

Le sujet à l'épreuve du *Discours de la méthode* de Descartes et de l'*Urinoir* de Marcel Duchamp

Par Guylaine Chevarie-Lessard

Premier mouvement : Le sujet en question et sa méthode

Je croyais que la référence, le discours de l'autre, allait venir répondre à la question de mon identité, sans savoir alors que cette identité, au moment même où elle se pose, est déjà rendue ailleurs, presque insaisissable. Le geste créateur commence quand une attention est portée à l'attente de cette réponse qui n'est pas encore advenue puisqu'elle ne peut venir de là précisément où on croyait qu'elle viendrait. Mais il a fallu passer par ces discours, qu'on a d'abord, non pas écoutés, mais essayés de systématiser en concepts, en idées, en raisonnements. On retrouve dans cette lecture qui ignore le corps qui l'a fait naître un discours linéaire qui cherche à maîtriser l'expérience, plutôt que d'en suivre le poulx. À l'origine de cette méthode scientifique, on retrouve le discours inaugural de Descartes (1637/1995) : le *Discours de la méthode*. Ce texte, comme on le verra, est issu d'un paradoxe. En même temps qu'il ouvre la porte à la recherche scientifique dans le domaine des sciences exactes, ainsi que dans le champ des sciences humaines, ce texte fait surgir, dans l'ordre du discours, l'expérience subjective du penseur. Le geste de Descartes est à la fois un attentat perpétré contre l'édifice ancien du savoir, mais aussi le surgissement au cœur de discussions théologiques d'une parole originaire, parole émergeant du creux d'un oublié, le sujet, en même temps qu'un désir d'en finir avec lui. Ce paradoxe œuvre encore aujourd'hui, même s'il se présente sous de nouveaux visages. Il marque la frontière entre, d'un côté, le champ du savoir que l'on retrouve en philosophie, dans les discours théoriques en sciences humaines et dans le domaine des études littéraires; de l'autre, le champ de la création, qu'on réserve généralement au seul domaine des arts. Entre les discours à prétention de vérité et l'expérience subjective, il y a peut-être un hiatus qui serait à questionner. Hiatus d'autant plus apparent aujourd'hui que la psychanalyse cherche à penser précisément la vérité de l'expérience subjective. La parole qui s'essaie par ailleurs ici en ce texte, parole au « je », cherche à se tenir au plus près de cette frontière, voire même à l'ébranler en précisant ses contours les plus flous.

Entre les paroles des philosophes, comme entre les paroles des hommes, Descartes constate qu'il y a autant de discours qu'il y a d'hommes, et de là, il en vient à penser qu'aucune connaissance n'est certaine. Voilà le premier moment du doute cartésien qui est en même temps le premier moment du geste créateur : celui d'une incertitude quant à la Référence, quant aux discours de l'autre à prétention de vérité, soit ce qu'on appelait alors les humanités. Descartes (1637/1995) n'a pas d'autres choix que de se retirer de l'institution du savoir : « Je ne pouvais choisir personne dont les opinions me semblassent devoir être préférées à celles des autres », ainsi « je me trouvais comme contraint d'entreprendre moi-même de me conduire. » (p.13) Ce geste de rupture avec la tradition est le signe d'un retour brutal du corps, du réel, correspondant au premier moment de la certitude, mais d'une certitude vertigineuse, défaillante, traduisant une expérience de la perte, de la cassure, voire une crise profonde du sujet. La parole de l'autre lue, entendue, répétée comme des habits trop grands pour soi qu'on aurait portés avec assurance et fierté, tout à coup tombe en lambeaux, s'ouvre et fait voir une nudité crue, offerte, un corps encore rampant au sol, un corps solitaire devant sa question.

Horrié par ce qu'il venait là de découvrir,¹ Descartes referma aussitôt la porte. Il se met alors à douter du sujet pris dans un corps dont il ne pourrait se détacher, celui qui risquait à tout moment de faire éclater son système, sa méthode. Mais la question du sujet créateur, pris au moment même où s'élabore le *Discours* dans l'expérience de ses sens, était tout de même posée. Descartes ne réussit pas à refermer la porte à clef, la fissure est là, le ton est donné. Quand bien même il voudrait faire du corps une simple plaquette d'anatomie à déchiffrer, la description donnée du corps dans le *Discours de la méthode* n'a rien de l'objectivité que l'on reconnaît généralement à la science exacte. Elle se rapproche bien plutôt d'un tableau littéraire où le regard du dehors rejoint le regard du dedans, parlant d'un tronc d'arbre pour la veine cave, de branches pour les veines secondaires. La parole de Descartes et son désir d'en savoir davantage sur cette question du sujet, du corps, met ainsi un frein à son entreprise d'objectivation en nous faisant pénétrer à l'intérieur des couloirs, des ouvertures, en nous faisant baigner dans les liquides, en nous faisant respirer l'air et le souffle qui composent l'anatomie humaine (Descartes, 1637/1995, p.13-15).

Entre le corps de Descartes et son sujet d'étude, les liens n'ont rien de la neutralité qu'on leur a octroyé. La parole est toute investie d'un désir pour le corps, à la fois le corps propre et le

¹ Descartes (1637/1995) emploie même le terme « ténèbre » pour qualifier cette découverte. p.14.

corps de l'autre. Le corps de l'observateur et le corps observé s'inversent, s'entrelacent. Il y a échange de liquides, réversibilité des positions, si bien que les peaux se mêlent, s'entrelacent l'une dans l'autre. L'altérité de l'objet, sa distance, son opacité est toute traversée par un désir pour l'autre dans lequel on retrouve sa propre corporéité. Le corps perd alors son identité, la représentation craque pour toucher un corps originaire, un corps prisonnier du ventre maternel. On n'y voit plus deux corps distincts, repérables dans leur position respective, mais bien plutôt un seul corps à deux facettes.

Descartes ne peut douter de son propre corps qu'en s'appuyant sur une Instance qui le dépasse et qui lui donnera La Réponse absolue à sa question. Si celle-ci doit venir, elle ne peut advenir que d'un Au-delà du monde, de Dieu. La certitude du « je pense, donc je suis » ne peut tenir la route qu'en évacuant du champ de l'énoncé, la question du fondement du « je ». Dieu, qui est une réponse sans en être une, mais qui tient tant qu'on y croit, relègue la question du sujet Ailleurs. Or, cet Ailleurs, quand bien même il renverrait à un Au-delà, ne nous dit rien sur sa consistance. Si la certitude du « je pense » est le fruit d'une Substance infinie venue d'Ailleurs, on ne saurait oublier que cette Substance est posée à l'intérieur même du questionnement du sujet qui produit le *Discours*. C'est du sein même du sujet de la finitude, sujet pris dans l'expérience du corps voué un jour à mourir, que se pose la question de l'Au-delà, de l'infini. Peut-être que la question de l'Avenir trouve pour Réponse l'Au-delà pour Descartes, mais on ne saurait ignorer que cette Réponse trouve une résonance seulement pour un sujet inscrit dans le lieu même où la question se pose, voire du corps inscrit dans le mouvement qui anime la parole cartésienne. Poser le problème ainsi, ébranle la certitude du « je pense » et ouvre à nouveau la question de l'Avenir du sujet, mais cette fois de l'intérieur même de sa finitude, de son corps. Il pose la question de la certitude du lieu même de l'expérience sensible, c'est-à-dire du lieu de l'incertitude. Voilà pourquoi une fois qu'on a évacué Dieu comme fondement du sujet, ce que font Freud et Lacan, la certitude quant à sa nature, quant à sa réalité est empreinte désormais d'ouvertures, de failles, de défaites, de mouvances, bref, d'une expérience jamais totalisable par aucun discours. La certitude du sujet ne peut venir désormais que du sein d'un discours incertain, d'une parole cherchant dans l'obscurité un mince fil de lumière sur lequel s'accrocher, qui une fois trouvé, sera encore à chercher. C'est peut-être pourquoi la question du geste créateur, de ce geste qui suit ce fil à la lettre, pose problème au savoir à prétention d'universalité, en même temps qu'elle lui offre un

espoir pour sortir du doute absolu qu'on ne saurait tenir toute une vie. Cet espoir est peut-être moins éclairant que le discours des Lumières, mais dans sa modestie, il est peut-être plus proche de la vérité.

Le geste créateur n'advient qu'après une mise à mort de soi : soit la perte d'une certaine croyance en l'autre comme porteur de ce qui viendrait combler son désir. Ce serait là le premier moment de la création : ne plus rien attendre de l'autre, quelle qu'en soit sa figure, Père, Mère, Dieu à la limite. Faire l'expérience d'être seul face à son désir, comme si l'on était en face de la mort. Expérience du manque dont Descartes n'a pu passer outre. Incertitude totale quant à soi, quant à ce qu'il est juste de faire, quant à ce qui a été. L'avenir est là mis en question, c'est un trou dans le cours de l'histoire, dont il ne reste plus que le nom : Descartes. Tel serait le sens de l'expérience vécue dans le « je pense, donc je suis ». Dieu ne peut être posé, demandé, espéré qu'après avoir fait l'expérience de la finitude la plus radicale, celle de ne plus être dans le cours des choses. Arrêt sur image avant qu'elle ne se décompose. Cette position s'avère intenable dans le temps, mais elle apparaît inévitable dans l'instant du geste créateur.

Dans ce vertige, Descartes a donné naissance à un corps duquel a émergé une parole primitive, sans artifice, parole originelle, comme le cri d'un enfant qui appelle à son existence : ...donc je suis! Dans cet instant, Descartes manifeste du même coup une ouverture vers autre chose, vers un non encore advenu. Mais cet instant ne saurait tenir très longtemps. La question de l'Avenir ne saurait tarder. Or, dès qu'elle se pose, Descartes la relègue dans l'Au-delà, évacuant de ce fait ce qui pourrait troubler la raison dans son entreprise de maîtrise. Descartes peut alors construire les fondations pour la nouvelle architecture que sera la science moderne. La certitude de la raison n'est possible qu'en renonçant à une parole, à une respiration, à un corps en mouvement qui ne saurait évacuer la question de l'avenir ou de l'Origine du revers de la main par quelque démonstration. Elle n'est en fait possible qu'au prix d'une mort. Pour saisir et maîtriser, faire des acrobaties très sophistiquées, pour défier la finitude humaine, il faut inévitablement consentir à l'aliénation. Et voilà que, de toute façon, la mort qu'on voulait éviter par une pleine maîtrise de soi, nous rattrape par derrière. Nous revoilà encore rappelé au réel, au corps pris avec la question de son existence, auquel on a voulu échapper par la conscience cartésienne et la pensée.

Depuis la mort de Dieu et la découverte de l'inconscient, de l'outre-monde comme dirait Lacan, la question de l'infini habite désormais le cœur de l'histoire du sujet. De la certitude il ne reste plus que la question qui demeure ouverte. Quand le sujet créateur quitte toutes Références, il ne rencontre aucune Substance, aucune Instance pour soutenir son « je pense » : plutôt une faille, une béance et un corps auquel il ne peut que s'accrocher. N'étant alors pas plus surhumain que ne l'était le sujet cartésien, quoi qu'en dise Nietzsche, ou bien il tombe dans l'abîme et risque la folie, ou alors il trouve dans le discours de l'autre un interlocuteur à sa parole. Le Référence s'abolit alors en tant qu'elle prend corps, qu'elle devient un autre sujet, un autre corps à côté de soi à qui on peut confier ses pensées les plus intimes. Le discours de l'autre retrouve sa chair en même temps que le sujet créateur prend acte du mouvement qui l'anime. La référence n'est plus un autre à combattre ou à répéter, mais un autre qui parle avec soi, comme un discours à deux voix.

Il faut suivre Descartes, le philosophe, comme Lacan a suivi Freud, c'est-à-dire jusqu'au bout, jusque dans les trous silencieux laissés sur la surface du texte qui en révèle son mouvement et sa corporéité. C'est là que prend sens la découverte de Freud. Il y a quelque chose qui dans le doute absolu de la conscience vient lui tendre la main, qui n'est pas Dieu, mais l'inconscient. L'inconscient n'est pas le nouveau malin génie, mais ce qui porte et soutient la conscience quand elle rencontre l'abîme. Et si cet inconscient se laisse lire dans les manques, les cassures, les déplacements au sein même du mouvement de la parole, celle-là même qui doute et qui lance son « ...donc je suis », c'est parce qu'il prend racine dans un lieu plus profond que soi, mais tout en soi, qui supporte toute parole, qu'on nomme, faute de mieux, le corps; autrement dit Le Manque à dire et qui ne cesse de faire trou dans le *Discours de la méthode*, comme dans tout autre discours. L'innommable c'est celui-là : le corps originaire, le corps avec son désir.

Le Père philosophe descend alors de sa tour, redevient sensible, touchable, palpable et nécessairement aussi défaillant, incomplet, incertain. C'est de là seulement qu'il peut être discours de vérité, véritable discours scientifique, dans toute sa dimension de sujet². En redevenant ainsi corps sensible, corps en mouvement, corps désirant, il appelle d'autres paroles

² C'est de cette manière qu'on peut entendre la parole ironique de Lacan : « Dire que *le sujet sur quoi nous opérons en psychanalyse ne peut être que le sujet de la science*, peut passer pour paradoxe. C'est pourtant là que doit être prise une démarcation, faute de quoi tout se mêle et commence une malhonnêteté qu'on appelle ailleurs objective : mais c'est manque d'audace et manque d'avoir repéré l'objet qui foire. *De notre position de sujet, nous sommes toujours responsables.* » (Je souligne) Lacan, 1966/1999, p.339.

pour venir dialoguer avec lui, d'autres gestes créateurs pour le continuer. De l'inconscient, c'est-à-dire du corps dans sa dimension désirante, parlante, mouvante, il en reste encore beaucoup à dire. Tout geste créateur quel qu'il soit, littéraire ou pictural, ne cesse de le faire revivre.

Deuxième mouvement : La crise ou le risque de la fermeture

Qu'y avait-il là de si horrifiant derrière le trou de la serrure pour que Dieu, Référence par excellence, remonte aussi rapidement à la surface ? De ce corps, Descartes n'en dit rien, silence complet, innommable. Du corps il se mettra aussitôt à douter pour l'objectiver. Quand un cartésien se regarde dans le miroir, comme le dit Merleau-Ponty (1964), il n'y voit rien de lui, une surface sans parole. De même, il ne voit dans l'art, plus précisément la peinture, qu'une perception sans objet qui ne jette aucune tache d'ombre sur son rapport au monde, voire à son propre corps. Quand la peinture surgit, c'est aussitôt les contours des objets qu'il repère, dans la représentation, le Réel en son absence. Il ne voit dans la peinture que la perspective géométrique qu'elle met en scène, cette construction du sujet qui s'ignore comme sujet de sa construction. Or, dans cette perspective, le Réel innommable qui est à dire, Réel qui a fait refermer la porte à Descartes, ne se laisse entrevoir que par le trou au centre du tableau, ce qu'on a appelé avec raison le point de fuite. Il y a toujours une fuite dans le tableau, non seulement un regard investi d'un désir, mais avant tout un corps originaire qui ne se laisse pas nommer, saisir en une image, voire dans une parole.

L'art moderne prend naissance dans ce point de fuite. En renonçant à la perspective géométrique, Monet et Cézanne, pour ne nommer que ceux-là, font surgir dans le tableau, dans la représentation, ce qui la remet en question. Voilà dès lors que revient à la surface du tableau, l'innommable à l'origine du doute cartésien, le corps dans sa matérialité parlante. Cette fois l'image de la Référence craque à nouveau, plus fortement encore, faisant vivre la question du sujet, comme corps originaire, au cœur de la représentation. Il y a crise encore une fois, crise nécessaire à l'avènement du geste créateur. Devant cette ouverture, la menace d'une nouvelle Référence pèse encore, pèsera toujours à chaque fois que le sujet oublié se pointera dans le trou de la serrure. La Référence prend aujourd'hui un autre visage, plus incertain, plus vulgaire, il a quitté l'Au-delà, pour prendre place parmi les hommes. Quand Dieu meurt, il y a toujours le risque de perdre l'horizon de sa question, l'ouverture vers le non-advvenu, vers l'avenir et attendre

d'un Réel la Réponse à l'Identité du sujet. Quand on cherche à évacuer l'Au de-là de la finitude, il y a le risque d'un nouveau culte, celle d'une image narcissique de soi dans laquelle on se reconnaît. Le doute cartésien est récupéré cette fois par le mot quand l'instant du « ...donc je suis! » mène à la certitude du contenu du « je », auteur de ses opinions, de ses discours. La Réponse qu'on octroyait à Dieu, on l'exige maintenant de la science qui évacue son fondement d'incertitude. Mais plus sournoisement encore, cette Réponse on la demande à l'artiste.

La crise de la perspective en peinture a ouvert la porte à une nouvelle Référence : celle d'un moi qui se regarde dans la glace de son discours, d'un sujet qui évacue sa question en s'incrétant dans une certaine parole identifiable et connue, qui n'est rien de lui. On a pu interpréter l'éclatement de la Référence comme une porte grande ouverte à l'imagination, à l'absence de règle, de référent. De là, le *Discours de la méthode* a été remplacé par les discours pluriels et relatifs suivant le gré des différences et des goûts de chacun. On oublie que derrière les discours, il y avait une méthode qui donnait toute la valeur au geste de Descartes. Car si la méthode chez Descartes passe avant tout dans son discours, c'est elle qui donne la voie à la parole cartésienne. Bien que cette voie ne soit pas dogmatique, qu'elle n'emprunte aucun chemin tracé à l'avance,³ elle met un frein aux égarements du goût du moment et aux complaisances. C'est pourquoi il s'agit bien d'une œuvre, d'une méthode et non d'un simple discours parmi d'autres. Parce que ce discours reste une parole, celle-ci retourne chacun à son fond d'expérience comme sujet qui ne saurait être totalisable dans aucun discours. Par ailleurs, il ne suffit pas d'en rester là. Il y a toujours l'effort de porter cette expérience singulière à la parole. Cette parole qui traverse le discours, mais ne saurait s'y réduire, ouvre la porte à une autre méthode que celle systématisée par Descartes, qui doit donner toute la valeur universelle au geste créateur.

Cette nouvelle méthode, celle qui prend en compte le geste qui l'a fait naître, ne saurait suivre la voie de la méthode cartésienne. Car si cette dernière passe effectivement dans une parole, elle devient rapidement un discours très constitué, qui avance des principes d'objectivité

³ Descartes (1637/1995) prévient ses lecteurs que quiconque cherche à réformer ses propres pensées ne doit l'imiter : « jamais mon dessein ne s'est étendu plus avant que de tâcher à réformer mes propres pensées et de bâtir dans un fonds qui est tout à moi. Que si, mon ouvrage, m'ayant plu, je vous en fait voir ici le modèle, ce n'est pas pour cela que je veuille conseiller à personne de l'imiter. » (p.12) Et Nietzsche dans son *Zarathoustra* (trad. 1983) reprend aussi cette parole : « vous ne vous étiez pas encore cherchés : alors vous m'avez trouvé. C'est ce que font tous les croyants ; c'est pourquoi toute foi compte si peu. Maintenant, je vous ordonne de me perdre et de vous trouver ; et ce n'est que quand vous m'aurez tous renié, que je veux revenir parmi vous. » (p.106)

empruntés aux sciences exactes, sciences qui cherchent à maîtriser le corps, le sujet, pour lui donner une consistance plutôt que pour l'ouvrir. Si ce *Discours de la méthode* procède d'une ouverture, d'une parole nouvelle, non encore advenue, celle-ci se ferme rapidement en voulant se systématiser au sein des sciences. C'est alors que la méthode perd la parole au profit d'un raisonnement déductif, nécessaire pour l'avancement des connaissances médicales, mathématiques, cosmologiques. L'effort philosophique apparaît donc comme subordonné à l'effort scientifique. L'enjeu ne devient-il pas autre quand les sciences entrent dans le domaine du sujet, de la parole et de son désir ? Le danger devient celui de faire du sujet et de son désir un système et de perdre l'horizon de la parole, de faire du sujet un être sans avenir. L'effort philosophique, si ce mot a encore un sens, ne serait-il pas devenu celui d'être le porteur de la question du sujet, de sa parole ? À côté du peintre, de l'écrivain, le philosophe n'est-il pas lui-même porteur du geste créateur ?

Quand l'art devient le ventre réconfortant de la mère, la création, le lieu du simple plaisir, l'œuvre laisse la place aux discours multiples et aux expériences esthétiques. Loin de prendre acte de la crise dont ils sont issus, ces bavardages sur l'art cherchent à masquer par une surenchère de mots creux le trou, la faille, le surgissement de l'innommable, dont tout reste encore à dire. Cette pluralité de discours sur l'art, sur la création, dont sont avides les théoriciens, voire même certains artistes, révèlent un malaise certain. Qu'est-ce que l'art, si tout peut être considéré objet esthétique ? Que devient l'art, quand un urinoir industriel acheté seconde main peut entrer dans une galerie et devenir œuvre d'art ? Il y a lieu de se poser la question, mais encore faut-il la poser justement et radicalement. Est-ce bien l'art contemporain qui est en crise ou bien les discours ? Si tout peut devenir expérience esthétique, comme le décrètent certains discours sur l'art,⁴ c'est avant tout parce que l'art est devenu affaire de discours.

La crise de la perspective en peinture ramène donc en avant plan la crise du sujet tel que vécue par Descartes, mais non réellement pensée par lui. Le point de fuite reprend alors tout l'espace du tableau quand la représentation devient un irréprésentable. Quand Cézanne peint ses assiettes en déformant les ellipses géométriques, quand Giacometti sculpte des corps si minces qu'on n'y voit plus qu'une fine épaisseur, une peau, quand Pollock remplit l'espace de la représentation par le geste même de peindre, le moi ne s'y reconnaît plus pour un temps, le sujet

⁴ Je fais ici référence à la position de Yves Michaud développée entre autres dans son ouvrage *La crise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie* (1999).

prend la première place comme acte de parole. Et avec le sujet, c'est le corps avec ses zones d'ombre et d'incommunicabilité qui refait surface. Dans cette ouverture, il y a le danger de sombrer dans l'incohérence et de ne pas retrouver la maîtrise par delà le lâcher prise, de perdre le fil de la raison. Ce qui doit rester abandon, raison sensible, peut risquer d'être un laisser aller des pulsions. La tentation alors est grande de replonger plus loin encore dans la négation du sujet créateur et de retrouver un espoir dans la conscience rationaliste, conscience qui cherche à dominer le corps considéré comme un automate. En faisant revenir la question de la perspective géométrique en peinture, on cherche à redonner une raison au sujet créateur, on cherche à éviter la dérive; mais en refoulant ce qui avait surgi dans la crise, la faille, l'ouverture, soit une certaine incertitude quant à la conscience cartésienne.

Avec la crise de la perspective, le réel venait de s'ouvrir et montrer sa nature, une nature qui n'a rien d'un fondement solide et immuable sur lequel le sujet pourrait être assuré de sa consistance. Le *Ready-made* de Duchamp est né d'un désespoir, d'un dernier cri d'appel à ce fondement. Le sujet en manque de consistance, en appelle une dernière fois au Réel, en poussant les limites de la perspective géométrique jusqu'à faire éclater le tableau. On pense dès lors échapper une fois pour toute au point de fuite. Or, cet urinoir, Réel par excellence, fuit de partout renvoyant directement au corps dans son fond le plus animal : le corps de l'homme en train d'exhiber son sexe d'où s'échappe des liquides infects, visqueux, rappelant l'homme à sa merde, au fond primitif d'où il est issu et où il retournera. Du Réel, de cette consistance du sujet, rien n'est assuré. Ce Réel n'a rien d'immuable, rien de raisonnable. En son fond, il n'est qu'une passion exhibée, qu'un sexe voué à une recherche de plaisir, de facilité, un corps en train de pisser, en train de jouir. L'art comme recherche de Vérité, comme discours scientifique, comme conscience cherchant l'omniscience du « je pense », n'est en fait qu'un corps encore pris dans l'animalité. Mais que sait-on de cette animalité ? Le point de fuite, le sujet avec sa question habite même ce corps trempé de boue.

Au fond du désir de la représentation, de la perspective, une conscience essaie vainement de maîtriser le Réel. Or, elle ne peut y parvenir qu'en reconnaissant qu'elle n'est pas l'autre du corps, l'autre de l'inconscient, mais son prolongement. L'animalité dans laquelle risque de sombrer toute conscience, quand elle tente de maîtriser tout ce qui pourrait lui échapper, ne peut être dépassée que si elle accepte de perdre une représentation d'elle-même. Duchamp pousse jusqu'à la dérision la perspective géométrique, voire une certaine compréhension de la

conscience en dévoilant le fond primitif sur laquelle elle repose. Ce cri de désespoir appelle une réponse, qui touche à la fois le discours sur l'art et la pratique artistique, car l'un et l'autre mettent en scène l'impasse de la méthode cartésienne appliquée dans le champ de la création, dans le champ également du discours théorique qui prétend jeter une lumière sur l'expérience esthétique, voire sur l'expérience du sujet. Duchamp pose aux discours sur l'art et aux artistes, autant écrivains, que peintres, la question de leur lien intime et de leur place respective.

Devant ce qu'on peut nommer, faute de mieux, l'œuvre de Duchamp, il n'y a qu'une alternative : soit l'on se tait et on l'a nie; soit on cherche à l'expliquer, à comprendre, à saisir par un discours ce qu'il en est de l'art avec ce qu'évoque l'urinoir. Par cette seconde voie, l'œuvre devient art parce qu'elle suscite un discours sur l'art. Mais alors la place de l'œuvre est reléguée dans le champ du discours. Pourquoi alors ne pas remplacer les musées par des bibliothèques ? Voulant mettre fin au relativisme des productions artistiques, Duchamp déplace l'intérêt de l'œuvre au niveau des discours théoriques à prétention d'objectivité. Au lieu que l'urinoir de Duchamp soit l'occasion pour le sujet du discours de se remettre en question, de perdre une image de lui-même, en face du sexe dressé là devant lui, sans pudeur, sans retenue, baignant dans sa merdre, le sujet ne fait que réagir bêtement en se confinant une fois de plus dans une conscience rationaliste, conscience prétendument maîtresse de son discours. Ne pouvant supporter de n'être que ça, ce Réel devant l'urinoir, la conscience réagit par une surenchère de mots, de discours abstraits, chacun avançant une réponse, une opinion sur ce que serait l'expérience esthétique. Le caractère supposément objectif du discours théorique ou philosophique a complètement perdu la face, sa visée. Faute de produire des œuvres d'art, entreprise devenue inutile depuis que nous en connaissons le Réel qu'elles cachaient, nous produisons maintenant des discours théoriques sur l'art venant révéler du même coup que ce Réel du corps devant l'urinoir n'a rien de l'évidence qu'on croyait. Le *Discours de la méthode* poussé radicalement à sa limite fait du discours devenu l'œuvre une pure question de points de vue.

Comment dès lors à partir de ces points de vue, de ces points de fuite, peut-il émerger une vérité qui transcende les singularités, sans pour autant passer outre le fond d'incommunicabilité, d'altérité au cœur de ces singularités ? Voilà la tâche à laquelle nous convie la crise du sujet moderne, véritable crise au fond du sujet cartésien, mais que le *Discours de la méthode* n'a pas su résoudre. Il reste aux discours sur l'art à s'accepter comme œuvre, comme parole de sujet, c'est-

à-dire à cesser de vouloir maîtriser à partir de l'illusion de la conscience cartésienne une pratique qui serait de l'ordre de l'autre immaîtrisable, du flou, du vague, du corps brut, de l'inconscient.

La crise de la perspective mise en scène entre autres par Cézanne et les peintres gestuels américains, remet en question la place de la conscience par rapport au corps et à l'inconscient, elle implique une crise de la méthode cartésienne, aussi bien dans le champ de la philosophie ou de la psychanalyse que dans le champ de la création. Le geste créateur s'incruste dans l'espace laissé vacant, impensé entre le discours abstrait à prétention objective et le corps brut de l'Homme réduit à un sexe, comme à sa fonction vitale. Il concerne la question de la transcendance du sein même du corporel. Le discours qui a prétention d'universalité, ne peut y parvenir qu'en perdant une image de lui-même, c'est-à-dire en reconnaissant qu'il est le produit d'un sujet, mais d'un sujet issu d'un fond primitif, qui échappe à toute saisie, qui reste en fait un innommable. Le discours universel doit surgir des peintures modernes comme celles de Cézanne, faire vivre le point de fuite dans le champ de parole. De même, le geste créateur demande au peintre ou à l'écrivain, plus proche de l'animalité, de demeurer fidèle au sujet du discours qu'ils font naître et dont ils sont responsables. Pour échapper au relativisme, le discours et l'œuvre doivent retrouver leur fond singulier, et incommunicable, de cette manière seulement ils peuvent toucher à une forme d'universalité. Ceci implique une méthode, celle du geste créateur, qui devient celle aussi bien du philosophe que de l'écrivain ou du peintre. Quelle est-elle cette méthode qui n'est pas celle de Descartes, de la psychanalyse et des sciences humaines en général?

Troisième mouvement : La méthode du point de fuite

« Je crois que la philosophie n'est plus possible qu'en tant que *fragment*. Sous forme d'explosion. Il n'est plus possible, désormais, de se mettre à élaborer un chapitre après l'autre, sous forme de traité. (...) Une pensée fragmentaire reflète tous les aspects de votre expérience; une pensée systématique n'en reflète qu'un seul aspect, l'aspect *contrôlé*, et par là même appauvri. »

Votre vie ne tient plus qu'à un mince fil tendu au-dessus de l'abîme, du trou, de l'absence totale de référent, de sens. Il n'y a que ce mince fil qui vous lie à l'autre, à tout ce que représente l'autre pour vous. Devant celui qui guide votre geste, l'autre s'abolit, c'est vous ou c'est lui. Pas de compromis. Le regard se déporte des yeux pour se rendre jusqu'au pied, jusque dans votre main, jusque dans la langue. L'image n'a plus rien d'extérieur à votre expérience de l'instant, de ce temps où il n'y a plus ni avant, ni après, mais qui passe tout de même. L'autre devient l'adversaire s'il fait figure d'autorité, de Père ou de Mère. Le seul autre qui puisse suivre votre fil ne peut être que celui-là même qui en suit un autre. Au bout des deux fils mis en parallèle, quand vous regardez jusqu'au bout, c'est-à-dire jusque dans la mort, la convergence n'est qu'illusoire. Il y a toujours le point de fuite qui vous lie en même temps qu'il vous sépare de l'autre. L'autre n'est jamais là, même quand il est à côté de vous. Il n'y a pas de regard qui se croise, que des regards tendus vers un non-advenu.

Les traités de méthode n'ont plus de sens. Méthode peut à peine se dire puisqu'elle échappe précisément au projet, au but à atteindre. Elle reste le point de fuite. C'est une conscience aigüe, une hyper-conscience pour reprendre les mots de Cioran, qui demeure toujours au plus près de ce qui se dérobe à sa maîtrise. Elle ne fait plus confiance qu'à ce qui admet la contradiction, les défaillances, qu'à ce qui reste sensible, éphémère. Elle voit dans tout système trop constitué, une construction, une prison, un abîme sans fond. Le geste créateur, ce n'est rien d'autre qu'un gardien de la conscience.

L'objet vient après, vient toujours à la suite, comme un résidu, un point d'appui pour la parole ou le regard, pour le corps. L'objet n'est qu'un prétexte. Pour ressaisir la fuite, il faut que quelque chose se pose, l'image ou la fiction, comme le minimum de visibilité pour que l'invisible fasse sentir sa présence. Cet objet suivra le fil de l'existence, des événements qui, malgré tout, peuvent troubler la conscience. Elle se perd de vue, prise par une impulsion, par une animalité, un désir... L'écriture ou le tableau, comme une main à l'autre bout du fil, l'empêche de basculer. En apparence, ces ouvertures de la vie, font perdre la conscience, mais ces pertes de contrôle sont nécessaires à sa conservation. De ces échappées surgit le souffle pour les moments de suspension que sont les œuvres d'art.

Le risque de perdre sa situation, ses acquis, son savoir, ses amis, ses supports financiers, sa famille, son image, ses habitudes, sa sécurité, le risque de mourir un peu... Accepter ce

moment d'angoisse, ce point d'incertitude totale où tout peut arriver, même le rien. Risquer tout pour rien, une ouverture, une découverte jusqu'alors inespérée, inattendue. S'arracher à toute attache, même la plus intime, à son corps, enfin, plutôt à une représentation qu'on se fait de lui. Car, c'est le seul en fait, qui sera toujours là, même quand la conscience n'y est plus. Le corps nous rattrape toujours dans l'aveuglement, c'est le point d'Archimède, la lumière qui rend possible un tel risque de noirceur. Croire que le corps n'est pas toute animalité, mais un peu au-dessus, juste un peu pour dire qu'il parle, qu'il est signifiant, qu'il crée.

Ne pas en faire trop aussi, seulement l'essentiel pour qu'il y ait une forme qui accroche le regard ou le désir. Juste assez pour qu'on voit encore quelque chose, un sujet se mouvoir, qu'il bouge la main, le pied, mais que quelque chose se passe juste un peu pour qu'on sache qu'il y a encore quelque chose et non pas la mort. Comme Beckett l'a fait dans *L'image* (1988), même si le point de fuite reste pris dans la boue, dans la matérialité brute d'un corps presque réduit à l'état infant ou animal, « je » reste toujours sensible et parlant. Un parlant essentiellement sensible. C'est ça le génie de Beckett : ne dire que ce qui peut encore faire espérer la conscience, l'humanité quand elle rencontre la grande noirceur dans laquelle elle est encore plongée, peut-être pour toujours.

Faire attention aussi aux précipitations, à la compulsion, aux obsessions. Il faut tenir, sans retenir. Laisser la chose venir, l'attendre, bouger un peu, se coller sur l'autre, mais aussi se décoller pour laisser respirer l'air entre les surfaces, les peaux. Encore faudrait-il que quelque chose se fasse, mais que ça se prépare d'abord en l'autre, et le sujet adviendra de là. Comme un Appel. Il ne faut surtout pas forcer quelque chose, ce serait une provocation et le geste ne serait pas aussi authentique. Ça se prépare même si on pense que rien n'advient plus jamais. C'est toujours là en train de germer quelque part dans les viscères, dans le bassin, peut-être aussi plus loin encore dans le ventre, dans un lieu qu'on nomme encore l'utérus, le sexe. Mais on ne dit rien encore en disant une telle chose, c'est devenu banal aujourd'hui de parler de ces choses, alors que ce que j'essaie de dire échappe à toute banalité. Si bien qu'il risque fort de ne pas être entendu.

Je pourrais écrire ainsi indéfiniment, mais il importe de ressaisir le propos, sinon tout s'évanouit dans la complaisance et je perds le fil. Il y a le risque que la parole s'écoute parler et que le geste se perde dans le trop peu. C'est peut-être là la limite de Beckett, le manque de ressaisissement. Il se tient si bien à la frontière entre le vide et le plein, qu'on n'y voit plus rien à la fin. Il manque de contraste, de visibilité. Il manque ce que les calligraphes appellent du muscle.

Toute bonne calligraphie, entendue comme peinture ou écriture, doit à la fois avoir de la chair et des os, sinon il manque de consistance pour saisir le vide. Donc, il faut quand même au geste un sujet, un objet, enfin une altérité quelconque, aussi minimaliste soit-elle. Beckett par exemple.

Il n'y a de parole que sur quelque chose, comme il ne peut y avoir de conscience que de quelque chose. L'objet, comme la conscience, ne doivent pas être abstraits de l'expérience d'où ils ont germé, sinon c'est terminé, c'est fini. La parole ne peut pas tenir sans le corps, sans un mouvement, sans une respiration, sans une douleur également qui accompagne la vie. Le rien ne tient pas tout seul, il a besoin de son contraire, de ce qui ne cesse de le fuir, de le faire exister. C'est une évidence qui n'a rien d'évident surtout quand on cherche à dire l'essentiel. Ces deux personnages dans *L'image* sont à la limite du soutenable tellement ils se fusionnent avec le fond de la toile. Ils ne sont que de petites variations noires sur une toile vierge. Comment aller plus loin, sinon en faisant la même chose autrement ? Dans une autre sensibilité, dans un autre corps, dans un autre mouvement ?

Il n'y a pas à chercher Ailleurs. Il ne peut y avoir qu'une parole du détail, de l'infinitésimal, qu'une douleur subtile, d'une légère apparence, mais d'une apparence tout de même, on n'y échappe pas. Peut-être que la parole ou le tableau peuvent devenir sauvages, plus rapides, plus agressifs, plus grands, ce n'est pas impossible. Mais ce n'est pas là, l'essentiel. C'est que du sein de ces variations multiples, le point de fuite ne doit jamais être perdu de vue. Il faut que dans tout objet qui s'impose au regard, le regard ne soit jamais oublié. Dans tout sujet, il y en a toujours deux ou trois comme chez Beckett : celui qui pose, le jeune homme, la jeune fille ou le chien, celui qui se pose dans cette pose, le « nous », et celui qui n'arrive pas encore à poser, le plus important des trois, celui qui fuit. Pour le reste, cela n'a pas d'importance, c'est une question de goût, de tempérament, de point de vue, de vision, d'objet de désir, enfin de tout ce qu'on essaie de dire chacun à sa façon, à travers son histoire personnelle.

Enfin, à sa manière, Beckett me montre la méthode en libérant la parole de presque toute attache. Le geste ne tient qu'à ce fil qu'il faut suivre comme une nécessité à exister. L'autre, Beckett ou un ami, une main qui nous rattrape dans les moments de doute, de brouillard intense. L'existence et ses événements peuvent alors devenir images, matières, corps de l'œuvre, du peintre, de l'écrivain, du responsable de la question, peu importe.

Bibliographie

- Baas, B. (1998). *De la chose à l'objet, Jacques Lacan et la traversée de la phénoménologie*. Leuven : Peeters Vrin.
- Bass, B. et Armand, Z. (1988). *Descartes et les fondements de la psychanalyse*. Paris : Navarin Osiris.
- Badiou, A. (1995). *L'incroyable désir*. Paris : Hachette.
- Beckett, S. (1988). *L'image*. Paris : Éditions de Minuit.
- Clair, J. (dir. Publ.). (1977). *Abécédaire*, T.3 de *Marcel Duchamp*. Paris : Centre National d'Art de Culture Georges Pompidou.
- Cioran. (1995). *Entretiens*. Paris : Gallimard, coll. Arcades.
- Descartes, R. (1995). *Discours de la méthode*. Québec : collection résurgence. (Original publié en 1637).
- Freud, S. (1973). *L'interprétation des rêves* (I. Meyerson, trad.). Paris : PUF. (Original publié en 1926).
- Lacan, J. (1973). *Séminaire XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1999). *Écrits II*, Paris : Éditions du Seuil. (Original publié en 1966).
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard.
- Michaud, Y. (1999). *La crise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie*, Paris : Presses universitaires de France.
- Nietzsche, F. (1983). *Ainsi parlait Zarathoustra* (G.-A. Goldschmidt, trad. et présenté). Paris : Livre de poche.