁴⁴ - *ibid.* p.125.

⁴⁵ - Emile Benveniste, "Catégories de pensée et catégories de langue", in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, pp.63-74.

3 - Problèmes méthodologiques et théoriques. Des "schèmes préconceptuels".

"Je me rapelle que le mot trouver ne signifie d'abord nullement trouver, au sens du résultat pratique ou scientifique. Trouver, c'est tourner, faire le tour, aller autour. Trouver un chant, c'est tourner le mouvement mélodique, le faire tourner. Ici nulle idée de but, encore moins d'arrêt. Trouver est presque exactement le même mot que chercher, lequel dit : « faire le tour de ».

-- Trouver, chercher, tourner, aller autour : oui, ce sont des mots indiquant des mouvements, mais toujours circulaires. Comme si la recherche avait pour sens de s'infléchir nécessairement en tournant. (...) Trouver, c'est chercher par le rapport au centre qui est probablement l'introuvable.

-- Le centre permet de trouver et de tourner, mais le centre ne se trouve pas. (...)

-- Le centre, comme centre, est toujours sauf.

-- La recherche serait donc de la même sorte que l'erreur. Errer, c'est tourner et retourner, s'abandonner à la magie du détour. L'égaré, celui qui est sorti de la garde du centre, tourne autour de lui-même, livré au centre et non plus gardé par lui.

-- Plus justement, il tourne autour ..., verbe sans complément; il ne tourne pas autour de quelque chose, ni même de rien; le centre n'est plus l'immobile aiguillon, cette pointe d'ouverture qui dégage secrètement l'espace du cheminement."⁽⁴⁶⁾

Les questions terminologiques engagent, nécessairement, des problèmes méthodologiques et théoriques : la notion de catégorie, fondatrice d'une *esthétique* à venir, que nous nous proposons d'approcher dans et par l'élaboration d'une catégorie du montage comme Hors cadre exige donc une répétition de l'énoncé "le cinéma, c'est le montage", dans l'intervalle constituant de notre recherche (Eisenstein, Godard). Or, le *corpus* nécessaire à la fabrication de cette catégorie comporte des films, des images, des mots, des paroles, des notions et des concepts, des énoncés appartenant à des pratiques hétérogènes, disparates, relevant même de deux ordres radicalement différents : celui du Parler, celui du Voir, si selon la formule essentielle de Blanchot, "Parler, ce n'est pas voir"⁽⁴⁷⁾. Car le centre de notre recherche est aussi la question de cette discontinuité, de cette disjonction entre Parler et Voir : question du "non-rapport"⁽⁴⁸⁾ entre pratiques discursives et pratiques non-discursives (selon l'expression apparemment négative de Foucault, dans *l'Archéologie du savoir* par exemple), entre l'énonçable et le visible, les visibilités et les énoncés. Car, dans notre

⁴⁶ - Maurice Blanchot, in "Parler, ce n'est pas voir". *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1983, pp.35-36.

⁴⁷ - "Parler, ce n'est pas voir" : Ce "dialogue" est le texte fondamental de Blanchot sur une question qu'on peut considérer comme *le centre* de sa pensée, au sens défini par ce texte même.

⁴⁸ - L'expression de Blanchot "non-rapport" est reprise par Michel Foucault, dans *Ceci n'est pas une pipe*, Fata morgana, Paris, 1973, p.47.

question de l'écart entre pratique théorique et pratique artistique, philosophie et cinéma, nous ne cessons et ne cesserons en un sens de tourner autour de cette question d'un rapport du non-rapport entre ces deux formes hétérogènes que sont le parler et le voir : "Comment expliquer que, pour Foucault comme pour Blanchot, le non-rapport soit encore un rapport, et même un rapport plus profond ?"⁽⁴⁹⁾

Dans cet espace de la pensée du Dehors, dans l'intervalle Blanchot-Foucault, et dans cette accentuation du voir propre à Foucault qui, tout en maintenant *la primauté* du parler affirme en même temps *l'irréductibilité* du voir⁽⁵⁰⁾, nous rencontrons la question, incessante chez Foucault, de "la couture énigmatique" de l'être de la lumière et de l'être du langage, du "il y a la lumière" et du "il y a le langage", de "l'être-lumière" et de "l'être-langage" : quoiqu'on fasse, "ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit", et inversement; cependant, et malgré l'irréductibilité de ces deux éléments purs du parler et du voir, il y a entre-eux "un prodigieux et secret entrecroisement"⁽⁵¹⁾. Or, cette question appelle toujours chez Foucault, dans un néo-kantisme qui lui est propre, une réouverture de la question kantienne du schème de l'imagination. C'est ce mouvement de la pensée de Foucault qui nous semble essentiel pour notre tâche de reproblématisation de la question du montage comme Hors cadre.

Pour l'heure, contentons-nous d'approcher ce centre philosophique, "néo-kantien", de notre questionnement (la question du rapport du cinéma et de la pensée, de la pratique théorique de l'Idée comme concept et de la pratique artistique de l'Idée-

⁴⁹ - Gilles Deleuze, *Foucault*, Minit, Paris, 1986, p.70.

⁵⁰ - Sur cette question "Parler, ce n'est pas voir", la rencontre entre la pensée de Michel Foucault et celle de Maurice Blanchot, l'accentuation propre à Foucault de l'irréductibilité du voir, ainsi que sur le néo-kantisme propre à Foucault, l'analyse du Parler et du Voir comme éléments purs, nous renvoyons aux analyses décisives du *Foucault* de Gilles Deleuze, particulièrement dans le chapitre "Les strates ou formations historiques".

Dans une note particulièrement intéressante quant à notre question de la détermination de l'idée par un concept (ou une catégorie), Deleuze marque la différence entre la position "plus kantienne" de Foucault et la position "cartésienne" de Blanchot : "le déterminable." (opus cité, chapitre cité, p.68, note 17).

On pourrait peut-être voir autrement (du côté de l'interminable, de l'incessant de l'écriture, du côté d'une pensée du temps comme "Ancien, effroyablement ancien", bref du côté de *l'indétermination même du on*, du "on parle" comme du "on meurt") "l'indéterminé pur". Quoiqu'il en soit, la différence conceptuelle qu'établit ici Gilles Deleuze entre *le déterminable* et *l'indéterminé pur* pourrait être capitale quant à la position de notre question de la détermination de l'Idée de montage : soit par *un concept* singulier (qui relèverait alors d'une conception plus strictement kantienne du rapport entre deux formes : la détermination et le déterminable), soit par *une catégorie*, tout aussi singulière, qui relèverait alors de la pensée du Dehors comme *point absolument irréductible* : comme si quelque chose dans l'expérience du voir résistait à tout déterminable, même virtuel, comme si le voir était l'expérience même de l'absolument indéterminable, *l'Indéterminable absolu*.

⁵¹ - Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1980, p.148.

Gilles Deleuze commente ainsi cette expression de Foucault : "Parler et voir *en même temps*, bien que ce ne soit pas la même chose, et qu'on ne parle pas de ce qu'on voit, et qu'on ne voit pas ce dont on parle. Mais les deux composent la strate et, d'une strate à l'autre, se transforment en même temps (bien que ce ne soit pas d'après les mêmes règles)" (in *Foucault*, op. cité, p.73).

image, comme question du "rapport du non-rapport" du parler et du voir : question à la fois double et indivisible de la disjonction du parler et du voir, du concept et de l'image, *et* de leur couture, de leur entrecroisement énigmatique), contentons-nous donc ici d'approcher ces questions théoriques à travers les problèmes plus spécifiquement méthodologiques posés par la détermination de l'Idée de montage comme Hors cadre : soit par et dans une répétition des *concepts* aujourd'hui exemplaires des deux pôles de la pensée du montage chez Eisenstein (le concept de *montage "dialectique"* construit dans *L'image-temps*, lui-même exemplaire, selon Deleuze, du montage du "cinéma classique", comme construction d'un tout ouvert, composition d'une totalité ouverte comme image indirecte du temps⁽⁵²⁾; le concept fragmentaire de *montage comme Hors cadre* dégagé par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans sa création d'un concept sémiotique du *texte*), soit par la fabrication d'une *catégorie* du Hors cadre, se tenant et se maintenant "antérieurement au concept", dans une sorte de décision poétique (à la fois pure parole poétique avant même que l'acte de cinématographier ne soit nommé "montage", *et* faire créateur du cinéaste comme pratique du montage, montage en acte, pur acte de cinématographier). Or, et quoiqu'il en soit de cette alternative (et de l'opposition) que nous maintenons dans un premier temps de l'analyse entre concept et catégorie, le parti-pris d'une catégorie *pré-conceptuelle*, sans préjuger encore de la définition même de la catégorie, d'un sens logique ou ontologique de cet "avant" (préconceptuel ou méta-conceptuel) pose déjà des problèmes méthodologiques redoutables : questions complexes qu'on pourrait rassembler, tout d'abord, dans la question d'une *dénivellation épistémologique* entre catégories et concepts, au niveau même de la seule désignation des notions utilisées -- difficulté essentielle peut-être à tout usage du terme catégorie depuis Aristote, si l'on en croit les remarques de Gilles-Gaston Granger dans les belles pages qu'il consacre à la question de la désignation, "sans craindre de malentendus", des notions aristotélicienne de catégorie, de post-prédicament et de prédicable : Granger propose alors le néologisme de *transconcept*, à regret dit-il, abandonnant le terme de *méta-concept* qu'il aurait préféré, "en vue d'éviter les connotations logiquement et historiquement trop modernes du vocable" : "Nous voudrions pouvoir désigner sans craindre de malentendus les notions de catégorie, de post-prédicaments et de prédicables par l'expression de *méta-concepts*. (...) Sans doute serait-il anachronique et trompeur

⁵² - Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, chapitre 7, "La pensée et le cinéma", principalement 7.1, où Deleuze prend le modèle du montage dialectique d'Eisenstein comme exemplaire du "cinéma classique" en général, c'est-à-dire du "cinéma de l'image-mouvement" en son entier: "Nous prenons l'exemple d'Eisenstein, parce que la méthode dialectique lui permet de décomposer le noochoc en moments particulièrement bien déterminés (mais l'ensemble de l'analyse vaut pour le cinéma classique en général, le cinéma de l'image mouvement)." (p.205) Deleuze décompose alors la méthode dialectique du montage chez Eisenstein selon trois moments (1 - de l'image à la pensée, du percept au concept, 2 - du concept à l'affect, ou de la pensée à l'image, 3 - identité du concept et de l'image), construisant ainsi *un concept décisif du montage dialectique* chez Eisenstein, exemplaire de la pensée deleuzienne du montage classique comme construction d'une totalité ouverte, d'un tout ouvert, dans une sorte d'*auto-répétition* du concept de montage dialectique chez Eisenstein construit dans *L'image-mouvement*, lui donnant non seulement une extension nouvelle, mais un véritable rôle de concept fondateur de toute la pensée deleuzienne du cinéma classique comme cinéma de l'image-mouvement.

d'assumer ici la distinction explicite entre *deux niveaux de langage*, comme le suppose l'usage moderne du préfixe *méta*. Il s'agit pourtant bien, chez Aristote, d'une *dénivellation épistémologique tout à fait nette entre les concepts d'objets, qu'ils soient abstraits ou concrets, et, par exemple, les catégories* : ces dernières ne sont en aucune façon considérées par le Philosophe comme des notions primitives *homogènes* aux premiers et qui pourraient alors en être les générateurs."⁽⁵³⁾ Nous intéresse ici, outre la nécessité d'inventer parfois, et alors même qu'il s'agit de catégorie, de nouveaux vocables pour dire "une unité fonctionnelle" de notions apparemment hétéroclites, la claire volonté de maintenir l'affirmation d'une dénivellation épistémologique au seul niveau opératoire, hors ontologie : "Nous entendons par là seulement des concepts opératoires, ne renvoyant à aucun être, mais décrivant l'organisation des concepts proprement dits, c'est-à-dire des concepts qui renvoient directement à des objets de pensée. Nos méta-concepts caractérisent les opérations faites sur les concepts d'objets et les modes de leur mise en rapport."⁽⁵⁴⁾ Phrases admirables, dont le ton rappelle celui de *L'archéologie du savoir*.

En effet, on pourrait multiplier cette question d'une dénivellation épistémologique, d'un décalage, d'un accroc entre catégories et concepts dans la langue nouvelle de "l'archive", de "l'énoncé" qu'élabore Foucault. Comme dans l'histoire nouvelle nous distinguerions "des couches sédimentaires diverses", "un jeu de décrochage en profondeur": "les niveaux d'analyse se sont multipliés : chacun a ses ruptures spécifiques, chacun comporte un découpage qui n'appartient qu'à lui; et à mesure qu'on descend vers les socles les plus profonds, les scissions se font de plus en plus larges. (...) Les vieilles questions de l'analyse traditionnelle (...) sont remplacées désormais par des interrogations d'un autre type : Quels types de séries instaurer ? Quels critères de périodisation adopter pour chacune d'elles ? (...) Quelles séries de séries peut-on établir ? Et dans quel tableau, à chronologie large, peut-on déterminer des suites distinctes d'événements ?"⁽⁵⁵⁾ Comme "dans ces disciplines qu'on appelle histoire des idées, des sciences, de la philosophie, de la pensée, de la littérature aussi", l'attention se déplacerait vers des phénomènes de rupture, on chercherait à "détecter l'incidence des interruptions. Interruptions dont le statut et la nature sont fort divers. *Actes et seuils épistémologiques* décrits par G. Bachelard (...). *Déplacements et transformations* des concepts : les analyses de G. Canguilhem peuvent servir de modèles; elles montrent que l'histoire d'un concept n'est pas, en tout et pour tout, celle de son affinement progressif, de sa rationalité continûment croissante, de son gradient d'abstraction, mais celle de ses divers champs de constitution et de validité, celle de ses règles successives d'usage, des milieux théoriques où s'est poursuivie et achevée son élaboration. (...) Enfin, sans doute les scissions les plus radicales sont-elles les coupures effectuées par un travail de

⁵³ - Gilles-Gaston Granger, *La théorie aristotélicienne de la science*, Aubier, Paris, 1976, p.47. (nous soulignons)

⁵⁴ - *ibid.* p.47.

⁵⁵ - Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1984, pp.9-10.

transformation théorique ..." ⁽⁵⁶⁾ Bref, à "l'entrecroisement" des coupures larges et distantes des historiens opérant sur de longues périodes et des épistémologues ou historiens des idées multipliant les "hérissures de la discontinuité" sur des périodes brèves, on pourrait établir le tableau d'une histoire nouvelle des concepts, tout en discontinuités, dénivellations, décalages où les points de divergence entre les séries déterminent de véritables *coupures* (et non pas seulement des seuils), où les seuils ne sont pas seulement épistémologiques, mais aussi esthétiques, éthiques, politiques. ⁽⁵⁷⁾ Si bien qu'on devrait mettre "en suspens toutes les unités admises" ⁽⁵⁸⁾, et en particulier celle-là même du concept : "comment spécifier les différents concepts qui permettent de penser la discontinuité (seuil, rupture, coupure, mutation, transformation) ? Par quels critères isoler les unités auxquelles on a affaire : Qu'est-ce qu'une science ? Qu'est qu'une oeuvre ? Qu'est-ce qu'une théorie ? Qu'est-ce qu'un concept ? Qu'est-ce qu'un texte ?" ⁽⁵⁹⁾ Sur le cheminement de cette mise en suspens de toute unité conceptuelle, nous rencontrerions enfin la question de "la formation des concepts", l'invention d'une méthode nouvelle, d'une archéologie nouvelle des concepts, dans et par la création d'un néologisme kantien, *le schème*, "*préconceptuel*" ⁽⁶⁰⁾.

Création audacieuse de Foucault, dans ce néo-kantisme de plus en plus libre qui est le sien : car, si le terme de *schème* renvoie de lui-même, sans aucun doute possible, au schème de l'imagination chez Kant, Foucault au moment même où il invente un usage méthodologique nouveau du *schème* "*préconceptuel*" (où il crée un concept archéologique nouveau), dans ce chapitre de *L'archéologie du savoir*, dans une sorte de détournement des adjectifs, efface toute référence au "transcendental" kantien, et insiste au contraire sur l'adjectif *préconceptuel*, (presque pléonastique, tautologique, dans son indétermination logique et théorique), mettant le terme entre guillemets, le soulignant par l'italique, jusqu'à le substantiver, produire un nouveau concept du schème *préconceptuel* (un concept archéologique, non-transcendental précisément) : "un niveau en quelque sorte *préconceptuel*" écrit-il d'abord, puis "*préconceptuel*" et enfin, "le niveau « *préconceptuel* »" ⁽⁶¹⁾ Or, cet effacement du transcendantal est d'autant plus surprenant que "*le doublet empirico-transcendental*" était présenté comme l'ouverture même de notre modernité dans *Les Mots et les Choses*, où la découverte du "champ transcendantal" par la Critique marquait "le seuil de notre modernité", dans son émergence simultanée avec "le champ des empiricités" (la vie,

⁵⁶ - ibid. pp.10-12.

⁵⁷ - ibid. pp.151-255.

⁵⁸ - ibid. p.40.

⁵⁹ - ibid. pp.12-13.

⁶⁰ - ibid., II, V, La formation des concepts, pp.75-84.

⁶¹ - "Une pareille analyse concerne donc, à un niveau en quelque sorte *préconceptuel*, le champ où les concepts peuvent coexister et les règles auxquelles ce champ est soumis. Pour préciser ce qu'il faut entendre ici par « *préconceptuel* », je reprendrai l'exemple des quatre « schèmes théoriques », étudiés dans *Les Mots et les Choses* (...) Le niveau « *préconceptuel* » qu'on a ainsi détaché ..." ibid. pp.81-82.

le travail, le langage)⁽⁶²⁾. Le "pas en plus" accompli par Foucault dans *L'archéologie du savoir* est donc cet oubli du transcendantal au profit des seules *conditions* de formation des concepts. Dans une langue de plus en plus pauvre, de plus en plus sobre, de plus en plus courante Foucault s'éloigne de la langue des spécialistes (de leur savoir-pouvoir) et signe, de manière anonyme, la singularité du concept de schème ainsi créé, dans sa différence essentielle avec Kant -- "Parler et voir, ou plutôt les énoncés et les visibilités sont des Eléments purs, des conditions à-priori sous lesquelles toutes les idées se forment à un moment, et les comportements se manifestent. Cette recherche des conditions constitue une sorte de néo-kantisme propre à Foucault. Il y a pourtant des différences essentielles avec Kant : les conditions sont celles de l'expérience réelle, et non de toute expérience possible (les énoncés, par exemple, supposent un corpus déterminé); elles sont du côté de l'«objet», de la formation historique, et non d'un sujet universel (l'a-priori lui-même est historique)."⁽⁶³⁾

Accordons-nous encore un moment le loisir de ce détour par *L'archéologie du savoir*, suspendant un instant nos propres questions, interrogeant pour elle-même la nécessité de cette création d'un concept nouveau de *schème*. En d'autres termes : quel est le problème méthodologique auquel *répond* un tel concept (non au sens d'une solution mathématique mais au sens d'une parole, d'un dialogue avec l'Autre essentiel au jeu de la pensée -- "Comme si nous avions peur de penser *l'Autre* dans le temps de notre propre pensée"⁽⁶⁴⁾) ?

"La mise en jeu des concepts de discontinuité, de rupture, de seuil, de limite, de série, de transformation pose à toute analyse historique non seulement des questions de procédure mais des problèmes théoriques. Ce sont ces problèmes qui vont être étudiés ici (les questions de procédure seront envisagées au cours de prochaines enquêtes empiriques; si du moins l'occasion, le désir et le courage me viennent de les entreprendre)."⁽⁶⁵⁾ Les questions de procédure ne sont jamais de simples questions empiriques, secondes après les problèmes premiers de la théorie, comme feint de le croire ici Foucault. Les procédures sont elles-mêmes à l'entrecroisement des systèmes hétérogènes qui constitue toujours le point singulier d'un "énoncé", les conditions d'un problème théorique, la nécessité d'une "problématisation" comme dira *L'usage des plaisirs*⁽⁶⁶⁾. En effet : "Mais en quoi consiste une procédure ? Peut-

⁶² - Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966, pp.254-260 et 329-330.

⁶³ - Gilles Deleuze, *Foucault*, opus cité, p.67.

On pourrait donner ici dans son entier la citation de Deleuze, qui ajoute une troisième différence "les unes comme les autres sont des formes d'extériorité" et renvoie, pour ce terme d'extériorité à *Les Mots et les Choses* (p.257) et à *L'archéologie du savoir* (pp.167, 158-161).

⁶⁴ - Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, opus cité, pp.21.

⁶⁵ - *ibid.*, II, I, "Les unités du discours", p.30.

⁶⁶ - Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984.

être est-elle faite en gros d'un processus et d'un procédé, pragmatisme. *Le processus est celui du voir*, et pose au savoir une série de questions : qu'est-ce qu'on voit sur telle strate, à tel ou tel seuil ? On ne demande pas seulement de quels objets on part, quelles qualités on suit, dans quels états de choses on s'installe (corpus sensible), mais : *comment extrait-on*, de ces objets, qualités et choses, *des visibilitées ? de quelle manière celles-ci scintillent-elles, miroitent-elles, et sous quelle lumière, comment la lumière se rassemble-t-elle* sur la strate ? (...) Mais il y a aussi des *procédés du langage*, aussi différents d'une strate à l'autre qu'entre deux auteurs insolites (par exemple le « procédé » de Roussel et celui de Brisset). (...) Bref, il y a des procédés énonciatifs, et des processus machiniques."⁽⁶⁷⁾

Comme toujours chez Foucault, l'appel à Kant est comme le signe même de la rencontre du problème de "la couture énigmatique" entre ces deux éléments hétérogènes que sont le visible et l'énonçable, la réceptivité du visible et la spontanéité de l'énoncé : c'est cette règle du jeu de la pensée de Foucault à la fois secrète et exposée dans la plus grande nudité qui fait de *L'archéologie du savoir* l'un des livres de méthodologie les plus fascinants de la philosophie du XX^e siècle. Car, du point de vue des "procédures de vérité", il n'y a aucune obscurité méthodologique quant à la nécessité de poser la question de "la formation du concept" : celle-ci, on l'a vu, doit répondre à la question de la mise en suspens de toute unité admise, y comprise celle du concept. L'étrangeté du chapitre "La formation des concepts" tient d'abord au fait qu'il est, dans sa brièveté, son élégance, presque tout entier constitué d'exemples (fait rarissime dans ce livre à la prose désertique, aussi belle qu'une axiomatique ou qu'un poème de Mallarmé, où le concept d'énoncé surgit énigmatiquement dans une extrême pauvreté d'exemples). Les affirmations de l'ouverture, au premier paragraphe, sont évidentes, les exemples clairs (presque trop) : "Peut-être la famille des concepts qui se dessine dans l'oeuvre de Linné (mais aussi bien celle qu'on trouve chez Ricardo, ou dans la grammaire de Port-Royal) peut-elle s'organiser en un ensemble cohérent. Peut-être pourrait-on restituer l'architecture déductive qu'elle forme. L'expérience en tout cas mérite d'être tentée -- et elle l'a été plusieurs fois. En revanche si on prend une échelle plus large, et qu'on choisisse pour repères des disciplines comme la grammaire, ou l'économie, ou l'étude des vivants, le jeu des concepts qu'on voit apparaître n'obéit pas à des conditions aussi rigoureuses : leur histoire n'est pas, pierre à pierre, la construction d'un édifice. Faut-il laisser cette dispersion à l'apparence de son désordre ? (...) Plutôt que de vouloir

"analyser non les comportements ni les idées, non les sociétés ni leurs « idéologies », mais les *problématisations* à travers lesquelles l'être se donne comme pouvant et devant être pensé et les *pratiques* à partir desquelles elles se forment. La dimension archéologique de l'analyse permet d'analyser les formes mêmes de la problématisation; sa dimension généalogique, leur formation à partir des pratiques et de leurs modifications." (pp.17-18) Or, les exemples que donne Foucault de ces "*arts de l'existence*" par lesquels "l'être humain « problématise » ce qu'il est, ce qu'il fait et le monde dans lequel il vit"(p.16) sont toujours ceux de doubles pratiques : *pratiques du voir, pratiques du dire*. " « *l'usage des plaisirs* » tirera la conclusion de tous les livres précédents quant il montrera que le vrai ne se donne au savoir qu'à travers des « problématisations », et que les problématisations ne se font qu'à partir de « pratiques », pratiques de voir et pratiques de dire." Gilles Deleuze, *Foucault*, opus cité, p.70.

⁶⁷ - Gilles Deleuze, *Foucault*, opus cité, p.70. (nous soulignons).

replacer les concepts dans un édifice déductif virtuel, il faudrait décrire l'organisation du champ d'énoncés où ils apparaissent et circulent."⁽⁶⁸⁾ Or, la "description" que donne immédiatement Foucault de cette "organisation" du champ des énoncés dresse un tableau, en effet "hétérogène", où sont juxtaposées deux règles quasi purement formelles de construction des énoncés (forme de *succession*, forme de *coexistence*) et des *procédures d'intervention* disparates ("techniques de réécriture", "modes de traduction", "approximation des énoncés"). On ne doute nullement que "la description d'un tel système ne saurait valoir pour une description directe et immédiate des concepts eux-mêmes"⁽⁶⁹⁾, bref qu'il n'y ait aucune sorte d'homogénéité possible entre les schèmes préconceptuels et les concepts, ni que la condition n'ait aucun rapport d'isomorphisme avec le conditionné. "Ces schèmes permettent de décrire -- non point les lois de construction interne des concepts, non point leur genèse progressive et individuelle dans l'esprit d'un homme -- mais leur dispersion anonyme à travers textes, livres, et oeuvres. Dispersion qui caractérise un type de discours et qui définit, entre les concepts, des formes de déduction, de dérivation, de cohérence, mais aussi d'incompatibilité, d'entrecroisement, de substitution, d'exclusion, d'altération réciproque, de déplacement, etc."⁽⁷⁰⁾ La description du niveau *préconceptuel* dans lequel peuvent surgir les énoncés, (et de façon *dérivée* les concepts) n'a rien à voir ni avec un pur système logique, ni avec une genèse épistémologique des concepts, ni avec une compréhension phénoménologique, pré-ontologique des concepts. Quant aux quatre "schèmes théoriques" -- attribution, articulation, désignation, dérivation -- de la grammaire générale par lesquels Foucault "précise ce qu'il faut entendre par "préconceptuel", ils sont des exemples aussi beaux, aussi purs, aussi formels, aussi énigmatiques que les précédents.

En gommant le "transcendental" spécifiquement kantien, en retrouvant la langue courante par le "préconceptuel", Foucault a fait un double "saut" : hors la tradition kantienne, hors l'usage ordinaire de la langue courante (celui qu'on dit préphilosophique) et créé l'un des concepts les plus singuliers de sa pensée.

⁶⁸ - Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, opus cité, p.75

⁶⁹ - *ibid.* p.80.

⁷⁰ - *ibid.* pp.80-81.

4 - Du néo-kantisme propre à Foucault. Première répétition : de la question des visibilités à l'image, noyau de la pensée.

"Je n'ai pas de vie, je n'ai pas de vie !!! Mon effervescence interne est morte. Voici des années que je ne l'ai plus retrouvée, que je n'ai plus eu ce jaillissement qui me sauve. Cette spontanéité d'images porteuses du moi. Où ma personnalité se retrouve, fait le tour d'elle-même. Trouve sa densité sa sonorité précieuse. (...) C'est le fait que je ne suis plus moi-même, que mon moi authentique dort. Je vais vers mes images. Je les arrache par touffes lentes, elles ne viennent pas à moi, ne s'imposent plus à moi. Dans ces conditions je n'ai plus de critère. Ces images dont l'authenticité fait la valeur, elles n'ont plus de valeur, n'étant que des effigies, des reflets de pensées antérieurement ruminées, ou ruminées par d'autres, non actuellement, et personnellement PENSEES. Comprenez-moi. Ce n'est même pas une question de qualité d'images, de quantité de pensées. C'est une question de *vivacité* fulgurante, de vérité, de réalité. Il n'y a plus de vie. La vie n'accompagne pas, n'illumine pas ce que je pense. Je dis LA VIE. Je ne dis pas une couleur de vie. Je dis la vraie vie, l'illumination essentiellement : l'être, le brasillage initial où s'enflamme toute pensée, -- ce noyau."⁽⁷¹⁾

Si nous tentons de dégager la leçon de ce détour à travers la création de la notion de schème préconceptuel dans *L'archéologie du savoir* nous pouvons préciser désormais un certain nombre de points méthodologiques et théoriques relatifs aux "procédures de vérité" chez Foucault, selon la double dimension essentielle à la procédure : processus du voir, procédés du langage⁽⁷²⁾. D'une part, *en tant que processus* le schème préconceptuel permet de *voir* les règles de formation des concepts, leur dispersion sur des strates hétérogènes : l'émergence des énoncés dans des formations historiques différentes, à tel ou tel seuil. Il s'agirait donc, à partir du "schème préconceptuel" chez Foucault, d'extraire des "visibilités" nouvelles (des visibilités non-sensibles, des "visibilités hors du regard" comme dit Foucault), de capter des manières nouvelles de "scintiller", de "miroiter" du schème de l'imagination kantien -- une autre manière pour la lumière de se rassembler sur la strate. De ce point de vue, la question serait : que nous fait voir le schème préconceptuel de Foucault que ne pouvait encore nous faire voir le schème transcendantal chez Kant ? D'autre part, *en tant que procédé du langage* l'acte tropologique d'effacement du "transcendantal" spécifiquement kantien au profit du "préconceptuel" comme condition de possibilité de toute expérience réelle (et non de toute expérience possible) introduit toute une série de déplacements théoriques, la possibilité d'énonciations nouvelles : du côté de l'"objet" de la formation historique (et non d'un sujet universel), d'un *a priori* qui est lui-même historique, du côté des formes pures d'extériorité (hors toute intériorité d'une conscience, fût-elle transcendantale)⁽⁷³⁾ : du

⁷¹ - Antonin Artaud, Lettre au Docteur Allendy in *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1970, Supplément au tome I, p.83.

⁷² - Voir supra, note 67.

⁷³ - Voir supra, note 63.

côté de "la parole de la parole" de la pensée du Dehors, où l'énoncé relève plus du "on parle" que de l'énonciation personnelle d'un sujet, d'un auteur, d'un murmure anonyme plus que de la production de concepts purs par un "Je pense" transcendantal. Il se pourrait alors que le néo-kantisme propre à Foucault recèle une imperceptible et secrète différence avec Kant lui-même, que le schème préconceptuel et le schématisme transcendantal kantien deviennent des processus de langage aussi différents, d'une strate à l'autre, qu'entre deux auteurs insolites (le procédé de Roussel, celui de Brisset, par exemple)⁽⁷⁴⁾. Dès lors, la question de cette différence, du point de vue des pratiques d'énonciation, serait celle-ci : quels énoncés nouveaux peuvent aujourd'hui apparaître sur la strate néo-kantienne produite par Foucault ? Sous quel nouveau rassemblement du langage ces énoncés se dispersent-ils ?

Double leçon, comme dirait Godard : leçons de mots, leçons de choses.

Première leçon, *du côté des procédés du langage*, des pratiques d'énonciation, de ces remarques terminologiques qui engagent toujours nécessairement, non seulement des problèmes méthodologiques, mais aussi les problèmes théoriques les plus fondamentaux : ceux qu'il faut bien appeler, à la suite de Foucault lui-même, problèmes ontologiques, ceux du rapport du non-rapport entre le "il y a la lumière" et le "il y a le langage", "l'être de la lumière" et "l'être du langage", "l'être-lumière" et "l'être-langage". Du côté des pratiques du langage donc, il n'y a aucun rapport de ressemblance, d'isomorphisme, d'homologie, d'homogénéité entre *le schème préconceptuel* et *les concepts* dont le schème est chargé de rendre compte. Plus précisément, il y a une dénivellation épistémologique entre le schème préconceptuel et les concepts qu'il "met en relation", dont il décrit "l'organisation", "la dispersion" -- tout comme il n'y a aucun rapport d'homogénéité, selon Gilles-Gaston Granger entre les "méta-concepts" ou "transconcepts" que constituent les catégories ("catégories, prédicables et post prédicaments") et les concepts d'objets chez Aristote : "[les catégories] ne sont en aucune façon considérées par le philosophe comme des notions primitives aux [concepts d'objets] et qui pourraient en être les générateurs"⁽⁷⁵⁾ -- tout comme il y a chez Kant une différence de nature entre les concepts purs de l'entendement (ou catégories), et les concepts généraux, autrement dit entre "concepts réfléchissants" (les catégories) et "concepts réfléchis"⁽⁷⁶⁾. Tout

⁷⁴ - Michel Foucault, *Sept propos sur le septième ange*, op. cité, &5.

Voir infra, partie IV, "Les « Essais » de Michel Foucault" et Annexe "Hors cadre" : "L'écriture et la question de l'événement".

⁷⁵ - voir supra, note 53.

⁷⁶ - « Tous les concepts en général d'où qu'ils puissent tirer leur matière, sont réfléchis, c'est-à-dire qu'ils constituent une représentation élevée au rapport logique de la portée générale. Il est pourtant des concepts dont le sens n'est que [de constituer] tel ou tel acte de réflexion, et sous lequel les représentations adventrices peuvent être rangés. On peut les nommer des concepts réfléchissants (*conceptus reflectentes*); et puisque toute espèce de réflexion se fait dans le jugement, ils doivent porter en eux-mêmes, de façon absolue, comme fondement de la possibilité de juger, la pure activité de l'entendement qui, dans le jugement, s'applique à [l'ordre de] la relation. » Erdmann, *Réflexions*, II, 554. *Oeuvres posthumes manuscrites de Kant*. (nous soulignons)

comme *La Critique de la Raison Pure* établit d'abord la différence radicale entre les *Eléments* de la connaissance : entre la réceptivité de la sensibilité, l'intuition pure (l'espace et le temps) et la spontanéité de l'entendement, les concepts purs (ou catégories). Tout comme *L'Analytique transcendantale* de cette même Critique établit ensuite, de façon plus interne, plus constituante encore, la différence entre la *synthèse* de l'imagination et l'*unité* de l'entendement⁽⁷⁷⁾: cette différence entre l'unité des concepts purs de l'entendement (ou catégories) et la synthèse peut être formulée ainsi : "La catégorie donne donc à la synthèse de l'imagination une unité sans laquelle celle-ci ne nous procurerait aucune connaissance à proprement parler. Bref, nous pouvons dire ce qui revient à l'entendement : ce n'est pas la synthèse elle-même, c'est l'unité de la synthèse et les expressions de cette unité."⁽⁷⁸⁾ Plus profondément encore, il y a chez Kant une *différence de nature entre le schème de l'imagination et les concepts purs de l'entendement (ou catégories)* : selon les formules célèbres de Kant, l'imagination *schématise*, l'entendement *juge* et, bien que le schème de l'imagination soit la *condition* sous laquelle l'entendement législateur fait des jugements avec ses concepts (jugements qui serviront de principes à toute connaissance du divers), bien que le schématisme soit un acte original de l'imagination, *il y a chez Kant primauté de l'entendement législateur* : lui seul est *déterminant*, alors que l'imagination est *déterminée* à schématiser.⁽⁷⁹⁾ -- Nous avons déjà aperçu l'importance de cette question de la primauté de l'entendement *déterminant* par rapport à la pure forme d'un *déterminable* (l'espace-temps) dans le

Les concepts purs ne résultent pas d'un acte de réflexion, ils ne sont pas des concepts réfléchis, mais sont des représentations, d'emblée inhérentes à la structure de la réflexion elle-même, co-constituantes de la structure essentielle de la réflexion.

⁷⁷ - On sait que la *synthèse* (aussi bien comme "appréhension" que comme "reproduction") est toujours définie par Kant comme un acte de *l'imagination* : « il y a une faculté active qui opère la synthèse des éléments divers : nous la nommons imagination, et son action qui s'exerce immédiatement dans les perceptions, je l'appelle appréhension ». *Critique de la Raison Pure*, Analytique (1^o édition, "du rapport de l'entendement à des objets en général"). Cependant, prise en elle-même, la synthèse de l'imagination 1) n'est nullement conscience de soi, 2) est incapable de "recognition", c'est-à-dire de l'acte par lequel on rapporte à un objet le divers représenté. Les deux déterminations de la connaissance sont l'acte de l'entendement législateur : la forme de l'objet ne renvoie pas à l'imagination mais à l'entendement : « je soutiens que le concept d'un objet en général, qu'on ne saurait trouver dans la conscience la plus claire de l'intuition, appartient à l'entendement comme à une faculté particulière » (Kant, Lettre à Herz, 26 mai 1789). Tout l'usage de l'entendement, en effet, se développe à partir du Je pense; bien plus, l'unité du Je pense "est l'entendement lui-même" *Critique de la Raison Pure*, Analytique, §16.

⁷⁸ - Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, P.U.F., Paris, 1963, p.22.

On pourrait éclairer cette différence entre la synthèse de l'imagination et l'unité de l'entendement par la définition et l'exemple qui précèdent immédiatement la citation : "L'entendement dispose de concepts *a priori* qu'on appelle catégories; si l'on demande comment les catégories se définissent, on voit qu'elles sont à la fois *des représentations de l'unité de la conscience* et, comme telles, *des prédicats de l'objet quelconque*. Par exemple, tout objet n'est pas rouge, et celui qui l'est ne l'est pas nécessairement; mais il n'y a pas d'objet qui ne soit nécessairement substance, cause et effet d'autre chose, en rapport réciproque avec autre chose. La catégorie donne donc à la synthèse de l'imagination une unité ...".

⁷⁹ - *ibid.* p.25.

néo-kantisme propre à Foucault, quant à la question centrale de notre problématique, celle du rapport d'un non-rapport entre le parler et le voir, les visibilitées et les énoncés : ce serait là, selon Deleuze, la différence entre Blanchot et Foucault, l'accentuation kantienne donnée par Foucault à la formule de Blanchot "parler, ce n'est pas voir", alors que Blanchot resterait, quant à lui, cartésien : "ce que Blanchot met en rapport (ou en non-rapport) c'est la détermination et l'indéterminé pur. Tandis que Foucault est plus kantien : le rapport ou non-rapport est entre deux formes, la détermination et le déterminable"⁽⁸⁰⁾.

La question de la différence terminologique entre schème préconceptuel et concept désigne donc la question du néo-kantisme propre à Foucault comme noyau de sa pensée la plus nouvelle : celle d'une conception du savoir, à l'entrecroisement du visible et de l'énonçable, des pratiques du voir et des pratiques du langage : autrement dit, *celle d'une nouvelle image de la pensée où le visible serait l'un des éléments constitutifs de la pensée elle-même*. Car, c'est bien une autre image de la pensée qui surgit à partir de l'oeuvre de Foucault, dans les deux ou trois décennies où elle s'inscrit. On pourrait évaluer cet événement fondamental qui "fend", selon le mot de *Raymond Roussel*, la philosophie du XX^e siècle à l'écart, dans la pensée sans doute la plus proche de Foucault -- celle de Gilles Deleuze, entre "l'image nouvelle" de la pensée que présentait *Différence et répétition* "une pensée sans image"⁽⁸¹⁾, et la problématisation nouvelle de cette question dans *L'image-temps* (particulièrement dans le chapitre "Le cinéma et la pensée"), son affirmation dans le *Foucault* lui-même, jusqu'à la création d'un concept nouveau du "Pli", à la fin du livre sur Foucault et dans *Le Pli* enfin. *Ce nouveau renversement de l'image de la pensée* est sans doute l'événement fondamental de notre actualité philosophique -- si

⁸⁰ - Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cité, p.68, note 17.
Voir supra, note 50.

⁸¹ - "Une pensée sans image" : c'est la thèse fondamentale, la plus nouvelle croyons-nous, de *Différence et Répétition* : "C'est même toute l'image de la pensée qui se trouve renversée, au profit d'une autre image, ou peu-être d'une pensée sans image, purement différentielle et répétitive" dit la présentation du livre, en page de couverture. Le chapitre essentiel, sur cette question est celui de "L'image de la pensée", sur lequel nous aurons à revenir, en particulier à propos d'Artaud (voir plus bas : 5 - "Une nouvelle image de la pensée. Deuxième répétition") : "Artaud poursuit en tout ceci la terrible révélation d'une pensée sans image"(p.192).

Selon ce chapitre (à tous égards passionnant et pour nous l'un des plus beaux, avec celui qui est en quelque sorte son nouveau versant, "La pensée et le cinéma" dans *L'image-temps*, de toute la pensée de Deleuze) Kant aurait été au plus près de renverser l'Image de la pensée. "Kant semblait armé, cependant, pour renverser l'Image de la pensée. Au concept d'erreur, il substituait celui d'illusion : des illusions internes, intérieures à la raison, au lieu d'erreurs venues du dehors et qui seraient seulement l'effet d'une causalité du corps. Au moi substantiel, il substituait le moi profondément fêlé par la ligne du temps; et c'est dans un même mouvement que Dieu et le moi trouvaient une sorte de mort spéculative. Mais, malgré tout, Kant ne voulait pas renoncer aux présupposés implicites, quitte à compromettre l'appareil conceptuel des trois Critiques. Il fallait que la pensée continuât à jouir d'une nature droite (...)" (p.178)

"On remarque à quel point la Critique kantienne est finalement respectueuse : jamais la connaissance, la morale, la réflexion, la foi ne sont mises elles-mêmes en question (...). Il y a tout dans la Critique, un tribunal de juge de paix, une chambre d'enregistrement, un cadastre -- sauf la puissance d'une nouvelle politique qui renverserait l'image de la pensée." (p.179)

l'événement qui marquait "le seuil de notre modernité" à la fin du XVII^e siècle est bien, selon *Les mots et les choses*, la question d'un rassemblement nouveau de l'être morcelé du langage, la question nouvelle qui émerge à la fin de notre siècle est bien celle des *visibilités comme élément de la pensée, dans leur "non-rapport" énigmatique à l'être langage*, cet autre élément de la pensée. Le changement, le tournant de l'époque, comme dirait Blanchot, serait marqué par la question de *la disjonction* de l'être-lumière et de l'être-langage, la tâche difficile de la pensée du non-rapport entre pratiques du langage et pratiques du voir, formes du savoir et matières pures, informelles, "non-stratifiées" du pouvoir. Si le cri de Rimbaud "il faut être absolument moderne" est le nouvel impératif catégorique d'une éthique et d'une esthétique nouvelles, c'est dans la direction de cette question radicalement nouvelle *des visibilités comme forme et matériau-force du Dehors* que nous devons aller -- ce que nous appelons *les matières de l'(a)forme*.

Or, dans cette question du renversement de l'image de la pensée, dans cette imperceptible et mince différence entre la formule essentielle de Blanchot "Parler ce n'est pas voir" et l'accentuation néo-kantienne que lui donne Foucault, c'est la question, elle-même complexe et difficile, de la différence entre le langage comme *spontanéité*, forme *déterminante* et le visible comme *réceptivité*, forme *déterminable* qui apparaît comme la nervure⁽⁸²⁾ même de cette image nouvelle de la pensée créée par Foucault. C'est cette question qu'il nous faut maintenant répéter -- Question complexe car elle exige le détour par la question (elle même difficile⁽⁸³⁾) de la grande rupture de Kant par rapport à Descartes, considérée sous l'aspect de *la détermination* du Je pense : comme détermination d'un *indéterminé pur* (chez Descartes et Blanchot), comme détermination d'un déterminable, rapport entre *la forme de la détermination et la forme du déterminable* (chez Kant et Foucault). Pour cela, nous nous appuyerons sur les analyses admirables du *Foucault* de Deleuze, nous contentant d'en extraire quelques mouvements, dans une sorte de montage-démontage, de découpage visant à cerner le centre de notre interrogation -- tandis que des notes-contrepoint esquisseront la dimension en quelque sorte verticale de ce

⁸² - "nervure" est l'un des mots clés de Foucault, moins fréquent que "l'interstice", "le tableau", "le décalage", "la dispersion", "l'épaisseur", et aussi singulier que "le scintillement", "la couture", "le pli", "l'accroc", "la réserve", proche l'usage insolite de certains de ses adjectifs préférés : "matinale" (presque toujours au féminin), "infime", "imperceptible", "secret", "mince", "énigmatique". Par exemple, dans *Les Mots et les Choses*, p.252 : "cet espace d'ordre va être désormais rompu : *il y aura les choses*, avec leur organisation propre, *leurs secrètes nervures*, l'espace qui les articule, le temps qui les produit". Ou, dans Raymond Roussel, p.40 : "*Chiquenaude* est un texte entièrement investi déjà par le procédé; toutes ses nervures sont par lui dessinées ...". Métaphore limbale, mince tissu vivant de la feuille végétale, innervée pourtant (nerf est l'un des maîtres mots d'Artaud) : l'écriture surface nerveuse des choses ? La nervure serait alors la métaphore du texte, sa vivante visibilité.

⁸³ - Dans un très beau texte, "Sur quatre formules qui pourraient résumer la philosophie kantienne" (in *Philosophie*, n°9, Minuit, Paris, 1986) Gilles Deleuze aborde la question de la rupture entre Kant et Descartes, sous l'aspect de la détermination du Je pense à partir de la formule poétique « Je est un autre » et déclare alors cet aspect "le plus difficile" : "cette formule de Rimbaud serait comme l'expression d'un autre aspect de la révolution kantienne, là encore dans *la Critique de la Raison pure*. C'est l'aspect le plus difficile." (p.30)

nouveau montage, examinant parfois la même question sous l'aspect de la temporalité.⁽⁸⁴⁾

- 1° mouvement. Formule générale du néo-kantisme propre à Foucault : les énoncés et les visibilité, éléments purs de la connaissance. "Parler et voir, ou plutôt les énoncés et les visibilité sont les Eléments purs, des conditions a priori sous lesquelles toutes les idées se forment à un moment, et les comportements se manifestent. Cette recherche des conditions constitue une sorte de néo-kantisme propre à Foucault. (...) s'il y a néo-kantisme, c'est parce que les visibilité forment avec leurs conditions une Réceptivité, et les énoncés, avec les leurs, une Spontanéité."⁽⁸⁵⁾

- 2° mouvement. Formule singulière : la lumière comme réceptivité, le langage comme spontanéité : "Il ne suffisait donc pas d'identifier réceptif à passif, et spontané à actif. Réceptif ne veut pas dire passif, puisqu'il y a autant d'action que de passion dans ce que la lumière fait voir. Spontané ne veut pas dire actif, mais plutôt l'activité d'un « Autre » qui s'exerce sur la forme réceptive."⁽⁸⁶⁾ La claire distinction entre réceptivité du voir, de la lumière et de la spontanéité du parler, de l'énonçable, est tout à coup frappée d'obscurité -- une obscurité essentielle à la pensée elle-même, peut-être. Car que signifie, alors même qu'il est question de la détermination de la réceptivité par la spontanéité (de l'énonçable chez Foucault, du Je pense chez Kant), *cette irruption de la passion de l'autre : la question de l'Autre*, "de l'activité d'un « Autre » qui s'exerce sur la forme réceptive" ? L'appel de Kant, loin de lever la difficulté, ne fait que la redoubler : "Il en était déjà ainsi chez Kant, où la spontanéité du Je pense s'exerçait sur des êtres réceptifs qui se la représentaient nécessairement comme autre."⁽⁸⁷⁾ Que signifie, en effet, ce pouvoir d'affecter "nécessairement", de "s'exercer sur ..." dont disposerait la spontanéité (celle du Je pense chez Kant, du parler, de l'être-langage chez Foucault) tandis que la réceptivité (la sensibilité chez Kant, la lumière chez Foucault) serait affectée, recevrait cette affectation dans une sorte d'action-passion, se la représenterait "comme autre" ? La référence, en note, que fait Deleuze à ce texte de la première édition de *La Critique de la Raison pure*, le "paradoxe du sens intime", reste elle-même énigmatique. Voici que nous nous heurtons, de plein fouet cette fois, que nous butons à nouveau contre cette question,

⁸⁴ - L'intérêt de l'analyse du texte de Deleuze cité précédemment, est de *poser la question de la détermination du Je pense comme question du temps, d'un Je fêlé par le temps*, d'un Je et d'un Moi séparés par la ligne du temps. Cette question de la différence entre le Moi passif et le Je actif engage la répétition de la différence avec le « Je pense » de Descartes qui est lui aussi détermination, mais d'un "Je suis", d'une existence indéterminée. Ce texte bref de Deleuze nous apparaît l'un des plus éclairants sur cette question difficile. Aussi notre décomposition des mouvements du néo-kantisme propre à Foucault se doublera-t-il parfois de certains "mouvements" empruntés à cet article, en notes-contrepoints, comme une dimension *verticale* de l'analyse (celle du temps), donnant profondeurs à l'analyse "horizontale" que nous proposons "en haut de page" du néo-kantisme propre à Foucault.

⁸⁵ - Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cité, p.67.

⁸⁶ - *ibid.* p.67.

⁸⁷ - *ibid.* p.67.

la plus difficile de la philosophie kantienne -- et de la lecture deleuzienne. Elle resterait à son énigme si nous ne disposions d'une double piste : le texte du "paradoxe du sens intime" de Kant lui-même; la formule poétique "je est un autre" que Deleuze propose pour l'éclairer -- tant il est vrai que la recherche philosophique relève parfois de l'enquête du roman policier.

- 3° mouvement. Formule poétique : "Je est un autre".

"On ne peut pas dire avec Descartes : « Je pense, donc, je suis, je suis une chose qui pense ». S'il est vrai que le *Je pense* est une détermination, il implique à ce titre une existence indéterminée (*Je suis*). Mais rien ne nous dit encore sous quelle forme cette existence est déterminable par le *Je pense* : elle est seulement déterminable dans le temps, sous la forme du temps, donc comme l'existence d'un moi phénoménal, réceptif et changeant. Je ne peux donc pas me constituer comme un sujet unique et actif, *mais comme un Moi passif qui se représente seulement l'activité de sa propre pensée, c'est-à-dire le Je, comme un Autre qui l'affecte*. Je suis séparé de moi-même par la forme du temps, et pourtant je suis un, parce que le Je affecte nécessairement cette forme en opérant sa synthèse, et que le Moi en est nécessairement affecté comme contenu dans cette forme. La forme du déterminable fait que le Moi déterminé se représente la détermination comme un Autre. C'est comme un double détournement du Je et du Moi dans le temps qui les rapporte l'un à l'autre, les coud l'un à l'autre. C'est le fil du temps."⁽⁸⁸⁾

C'est donc *le temps* qui, dans l'Analytique transcendantale, au moment même *de la "déduction des concepts de l'entendement"* intervient dans la première édition de *la Critique de la Raison pure* comme *forme du déterminable*, "forme d'intériorité" qui passe à l'intérieur du sujet pour distinguer entre le Moi et le Je, ne cesse de le scinder, de le dédoubler.⁽⁸⁹⁾ La grande découverte de Kant serait donc cette faille, cette fêlure dans le *Je*, une passivité dans le *Moi* qui introduit le temps. Ce serait là la grande rupture avec Descartes, la révolution copernicienne du transcendantal. C'est cette différence entre le Cogito cartésien et le Cogito kantien qu'il nous faut maintenant examiner, d'un simple point de vue logique, comme *paradoxe* du sens intime : c'est la nouvelle valeur du déterminable, ou plutôt de la forme du déterminable que Kant introduit dans la logique à deux termes de Descartes (déterminable / indéterminé).

- 4° mouvement. Formule d'une logique paradoxale : le temps comme forme du déterminable. La logique à deux termes du Cogito cartésien et le temps, troisième terme de la logique du Cogito Kantien. "Tout se passe comme si le cogito de

⁸⁸ - Gilles Deleuze, "Sur quatre formules qui pourraient résumer la philosophie kantienne", texte cité, pp.30-31.

⁸⁹ - "En effet, Kant explique que le Moi lui-même est dans le temps, et donc ne cesse de changer : *c'est un Moi passif ou plutôt réceptif*, qui éprouve des changements dans le temps. Mais d'autre part, *le Je est un acte* qui ne cesse d'opérer une synthèse du temps, et de ce qui se passe dans le temps, en distribuant à chaque instant le présent, le passé, l'avenir. Le Je et le Moi sont donc séparés par la ligne du temps qui les rapporte l'un à l'autre, mais sous la condition d'une différence fondamentale." *ibid.* p.30, (nous soulignons).

Descartes opérait avec deux valeurs logiques : la détermination (je pense) implique une existence indéterminée (je suis, puisque « pour penser il faut être ») -- et précisément la détermine comme l'existence d'un être pensant : je pense donc je suis, je suis une chose qui pense. Toute la critique kantienne revient à objecter contre Descartes qu'il est impossible de faire porter directement la détermination sur l'indéterminé. La détermination « je pense » implique évidemment quelque chose d'indéterminé (« je suis »), mais rien ne nous dit encore comment cet indéterminé est déterminable par le *je pense*.⁽⁹⁰⁾ Deleuze s'appuie alors sur la "Remarque générale concernant le passage de la psychologie rationnelle à la cosmogonie", dans *la Critique de la Raison pure*, pour dégager la troisième valeur de la logique transcendantale propre à Kant : ". Kant ajoute donc une troisième valeur logique : le déterminable, ou plutôt la forme sous laquelle l'indéterminé est déterminable (par la détermination). Cette troisième valeur suffit à faire de la logique une instance transcendantale."⁽⁹¹⁾ Ainsi, à la détermination et à l'indéterminé cartésien, la logique transcendantale kantienne ajouterait la forme du déterminable, c'est-à-dire le temps. D'un bout à l'autre, le *Je* est comme traversé d'une fêlure : il est fêlé par la forme pure et vide du temps.

A partir de cette logique du "paradoxe du sens intime" s'ouvrirait une nouvelle formule poétique, celle de Shakespeare « le temps est hors de ses gonds », celle de la césure d'Hölderlin où désormais l'avant et l'après ne riment plus ensemble, où la césure est exactement le point de naissance de la fêlure.⁽⁹²⁾

Si nous tentons maintenant de dégager la première leçon de cette répétition du néo-kantisme propre à Foucault, du côté des pratiques du langage, "leçon de mots", dans notre tâche actuelle de reproblématisation de la question de la disjonction entre pratique théorique et pratique artistique, nous pouvons déterminer quelques axes fondamentaux de notre recherche philosophique à venir :

1 - C'est la question de l'image comme noyau de la pensée, selon l'expression quasi kantienne d'Artaud⁽⁹³⁾, la question de l'image-schème en termes proprement kantien

⁹⁰ - Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris, 1968, p.116.

⁹¹ - *ibid.* p.116.

⁹² - *ibid.* pp.117-120.

Voir également in "Sur quatre formules qui pourraient résumer la philosophie kantienne" la première formule : "La première est la grande formule d'Hamlet, the time is out of joint!".

Sur la forme pure du temps, et la césure, le texte essentiel est celui de Hölderlin *Remarques sur Oedipe, Remarques sur Antigone*, (10/18), et son commentaire par Jean Beaufret qui marque l'influence de Kant sur Hölderlin, in Hölderlin et Sophocle, pp.16-26.

Dans notre propre recherche, nous avons rencontré plusieurs fois la question de la césure hölderlinienne : du côté de Rousseau, et de la question de la répétition dans "Mythe et Utopie - Approche de Rousseau" (Bibliographie complémentaire); du côté de la question du gros plan dans "Le portrait ovale" et "La bouilloire et la grappe de lilas" (voir, II - Hiéroglyphes).

⁹³ - Il y aurait un double aspect du néo-kantisme propre à Artaud : 1. *Du côté de l'image-schème elle-même*. On connaît la définition du schème chez Kant : "Or, c'est cette représentation d'un procédé de

qui détermine maintenant plus précisément le centre de notre questionnement, dans un néo-kantisme à venir, dans l'espace ouvert par la pensée de Michel Foucault. En effet, la question nouvelle des visibilitées comme élément irréductible de la pensée pure posée par Foucault ouvre pour nous la possibilité d'une autre lecture de Blanchot, dans les interstices de la pensée du Dehors : c'est la question à la lettre inouïe d'une nouvelle image de la pensée, à partir de l'expérience de la matérialité de la pensée (Artaud), de la césure du temps vide (Hölderlin), du point central de l'écriture (Mallarmé), où *l'image serait elle-même comme la matière de cette forme déterminable qu'est le temps*, le temps comme pure forme vide, qui nous apparaît comme question philosophique fondamentale, ré-ouvrant ainsi de façon actuelle la question de "l'imagination matérielle" et du "hiéroglyphe" que nous avons abordée dans la métaphysique des modernes chez Rousseau, Vico, Hegel et dans les expériences de création plus singulières relevant elles-mêmes déjà de la pensée du Dehors, chez Artaud, Eisenstein, Pasolini.⁽⁹⁴⁾

2 - Dans cette tâche, *la question de la fascination chez Blanchot* nous apparaît elle-même comme question essentielle, à l'entrecroisement secret de la question de l'image et de la question du temps vide. "Ecrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l'essence de la solitude. L'absence de temps n'est pas un mode purement négatif. C'est le temps où rien ne commence, où l'initiative n'est pas possible, où, avant l'affirmation, il y a déjà le retour de l'affirmation. Plutôt qu'un mode purement négatif, c'est au contraire un temps sans négation, sans décision, quand ici est aussi bien nulle part, que chaque chose se retire en son image et que le « Je » que nous sommes se reconnaît en s'abîmant dans la neutralité d'un « Il » sans figure."⁽⁹⁵⁾ Car, étrangement, cette question du "desoeuvrement", du "point central" où chaque chose se retire en son

l'imagination pour procurer à un concept son image que j'appelle le schème de ce concept." (*Critique de la Raison Pure*, op. cité, p.177) On connaît la lecture que donne Heidegger de ce passage in *Kant et le problème de la métaphysique*, Gallimard, Paris, 1953, p.155 : "La formation du schème, en tant qu'elle s'accomplit comme *mode de la transposition sensible des concepts*, se nomme *schématisme*. Sans doute, le schème doit-il se distinguer de l'image, mais il est aussi relatif à elle, ce qui veut dire que le schème possède nécessairement un certain caractère d'image. Ce caractère a sa nature propre. Il n'est ni une simple vue (image au sens premier) ni une reproduction (image au second sens). Nous l'appellerons l'image-schème." Or, toute la distinction qu'Artaud établit dans la Lettre au docteur Allendy du 30 novembre 1927 entre deux types d'images ("Ces images ... [ne sont] que des effigies, des reflets de pensées antérieurement ruminées, ou ruminées par d'autres", "des images pour les images", ET les images "de l'absolue pensée, c'est-à-dire de la vie", les images "actuellement, et personnellement PENSEES") pourrait s'éclairer à partir de la distinction entre l'image au sens courant (comme "vue" ou "reproduction") et l'image-schème comme "transposition sensible du concept", relevant du schématisme comme d'"un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine", selon l'expression de Kant (*Critique de la Raison Pure*, op. cité, p.178)

2. D'autre part, on retrouve le terme même de *noyau* pour désigner la position centrale de l'imagination transcendante dans la *Critique de la Raison Pure* (au moins dans la première édition de la C.R.P., de 1781) dans la répétition heideggerienne de Kant : "Kant entreprend la mise à jour du fondement essentiel de la connaissance ontologique comme intuition pure finie au cours de la section qui fait suite à la déduction transcendante et est intitulée : *Du schématisme des concepts purs de l'entendement*." Cette référence à la *place* que le chapitre du schématisme occupe au sein du système et dans la suite des étapes de l'instauration du fondement, trahit à elle seule que ces onze pages de la *Critique de la Raison Pure* doivent former le *noyau* de toute l'oeuvre. Sans doute, l'importance décisive de la doctrine kantienne du schématisme ne s'impose-t-elle qu'après l'interprétation du contenu de cette doctrine." (*Kant et le problème de la métaphysique*, op. cité, p.147; nous soulignons)

On sait que cette répétition prend à la lettre les expressions de Kant : l'imagination transcendante serait la "racine commune" de ces deux "*sources* fondamentales" (ou de ces deux "*souches*") de la connaissance que sont la sensibilité et l'entendement : "racine commune inconnue", "dont nous n'avons que très rarement conscience".

⁹⁴ - Sur tout ceci, nous renvoyons à la seconde partie de ce travail : "Hiéroglyphes".

⁹⁵ - Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1962, pp.20-21.

image dans la pure indétermination d'un Il sans figure, d'un On indéterminé est chez Blanchot la question de la fascination, c'est-à-dire la question de l'image elle-même : l'expérience même du On voit, comme On parle et comme On meurt.⁽⁹⁶⁾ En effet, la catégorie de la fascination chez Blanchot, indissolublement fascination de l'image et fascination de l'absence de temps, fascination de l'image et du temps vide, est l'expérience cruciale du ON VOIT, ON PARLE et du ON MEURT comme *ON INDETERMINE*, comme *indétermination pure* : "Quiconque est fasciné, ce qu'il voit, il ne le voit pas à proprement parler, mais cela le touche dans une proximité immédiate, cela le saisit et l'accapare, bien que cela le laisse absolument à distance. La fascination est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, *le On indéterminé*, l'immense Quelqu'un sans figure. Elle est la relation que le regard entretient, relation elle-même neutre et impersonnelle, avec la profondeur sans regard et sans contour, l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante."⁽⁹⁷⁾

3 - Or, plus étrangement encore, cette logique apparemment cartésienne, à deux termes, où la détermination de la Parole(écriture) se fait toujours comme expérience de l'indétermination pure du ON (on parle, on meurt, on voit), comme expérience d'un fond illimité, indéfini et infini, interminable et incessant, ouvre peut-être elle-même une sorte de *néo-cartésianisme propre à Blanchot*, "hors dialectique", c'est-à-dire hors toute logique à trois termes, qui relancerait en quelque sorte la question du visible ouverte par le néo-kantisme propre à Foucault, *ré-ouvrant la question des visibilités comme matière même de la forme du déterminable*, à partir de l'expérience du Dehors. "Le temps de l'absence de temps n'est pas dialectique. En lui ce qui apparaît, c'est le fait que rien n'apparaît, l'être qui est au fond de l'absence d'être, qui est quand il n'y a rien, qui n'est déjà plus quand il y a quelque chose : comme s'il n'y avait des êtres que par la perte de l'être, quand l'être manque. Le renversement qui, dans l'absence de temps, nous renvoie constamment à la présence de l'absence, mais à cette présence comme absence, à l'absence comme affirmation d'elle-même, affirmation où rien ne s'affirme, où rien ne cesse de s'affirmer, dans le harcèlement de l'indéfini, ce mouvement n'est pas dialectique. Les contradictions ne s'y excluent pas, ne s'y concilient pas; seul, le temps pour lequel la négation devient notre pouvoir, peut être « unité des incompatibles »."⁽⁹⁸⁾

Ainsi retrouverions-nous, de façon inattendue, à travers cette question d'une "unité des incompatibles", la question de cette logique à deux termes, héraclitéenne, que désignait la pensée du montage comme Hors cadre chez Eisenstein, hors montage

⁹⁶ - "... ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, ..." Ibid. p.41.
Voir également, sur cette question de la fascination et du "point central" de "l'expérience propre de Mallarmé" les pages 46 et 55.

⁹⁷ - ibid. p.24. (nous soulignons)

⁹⁸ - ibid. p.21.

"dialectique", hors ce modèle de la totalité hegelienne qui constitue le pôle, apparemment majeur, de la pensée du montage chez Eisenstein⁽⁹⁹⁾

4 - Ainsi rencontrerions-nous, dans l'interstice la pensée nouvelle des visibilitées selon Foucault et de la pensée de la fascination comme catégorie nouvelle propre à Blanchot la question de cette passion du voir, de cette *passion de l'image* comme catégorie nouvelle de ce que Foucault appelle lui-même espace du dehors. "Pourquoi la fascination ? Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un *contact* à distance ? (...) Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image, et la fascination est la passion de l'image."⁽¹⁰⁰⁾ Cette question de la fascination comme passion de l'image, passion du voir, pourrait ré-ouvrir de façon entièrement nouvelle la reproblématisation des catégories que nous appelons "corps-événement", "couleur-événement" : du côté de la question d'une érotique nouvelle (érotique proprement cinématographique et érotique poétique de Joë Bousquet), comme du côté du montage proprement dit du film *Julien, portrait d'un voyant*⁽¹⁰¹⁾

⁹⁹ - Sur cette question des deux pôles de la pensée du montage chez Eisenstein, et sur le primat que nous accordons au montage comme Hors cadre, selon le point de vue du Dehors, nous renvoyons, ici même, à notre première partie : "L'Idée de Montage" et principalement à l'article "Dialectique Eisenstein".

Sur la question d'une nouvelle logique binaire, hors dialectique hegelienne (hors le moment médiateur de la négation comme hors enchaînement) voir également, dans la seconde partie "Hiéroglyphes", le texte "Effractures/Fantastiques" (particulièrement dans le chapitre intitulé : II. Hors cadre/chaosmos. L'(a)forme en procès.)

¹⁰⁰ - *ibid.* p.23.

Sur cette question de la fascination comme passion de l'image voir la suite du paragraphe intitulé "l'image" dans ce texte (pp.23-25) et le texte décisif de Blanchot, dans ce même livre, "Les deux versions de l'imaginaire" pp.266-277.

¹⁰¹ - Nous renvoyons ici à la partie III (excepté les "Remarques sur la Lettre à d'Alembert") et à la partie IV (en son entier) de ce travail.

5 - Une nouvelle image de la pensée: Hiéroglyphe et Rythme. De l'amplification de l'Idée de Hors cadre.

"Le transport tragique est à la vérité proprement vide; il est le moins pourvu de liaison.

Par là, dans la consécution rythmique des représentations, où s'expose le transport, ce que l'on nomme dans la mesure des syllabes la césure, la pure parole, la suspension antirythmique, devient nécessaire pour rencontrer comme arrachement le changement et l'échange des représentations à un tel sommet qu'alors ce ne soit plus le changement des représentations, mais la représentation en elle-même qui apparaisse"⁽¹⁰²⁾

Telle serait, du côté des mots, des pratiques du langage, la leçon nouvelle d'une première répétition du néo-kantisme propre à Foucault : la question nouvelle du visible ouverte par Foucault rencontre la question de la fascination chez Blanchot comme expérience de l'indétermination pure, dans son double et indivisible mouvement: fascination de *l'absence de temps*, fascination de *la matérialité* de l'image elle-même, en son contact. C'est cette conjonction nouvelle entre la question d'un ON à la fois singulier et indéterminé, d'une passion du ON comme forme pure et vide d'un temps illimité, et la passion de l'image comme mise en *suspens* de l'image elle-même qui nous semble la question la plus nouvelle de la pensée du dehors, dans l'interstice de la pensée de la fascination de Blanchot et de la pensée du visible -- "Des visibilitées hors du regard" -- de Foucault : pensée matinale, comme aimait à dire Foucault.

1 - C'est cette rencontre entre la pensée de Michel Foucault et la pensée du dehors qui nous semble décisive pour notre tâche philosophique à venir, quant à la question du cinéma et de la pensée, d'une *nouvelle Image de la pensée*, selon ce double aspect de *la matérialité* de l'image et de son *suspens*. En effet, c'est là le saut qu'aurait accompli pour nous la pensée de Foucault, dans sa singularité anonyme, son élégance inimitable, l'aigü de sa force, sur la ligne de la question de "l'image de la pensée" posée par Gilles Deleuze dans *Différence et Répétition*. Désormais, l'image n'est plus exclue de la pensée pure, de la différence, de la différence dans la pensée : l'expérience de ce que Foucault appelle chez Artaud "matérialité de la pensée"⁽¹⁰³⁾ est celle d'une *génitalité* de la pensée qui devrait créer, inventer, engendrer ses

¹⁰² - Hölderlin, "Remarques sur Oedipe", in *Remarques sur Oedipe, Remarques sur Antigone*, op. cité, p.49.

¹⁰³ - "L'attirance est pour Blanchot ce qu'est, sans doute, pour Sade le désir, pour Nietzsche la force, pour Artaud la *matérialité de la pensée*, pour Bataille la transgression : l'expérience pure du dehors et la plus dénudée." Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cité, p.27. (nous soulignons)
Voir également in *Les mots et les choses*, op. cité, p.395 : "Ce nouveau mode d'être de la littérature, il fallait bien qu'il fut dévoilé dans des oeuvres comme celle d'Artaud [ou de Roussel] -- et par des hommes comme eux. Chez Artaud, *le langage récusé comme discours et repris dans la violence plastique du heurt*, est renvoyé au cri, au corps torturé, à *la matérialité de la pensée, à la chair*." (nous soulignons)

images, sa fulguration personnelle : selon ce nouveau mode d'être de la pensée, penser c'est d'abord engendrer "cette spontanéité d'images porteuses du moi", c'est créer l''être, le brasillage initial où s'enflamme toute pensée -- ce noyau". L'image vive n'est jamais donnée, jamais innée mais chaque fois à fouetter, à arracher à ce négatif chenil des images mortes, "-- ô chiennes d'impossibilités"⁽¹⁰⁴⁾. Comme si l'expérience de l'impouvoir de la pensée était celle d'une pensée *radicalement* privée d'images : à la lettre, dont la racine pourrie ne peut plus (ou : ne peut *pas*) produire ces images vivantes, comme frappée d'un Mal radical : "Or il y a en moi quelque chose de pourri, il y a dans mon psychisme une sorte de vice fondamental qui m'empêche de jouir de ce que la destinée m'offre"; "Je n'arrive pas à *penser*. Comprenez-vous ce creux, cet intense et durable néant. Cette végétation. Comme affreusement je végète. Je ne puis ni avancer ni reculer. Je suis fixé, localisé autour d'un point toujours le même et que tous mes livres traduisent"⁽¹⁰⁵⁾. Etrange processus de l'écriture, révélation de *l'acte d'écrire* qui, au moment même où se déclare l'impossibilité de trouver *ses* images -- "Je n'ai pas lieu de chercher d'images. Je SAIS que je ne trouverai jamais mes images" -- au moment même de l'expérience de l'absence d'images est comme fascinée, engluée, immobilisée par la prolifération végétale de l'image elle-même, prise en son contact. "Je vais vers mes images. Je les arrache par touffes lentes, elles ne viennent pas à moi, ne s'imposent plus à moi"; "Je végète dans la pire des fainéantises morales"⁽¹⁰⁶⁾. Comme si la spontanéité d'une pensée créatrice de ses images vives, inventant sa propre fulguration, engendrant le noyau essentiel de la pensée était comme attaquée au vitriol, pétrifiée, gelée, jusqu'à ce que l'acte d'écrire fouette ce négatif chenil, *disjoigne "la masse mots-et-images"*, les dis-pose selon un mode de littérature nouveau dans "la violence plastique du heurt" : invente ce "langage concret", "physique" des images matérielles : *ses* hiéroglyphes.⁽¹⁰⁷⁾

¹⁰⁴ - On connaît le texte essentiel du "Préambule" aux lettres à Jacques Rivière, de 1946, où Artaud reprend, dans une écriture plus violente, plus proche du cri, du corps torturé, dans le langage de "la violence plastique du heurt" hiéroglyphique l'expérience de sa correspondance de 1923-24 avec Jacques Rivière : "Je suis un génital inné, à y regarder de près cela veut dire que je ne me suis jamais réalisé. / Il y a des imbéciles qui se croient des êtres, êtres par innéité. / Moi je suis celui qui pour être doit fouetter son innéité. / Celui qui par innéité est celui qui doit être un être, c'est-à-dire toujours fouetter cette espèce de négatif chenil, ô chiennes d'impossibilités." *Oeuvres complètes*, op. cité, tome I, pp.11-12.

¹⁰⁵ - Antonin Artaud, Lettre au Docteur Allendy du 30 novembre 1927, in *Oeuvres Complètes*, op. cité, supplément au tome I, pp.82 et 84.

¹⁰⁶ - *ibid.* pp.83-85.

¹⁰⁷ - C'est du côté de la pensée du théâtre qu'Artaud développe le plus explicitement la question du hiéroglyphe *comme question de la création* elle-même : la question de la création d'un langage nouveau, hors discours, est la question du Théâtre pur, c'est-à-dire de *la mise en scène* elle-même. Voir à cet égard, dans le tome IV des *Oeuvres complètes*, op. cité, pp.17; 45-48; 65; 73; 77; 107-108; 163.

Cette accentuation de la question de la création hiéroglyphique comme création d'un langage théâtral pur, *de la mise en scène* est l'une des différences les plus intéressantes entre la pensée du hiéroglyphe chez Artaud et la pensée du hiéroglyphe comme principe *du montage* hors cadre chez Eisenstein. Il y aurait donc *déplacement* de la question spécifiquement cinématographique du montage vers la question spécifiquement théâtrale de la mise en scène. Cependant, loin d'opposer mise en scène

Singulier néo-kantisme d'Artaud, comme si l'expérience de "la pensée vide", "sans images", "sans substance", "sans matière", "sans épaisseur" était l'expérimentation de la pensée sans intuition de l'analytique de *la Critique de la Raison Pure*, "concept vide" lorsqu'il est privé de "l'affection" de ces formes pures de la réceptivité que sont l'espace et le temps, du "contenu" de ce divers de la sensibilité *a priori* qui est *la matière* même de la pensée⁽¹⁰⁸⁾. "C'est que ma pensée ne se développe plus ni dans l'espace, ni dans le temps. Je ne suis rien. Je n'ai pas de moi-même. Car en face de quoi que ce soit, conception ou circonstance, je ne pense rien. Ma pensée ne me propose rien. C'est en vain que je cherche. Et ni du côté intellectuel, ni du côté affectif ou purement imaginaire je n'ai rien. Je suis sans aucune espèce de réserve. Sans aucune espèce de possibilité."⁽¹⁰⁹⁾ Cependant ici, chez Artaud comme chez Foucault dans *Les mots et les choses*, il s'agit d'un processus *empirico-transcendantal* : empirique puisque ces images ne sont pas innées, puisque les images matérielles sont elles-mêmes *condition* des formes pures de l'espace et du temps; transcendantal par ce statut de la spontanéité des images porteuses du moi comme noyau de la pensée, au plus proche du schématisme kantien, de la position

théâtrale et montage cinématographique, la pensée eisensteinienne du hiéroglyphe comme Hors cadre et la pensée du hiéroglyphe comme mise en scène chez Artaud conduisent également à une reproblématisation nouvelle de l'Idée de Montage, du côté de Rivette par exemple. Nous renvoyons ici à la troisième partie de ce travail : "III - Le corps-événement. Questions de mise en scène". On peut juger de la proximité de la pensée d'Artaud et de celle du montage comme Hors cadre à ce fragment du *Théâtre et son double*, dont l'idée est celle même du Hors cadre eisensteinien : "Il faut parler maintenant du côté uniquement matériel de ce langage. (...) Il serait vain de dire qu'il fait appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la mimique. Il est évident qu'il utilise des mouvements, des harmonies, des rythmes, *mais seulement au point où ils peuvent concourir à une sorte d'expression centrale, sans profit pour un art particulier.*" (ibid. p.108; nous soulignons) Quoi qu'il en soit de cette question, fondamentale pour notre problématique, contentons-nous de remarquer que si Artaud emploie l'expression de "hiéroglyphe *vivant*" pour dire ce nouveau langage "concret", "physique", "matériel", c'est toujours par rapport au *corps*, à sa mise en scène dans un espace nouveau, dans *une expérience de la disjonction* de la voix, de ses intonations, de ses vibrations et de ses qualités, de ses rythmes et du geste; des sons et des mots; des images de mots et des images-signes, des images hiéroglyphiques nouvelles; de l'espace sonore et de l'espace poétique nouveau créé par la mise en scène hiéroglyphique. Or ce processus de disjonction est celui-là même du montage sonore "moderne" -- exemplairement chez Godard (plus proche, *en sa complexité*, ses disjonctions *plurielles* du principe hiéroglyphique du Hors cadre selon Eisenstein et du principe hiéroglyphique de la mise en scène du théâtre de la cruauté selon Artaud que des disjonctions plus pures, plus élémentaires de Duras, des Straub, ou de Syberberg).

¹⁰⁸ - "La Logique transcendantale, au contraire, trouve devant elle un divers de la sensibilité *a priori* que l'Esthétique transcendantale lui fournit pour donner une matière aux concepts purs de l'entendement; sans cette matière elle serait dépourvue de tout contenu et, par conséquent, absolument vide. Or, l'espace et le temps renferment un divers de l'intuition pure *a priori*, mais ils n'en font pas moins partie des conditions de réceptivité de notre esprit (*Gemüths*), conditions qui lui permettent seules de recevoir des représentations des objets et qui, par conséquent, doivent toujours aussi affecter le concept." Kant, *Critique de la Raison Pure*, Analytique, &10, "Des concepts purs de l'entendement ou des catégories", op. cité, p.92.

¹⁰⁹ - Antonin Artaud, Lettre au Docteur Allendy du 30 novembre 1927, in *Oeuvres Complètes*, op. cité, supplément au tome I, p.84.

centrale de l'imagination pure dans la première édition de la *Critique de la Raison Pure*.

2 - L'expérience de la matérialité de la pensée, que nous désignerons aussi bien par la catégorie fondamentale du Hiéroglyphe est donc l'un des Eléments (au sens néo-kantien) de la nouvelle Image de la pensée créé par la pensée du dehors -- "l'étincellement même du dehors" : "chez Artaud, lorsque tout langage discursif est appelé à se *dénouer* dans la violence du corps et du cri, et que la pensée quittant l'intériorité bavarde de la conscience, devient *énergie matérielle*, souffrance de la chair, persécution et déchirement du sujet"⁽¹¹⁰⁾.

L'autre catégorie fondamentale de la pensée du dehors, le second Elément de la nouvelle Image de la pensée serait peut-être alors celle de la *Césure*, du *Suspens*, du *Rythme*, du "défaut de Dieu" dans l'expérience du Tragique chez Hölderlin : moment de "la première déchirure où la pensée du dehors s'est fait jour pour nous"⁽¹¹¹⁾, où Foucault rassemble, paradoxalement semble-t-il, le monologue ressassant de Sade et l'absence scintillante des dieux dans la poésie d'Hölderlin : "Pourrait-on dire sans abus qu'au même moment, l'un par la mise à nu du désir dans le murmure infini du discours, l'autre par la découverte du détour des dieux dans la faille d'un langage en voie de se perdre, Sade et Hölderlin ont déposé dans notre pensée, pour le siècle à venir, mais en quelque sorte chiffrée, l'expérience du dehors ? Expérience qui devait rester alors non pas exactement enfouie, car elle n'avait pas pénétré dans l'épaisseur de notre culture, mais flottante, étrangère, comme extérieure à notre intériorité, pendant tout le temps où s'est formulée, de la façon la plus impérieuse, l'exigence d'intérioriser le monde, d'effacer les aliénations, de surmonter le moment fallacieux de l'*Enttäusserung*, d'humaniser la nature, de naturaliser l'homme et de récupérer sur la terre les trésors qui avaient été dépensés aux cieux."⁽¹¹²⁾ Or, cette première déchirure du Dehors "qui réapparaît dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au cœur même du langage,"⁽¹¹³⁾ chez Nietzsche, Artaud, Bataille, Klossowski, est "contemporaine de Kant et de Hegel". Car, le point commun entre Sade et Hölderlin,

¹¹⁰- Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cité, p.19. Nous soulignons: 1 - D'une part, le concept de *disjonction* nous paraît essentiel au procès de hiéroglyphication, comme nous l'avons dit précédemment. Il s'agit de *dénouer* le double fil du langage discursif, celui des images de mots et des images matérielles nouvelles, images sonores et images visuelles. 2 - D'autre part, le concept d'*énergie matérielle* nous paraît essentiel "pour jeter un pont" entre l'expérience hiéroglyphique d'Artaud et l'expérience du désir de Sade, chez qui *le concept d'énergie* nous semble central (sur ce concept, voir la lecture de Sade de Blanchot in *L'entretien infini*, op. cité. "L'expérience limite", "L'insinuation, la folie d'écrire" §5 : "ce qui s'appelait crime s'appellera énergie; changement insignifiant, pourtant de grandes conséquences" p.331).

¹¹¹- *ibid.* p.17.

¹¹²- *ibid.* pp.17-18.

¹¹³- *ibid.* p.18.

c'est pour nous, pour "notre modernité", le rapport à Kant⁽¹¹⁴⁾, dans un néo-kantisme à venir.

Les lectures les plus récentes d'Hölderlin ne cessent de ré-insister sur le rapport de sa pensée à celle de Kant. Soit pour dire "la césure du spéculatif", l'expérience de la Tragédie envisagée d'un point de vue spécifiquement théâtral (à la fois théorie et pratique du théâtre dans l'écriture dramatique nouvelle d'oeuvres comme les trois versions du premier essai dramaturgique *La mort d'Empédocle*), l'expérience de la tragédie comme répétition, par Hölderlin, de "la blessure (ré)ouverte *in extremis* par Kant dans sa pensée du Même" : "l'impossible recouvrement de la crise, la blessure encore ouverte dans le tissu de la philosophie, ne cicatrisant pas et se rouvrant toujours sous la main qui la ferme"⁽¹¹⁵⁾. Soit pour dire la "mêmeté" de la pensée d'Hölderlin, avec Kant, "en deçà et au delà de l'idéalisme spéculatif", la même exigence d'un tout, selon l'unité "qui n'est plus rien de simple, ni de donné" : "selon l'exigence et donc la tension, le suspens, voire la déchirure de l'unité", "l'inavènement de l'Un", hors dialectique⁽¹¹⁶⁾. C'est cette question d'un rapport (ou d'un non-rapport) nécessaire entre la pensée d'Hölderlin et un néo-kantisme actuel qui nous semble décisive, aujourd'hui, quant à notre tâche de reproblématisation de l'Idée de Montage.

En effet, au point où nous sommes, le Hors cadre apparaît comme "schème préconceptuel" permettant de décrire l'organisation et la dispersion des catégories singulières d'"un art de l'existence", selon l'expression du dernier Foucault, d'une "etho-poétique" nouvelle. Ces catégories plurielles, hétérogènes, appartenant aux pratiques du voir comme aux pratiques du langage, se rassemblent pourtant le long de deux axes déterminés par ces deux Eléments d'une Esthétique nouvelle : l'un serait la catégorie du Hiéroglyphe, selon l'expérience de la matérialité de la pensée d'Artaud; l'autre, la catégorie de la Césure, du Suspens, du Rythme, selon l'expérience du Tragique, du "défaut de Dieu" chez Hölderlin, comme il a été dit. Or la catégorie de la Césure, du "suspens anti-rythmique" ré-ouvre pour nous, à notre tour, deux directions de recherche essentielles. La première est celle d'une logique du fragmentaire, hors dialectique, comme hors toute théologie négative du ni... ni..., relevant finalement d'une éblouissante intériorité, de la plénitude sans faille de l'être

¹¹⁴- On connaît les exemples majeurs de ce double rapport à Kant : 1 - *Du côté du rapport Sade-Kant*, ce sont les lectures de Lacan ("Kant avec Sade" in *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, pp.765-790) et de Foucault in *Les mots et les choses*, op. cité. 2 - *Du côté du rapport Hölderlin-Kant*, outre le travail décisif de Jean Beaufret dans son commentaire des *Remarques sur Oedipe, Remarques sur Antigone*, op. cité, (cf. note 92), outre la question de la temporalité du cogito kantien et du temps pur et vide Hölderlinien ouverte par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, op. cité, ce sont les travaux de Philippe Lacoue-Labarthe et de Jean-Luc Nancy. Voir en particulier leur ouvrage commun *L'Absolu littéraire*, Seuil, Paris, 1978, ainsi que les articles cités plus bas.

¹¹⁵- Philippe Lacoue-Labarthe, "La césure du spéculatif" in *L'imitation des modernes (Typographies II)*, Galilée, Paris, 1986, p.44.

¹¹⁶- Jean-Luc Nancy, "La joie d'Hyperion" in *Les Etudes philosophiques*, n°2/1983.

et de la pensée, du silence et du Discours⁽¹¹⁷⁾. L'autre direction est celle du Hors cadre comme expérience de l'écriture cinématographique, du Texte selon son double versant⁽¹¹⁸⁾ : expérience de la disjonction et de la couture énigmatique entre *l'acte d'écrire* (au sens pur de Mallarmé) et *l'acte de cinématographier* (au sens pur de la parole (Montage) de Godard). A cet entrecroisement secret, nous rencontrons nécessairement les expériences fondamentales de la pensée du dehors : l'impouvoir de la pensée, la fêlure du Je et du temps pur et vide, la Blessure-événement, et la simple joie d'Hyperion :

Et peu de savoir, mais de joie beaucoup
Est donné aux mortels.

Or, l'écriture du dehors s'expérimente toujours selon un double versant: expérience de la pensée matérielle d'Artaud, impouvoir de la pensée à la couture énigmatique d'une pensée sans image et de l'écriture hiéroglyphique d'un théâtre de la cruauté;

¹¹⁷ - "On peut bien supposer que [la « pensée du dehors »] est née de cette pensée mystique qui, depuis les textes du Pseudo-Denys, a rôdé aux confins du christianisme : peut-être s'est-elle maintenue, pendant un millénaire ou presque, sous les formes d'une théologie négative. Encore n'y a-t-il rien de moins sûr : car si dans une telle expérience il s'agit bien de passer « hors de soi », c'est pour se retrouver finalement, s'envelopper et se recueillir dans l'intériorité éblouissante d'une pensée qui est de plein droit Etre et Parole, Discours donc, même si elle est, au-delà de tout langage, silence, au-delà de tout être, néant."

Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cité, pp.16-17.

¹¹⁸ - Nous rencontrons ici *le concept d'amplification* créé par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier pour rendre compte du double versant de l'expérience eisensteinienne, du *Texte* au sens d'une sémiotique nouvelle du Texte(montage) : "Par amplification, il faut entendre ici la coexistence de deux versants dans l'intervention eisensteinienne : une pratique d'un langage artistique à dominance visuelle -- le cinéma -- et une théorie de ce langage -- le caractère expérimental de la démarche tenant précisément à la relation établie entre ces deux points de vue. Nous prendrons la formulation de l'entreprise à son moment le plus incisif, en nous arrêtant sur la définition du montage proposée en 1929, juste après la réalisation d'*Octobre*, ce film conçu comme tentative ciné-dialectique pour écraniser les concepts. Véritable manifeste du montage, le texte « Hors cadre » a été largement reconnu et exploité, en particulier depuis sa première traduction française il y a dix ans; mais la complexité des pistes ouvertes par Eisenstein invite à les reprendre systématiquement dans l'optique scripturale qui est la nôtre pour l'instant." Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé*, op. cité, pp.34-35.

L'intérêt de ce concept nous semble double. 1 - D'une part, négativement, il permet d'échapper aux reproches (légitimes) d'"extension" d'un concept, dont on sait que la compréhension s'affaiblit au fur et à mesure que l'extension croît. Que veut dire Texte, écriture appliqué au film ? Que veut dire Montage appliqué au Texte, à l'écriture au sens strict ? Comment sortir des analogies les plus usées ? 2 - D'autre part, positivement, la pensée du "double versant" de l'expérience eisensteinienne permet à Marie-Claire Ropars-Wuilleumier de fonder le Texte(montage) comme *texte divisé*, coexistence, mise en relation d'"une pratique artistique à dominante visuelle -- le cinéma --" et d'"une théorie du langage". Cette définition de *l'amplification* eisensteinienne rencontre la question de *la disjonction* entre pratiques du voir et pratiques du langage ouverte par Foucault. Elle permet de fonder *le concept de texte filmique*, d'écriture filmique (comme celui de Montage appliqué à l'écriture littéraire), de sortir enfin de l'analogie. Paradoxalement, il s'agit ici d'un concept dont l'extension augmente la puissance de compréhension, ouvre quasi à l'infini une *lecture* et une *réécriture* nouvelles des textes et des films, dans un libre jeu littérature/cinéma.

cf. les lectures(montage) de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, notamment à partir de textes purement littéraires, tels celui de Louis-René des Forêts, "Une mémoire démentielle", in *Ecraniques*, op. cité, VI - La quatrième dimension du texte, "Voix off : Le film absent de Louis-René des Forêts", pp.139-160.

expérience du Tragique, du défaut de Dieu chez Hölderlin, à la fois pure poésie, proche la pensée et écriture dramatique (les trois versions d'*Empédocle*) ou roman (*Hypérion*)⁽¹¹⁹⁾. Expérience hérétique de Pasolini, dans son double et indivisible mouvement, écriture et cinéma de poésie; espace nouveau texte/théâtre/film ouvert par Marguerite Duras, comme si *la voix* qu'elle appelle "voix de lecture intérieure", "ce silence qu'il y a juste avant les mots", -- genèse de l'écriture elle-même, devait se donner nécessairement à *voir* dans un film, ou dans ce "théâtre lu", "pas joué", sans "le jeu qui enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang" -- théâtre lu qu'elle appelle simplement "du théâtre"⁽¹²⁰⁾. Erotique de Joë Bousquet entre écrit "traduit du silence" et pratique singulière du voir, entre corps-événement et couleur-événement, Il-Blessure et Noir souterrain. Sur ces chemins, nous rencontrerions le doute de Blanchot quant à la nécessité du pur concept, la crainte de Jean-Luc Nancy quant à la capacité de la philosophie aujourd'hui d'affronter "la froide nuit des hommes" et la joie d'Hölderlin⁽¹²¹⁾, la méfiance de Godard quant à la nécessité d'une pure théorie du cinéma⁽¹²²⁾.

Car c'est finalement au *suspens de l'Unité* du concept, à la mise en suspens de l'Idée même du tout comme Unité qu'aboutit la libre confrontation de la pensée de Kant et de celle d'Hölderlin. Du côté de leur mêmeté comme du côté de leur plus extrême différence, comme dirait Jean-Luc Nancy.

¹¹⁹ - Dans un texte très récent, "L'impossible retour à Ithaque", Jean Borreil ajoute la dimension du roman à la lecture actuelle d'Hölderlin : *Hypérion*, roman élégiaque, ni poème, ni essai. Tout se passe comme si la découverte de "notre modernité" aujourd'hui allait multipliant les discontinuités, les différentes pratiques d'écriture, les brisures, comme si le Tragique, la Césure, le Chiasme étaient encore eux-mêmes des concepts trop unitaires, comme s'ils ne pouvaient plus être dits que de plusieurs façons, soumis eux-mêmes à un processus de fluidification de la pensée, mettant en suspens toute tentative de réduction de l'expérience d'écriture chaque fois singulière à un concept. La confrontation d'*Hypérion* avec le monologue de Molly Bloom, avec *l'Ulysse* de Joyce (un voyage sans méditerranée) nous paraît exemplaire d'un geste nécessaire de déprise (par rapport aux interprétations dominantes, principalement celle d'Heidegger; par rapport aux formes dites plus hautes de la poésie ou de l'essai, plus proches le surplomb de la pensée). Le "retour à" une plus grande Sobriété, pour employer l'une des catégories d'Hölderlin est sans doute l'une de nos tâches les plus modestes, les plus obscures. En tout cas, la lecture *actuelle* d'Hölderlin en dépend. Revenir à une écriture courante : le monologue intérieur, loin d'être un mode d'écriture daté, une expérimentation dépassée, serait l'un des modes de notre modernité, d'une nouvelle *horizontalité*.
cf. Jean Borreil, "L'impossible retour à Ithaque" in *Lieux et transformations de la philosophie*, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, pp.205-221.

¹²⁰ - Marguerite Duras, *La vie matérielle*, P.O.L., Paris, 1987, p.14.

¹²¹ - "Ce que je crains, peut-être l'as-tu soupçonné, n'a rien à voir avec ce que d'aucuns invoquent comme l'intangibilité du poète, avec la peur de massacrer le chant par le concept. Je crains que la philosophie soit encore incapable d'affronter la froide nuit des hommes. Ou bien, ce qui est le même, qu'elle ne puisse guère entendre ceci :

Et peu de savoir, mais de joie beaucoup
Est donné aux mortels. (Le Gothard)"

Jean-Luc Nancy, "La joie d'Hyperion" in *Les Etudes philosophiques*, n°2/1983.

¹²² - Voir sur cette question les deux dernières pages, très belles, de *L'Image-temps* de Gilles Deleuze.

Du côté de leur mêmeté, car Hölderlin est *le Même* que Kant dans sa pensée de "l'inavènement de l'Un", "ces fragments à quoi se réduit toute oeuvre humaine" dont lui parle Diotima, et qui forme "avant tout, au plus profond, une pensée de l'inavènement de l'Un" : "L'inavènement n'est pas la rupture, ni l'inachèvement. Il se distingue aussi bien d'une « vision tragique » au sens courant de cette expression que de la projection de l'Un dans le mauvais infini d'une tâche interminable -- et pourtant il se sépare tout autant du bon infini de son effectuation dialectique. L'inavènement de l'Un ne signifie pas que l'Un, n'advenant pas, ne pourrait être l'Un qu'il doit être, et s'abandonnerait à la détresse d'une pure dislocation, ou à l'épuisante et plutôt risible fuite d'une course asymptotique (ces motifs pourtant sont bien aussi chez Hölderlin). Mais l'Un comme tel n'advient pas. Il est l'Un qu'il est dans son inavènement."⁽¹²³⁾ C'est ainsi qu'Hölderlin est alors, au plus près, *le même* que Kant, dit Jean-Luc Nancy. Au plus proche de l'Idée kantienne, dirons-nous, problématique c'est-à-dire problématisante, posant *idéellement, en droit l'Unité*, mais sachant cette unité indéterminée, selon le premier moment objectif de l'Idée; sachant aussi la détermination de cette unité par le concept seulement *indirecte, par analogie* avec les objets de l'expérience selon le second moment objectif de l'Idée; sachant l'infini de la détermination complète de l'Unité comme *purement idéale*, selon le troisième moment de l'Idée. Par ces trois modulations de l'Unité (*idéelle, indirecte, idéale*) l'Idée kantienne échappe à jamais à toute unité dialectique, à toute effectuation dans et par la détermination de la réalité d'un concept, à tout avènement : l'Un de l'Idée est essentiellement inavènement, tandis que "l'exigence d'unité" (fût-elle idéelle, indirecte et idéale) la sauve de la pure dislocation, de la mauvaise fragmentation, de l'émiettement à l'infini des faux fragments, de la fuite asymptotique. Telle serait la force, la splendeur de l'Idée chez Kant : *le savoir* de cette fêlure du Je et du Moi, de la spontanéité du Je pense par une réceptivité, une passivité essentielle, rendant l'Un à son inavènement essentiel, hors les objets de l'expérience comme hors la pure pensée. Telle serait *l'expérience* holderlinienne de ce savoir de l'inavènement essentiel de l'Un, sa pratique poétique : la césure est cette "suspension anti-rythmique" qui rend toute *composition* impossible, *dis-pose* et *juxtapose* comme rythme pur l'Unité de l'être-un et son inavènement, les laissent "comme au bord d'un gouffre, l'un à côté de l'autre" : "Mais l'un comme tel n'advient pas. Il est l'Un qu'il est dans son inavènement. Il ne compose pas l'unité de son être-un et de son inavènement, il les laisse se poser, ensemble et séparés, dans une sorte de cadence : « Il est une éclipse, un silence de toute existence où il nous semble avoir tout perdu, une nuit de l'âme où nul reflet d'étoile, même pas un bois pourri ne nous éclaire. »"⁽¹²⁴⁾

Du côté de leur plus extrême différence, c'est encore la possibilité d'un *concept* de l'Un qui est la pierre d'achoppement de la troisième Critique -- alors que Hölderlin penserait la beauté à partir de l'Un⁽¹²⁵⁾. "Mais cela signifie qu'il pense la beauté à

¹²³ - Jean-Luc Nancy, "La joie d'Hyperion", article cité.

¹²⁴ - *ibid.*

¹²⁵ - "Leur différence, on pourrait la dire en ceci : Kant se sert de la beauté pour penser l'Un; la beauté ne lui est donc rien, elle défait seulement -- mais sans appel -- la possibilité d'un *concept* de l'Un (telle est bien la pierre d'achoppement de la troisième *Critique*, diversement mais en somme unanimement

partir de l'Un sans concept -- à partir de l'Un qui n'est pas Sujet, qui n'est pas Idée ni Substance, mais de l'un qui en tant qu'un n'est pas. Que l'Un en tant qu'Un n'est pas, qu'il inadvient essentiellement, c'est ce qu'il fallait savoir lire dans la troisième Critique (...)"⁽¹²⁶⁾

C'est donc toujours, de multiples façons, dans la direction de la troisième Critique, de la question du sublime que convergent les questions d'une Esthétique nouvelle. L'idée néo-kantienne d'une disjonction entre pratiques du voir et pratiques du langage rencontre nécessairement la question de la discordance, d'un *accord discordant* des facultés de la *Critique du Jugement*. Ou plutôt, c'est dans la direction d'"une faculté qui ne peut être elle-même une faculté, ni une, ni une faculté, et ne saurait advenir que dans l'excès sur tout avènement"⁽¹²⁷⁾ que nous devons aller.

évitée ou évacuée par les Fichte, Hegel, Schlegel, et même par Schelling). Hölderlin pense la beauté à partir de l'Un : cela ne signifie pas un instant qu'il opposerait l'Un du poète à l'un inadvenu du philosophe, selon le diagramme et la dialectique bien connus, trop connus. (Au contraire ...)" Jean-Luc Nancy, *ibid.*

¹²⁶ - Jean-Luc Nancy, *ibid.*

¹²⁷ - Jean-Luc Nancy cite la définition du sublime du §26 de *La Critique du Jugement* : t déterminé à l'infini, susceptible d'être exprimé en nombres; et cela est impossible. Toutefois *pouvoir*, sans contradiction, *même seulement penser l'infini donné*, ceci suppose en l'esprit humain une faculté qui est elle-même suprasensible.»

Il la commente en ces termes : "Il fallait lire qu'une , autrement dit une faculté *absolument* grande -- *un sens* de l'Un -- ne peut plus être elle-même une faculté, ni une, ni faculté, et ne saurait advenir que dans l'excès sur tout avènement." *ibid.*

Sur la question du sublime, aujourd'hui, voir également le texte de Jean-Luc Nancy : "L'offrande sublime" in *Poésie*, 1984.

6 - Deuxième répétition du néo-kantisme propre à Foucault : de l'effacement du transcendantal à l'avènement de la couleur. L'être-couleur.

"S'il y a un rapport entre écriture et passivité, c'est que l'une et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet : supposent un changement de temps : supposent qu'entre être et ne pas être quelque chose qui ne s'accomplit pas arrive cependant comme étant depuis toujours déjà survenu -- le désœuvrement du neutre, la rupture silencieuse du fragmentaire."⁽¹²⁸⁾

Il y aurait donc nécessité de trouver un troisième Élément, au-delà des deux catégories fondamentales du Hiéroglyphe et du Rythme, une nouvelle dimension, un nouvel axe, qui permette de rendre compte de la césure du concept, du suspens de son unité, de l'inavènement essentiel de l'Un et qui laisse advenir, cependant, la possibilité même de l'avènement.

1 - Une première réponse nous est donnée dans la direction de la fascination selon Blanchot, de l'émergence d'une catégorie nouvelle, celle de *la passivité*, de *l'effacement*, qui pourrait être le troisième Élément de la nouvelle image de la pensée. Car, à la *jointure* des deux directions fondamentales précédentes (l'image matérielle, la suspension antirythmique), la fascination selon Blanchot, à la fois "passion de l'image en son contact" et "passion de l'absence de temps", peut se dire comme *jonction et disjonction* du Hiéroglyphe et du Rythme, ces deux Éléments de la nouvelle image de la pensée -- ainsi *la jointure* pourrait être elle-même l'une des notions fondamentales du "schème préconceptuel" du Hors cadre.⁽¹²⁹⁾ Elle permet de dire l'articulation des deux catégories du Hiéroglyphe et du Rythme, *leur libre jeu hors le modèle de l'articulation comme totalité organique*⁽¹³⁰⁾, hors la nécessité d'un

¹²⁸ - Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1983, pp.29-30.

¹²⁹ - Au cours de notre recherche, nous avons rencontré plusieurs fois la catégorie de jointure :
 1 - *Du côté de la question de l'érotique*, dans le thème de "la jointure à boule" de *la poupée* de Bellmer et de *la pupille* chez Joë Bousquet (voir particulièrement "Le portrait ovale", pp.16-17, 21, 35-36, 42, 45, dans la partie II - Hiéroglyphes).
 2 - *Du côté de la logique du montage des images visuelles et des images sonores, dans ce que nous appelons "cinéma fragmentaire"*, à partir notamment du Cinématographe de Bresson : "Ce qui se passe dans les jointures. "; "Ne cours pas après la poésie. Elle pénètre seule par les jointures (ellipses)". (Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1983, pp.25,35.)
 3 - *Du côté de la question de l'articulation de l'éthique et du politique de la pensée du Dehors*, dans "la communauté des amants", que nous avons à peine abordée dans notre "Approche de l'érotique de Joë Bousquet" (voir III - Le corps-événement. Questions de mise en scène), à propos des "cinéastes de la passion" (Duras, Godard), à la suite de la lecture de *La communauté inavouable* de Blanchot (Minuit, Paris, 1983). Il faudrait prolonger et approfondir cette esquisse d'analyse en confrontant les catégories éthique et esthétique de l'érotique (Bousquet, Bataille, Duras, Godard) aux concepts plus strictement politiques, tels celui de *communauté* chez Marx produit par Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée* (voir note suivante).

¹³⁰ - Jean-Luc Nancy, dans des pages remarquables, propose un concept nouveau de la communauté « posée avant la production », "un être en commun de l'être singulier", chez Marx. La notion de *jointure* apparaît comme *condition* décisive de ce concept, à la jointure si l'on ose dire, du politique et de l'éthique. Jean-Luc Nancy remarque alors comment la notion d'articulation comme jointure met en

accord concordant des deux instances du Voir et du Parler, comme la fêlure interne à chacune de ces catégories elles-mêmes : *la pure juxtaposition des singularités* constituantes du Hiéroglyphe comme *la multiplicité des brisures* provoquées par le Suspens antirythmique, hors l'unité du concept. En effet, il y a dans et pour chacun de ces Éléments eux-mêmes, en quelque sorte interne à chacun d'eux, *à la fois un écart* (la *disjonction* essentielle à la pensée hiéroglyphique, "l'espace blanc" entre les glyphes hétérogènes; *la césure* du temps pur et vide) et *une couture énigmatique, un entrecroisement secret* -- et de l'un à l'autre "un lien subtil, instable, à la fois insistant et incertain", "toute une série d'entrecroisements; ou plutôt de l'un à l'autre des attaques lancées, des flèches jetées contre la cible adverse, des entreprises de sape et de destruction, des coups de lance et des blessures, une bataille"⁽¹³¹⁾. Car ce que Michel Foucault dit du "calligramme défait" dans "*Ceci n'est pas une pipe*", pourrait être dit de ce que nous appelons Hiéroglyphe : "Car c'est là, sur ces quelques millimètres de blancheur, sur le sable calme de la page, que se nouent entre les mots et les formes, tous les rapports de désignation, de nomination, de description, de classification. Le calligramme a résorbé cet interstice; mais une fois rouvert, il ne le restitue pas; le piège a été fracturé sur le vide : l'image et le texte tombent chacun de son côté, selon la gravitation qui leur est propre."⁽¹³²⁾ Il y aurait donc, du côté du hiéroglyphe, à la fois jonction et disjonction, séparation et passages : "la petite bande mince, incolore et neutre" qui à la fois sépare les glyphes, court au-dessus et au-dessous des différentes cartouches glyphiques, les entoure isolément et leur sert aussi de frontière "comme pour d'incessants passages".

Du côté de la Césure, l'expérience de la fêlure du *Je* auto-affecté par le temps est l'expérience de la différence dans la pensée elle-même. Moment essentiellement *théâtral*, peut-être (Tragique hors pathétique), où la Césure devient comme un personnage conceptuel, une catégorie hiéroglyphique, un de ces *principes métaphysiques vivants* qu'invoquait le théâtre de la cruauté⁽¹³³⁾. "Quand la différence se

question le modèle kantien d'articulation proposé par la seconde partie de *la Critique du Jugement* comme concept définissant l'organisme. "Cela signifie que l'articulation dont la communauté se forme et se partage n'est pas une articulation organique (bien que Marx ne sache pas la désigner autrement). (...) Pourtant, la totalité ou le tout de la communauté n'est pas un tout organique. La totalité organique est la totalité dans laquelle l'articulation réciproque des parties est pensée sous la loi générale d'une instrumentation dont la co-opération produit et entretient le tout en tant que forme et raison finale de l'ensemble (c'est du moins ce que, depuis Kant, on pense au titre de l'« organisme » : il n'est pas certain qu'un corps vivant ne se pense que sous ce modèle)." *La communauté désœuvrée*, Bourgeois, Paris, 1986, pp.186-187.

¹³¹ - Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, op. cité, pp.30-31.

¹³² - *ibid.* pp.33-34. (nous soulignons)

133 - Ainsi *la Césure*, catégorie à jamais signée par Hölderlin, nous apparaît comme catégorie fondamentale du Hors cadre : catégorie sur les bords de laquelle peuvent venir fourmiller, quasi à l'infini, une série de catégories singulières : *la fêlure* de Fitzderald, de Zola et de Deleuze; *la Blessure* de Bousquet; *la lazy line* de John Ford et de Jean-Louis Leutrat; *le zigzag* d'Eisenstein; *l'anfracture* de Gérard Granel; ce que nous appelions, pour dire la multiplicité de la brisure, *Effractures* etc. Plus précisément, on pourrait dire que Hölderlin déplace le sens strictement technique de la césure, au sens spécifique de la poétique des anciens et de la rhétorique classique vers un sens ontologique, pure Poésie, auquel il donne également le nom de Tragique (non seulement au sens purement poétique du

trouve subordonnée par le sujet pensant à l'identité du concept (cette identité fût-elle synthétique), ce qui disparaît, c'est la différence dans la pensée, cette différence de penser avec la pensée, cette *génitalité* de penser, cette profonde fêlure du Je qui le conduit à ne penser qu'en pensant sa propre passion et même sa propre mort dans la forme pure et vide du temps. Restaurer la différence dans la pensée, c'est défaire ce premier noeud qui consiste à représenter la différence sous l'identité du concept et du sujet pensant"⁽¹³⁴⁾ C'est donc ce noeud de la pensée, de l'identité du concept et du sujet pensant qui vient *disjoindre* (plutôt que couper, ou trancher), *dédoubler* (comme les deux fils principaux d'une torsade après qu'un noeud ait été défait) l'expérience de la fascination selon la double forme de la fascination de l'image et de la fascination de l'absence de temps, selon le double mode de la passion : passion de l'image et passion du temps pur et vide.

Sur cette couture énigmatique du fil du temps, nous rencontrerions la question de la passion du voir, de la passion de l'image, selon ce *concept nouveau de la passion, d'une "exigence de passivité"* que proposent Foucault et Blanchot⁽¹³⁵⁾, où la passivité essentielle à l'image dans la fascination ne s'oppose plus à la spontanéité même de la pensée -- son noyau, sa fulgurance, son brasillement initial, sa vie : "une passivité qui est le « pas du tout à fait passif », qui a donc abandonné le niveau de vie où passif serait seulement opposé à actif".⁽¹³⁶⁾

Tragique, "poésie proche de la pensée" auquel il donne sa signature impérissable, mais aussi au sens de la *tragédie*, d'une *pratique théâtrale* dont Lacoue-Labarthe dégage les niveaux différents (les analyses d'*Oedipe* et d'*Antigone* dans les *Remarques*; la traduction de ces deux tragédies de Sophocle; l'écriture des trois versions d'*Empédocle*).

Pour nous, ces *deux pôles internes* à la catégorie de Césure (*le Tragique*, au sens de la pratique théorique et de la poésie; *la tragédie* au sens de la pratique spécifiquement théâtrale) rejoignent la question d'une amplification de la notion de Hors cadre, de ses deux versants, selon *le zigzag*, *les effractures*, *la brisure interne* à l'Idée même de Montage chez Eisenstein (montage dialectique comme mise en cadre; montage fragmentaire comme Hors cadre). Voir essentiellement sur ce dernier point "Dialectique Eisenstein (mise en cadre/hors cadre l'(a)forme)" dans la partie I - L'Idée de Montage ainsi que "Effractures /fantastiques" dans la partie II - Hiéroglyphes.

Cela, en un sens, a déjà été dit (voir plus haut, 5.2 "le Rythme", pp.52-59) -- sous un autre aspect cependant : celui de la Césure comme suspens hors dialectique à trois termes. Ici la Césure se dit plutôt comme catégorie *visuelle*, rendant *visible les deux bords disjoints* de la Fêlure, de l'Anfracture, de la Brisure, *la ligne multiplement brisée* de la lazy line, du zigzag, des *effractures*. Car telle est l'une des marques de la Catégorie depuis Aristote : en elle, par elle, "l'être se dit de plusieurs façons". La Catégorie hiéroglyphique est essentiellement *plurielle*.

¹³⁴ - Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cité, pp.341-342.

¹³⁵ - Sur cette catégorie de la Passivité chez Blanchot, le texte essentiel est celui de *L'écriture du désastre*, op. cité, pp.29-49. Voir en particulier les critiques sur la patience, "*la passion de la patience*", et celles sur "l'absence de temps", le mourir comme "corps de l'intervalle : suspens de l'être, syncope comme coupure du temps".

Voir également dans *La pensée du dehors* les analyses de Foucault sur les deux pôles fondamentaux de la passivité selon Blanchot "être attiré, être négligent", à partir desquels on pourrait dresser une table des catégories nouvelles de la passion selon Blanchot.

¹³⁶ - Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cité, pp.28.

C'est ici, dans *L'écriture du désastre*, dans ces analyses comme celles de "la patience" que l'on voit l'écriture de Blanchot se déprendre de ce que Michel Foucault appelait dans *La pensée du dehors* "le langage réflexif" (celui qui est "du côté de la conscience") pour aller "vers une extrémité où il doit toujours se contester, trouver le langage du dehors, hors tout usage dialectique de la négation : "C'est pourquoi le langage de Blanchot ne fait pas un usage dialectique de la négation. Nier dialectiquement, c'est faire entrer ce que l'on nie dans l'intériorité inquiète de l'esprit. Nier son propre discours comme le fait Blanchot, c'est *le faire passer sans cesse hors de lui-même*, le dessaisir à chaque instant non seulement de ce qu'il vient de dire mais du pouvoir de l'énoncer; c'est le laisser là où il est, loin derrière soi, afin d'être libre pour un commencement (...)"⁽¹³⁷⁾. C'est cette écriture du dehors, du côté de la fiction, qui ouvre *un espace nouveau, hors temporalité dialectique*, au plus proche de ce que nous appellerions avec Artaud un espace hiéroglyphique : celui de "l'intermédiaire neutre, l'interstice entre les images", "du vide qui les entoure", "l'espace où elles sont prises sans racine et sans socle" : "La fiction consiste donc non pas à faire voir l'invisible, mais à faire voir combien est invisible l'invisibilité du visible. De là sa profonde parenté avec l'espace, qui, ainsi entendu, est à la fiction ce que le négatif est à la réflexion (alors que la négation dialectique est liée à la fable du temps)." ⁽¹³⁸⁾

Cet espace nouveau, ce commencement de l'écriture nouvelle, hors dialectique (hors négation comme hors temporalité), Blanchot l'appelait, dans *L'Espace littéraire*, "fascination de l'image" et "fascination de l'absence de temps". Foucault, dès ce texte de 1966 -- *La pensée du dehors*, l'appelle plutôt *l'effacement*, dans l'analyse de ce (double) mouvement de conversion qui veut suspendre la contradiction dialectique, effacer le mot même de temps et laisser advenir l'érosion infinie de l'espace du dehors : "Pas de réflexion, mais l'oubli; pas de contradiction, mais la contestation qui efface"⁽¹³⁹⁾. Car le processus même de cette conversion, de l'écriture du dehors, est celui-là même de *l'effacement* : ce langage tourné "vers une extrémité où il faut toujours se contester : parvenu au bord de lui-même, il ne voit pas surgir la positivité qui le contredit, mais *le vide dans lequel il va s'effacer*; et vers ce vide il doit aller, en acceptant de se dénouer dans la rumeur, dans l'immédiate négation de ce qu'il dit, dans un silence qui n'est pas l'intimité d'un secret mais le pur dehors où les mots se déroulent indéfiniment"⁽¹⁴⁰⁾.

C'est cet effacement de l'écriture du dehors, cet effacement essentiel à l'écriture, *l'écriture elle-même comme effacement*⁽¹⁴¹⁾ que *L'écriture du désastre* donne à voir,

¹³⁷ - Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cité, ch.3 - Réflexion, fiction, p.22.

¹³⁸ - *ibid.* p.24.

¹³⁹ - *ibid.* pp.22-23.

¹⁴⁰ - *ibid.* p.22. (nous soulignons)

¹⁴¹ - Sur ce thème chez Blanchot, lire la communication de Roger Laporte "Tout doit s'effacer. Tout s'effacera" in *Lignes*, n°11, "Maurice Blanchot", septembre 1990, pp.13-21.

dans les analyses à la lettre sublimes -- si le mot n'était déjà trop vieux pour Blanchot, pas assez neutre -- de "la passivité" : "Passivité, passion, passé, pas (à la fois négation et trace ou mouvement de la marche), ce jeu sémantique nous donne un glissement de sens, mais rien à quoi nous puissions nous fier comme à une réponse qui nous contenterait."⁽¹⁴²⁾ Pour nous, ce thème du pas indiquerait une passivité essentielle à ce que nous appelons Hiéroglyphe : écriture hiéroglyphique des Tarahumaras -- trace à même le rocher des pas anciens, très anciens, des trajets coutumiers d'une race-principe⁽¹⁴³⁾, écriture hiéroglyphique des Anciens qui selon Vico "entendaient la nuit le soleil qui passait sous la mer d'occident en orient"⁽¹⁴⁴⁾, le Rythme pur, battement égal-inégal du temps pur et vide : "la passivité d'un temps sans présent -- absent, l'absence de temps --": la "syncope comme coupure du temps"⁽¹⁴⁵⁾. Blanchot se contente, quant à lui, d'appeler "cette passivité jamais assez passive" *l'exigence de passivité*. Comme si *la passivité* était le nom désormais de toute passion possible, fascination, patience, refus de "l'inexorable de Bartleby l'écrivain", souffrance : "la patience de la passivité", la faiblesse, "l'invisible passivité du mourir -- la faiblesse humaine"... Comme si *l'exigence de passivité* était la seule chose qui puisse désormais commander le geste d'effacement, dans "une abdication, la renonciation (jamais prononcée, jamais éclairée) à rien dire -- l'autorité d'un dire"⁽¹⁴⁶⁾.

C'est cette exigence de passivité, passivité essentielle à la passion de l'image, passivité essentielle de l'absence de temps qui nous semble, dans l'écriture de Blanchot, la catégorie la plus nouvelle, à *la jointure énigmatique de l'Hiéroglyphe*, l'image matérielle comme absence d'images, l'interstice entre les images, *et de la syncope*, le Rythme pur et vide de l'absence de temps : "la rupture silencieuse du fragmentaire".

2 - Car c'est sans doute de *cette catégorie* nouvelle de la passion selon Blanchot, *l'effacement* -- outre "la patience", "l'attirance", "la négligence", que Foucault a fait

¹⁴² - Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cité, pp.33.

¹⁴³ - Voir "Fragments d'un voyage au pays des Tarahumaras" en Annexe de la partie II - Hiéroglyphes. Sur ce thème du pas, de l'effacement, de la trace du pas ancien, effroyablement ancien des trajets coutumiers des Tarahumaras, du rapport entre ces sillages inscrits à même les plateaux de rochers et les écritures rythmiques préhistoriques inscrites sur les parois surplombant des failles, dans la Sierra Tarahumara, nous avons réalisé un film : *Tarahumaras 78*, à la suite de *Gradiva* qui présente ce processus *d'effacement* de la passion, de la passivité du désir, dans sa relation à *l'attente*, cette autre passion du temps.

Voir *Gradiva*, film présenté dans la partie I - L'idée de montage.

Tarahumaras 78 n'est pas présenté dans cette "Habilitation" (voir la liste des travaux cinématographiques complémentaires)

¹⁴⁴ - Sur le hiéroglyphe selon Vico, voir "Anthologie-fiction", ainsi que "Effractures/fantastiques" dans la partie II - Hiéroglyphes.

¹⁴⁵ - Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cité, pp. 29, 49.

¹⁴⁶ *ibid.* pp.33-39.

son expérience d'écriture la plus singulière, son style -- une manière à soi de se dépendre de soi : l'expérience elle-même du murmure anonyme du ON PARLE. "Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle" (Beckett) : "Dans cette indifférence, je crois qu'il faut reconnaître un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine."⁽¹⁴⁷⁾ C'est ce principe éthique d'effacement de l'auteur que nous retiendrons de l'effacement du transcendantal spécifiquement kantien dans le "schème préconceptuel" propre à Foucault, dans notre première répétition du néo-kantisme propre à Foucault, du côté des pratiques du langage -- du côté des pratiques discursives proprement théoriques ou strictement philosophiques. Car nul (excepté Pier Paolo Pasolini sans doute, selon une autre passion singulière, celle de "la barbarie"⁽¹⁴⁸⁾) n'est allé aussi loin que Foucault dans cette exigence, indissolublement éthique et esthétique, d'un style de vie et de pensée : la mort-effacement de Foucault donne à l'ascèse stoïcienne dont se réclament les deux derniers livres de son *Histoire de la sexualité*, aux dernières actions⁽¹⁴⁹⁾ un ton qui rejoint cette "absolue mémoire" que Foucault invoquait à propos du Raymond Roussel de Leiris. Comme si toutes les mises en scène théâtrales, les spectacles purs, les jeux de double, de redoublement et de dédoublement du *Raymond Roussel*, par exemple, dans les analyses des "oeuvres hors procédé", n'étaient elles-mêmes que le jeu de ces visibilité hors du regard, leur répétition infinie, hors savoir théorique, et cependant périlleuse.

C'est cette répétition, répétition seconde, (sans qu'il y ait ici jamais une quelconque primauté de la première, répétition du côté des pratiques théoriques du langage) que nous allons maintenant esquisser, -- choisissant presque aléatoirement *Ceci n'est pas une pipe*, parmi d'autres choix virtuels tout aussi essentiels (*Raymond Roussel* du côté de *Chiquenaude*, *La Vue* par exemple) comme ouverture des catégories nouvelles que propose Foucault, du côté des visibilité, préférant dans ce texte les quelques pointes qui indiquent *la couleur*, la couleur-effacement, la couleur-événement, car seule la couleur ...

3 - "L'essentiel, c'est qu'on ne peut dissocier ressemblance et affirmation. La rupture de ce principe, on peut la placer sous le signe de Kandinski : double effacement

¹⁴⁷ - Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", article cité, p.77. Voir également, sur cette question de "l'anonymat du murmure" la fin de la conférence, p.95. Sur la question de l'effacement de l'auteur dans son non-rapport à la mort, voir plus particulièrement les pages 78-79.

¹⁴⁸ - Voir, dans la partie II - "Hiéroglyphes", notre texte : "La mimésis barbare de Pasolini".

¹⁴⁹ - "... disparaître ensuite, comme par effacement... La mort devient un non-événement. La plupart du temps, les gens meurent sous une chape de médicaments, si ce n'est par accident, de sorte qu'ils perdent entièrement conscience en quelques heures, quelques jours ou quelques semaines : ils s'effacent. (...) Essayons plutôt de donner sens et beauté à la mort-effacement." "Entretiens avec Michel Foucault" in *Sécurité sociale : l'enjeu*, Syros, Paris, 1983, p.63.

On connaît les paroles d'Hölderlin, dans la lettre de Böhlendorf : "Car c'est là le tragique chez nous, que nous quittons tout doucement le monde des vivants, empaquetés dans une simple boîte. Un tel destin n'est pas imposant, mais il est plus profond" ainsi que les Remarques sur Antigone : "une forme d'art vraiment conforme à ce qui nous est natif, il lui reviendrait d'être une parole plutôt effectivement meurtrissante qu'effectivement meurtrière".

simultané de la ressemblance et du lien représentatif par l'affirmation de plus en plus insistante de ces lignes, de ces couleurs dont Kandinski disait qu'elles étaient des « choses », ni plus ni moins que l'objet église, l'objet pont, ou l'homme-cavalier avec son arc; affirmation nue qui ne prend appui sur aucune ressemblance, et qui, lorsqu'on lui demande « ce que c'est », ne peut répondre qu'en se référant au geste qui l'a formée: « improvisation », « composition », à ce qui s'y trouve : « forme rouge », « triangles », « violet orange », aux tensions ou rapports internes : « rose déterminant », « vers le haut », « milieu jaune », « composition rose ».⁽¹⁵⁰⁾

Seule la couleur est non seulement rencontre *de* la matérialité des choses, mais la chose elle-même, dans une ontologie nouvelle, la chose-couleur, "*l'être-couleur*"⁽¹⁵¹⁾ qu'aurait ouvert peut-être le manuscrit détruit du *Manet*.

L'être-lumière, l'être-langage, l'être-couleur. Ce qui s'ouvre, énigmatiquement, à la disjonction comme à l'entrecroisement de ces deux Eléments du savoir, selon Foucault, que sont l'être-lumière et l'être-langage c'est peut-être ici, hors savoir comme hors pouvoir, un troisième Élément : l'être-couleur.

Moment heureux où l'écart, le décalage imperceptible de l'être du langage et de l'être de la lumière s'efface au profit du pur avènement de la couleur. Grâce matinale où l'aube bascule dans la déclaration des premières couleurs : "Cela s'appelle l'aurore" -- dernières paroles de *Prénom Carmen*, de Godard. Moment glorieux où les matières deviennent matériaux, révèlent leurs textures, où la forme non encore née se déploie comme pure force : "La matière qui révèle sa texture devient matériau, comme la forme qui révèle ses plis devient force. C'est le couple matériau-force qui (...) remplace la matière et la forme (les forces primitives étant celles de l'âme)", comme dit Deleuze du Baroque, et de ce néo-Baroque qu'est l'art dit informel⁽¹⁵²⁾. Moment où la forme abstraite, chez Kandinsky⁽¹⁵³⁾, révèle sa sonorité, exprime sa tension, se libère de la figuration, de la ressemblance avec la chose et, du même mouvement, affirme l'être-couleur. Moment où, en-deçà et par-delà les divisions de l'histoire de l'art, la distinction entre l'Art Abstrait et l'Informel, le faux dilemme de la forme et de l'Art informel, l'art de Kandinsky rencontre celui de Cézanne -- avant que la forme ouverte et la chose-couleur ne retombent chacune de leur côté, avant que l'art de Kandinsky ne reconstitue "un nouveau système d'objectivités", "thématise en structure ce qui est genèse", abolisse l'espace de jeu de

¹⁵⁰ - Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, op. cité, pp.43-44.

¹⁵¹ - Nous renvoyons ici à nos analyses sur la couleur-événement dans la partie IV - *Les matières de l'(a)forme*, particulièrement : "Les journaux aquarelle de Joë Bousquet" et "Noir de noir". L'expression *l'être-couleur* n'est pas employée par Foucault lui-même, à notre connaissance. Nous nous autorisons ici de ce bref passage de *Ceci n'est pas une pipe* pour la proposer comme catégorie-fiction d'une esthétique à venir, à partir du néo-kantisme propre à Foucault.

¹⁵² - Gilles Deleuze, *Le pli*, Minuit, Paris, 1988, p.50.

¹⁵³ - Nous reprenons ici l'écriture la plus usuelle du nom Kandinsky (Foucault écrit dans *Ceci n'est pas une pipe* : "Kandinski")

la forme avec elle-même, avant qu'il n'aboutisse enfin à "un véritable euclidisme esthétique" d'où est exclue toute dimension temporelle, comme dit Maldiney⁽¹⁵⁴⁾. Avant que la peinture de Kandinsky ne perde son Rythme.

En effet, si l'on suit le premier moment de l'analyse de Maldiney, (celui du *Spirituel dans l'art*, avant que l'art de Kandinsky ne se fige dans les principes euclidiens énoncés plus tard dans *Point ligne plan*), Kandinsky "généralise le principe" qui est la marque de Cézanne, celui de *la suppression* de l'anecdote, des éléments descriptifs, de la redondance des parties mortes, tandis que s'affirme le rythme d'un espace ouvert, "omniprésent à lui-même dont les formes et les couleurs seraient les voies intérieures": "La raréfaction des éléments figurés va donc ici de pair avec l'accuité du « spirituel dans l'art ». Kandinsky en a généralisé le principe. Lui aussi il établit une coupure dans l'histoire de la peinture. Il note la récession de la forme organique-descriptive devant celle qu'il appelle abstraite. Il montre comment ces deux dimensions traditionnelles de la forme, la figurative s'efface progressivement devant la formelle. La forme, dit-il, considérée en tant que délimitation sert à dessiner un objet matériel sur une surface. La forme abstraite, qui est tension, constitue un être qui tout abstrait qu'il soit, vit, agit, exerce une influence de par sa sonorité intérieure, que l'extérieur (sa délimitation objective) manifestait mais voilait. Son propos d'artiste est de libérer cette sonorité intérieure, de l'exprimer à l'état libre, en arrachant la forme à sa fonction indicative d'objet, de sorte qu'elle n'indique plus que soi."⁽¹⁵⁵⁾

C'est ce moment de la rencontre avec Cézanne que Foucault choisit de répéter dans *Ceci n'est pas une pipe*, faisant de Kandinsky le peintre exemplaire de la rupture, de "la dissociation entre la ressemblance et l'affirmation", du "double effacement simultané de la ressemblance et du lien représentatif" et de l'affirmation des éléments essentiellement picturaux, la forme et la couleur, la couleur plus encore que la forme, jusqu'à faire de la couleur l'être-chose, non seulement pictural, mais l'être-chose, peut-être, d'un monde d'avant l'homme - celui d'où l'homme serait déjà effacé, d'où l'on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable"⁽¹⁵⁶⁾. Un monde du murmure anonyme, de la parole silencieuse d'avant les mots -- effacement même du "bruit des choses dites"⁽¹⁵⁷⁾.

Il y aurait donc une deuxième réponse possible, chez Foucault, quant à la nécessité d'un troisième Élément, d'une troisième instance au-delà du Hiéroglyphe et du Rythme, comme si la première réponse, celle de l'effacement et de la passion, de la passivité, de l'exigence de passivité ne suffisait pas, exigeait aussi une "affirmation

¹⁵⁴ - Henri Maldiney, "Forme et art informel" in *Regard Parole Espace*, L'âge d'homme, Lausanne, 1973, pp.108-110.

¹⁵⁵ - *ibid.*, p.108.

¹⁵⁶ - Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cité, p.398.

¹⁵⁷ - Michel Foucault, *Sept propos sur le septième ange*, Fata Morgana, Montpellier, 1986, p.27.

nue", un avènement, hors l'opposition de l'actif et du passif, de l'inavènement et de l'avènement, de la forme et de la couleur. Car il y a chez Foucault, au moment même où il dit le calligramme défait de l'opération de Magritte, ce cri - un cri de la pensée : "la chose même s'est envolée"...

"Magritte a rouvert le piège que le calligramme avait refermé sur ce dont il parlait. Mais du coup, la chose même s'est envolée. Sur la page d'un livre illustré, on n'a pas l'habitude de prêter attention à ce petit espace blanc qui court au-dessus des mots et au-dessous des dessins, qui leur sert de frontière commune pour d'incessants passages."⁽¹⁵⁸⁾ -- Comme si ce que nous appelons "hiéroglyphe" était la *condition* de l'affirmation de l'être-chose de la couleur, comme si la couleur était la condition de l'avènement de la chose, "la chose elle-même": l'être-couleur.

C'est du côté de Cézanne, de *la chose-avènement*, de *la couleur-événement*, que nous répéterons, à notre tour, la rencontre de Kandinsky et de Magritte⁽¹⁵⁹⁾. Hors les contradictions des *matériaux-forces*, dissolution de la forme dans l'art informel, et des *matières-éléments* (la forme et la couleur), affirmant, dans l'art abstrait, la délimitation de la chose, l'insistance de la forme et la résistance de la couleur. Car, dans l'art informel, la question est celle du rapport de la matière au matériau : d'une part, "*le matériau* se laisse capter par la matière" -- jusqu'à "ne plus être que l'élément dans lequel se poursuivent les rêves de la matière immémoriale", ne plus "se souvenir ni de son origine locale (y compris le tube de couleur) ni du geste qui l'a élu"; tandis que *la matière*, d'autre part, refuse la forme et la chose. "Refus des formes et refus des choses sont liés. C'est la forme en effet qui fonde l'unicité de cette chose-ci, qui lui confère la simplicité de ce qui ne se rapporte qu'à soi-même. Sans la forme qui la définit (la délimitation dont parle Kandinsky) chaque chose est constituée par des propriétés communes dont elle n'est qu'un carrefour parmi beaucoup d'autres."⁽¹⁶⁰⁾ Or, "cette contradiction", entre la matière-couleur et la forme des choses du monde dans lequel quotidiennement nous vivons, "fut le problème central de Cézanne qui tenta de la surmonter sans sacrifier aucun des deux termes, c'est-à-dire pour lui : l'espace propre de l'objet et l'espace universel issu du contrepoint des plans"⁽¹⁶¹⁾. C'est cette double exigence, l'exigence de l'être-chose et l'exigence de l'être-couleur, *l'être-chose comme être-couleur*, qui nous intéresse dans la rencontre Kandinsky-Cézanne. Car, l'expérience du dernier Cézanne, dans une modernité picturale toujours encore à venir, nous semble *cette double exigence de la couleur-événement et de l'avènement de l'(a)forme*, de l'Ouvert de la forme, de son

¹⁵⁸ - Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, op. cité, p.33.

¹⁵⁹ - "La vieille équivalence entre ressemblance et affirmation, Kandinski l'a donc congédiée dans un geste souverain, et unique; il a affranchi la peinture de l'une et de l'autre. Magritte, lui, procède par dissociation : rompre leurs liens, établir leur inégalité, faire jouer l'une sans l'autre, maintenir celle qui relève de la peinture, et exclure celle qui est la plus proche du discours." *ibid.* p.59.

¹⁶⁰ - Henri Maldiney, "Forme et art informel" in *Regard Parole Espace*, op. cité p.110.

¹⁶¹ - *ibid.* p.110.

Suspens, de son Rythme : les hiéroglyphes des choses, "l'athmosphère" et la solidité de leur forme, la sensation-couleur et la têtue géométrie, l'oeil et le cerveau⁽¹⁶²⁾.

"En guise de conclusion", nous citerons ce texte du *Spirituel dans l'Art* où Kandinsky n'est jamais aussi inspiré, peut-être, que lorsqu'il parle de Cézanne -- texte qui pourrait être lui-même le passage dont s'est inspiré Michel Foucault dans *Ceci n'est pas une pipe* pour dire l'être-chose de la couleur, l'être-couleur où peut encore s'affirmer la chose, "la chose elle-même..." "D'une manière différente, plus proche des *moyens purement picturaux*, Cézanne cherchait également la nouvelle loi de la forme. Il savait faire d'une tasse à thé une créature douée d'une âme, ou plus exactement reconnaître dans cette tasse un être. Il élève la « la nature morte » à un niveau tel que les objets extérieurement « morts » deviennent intérieurement vivants. Il traite ces objets de la même façon que l'homme, car il avait le don de voir partout la vie intérieure. Il l'exprime en couleurs, qui deviennent une *note intérieure picturale* et lui donne une forme réductible à des formules à résonance abstraite, rayonnantes d'harmonie, souvent mathématiques. Ce n'est pas un homme, une pomme, un arbre qui sont représentés, mais tout ce qui est utilisé par Cézanne pour la création d'une chose peinte à sonorité intérieure que l'on nomme image."⁽¹⁶³⁾

L'"image", en ce sens, l'être-chose de la chose elle-même, "l'être-pommesque" de la pomme comme "l'être-pommesque" du visage que peint Cézanne⁽¹⁶⁴⁾, nous l'appelons, aussi bien, Hiéroglyphe. *L'être-couleur, ici, serait à la fois condition du Hiéroglyphe*, de l'image matérielle de la chose, de la chose elle-même, *et du Rythme*, du Suspens, du Dehors de la forme : troisième Élément, fondateur, d'une Esthétique à venir, essentiellement cézannienne.

mars-juillet 1991.

¹⁶² - Sur ces questions, l'expérience du dernier Cézanne, nous renvoyons au texte capital de Lawrence Gowing in *Macula*, n°3/4, septembre 1978, pp.84-101, ainsi qu'à notre article, "Les journaux-aquarelles de Joë Bousquet" dans la partie IV. Nous proposons pour cette partie IV, le titre "Les matières de l'(a)forme" à partir de cette position *fondamentalement cézannienne* (c'est-à-dire fondatrice de toute esthétique à venir) pour dire à la fois *l'être-couleur de la sensation* et l'Ouvert, *le Suspens, le Rythme* de la forme.

Sur cette question de l'Ouvert de la forme, du Rythme, le texte capital pour nous est celui de Maldiney : "L'Esthétique des rythmes" in *Regard Parole Espace*, op. cité pp.147-172. (Voir également "L'art et le Pouvoir du Fond", *ibid.*, pp.173-207.)

¹⁶³ - Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Denoël, Paris, 1991, pp.91-92.

¹⁶⁴ - On connaît le texte de D.H. Lawrence sur Cézanne, l'expression fameuse du "caractère pommesque", -- qu'il recherchait pour tous ses portraits, et qu'il ne parvint à atteindre que dans celui de sa femme : "Chez celle-ci, il parvint enfin à sentir le caractère pommesque". "Faire des tableaux" in *Eros et les chiens*, 10/18, U.G.E., Paris, 1973, p.280. Il faudrait relire ce texte, en particulier du côté de la question de la matière.