

Le figural et la vérité [final draft]

Prises de positions et dérive

Afin d'aborder le problème du figural et de la vérité, je citerai plusieurs extraits de Discours, figure dans le contexte d'écrits parus plus tard dans l'œuvre de Jean-François Lyotard, formant ainsi un fil conducteur à travers sa pensée de la vérité, ou plutôt un tracé de sa recherche autour d'un sens supplémentaire de vérité. La première citation est atypique puisque Lyotard intervient au sein de ses arguments, pour commenter sur son travail en guise d'auteur donnant voix à une lignée critique, discutant des difficultés de son enquête en tant que philosophie, et s'adressant à des questions caractéristiques de philosophes¹. Lyotard réfléchit sur le genre et l'argument de son texte et s'adresse peut-être à certains lecteurs impatientes ou trop friands de conclusions dites positives ou effectives, dans leur relation à une vérité elle-même positive et certaine. Cette réflexion sur les limites du genre philosophique, et sur sa capacité de recouvrir et de bloquer les événements ou phrases qui résistent aux lois des genres, ne le quittera plus et atteindra son sommet avec Le différend : 'Nous croyons que nous voulons persuader, séduire, convaincre, être droits, faire croire, faire s'interroger, mais c'est qu'un genre de discours, dialectique, érotique, didactique, éthique, rhétorique, « ironique », impose à « notre » phrase et à « nous »-mêmes son mode d'enchaînement'². Dans le premier extrait de Discours, figure, Lyotard distingue sa pensée de la philosophie vue d'un angle plutôt restreint, une philosophie *de* jugements, et non *du* jugement, et de la *décision tranchante*, et non d'une *prise de position temporaire au sein d'une réalité ambiguë*, en somme, une philosophie qui sépare le vrai du faux :

Nous n'entendons pas trancher de leur conflit [entre Klee et Lhote sur le rôle de la ligne en peinture] avec l'élégance du philosophe. Ce conflit naît de l'ambiguïté de la ligne, il nous la transcrit en significations, il lui donne sa portée: appartenance à un espace textuel ou à un espace figural. Nous y prendrons position.³

Il faut d'abord écouter l'ironie de Lyotard, écrivain au style élégant s'il en est, mais prenant distance sur une autre élégance trompeuse, celle du philosophe qui morcelle à gants blancs, qui coupe à distance, nettement et sans se salir dans la matière ambiguë, qui tranche par le propre ou par l'essence, ne laissant aucun bout de chair qui devrait appartenir d'un côté mais pas de l'autre. Pour Lyotard, il n'y a aucune coupure ou ligne réelle qui puisse servir ces décisions, parce que, comme nous allons voir au cours de set essai, toute ligne est à la fois processus de rapport et de division, et jamais l'une sans l'autre. Toute ligne est une multiplicité de connexions, plutôt qu'une simple frontière imperméable.

Mais alors, que veut dire 'prendre position' sinon décider et trancher ? Et quel est le sens d'une philosophie qui au bout de compte refuse de trancher, quand le monde pullule d'injustices, de mensonges et de faussetés ? Et que reste t'il de la vérité si le pouvoir de la

départager du faux devient une obligation de suivre leurs mélange ? C'est ici une question de mobilité contre l'immobilisation, de positionnement sans fin contre toute idée de positions propres et interchangeable⁴. 'Prendre position' ne revient pas à 'arriver à une position (finale)' mais indique plutôt une continuité de mouvement, un engagement qui refuse une conclusion tranchante. Discours, figure et le concept de figural ne dépendent pas d'une géométrie de position dans un espace fixe, mais plutôt *dérivent* de cette géométrie. Cette dérive implique à la fois une complexité irréductible de directions, et un réseau de répulsions et d'attirances impliquées les unes dans les autres sans limites sèches. Cette intuition opposant enclos d'appartenance et mouvement de dérive est développée par Lyotard, dans le sens d'une multiplicité de toute mobilité et d'un manque de territoires fixes et externes d'orientation pour cette mobilité, dans Dérive à partir de Marx et Freud : '[...] ce n'est pas une rive que l'on quitte, mais plusieurs ensemble, pas un courant qui traîne et pousse, pas un Trieben ou drift, mais beaucoup de poussées et tractions.'⁵ Les rives s'éloignent mais restent avec le nef, l'orientent, le repoussent, lui donnent un hantise et des impulsions, elles guident et forment les courants, donnent des illusions d'un secours proche ou d'un désastre à venir – une dérive multiple qui reconstruit, mais non sans détruire. Jamais simplement contre ou avec Marx et Freud, mais en dérive à leurs côtés.

Si donc les rives restent, et de là gardent une certaine puissance, elles en perdent aussi, ou plutôt, elles doivent la répartir parce qu'elles se divisent et se perdent dans la dérive. Par là, Lyotard rejoint les sens de *drift* et du *drifter* qui occupent une place importante dans le cinéma et la littérature américaine du vingtième siècle, par exemple dans la mythologie des *road movies* tels 'Easy Rider'⁶ ou 'Thelma and Louise'⁷. La dérive va nul part, ou à la mort, et sa logique est de passer à travers le paysage et les rencontres sans jamais prendre racine ou rendre les armes, mais laissant derrière le doute et l'incertitude. Ce refus d'un point de conclusion ou d'un sens directeur va à contre-courant d'une philosophie, surtout analytique, qui justement résiste cette dérive apparemment irresponsable et absurde au nom de la vérité et par une vérité dite plus progressive : il faut savoir s'arrêter, se confier à une position vraie et combattre en son nom⁸. Si il y a cependant une valeur dans le *drift*, c'est pour nous éveiller à des injustices, mais l'éveil perd son efficacité s'il ne se transforme pas en décision tranchante. Tout ceci met en scène un combat dramatique entre l'écoute subtile de Lyotard, qui trace et apprend à côté d'artistes et d'écrivains, sans imposer une définition de la vérité incapable de rendre justice à leurs créations et perceptions multiples et complexes, et une philosophie militante de la vérité mais aussi d'une certaine maladresse, c'est à dire d'un défaut d'habileté par trop de désir envers un point de compas fiable quand la réalité, elle, est en dérive. Selon Lyotard ce combat ne permet pas une résolution d'un côté ou de l'autre ; au contraire, l'idée d'une tension créatrice dans la dérive sera développée, plus tard, par exemple dans Moralités postmodernes, où toute indépendance entre puissance de vérité et dérive créatrice est rendue comme une fausse représentation d'une relation tendue. En fait, il y a un *cycle* de dérive et de ressaisissement. Sa valeur éthique et esthétique découle justement de la dérive en rapport au ressaisissement et non en une liberté totale et utopique ou un consensus suffisant et final: 'Dans celle-ci, l'argument ajuste de plus en plus l'écoute à ce qui à été dit d'abord, le processus tend à rapprocher les points de vue

du destinataire et du destinataire, cette convergence à pour horizon leur consensus. Dans l'écoute de l'écriture ou de la réflexion, on attend plutôt la divergence.⁹ Si l'on accuse la dérive et cette divergence d'irresponsabilité ou d'impuissance par manque de vérité, la réponse est qu'elles travaillent pour la vérité mais en la faisant dériver, parce que sans ce mouvement celle-ci devient complice d'exclusions et de rationalisations injustes :

They're scared of what you represent to them.

All we represent to them is somebody who needs a haircut.

Oh, no.

What you represent to them...

...is freedom.¹⁰

La vérité comme processus

Pour comprendre, sinon pardonner ou adopter, les craintes qui ne cessent de se relever contre la philosophie de Lyotard et sa dérive, nous pouvons nous reporter aux œuvres exprimant ce *drift* et les peurs qui l'accompagnent, en perte le long de fleuves aux berges indistinctes et meurtrières. Je pense au film profond de John Boorman, Deliverance¹¹, mais aussi aux berges indistinctes, à la fois attrayantes et mortelles, qui accompagnent les voyages en bateau dans l'intérieur de la Colombie de Márquez, revus récemment dans Vivre pour la raconter¹², ou, d'un côté plus populaire, au film peut-être trop célèbre de Coppola, Apocalypse Now¹³ inspiré par Heart of Darkness de Joseph Conrad : 'The broadening waters flowed through a mob of wooded islands ; you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything that you had known once – somewhere – far away – in another existence perhaps.'¹⁴ Il n'y a pas *une* position et *la* vérité mais multiples directions implicites qui, par des transgressions et des mélanges, résistent à tout cadrage bien délimité ; ceux-ci restent descriptibles mais échappent à toute cartographie ou axiomatique finale par une multiplicité ouverte de versions. Mais voici à la fois l'attraction et le risque dans la position sans cadrage et en dérive de Lyotard : de nouvelles forces et de nouvelles possibilités surgissent avec ces glissements et cette fluidité, mais une obscurité nécessaire les accompagne, et celle-ci semble s'opposer à toute politique progressive et à toute lumière révélatrice de vérité (*bewitched darkness* ou les sans fonds hantés des cauchemars de Goya). Mais ce qu'il faut montrer c'est que Lyotard échappe à l'opposition manichéenne : ou la vérité solide et clair, ou l'obscurité néfaste. Il remplace cette dualité par une conception plus graduée de la vérité où plusieurs mondes glissent ensemble, permettant des vérités distinctes mais sans leur accorder un droit de trancher final, laissant alors place à d'autres vérités et à une dérive productrice passant d'une vérité temporaire à une autre, et définissant une vérité

différente, celle que Lyotard nommera la vérité du figural, la vérité de la dérive même (*somewhere – in another existence perhaps*).

À travers la vérité de la dérive et du figural, Lyotard remplace la vérité en tant que rapport vérifié ou cohérence logique interne par des processus de vérité, dans le sens de Freud mais aussi dans le sens de Whitehead (et par là vers Deleuze¹⁵ et Nietzsche). Dans un espace où tout est mouvement et mouvementé, où chaque entité exprime un processus 'primaire', qui lui-même n'a d'identité qu'en tant que mouvement de création ou de nouveauté, la vérité doit elle-même devenir processus, plutôt qu'état. Nous arrivons alors à des vérités émergentes, des concrescences de vérité, suivant le beau concept de Whitehead : 'Concrescence' is the name for the process in which the universe of many things acquires an individual unity in a determinate relegation of each item of the 'many' to its subordination in the constitution of the novel 'one'.¹⁶ Aucune partie ne maintient une indépendance par rapport à l'Un, qui lui-même n'est que processus de processus et non une totalité, concept fort critiqué par Lyotard dans ses lectures de Hegel. Il n'y a donc plus la multiplicité en tant que nombre de parties mais la multiplicité en tant que concrescences, c'est-à-dire en tant que processus de transformations mutuelles qui peuvent être vues séparément mais seulement d'une manière incomplète, si chaque concrescence n'est pas aussi considérée avec l'horizon toujours innovateur (*novel*) du devenir qui les rassemble tous. Ces concrescences peuvent – et même doivent – être prises dans des identifications instantanées, et de là permettre des vérités de correspondance et de cohérence. Mais celles-ci seront toujours insuffisantes et en besoin de l'autre vérité créatrice et instable. Cette vérité révélée par le mouvement, par le passage et par la connexion, souvent insolite, explique aussi la richesse bibliographique de Lyotard, non seulement dans la multiplication de styles au sein de chaque œuvre et à travers toutes les œuvres, mais aussi dans les topiques : littérature, architecture, peinture, sciences, politique, philosophie, psychanalyse ; et les auteurs : Freud, Nietzsche, Wittgenstein, Malraux, Arendt, Kant, Marx, Adorno, Heidegger ; sans parler des multiples peintres, architectes, sculpteurs, compositeurs. Si elle espère s'allier à cette autre vérité, la pensée doit elle-même faire des sauts, rassembler des incommensurables sans réduire leur hétérogénéité, traverser des archipels reliés par une mer qui déjoue tout effort de cartographie exacte ou de règles fixes de passages, une image elle aussi nautique et parenté à la dérive développée dans L'enthousiasme : la crique kantienne de l'histoire : 'Cette mer est l'enchaînement, à la fois nécessaire et contingent : on ne peut pas ne pas enchaîner, on n'a pas de règle préétablie pour le faire, et pour établir la règle, il faut enchaîner.'¹⁷

Il est donc possible de voir tout le travail de Lyotard dans cette lignée de la philosophie du processus ou du devenir, mais nous verrons plus tard que là n'est pas la plus grande valeur de son oeuvre, si cette philosophie se réclame d'une métaphysique, aussi spéculative qu'elle soit. En critiquant le 'platonisme' de la géométrie idéale et abstraite de Lhote, Lyotard ne soutient pas dans Discours, figure une thèse inverse, libre de toute abstraction, mais un tracé expérimental et empirique de mouvements où des tensions décrivent des passages et des interférences. Voici une telle description de processus,

plutôt que de simples mouvements, processus parce qu'il y a transformation mutuelle entre champs plutôt qu'un déplacement d'objet ou de terme dans un même champ, qui lui-même ne varie pas, qui ne se transforme pas dans ses lois et sa logique même :

Et la réalité est si fragile, en face de la puissante consistance de l'image, que dans la lutte entre les deux étendues, celle de l'œuvre et celle du monde où elle est placée, c'est la première qui séduit et attire la seconde à elle, le sous-sol de l'Orangerie se laissant aspirer à travers ses murs dans la buée lumineuse qui flotte sur les bassins peints, le boulevard recevant du mouvement de bascule en arrière de la statue [de Balzac par Rodin] l'inclinaison particulière qui le fait descendre vers Saint Germain.¹⁸

Dans son dynamisme ce second extrait de Discours, figure, qui présage la très belle définition de la matière dans les essais tardifs de Lyotard¹⁹ et son travail sur le sublime après et au-delà de Kant, permet une réponse à une question laissée ouverte jusqu'ici. Il ne suffit pas de détourner toute objection à l'idée d'une vérité de la dérive par une simple affirmation de la réalité comme mouvement, ou plus précisément comme effet de disruption et de création. Pourquoi représenter la réalité comme échappant à l'identification de son contenu, ne serait-ce que pour un moment éphémère ?

Qu'est-ce qui fait que la réalité se distingue d'un monde objectif, d'un champ de significations associé à un tel monde, ou même d'une œuvre (la réalité comme fiction et comme image, mais de là de nouveau relativement stable) ? C'est que la réalité n'est pas un domaine, mais plutôt un effet de transformation, et le figural n'est ni un signe, ni un objet mais un processus entre monde, œuvre et sens (le concept d'« entre monde » reste un peu trompeur ici, puisqu'il invite une pensée de quadrillage, quand il faudrait une pensée d'effet sans emplacements : le processus, et c'est tout). Vérité et figural se manifestent par des symptômes et non par une connaissance directe : *la vérité du figural* se dévoile justement quand nous faisons l'expérience d'une insuffisance de connaissance, quand un monde stable bascule, et quand une œuvre émerge, mais n'accepte pas encore de contour stable et objectif. Nous retrouvons cette idée de transformation plus tard dans le livre beaucoup trop méconnu de Lyotard sur Duchamp, mais aussi sur Kant, Les transformateurs Duchamp. La transformation est affaire de désir, la séduction de l'architecture et de la géométrie classique par la matière ou par le figural de l'œuvre d'art, que l'on retrouve aussi dans Discours, figure dans le bouleversement de l'espace cartésien par une multiplicité de points de vue dans les plans urbains²⁰. Mais elle est aussi affaire de conflit dynamique, une aspiration et un bouleversement par inclinaison. L'important c'est que ce conflit n'est ni décisif, il n'arrive jamais à un point final autour d'une nouvelle géométrie (*cette fois la bonne... promis*), ni lui-même sujet à des règles ou à des lois régissant son déroulement. Le conflit est un différend plutôt qu'un tort qui permettrait un redressement juste envers les parties géométriques et dynamiques en jeu. L'inversion cruciale pour la pensée de Lyotard de la vérité se situe dans ce contre mouvement allant de la réalité à l'œuvre, où celle-ci a la capacité de mettre en question la solidité de celle-là, suivant la doctrine du concret mal placé de Whitehead ou toute substance métaphysique nous présente un faux concret et nous mène à une fausse image

de l'objet comme concret quand il n'y a que processus : *misplaced concreteness*.²¹ Le concret réside justement dans un mouvement de disruption et non dans une solidité qui s'est révélée fausse.

Cela veut dire que la vérité ne disparaît pas dans le travail de Lyotard, mais elle traverse plusieurs rôles : celle de la vérité établie, en voie de transformation, celle de la vérité du travail de l'œuvre, vérité de la transformation ou du figural, et celle de la vérité en voie d'établissement et en appelle à de nouveaux événements et de nouveaux travaux. Cette traversée forme bien un cycle, mais non une progression, et le cercle refuse toute logique extérieure qui la transformerait en spirale dirigée vers une vérité de la progression même. Le cercle du processus des vérités ne donne pas de résultat, à l'encontre du discours spéculatif hégélien : 'Ce parcours est le discours spéculatif. La vérité ne peut pas s'exprimer en une phrase, elle est le déploiement de son équivocité, elle exige plusieurs phrases enchaînées.'²² Le différend est donc aussi un concept qui s'applique - peut même avant tout - à la vérité, parce que chaque vérité du figural - d'une phrase, ou de l'événement, ou de « l'arrive t'il ? » - doit porter le différend, et doit donc résister à l'émergence ou à l'imposition de règles finales d'enchaînement, pour ne pas réduire l'Autre en Même, et éliminer le différend en faveur de litiges compréhensifs et suffisants. La vérité de l'événement est une vérité de sentiments, de témoignage et de travail. Il est donc bien sûr faux d'accuser cette idée de vérité de nihilisme, de relativisme ou d'anarchie utopique. Nous sommes appelés à témoigner du différend. Ce travail donne une valeur positive à nos efforts. Il n'y a pas équivalence entre ce témoignage et l'abandon ou la collaboration avec les systèmes et leurs injustices. Ceci n'est pas un idéalisme utopique mais un travail pragmatique dans une matière donnée, dans de *vrais* conflits, contre des injustices ressenties, pour des solutions plus justes, mais sans se donner l'illusion d'avoir résolu un différend une fois pour toute et, *a fortiori*, d'avoir trouvé une règle générale pour cette résolution.

Ironies

L'ironie de Lyotard est double et cette doublure, pour utiliser la phrase de Deleuze décrivant les dualités structurales²³, ou duplicité, pour citer une phrase qui accompagne le concept important de dissimulation d'Économie libidinale²⁴, nous permet de mieux comprendre le fonctionnement et la motivation de la nouvelle définition de vérité développée dans Discours, figure. Non seulement l'élégance propre des décisions vraies, claires et distinctes, est-elle une illusion, une parure qui nous permet d'ironiser sur sa fausseté, mais ce dont il faut trancher est aussi ce qui nous permet de trancher, c'est-à-dire la ligne, et cette ligne n'admet pas la coupure nette. Voici une des leçons les plus importantes de Discours, figure : *toute ligne est ambiguë et relie ce qu'elle sépare ou distingue, non en tant qu'opposés ou négations l'un de l'autre, mais en tant que conducteurs de désirs et porteurs d'un processus figural qui travaille des deux côtés*. La seconde ironie est donc que l'élégance devrait se définir par une ouverture aux désirs qui fondent les vœux de clarté, mais ceux-là confondent celles-ci, et l'élégance devient l'art

paradoxal d'écrire que toute pensée est ambiguë en son fondement, c'est-à-dire dès qu'il y a inscription ou parole et donc dès qu'il y a le désir qui accompagne le figural. L'ironie est double parce que, dans un premier mouvement critique, elle permet une déconstruction de positions qui se réclament de distinctions, de concepts et d'idées sûrs et éternels, mais deuxièmement, elle s'ouvre vers une autocritique et un procédé expérimental qui, nous le verrons plus tard, tourne autour d'une anamnèse de ses propres désirs, non pour les éliminer, ou les révéler à l'état pur, mais pour travailler contre le retour de toute croyance en une nouvelle vérité capable de résister cette fois à toute dérive.

Lyotard reviendra sur ce travail d'ironie et la rendra explicite beaucoup plus tard quand il commentera Kant et le sublime. L'ironie travaille une Idée de la raison lorsqu'on la mène à bout à travers une inscription matérielle, dans la langue et dans les images. Ces arguments atteignent leur point le plus avancé dans Leçons sur l'analytique du sublime, un livre que l'on n'a pas encore assez lu, surtout dans son rôle charnière entre Le Différend et la lecture tardive sur l'enfance. Lyotard associe l'enfance au sublime, non seulement comme moment privilégié de rencontres sublimes – qu'il ne faut pas confondre avec l'âge de l'enfance – mais aussi comme le sublime même, c'est-à-dire l'événement qui résiste à la forme en la détournant (encore la dérive) : 'Le sublime est l'enfant d'un malheur de rencontre, celle de l'Idée avec la forme.'²⁵ Il ne faut pas douter que tout cela tourne autour d'une série d'oppositions relevée par une autre série de connexions, d'abord entre la vérité et la fausseté et puis entre cette première vérité, nécessaire mais de passage, et la seconde vérité du sublime, souvent cachée mais elle aussi nécessaire à la fois dans le passage de la première et dans son instauration. L'ironie et le sublime ont la double fonction, premièrement, de communiquer la fausseté d'une Idée malgré son impact quasi-universel, deuxièmement, de ne pas remplacer cette première vérité par une autre, supposée véritable par rapport à une copie de fausse provenance. Par exemple, l'Idée de l'éternité de l'humanité, de sa mort impensable, et l'Idée du rôle essentiel conséquent de l'humanité dans le cosmos, seront brisées sur l'ironie très précise de Lyotard lorsqu'il décrit l'effort de survivre la fin du monde grâce à une fuite vers les étoiles, qui ne peut qu'accomplir son but s'il emmène avec lui ce qui échappe à la technique des appareils et logiciels de fuite: 'En accordant tout cela, je concède que ce n'est pas le désir humain de connaître et de transformer la réalité qui meut la technoscience, mais une circonstance cosmique. Seulement voilà : la complexité de cette intelligence excède celle des systèmes logiques les plus sophistiqués, elle est d'une autre nature.'²⁶

Cette ironie est aussi une source d'analyse de la mauvaise foi contemporaine envers la pensée de Lyotard, car beaucoup de commentateurs, surtout en dehors de la France, ont lu et attaqué cet essai et d'autres dans L'Inhumain et Moralités postmodernes sans entendre le ton d'ironie et donc sans lire la multiplicité et la duplicité des sens dans les textes. Nous avons dès lors entendu maints accusations contre 'Lyotard comme défenseur de l'anti-humain' ou 'Lyotard comme nouvelle voix de la philosophie technocratique postmoderne' quand il fallait entendre 'Lyotard comme révélateur de la fausse opposition

humain/inhumain' et comme 'défenseur de la matière comme résistance à la technique'²⁷. Peut-être la pire erreur due à la surdité envers l'ironie se situe dans l'opposition clair-obscur telle qu'elle a été appliquée par certains penseurs dits analytiques pour prendre Lyotard et d'autres sur une fourche cruelle : ou bien le sens du texte est clair mais mal exprimé et simplement faux ou moralement inadmissible, ou bien le sens est obscur au point de n'avoir aucun sens ou de tomber dans la contradiction, comme la fameuse 'contradiction performative' qui s'appliquera peut-être à une hypocrisie politique plate (et même là...) mais qui n'a pas de place quand l'argument dépend justement d'une multiplicité de genres, de domaines, de plans ou de champs. La source de beaucoup de ces mésententes se trace à partir de La condition postmoderne, le livre qui a fait la célébrité de Lyotard dans le monde 'anglo-américain', mais qui l'a associé à une prétendue tribu de postmodernistes pour toujours opposés à toute vérité, surtout scientifique, et vou s au nihilisme : 'In fact, if you want to find anxiety, despair and anomie among intellectuals today, look to the recently fashionable tribe of postmodernists, who like to claim that modern science is just another in a long line of myths, its institutions and expensive apparatus just the rituals and accoutrements of yet another religion.'²⁸ Lyotard n'a bien sûr jamais rien dit de la sorte et c'est choquant et révélateur de durs et cyniques combats académiques que le penseur le plus fin sur les risques et mutations du nihilisme soit associé à une telle caricature. Mais son destin philosophique a été cel , au moins pour un certain temps, par un mot, 'postmoderne', en dépit de ses efforts de l'expliquer (même aux enfants...) et en dépit que c'est Lyotard qui, parmi ses contemporains, a lu les penseurs analytiques avec le but non pas de choisir un camp mais de réunir leurs ressources. Pour preuve, il suffit de consulter la bibliographie du Différend (Wittgenstein, Kripke, Russell, Tarski, McDowell, Frege...) La cible de Lyotard n'a jamais été la vérité scientifique, mais plutôt l'extension de modèles de la vérité entre domaines hétérogènes, ou l'imposition d'un modèle sur tous les autres, malgré l'évidence d'incommensurabilit s demandant une forme différente de vérité qui puisse à la fois témoigner de ces différends et limiter l'application des vérités à leur régimes propres. L'argument de Discours, figure ne nie donc pas que certaines règles s'appliquent au domaine de la signification, mais il nie que ces règles aient une application sur tous domaines, ou qu'ils soient complets et inchangeables même pour la signification ou la logique, puisque le désir recroise ce domaine chaque fois qu'il y a trait, phonème ou tout autre support pour une signification. Le figural est l'opération de cette recoupe et transformation, et ni le désir, ni le figural sont sujets aux règles établis à un moment donné pour un champ. Lyotard démontre ceci en esthétique sur une suite de figures très simples, ou d'apparence simple, dans son étude sur Maccheroni, La partie de peinture. La suite de figures résiste à l'imposition d'un code qui réduirait chaque figure à un élément d'un langage sans mystères. Le processus figural latent dans chaque figure fait que la série bifurque par un nouvel événement à chaque rencontre. Ces remarques s'appliquent à la forme d'expression philosophique qui ne peut elle non plus échapper au désir et au figural. La puissance de l'écriture de Lyotard, surtout dans son expérimentation dans les styles permettant l'ouverture (le fragment et le dialogue), et dans la multiplication de types de silence (le refus de conclusion, l'ironie réflexive, l'intervalle) et de sensualité (le rythme corporel, la voix, la respiration)   l'intérieur de chaque œuvre, se trace dans l'intuition qu'il faut laisser place au désir : une activité pour une passivité comme transfusion d'intensité et non comme renoncement²⁹.

Plusieurs vérités

Le troisième extrait de Discours, figure que je commenterai ne concerne plus la décision philosophique mais la relation du discours et de la figure à la vérité. Ici, Lyotard s'adresse à plusieurs conséquences de la distance prise sur les discours à règles bien établis pour le jugement de vérité, par exemple, dans la vérification d'une relation entre signification et désignation à travers le signifiant, ou dans la validité d'une chaîne de déductions internes à la signification. Mais il s'adresse aussi aux suites d'une autre distance cette fois prise sur toute théorie permettant une lecture de l'image, à travers la forme jusqu'à la matrice d'origine. Il y a donc à la fois une critique des définitions traditionnelles de la vérité philosophique et une critique d'une théorie 'réductrice' en psychanalyse où la vérité est située dans un traitement d'œuvres comme symptômes d'une 'fantasmatique profonde'.³⁰ Lyotard passe des définitions de la vérité comme correspondance ou cohérence, ou comme résultat d'une interprétation, à une définition de vérité comme travail, empruntée à Freud mais avec des variations importantes notamment dans la direction de toute interprétation de symptômes. Ce passage à la vérité comme événement restera avec Lyotard, allié à cette idée de travail dans la psychanalyse et à travers l'écriture (par exemple dans son livre sur Heidegger Heidegger et « les juifs » : 'Elle [l'écriture] « travaille », non comme le rêve, à censurer le secret, à le travestir, mais comme une anamnèse, dont elle est un analogue, à en traverser les travestis (les souvenirs-écrans, entre autres) pour s'y exposer.'³¹ Le concept récurrent dans cette continuité est l'anamnèse, par exemple dans son application à la peinture dans 'La peinture, anamnèse du visible'³² L'anamnèse permet de témoigner de différends sans les réduire à une connaissance ou à une identification suivant des règles propices à l'un ou l'autre flanc. L'hétérogénéité reste intacte parce que l'anamnèse passe par un sentiment qui fait signe d'un imprésentable dans chaque témoignage et derrière tout signe. C'est pour cela que Lyotard ajoute le supplément d'une autre vérité non cognitive aux vérités de fait dans le travail de l'histoire : 'La validité cognitive est une condition de possibilité de ses phrases. Mais celles-ci sont requises d'évoquer, je l'ai dit. Et d'évoquer non seulement tout un passé, comme on dit, côté *diégèse* (réfèrent), et tout un présent, côté *narration*, mais aussi la présence d'une « raison » imprésentable, côté *perlaboration*.'³³

La citation suivante montre donc à quel point Lyotard a continué à écrire, après Discours, figure, autour du problème d'une critique de la vérité comme rapport de désignation, remplacé par un travail visuel dans le refus de montrer ou de révéler, un processus de voir (mais aussi d'entendre, de sentir et de parler) qui déconstruit et transmet passivement, et de là risque une certaine passivité ou 'fatigue', plus présente dans les derniers textes que dans Discours, figure ou Économie libidinale) :

L'anamnèse ne s'achève pas sur une réalité établie identique en nature aux données que nous reconnaissons, elle s'arrête (par fatigue, peut-être) sur un quasi-

donné, le fait de Braque ou de Reverdi, justement un fait fantomal, mais visible. Ce que j'appelle le *visuel* : plutôt que le vu, il fait voir.³⁴

La vérité est issue d'un travail, mais elle est aussi événement et cette composition d'un travail comme approche créatrice sur le donné avec une passivité envers quelque chose d'imprévisible, un excès sur toute connaissance ou théorie, sur toute 'reconnaissance', marque l'originalité de la pensée de Lyotard sur la vérité, puisqu'elle est processus quadruple : il faut à la fois créer (innover), travailler (refaire), accueillir passivement (s'arrêter) et conduire après coup (transmettre). Cette complication prête à erreur puisque si la position de Lyotard est identifiée exclusivement avec l'un ou l'autre de ces termes, il sera accusé ou de se détourner des faits et de passer à une sorte de subjectivisme créatif (relativisme), ou de s'allier à une théorie quasi-scientifique de travail sans support empirique (dogmatisme), ou de passer à une résignation silencieuse et passive portant à une terrible abstention politique (apaisement ou nihilisme), ou de mettre en avant une métaphysique fictionnelle de la conductivité d'énergie (une accusation de caprice dogmatique et relativiste qu'il a lui-même encouragée dans des propos tardifs sur Économie libidinale). Mais la subtilité de Lyotard est dans la combinaison instable des quatre éléments de sa position avec un mode de présentation lui-même nécessairement mobile et créateur : des essais envers la vérité et jamais la théorie ou l'événement purs.

C'est dans cette lignée qu'il faut comprendre les écrits de Lyotard sur l'avant-garde, ainsi que la contradiction, à vrai dire illusoire, d'une esthétique qui revendique le postmoderne et les avant-gardes, habituellement inscrites comme phénomènes modernes. Osciller entre les quatre pôles de la vérité, sans atterrir finalement sur aucuns d'eux, voilà la définition d'une avant-garde capable d'éviter un retour moderne au sujet, à la formation d'un mouvement politique monumental, ou une présentation homogène de la communauté politique, ou à une figure héroïque de l'artiste comme génie. Au contraire, l'événement est un suspens qui demande une attente, mais pas une résignation. L'événement dessaisit toute identité moderne, mais demande aussi une expérimentation créatrice radicale et toujours révolutionnaire : 'L'essai avant-gardiste inscrit l'occurrence d'un *now* sensible comme ce qui ne peut pas être présenté et qui reste à présenter dans le déclin de la grande peinture représentative. Comme la micrologie, l'avant-garde ne s'attache pas à ce qui arrive au « sujet », mais à Arrive-t-il ?, au dénuement.'³⁵ Les peintres, écrivains et musiciens de Lyotard ne remplissent ni un besoin d'exemple, ni de matériaux, ni de diversion, ni de symboles (de valeur ou de danger) comme dans maintes théories modernes qui se servent de l'art ou cherchent à la cerner. Au contraire, ils sont partenaires dans une manière de penser et d'écrire qui doit passer par le sentiment et par un travail transformateur sur la matière. Lyotard n'a jamais été théoricien mais plutôt écrivain d'essais philosophiques et artistiques ou l'art d'écrire et l'art de penser ne peuvent survivre indépendamment, parce que si la première s'éloigne d'une recherche de transformations expérimentales elle tombe vite dans une répétition pauvre incapable de produire le choc de sentiments à la fois intenses et troublants, et parce que si la deuxième se réclame d'une pure transparence ou d'une communication directe et infaillible, elle se sépare d'une réalité qui résiste à toute fixation : 'On peint la réalité visible pour lever en elle l'invisible réel.'³⁶

Avec Discours, figure ce transfert à un autre genre de discours passe par le figural, ou tout moment de vérification de la vérité par une entité fixe reste bloquée par un mouvement entre le désigné, le signifiant et le signifié dans le discours, et entre l'image, la forme et la matrice dans la figure, par lequel l'établissement du 'bon' référent et de la bonne interprétation reste impossible. Lyotard nous donne des cas de discours surréaliste pour illustrer ses arguments, la phrase de Breton « Sur le pont, la rosée à tête de chatte ce berçait. » a une force 'hallucinatoire' qui dépend d'un fantasme où le Sphinx se glisse à la place d'un jeune regard féminin. Mais quel serait le référent d'une telle phrase sinon le glissement même, où le pouvoir de vérité d'une proposition ne dépend pas d'une bonne relation avec un référent mais de l'impossibilité de donner ce référent sans dénuier la phrase de son vrai pouvoir, c'est-à-dire son pouvoir d'affection ? Selon Lyotard, dans ces cas, il n'y a pas d'espace de référence, cet espace est englouti dans un procédé qui refuse tout ordre d'espace bien établi :

L'infraction procède en tout cas du processus primaire : elle ne doit rien au geste gestateur d'espaces sensibles [Lyotard s'oppose ici au chiasme de Merleau Ponty], tout à la mobilité du désir. L'image n'a pas son secret dans l'expérience de l'espace, elle est le produit d'une matrice inconsciente qui est en-deça de toute expérience (en même temps que la représentation du processus expressif lui-même). Ce n'est pas un sujet qui instaure dans l'espace invariant des termes de langage une nouvelle distribution des éléments et y creuse un sens méconnu. Ces images ont été reçues comme un cadeau, leur « auteur » a eu « une absence ».³⁷

Cet argument tourne autour d'une différence de déplacement où le geste est assimilé à un échange de places, un croisement ou chiasme, et où la mobilité devient une source inconnaissable qui induit une méconnaissance dans une distribution connue, par l'introduction d'un sens qui refuse de prendre sa place. Il y a un transfert du secret de la matrice, l'inconscient, dans les éléments du langage. Plusieurs thèmes importants de toute l'œuvre de Lyotard sont présents ici : la critique du sujet par l'inconscient ; la critique de l'expérience par ses limites spatio-temporels (il y a des événements qui ne prennent pas place dans un espace spatio-temporel quel qu'il soit parce que cette place est troublée par l'événement) ; l'absence d'un destinataire aussi bien qu'un destinataire comme sujets ou auteurs.

Mais il y a aussi plusieurs différences importantes : la figure de l'Autre manque ici, malgré la discussion du travail de Lévinas plus tôt dans Discours, figure, un débat qui sera repris dans l'article important sur Levinas 'Logique de Levinas', une analyse qui soutient la lecture du genre éthique dans Le différend. Cette figure excède elle-même la matrice de l'inconscient et explique à la fois la dérive à partir de Freud et le tournant vers Kant et le sublime, qui permettent un approfondissement de la limite entre ce qui peut être présenté et l'imprésentable. En revanche, les affects ou sentiments multiples de Discours, figure ou Économie libidinale sont alors remplacés par le sentiment du sublime plus rare et plus lié à certains événements 'absolus'. La multiplicité d'intensités que l'on

trouve avant le tournant Kantien et éthique, qui d'ailleurs tend à se renverser en faveur d'un retour à la matière et à multiples sentiments et affects dans Chambre sourde, par exemple, ouvre le travail de Lyotard sur un désordre d'affects et d'événements qui mettent la vérité en mouvement, c'est-à-dire qui mettent en question la série de références bien établis, ainsi qu'une série de significations, en faveur d'un processus ouvert sur de nouveaux potentiels. L'événement du figural offre donc une profusion d'ouvertures, mais aussi de conflits, plus radical que dans la philosophie du sublime, qui ne parvient pas à ce débarrasser tout à fait des obligations et des restrictions sentimentales Kantiennes. Celles-ci lui donnent sa force éthique, mais diminuent sa puissance politique et vitale. La profusion est un élément crucial du traitement de l'art, du figural et de la vérité dans Discours, figure. Non seulement la phrase surréaliste, mais toute phrase, et toute figure recèle un potentiel figural. Toute vérité prend alors sa place dans le quadruple processus qui traverse chaque référent, figure, image et signification, les joignant dans une attente de mouvement que l'artiste, ou mieux, que les corps suscitent et subissent :

Voici pourtant notre hypothèse : on peut échapper à cette alternative de l'espace figural qui trompe et de l'espace textuel où se constitue la connaissance. En-deça de cette alternative, on peut discerner une autre fonction, qui y est omise, et qui serait articulée par principe sur l'espace figural, une fonction de vérité.³⁸

Notes

¹ Cette critique des limites de la philosophie traditionnelle envers l'art et l'esthétique reviennent fréquemment dans l'oeuvre de Lyotard. Cf. 'Anima minima': '[...] le premier motif que le philosophe traditionnel devrait avoir de se refuser au secours de l'esthétique, c'est qu'il ne peut pas ignorer l'« inconstance » intrinsèque de cette dernière au regard du discours argumentative.' 'Anima minima' dans *Moralités postmodernes*, pp 199-210, p 201

² Le différend, p 197

³ Discours, figure, p 219

⁴ Cf. la critique de l'immobilisation théorique dans Économie libidinale: 'La théorie c'est la jouissance sur l'immobilisation.' Économie libidinale p 288

⁵ Dérive à partir de Marx et Freud, p 14

⁶ *Easy Rider*, Dir. Dennis Hopper, Columbia Pictures, 1969

⁷ *Thelma and Louise*, Dir. Ridley Scott, MGM, 1991

⁸ Cf. Bernard Williams Truth and Truthfulness: an Essay in Genealogy (Princeton: Princeton University Press, 2002) pour une discussion critique d'une grande partie de la tradition analytique de la vérité au sein d'une généalogie (nietzchéenne) où la vérité retient son rôle directeur pour l'éthique et la politique (dans le sens large développé par Lyotard). L'argument, ici, est que la position de Lyotard envers la vérité reste consistante avec l'esprit de la recherche de Bernard Williams.

⁹ 'Un partenaire bizarre, dans *Moralités postmodernes*, pp 111-130, p 123

¹⁰ *Easy Rider*, Dir. Dennis Hopper, Columbia Pictures, 1969

¹¹ *Deliverance*, Dir. John Boorman, Elmer Productions, 1972

¹² Gabriel Garcia Marquez, Vivre pour la raconteur (Paris: Grasset, 2003)

¹³ Apocalypse Now, Dir. Francis Ford Coppola, Zoetrope Studios, 1979

¹⁴ Joseph Conrad, Heart of Darkness, Harmondsworth : Penguin, 1973, p 66

¹⁵ Il y a un livre important qui reste à écrire sur les rapports philosophique entre Lyotard et Deleuze. C'est un livre qui devra résister à toute insertion facile de la pensée de Lyotard dans la métaphysique de Deleuze. La souplesse de l'écriture et de l'oeuvre de Lyotard viens de cette résistance malgré leur affinité et longues dettes, y compris dans l'approche de la vérité ou ils se rejoignent dans une expérimentation pragmatique et créatrice: 'Insolence de la vérité: sa pensée est toujours parente d'un empirisme et d'un pragmatisme, mais schizophrènes' 'Gilles Deleuze: *post-scriptum*' dans Misère de la philosophie, pp 191-196, p 196

¹⁶ Alfred North Whitehead, Process and Reality (New York: The Free Press, 1979) p 211

¹⁷ L'enthousiasme : la crique kantienne de l'histoire p 111

¹⁸ Discours, figure, 285

¹⁹ Cf. 'Matière et temps': 'Un matérialisme immatérialiste, s'il est vrai que la matière est énergie et que l'esprit est une vibration retenue.' 'Matière et temps' dans L'inhumain pp 45-57, p 54

²⁰ Discours, figure pp 181-8

²¹ Cf. Whitehead, Science and the Modern World (Cambridge : Cambridge University Press, 1927) p 70

²² Le différend, 139

²³ Cf. Logique du sens (Paris: Minuit, 1969) p 197

²⁴ Cf. Économie libidinale, pp 67-70

²⁵ Leçons sur l'analytique du sublime, p 218

²⁶ L'inhumain, 30

²⁷ Cf. Christopher Norris What's wrong with Postmodernism? Critical Theory and the Ends of Philosophy (Baltimore: John Hopkins UP, 1990) pp 6-15

²⁸ Daniel C. Dennett, Freedom Evolves (London : Penguin, 2003) p 5

²⁹ Cf. Chambre sourde, Oeuvre poétique et philosophique d'une rare beauté. Cf. James Williams 'Nothing like maudlin' Journal of the British Society of Phenomenology, Vol. 32, No. 3, October 2001, pp 313-27

³⁰ Discours, figure, p 355

³¹ Heidegger et "les juifs", p 64

³² Cf. 'L'écriture fait l'anamnèse de sa matière, les mots; la peinture, l'anamnèse des couleurs et des lignes.' dans 'La peinture, anamnèse du visible' Misère de la philosophie pp 97-116, p 103

³³ 'La peinture, anamnèse du visible' p 102

³⁴ 'La peinture, anamnèse du visible' p 110

³⁵ 'Le sublime et l'avant-garde' dans L'inhumain : causeries sur le temps, pp 101-118, p 115

³⁶ ‘Au regard du réel’ dans Misère de la philosophie, pp 223-34, p 234

³⁷ Discours, figure, 290

³⁸ Discours, figure 282