

« Le texte philosophique comme espace scénique » - Pierre Roncin -

Quelques remarques préliminaires :

À l'épreuve de philosophie du baccalauréat, les candidats des séries générales qui font le choix du 3^{ème} sujet reçoivent la consigne d'« *expliquer* » un texte de la tradition philosophique. L'exigence de l'explication est-elle à comprendre, ici, par opposition à une autre exigence, également possible et recevable, celle d'une *interprétation* du texte ? On peut se le demander, d'autant que parmi les repères du programme figure la distinction conceptuelle d'inspiration diltheyenne « expliquer / comprendre »... Toutefois, si la compréhension désigne l'acte par lequel le sujet s'approprie une connaissance, il ne fait pas de doute que l'explication de texte qui est demandée à l'épreuve du baccalauréat n'exclut pas, loin s'en faut, la compréhension du texte, car c'est, au premier chef, l'appropriation par le candidat du texte qui est attendue et évaluée. Du reste, afin de dissiper toute équivoque, un commentaire de la consigne liminaire et principale (« *Expliquer le texte suivant* ») vient, immédiatement après le texte, préciser que l'effort d'explication doit, en réalité, être subordonné à, ou orienté par, un effort de compréhension : « *La connaissance de la doctrine de l'auteur n'est pas requise. Il faut et il suffit que l'explication rende compte, par la compréhension précise du texte, du problème dont il est question* ».

Toutefois, la disjonction entre, d'une part, « *la connaissance de la doctrine de l'auteur* », et, d'autre part, « *la compréhension précise du texte* », que semble sinon opérer, tout du moins suggérer, cette note ne va pas sans soulever certains problèmes : que signifie une « *compréhension précise du texte* » si ce n'est l'éclaircissement qui vient conclure et récompenser l'effort fourni par le lecteur pour replacer le texte dans l'économie générale de l'œuvre à laquelle il appartient et pour manifester son importance décisive dans l'élaboration de la doctrine de son auteur ? La « *compréhension* » du texte qui réside dans son éclaircissement tel que je viens de le décrire est celle que vise en propre le *commentaire* de

texte. L'*explication* de texte, comme épreuve distincte du commentaire de texte en tant qu'elle ne présuppose pas la connaissance de la doctrine de l'auteur, doit donc logiquement viser une autre espèce de « *compréhension* » du texte ? Laquelle ? Quelle est la « *compréhension* » du texte que vise en propre l'explication de texte ? En d'autres termes, que peut bien signifier la « *compréhension* » du texte si ce texte, d'un format extrêmement codifié (une vingtaine de lignes de prose), est à considérer comme un système clos, c'est-à-dire s'il est pris de manière absolue et indépendamment du reste de l'œuvre de laquelle il a été extrait, sinon arraché (on parle dans notre jargon de « découpage »...), et de son contexte d'écriture ?

En fait, on imagine aisément que la levée de l'impératif de connaître la doctrine de l'auteur a été décidée pour faciliter la tâche du candidat au baccalauréat, qui, quel que soit son degré d'investissement durant l'année de Terminale, reste, au mois de juin, un néophyte en la matière. Mais, par-delà ce souci de rendre l'épreuve de philosophie plus accessible, on pourrait attendre de cette décision d'affranchir le candidat d'un impératif de pure érudition qu'elle ouvre la voie à *une interprétation plus libre du texte*, à une lecture qui, affirmant son caractère pluriel et historique, marquerait une rupture claire avec l'idée_ le mythe_ d'une signification unique et définitive, universelle et intemporelle, du texte qui serait prise dans les rets de sa lettre et qu'il s'agirait pour le lecteur héroïque d'extirper, d'abstraire, par un effort strictement analytique de déchiffrement. Certes, isolé du reste de l'œuvre à laquelle il appartient et, à plus forte raison, du système de pensée dans lequel il prend place et dans lequel il est censé accomplir une fonction démonstrative bien spécifique, le texte qui est soumis à l'examen du candidat au baccalauréat peut être considéré en lui-même et pour lui-même, comme une totalité organique, autonome, comme un système clos, mais cette clôture même pourrait fort bien être envisagée, à son tour, comme une ouverture à un ensemble plus vaste que l'œuvre de laquelle le texte a été extrait ou que le système de pensée auquel il se rattache. Cet ensemble plus vaste, c'est l'expérience du lecteur qui coïncide avec l'expérience de la subjectivité humaine... En somme, le texte peut être considéré comme un système ouvert, ouvert à une libre interprétation du lecteur, dont la figure n'est pas une et figée, mais bien protéiforme et mouvante, dans la mesure même où a été décidée en amont une relative clôture, ou autonomisation, du texte visant à éloigner le spectre de la simple érudition...

Cependant, il me semble que ce n'est pas ce paradigme-là, le paradigme *interprétatif*, dont l'adoption est une fois encore rendue possible, en droit tout du moins, autant par les textes institutionnels que par les consignes du baccalauréat, qu'à travers les pratiques et les dispositifs que nous mettons en place dans nos classes nous choisissons couramment d'adopter. Il me semble que nous préférons assez massivement interpréter les textes institutionnels et les consignes du baccalauréat comme une invite à une lecture exclusivement, ou quasi exclusivement, *analytique* des textes de la tradition philosophique. Le plus souvent, la « *compréhension précise du texte* » que nous attendons des candidats au baccalauréat et, en amont, de nos élèves prend bien, dans les faits, le sens d'un déchiffrement du texte rendu possible par l'analyse des concepts, de la terminologie et du dispositif argumentatif mis en place par l'auteur, entreprise qui, si elle est prise comme une fin en soi, peut avoir pour effet de rendre ardue l'expression de la subjectivité du lecteur.

De là, je m'interroge : ne confondons-nous pas, ce faisant, le moyen avec la fin ? Car, si elle implique évidemment un moment analytique de déchiffrement, la lecture du texte, dans le paradigme interprétatif, est loin de pouvoir s'y réduire. Je crois que parmi les facteurs qui interviennent dans la genèse des difficultés qu'éprouvent nos élèves à lire les textes de la tradition philosophique que nous leur soumettons, des textes qui, de leur propre aveu, bien souvent « ne [leur] parlent pas », il faut compter notre propre tendance à réduire, sans doute de manière indue, l'effort de compréhension du texte à un effort strictement analytique. La compréhension du texte doit être « *précise* » : entendons que l'imprécision, l'ambiguïté, l'équivocité, les démarches tâtonnantes, le doute, la confusion des sens et des sentiments, n'ont pas le droit de cité en philosophie... Peut-être sommes-nous dans nos propres pratiques de lecture et d'apprentissage de la lecture quelque peu victimes de la vision de la culture qu'entendait dénoncer G. Deleuze dans *Différence et répétition* : l'élève comme « répondant » devant, par la force de son intellect, réaliser l'exploit proprement herculéen d'apporter une solution au problème qui, contenu dans le texte, fait obstacle à sa compréhension « *précise* ». Le paradigme analytique que nous suivons est sans aucun doute indispensable, mais également très insuffisant pour penser adéquatement et permettre la compréhension des textes. Je souhaiterais par conséquent, cet après-midi, essayer d'orienter notre réflexion sur les pratiques et les dispositifs qui seraient susceptibles d'élargir et d'enrichir le paradigme

d'explication que nous adoptons dans nos classes pour lire et faire lire les textes de la tradition philosophique.

Et je précise immédiatement qu'à la lecture exclusivement, ou quasi exclusivement, analytique, j'opposerai une lecture plurielle qui comprend la lecture que je qualifierais, faute d'un meilleur terme, de *naïve*. « Lecture naïve » est une expression que nous utilisons dans le cadre du séminaire Emma et dont nous avons pu constater le caractère opératoire, mais aussi et peut-être surtout les limites, car il est vrai qu'elle peut facilement être reçue comme une incitation à opposer « naïf » à « savant », « cultivé », « averti », « avisé », etc. Or, ce que j'entends ici par « lecture naïve », c'est tout simplement la lecture qui fait la part belle aux émotions, voire qui consent à leur céder une partie des commandes, et, en ce qui me concerne, j'émetts une forte réserve concernant la pertinence du geste réflexe qui consiste à définir la lecture naïve comme une lecture anti-intellectuelle ou encore totalement inculte. Ce geste réflexe repose en fait sur la dichotomie classique cognition / émotion, ou encore conceptuel / sensible, qui me semble devoir être déjouée, car c'est précisément elle qui constitue l'obstacle majeur à un élargissement et à un enrichissement de notre paradigme d'explication des textes de la tradition philosophique. Reconnaître l'effectivité d'une réception affective de ces textes et son utilité pour leur actualisation ne signifie pas se départir de toute espèce d'intellectualité ou de toute culture (ou science). Bien au contraire, la réception affective du texte, quelle qu'elle puisse être, est toujours conditionnée et encadrée par des « horizons d'attente » qui s'inscrivent dans un arrière-plan théorique (ou conceptuel) et qui ne peuvent être dégagés que dans la mesure où nous, lecteurs, assumons une certaine culture du médium textuel, une certaine connaissance de ses codes, de ses modalités et de ses limites. A ce titre, la lecture la plus naïve, au sens péjoratif du terme pour le coup, c'est-à-dire la lecture la moins avertie de ses propres conditions de possibilité, me semble être la lecture strictement analytique qui prétend se déployer en quelque manière *ex nihilo*, ou encore *sub specie aeternitatis*...

Une clarification de mon propos s'impose donc : je ne conteste évidemment pas la pertinence d'une lecture analytique des textes de la tradition philosophique, pas plus que celle d'une lecture spécialisée, érudite, savante, mais je déplore leur caractère trop souvent exclusif, et particulièrement exclusif à l'égard des lectures qui se donnent comme affectives. J'ai cru

Stage sur l'interprétation, Musée des Abattoirs, 12/01/2016
« Le texte philosophique comme espace scénique » (P. Roncin)

constater, pour ma part, que la lecture exclusivement, ou quasi exclusivement, analytique que je demandais à mes élèves venait en quelque sorte, bien souvent, *court-circuiter* d'autres lectures possibles et notamment une lecture naïve, impliquant, comme je le crois, un authentique acte de sympathie et d'interprétation. A titre d'anecdote, il m'est arrivé de faire relire un texte à un élève qui s'était proposé pour le lire à voix haute et qui, après avoir pris l'initiative de se lever, l'avait déclamé de manière tellement enthousiaste, habitée, et, pour tout dire, si théâtralement, *en y mettant le ton*, qu'il avait suscité une certaine émotion dans la classe... Je ferais, du reste, remarquer que nous nous imposons la même *restriction affective*, pendant les commissions du baccalauréat, lorsque nous faisons la lecture à voix haute d'un échantillon de copies, comme si une interprétation, au sens dramatique du terme, de ces textes risquait d'impacter négativement la compréhension que nous pouvons en acquérir en y introduisant arbitrairement des éléments exogènes, comme si une telle interprétation n'était pas toujours une actualisation des possibles du texte, une façon de donner suite et corps aux *effets* qu'il ménage...

Que l'émotion participe de la cognition, et réciproquement, c'est en littérature un truisme. Le lecteur d'un roman ou d'une pièce de théâtre sait bien qu'il ne pourra en suivre l'intrigue qu'à la condition expresse de se laisser « embarquer » par elle (il suit [saisit l'idée] s'il suit [se laisse entraîner]). Le lecteur de Rimbaud sera bien en peine de faire le départ entre son intellection des vers suivants « *Elle est retrouvée. / Quoi ? _ L'éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil.* » et l'émotion qu'ils lui procurent. Il en va différemment en philosophie, certainement parce qu'y court le préjugé tenace selon lequel le « moi sentant » doit s'effacer pour faire advenir le « moi pensant », ou encore l'individualité vivante se dissoudre pour recevoir le discours de la raison objective. Le lecteur devrait rejouer l'acte de dépersonnalisation qu'a laborieusement et héroïquement accompli l'auteur philosophique à travers son écriture (on pense au vieux rêve leibnizien d'une « caractéristique universelle » au service d'un *calculus ratiocinator*). A l'écriture blanche répondrait alors une lecture blanche... Mais à vouloir se départir ainsi de toute affectivité, on passe non seulement à côté d'une expérience esthétique (agréable ou désagréable du reste), mais encore à côté du *sens* du texte tant l'émotionnel et l'intellectuel, le sensible et le conceptuel, s'imbriquent en réalité l'un dans l'autre, s'interpénètrent pour rendre possible la compréhension du texte. C'est, du reste, ce dont nous avise suffisamment le terme même de « compréhension », lequel désigne

Stage sur l'interprétation, Musée des Abattoirs, 12/01/2016
« Le texte philosophique comme espace scénique » (P. Roncin)

tout à la fois, et sans que ne soit postulée la moindre contradiction, l'acte de saisir par l'intellect une idée et celui de sympathiser avec autrui...

Pour étayer mon propos, je prendrais comme exemple un texte de Karl Popper pour deux raisons principalement : d'une part, parce que c'est un texte d'épistémologie, donc *a priori* aride, abstrait et laissant peu de place à une réception affective, et, d'autre part, parce qu'il a été soumis à l'examen des candidats de Série L à la session 2014 du baccalauréat. C'est un texte en prose d'une vingtaine de lignes, extrait de *La Connaissance objective*. L'auteur y justifie sa caractérisation du « déterminisme physique » comme « cauchemar » par le fait qu'il « détruit en particulier l'idée de créativité »... L'*effroi* que dit éprouver l'auteur devant la théorie du déterminisme physique intégral est donc proportionnel à son *attachement* à l'idée de créativité, par où l'on voit que la relation qu'entretient le philosophe à l'égard des idées, concepts, théories qu'il manipule, n'est pas premièrement, ni même principalement peut-être, idéelle, conceptuelle, théorique, mais affective. Il y a un *pathos* de la pensée, lequel *pathos* détermine une axiologie, un engagement sur le problème des « valeurs » que nous devons promouvoir (dévalorisation du déterminisme, valorisation de la créativité). Autrement dit, le *logos*, ici, ne se laisse pas distinguer d'un certain *pathos*, et à travers leur imbrication se joue la détermination de l'*ethos* philosophique incarné par l'auteur. L'engagement conceptuel, par le biais de la sensibilité, acquiert la valeur d'un engagement esthétique, éthique et finalement existentiel. Et ici, comme toujours, le problème de l'écriture philosophique qui se pose à Popper est celui de la lecture. Écrire, c'est dessiner en creux le portrait de son lecteur, c'est pour l'auteur se projeter fictivement dans la figure d'un lecteur idéal, ou de plusieurs lecteurs idéaux. Et, en effet, la relation affective que l'auteur entretient avec les idées de déterminisme et de créativité pourrait fort bien ne pas être partagée par son lecteur « empirique ». Car l'attachement à l'idée de créativité ne va pas de soi. L'hypothèse d'un déterminisme physique intégral faisait frissonner Laplace, notamment, d'envie plus que d'effroi ; le mathématicien, à travers sa célèbre expérience de pensée dite du « démon de Laplace », va jusqu'à l'ériger en idéal régulateur de la science... Ainsi, Popper doit mettre en place des stratégies énonciatives pour permettre au lecteur d'entrer en sympathie avec lui, de *comprendre* son propre état émotionnel, lequel coïncide avec sa thèse (le déterminisme physique est un cauchemar). Je ne vais pas tout de suite produire le commentaire de ces stratégies énonciatives. J'y reviendrai tout à l'heure pour montrer qu'elles sont essentiellement de nature *dramaturgique*. Pour le

Stage sur l'interprétation, Musée des Abattoirs, 12/01/2016
« Le texte philosophique comme espace scénique » (P. Roncin)

moment, je me contente de conclure que les candidats du baccalauréat ne pouvaient pas « *expliquer* » le texte de Popper sans l'éprouver affectivement et sans rendre compte de cette expérience, de cette mise à l'épreuve de soi...

Donc, si l'objectif est bel et bien la compréhension du texte, la question ne me paraît pas tant celle de savoir s'il faut, oui ou non, s'autoriser à le recevoir affectivement que celle de savoir ce qui conditionne la réception affective du texte. En d'autres termes, **à quelles conditions une lecture naïve des textes de la tradition philosophique est-elle possible ?**

Cette interrogation ouvre un premier champ de réflexion que, faute de temps, je n'explorerai pas, mais qui l'a magistralement été par George Steiner dans *Poésie de la pensée*, un ouvrage paru en 2011 (chez Gallimard) que je vous invite chaudement à lire : la manière dont les formes du discours, ce que l'on appelle couramment le « style », travaillent la pensée, et réciproquement (Steiner parle des « contacts synaptiques entre le raisonnement philosophique et l'expression littéraire »). Que les textes philosophiques nous émeuvent (positivement ou négativement) par leur style, c'est l'évidence même. Le style nous « parle », nous « touche », il active notre sympathie, parce qu'il laisse transparaître l'homme derrière l'auteur, parce qu'il traduit l'investissement émotionnel et intellectuel d'un homme à travers son écriture, son effort pour théoriser son affect et sentir sa théorie à travers les mots. Je ne résiste pas au plaisir de rappeler la belle formule de Pascal, l'un des plus grands stylistes et théoriciens du style qui aient jamais été : « Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme. » Ce qui est nettement moins évident, c'est que l'émotion stylistique permette par elle-même de pénétrer la pensée du philosophe... Les philosophes eux-mêmes ont joué un rôle certain dans la formation et le renforcement du préjugé d'après lequel la sensibilité et l'intellect sont inévitablement conduits à organiser leurs rapports selon un schéma d'exclusion mutuelle. Ils perçoivent la réception affective du texte comme une donnée certes incontournable, mais également regrettable, car, pour reprendre la formule bachelardienne, elle constituerait un « obstacle épistémologique ». Le plaisir du texte, ou son déplaisir, est perçu comme relevant d'une expérience passive et incontrôlée faisant écran à la saisie du contenu intellectuel du texte. On le voit, la dichotomie cognition / émotion, ou encore conceptuel / sensible, est solidaire, sinon tributaire, de cette autre dichotomie, non moins spacieuse, fond / forme, comme si la pensée du philosophe

Stage sur l'interprétation, Musée des Abattoirs, 12/01/2016
« Le texte philosophique comme espace scénique » (P. Roncin)

pouvait exister toute pure en dehors de son élaboration textuelle, comme si le style de l'auteur voilait, obscurcissait, travestissait fatalement, la vérité ou les vérités dont le texte se veut porteur. Un tel préjugé éclate parfois dans les quelques confidences que les philosophes laissent échapper en tant que lecteurs. Citons comme exemple particulièrement emblématique la confidence de Kant, lecteur admiratif de Rousseau : « Je dois, avoue le philosophe de Königsberg, lire [entendons relire plusieurs fois] Rousseau jusqu'à ce que la beauté de son expression ne me distraie plus ; alors seulement puis-je l'envisager avec ma raison ». Contre ce préjugé, Steiner fait la preuve, à travers l'examen de différentes écritures philosophiques, de l'union substantielle du fond et de la forme, autrement dit du fait que ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre philosophique c'est très précisément toujours_ même dans les œuvres apparemment les plus formelles, les plus a-stylistiques_ ce qu'il appelle la « poésie de la pensée ». Je ne vais pas plus loin sur ce point, me contentant de vous renvoyer à la lecture de cet ouvrage, mais également à cette question : dans quelle mesure et comment pouvons-nous, en classe, nous autoriser certaines considérations d'ordre stylistique pour appréhender au mieux le sens des textes ?

Je souhaiterais en fait me concentrer sur l'autre grand ressort de la lecture naïve des textes de la tradition philosophique, à savoir la reconnaissance et le souci de leur dimension *fictionnelle*, et même plus particulièrement *dramaturgique*, une dimension que je crois non pas accidentelle mais essentielle. J'ai évoqué précédemment le mythe d'une écriture et d'une lecture blanches dans lesquelles se jouerait la dépossession de soi, le sacrifice de son individualité vivante et sensible sur l'autel de la vérité formelle. Je crois qu'en effet tout acte d'écriture comme tout acte de lecture constitue une expérience d'*aliénation* si l'on veut bien prendre ce terme dans son sens premier (« devenir (un) autre »). C'est bel et bien un devenir-autre qu'expérimentent conjointement l'auteur et le lecteur. Cependant, il convient ici, me semble-t-il, de faire la distinction entre une aliénation triste et une aliénation joyeuse. L'aliénation scripturale et « licturale » (??) est triste si le devenir-autre prend le sens d'un devenir-personne, d'une dépersonnalisation, mais elle est joyeuse si elle signifie une multiplication de ses personnalités potentielles, non pas un effacement de soi, mais une démultiplication de soi. J'ai baptisé ma communication « Le texte philosophique comme espace scénique » parce que je soutiens qu'il est possible et souhaitable de considérer le texte, autant à travers son écriture qu'à travers sa lecture, comme une *scène ouverte* où le sujet est

Stage sur l'interprétation, Musée des Abattoirs, 12/01/2016
« Le texte philosophique comme espace scénique » (P. Roncin)

invité, ou s'invite lui-même, à *interpréter* différentes personnalités qui ne sont pas uniquement des rôles de composition, mais de véritables propositions de pensée et d'existence (l'écriture et la lecture sont des jeux, mais des jeux sérieux...).

Que la fictionnalité du texte favorise, voire conditionne pour une part, sa réception affective en permettant la sympathie du lecteur, le décentrement de soi, la projection de soi-même dans un autre, lequel autre actualise un autre soi possible, cela est suffisamment prouvé par notre expérience la plus commune des textes fictionnels. Mais d'aucuns seraient alors tentés d'affirmer que cette efficence à la fois esthétique et éthique de la fiction caractérise en propre la réception du texte *littéraire*. En d'autres termes, seul le texte littéraire pourrait être considéré comme un texte fictionnel dans la mesure où seul il pourrait faire fond sur les deux principales ressources de la construction fictionnelle (ou fabulation) en général : **une narration** et **des personnages**, ces deux ressources composant ensemble **une dramaturgie**. Donc, ce qui serait présent dans le texte littéraire (épopée, roman, pièce de théâtre...) et absent du texte philosophique, permettant pour le premier une lecture naïve et l'excluant, ou tout du moins la compliquant considérablement, pour l'autre, ce serait une dramaturgie, c'est-à-dire le récit construit des actions d'un ou de plusieurs personnage(s)...

Or, à y regarder de plus près, les textes de la tradition philosophique ne semblent pas, tant s'en faut, absolument dépourvus de telles ressources dramaturgiques. Certes, celles-ci sont plus ou moins discrètement déposées et indiquées dans le texte ; cette dimension essentielle du texte philosophique est plus ou moins réfléchie, accentuée et assumée par les auteurs classiques que nous étudions, mais précisément un travail qu'il me semble pragmatiquement possible et souhaitable d'accomplir avec les élèves sur le texte consisterait à chercher à saisir les raisons qui conduisent tel ou tel auteur, en fonction de son projet philosophique, soit à exacerber soit à effacer les traces de la dimension dramaturgique de sa pensée. Je distinguerais pour les besoins de l'exposé différents régimes de dramaturgie philosophique. Ils ne sont pas exclusifs les uns des autres. Bien au contraire, il est le plus souvent extrêmement délicat et même artificiel de les isoler, chimiquement parlant, tant ils s'entremêlent et se renforcent les uns les autres...

1°_ Un premier régime de dramaturgie philosophique peut être reconnu dans le fait que nombre de textes philosophiques peuvent être considérés, du point de vue de leur composition, comme des mensonges à soi, comme des *feintes* (je rappelle que le terme de fiction dérive du latin *fingere* , qui signifie « feindre, forger de toutes pièces, etc. »), dans la mesure où l'auteur théorise le contraire de ce qu'il vit. François Noudelmann vient de faire paraître chez Max Milo (automne 2015) un très intéressant ouvrage intitulé *Le Génie du mensonge* , dans lequel il développe l'idée que la reconnaissance d'une dissonance radicale entre le discours élaboré et la vie menée par le philosophe, loin de frapper de vacuité intellectuelle le premier au nom d'idéaux relevant de la morale commune (sincérité, intégrité, etc.), peut en réalité permettre au lecteur de pénétrer, d'une manière originale et potentiellement stimulante, dans l'œuvre philosophique envisagée alors comme une *autofiction* , comme une construction fictive de soi à travers l'investissement tant affectif que théorique de différentes personnalités potentielles. Cette grille d'interprétation suppose que le lecteur soit particulièrement attentif à la manière dont l'écriture travaille l'identité de son auteur dans son rapport à l'activité de penser (théories, concepts, idées, etc.) à travers une forme oblique de narrativité, car ce travail s'opère non pas sur le mode de la simple expression ou du redoublement, mais, au contraire, sur le mode du leurre, du trucage, du revers, de la palinodie, du déni, de la prolifération des masques et des figures, d'un éclatement, d'une division ou d'une décompression de soi. Noudelmann, plutôt que de succomber à la récusation morale de certaines œuvres philosophiques au nom de leur insincérité intrinsèque, préfère donc dévoiler comment l'écriture philosophique_ pas moins que l'écriture littéraire mais plus insidieusement et peut-être plus efficacement qu'elle compte tenu de la suspension classiquement proclamée par le philosophe de la charge subjective du verbe_ peut être comprise comme le tramage complexe à travers lequel le langage accomplit une fonction psychique essentielle : l'automystification, la projection fantasmatique de soi dans un autre que l'on demande de penser comme le vrai « soi » et que l'on investit authentiquement, la reconfiguration de soi qui, pour être fictive, n'en est pas moins réelle...

Rousseau n'écrit donc pas *l'Émile* , dont le sous-titre est *De l'éducation* , quoiqu'il ait placé sa progéniture aux Enfants-trouvés, mais *parce qu'il a placé* , etc. Deleuze ne théorise donc pas le nomadisme quoiqu'il déteste les voyages et mène une existence farouchement sédentaire sur ses terres limousines dès qu'il le peut, mais *parce qu'il déteste* , etc. Foucault ne prononce

Stage sur l'interprétation, Musée des Abattoirs, 12/01/2016
« Le texte philosophique comme espace scénique » (P. Roncin)

donc pas, en février-mars 1984, au collège de France, ses dernières conférences au titre du *Courage de la vérité* quoiqu'il dissimule soigneusement à tous la maladie qui va l'emporter quelques semaines plus tard, mais *parce qu'il dissimule*, etc. Noudelmann rappelle ce mot de Proust dans la *Recherche* qui résume assez bien son intuition de départ en même temps que sa méthodologie : « Les " quoique " sont toujours des " parce que " méconnus »...

A titre personnel, j'ai toujours été frappé par le silence assourdissant de la grande majorité des manuels de philosophie sur la vie des philosophes. Un texte, quel que soit son degré d'abstraction, doit nécessairement plonger ses racines dans la vie de son auteur. Certes, il convient tout de suite d'ajouter à cela que cette relation vie / œuvre n'a rien d'unilatéral, car, en retour, la vie de l'auteur, ou plutôt les vies psychiques de l'auteur plongent leurs racines dans ses textes. Ainsi, les multiples pseudonymes de Søren Kierkegaard (Victor Eremita¹, Johannes de Silentio², Constantin Constantius³, Vigilius Hafniensis⁴, Nicolaus Notabene⁵, Johannes Climacus⁶...) ne sont pas des fausses pistes, des faux-semblants, des simulacres, des masques (*personae*), ni même de simples rôles de composition, des identités d'emprunt ; ce sont d'authentiques modalités de pensée et d'existence. Dans *Point de vue explicatif de mon œuvre d'écrivain*, œuvre volontairement posthume, Kierkegaard déclare : « Dans les travaux pseudonymes, il n'y a pas un mot simple qui est le mien. Je n'ai aucune opinion au sujet de ces travaux sinon *en tant que tierce personne*, aucune connaissance de leur signification, excepté comme un lecteur, pas la moindre relation privée ou distanciée avec eux. » Je mets cette déclaration en regard avec l'explication que donnent Deleuze et Guattari de leur concept de « personnage conceptuel » dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : « Les actes de parole dans la vie courante renvoient à des types psycho-sociaux qui témoignent en fait d'une troisième personne sous-jacente : je décrète la mobilisation en tant que président de la République, je te parle en tant que père... De même, l'embrayeur philosophique est un acte de parole à la troisième personne où c'est toujours un personnage conceptuel qui dit Je : je pense en tant qu'Idiot [le Je du *Discours de la méthode* et des *Méditations métaphysiques*], je veux en tant

¹ *Ou bien... ou bien...*

² *Crainte et tremblement.*

³ *La Reprise.*

⁴ *Le concept d'angoisse.*

⁵ *Préfaces.*

⁶ *Miettes philosophiques et Post-scriptum...*

que Zarathoustra, je danse en tant que Dionysos, je prétends en tant qu'Amant. [...] Dans l'énonciation philosophique, on ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel. Aussi les personnages conceptuels sont-ils les vrais agents d'énonciation. *Qui est Je ?, c'est toujours une troisième personne.* »⁷

Reste, dit Noudelmann, à *comprendre*, dans le double sens du verbe, ce besoin psychique de l'auteur d'*être à la troisième personne* et d'être cette troisième personne-là plutôt que tout autre, et, pour ce faire, l'investigation biographique, sans prétendre pouvoir apporter des réponses univoques, ne se révèle pas absolument inutile. L'ouvrage de Noudelmann est venu relayer l'interrogation qui était la mienne concernant la place que je pouvais et que j'avais peut-être intérêt à accorder dans mes cours à certaines considérations de type biographique. En somme, la méthode que Noudelmann emploie ouvre, d'après moi, quelques perspectives heureuses à l'intérieur de ce champ d'interrogation dans la mesure où elle déjoue les deux écueils les plus répandus sur le problème du rapport vie / œuvre :

- écueil n°1 : soutenir que le texte n'a rien à voir avec la vie de son auteur, qu'il n'y plonge en aucun cas ses racines. Cette thèse, en ce qui concerne la philosophie, est, je crois, largement tributaire de l'idée que j'évoquais précédemment d'après laquelle la sublimité de l'activité philosophique, tant au niveau de l'écriture qu'au niveau de la lecture, résiderait dans l'acte de dépersonnalisation, de dépassement de la singularité individuelle, qui permet la réception du discours de la raison objective. Force m'est de constater que ce schéma de pensée contribue à nourrir le sentiment d'étrangeté que nourrissent nombre d'élèves vis-à-vis de notre discipline...
- écueil n°2 : soutenir que le texte *reflète* la vie de son auteur, qu'on peut adéquatement et complètement l'expliquer en termes causalistes par des considérations de type biographique. Il est vrai que l'exigence d'une coïncidence parfaite entre la théorie et l'existence remonte à l'Antiquité. Dans le *Lachès*, dialogue de Platon portant sur le courage, le personnage éponyme, célèbre général athénien, déclare conditionner sa prise en considération de la parole philosophique à la concordance qu'il pourra constater entre les discours du philosophe et ses actes. S'il n'y a pas « homophonie »

⁷ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, éd. de Minuit, p. 66.

entre le *logos* et le *bios*, le *logos* relève alors du *flatus vocis*.⁸ Les libertés prises par certains auteurs à l'égard de cette exigence d'homophonie conduisent d'aucuns à les taxer d'imposteurs et d'hypocrites. Certains se sont faits les champions de cette position prétendument critique... Elle témoigne en réalité d'un attachement forcené à une psychologie moniste, à une mythologie du moi et de l'œuvre unitaires (*un* sujet s'exprimant dans *une* œuvre), laquelle mythologie a été dénoncée par Proust dans son célèbre *Contre Sainte-Beuve* parce qu'elle exclut le fantasme comme modalité fondamentale du rapport de soi à soi via la figure de l'autre.

2°_ Un deuxième régime de dramaturgie philosophique peut être reconnu dans les histoires, les fables, les fictions qui, de manière plus ou moins explicites, ponctuent le discours philosophique. On a coutume d'appeler ces échappées fictionnelles des « expériences de pensée ». Elles occupent une place très variable dans le discours philosophique : très brèves et ponctuelles, elles constituent des sortes d'*intermèdes* (c'est le cas, pour ne citer que des exemples très célèbres et couramment pris en charge par les professeurs de Terminale dans leurs cours, pour le garçon de café dans *L'Être et le néant*, pour la pierre qui roule, consciente d'elle-même, dans *La Lettre à Schuller*, pour le cerveau dans une cuve de Putnam, etc.) ; plus longues, elles constituent des *actes* à part entière dans la pièce philosophique en train de se jouer (c'est le cas, entre autres, de l'état de nature dans le *Second discours*). Le plus souvent, ces fictions philosophiques sont médiatisées par des personnages qu'elles mettent en scène, décrivent, font agir, réagir, etc. Ces personnages qui se présentent comme des figures prototypiques jouent le rôle d'intercesseurs. Ils sont multiplement médiateurs : 1) ils sont d'abord médiateurs entre l'auteur et lui-même au sens où c'est à travers eux que l'auteur empirique se construit comme auteur-modèle, qu'il assume son rôle d'auteur en inventant les règles du jeu « lictural » ; 2) ils sont ensuite médiateurs entre le lecteur et lui-même au sens où c'est à travers eux que le lecteur empirique se construit comme lecteur-modèle, qu'il assume son rôle de lecteur en jouant le jeu proposé par l'auteur ; 3) par l'accomplissement de cette double médiatisation, ils en accomplissent une troisième, essentielle à la compréhension du texte : entre l'auteur et le lecteur. Le texte est une adresse. Qu'est-ce qu'écrire, sinon attendre

⁸ L'école qui a porté le plus loin cette exigence d'homophonie, comme le rappelle Foucault dans *Le Courage de la vérité*, est le cynisme. En effet, plus qu'aucune philosophie, celle de Diogène est une philosophie de l'incarnation. Le Cynique *fait* littéralement *corps* avec sa philosophie, car le discours cynique est tout entier fondu dans la « geste » cynique.

et fantasmer un lecteur ? Qu'est-ce que lire, sinon attendre et fantasmer un auteur ? Un texte est l'espace scénique dans lequel le lecteur empirique se construit comme lecteur-modèle dans l'attente et la construction d'un auteur-modèle et dans lequel l'auteur empirique se construit comme auteur-modèle dans l'attente et la construction d'un lecteur-modèle. L'auteur et le lecteur ont besoin de se projeter l'un dans l'autre, de s'investir l'un l'autre tant intellectuellement qu'affectivement, pour « se trouver » et camper leurs rôles respectifs afin de proposer une actualisation du texte parmi d'autres possibles. Ce travail collaboratif de l'auteur et du lecteur dans le souci permanent de l'autre, ce processus d'intersubjectivation (le devenir « sujet écrivant » dans la projection fantasmatique d'un « sujet lisant », et réciproquement), est polarisé notamment par cette fiction philosophique qu'est une « expérience de pensée » et plus particulièrement par les personnages qu'elle met en scène. Il est dès lors bien clair qu'on ne peut réduire, comme on tend pourtant à le faire parfois, les fictions qui jalonnent le discours philosophique à une fonction purement exemplificatrice, illustrative, ou encore oratoire. Elles ne sont pas simplement pour reprendre la formule lucrécienne « le miel qui fait passer la potion amère ». Elles sont la potion elle-même ; elles accomplissent dans le discours philosophique la fonction *heuristique* qui lui est essentielle : elles inventent et trouvent. Elles sont, pour reprendre l'expression que Deleuze et Guattari livrent pour préciser ce qu'ils entendent par « personnage conceptuel », « puissances de concept », tout en étant aussi « puissances d'affect », car il ne s'agit pas de s'enchaîner de nouveau à la dichotomie classique cognition / émotion. Mais prenons plutôt quelques exemples précis :

- Et revenons d'abord au texte de Karl Popper. Je l'ai annoncé plus haut, les stratégies énonciatives élaborées par l'auteur pour susciter la sympathie de son lecteur, essentielle à la saisie de sa thèse, laquelle se présente comme une position tout aussi bien conceptuelle qu'affective (le déterminisme physique est un cauchemar), sont de nature essentiellement *dramaturgique*. Le texte débute avec une mise en scène de soi comme auteur. Imaginez que le déterminisme physique soit correct, alors *je_* c'est non pas Popper mais le sujet conférencier qui parle_ ne suis qu'un « petit rouage » d'un « gigantesque automate » que l'on nomme « monde » et le texte de ma conférence n'est que le produit nécessaire d'une machine intégralement paramétrée (les paramètres qui expliquent complètement en termes causalistes le texte de ma conférence dans ses moindres détails sont l'état du monde, l'ensemble des éléments qui définissent ma

situation, etc.) : « certaines parties de mon corps ont tracé des marques noires sur un papier blanc, et rien de plus : tout physicien disposant d'une information suffisamment détaillée pourrait avoir écrit ma conférence grâce à cette méthode très simple : prédire les endroits précis où le système physique composé de mon corps (y compris mon cerveau, bien sûr, et mes doigts) et de mon stylo tracerait des marques noires ». Bref, imaginez un monde où les productions de l'esprit seraient absolument sans esprit... Plusieurs remarques : 1) *Primo*, l'expérience de pensée est manifestement « **puissance de concept** ». Le concept de déterminisme est, à proprement parler, inconcevable sans mise en scène, sans mise à l'épreuve de soi-même en tant que « sujet pensant ». Ici, penser, c'est fabuler, et fabuler ce n'est pas échapper au réel, mais vivre une expérience, accepter une certaine proposition d'existence qui interroge sa propre réalité (dissolution de la dichotomie vie réelle / vie fictive). 2) *Secundo*, l'expérience de pensée est encore inséparablement « **puissance d'affect** », mise en scène et mise à l'épreuve de son propre désir. Finalement, l'arbitrage entre des positionnements théoriques antagonistes (déterminisme physique *versus* spiritualisme) se joue, via une dramaturgie philosophique qui conduit à adopter des positionnements esthétiques et éthiques, sur le plan d'une axiologie affective. La question adressée au lecteur n'est pas tant « Que suis-je moi en tant qu'auteur ? », ou encore « Quel est le sens de mon action d'écrire et de prononcer une conférence ? », mais, au fond, « Que veux-tu, lecteur, que je sois en tant qu'auteur ? », « Quel sens veux-tu donner à mon action d'écrire et de prononcer une conférence ? ». Et c'est donc finalement un texte sur le sens de la lecture elle-même. Qu'est-ce que lire ? Est-ce expliquer en termes causalistes le texte ? Se faire détenteur d'un savoir_ à l'instar du physicien_ permettant de retracer la genèse mécanique du produit textuel ? Ou bien est-ce présupposer précisément la possibilité d'un *jeu*, c'est-à-dire de failles dans le déterminisme, d'un relâchement de son emprise, donc d'une création, création à rejouer via la reconnaissance de la dimension dramaturgique du texte. La dramaturgie philosophique apparaît dans ce texte moyen et fin de l'activité philosophique aussi bien du point de vue de l'écriture que de la lecture. La suite du texte ne fait que perpétuer et radicaliser cette dramaturgie en mettant aux prises deux compositeurs disparus (Mozart et Beethoven) avec un physicien sourd tirant sa force du « côté obscur » du déterminisme physique (référence implicite au « démon de Laplace »...).

- Prenons un autre exemple : l'extrait canonique de la *Critique de la raison pratique* dans lequel Kant soumet son lecteur à une double expérience de pensée afin de l'amener à reconnaître en lui le « *faktum rationis* » qu'est la loi pratique inconditionnée. La dimension dramaturgique du texte est, ici, manifeste et assumée par l'auteur. Une première expérience de pensée met en scène un individu confronté à un dilemme : s'abandonner à son penchant sensible comme il prétend qu'il est nécessairement déterminé à le faire toutes les fois que l'occasion s'en présente ou bien conserver la vie. Évidemment, l'individu préfère la vie, ce qui ne prouve pas la liberté, car on est là face à la sanction d'un simple rapport de forces pulsionnelles (le penchant pour la vie prévaut sur le penchant pour le plaisir) davantage qu'à un véritable choix préférentiel. Mais une seconde fiction met le même individu en plus mauvaise posture encore. Dans la seconde expérience de pensée du texte, celui-ci est, en effet, confronté à un nouveau dilemme : accepter de porter un faux témoignage contre un « honnête homme » ou bien perdre la vie. Découvrant en lui la loi morale, l'individu répondra, si on l'interroge sur la manière dont il va résoudre ce dilemme, qu'il ne sait pas s'il refusera effectivement de produire le faux témoignage que son prince exige de lui, mais qu'assurément il le *peut*, c'est-à-dire qu'il est libre au sens où sa volonté peut être déterminée non pas pathologiquement mais pratiquement, de manière autonome. Et pourquoi cela ? Mais parce qu'il le *doit* ! Par où l'on saisit que s'il est vrai que la liberté est nécessairement *ratio essendi* de la loi morale, celle-ci est, quant à elle, *ratio cognoscendi* de la liberté... Commentaire : la double fiction incorporée par Kant à son texte élabore une mise en scène, une dramaturgie, qui ne peut pas seulement être déchiffrée ou analysée, mais qui demande à être réellement actualisée par une interprétation, au sens dramatique du terme, du lecteur. Le lecteur doit accepter de *jouer le jeu* pour activer la « puissance de concept » du personnage au cœur de la fiction philosophique et penser la loi morale et la liberté dans leurs relations réciproques. Et, indissociablement, la créature fictive du texte est également « puissance d'affect », car en l'investissant le lecteur fait l'expérience en même temps que de la loi morale en lui du respect qui s'attache à cette loi et à lui-même en tant qu'il veut être cette personne qui répond à son appel. Le jeu, l'interprétation qu'on

exige du lecteur signifie donc davantage que le fait de se glisser provisoirement dans un rôle de composition, car il s'agit bien plutôt d'acquiescer à une proposition esthétique et éthique d'existence. Finalement, le lecteur n'a pu reconnaître sa propre liberté à travers le surgissement en lui de la loi pratique inconditionnée et éprouver le pur sentiment de respect pour cette loi et pour lui-même en tant qu'il en est, comme être raisonnable, l'auteur, que par la *médiation* d'une mise en scène lui commandant de sympathiser avec un personnage (l'interrogateur de l'individu confronté au cas de conscience et, en même temps, nécessairement, cet individu lui-même). Kant a beau présenter sa double expérience de pensée comme une « confirmation » de « l'ordre des concepts » que son discours a préalablement établi, en réalité la réception du discours analytique est toujours conditionnée par la possibilité de la dramaturgie qui se déploie à travers la double expérience de pensée. En d'autres termes, comme je le disais précédemment, la « brèche » fictionnelle qui est ouverte dans le discours analytique n'a pas seulement une valeur exemplificatrice, illustrative, ou encore oratoire ; elle révèle le fond même du discours philosophique en tant qu'il a vocation à susciter une certaine expérience, une certaine mise à l'épreuve de soi-même via la figure fictive de l'autre, et en définitive une certaine conversion.

3°_ Un troisième et dernier régime de fictionnalité du texte philosophique peut être identifié dans la manière dont certaines œuvres peuvent se donner intégralement à lire comme des histoires, comme des fables, sans que cela ne comporte aucunement l'obligation d'abandonner la visée du vrai constitutive de l'entreprise philosophique. La reconnaissance de ce régime de fictionnalité me paraît pouvoir être idéalement intégrée au type de travail que nous accomplissons en séries générales dans le cadre d'une lecture suivie. On pourrait, ici, prendre pour modèle le *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* qui s'ouvre avec cette fameuse recommandation méthodologique : « Commençons donc par écarter tous les faits [...] », qui ancre d'emblée le discours que l'on va « entendre » dans le registre de la fiction (dès lors, l'effort d'intellection du lecteur ne se laissera jamais départir d'un effort d'imagination). Cependant, je lui ai préféré un autre texte peut-être moins évident : les *Méditations métaphysiques*. La question que je voudrais, ici, nous poser est très simple : **lire les *Méditations métaphysiques* comme un roman, est-ce commettre une lecture fautive ?**

Stage sur l'interprétation, Musée des Abattoirs, 12/01/2016
« Le texte philosophique comme espace scénique » (P. Roncin)

Alors, cette question implique sans doute de s'appesantir un petit instant sur un fait évident : la lecture, tout comme l'interprétation, c'est deux choses, à savoir un *résultat* (j'ai ma lecture, mon interprétation, des *Méditations métaphysiques* ; je décide de la rendre publique ou bien, au contraire, de la garder jalousement pour moi_ je peux avoir pour cela mes raisons) et une *activité* (je lis, j'interprète les *Méditations métaphysiques*), laquelle activité, en cas de succès (l'insuccès est ici tout à fait possible et il est même le plus courant), produit le résultat précité. J'ose rappeler cette évidence parce qu'elle connaît le tragique destin de toutes les évidences (destin très spirituellement retracé par Edgar Allan Poe dans sa petite « histoire » intitulée *La lettre volée*) : elle est tellement évidente qu'on peine à la voir ! Il est frappant que les philosophes, s'ils publient très volontiers leurs lectures des autres philosophes (c'est même là leur activité principale), racontent très rarement, sinon jamais, l'*histoire* de ces lectures. En d'autres termes, ils escamotent le processus de lecture qui leur a permis de parvenir à *une* lecture ; ils dissocient par un tour de prestidigitacion l'activité de lire du résultat qu'elle a produit pour présenter ce résultat comme un résultat sans genèse, sans opération, un phénomène spontané, une *causa sui*. C'est un peu comme si l'on réduisait l'art aux œuvres d'art et qu'on tenait pour rien l'activité artistique, la création, jugeant conséquemment inutile de les considérer pour tâcher de comprendre les œuvres d'art... Ce faisant, que veulent précisément *effacer* les philosophes ? Je pense que c'est toute la débrouillardise, toute la sérendipité, toute la dimension de bricolage, qui est au cœur de la lecture comme activité. On comprend bien pourquoi (cela, pensent-ils, affaiblirait, voire démystifierait, leur discours), mais c'est tout de même un peu regrettable, car la dimension de bricolage qui est au cœur de l'activité de lire contribue grandement à en faire une activité non seulement fastidieuse, ardue, mais encore très ludique et jubilatoire, et en ce sens potentiellement communicative ! Du coup, je me propose non pas d'exposer systématiquement ma lecture des *Méditations*, mais d'esquisser très rapidement l'histoire de ma lecture de cet ouvrage comme un roman, dans l'idée (et l'espoir) que c'est peut-être une telle démarche qui me permettrait de faire pénétrer mes élèves dans la lecture de cet ouvrage, voire de leur en faire pénétrer le sens profond...

Tout d'abord, j'ai une certaine connaissance de ce texte. Je l'ai déjà lu, et donc ma lecture revêt le sens d'une relecture. Je sais globalement ce qu'on trouve dans le texte en termes de conceptions : le doute comme méthode, le *cogito* comme vérité première, le critère de la vérité (clarté et distinction de l'idée), les preuves de l'existence de Dieu, la perfection de la

volonté, la source de nos erreurs, le dualisme, etc. Ainsi, effectuant la démarche inverse de celle de Kant, lecteur de Rousseau, je me rends, à travers ma relecture, particulièrement sensible à la forme des *Méditations*, au style que l'auteur y déploie... Très vite, c'est la narrativité du texte qui frappe mon esprit et attire mon attention. Les *Méditations* s'inscrivent, de manière discrète mais explicite, dans une temporalité quotidienne, dans un *temps profane*, ce qui évidemment favorise l'identification du lecteur au Je du texte :

- 1^{ère} méditation : « Il y a déjà quelque temps que je me suis aperçu que, dès mes premières années... » ; « de façon qu'il me fallait entreprendre sérieusement une fois en ma vie... » ; « j'ai attendu que j'eusse atteint un âge qui fût si mûr que j'en pusse espérer d'autre après lui... » ; « Maintenant donc que mon esprit est libre de tous soins, et que je me suis procuré un repos assuré dans une paisible solitude... » ; la fin de cette première méditation évoque « le train de ma vie ordinaire ».
- 2^{nde} méditation : « La Méditation que je fis hier... ».
- 4^{ème} méditation : « Je me suis tellement accoutumé ces jours passés à... »
- 5^{ème} méditation : « me débarrasser de tous les doutes où je suis tombé ces jours passés... »
- 6^{ème} méditation : « rejeter tous les doutes de ces jours passés »

En même temps, cette narration ne fait pas qu'étaler un exposé théorique, la présentation d'un système, sur une série de jours afin de rendre au lecteur le contenu philosophique plus digeste. Non, la narrativité des *Méditations* adhère à la temporalité spécifique d'un récit, car les *Méditations*, tout comme avant elles le *Discours de la méthode* et contrairement aux *Règles pour la direction de l'esprit*, se donnent à lire comme une *histoire* : c'est l'histoire de la recherche du vrai. C'est le récit d'un cheminement vers la certitude. La métaphore du chemin (*methodos* en grec ancien) est la grande métaphore qui, avec la métaphore architecturale, traverse tout le texte cartésien, mais précisément il ne s'agit pas d'une simple métaphore. Cette métaphore livre le projet philosophique de Descartes : apprendre à bien conduire sa raison, à bien diriger son esprit, à faire chemin intellectuellement « sans précipitation ni prévention »⁹, en avançant lentement mais sûrement, et ce afin d'atteindre une vérité qui se donne comme évidente (claire et distincte par elle-même). Cet ouvrage est un singulier voyage immobile. C'est lorsqu'a été refermé le « grand livre du monde », en dehors

⁹ Premier principe de la méthode énoncé dans le *Discours de la méthode*.

Stage sur l'interprétation, Musée des Abattoirs, 12/01/2016
« Le texte philosophique comme espace scénique » (P. Roncin)

de l'espace sinon celui d'une retraite « paisible » et « assurée » (la pensée est ce qui n'occupe pas d'espace), une quête initiatique (celle de la vérité), une aventure pleine de péripéties (celle de la pensée), un chemin semé d'embûches (celui de la réflexion), un parcours d'obstacles (celui du sujet philosophe, le Je du texte, et, avec lui, celui du lecteur)...

De là, me revient du fond de ma mémoire, comme un écho lointain, une petite phrase, celle de Charles Péguy, que j'attribue d'abord faussement à Paul Valéry et que je ne sais plus situer : [Descartes], ce cavalier français qui partit d'un si bon pas ». ¹⁰ Cette petite phrase, sans mauvais jeu de mots, me trotte dans la tête, tant et si bien que je me rappelle encore que Descartes_ on l'oublie parfois_ a effectivement servi comme cavalier mercenaire durant la Guerre de trente ans dans l'armée du Prince protestant de Nassau, puis dans celle du duc catholique Maximilien de Bavière...

De là, par association d'idées (quête initiatique + cavalier), je songe aux romans de chevalerie, ceux de Chrétien de Troyes notamment : Yvain, le chevalier au lion ; Perceval le Gallois et sa recherche du Saint Graal... Je prends conscience que Descartes est contemporain de la tombée en désuétude de ce genre littéraire. La figure de Cervantès, soudain, se détache. Son parodique *Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* constitue en quelque manière le « tombeau » du roman de chevalerie. Vérification faite, *Don Quichotte* fut publié en 1605. Cervantès meurt en 1616 alors que Descartes, né en 1596, a tout juste vingt ans. Descartes a donc pu lire le *Quichotte* ! Cette perspective me réjouit et m'incite à enquêter sur les lectures « littéraires » de Descartes. Y a-t-il un endroit où Descartes en parlerait ? Aurait-il confié quelque part qu'il était amateur de romans de chevalerie ? Voire_ mon rêve_ aurait-il rendu compte de sa lecture du *Quichotte* ?! J'ai le souvenir, quoique vague, qu'au début du *Discours de la méthode*, Descartes, faisant le récit de sa vie intellectuelle, parle de l'enseignement qu'il a reçu au collège jésuite de La Flèche et, plus particulièrement, de ses souvenirs d'études des « lettres » (grammaire, étude des langues anciennes, rhétorique, éloquence, etc.). Je relis le début du *Discours de la méthode* et j'y découvre que Descartes juge que « la gentillesse des fables réveille l'esprit » (ce qui n'est pas totalement étranger à son projet philosophique), mais surtout_ ô miracle_ qu'il donne à son

¹⁰ Vérification faite, elle se trouve dans *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*.

Stage sur l'interprétation, Musée des Abattoirs, 12/01/2016
« Le texte philosophique comme espace scénique » (P. Roncin)

lecteur cette indication méthodologique : il faut lire le discours qui va suivre comme une « histoire » et plus précisément encore comme une « fable » ! Ferdinand Alquié soutient qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre cette invite, car elle traduirait uniquement la crainte de paraître pédant, de sembler jouer au professeur. Je ne suis pas convaincu par cette interprétation, je ne vois pas ce qui l'impose de manière absolue et elle me semble surtout refermer immédiatement des perspectives de lecture qui s'annonçaient réjouissantes... Je choisis de prendre au sérieux l'avertissement cartésien quant à la dimension dramaturgique de son œuvre. Je vais l'appliquer aux *Méditations*...

Avec cette nouvelle grille d'interprétation, tout à la fois « savante » et « naïve », je suis à travers les six méditations René Descartes, le chevalier au doute, dans ses pérégrinations « comme un homme qui marche seul et dans les ténèbres »¹¹. De chevalier errant sans foi ni loi (première méditation) il devient au fil des méditations chevalier croisé, paladin sûr de sa foi. La première méditation constitue le grand moment critique du récit. Le cavalier philosophe est en très mauvaise posture. Il est perdu, il perd pied, il s'enlise dans le doute hyperbolique comme le baron de Münchhausen dans les sables mouvants, il se noie ; désarçonné, genou à terre, il semble tout prêt de perdre la bataille intellectuelle contre le sceptique, son antagoniste sous-jacent. Le malin Génie que ce dernier invoque, après avoir vainement tenté d'invoquer un Dieu trompeur, paraît pouvoir déployer sans aucune limite sa force destructrice. Au début de la seconde méditation, le cavalier philosophe a repris courage et haleine; il saisit l'arme de son adversaire, à savoir le doute, et le retourne contre lui. Puisqu'il faut douter, doutons méthodiquement afin de voir s'il n'y a pas de vérité indubitable qui soit le résultat du doute ! Notre cavalier philosophe trouve alors le *cogito*, son Excalibur, son arme magique, restauratrice de toutes les vérités qui avaient été comme neutralisées par le doute sceptique. De là, il remonte en scelle et s'en va refonder le savoir en rétablissant les certitudes concernant le monde, le but étant de sortir du solipsisme... Troisième méditation : on connaît maintenant la vérité par ses qualités (clarté et distinction) et fort de cette évidence première l'on va pouvoir à partir de là démêler efficacement le vrai du faux... Pour ce faire, le cavalier philosophe doit de nouveau affronter en combat singulier le malin Génie, comme Saint Michel le dragon, afin de désentraver la certitude (avec le malin Génie dans les pattes

¹¹ *Discours de la méthode*, Seconde partie.

Stage sur l'interprétation, Musée des Abattoirs, 12/01/2016
« Le texte philosophique comme espace scénique » (P. Roncin)

une idée n'est vraie que pour autant que je la pense effectivement dans sa clarté et sa distinction, ce qui ne suffit pas pour qui veut fonder la science). La stratégie de combat élaborée et déployée par notre cavalier philosophe consiste à produire une analyse de ses idées, ce qui l'amène à trouver dans l'idée d'infini une idée qui le dépasse et qui, donc, a une réalité objective... Cette idée d'infini c'est le Dieu infini qui l'a mise dans son esprit. *Deus ex machina*. Dieu existe donc indubitablement et il est parfait. Mais s'il est parfait, il ne peut donc pas vouloir me tromper, car la tromperie est une imperfection. Le malin Génie s'avoue vaincu. Etc.

Les *Méditations métaphysiques* constitue indissociablement une authentique expérience philosophique et une fiction, un véritable roman. En se laissant embarquer par le récit des pérégrinations d'un cavalier philosophe, le lecteur naïf se fait sur le texte aussi savant qu'il peut l'être, car ici être savant, ou se faire savant, signifie refaire le chemin parcouru par le Je du texte, par notre cavalier philosophe, dans la mesure où les *Méditations* ne sont pas un traité théorique, un manuel, mais la narration d'un chemin de pensée. « Expliquer ce que veut dire une partition, disait Schumann, c'est la rejouer ». De même, expliquer ce que veut dire un texte, c'est le rejouer.

P. Roncin