

# UNE HABITATION FABULEUSE

Filippo FIMIANI

*Consider 'T an architectural assertion  
and work out the details of how so.*  
Arakawa + Gins, *The Tentative Constructed Plan  
as Intervening Device*  
(for a Reversible Destiny) (1991)

...l'auteur aimant bien, l'ignorant, le sot,  
le d'avance déçu – le plus grand génie  
du monde –, être maître chez lui. Comme  
si l'homme jamais pouvait être maître chez lui,  
ni même être chez lui dans aucune maison.  
Péguy, *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme  
païenne* (posthume, 1913)

...non murato, ma veramente nato.  
Vasari, *Le Vite* (Baldassarre Peruzzi)  
(éd. Torrentino, 1555)

## **Du rêve à la rêve Ou des passages de frontière en guise de prémisse**

Dans *Gradus*, Pascal Quignard<sup>1</sup> dit que « la rêve » (au féminin) signifiait, en latin, l'action d'errer et de divaguer, l'extravagance. Suite à cette signification désuète, nous réfléchissons sur un mouvement de transgression de la limite, celui de l'impatience d'un sujet au savoir mobile et inquiet par rapport à sa propre insti-

---

1. *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995, p. 137-138.

tution et à son propre lieu. Si le rêve nous fait signe vers la limite – thème inépuisable comme tel et donc à aborder par voies traversières –, la rêve, nous déclare encore Quignard, nous parle du droit et du péage prélevé sur les marchandises aux frontières d'un domaine. Le rêve et la rêve, donc, nous introduisent à la fois aux logiques et aux économies d'une errance réalisée avec insistance, aux topologies et aux négociations d'un parcours vagabond et hasardeux – à un processus d'une lecture-écriture digressive, apparemment contre toute direction et méthode, par passages latéraux et fausses routes, par déplacements et croisements.

Réglée par cette éthique aporétique – par cette manière d'habiter hors-de-place, toujours déplacée –, mon commentaire esquissera en effet une petite aventure herméneutique selon un mouvement d'aller et retour autour de quelques œuvres. Je toucherai, pour le dire avec Virgile (*En.* 3. 360), plusieurs *errata litora* – ma lecture débouchera sur les marges de plusieurs textes et images, elle côtoiera les bords langagiers et iconiques, les cadres épistémiques et poétiques de plusieurs savoirs et pratiques.

## Fables et tableaux du savoir

Il s'agit donc du rêve et de la rêve, c'est-à-dire de l'extravagance et de la dette par rapport à la limite sur laquelle se produit l'action même de passer au-delà, de tester l'inconnu. Et, justement, il s'agit aussi de la limite entre rêve et veille, entre folie et raison, entre erreur et certitude. Limite vague et flottante et pourtant à reconquérir par le sujet du savoir, ou à reconfigurer tout autrement par un acte de langage, notamment grâce à la décision nette et à la césure exacte instituée par le jugement, par son action de couper et diviser. Cette coupure est illustrée dans les pages fondatrices et indépassables de Descartes, que je veux reprendre ici dans la perspective d'une petite généalogie topologique du sujet de la philosophie moderne et de son autoreprésentation.

Relisons donc la *Première Méditation Métaphysique* (1641, 1647), qui réécrit en fait le récit du rêve de *Olympica* (1619-1620) et le *Discours de la Méthode* (1637). Le titre de l'œuvre de 1637 déclare le magistère téléologique d'un parcours rationnel et laïque du savoir et affirme la maîtrise logique et rationnelle sur toute divagation, sur toute errance et toute erreur. Le discours philosophique de Descartes réalise à sa manière une commutation du récit autobiographique, puisque la dimension universelle et épistémologique du discours double et légitime la singularité existentielle du récit de vie du sujet du savoir. Ici, la méthode est le véritable emblème du rapport entre le vivant et le philosophique : *μέθοδος*, dit très bien que le *méta* signifie et oriente le chemin et la route, le *odos*, timide et

lent mais sûr, du philosophe tel quel. Le portrait anonyme et universel du *cogito* oblitère donc l'auto-portrait du philosophe René Descartes.

Toujours dans ce cadre épistémique, pour la philosophie cartésienne, il faut aussi rétablir la bonne distinction, la différence de nature et de droit, entre le vivant et le machinal, le végétal ou l'inorganique. Cette limite est, de fait, troublée chez les fous, exceptionnellement offusqués par les noires vapeurs de la bile, et, plus ordinairement, elle est violée toutes les nuits par les rêveurs, ces « extravagants » ou « *amentes* », comme disent le français et le latin de Descartes. Proches par nature, les fous et les rêveurs croient être des automates, des choses en verre ou des cruches. Derrière cette fausse croyance à la limite de l'abîme inhumaine de la folie, il y a une seule puissance hors contrôle de l'auto-perception : comme l'excès mélancolique, le rêve est une *fictio* involontaire réalisée en-deçà du seuil de la conscience. L'état raisonnablement hors de la raison qui est le rêve est une production fantasmagorique d'images physiologiquement activée par les passions, c'est-à-dire par tout ce qui perturbe et asservit le sujet, en dépit de toute visée intentionnelle de l'esprit et de toute action de l'intellect. Le sujet onirique, si j'ose le dire avec cette expression auto-contradictoire, est assujéti à ce qui lui arrive par l'imagination involontaire, proprioceptive, du corps, il est comme dépersonnalisé et privé de la première personne singulière. On dira que, lorsqu'on rêve, le corps est le support passif d'une *poïésis* sans sujet et sans auteur, qui façonne des *pictas imagines* sur une scène organique et biologique. Les images de ce théâtre psychique sensible que je suis sont très puissantes : ces fantômes irréels meuvent mon corps et émeuvent mon âme, même s'ils sont sans effets visibles réels.

La comparaison avec la peinture joue sans doute une partie décisive dans la méthode de Descartes. De vrai, il dit dans la *Première Méditation Métaphysique*, « les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux<sup>2</sup>. »

Le rapprochement entre les peintres et les philosophes dit que si la puissance créatrice de l'imagination en peinture est limitée, et si les images fantastiques qu'on peut réaliser sont toujours prises et empruntées à un répertoire déjà fabriqué, encore plus, en philosophie, la puissance librement inventive de façonner les images illusoire est restreinte et surveillée, et les figures du discours ne peuvent que rappeler l'expérience solide, cohérente et assurée, du réel.

---

2. René DESCARTES, *Œuvres*, éd. Adam-Tannery, t. IX, Paris, Cerf, 1904, p. 19-20.

À la lumière de cette nécessité apparemment incontournable, on peut relire aussi la comparaison la plus célèbre entre le discours philosophique et la peinture. Dans la Première partie du *Discours de la Méthode*, on lit ceci<sup>3</sup> :

Toutefois il se peut faire que je me trompe, et ce n'est peut-être qu'un peu de cuivre et de verre que je prends pour de l'or et des diamants. [...] Mais je serai bien aise de faire voir en ce discours quels sont les chemins que j'ai suivis, et d'y représenter ma vie comme en un tableau, afin que chacun en puisse juger, et qu'apprenant du bruit commun les opinions qu'on en aura, ce soit un nouveau moyen de m'instruire, que j'ajouterai à ceux dont j'ai coutume de me servir. [...] Mais, ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou, si vous l'aimez mieux, que comme une fable, en laquelle, parmi quelques exemples qu'on peut imiter, on en trouvera peut-être aussi plusieurs autres qu'on aura raison de ne pas suivre, j'espère qu'il sera utile à quelques uns sans être nuisible à personne, et que tous me sauront gré de ma franchise.

On remarquera que l'introduction du motif de l'auto-portrait du philosophe et de son exemplarité magistrale et pédagogique, finalement universelle, suit, encore une fois, une allusion au thème de la déraison. Je voudrais souligner que l'extravagance et la confusion sensorielle et intellectuelle des fous concernent cette fois des matériaux précieux tels que l'or et les diamants : c'est le motif de l'économie auquel Quignard nous a alertés auparavant. Il était déjà dans la *Recherche de la vérité par la lumière naturelle*, œuvre posthume parue en 1684, où un personnage, Eudoxa, touche à l'évidence de soi-même au-delà des argumentations scolastiques (§ 61-7).

Adossé au principe majeur de l'intelligibilité et de l'auto-évidence de la pensée, ce motif a chez Descartes une fonction heuristique et normative considérable. L'économie règle les extravagances de la folie, du rêve et de l'erreur, qui sont de véritables échanges frauduleux entre le vrai et le faux, les matériaux et les valeurs, et qui confondent les limites ontologiques des êtres réels et des images, à la fois mentales et incorporées, qui apparaissent sans aucune intervention de la conscience et de l'imagination volontaire. On verra bientôt que cette logique économique qui organise la rhétorique de l'authenticité et de l'auto-portraiture, codifie aussi la rhétorique architecturale<sup>4</sup> du lieu où, finalement, s'institue le *cogito*, débarrassé de toute image qui s'auto-engendre sans son autorisation et sans sa participation et qui ne cesse de pouvoir l'affecter.

Mais il faut déjà dire que si le magistère de l'auto-représentation de soi du *cogito* dépasse l'exemplarité de l'*historia* singulière de Descartes, cette *fabula*

3. *Ibid.*, t. VI, Paris, Cerf, 1902, p. 4-5.

4. Cf. Mark WIGLEY, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 37.

camoufle la *poiésis* qui la produit et la *praxis* qu'elle réalise. En d'autres termes, le tableau d'encre du sujet universel du savoir philosophique déguise son action performative et occulte l'actualité existentielle et langagière qui la façonne. Le récit figuratif du *cogito* masque la cohabitation hétérogène des temps et des lieux qui est malgré tout présupposée, même si c'est pour être exclue et effacée. Dans la légende de l'auto-représentation de soi, réalisée d'une manière exemplaire par Descartes, il y a donc le légendaire du lieu de son institution même, qui nous requiert de ne pas oublier ses matériaux, utilisés ou écartés, glorifiés ou bannis.

Dans l'autoportrait du philosophe dans son poêle, la forclusion la plus nette concerne le monde extérieur : la vie qui se déroule au-delà de la fenêtre, les silhouettes en mouvement qui semblent des automates, tout cela n'est que l'objet du doute systématique par le sujet reclus et enfermé sur soi-même. La scène majeure de la production de la pensée en général et du discours philosophique de notre modernité en particulier, est donc aménagée à partir d'une mise en suspens, plus précisément d'une négation radicale de l'extériorité du monde de la vie et d'autrui. C'est un geste théorétique qui aura une très longue histoire, jusqu'à Husserl et au-delà. Selon Marc Richir<sup>5</sup>, on devra attendre Merleau-Ponty pour restituer le sujet, finalement défenestré de la prison qu'il construit, au monde extérieur qui le précède, pour restaurer à nouveau sa co-appartenance à la nature au-delà de l'histoire, de la technique et des valeurs positives, c'est-à-dire du vrai comme ce qui est fabriqué par l'homme pour les autres hommes.

### **Anxiété de l'influence et peur de l'*ekphrasis***

Pour cerner d'autres mises à l'écart, d'autres isolations et d'autres barrières infranchissables construites et cachées par cette logique de la limite à l'œuvre dans la scène cartésienne, je vais tester une hypothèse minimale de lecture. Cette hypothèse relance la double loi du rêve et de la rêverie, de la digression et de la négociation entre les textes et les images, loi mise au jour par Quignard et d'où je suis parti.

Je vais donc retrouver l'annihilation de l'altérité et la négation de l'extériorité qui instruit le geste philosophique de Descartes chez quelques réécritures successives du tableau du *Discours de la Méthode*. Ce qui revient, d'une manière quasiment obsessionnelle, dans les pages de Claudel, Valéry et Michelet – sur ce dernier Chaké Matossian<sup>6</sup> a écrit un livre très stimulant – consacrées au philosophe du

5. M. RICHIR, « La défenestration », *L'Arc*, 46, 1971.

6. Chaké MATOSSIAN, *Fils d'Arachné. Les tableaux de Michelet*, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil, 1998, p. 114 sq.

poète dépeint par Descartes m'intéresse ici en tant que symptôme du refoulé dans le lieu même du dispositif institutionnel cartésien. J'ai donc privilégié ces gloses de la scène du *cogito* parce qu'elles me permettent de montrer ce qui est hors-cadre, ce qui est au-delà de ses limites.

Voilà le premier élément partagé par tous ces textes : une anxiété idiosyncrasique de l'écrivain face au *cogito* en tant que héros de la *tabula rasa*, c'est-à-dire de ce que Heidegger appelle *kritischer Abbau* et *Destruktion*, démolition ou déconstruction critique et destruction de la tradition, qui sont préalables à une nouvelle construction sans précédents et sans passé. En train de devenir lui-même, celui qui écrit – pour moi : Michelet, Valéry, Claudel – se compare à la scène cartésienne et, sur la surface miroitante de cet autoportrait imaginaire, il négocie les difficultés à inventer, à trouver et à forger le style, les ustensiles et le sujet de son travail. Face au *cogito* et à son coup d'éponge radical, celui qui met la main à l'écriture ou, plus en général, celui qui est en train de réaliser un acte de création, est la proie d'une angoisse très singulière : on pourrait appeler cela intertextualité<sup>7</sup>, c'est-à-dire ce qui en même temps soutient et conteste l'autonomie formelle et substantielle – la limite donc – de tout geste original.

Selon cette perspective, l'auteur n'est jamais présumé mais encore et toujours à venir : on devient auteur, et ce devenir est une naissance continue. Un auteur est donc l'être le plus fragile, le moins assuré dans sa condition même de possibilité d'existence. L'auteur est l'être qui n'est qu'en devenir et en suspens, toujours à venir et pourtant, malgré lui, toujours déjà advenu, car quelqu'un d'autre a déjà parlé à sa place, avant lui, peut-être mieux que lui. L'auteur, disait Péguy<sup>8</sup>, « s'il est vraiment un auteur, vit dans un affleurement perpétuel de textes », c'est-à-dire dans un état d'instabilité et d'inconstance, d'incertitude et de contingence qui déplace et conteste de tous les côtés les limites de ce qu'il arrive pêle-mêle à produire et à faire, qui hante le lieu et le présent d'où il parle. Péguy, lecteur passionné de Michelet, reformule à sa manière la Nekya du Livre XI<sup>e</sup> de l'*Odyssée* (34-43) : il s'agit d'« une masse énorme (et non pas seulement des pensées) : des mondes veulent à chaque instant passer par la pointe de sa plume ». Cette onde informe et insistante, peuplée d'ombres muettes, déborde et écume sans cesse sur le lieu fragile où celui qui écrit cherche abri et souveraineté ; ce long rouleau, lourd

7. D. ALEXANDRE, « L'absolu intertextuel dans l'exégèse de Paul Claudel », *Cahiers de Narratologie*, 13, 2006, article téléchargeable : [<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=308>].

8. Charles PÉGUY, *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne* (posthume, 1913), *Œuvres en prose Complètes*, éd. Burac, t. III, Paris, Gallimard, 1992, p. 1101-1103.

de fantômes oubliés, dépasse et envoûte la mince bande de terrain du présent d'où quelqu'un essaye de parler en première personne et avec autorité.

Le rythme vigoureux de cette vague est à la fois lent et intolérable, il épuise jusqu'à l'impuissance et l'impatience le savoir-faire de l'écrivain, voire jusqu'à l'inversion de son activité dans une passivité extrême. En même temps extérieur et intérieur, ce rythme est à la limite de l'élévation et de la retombée, de haut en bas. C'est le rythme du sublime. Péguy dit qu'« il faut que la main coure sous la tête, que la plume coure sous la pensée comme un cheval qu'on crève ». Cette phrase, il ne faut pas l'entendre comme l'éloge romantique d'un abandon inspiré de toute maîtrise technique et stylistique de la part de celui qui écrit. Tout au contraire, on y ressent l'écho d'une métaphore célèbre autrement mobilisée et remise au travail – celle du cheval révolté du désir, déjà dans le *Phèdre* de Platon (246a-d, 253c-254e) et, autrement, dans l'*Ethique à Nicomaque* d'Aristote (II, 4 : 1106a 20), puis chez Sappho et, justement, Longin (X, 3).

Ce qui trouble celui qui écrit pour devenir soi-même à partir de l'autoportrait du *cogito*, c'est-à-dire à partir d'un sujet qui se proclame souverain de sa propre pensée et parole, produit plusieurs effets. Le souci pour l'originalité fait apparaître dans le tableau cartésien plusieurs figures de l'autre. Etrange contre-coup phantasmatique de l'angoisse de l'influence sur la peur ekphrastique<sup>9</sup> : lorsque l'on est obligé de le refaire à la première personne, ce qu'on finit par entrevoir dans le tableau cartésien échappe à la souveraineté du sujet représenté et de celui qui le décrit à son tour. Le portrait réalisé par Descartes est le modèle majeur de l'auto-représentation du même et du sujet du savoir comme tel : il nie et exclue précisément toute altérité et toute extériorité. Et pourtant, tout tableau d'auteur d'après lui est hanté par des fantômes ; *cartesius redivivus*<sup>10</sup> est un spectre.

Chez les auteurs qui reviennent sur cette scène originaire de l'instauration philosophique du sujet moderne et qui y prennent les mesures pour édifier chacun à sa manière son propre savoir et sa pratique, prendre en charge cette logique de la limite vient donc signifier, négocier autrement le trauma et le refoulement de l'autre – et son retour. Cette négociation est le travail même de toute re-description du *cogito* et ses hantises : *larvatus*, à la fois dissimulé et spectral, l'autre ne finit

9. Sur l'*ekphrastic fear*, J. W. MITCHELL, « Ekphrasis and the Other » (1992), *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago, The Chicago University Press, 1994, p. 154.

10. *Cartesius redivivus* est le titre, d'après Valéry, d'un recueil de notes valériennes sur Descartes, réunies, présentées et annotées par M. JARRETY, *Cahiers Paul Valéry*, 4, Paris, Gallimard, 1986. On consultera aussi les commentaires de F. C. Papparo et B. M. D'Ippolito à la traduction italienne dans *Il suono della voce umana. Variazioni su Cartesio*, a cura di F. C. Papparo, Naples, Filema, 2008.

pas de revenir sur la scène d'où il était apparemment expulsé une fois pour toute. Après-coup, ce lieu de violence peut devenir le modèle d'une nouvelle dramatisation d'un savoir pas encore établi et d'un objet encore moins assuré. En même temps masque et phasme, l'autre finit par se manifester autrement sur une planche théâtrale qui est apparemment encore celle du cartésianisme. En réalité, l'autre y apparaît en figure et image, finalement en détail diabolique, inassimilable à la composition architecturale et picturale originaires. L'autre se révèle aux bords et dans les interstices du tableau et du spectacle construits par Descartes et réinventés par de nouvelles descriptions verbales qui ne cessent de se confronter, chacune à sa manière, à la peur fondamentale qui hante toute rhétorique du même.

### Solitudes et filiations

Plusieurs métaphores reviennent dans les réécritures du tableau cartésien réalisées par Michelet, Valéry et Claudel – mais je vais me contenter ici<sup>11</sup> de quelques jalons de la dernière –. Partagées, ces métaphores sont pourtant très différemment employées, justement pour marquer les limites de l'originalité de chaque énoncé et de chaque figure face à l'autre. Parmi les majeures, il y en a une assez troublante qui perturbe l'isolement du lieu de l'institution même du philosophe par rapport au monde et au temps et qui embrouille l'exemplarité universelle du récit autobiographique aboutissant à l'énoncé impersonnel du *cogito*.

Cette analogie a une fonction méta-réflexive et méta-poétique. Elle ne se limite pas, en fait, au seul tableau cartésien – ni à son supposé équivalent pictural, c'est-à-dire à un portrait à l'huile réalisé par Rembrandt qu'on admire encore au Louvre et qui a retenu l'attention de plusieurs exégètes : le *Philosophe en méditation* (1632), comparable au *Philosophe au livre ouvert* (1640-1650), attribué à Salomon Koninck<sup>12</sup>. La métaphore que je vais discuter, au contraire, dit l'activité et le statut même du sujet représenté, soit-il le philosophe (Descartes) ou le peintre

11. Je remercie Frédéric Cousinié et Clélia Nau, qui ont aimablement accepté la mise au point d'autres lectures dans mon *Ego Fictus. Autoportraits et poétiques du savoir*, publié dans le volume collectif *L'artiste et le philosophe. L'Histoire de l'art à l'épreuve de la Philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris/Rennes, Presses universitaires de Rennes/INHA, p. 42-61.

12. Cf. A. LECLAIR, « Les deux *Philosophes* de Rembrandt : une passion de collectionneurs/The two *Philosophers* by Rembrandt (1606-1669): a collectors' passion », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 5, 2006, p. 38-43. Tableaux à mettre en relation avec le portrait de Descartes réalisé par Franz Hals (1649ca, huile sur toile, 19x14 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen), reproduit dans *Descartes. Les pages immortelles choisies et expliquées par Paul Valéry*, paru chez Corrèa, 1941.

(Rembrandt), et, finalement, le sujet qui en parle (Michelet, Valéry, Claudel) et qui réalise ainsi un autoportrait par délégation, de façon indirecte et par intermédiaire.

La similitude qui arrive sous la plume de ces auteurs, tous différemment et profondément intrigués par le tableau cartésien, concerne les bords de ce qu'André Chastel appelle le « scénario de la production même » de la peinture, ou de l'écriture, ou de la pensée. Il s'agit d'une métaphore quasiment obsessionnelle qui nous parle des limites du même et de l'autre, du dedans et du dehors, du lieu et du temps. Le véritable sujet de cette métaphore – que je vais bientôt expliciter en détail – est, en d'autres termes, la génération de soi. Comme si le devenir soi-même ne peut être qu'énoncé par analogie, comme si le processus de subjectivation ne peut qu'être dit qu'en disant aussi son appartenance, ou pas, et sa parentèle, ou pas, avec le lieu où il est en train d'être réalisé. Comme si l'instauration du sujet ne peut qu'être réalisée en négociant avec la possibilité d'établir des liens durables, ou de souffrir des hiatus irréparables avec l'espace limité de sa mise en place.

Selon Descartes, le *cogito* vient finalement et véritablement habiter son lieu constitutif justement par un acte de liberté négative et destructrice : liberté de se séparer, d'être à part, de se limiter par rapport à l'autre, au monde, à autrui, à la tradition, à l'histoire, et ainsi de suite. Sur cela, je laisse la parole à Maria Zambrano<sup>13</sup>. Solitaire et stérile, selon l'auteure d'*Aurora*, est l'existence même de l'homme ; mais la solitude de Descartes est hyperbolique et souveraine : elle est une réussite, l'accomplissement du chemin de la méthode, elle est une « nouvelle révélation » à partir de la coupure de « l'unité de la vie et de la connaissance ». C'est donc grâce à une limite disjonctive et infranchissable que le philosophe libère la raison du vivant et donne à la raison une liberté totale, métaphysique, analogue à la cause absolue et première de la vie comme telle – semblable à Dieu.

L'homme nouveau qui va surgir ne se sentira plus le fils de personne. Il perdra la mémoire de son origine et se sentira à chaque fois plus original. Une solitude inaccessible à la filiation, et qui [...] le forcera à faire quelque chose pour se sentir créateur, l'action qu'il accomplit lui apportant l'évidence de sa condition créatrice. [...] Loin de toutes choses et avec un unique chemin pour le rejoindre qui est ma connaissance, loi, toujours plus petite, le mode ayant été abandonné, la totalité de mon être. L'unité de cet homme, s'il en avait une, devrait être l'unité du créateur, de l'être qui crée avec sa raison. Connaître entièrement serait connaître *in statu nascens*, à l'être naissant. [...] Et l'être qui connaît le fait depuis lui-même comme principe. Il est lui-même le principe de sa connaissance, l'être seul et original. L'idéalisme naissant exigera un nouveau type de vie : vivre depuis cette originalité de

---

13. M. ZAMBRANO, *La Confession comme genre littéraire*, trad. franç. par M.-C. Carrara, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 71-74.

la connaissance, vivre exclusivement par et dans la connaissance, comme si connaître était entièrement et simplement exister. [...]

À dire vrai, l'analyse de Maria Zambrano emprunte beaucoup, et sans le dire, à Péguy. Il suffit de relire, crayon à la main, l'extraordinaire *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*. Péguy, dans une perspective généalogique assez proche de celle de Nietzsche et de Valéry, focalise justement une solitude sans filiation ni descendance, auto-crée par le geste du philosophe, qui s'est fait son propre Dieu et qui a illimité ses limites. C'est dans ce geste hyperbolique que réside l'origine de la modernité ou, comme Péguy le déclare, de ce siècle qui se dit athée mais qui ne l'est point, car il est *autothée*.

Nonobstant cet emprunt inavoué, les lignes de Maria Zambrano que je viens de citer nous introduisent aisément à la métaphore plusieurs fois évoquée et qui, tout au contraire, dit une naissance à jamais accomplie, une croissance organique qui s'annexe l'au-delà des limites, une formation vivante de la forme.

## Parva naturalia

Nous voici, finalement, à cette métaphore déjà trop retardée. Elle introduit dans le récit-tableau philosophique de Descartes des traits assez bouleversants – des éléments de la nature –, et, par là, elle met à jour dans la scène cartésienne une topologie imprévue. La chambre bien chauffée de la méditation du philosophe devient un lieu anatomique et un site géologique et archéologique, finalement paléontologique; le lieu d'où parle le *cogito* est un palimpseste et une archive.

Le poêle cartésien est comme une coquille. Voilà la métaphore qui revient dans toutes les descriptions du tableau cartésien que j'ai évoquées – Michelet, Valéry, Claudel –, et qui affirme que la chambre du philosophe est une cavité cochléaire. Important motif iconographique pour la naissance de *psyché* et l'événement de l'Annonciation<sup>14</sup>, l'image de l'escargot affirme une contiguïté entre le dedans et le dehors; et donc, elle nous propose une figure de la limite qui n'est plus une séparation nette et indépassable, fabriquée de l'extérieur. En même temps métonymique et métaphorique, cette analogie dit une conversion par contact de la

14. Je pense aux pages de Daniel Arasse sur *L'Annonciation* de Francesco del Cossa à Dresde (1470, détrempe sur bois, 26,5x114,5 cm). Cf. D. ARASSE, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000, p. 23-46, et *L'Annonciation italienne – Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2000, p. 199-206.

limite en frontière et en seuil, en lieu de passage et de métamorphose – on pourrait évoquer les notes de Walter Benjamin<sup>15</sup> sur *die Schwelle* et *die Grenze*.

Dans un texte sur Descartes, le *Retour de Hollande* (1926), Valéry parle de « l'intérieur d'un étrange coquillage qu'habite le petit animal intellectuel qui en a secrété la substance lumineuse » et de « la formation par l'être même de sa sphère de connaissance<sup>16</sup> ». Chez Claudel, on est frappé par l'ampleur de l'usage de cette métaphore. Sa fonction déborde les pages consacrées explicitement aux tableaux que j'ai déjà convoquées, notamment dans *Seigneur, apprenez-nous à prier* (1942), ou à Rembrandt, dans l'*Introduction à la peinture hollandaise* (1936). Je dirais que cette métaphore est un trope-passeur, ou un passe-partout, puisqu'elle enjambe des domaines discursifs très distants et des sujets apparemment assez éloignés, elle traverse poèmes, proses, écrits d'occasion, critiques, pages du journal intime, et ainsi de suite. Si j'ose le dire, cette métaphore est finalement une figure du rêve et de la rêve : elle divague parmi les genres, les images visuelles et verbales, à soi et à autrui, et paye à chaque passage ses dettes aux soucis majeurs et aux obsessions les plus profondes de l'auteur, qui, grâce à elle, invente les limites et les frontières d'un champ d'analyse inédit, en même temps généalogique, polémique et inactuel.

Chez Claudel, cette attitude à faire basculer les confins des ordres et des sujets du discours se concrétise souvent dans une réflexion sur l'architecture. Le « lieu géométrique » du tableau cartésien, paradigme de la clôture et de la séparation, de l'enfermement et de la fossilisation, du repliement sur soi de l'autoréflexion, est donc comparé au modèle organique d'une demeure structurée sur une perméabilité entre dedans et dehors. On retrouve ainsi l'Occident confronté à l'Orient, notamment au Japon, où le poète a séjourné comme ambassadeur de France de 1921 à 1927. Selon la même manière de voir, la peinture et le paysage du Japon sont superposés et croisés à la peinture et aux paysages de la Hollande du XVII<sup>e</sup>. Rembrandt y est exalté justement parce qu'il a réalisé une « conversation entre l'intérieur et l'extérieur<sup>17</sup> ».

J'aimerais citer un article de 1927 sur la maison qu'Antonin Raymond<sup>18</sup>, consul honoraire de la République Tchécoslovaque au Japon entre 1925 et 1927,

15. Walter BENJAMIN, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre de Passages*, trad. franç. par J. Lacoste, Paris, Cerf, 2006, p. 512.

16. Paul VALÉRY, *Retour de Hollande* (1926), *Œuvres*, t. I, éd. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, p. 852.

17. Paul CLAUDEL, *Introduction à la peinture hollandaise* (1935), *Œuvres en Prose*, éd. Petit-Galpérine, intr. de G. Picon, Paris, Gallimard, 1965, p. 198.

18. Cf. les notices de l'édition critique par Henri Micciolo de *Loiseau noir dans le soleil levant* (1927), Paris, Les Belles Lettres-Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1981, p. 407-409. On devrait rediscuter le dossier du projet de 1926, jamais réalisé et dédié à Claudel, pour la cathé-

avait édiflée en 1923 à Tokyo pour Claudel, et qui fut détruite par la suite. Cet article sera publié ultérieurement dans un volume en japonais consacré à l'architecte moderniste d'origine tchèque qui attirera l'attention d'Elie Faure. Claudel écrit<sup>19</sup> :

[La maison de Raymond] s'explique non pas du dehors au-dedans comme une de nos casernes locatives, mais du dedans au dehors comme un être vivant, un de ceux [...] qui revêt le tissu dur de l'habit cochléaire.

La comparaison avancée par Claudel est capitale : elle affirme un passage de nature, une véritable métamorphose ontologique de l'habitation à l'habit et aux habitudes, à l'*ethos*. La construction architectonique devient une forme de vie. Cette transition du faire au vivre est décisive pour comprendre, au-delà de l'idéologie anti-moderne et la tentation de l'Orient<sup>20</sup>, la virulence mécontempo-

---

drale de Chicago. Sur les rapports entre Claudel et Raymond, et le dominicain Marie-Alain Couturier (1897-1954) : C. BERGERON, « La Basilique souterraine de la Sainte-Baume. Le triangle Le Corbusier, Couturier, et Claudel », *Revue de l'Art*, 118, 1997, p. 28-40 ; K. G. F. HELFRICH, W. WHITEKARE (es.), *Crafting a modern world. The architecture and design of Antonin and Noémi Raymond*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2006, p. 35 sq. ; sur les œuvres au Japon, *Antonin Raymond, his work in Japan 1920-1935*, préf. d'Elie Faure, textes d'Antonin et Noémi Raymond, Tokyo, K. Nakamura - John Shein, 1935 ; pour la fortune critique, Ch. VISKENNE-AUZANNEAU, « Aux origines du béton au Japon. Antonin Raymond à travers la presse architecturale et un fonds d'archives inédit », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2/1, 2001, p. 89-113.

19. Paul CLAUDEL, *La maison de Raymond à Tokyo* (1927), *Œuvres en Prose, cit.*, p. 1202.

20. C-P. PÉREZ, *Le défini et l'inépuisable. Essai sur* Connaissance de l'Est, Centre de recherches Jacques Petit-Presses Universitaires de Franche-Comté, 1995, p. 160 sq., ainsi que N. SALANT HELLERSTEIN, « Phenomenology and Ekphrasis in Claudel's Connaissance de l'Est », *Nottingham French Studies*, 36, 1997, p. 34-44. Sur Claudel et l'Orient, je me limite à G. GADOFFRE, *Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968 ; B. HUE, *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*, Paris, Klincksieck, Publications de l'université de Haute-Bretagne, t. VIII, 1978 ; N. SALANT HELLERSTEIN, « Connaissance de l'Est et l'Orient Claudélien », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, XVII, 1978, p. 387-419 ; Y. DANIEL, *Paul Claudel et l'empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003 ; B. HUANG, *Segalen et Claudel. Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 ; M. WASSERMAN, *D'or et de neige. Paul Claudel et le Japon*, Paris, Gallimard, 2008. On consultera aussi les matériaux du colloque international et de la table ronde *Claudel et le Japon. Cinquantenaire de la mort de Claudel*, publiés dans le *Bulletin de la Société Paul Claudel*, 184, 2006, en attente des textes du Colloque international Paul Claudel et la Chine, à l'université de Wuhan, Wuhan, Chine, du 16 au 18 octobre 2009.

raine de Claudel contre la « laideur » et le « rabougrissement » de la ville et de la construction moderne<sup>21</sup>.

Encore plus éloquent est le regard que Claudel pose sur le *Philosophe en méditation*, la toile de Rembrandt qu'on jugerait être un portrait de Descartes. Pour lui, le tableau devient visible et lisible grâce à une corrélation assez complexe entre le paysage naturel, la peinture et l'architecture. Il s'agit d'un regard sur les différences et les correspondances entre domaines visuels incompatibles, sur les limites de ses objets d'élection et d'affection. Claudel focalise le thème qui l'intéresse, d'un côté, à travers le philtre polémique du contemporain, et, de l'autre côté, à travers la médiation savante de l'allégorie. Ainsi, le regard claudélien, comparatif et métaphorisant, réunit pour juger plusieurs éléments antithétiques : d'un côté, les intérieurs et les décors Modern Style encore marqués par le goût fin-de-siècle – et interprétés par Walter Benjamin et Mario Praz, ou auparavant par Hyppolite Taine, justement à travers la métaphore de la coquille et du fossile – ; de l'autre côté, le tableau rembranesque comme « une représentation symbolique de conscience », la chambre du philosophe comme la « cuisine psychologique » et l'homme en méditation comme l'« héritier moderne de l'Écclésiaste<sup>22</sup> ». Au « trou conventionnel, éclairé par le rayon réfléchi d'un jour abstrait, que nous meublons d'images, de bibelots et d'armoires dans cette armoire, comme une tête les yeux fermés est pleine de souvenirs plus ou moins présents ou réservés », Claudel oppose la chambre japonaise, « moins une boîte qu'un vêtement, un appareil à vivre et à respirer, et qui tout en conservant la chaleur animale ne nous prive pas de l'exercice et du champ de nos sens<sup>23</sup> ». Encore une fois, le régime métaphorique touche au vivant en dialogue avec son milieu. Il illustre une forme de vie qui n'est pas enfermée dans des limites artificielles.

## Détruire, dit-il

Insister sur la génération et la formation de la demeure du philosophe en tant qu'« être-à-coquille », minuscule et fragile, et choisir un modèle d'architecture par accumulation et perméabilité, signifie réécrire un des paradigmes majeurs du

21. Notamment dans les *Conversations dans le Loir-et-Cher* (1934) : Paul CLAUDEL, *Cœuvres en Prose, cit.*, p. 675.

22. Paul CLAUDEL, *Seigneur, apprenez-nous à prier* (1942), *Cœuvres Complètes de Paul Claudel*, t. XXIII, Commentaires et exégèses, Paris, Gallimard, 1964, p. 23, et *Le chemin dans l'art* (1957), *Cœuvres en Prose, op. cit.*, p. 265.

23. Paul CLAUDEL, *La maison de Raymond à Tokyo, cit.*, p. 1201.

rationalisme cartésien et renverser une de ses métaphores principales – la *tabula rasa*. Dans la Deuxième partie du *Discours de la Méthode*<sup>24</sup>, on lit ceci :

... je demourois tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avois tout le loisir de m'entretenir de mes pensées. Entre lesquelles l'une des premières fut que je m'avisai de considérer que souvent il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé. Ainsi voit-on que les bâtiments qu'un seul architecte a entrepris et achevés ont coutume d'être plus beaux et mieux ordonnés que ceux que plusieurs ont tâché de raccommoier, en faisant servir de vieilles murailles qui avoient été bâties à d'autres fins. Ainsi ces anciennes cités qui, n'ayant été au commencement que des bourgades, sont devenues par succession de temps de grandes villes, sont ordinairement si mal compassées, au prix de ces places régulières qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine, qu'encore que, considérant leurs édifices chacun à part, on y trouve souvent autant ou plus d'art qu'en ceux des autres, toutefois, à voir comme ils sont arrangés, ici un grand, là un petit, et comme ils rendent les rues courbées et inégales, on diroit que c'est plutôt la fortune que la volonté de quelques hommes usants de raison, qui les a ainsi disposés. Et si on considère qu'il y a eu néanmoins de tout temps quelques officiers qui ont eu charge de prendre garde aux bâtiments des particuliers, pour les faire servir à l'ornement du public, on connoitra bien qu'il est malaisé, en ne travaillant que sur les ouvrages d'autrui, de faire des choses fort accomplies.

Ensuite, au début de la troisième partie, Descartes introduit le principe de la morale par provision grâce à une autre similitude avec l'architecture :

...avant de commencer à rebâtir le logis où on demeure, que de l'abattre, et de faire provision de matériaux et d'architectes, ou s'exercer soi-même à l'architecture, et outre cela d'en avoir soigneusement tracé de dessin, mais qu'il faut aussi s'être pourvu de quelque autre où on puisse être logé commodément pendant le temps qu'on y travaillera ; ainsi, afin que je ne demeurasse point irrésolu en mes actions, pendant que la raison m'obligeroit de l'être en mes jugements, et que je ne laissasse pas de vivre dès lors le plus heureusement que je pourrois, je me formai une morale par provision, qui ne consistoit qu'en trois ou quatre maximes dont je veux bien vous faire part.

De ces pages très célèbres, Claudel, qui se proclamait orgueilleusement un homme du Nord-Est, de ce « territoire mystique » qu'est la forêt d'Ardenne, « qui commence aux portes de Paris pour s'éteindre jusqu'à celle de l'Allemagne<sup>25</sup> », reprend à sa manière la portée théorique et éthique lorsqu'il emploie une métaphore architecturale et urbanistique.

24. René DESCARTES, *Œuvres*, éd. Adam-Tannery, t. VI, *cit.*, p. 11, 22.

25. Paul CLAUDEL, *Sur L'Odyssée* (1947), *Œuvres en Prose*, *op. cit.*, p. 407.

Il y aurait d'autres exemples cartésiens dans ce sens<sup>26</sup>. Mais je me limite à gloser ces textes cartésiens avec deux petites remarques. Si Péguy<sup>27</sup> a esquissé une analyse assez pénétrante de la fonction du verbe *adstrucere* chez Descartes, Leopardi<sup>28</sup> et Nietzsche – qui paraphrase le poète italien dans la seconde considération intempestive, *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, mais qui ne pouvait pas connaître le *Zibaldone* –, écrivent des lignes incontrournables sur le sujet du discours philosophique et son modèle architectonique. Ce modèle – on peut songer à la suite de Heidegger<sup>29</sup> et de Derrida<sup>30</sup>, à son rôle fondamental dans la *Critique de la raison pure* de Kant où on lit que « *die menschliche Vernunft ist ihrer Natur nach architektonisch* »<sup>31</sup> –, règle d'abord le commencement et la fondation de la philosophie, ensuite sa transmission et sa capitalisation dans l'histoire de la culture. Dans le paragraphe 201 du deuxième livre de *Humain, trop humain* (1878), Nietzsche écrit :

*Erreurs des philosophes*

Le philosophe croit que la valeur de sa philosophie tient à l'ensemble, à la construction ; la postérité la trouve dans la pierre avec laquelle il a construit et avec laquelle, à partir de là, on construit encore souvent mieux : en somme, dans le fait que la première construction peut être détruite et garde pourtant encore sa valeur de matériau.

À la construction qui procède décidément par délimitations d'espaces et de fonctions, le modèle cochléaire oppose un processus de « croissance insensible » (Valéry), où la limite est enfantée du dedans et est perméable, complémentaire

26. Cf. R. POGUE HARRISON, *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago, University of Chicago Press, p. 107-114.

27. Charles PÉGUY, *De la situation faite à l'histoire et à la sociologie dans les temps modernes* (1906), *Ceuvres en prose complètes*, éd. Burac, t. II, Paris, Gallimard, 1988, p. 502.

28. G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, éd. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, notamment l'annotation du 21 mai 1823 [2707-2710].

29. Notamment *Kant et le problème de la métaphysique* (1929), *Introduction à la métaphysique* (1935), *Nietzsche* (1936-1946), *Le Principe de raison* (1957).

30. Je ne peux qu'évoquer *Economimesis* (1975), *Le parergon* et *La Vérité en peinture* (1978), *Mochlos – ou le conflit des facultés* (1984).

31. « La raison humaine est, de sa nature même, architectonique. » Critique de la raison pure, trad. Tremesaygues et Pacaud, PUF, 1944, p. 364. « The philosopher is first and foremost an architect, endlessly attempting to produce a grounded structure », dit, avec Kant, Mark WIGLEY, *The Architecture of Deconstruction*, cit., p. 7-13, 60-63 ; cf. P. GUYER, « Kant and the Philosophy of Architecture », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue edited by D. Goldblatt and R. Paden, *The Aesthetics of Architecture: Philosophical Investigations into Art of Building*, 69/1, 2011, p. 7-19.

et contiguë à ce qui l'entoure. Ce modèle de cohabitation du même et de l'autre implique une temporalité radicalement singulière : c'est le *lentissimo* d'une *poiésis* naturelle sur lequel se mesure le rythme du faire du poète et de l'artiste en général. Ce n'est pas un hasard si la réflexion aristotélicienne et puis thomiste sur la conformité de la forme à la nature substantielle épouse le motif rhétorique de la beauté du nautile.

Je dirais qu'il s'agit, finalement, d'une poïétique de l'expression qui unit la vie et l'art, le vivant et la forme. Selon cette perspective, on pourrait développer les remarques de Stephan Halliwell<sup>32</sup> à propos de Xénophon (*Mem.*, 3.10.5 *sq.*) et évoquer l'idée du *diaphanein* et de l'*enargázein* : l'*ethos*, c'est-à-dire la manière d'être et d'habiter l'espace, bref le caractère d'une forme de vie individuelle – d'une œuvre d'art aussi –, est par sa nature à la fois transparent et transitoire. Il est la concrétion à jamais définitive d'un processus de transpiration, d'exsudation, d'excrétion.

Forme, disait Claudel, est « figure fermée » ; elle est « cela par quoi une chose est ce qu'elle est » et « rien ne s'achève sur soi seul ; tout est dessiné aussi bien que du dedans par lui-même, du dehors par le vide qu'y tracerait sa forme<sup>33</sup>... » Dans *La Légende de Prakriti*, on retrouve l'homologie entre l'aptitude à réaliser de la nature et le travail du poète. Dans une seule phrase, Claudel<sup>34</sup> réunit Ovide, le Bhagavad Gita, la *Genèse* et la morphologie goethéenne, et fait allusion au tableau cartésien et rembranesque :

Alors paraissent ces escargots qui donnent l'idée de l'œuf élaboré par la spirale :  
c'est l'être rond qui à l'abri de sa tunique calcaire s'interroge sur sa propre existence.

Le motif revient ici sous la forme d'une crypto-stylistique de la posture du sujet du tableau cartésien. La même similitude cochléaire travaille implicitement une réécriture parodique de l'énoncé majeur de Descartes lui-même, l'*ego cogito*,

32. S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 122-123.

33. Paul CLAUDEL, *Art Poétique* (1907), éd. Gadoffre, Paris, Gallimard, 1984, p. 86, 153-154, 187. Les sources : ARISTOTE, *De An.* 412a, et *Et. Nicom.*, IX 7, 1168a 7, et THOM. *Sum. Theol.* I/5, 5. Sur le passage de l'Éthique à Nicomaque, voici un commentaire très éloquent : « Houses are not "dead matter" but natural secretions of mankind. » Je cite S. CLARK, *Aristotle's Man. Speculations upon Aristotelian anthropology*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 62.

34. Paul CLAUDEL, *La Légende de Prakriti* (1933), *Œuvres en Prose, cit.*, p. 951. Cf. D. MILLET-GÉRARD, « Ovide, Claudel et l'«évolution» : *La Légende de Prakriti* », H. CASANOVA-ROBIN (dir.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Champion, 2009, p. 447-460.

désormais devenu *je pense assis*<sup>35</sup>. Voilà l’emblème de l’attitude du philosophe en personne, bouclé sur lui-même et installé dans l’immuabilité des idées rationnelles et l’immobilité de son lieu discursif parfaitement délimité et stérilement abstrait de la vie.

À chacun d’entre nous de se dépeindre autrement – apprendre à vivre, c’est-à-dire à cohabiter avec l’autre et à s’altérer pour devenir soi-même.

---

35. Paul CLAUDEL, *Art Poétique* (1907), *cit.*, p. 108.

