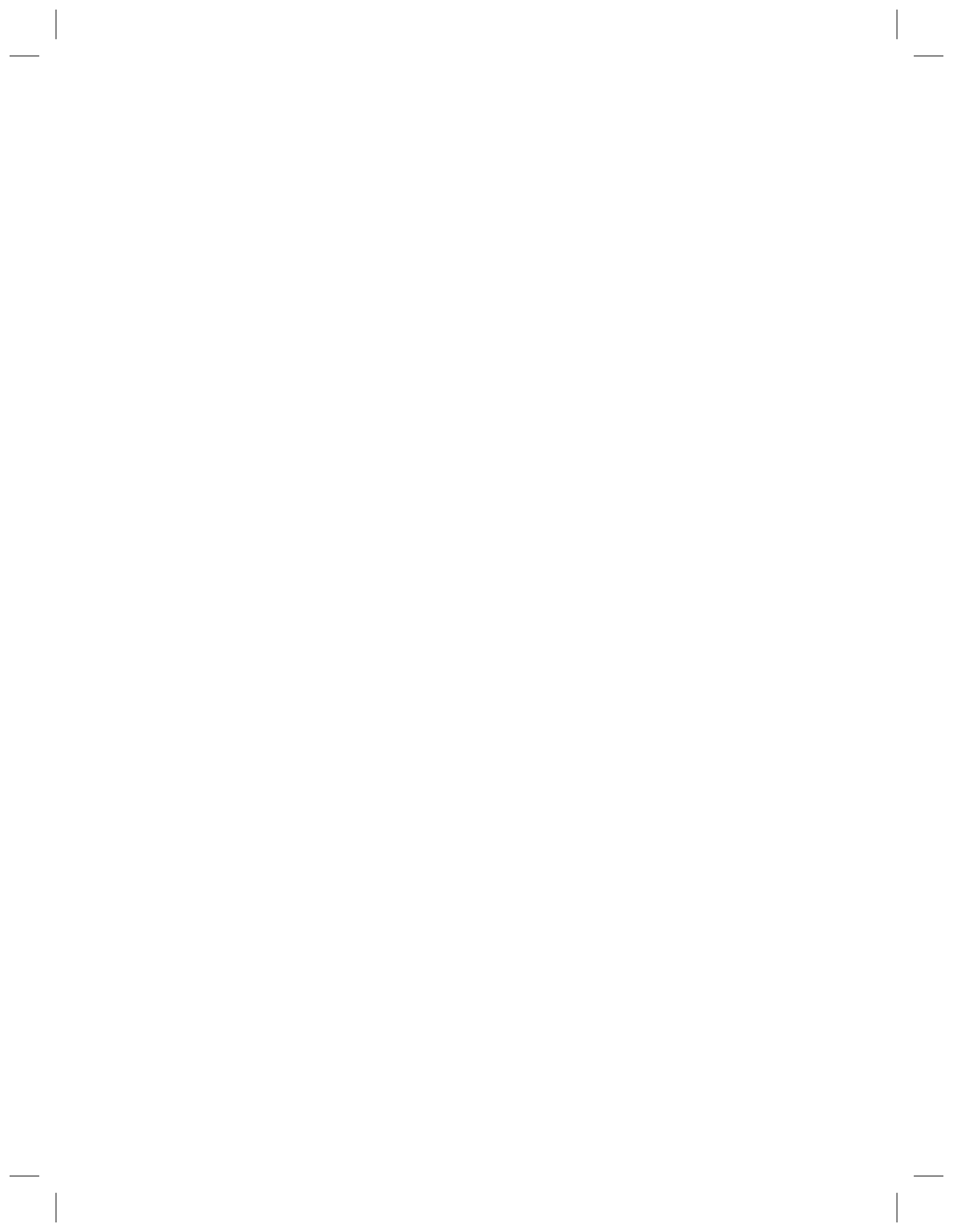


ANTIPHILOSOPHIQUE  
COLLECTION



## Les fibres du temps

© Nous, 2018

ISBN : 978-2-370840-52-3

**Bernard Aspe**

# **Les fibres du temps**

**NOUS**  
MMXVIII



*à ces années*





## Une image

La scène paraît dénuée d'émotion : deux femmes prennent un repas, dans un petit restaurant japonais, où il semble qu'elles affectionnent de se retrouver régulièrement. Elles mangent un peu goulûment, semble-t-il (« je suis repue », dit l'une d'elles). La discussion est triviale (qui va payer le repas?), et les attitudes ne semblent pas indiquer que le moment est particulièrement important. C'est une habitude — une complicité —, le contraire d'un événement.

Les deux femmes sont à première vue à peu près du même âge. Mais un peu auparavant, nous avons appris que cette apparence était trompeuse. Ce ne sont pas deux sœurs, comme on aurait pu le croire tout d'abord, mais une mère et sa fille. Les hommes parlent d'elles dans une autre scène, en tenant ce type de propos que les hommes croient devoir tenir sur les femmes : qu'elles sont toutes les deux belles ; que la mère l'est restée malgré son âge ; qu'elle est même encore peut-être plus belle que sa fille. Les paroles qu'ils échangent ainsi, arrosées de saké, les conduit à vouloir mettre en œuvre un stratagème : il va falloir marier la fille, pour que la mère puisse être à nouveau disponible. La bonhomie dont ils font preuve dans leurs manigances n'excuse pas, bien au contraire, leur incapacité à en mesurer les conséquences : les deux femmes vont devoir renoncer à leur vie commune, alors qu'aucune des deux ne le désire. Le drame est d'autant plus déchirant qu'il reste invisible aux yeux de tous : personne ne semble être à même de voir cette séparation comme la perte de ce qu'elles vivent, en tant que mère et fille, dans leurs habitudes, dans la complicité qui s'y est tissée.

Mais c'est que ces habitudes, cette complicité, ne semblaient pas, elles non plus, pouvoir être perçues pour elles-mêmes. C'est, pourrait-on dire, le paradoxe du temps commun, ce temps du partage qui n'a d'autre contenu que lui-même, et qui pourtant ne semble pas pouvoir être goûté pour lui-même.

Le film s'appelle *Fin d'automne*, il est signé Yasujirô Ozu. Ses autres films de la même période ont souvent des titres analogues (*Printemps tardif*, *Été précoce*), comme pour souligner qu'il s'agit bien de ne pas sortir de l'ordinaire — pour y trouver ce que l'on ne sait y voir. Par exemple le passage du temps en tant que mystère évident, ou en tant qu'énigme sans mystère. Ou plus précisément, plus fondamentalement, le passage du temps commun : le fait qu'il existe, d'une part ; le fait que, bien souvent, il est amené à se défaire ou à se déchirer, d'autre part. Dans la scène évoquée, le trouble vient de ce que, à ce moment, nous savons que quelque chose d'important se déroule devant nos yeux, mais il n'est pas facile de saisir exactement ce que c'est. Ce « quelque chose », en tout cas, n'est pas recouvert ou masqué par l'ordinaire de la situation, par la trivialité des propos : il y a au contraire son seul lieu.

Y a-t-il une *expérience* du temps commun ? Voilà la question que pourraient nous adresser les films d'Ozu. Ils semblent le plus souvent y répondre ainsi : il y en a bien une expérience, mais celle-ci est rétrospective. Nous pouvons éprouver le temps commun — une fois que celui-ci a disparu. Il en irait donc du temps commun comme du temps du bonheur ; et il y aurait des raisons de croire que s'il en va ainsi, c'est bien parce que c'est la même chose. Et pourtant, la scène du restaurant semble nous dire, ou plutôt nous montrer, autre chose. Car ce qu'il y a devant nos yeux, c'est bien le fait, aussi tangible qu'insaisissable, de l'être-ensemble. Le temps commun, où réside le bonheur, c'est ce dont nous avons l'habitude d'accéder par le seul biais du souvenir — et c'est peut-être une mauvaise habitude. Ozu voudrait sans doute nous

aider à nous en délivrer, ou du moins à en questionner l'évidence. C'est pourquoi il a sa manière propre de reprendre une visée énoncée dans les programmes esthétiques du début du siècle dernier : il veut nous donner à voir ce qui, du visible, n'est pas visible ; ou : ce qui n'est pas visible, mais peut être donné à voir. Cet « à voir » qui n'est pas simplement visible, c'est ce qui était là avant — avant les deux femmes, avant les êtres qui sont ensemble. Mais cet « avant » n'a pas nécessairement la figure du passé. Il a plutôt celle de leur être-ensemble lui-même, au moment même où il a lieu. Tout le problème est que cet avoir-lieu est indiscernable de son absence. La question devient alors : pour quel regard ?

On ne commence pas par « une vie », mais par deux vies au moins. Plus précisément : par le point où elles se conjoignent, ou plutôt s'inséparent. Et ce qui s'est inscrit de cette inséparation dans le monde, ce qui y a eu lieu comme temps commun, ne saurait s'effacer. Ce qui a été vécu, qui est désormais du passé, n'a pas tout simplement disparu, n'a pas simplement cessé d'exister, même si nous n'y avons plus accès. Les fibres du temps, c'est le réel du temps commun, du temps qu'il y a eu en partage. Ce temps continue d'exister, même si nous ne savons pas « où » — et : même s'il n'y a personne pour s'en souvenir.

Mais le propre des fibres, naturelles ou artificielles, est de pouvoir être déchirées. Cela est vrai, pourrait-on dire, à toutes les échelles. Le ravage du temps commun est le point décisif dans la description de l'état du monde. Or pour appréhender cet état du monde, et pour que l'on sache y agir, il faudrait justement que puisse exister, plus fortement que jamais, et à une échelle inouïe, un temps commun. C'est, pourrait-on dire, la « contradiction principale » au cœur de notre si problématique contemporanéité.



## Ouverture

### L'intérieur et l'extérieur

Quel est le lieu de l'affect caché? Où se loge ce qui a été, intentionnellement ou non, dissimulé? On a longtemps cru que « l'intériorité » pouvait être une réponse, alors qu'elle est une question. Il y a bien une ligne qui sépare l'intérieur et l'extérieur, mais cette ligne n'est pas celle qui, multiplement déconstruite, séparait jadis le corps, qui fait semble-t-il tout l'être du vivant, de ce qui semblait devoir y demeurer un hôte incertain, l'âme. On a longtemps situé l'intériorité dans l'âme, mais l'âme a fini par s'évaporer. Ou plutôt, elle était une substance, elle est devenue une prison<sup>1</sup>; et, plus tard, un simple vêtement — c'est-à-dire quelque chose qui se vend. On a cru aussi pouvoir la dissoudre dans ce qui, du « corps », en est le tenant-lieu, c'est-à-dire le cerveau. Mais les processus physico-chimiques dont le cerveau est le théâtre n'ont rien à voir avec les intentions cachées, avec les affects non-dits. En fait, l'intériorité est cachée dans le temps.

#### 1.

Il semble bien qu'un long temps s'est écoulé depuis que l'on s'est accordé sur la fin de la fiction de « l'intériorité ». Mais l'évidence qui s'est ainsi installée mélange sans doute deux choses. D'un côté, il y a l'intériorité en tant qu'intériorité à proprement parler *cachée*.

Autrement dit, il y a la supposition d'une inaccessibilité de l'autre en son être propre ; ou plus exactement encore, le présupposé selon lequel l'accès à l'autre ne peut être qu'indirect. De l'autre côté, il y a l'irréductibilité de la dissymétrie entre ce que je peux reconnaître comme « mes » expériences, et ce que les autres peuvent revendiquer comme les leurs. Cette irréductibilité-là, il ne s'agit pas de la déconstruire, même s'il s'agit d'en comprendre la signification exacte. Mais pour cela, il s'agit tout d'abord de la découpler de la première supposition.

C'est à Wittgenstein que l'on doit cette clarification. Dans ses remarques tardives<sup>2</sup>, il montre à quels paradoxes nous sommes exposés si nous ne faisons pas cette distinction entre l'intériorité « cachée » et l'irréductibilité de la dissymétrie dans l'attribution des expériences. Il ne m'est certes pas possible d'avoir mal à la place d'un autre. Mais où se loge exactement cette impossibilité ? Wittgenstein nous répond : dans la grammaire. De fait, je ne peux pas dire « j'ai mal à ses dents ». On peut bien sûr choisir de traiter ce type de remarques comme une sorte de boutade. Mais on peut choisir aussi d'y voir la mise au jour d'un fait tellement évident que nous ne nous y sommes pas suffisamment arrêtés pour en mesurer la portée.

Faute de s'y être arrêtée, la tradition philosophique est restée prisonnière d'une démarche faussée. L'erreur qu'elle a commise a été de croire que l'on ne peut connaître l'autre que par la médiation de la connaissance de soi. Même Husserl reste sur ce point dans l'impasse classique. Les *Méditations cartésiennes* convoquent l'image métaphysique, aussi puissante que profondément égarante, de la monadologie leibnizienne pour penser le rapport à l'altérité — la « constitution transcendantale » de l'autre ego. Mais il n'est pas vrai que je serais immédiatement certain de ce qui se passe en moi, et médiatement de ce qui se passe en l'autre — et qu'il en serait de même pour lui ou elle. Je ne dérive pas l'expérience que j'ai de l'autre de celle que je fais de moi-même, ou de ce qui constituerait l'ensemble de mes « vécu<sup>3</sup> ».

Il y a bien cependant une différence dans le mode d'accès aux expériences ou aux pensées — celles que je reconnais comme miennes, et celles qui me sont exprimées, ou que je vois exprimées, par l'autre. Mais, ainsi que le dit Wittgenstein, « mes pensées ne lui sont généralement pas cachées, elles lui sont simplement accessibles *d'une autre façon* qu'à moi » (IE, 51). Je n'ai pas un accès privilégié à ma « propre » pensée, ou à mes « propres » sentiments. « Il existe seulement certains cas particuliers dans lesquels l'intérieur m'est caché, mais s'il m'est alors caché, ce n'est pas parce que c'est l'intérieur » (IE, 49). Autrement dit, si l'on peut à juste titre parler de l'intériorité de l'autre, ce n'est pas parce qu'elle serait accessible de façon seulement indirecte par transposition analogique à partir de mon vécu, auquel seul j'aurais un accès immédiat. L'intériorité de l'autre renvoie avant tout à la dissymétrie entre le « je » et le « tu », ainsi que l'illustre l'exemple de la douleur d'autrui. Que je ne puisse me substituer à autrui, même avec toute l'empathie du monde, dans l'épreuve de cette douleur n'est pas un argument en faveur de l'idée que l'autre réel n'est qu'indirectement accessible. C'est une manière de mettre au jour le *partage logique de l'expérience* sur fond duquel je peux avoir accès à l'autre à travers l'expression de sa douleur. L'expression de l'autre, qu'elle passe par la parole, par les traits du visage ou par les mouvements du corps, ne s'interpose pas entre lui et moi — comme si son vécu avait le mode d'être d'un objet susceptible en tant que tel d'être décrit; elle ne fait pas médiation entre deux régions de vécus. Une telle médiation supposerait que ces derniers peuvent être constitués en référents d'une proposition comme peut l'être une table ou un avion, même s'ils ne sont pas accessibles aux sens. Les *Recherches philosophiques* montrent bien que nos vécus, tout autant que ceux des autres, n'ont pas le mode d'être de l'objet, et que c'est une très grave erreur de leur présupposer ce mode d'être.

Bien sûr, l'autre peut me tromper ou vouloir me tromper. Mais la possibilité du mensonge ou de la feinte, avant d'être un problème de

morale, est un problème logique, un problème qui concerne les usages de la langue, les « jeux de langage », et l'espace qu'ils instaurent. Plus précisément : c'est un problème d'usage des concepts à l'intérieur de jeux de langage hétérogènes. Le jeu de langage de la tromperie n'est pas le même que celui de la promesse, celui de la confiance, ou celui de la conversation qui se propose une visée de recherche. Si l'on est trompé, c'est que l'on a pris un jeu pour un autre. Je sais ce qui se passe en l'autre dès lors que ni lui ni moi ne nous engageons dans le jeu de langage de la tromperie. Dès lors, autrement dit, que le jeu de langage que nous jouons l'exclut. Lorsque l'autre dissimule, c'est qu'il a choisi un type de jeu qui, que je m'en aperçoive ou pas, a bel et bien produit du caché — mais pas comme le croyait la tradition. Cette possibilité ne révèle pas une donnée ontologique, mais une règle logique. « En d'autres termes, même ce qui se passe en lui est un jeu, et la simulation n'est présente en lui comme un sentiment, mais comme un jeu » (IE, 48).

Mais qu'il *puisse* y avoir dissimulation, cela indique bien que ce n'est généralement pas le cas (IE, 53). Ce qui veut dire que l'impression de « voir en elle, ou en lui » est valable la plupart du temps. C'est pourquoi on peut bien parler dans la plupart des cas d'une transparence de l'autre : « C'est comme si, grâce à une expression humaine du visage, il devenait *transparent* pour nous » (IE, 88). Cette évidence n'est pas un aperçu donné sur ce que l'autre serait en vérité, ou sur ce qu'il y aurait véritablement en l'autre derrière ses expressions. Le fait de pouvoir connaître les processus qui se déroulent en l'autre ne serait pas d'un grand secours : ce n'est pas là que se joue la possibilité d'être trompé. Ce n'est pas en regardant ses processus psychiques, encore moins leurs supports neuronaux, que je saurais ce qu'elle veut vraiment, ou ce qu'il désire. Je sais ce qui se passe « en » elle lorsque je sais déchiffrer ses expressions — qui en tant que telles ne « cachent » rien. Et lorsque je ne sais pas ce qui se passe en l'autre, lorsqu'on son expression est, comme on dit, impénétrable, si l'on peut dire alors qu'il y a



bien quelque chose « en » lui que je ne vois pas, il faut bien comprendre qu'il ne le « voit » pas lui non plus (IE, 117).

## 2.

La transparence de l'autre, ou celle de mon être le plus « intime », est bien ce qui arrive, en effet, la plupart du temps, même et peut-être surtout là où l'on aurait voulu qu'il n'en fut pas ainsi, et là où l'on avait cru qu'il n'en avait pas été ainsi. C'est ce dont le narrateur de la *Recherche* fait l'expérience lorsque Monsieur de Norpois lui promet de parler de lui à Gilberte, dont il est amoureux : « cet homme important qui allait user en ma faveur du grand prestige qu'il devait avoir aux yeux de Mme Swann, m'inspira subitement une tendresse si grande que j'eus peine à me retenir de ne pas embrasser ses douces mains blanches et fripées, qui avaient l'air d'être restées trop longtemps dans l'eau. J'en ébauchai presque le geste que je crus seul à avoir remarqué. Il est difficile en effet à chacun de nous de calculer exactement à quelle échelle ses paroles ou ses mouvements apparaissent à autrui ; par peur de nous exagérer notre importance [...], nous nous imaginons que les parties accessoires de notre discours, de nos attitudes, pénètrent à peine dans la conscience, à plus forte raison ne demeurent pas dans la mémoire de ceux avec qui nous causons. [...] Pourtant quelques années plus tard, dans une maison où M. de Norpois, qui s'y trouvait en visite, me semblait le plus solide appui que j'y puisse rencontrer, parce qu'il était ami de mon père, indulgent, porté à nous vouloir du bien à tous, d'ailleurs habitué par sa profession et ses origines à la discrétion, quand une fois l'ambassadeur parti, on me raconta qu'il avait fait allusion à une soirée d'autrefois dans laquelle il avait vu le moment où j'allais lui baiser les mains, je ne rougis pas seulement jusqu'aux oreilles, je fus stupéfait d'apprendre qu'étaient si différentes

de ce que j'aurais cru, non seulement la façon dont M. de Norpois parlait de moi, mais encore la composition de ses souvenirs<sup>4</sup>. »

Sans doute sommes-nous bien souvent amenés à reprocher aux autres leur amnésie, leur incapacité à se souvenir des événements qui nous semblaient importants, ou des idées, des pensées sur lesquelles nous croyions à tort nous être définitivement entendus. Mais à l'inverse, nous pouvons être, à l'instar du narrateur proustien, surpris par ce dont quelqu'un se rappelle, qui nous semblait fait pour passer inaperçu, ou que nous aurions du moins voulu tel. Le narrateur de la *Recherche* l'apprend lorsqu'il voit exposée aux yeux des autres une impulsion qu'il supposait doublement enfouie : dans son intériorité, d'où elle était censée ne pouvoir apparaître pour l'autre ; dans le passé déjà lointain d'où, quand bien même il y en aurait eu la moindre trace, celle-ci aurait dû tout au moins être depuis longtemps effacée. Mais ce qui lui fait honte, ce n'est pas que seulement que Norpois se souvienne de ce dont lui-même aurait voulu ne pas se souvenir ; ce n'est pas seulement non plus qu'il en ait parlé à d'autres ; c'est aussi qu'il se soit lui-même leurré sur le fait que son mouvement supposé intérieur était resté inaperçu ; c'est *qu'il n'ait pas vu sa propre transparence*. Ce qui devait être enfoui dans le monde intérieur et dans le passé de l'un appartenait en réalité à un passé commun, un passé que rien n'est venu effacer, et qui aura en définitive été pour les deux également marquant.

### 3.

Le narrateur de la *Recherche* a commis l'erreur de croire que son impulsion « intérieure » n'appartenait pas au même temps que le regard de son interlocuteur qui le voyait « du dehors ». Il a commis l'erreur de suivre les philosophes lorsqu'ils tentent de nous persuader qu'un « vécu » psychique apparaît tout d'abord dans l'intériorité d'un

sujet, et dans un second temps seulement, et seulement de façon contingente, à qui lui fait face. Mais il faut inverser ce point de vue, et dire que c'est seulement *depuis l'autre* que peut apparaître quelque chose de tel que mon psychisme : « Il n'est pas vrai que j'aurais en moi l'évidence directe de mon psychisme, dont lui n'aurait qu'une évidence indirecte. La vérité, c'est qu'il en a l'évidence, et moi non » (IE, 88). Une telle remarque est riche d'implications multiples. L'une d'entre elles se déploie à l'endroit où Wittgenstein a choisi de placer son investigation, celle de l'espace logique : je ne fais jamais l'expérience de quelque chose de tel que mon psychisme. Plus exactement, il n'y a aucune « évidence » qui me donne, sur le mode d'un vécu particulier ou d'une sorte de perception interne, l'expérience de ma vie psychique. Il y a des affects, des pensées, des intentions — mais il n'y a pas un espace homogène sur fond duquel ces pensées, affects ou intentions s'inscrivent, et qui ne serait donné que dans mon for intérieur. Ce qu'il y a en revanche, c'est la nécessité de prêter à l'autre une unité, sans quoi je ne saurais comment me rapporter à lui — et qui fait que je peux par exemple déceler en lui une intériorité cachée. Mais cette unité n'est donnée que dans cette supposition, en tant qu'elle est d'emblée une supposition réciproque. Et cette supposition réciproque n'est que rétrospective : il faudrait parler d'une supposition qui opère bel et bien, mais qui n'a jamais été « faite » par les interlocuteurs.

Si l'on veut bien considérer ce à quoi elle *répond*, on peut aussi entendre dans la remarque de Wittgenstein une réflexion sur ce qui fait l'ordinaire des relations, et sur les difficultés propres de cet ordinaire qui tiennent justement à la manière dont la fiction de l'intériorité cachée a bien des effets sur celle ou celui qui est censé avoir un « monde » intérieur. On pourrait objecter que, dans son investigation de l'espace logique, Wittgenstein se tient à un niveau de questionnement « transcendantal » ; la question des effets de la fiction de l'intériorité cachée, chassée du transcendantal, devrait alors être confinée dans

« l'empirique », et seulement au titre d'illusion. En réalité, il n'en va pas ainsi, parce que la question de l'existence de tels effets appartient bien en un sens à l'investigation de l'espace logique. C'est ce que pourrait indiquer une remarque à première vue assez étrange : « Ce que l'on peut dire, c'est que notre vie serait très différente si les hommes disaient tout haut ce qu'actuellement ils ne disent qu'à eux-mêmes, ou si cela pouvait se lire sur leur visage » (IE, 43). Tout serait en effet différent si l'on n'était pas cette partie de l'humanité amenée à se poser les questions morales du mensonge, de la dissimulation, ou de la possibilité d'abuser de la confiance de l'autre — et conduite de surcroît à se représenter les situations à l'occasion desquelles se posent ces questions.

Même si la question se pose à l'occasion de considérations morales, son traitement, nous dit Wittgenstein, est tout d'abord logique. Ce qui signifie, pourrions-nous ajouter, qu'il est aussi topologique et chronologique. On dira qu'un mensonge introduit bel et bien une intériorité cachée; mais celle-ci n'est pas une sorte de donné ontologique; elle ne préexiste pas à la possibilité du mensonge, ou du moins de la dissimulation. Il faut insister sur ce point : à sa *possibilité*, non à son effectivité. La possibilité du mensonge est comme telle la condition suffisante pour qu'existe une telle intériorité. Plus précisément encore, il faut seulement la supposition *par l'autre* de cette possibilité pour qu'elle existe d'une certaine manière. Le mensonge, et plus généralement les formes de la dissimulation, ne renvoient pas d'abord à des questions morales (ou à celle du « droit » de mentir) parce que le vrai problème réside dans l'attitude de celui à qui on ment, ou plutôt de celui à qui on *peut* mentir. C'est depuis cette place que se constitue, chez l'autre, une intériorité cachée. Autrement dit, mon intériorité est ce qu'un autre a toujours déjà projeté sur moi, dans la mesure où je peux lui dissimuler mes intentions. Et ce sont les effets de cette projection qui alimentent la fiction de l'intériorité cachée.

## 4.

L'une des conséquences de la projection par l'autre de mon intériorité se révèle dans l'erreur que commettent souvent les parents — du moins les parents d'aujourd'hui, et de nos contrées — à l'égard de leurs enfants : ils se montrent anxieux devant la possibilité de ne pas comprendre ce que « veulent » leurs enfants ; dès lors ils le leur demandent avec insistance, comme si le vouloir de l'enfant, ou son désir caché, était nécessairement présent quelque part en lui, et devait être mis au jour.

Mais c'est plus encore une erreur que font les couples : croire que l'intériorité de l'autre, parce qu'elle nous serait dérobée, doit être amenée au jour à force de questions insistantes. Ce qui n'est pas vu alors, c'est que c'est cette insistance elle-même qui génère l'opacité qu'elle est censée dissiper. Il en va alors du psychisme de l'autre (y compris pour lui-même), comme du mot selon Karl Kraus : plus on le regarde de près, plus il a tendance à s'éloigner. Moins les membres du couple voient de quelle manière l'opacité de l'autre est générée, plus ils croient que l'autre cache quelque chose dans son for intérieur (« qu'attends-tu de moi ? », « quel est ton désir ? », ou encore, plus trivialement : « qu'est-ce que tu veux faire ce soir ? »). C'est pourtant la volonté de forçage de cette intériorité supposée qui produit l'inaccessibilité de l'autre, le verrouillage de son être, d'autant plus hermétique qu'on ne voit pas ce qui le produit. Chacun a le regard braqué sur ce qui est inaccessible en l'autre, s'empêchant de prendre en vue le champ relationnel que génère l'investigation insistante, et l'agacement qu'elle produit nécessairement, du simple fait que ce qui en est l'objet se révèle toujours plus hors de portée — même si quelque chose a été avoué. Si l'aveu est si important, non seulement pour les prêtres, mais aussi pour les amants, c'est parce qu'il est perçu comme la révélation de ce moi inaccessible qui consent enfin à sortir de sa cachette. Celle ou celui à

qui on avoue voit alors ses soupçons vérifiés (« je le savais bien ») ; il ne voit pas que bien souvent c'est le soupçon lui-même qui a produit, en l'autre, le besoin d'avouer, voire même le fait à avouer. C'est pourquoi un aveu en appelle toujours un autre, dans une investigation dès lors promise à être sans fin.

Pour celles et ceux qui veulent encore expérimenter ce que peut signifier vivre à deux, il s'agit sans doute de trouver le moyen d'abandonner cette supposition qu'il y a en l'autre des intentions cachées ou, pire encore, du désir caché — car alors lui-même peut n'en rien savoir. Mais pour cela, il ne suffit pas de se dire toute la vérité, encore moins de se le promettre ; et il vaut mieux éviter de prendre le pli d'avouer ou de faire avouer. Il faut plutôt entreprendre d'épuiser les formes par lesquelles l'intériorité de l'autre peut être supposée. Ainsi en va-t-il pour les personnages des comédies du remariage analysées par Stanley Cavell. Le paradoxe est que, pour la plupart d'entre eux, nous les trouvons au moment où ils se connaissent trop bien, ce qui a pour conséquence que chacun peut faire de la vie de l'autre un enfer. Mais s'ils se connaissent trop bien, c'est parce qu'ils ont construit une machine relationnelle (une « machine désirante » exemplaire, en l'occurrence) qui procède du soupçon qu'il y avait en l'autre ce qu'il ou elle cachait. Le trop connu accompagne comme son ombre le soupçon du dissimulé. *L'autre est d'autant plus incompréhensible que l'on croit savoir exactement ce qu'il va faire.* Le « caché », alors, n'est pas ce qui reste mystérieux, mais une sorte de mécanisme que l'on croit pouvoir décrire *du dehors* sans en connaître les ressorts. Les membres du couple sont conscients pour l'autre de ce qui se passe avec lui (« avec toi, c'est toujours comme ça »), sans pourtant croire avoir cerné ce qui se déroule en lui. C'est pourquoi le soupçon de dissimulation peut si bien coexister avec la prédictibilité du comportement de l'autre. Et c'est cette coexistence qui constitue la machine infernale qui fait de leur vie commune l'enfer des couples.

L'analyse de Cavell le montre bien : parvenus à ce point, il s'agit donc de choisir. Ou bien laisser se creuser la surconscience séparatrice (qui pour un couple se traduit généralement par l'agacement mutuel, témoignage de ceci que l'autre est trop connu, et que ce qu'il y a de trop connu en lui peut faire honte); ou bien prendre acte de l'épuisement des formes du trop connu, en tant que ce sont nécessairement à la fois l'objet et le sujet de cette connaissance qui se trouvent ainsi épuisés. Mais cela veut dire aussi : cesser de projeter en l'autre ce que le trop connu semble à la fois révéler et cacher : par exemple une fausseté d'intentions, une obstination à dissimuler. Si l'on abandonne cette double supposition paradoxale (l'autre est trop connu, l'autre est fondamentalement dissimulé), s'ouvre alors la possibilité de laisser se décanter les effets de la machine relationnelle, et d'atteindre une sorte de liberté nouvelle, une région de l'existence partagée qui serait comme une étendue sans limites; qui pourrait même le rester, si aucune nouvelle version de la machine infernale ne vient en obturer l'accès.

### Insert

#### Gaslight

(George Cukor, 1944)

Il arrive qu'un piège attende ceux ou celles qui s'engagent dans une confiance absolue. L'amour, c'est la confiance en la transparence de l'autre. C'est dans la manière d'abuser de cette confiance que se joue la possibilité dans un couple de faire de la vie de l'autre un enfer. Car si l'autre est supposé transparent, s'il est censé n'avoir pas d'intériorité cachée, alors tout dysfonctionnement ramène naturellement le regard vers celui ou celle qui se livre corps et âme à cette supposition. De sorte que, s'il y a un problème, le sujet qui accorde la confiance ne va

pas prêter à l'autre une intériorité cachée, ne va pas percevoir une opacité en l'autre, mais va bien plutôt tourner son regard vers lui-même, et soupçonner en soi une opacité à soi.

Dans le film de Cukor<sup>5</sup>, le personnage de Paula se soupçonne de ne pas savoir contrôler son esprit. Son mari l'aide activement à alimenter ce soupçon. La situation pourrait être la simple extrapolation de l'agacement éprouvé devant les petits travers de l'autre que l'on connaît trop, et de la honte ressentie devant le fait que, par ces travers, l'autre expose sa « folie » aux yeux de tous. Une folie qui peut bien être inoffensive, qui peut bien n'être qu'une petite manie, mais qui n'en reste pas moins identifiable comme telle. Et bien sûr l'agacement et la honte ne font eux-mêmes que reconduire ce que l'on croit être leur objet.

Mais dans *Gaslight*, il y a un élément supplémentaire : le mari n'est pas seulement un mari banal, qui trouve une jouissance maligne dans son acuité à voir les défauts de sa femme. Pour une fois, c'est un mari conscient : c'est un mari qui sait qu'il produit ce qu'il fait semblant de constater. Il sait qu'en indiquant à sa femme ses « absences » ou en soulignant les traits aberrants de son comportement, il va obtenir ce que l'homme ordinaire obtient sans le vouloir par sa seule négligence.

Sa stratégie va se construire autour de la disparition d'objets. Le cadeau que Gregory, le mari, fait à sa femme au début (un médaillon ayant appartenu à un membre de sa famille, et auquel il dit être très attaché) disparaît du sac de Paula. Le constat de cette disparition oblige à abréger leur sortie. Ce moment inaugure une période où Paula reste cloîtrée chez elle, n'ose plus sortir. Un jour, en dépit des protestations du mari, elle prend sur elle de vouloir aller à une soirée musicale. C'est alors la montre du mari qui disparaît, et qu'il « retrouve » dans son sac à elle. Image inversée de la première disparition, mais qui aboutit au même résultat, la claustration de Paula, ou plutôt son renforcement (que souligne l'absence



de fenêtres et de lumière naturelle). Plus tard, un petit tableau ayant aussi mystérieusement disparu, Gregory oblige Paula à le « retrouver » là même où elle était censée l'avoir cachée : conduite inexplicable, qui justifie l'enfermement. Le piège du mari repose sur cette équation : disparition de l'objet = enfermement de la femme, et sur le fait que Paula, fragilisée par son passé dans sa manière de s'éprouver elle-même, l'intègre très rapidement. L'important est de générer en Paula le soupçon qu'il y a quelque chose qui se déroule en elle à quoi elle n'a pas elle-même accès.

Il y a une manière d'accéder à nous-mêmes à laquelle nous n'avons pas accès. C'est le mode de l'auto-affection pathologique. Il peut nous arriver de demander à l'autre d'accéder à notre place à cet accès à nous-mêmes qui nous est à nous-mêmes dérobé. C'est la demande d'aide, adressée à qui est dès lors institué en thérapeute. C'est une telle demande qui peut être utilisée par l'autre à des fins destructrices. C'est ce qui arrive à Paula. Elle accepte de son mari ce qu'il lui suggère : la folie qu'il dit savoir déceler en elle. Ce qu'elle croit ne pas maîtriser en elle, elle lui accorde en revanche de savoir, lui, le maîtriser pour elle. Et la progression qu'il installe (du simple oubli à la kleptomanie inconsciente) témoigne bien d'une parfaite maîtrise de l'esprit de l'autre — mais pas celle qu'elle supposait pour pouvoir s'y confier. Cette maîtrise repose en l'occurrence sur la capacité à jouer sur une amnésie coupable — doublement coupable : en tant que perte de mémoire et en tant qu'occultation de comportements insensés.

Un lieu cristallise ce nœud relationnel complexe qui constitue le rapport entre les deux personnages : c'est le grenier dans lequel sont enfermés tous les objets de la vie ancienne de Paula — sa vie d'enfant, dans la demeure qu'elle a quittée après l'assassinat de sa tante. Lorsqu'elle revient dans cette demeure, c'est pour s'installer avec son nouveau mari, qui dit vouloir préserver Paula de ces affreux souvenirs. Le grenier est

ainsi dès le départ le lieu qui représente une intériorité cachée. Lorsque le mari quitte la maison le soir, Paula croit entendre des bruits au plafond, et croit voir la lumière des lampes à gaz vaciller : le grenier semble bel et bien être alors le reflet de sa propre intériorité devenue opaque du fait de cette folie qui semble l'habiter. En fait, ce grenier fermé, barricadé, est bien la matérialisation extérieure d'une intériorité cachée — mais ce n'est pas la sienne.

Le grenier contient des objets du passé de Paula. Mais il contient surtout un objet du passé de Gregory, celui pour lequel il a jadis assassiné la tante de Paula : les bijoux fabuleux que celle-ci a reçu en cadeau d'un admirateur fortuné (elle était cantatrice, et Paula, au début du film, suit sa voie sans y croire, donc sans y « réussir »). En faisant disparaître les objets, Gregory interpose entre lui et sa femme l'écran de l'intériorité cachée de celle-ci. Mais cet écran ne sert qu'à masquer son intériorité à lui, une intériorité tournée tout entière vers un autre objet. On pourrait même croire que si sa stratégie passe par le geste de faire disparaître des objets, c'est aussi pour se venger sur elle de la disparition des bijoux.

Les pas que Paula entend au-dessus de sa tête lorsque Gregory la laisse le soir, ce sont ceux de Gregory qui essaye, pendant des mois, de retrouver ces bijoux à travers l'amas d'objets accumulés dans le grenier. C'est lui, aussi, qui en allumant le grenier fait baisser la lumière des lampes à gaz. L'étrange est que, de tout temps, Paula sait qu'elle n'est pas folle. Dans la manière dont elle racontera ces faits un peu avant la fin du film, on peut comprendre qu'elle sait aussi qui marche au-dessus d'elle — c'est-à-dire : elle sait de qui ce grenier figure l'intériorité cachée. Exemple radical de déni de savoir — jusqu'à l'abolition de sa propre existence. Ce savoir insu, il faut donc qu'un autre le lui rapporte. Nul étonnement à ce que cet autre, un jeune homme, se fasse accepter en rapportant aussi un objet qui avait disparu, un objet important — mais de la vie d'avant,

la vie avec sa tante. C'est un point du passé qui va pouvoir interrompre le présent figé. C'est un tel point qui va révéler — à celle qui le « savait » déjà — qu'il n'y a justement pas de temps commun dans ce présent, qu'il n'y a pas de contemporanéité entre les deux êtres de ce couple qu'elle forme avec Grégory. Car ce que Paula vérifie douloureusement dans ce film, c'est le fait que ce n'est pas parce que deux êtres coexistent — ou figurent dans le même plan — qu'ils partagent le même temps.

Peu importe que les bijoux puissent figurer l'« *agalma* » dont parlait Lacan, l'écrin ou le petit coffret vide que contient le corps féminin. Ce qui importe bien plus ici, c'est que Gregory avoue à la fin que c'était bien un objet (et non un acte : le meurtre) qui les séparait. L'objet caché se trouve bien quelque part dans son intériorité cachée, sous la forme d'une obsession folle, et dans cette intériorité cachée matérialisée qu'est le grenier. En toute logique, celui-ci recèle donc aussi l'objet qui a inauguré la série des disparitions (le médaillon) que Gregory a mise en scène pour persuader Paula de sa propre folie. Le grenier recèle non pas seulement des objets, mais le temps lui-même, le temps de ce qu'aura été leur coexistence effective, et *a contrario* le temps commun en tant qu'il a été dérobé à Paula. Ce qui se révèle, comme pour le narrateur de la *Recherche*, c'est bien qu'il existe un passé commun là où l'on croyait qu'il y avait seulement une séparation entre des vécus différents (celui de la femme aux comportements inexplicables, celui du mari sain d'esprit). Ce qu'il y a en réalité, c'est un même passé : les événements ont bien eu lieu de la même manière pour tous les deux (disparition du collier); et plus encore : un savoir les a accompagnés (Paula n'est pas folle). Mais un savoir dénié par elle, et dont il a su exploiter la dénégation, par le biais d'un chantage implicite à l'amour. Ce qui, au bout du compte, a été dissimulé, c'est la manière même dont ce passé commun a effectivement été commun.

Lorsque Gregory finit par retrouver les bijoux, le grenier et la chambre de Paula (du moins le seuil de sa porte), sont pour la première fois raccordés dans la continuité d'un plan — jusque-là, ils semblaient appartenir à des espaces cinématographiques différents. C'est alors seulement que peut se faire la véritable répartition des intériorités. Paula saura qu'elle a toujours su que cette intériorité n'était pas la sienne. Mais s'il y a eu ainsi confusion des intériorités individuées, c'est du fait de l'absence d'intériorité commune dans la mesure où celle-ci, sans avoir été rendue effective, avait bien cependant été promise.

Les objets peuvent être des concrétisations du partage; ils sont ici, à l'inverse, les vecteurs d'une séparation d'autant plus radicale que cachée. La séparation cachée a pour effet de générer en celle à qui elle est cachée (si elle est amoureuse) le soupçon d'une intériorité malade, et comme telle furtive. Le rétablissement de la vérité ne peut passer que par un tiers qui, en ramenant un objet extérieur au couple, mais appartenant au passé de la femme (au passé qu'elle a partagé avec une autre femme), va pouvoir permettre la redécouverte en chaîne des objets perdus. Cette chaîne d'objets est seule à même de restituer à Paula le savoir de son intégrité psychique. Le prix à payer pour accéder à ce savoir était d'accepter qu'il contienne le fait que l'homme aimé était aussi, dès le départ, son tortionnaire.

On pourrait dire que Paula est alors un être qui ne s'est pas laissé prendre aux mirages de la philosophie : elle sait que l'intérieur de l'autre n'est pas caché. Mais elle refuse de savoir la manière dont elle le sait. Une manière possible de le savoir, et donc de réfuter les fantasmagories des anciens philosophes, est de s'engager dans l'expérience de l'amour. Elle tient tant à cette expérience qu'elle ne veut pas s'apercevoir que dans la relation qu'elle noue avec Grégory, l'amour est absent — ou, disons : radicalement empêché par l'interposition de *l'objet manquant*. Mais c'est parce qu'elle tient à cette erreur plus qu'à sa raison qu'elle se laisse conduire aux limites de la folie — parce qu'elle

ne veut pas reconnaître cette absence d'amour. Elle n'accepte de savoir ce qu'elle sait — donc de reconnaître la transparence du jeu de Grégory — qu'au moment où un autre amour se dessine, qui pourrait être, cette fois-ci, un amour réel.

Le problème de Grégory est précisément de n'être qu'un philosophe manipulateur : il croit vraiment que son intériorité est cachée aux yeux de l'autre ; et que celle de l'autre l'est aux yeux de tous. Et il croit que le fait que cela lui donne la possibilité d'avoir une prise sur sa femme, tout en lui permettant de maintenir ses propres visées dissimulées. Il a situé une fragilité psychologique en l'autre, et il croit que celle-ci lui ouvre un accès suffisant pour qu'il puisse opérer sur elle à l'insu de tous. Ce que Grégory ne voit pas, c'est que ni son intériorité, ni celle de l'autre ne sont cachées ; il ne voit pas non plus par conséquent quel type de nouage il a effectivement réalisé ; et surtout, il ne voit pas que ce nouage est visible — ou du moins, qu'il peut être vu. C'est ce nœud relationnel que lui expose sa femme lorsqu'elle « joue » la folie à la fin du film, alors qu'il est à sa merci. Il lui demande alors de l'aider, de défaire ses liens pour qu'il puisse s'échapper, au nom de leur amour. Mais elle se comporte alors comme il a voulu qu'elle se comporte, c'est-à-dire comme une folle qui ne comprend pas, ne se maîtrise pas — mais cette fois-ci, c'est pour le perdre, pour pouvoir lui refuser ce qu'il voulait obtenir d'elle précisément par le biais de cette folie. Elle joue le rôle qu'il lui a donné, le rôle de la femme folle qui ne peut accéder aux demandes de son mari, à ses demandes d'équilibre psychique. Elle lui montre ainsi qu'elle a toujours su que c'était un rôle, qu'elle a pris l'habitude de le jouer, par amour, et qu'elle continue de le jouer, maintenant que l'amour a laissé place à la haine.

Le savoir de l'autre peut lui être rendu par un tiers : le savoir dénié de Paula lui est restitué, et la délivre du rôle qu'elle avait ; elle peut ainsi commencer à en jouer à sa façon. Alors seulement elle pourra aussi le déposer, et entrer dans d'autres jeux.

## 5.

On pourrait résumer le chemin parcouru jusqu'ici en distinguant trois niveaux. Premièrement, celui de la dissymétrie entre ce que je recueille au titre de « mon » expérience, et ce qui m'est indiqué de celle d'un autre. Deuxièmement, celui de la fiction d'une intériorité cachée envisagée comme un « donné » ontologique, qui suppose que je n'accède à l'expérience d'autrui qu'indirectement, c'est-à-dire par dérivation à partir de mon expérience propre. Troisièmement, celui des effets de cette fiction. Et de ce point de vue, il y a deux erreurs symétriques, que l'on pourrait appeler, d'une part, celle que fait le sujet projetant; d'autre part, celle que commet le sujet projeté.

Un dernier mot sur ce point. Ce n'est pas impunément que chacun a appris à penser qu'il était d'abord un « je » avant de se rapporter à quelque autre. Bien sûr, nous sommes censés avoir corrigé les excès de cette présupposition depuis l'époque post-moderne qui nous a seriné que nous étions « construits par les relations ». Il n'en reste pas moins que cette fiction philosophique demeure structurante. L'apprentissage des dits « codes sociaux » est avant tout l'apprentissage de cette coupure par laquelle j'apprends à me reconnaître comme un être doté d'une intériorité — dont on attend qu'il cache ses émotions, ou dont on soupçonne qu'il cache ses intentions. Il y a bien en ce sens une généalogie de l'intériorité, en tant qu'elle est rendue effective avec l'habitude prise par chacun de se vivre comme cet être qui coïncide avec lui-même dans la mesure où ce « lui-même » est à une distance infranchissable de tout autre. Cette distance, figurée topologiquement, a des incidences sur l'expérience du temps. L'intériorité cachée, que j'apprends depuis l'autre à trouver en moi, c'est aussi ce qui me retranche au temps des autres, et instaure ce que je suis amené à tenir pour mon temps propre.

Il y a pourtant, aussi, une expérience du partage du temps ; la socialité que nous connaissons repose sur la dénégation de ce partage — et donc sur la nécessité de le « produire » par le biais d'artifices de tous ordres. Il est pourtant assez aisé de trouver par exemple les voies pour partager le temps avec un tout jeune enfant. Cette aisance se complique à mesure que l'enfant est socialisé — c'est-à-dire à mesure qu'il s'habitue aux jeux sociaux de l'humiliation et de la tromperie, et qu'il voit croître en lui les soupçons et les doutes que lui lègue cette socialisation. Il apprend ainsi à la fois à sécréter un espace intérieur auquel nul autre n'a accès, et à ne plus pouvoir se passer des relations avec les autres. C'est en même temps que se construisent l'intériorité psychique et le besoin de socialité. Et c'est pour satisfaire ce besoin que sont inventés les « moyens de communication ». Dit autrement : c'est en même temps que se découvrent l'expérience de l'esseulement et celui de la surexposition au regard et au jugement d'autrui. Et la frénésie qui accompagne les innovations dans l'ordre de la connexion généralisée ont pour effet faussement paradoxal de décupler cette exposition, et cet esseulement.

Ces innovations, contrairement à ce que craignent les nostalgiques de l'individu fort, autonome et réflexif, n'ont donc pas pour conséquence de dissiper les effets de la fiction de l'intériorité cachée. Elles ont bien plutôt tendance à la renforcer. Plus il y a de communication, et d'injonction à communiquer, plus il y a d'attachement à son intériorité — même là où elle paraît exhibée sous la forme diffuse de la mise en récit de soi. D'une façon générale, la socialisation que l'on connaît appelle chaque sujet parlant à devenir un virtuose du jeu sur la dichotomie entre l'intérieur et l'extérieur — au plus banal : en faisant semblant de s'intéresser à une discussion, d'être « présent » à ce que quelqu'un lui dit, alors que son esprit est occupé à autre chose. Cette posture, loin d'être un raté dans la communication, est bien plutôt ce qui s'observe entre des êtres parlants la plupart du temps. Et

les nouveaux espaces de la communication lui donnent seulement une portée proprement inimaginable.

## 6.

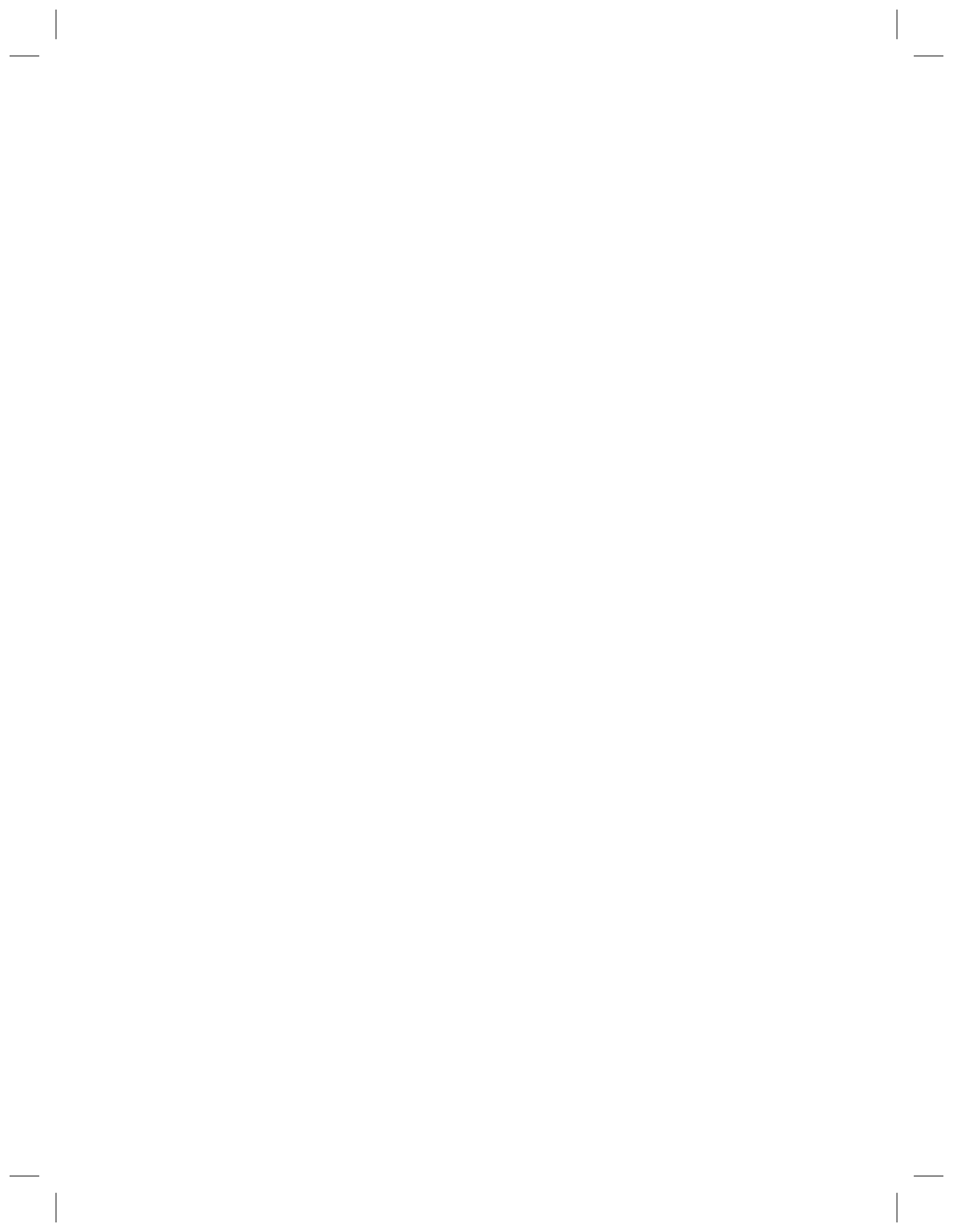
La visée de ce livre n'est cependant pas de proposer une énième déconstruction de l'intériorité, ni une approche critique des dispositifs sociaux qui lui confèrent une réalité peut-être toujours plus prégnante. Elle est bien plutôt de prendre sous un autre angle ce qu'indique la répartition entre l'intérieur et l'extérieur, et d'explorer pour cela une hypothèse relative à l'espace de subjectivation. Cette hypothèse peut s'énoncer ainsi : un tel espace est constitué par *un jeu d'intériorités et d'extériorités relatives*, qui ne correspondent pas au jeu d'opposition entre l'intériorité individuelle et l'extériorité du monde ou d'autrui. S'il faut parler d'espace de subjectivation, c'est dans la mesure où un sujet n'est jamais isolé, si l'on entend par là qu'il est clos sur son individualité. Un sujet n'est jamais seul, même au comble de la solitude, il n'est jamais « un » sujet. Il y a toujours une pluralité subjective, une pluralité de sujets qui se reconnaissent à ceci qu'ils composent ensemble différentes formes d'intériorité partagée — et différentes manières d'en tracer les limites.

Il s'agit donc tout d'abord de repenser l'espace où peuvent se tracer des frontières entre le dedans et le dehors, pour en arriver notamment à l'idée que peut exister quelque chose de tel qu'une *intériorité commune* [ch. I]. Ce qui accompagne cette intériorité, ce qui est associé à un tel espace, c'est un temps spécifique, un temps commun [ch. II]. Lequel est l'enjeu d'un travail lui aussi spécifique, un travail « dialectique », le travail de la division [ch. III]. Ce travail ne peut se déployer sans que soit mise en œuvre la dimension de la vérité, en tant qu'elle se présente comme discours, mais aussi comme acte [ch. IV].



Ce qui caractérise l'état de la pensée contemporaine peut en revanche être diagnostiqué comme un refoulement de l'épreuve de la vérité [ch. v]. Il s'agit donc de trouver les voies, inévitablement polémiques, pour retrouver cette épreuve qui est aussi celle de la consistance du temps commun [ch. vi].

Une possibilité de lecture non-linéaire sera indiquée par le renvoi entre parenthèses au chapitre et éventuellement à la section traitant d'un point qui n'est pas éclairci dans la suite immédiate du développement, mais qui l'a été ou le sera ailleurs dans le livre.



## Chapitre I

### L'intériorité commune

Nous sommes au tout début, vois-tu.  
Comme avant toute chose. Avec  
Mille et un rêves derrière nous et  
sans acte.  
RILKE

#### 1. En amont

C'est un texte de jeunesse, dont on dit qu'il a été écrit avant que Rilke ne devienne véritablement le Rilke que l'histoire a retenu. C'est aussi un texte de circonstance, qui se présente comme un ensemble de conseils adressés aux metteurs en scène. Peu de textes posent pourtant aussi clairement, aussi directement la question de ce que signifie : être ensemble. Il ne suffit pas que des gens s'assemblent pour que survienne ce que Rilke appelle « l'heure en commun <sup>6</sup> ». Mais il ne suffit pas non plus de demander ce qui fait qu'existe un être ensemble : il faut tout d'abord demander *où* il a lieu.

De ce point de vue, on a tendance à penser trop hâtivement que lorsque des êtres sont véritablement ensemble, lorsqu'ils partagent un espace et un temps commun, il y a quelque chose « entre » eux, quelque chose qui fait passage dans l'interstice entre ces êtres, selon

la métaphore à la fois féconde et légèrement erronée du « lien ». Si l'on creuse un peu la question, on peut aussi être amené à penser que le réel de la communauté n'existe pas en dehors de ce que chacun porte « en » soi. En réalité, ce qui a lieu dans l'être-ensemble est bien plutôt le déploiement d'un fond ou d'un « arrière-fond » (*Hintergrund*). Rilke parle de l'« ample mélodie de l'arrière-fond » (xxviii) sur lequel se révèle l'être-ensemble. « Toute discorde et toute erreur viennent de ce que les hommes cherchent leur élément commun *en eux*, au lieu de le chercher dans les choses *derrière eux* » (xxxvii) ; ou encore : « les ponts menant à l'autre [...] ne sont pas en nous mais derrière nous » (xiii).

Rilke prend pour paradigme de cette façon de voir l'invention propre de la peinture de la Renaissance : « Compare une fois un tableau du *Trecento* sur fond d'or avec une des nombreuses compositions plus tardives des anciens maîtres italiens, où les figures se rencontrent pour une *Santa Conversazione* devant l'éclatant paysage dans l'air léger de l'Ombrie. Le fond d'or isole chaque figure, le paysage luit derrière elles comme une âme qu'elles ont en commun, et d'où elles tirent leur sourire et leur amour » (v). Le problème, c'est que nous passons notre temps à oublier cet arrière-fond, ce paysage, ce pan de monde sur fond duquel et avec lequel seulement nous pouvons être ensemble. Et nous nous agitions, comme les mauvais acteurs du vieux théâtre, sur le devant de la scène. Nous oublions d'où, à chaque instant, nous venons. « C'est au loin, dans des arrière-plans éclatants, qu'ont lieu nos épanouissements. C'est là que sont mouvement et volonté. C'est là que se situent les histoires dont nous sommes des titres obscurs. C'est là qu'ont lieu nos accords, nos adieux, consolation et deuil. C'est là que nous *sommes*, alors qu'au premier plan nous allons et venons. » Oublier l'arrière-fond du partage, c'est oublier notre être. En l'oubliant, comme il en va souvent dans les jeux sociaux, nous ne pouvons ni être avec les autres, ni être solitaires. Nul étonnement à ce que, conformément en cela à ce qui se retrouvera dans les textes ultérieurs de Rilke, celui-ci

se termine par une exaltation de la solitude. C'est seulement si l'on sait être ensemble que l'on peut savoir aussi être seuls (xxxx). L'art aux yeux de Rilke (dans cet élan qui lui confiait tant de promesses au début du siècle passé) peut nous apprendre à revenir vers l'arrière-fond. Mais d'autres expériences peuvent aussi nous y reconduire. Celle des amants par exemple, de leur joie proprement indicible — ou du moins qu'ils n'ont pas, eux, la charge d'exprimer par des mots (xxIII).

Pour être ensemble, il ne faut pas tourner le regard vers ce qui se passe en soi ou en l'autre, et pas davantage sur ce qu'il y a entre nous. Il faut le tourner vers ce qui est en amont de nos êtres, et qui peut nous avoir toujours déjà assemblés, si nous ne commettons pas l'erreur d'occulter ce qui est avant nous. Il y a une communauté lorsque des êtres partagent ce qui existe avant eux.

## 2. Dedans

Dans quel lieu peut se déplier cet arrière-fond, cette « toile de fond » (*Hintergrund*) ? Il semble que Rilke nous parle ici d'un paysage, mais ce n'est pas n'importe quel paysage — ce n'est pas un paysage naturel. Les paradigmes qui sont ceux de Rilke (le théâtre, la peinture) renvoient à des espaces délimités — par un cadre, ou par ce qui est constitué en scène. Même si Rilke n'y insiste pas, cette délimitation de l'espace est la condition de l'être-ensemble. Mais qu'est-ce qu'un espace délimité, si ce n'est un espace qui distingue ce qui est en lui et ce qui se trouve au dehors ? Le cadre sépare ce qui se trouve à l'intérieur de l'image et ce qui lui est extérieur, et il en va de même pour la scène. Que les recherches esthétiques aient conduit à brouiller cette séparation de multiples manières n'empêche pas qu'il a fallu prendre appui sur elle pour travailler à son brouillage. Il a fallu prendre en compte la donnée qu'il s'agissait éventuellement de

combattre. Il n'est pas sûr que ce combat ait eu une issue, du moins pas celle que pouvait en attendre la « critique généralisée de la représentation ». Mais peu importe ici : l'essentiel est dans le fait même de la partition entre un dedans et un dehors. De ceux qui se trouvent assemblés dans le cadre ou sur la scène, on peut dire qu'ils sont à l'intérieur de cet espace. Mais que peut vouloir dire, s'agissant des relations humaines, « être à l'intérieur » ? Plus précisément : une fois mise à mal la fiction de l'intériorité cachée, « l'intérieur » ne semble plus pouvoir renvoyer qu'à un constat empirique (je suis à l'intérieur d'une maison, quand le vent souffle dehors) ou bien à une métaphore (je suis à l'intérieur de moi-même, en compagnie de moi-même, et je peux y être aussi bien que sous une couette bien chaude, ou au contraire aussi exposé aux tempêtes que sur une lande aride, ou à la soif du désert). Mais ne peut-il y avoir un autre usage du terme « intériorité » ? Peut-on envisager un espace qui ne soit ni celui des données empiriques, ni celui des métaphores qui y reconduisent ?

Disons tout d'abord que la limite est ce sans quoi la peinture, ou la scène, se confondrait avec le monde. Mais l'unité d'un moi avec le monde, ou avec le cosmos si on veut, n'est pas ce dont parle Rilke. Il est question, dans ses *Notes*, d'un commun beaucoup moins ouvert, beaucoup plus restreint. Gilbert Simondon fait remarquer que, de ce point de vue, la tradition philosophique a certainement manqué quelque chose d'essentiel. Elle semble être restée prisonnière d'une fausse alternative : soit la réalité fondamentale est celle de l'individu, et l'on explique à partir de là le mécanisme complexe (et pour finir fondamentalement incompréhensible) de son « rapport au monde » qui passe par la médiation des perceptions, représentations et connaissances ; soit on considère que seul existe véritablement le Tout, le cosmos ; que l'individu n'a de réalité qu'illusoire et qu'il doit toujours finir par accepter de se dissoudre dans cette autre réalité, seule ultime — nous sommes alors sur un versant plus religieux, mais nous savons

que la philosophie y a été profondément sensible, du néo-platonisme au bouddhisme spéculatif de Schopenhauer. Mais ce à quoi il faudrait véritablement s'intéresser, ce à quoi il faudrait même accorder un primat du point de vue de l'investigation en pensée de la réalité, c'est précisément à cette réalité intermédiaire, qui serait plus grande que l'individu, mais plus restreinte que le grand Tout, ou que l'Un ineffable. Une réalité qui regrouperait quelques êtres, et le pan de monde sur lequel se dessine leur ensemble. L'individualité n'est pas plus illusoire qu'elle n'est ultime ; elle a du moins la consistance nécessaire pour porter une réalité plus grande qu'elle, mais qui demeure à sa mesure<sup>7</sup>.

La description de Rilke nous donne à voir qu'il y a bien quelque chose avant l'individu. Mais ce n'est pas une structure qui le mettrait toujours déjà en « relation » avec d'autres : c'est bien plutôt un arrière-fond duquel il semble provenir, lui et ces autres, ou un espace qui les *entoure*. Ce qui se déploie à l'arrière-fond, c'est toujours d'abord ce qui nous enveloppe ou nous entoure, et dont nous sommes nous-mêmes une partie. Nous devons sans doute quitter ici le paradigme du théâtre, pour envisager *un arrière-fond qui se courbe autour de ceux qu'il assemble, et qui les enveloppe*.

Il se pourrait que le véritable commencement cherché par les philosophes se trouve, comme l'indique Peter Sloterdijk, du côté d'une autre entente de ce que signifie « être dedans ». Ni constat empirique, ni métaphore poétique, mais bien plutôt : description phénoménologique d'une expérience proprement originaire, occultée la plupart du temps dans la tradition philosophique — et dans les évidences libérales qui font le socle de notre contemporanéité diffuse. Si la ligne qui sépare l'intérieur et l'extérieur n'est plus celle qui sépare le sujet et le monde, ou le sujet et l'autre sujet, alors elle délimite une effectivité de l'être-ensemble qui est elle-même une forme de l'intériorité — une intériorité commune.

Ce syntagme, « intériorité commune », est au cœur du premier tome de la série des *Sphères* de Sloterdijk. Pour lui, il s'agit bien de prendre les formes de l'intériorité commune comme le véritable « commencement », pour le sujet d'expérience comme pour la philosophie qui l'a occulté du fait de ses présuppositions individualistes. On devrait toujours commencer, dans la pensée comme dans la vie, par l'investigation d'un espace où chaque être est plus que lui-même dans l'exacte mesure où il appartient à cet espace, non comme l'un de ses occupants, mais comme l'un de ses éléments. La ligne qui sépare le dehors et le dedans délimite tout d'abord l'espace qui n'est pas celui du sujet isolé, mais celui de sa co-présence à autre chose, à d'autres sujets notamment. Et à l'inverse, il n'y a d'intériorité « séparée » que sur fond d'une communauté désharmonisée<sup>8</sup>.

Sloterdijk insiste sur le fait qu'il ne faut cependant pas envisager l'espace de l'intimité commune, la « bulle » qui en offre l'image à ses yeux la plus forte, comme une sorte de grand contenant dans lequel se trouvent emballés les sujets. C'est l'intimité commune qui génère l'espace dans lequel elle a lieu. La bulle figure cet espace, capable de préserver ses limites propres, qui correspond à ce que des êtres ne peuvent être que s'ils sont ensemble. Dit autrement : l'espace de l'intimité commune est généré par l'être-ensemble de ceux qui sont assemblés. Ce qui est ainsi généré peut à juste titre être dit précéder les individus, même s'il est le produit de leur être-ensemble, parce qu'il se place *en amont* de leur être. C'est l'être-ensemble qui vient avant, en tant qu'il trouve un espace qui ne lui préexistait pas — et c'est cet espace qui se trouvera dès lors en amont de ceux qui s'assemblent. Ainsi en va-t-il exemplairement dans ce que Sloterdijk mobilise comme le paradigme central de son analyse, à savoir l'espace qui se déploie dans la relation de la mère à son enfant — la bulle qu'ils forment tous les deux ensemble, définie par cette « partition initiale de la joie » qui n'appelle aucune identité fusionnelle, pas plus que le sentiment tragique de son



impossibilité, de sa perte ou de sa confiscation par l'autre. Ce qu'il y a tout d'abord, ce qu'il y a « au commencement », c'est ce type d'espace — ou les effets de son absence.

### 3. Résonance

Il s'agit alors de savoir comment explorer cet espace. Et pour pouvoir l'explorer, il faut tout d'abord comprendre quelles sont les conditions d'un être-ensemble. Car, à s'en tenir même aux évocations suggérées par Rilke, l'être-ensemble n'est pas un donné. C'est l'un des paradoxes que l'on retrouvera souvent : ce qui est avant nous, et qui à ce titre constitue le véritable commencement, n'est pas présent partout et toujours, bien au contraire. Le problème est que ce véritable commencement est même toujours plus raréfié, et qu'il se révèle bien souvent tout d'abord sur le mode de son absence. S'il en est ainsi, c'est bien que l'espace de l'intériorité commune est susceptible d'être défait. Ce qui pourrait indiquer *a contrario* qu'il est susceptible d'acquiescer une certaine consistance. Mais quel est alors le critère de cette consistance ? Comment établir qu'il y a bien quelque chose comme un « dedans » ? Sur ce point précis, et crucial, il faut bien admettre que la collection de digressions spéculatives proposées par Sloterdijk ne nous éclaire pas beaucoup.

Une intériorité commune suppose la constitution d'un espace spécifique, ou ce que les théoriciens de l'auto-poïèse appellent la « spécification d'un domaine topologique » : la délimitation d'un espace doté d'une relative autonomie, c'est-à-dire capable d'entretenir son propre fonctionnement et de maintenir une séparation avec l'espace environnant tout en ayant avec lui divers types d'échanges. Un domaine topologique spécifique, comme l'est l'organisme vivant, peut ainsi être figuré comme l'insertion d'un système semi-ouvert au sein

## Table

Une image	9
Ouverture	13
Chapitre I : L'intériorité commune	35
Chapitre II : Le temps commun	77
Chapitre III : La différence et la division	125
Chapitre IV : Logique du vrai	169
Chapitre V : Politiques de la vérité	217
Chapitre VI : Synchronie	253
La nuit des temps	303
Notes	321