

Jean Louis Schefer

Figures de différents caractères



P.O.L

FIGURES DE DIFFÉRENTS CARACTÈRES

DU MÊME AUTEUR

chez le même éditeur

Figures peintes, 1998
Cinématographies, 1998
Choses écrites, 1998
Origine du crime, 1998
Main courante, 1998
Images mobiles, 1999
Paolo Uccello, le Déluge, 1999
Main courante 2, 1999
Sommeil du Greco, 1999
Questions d'art paléolithique, 1999
Lumière du Corrège, 1999
Main courante 3, 2001
Chardin, 2002
Polixène et la vierge à la robe rouge, 2002

chez d'autres éditeurs

Scénographie d'un tableau, *Le Seuil*, coll. « *Tel Quel* », 1969
L'Invention du corps chrétien, *Galilée*, 1975
L'Homme ordinaire du cinéma, *Cahiers du cinéma / Gallimard*, 1980, *Petite bibliothèque des Cahiers*, 1997
Gilles Aillaud, *Hazan*, 1987
8, rue Juiverie, photographies de Jacqueline Salmon, *CompAct*, 1989
La Lumière et la Table, *Maeght éditeur*, 1995
Question de style, *L'Harmattan*, 1995
The Enigmatic Body, *Cambridge University Press*, 1995
Du monde et du mouvement des images, *Cahiers du cinéma*, 1997
Goya, la dernière hypothèse, *Maeght éditeur*, 1998
Une maison de peinture, *éditions Enigmatic*, 2004

Jean Louis Schefer

Figures de différents caractères

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

© P.O.L éditeur, 2005
ISBN : 2-84682-041-4

www.pol-editeur.fr

QU'EST-CE QU'UN MÉLANGE ?

Figures de différents caractères : le titre n'est pas de moi. Il est celui donné au recueil de dessins de Watteau : des esquisses, des poses, des études de mains ou de plis d'étoffes, quelques ébauches de compositions peintes ou des figures de remplois. On y trouve une population de figures errantes et de personnages sans rôles, apparemment là pour rien.

Un recueil est par privilège du genre une espèce de fourre-tout, un dictionnaire sans usage, un catalogue de repentirs : un peu de peinture, une pincée de littérature, une touche de cinéma, quelques textes à propos de rien ; la roue libre de la pensée et du style et, surtout, la permission donnée à leur irrégularité.

Cependant quelque chose constamment prend comme pivot des questions d'images ou de figures.

Pourquoi ? S'agit-il du pouvoir de l'image sur nous, de l'usage privé ou spectaculaire que nous en faisons, du plaisir de sa réserve ? De la dernière question dont l'image serait la

délégation : est-elle une domestication du monde ou est-elle l'expression d'une question dernière sous sa forme abrupte, « comment les choses pensent-elles ? ». L'image ne dit rien, elle est cependant un enfant du langage historique ou de toutes les poétiques, mais elle est la perte de cet enfantement lointain, l'énigme et l'incertitude de ce lien de naissance ; elle est parcourue toujours par le frisson d'une incertitude ou d'une labilité de ce qui peut se penser en elle ; et cela même est sujet à mutation, à des changements de sens.

Voyons donc : un débat de responsabilité s'instaure constamment sur les images (sur leur création, leur manipulation, leur usage). Que constate-t-il ? Le leurre d'une essentialité ; nous sommes historiquement le commentaire de l'image, c'est-à-dire le garant passager d'une mémoire de son sens ou de son intention. Mais encore ? le propos critique, fondamentalement éthique, sur l'usage des images (sous la forme de films, de photographies) s'intéresse en premier lieu à leur réel de référence, à l'image du monde social qu'elles configurent ou véhiculent. On voudrait donc que les poétiques disent la vérité du monde humain ; elles ne le peuvent cependant que par infidélité, au prix d'un mensonge, d'une défiguration et d'un déséquilibre sans arrêt. Que fait, par exemple, la peinture depuis des siècles ? Elle produit par excès une humanisation du monde humain. Et celle-là est incessante, sans limite parce que les images qui sont susceptibles de toutes sortes de manipulations de formes sortent l'homme de son espèce, font sa mue et ses changements de nature puisque son âme sans lieu, le régime de ses passions constituent le plan de ses variations de formes et

de changements d'univers ; puisque précisément ces hommes-là sont les enfants de leurs rêves ou, particulièrement, les effets de leurs romans. S'il n'y a pas de raison pour que les images (sous la forme de films, de peintures, de romans) cessent leurs mutations, il n'y a pas de raison non plus pour que l'homme qu'elles engendrent n'atteigne dans son humanisation la dernière irressemblance. Comment sinon regarder un tableau de Francis Bacon et comprendre que ce qu'il montre est un homme de notre chair et de notre culture ? Comment voir dans un tableau abstrait l'exact décalque des déplacements dans un espace dont toute notre culture a fait l'arpentage ? Et comment ne pas voir que le premier et le dernier degré de ressemblance d'une chose représentée ou décrite tient à l'infection d'une incertitude de sa pensée, d'un doute sur le lieu d'une espèce d'âme qu'elle loge ?

Un recueil témoignerait-il d'abord d'une liberté d'usage que fait un auteur de ses propres textes ? Simplement ? Ou plutôt d'un essai et d'une interrogation sur leurs liens ? Ce que l'habitude historique, le pli des découpages chronologiques ou thématiques (la sacro-sainte division des genres) ne peuvent penser ou posent comme un interdit (mais de quel type ? méthodologique ? idéologique ?), cela même qui demeure sans preuve de lien, les œuvres l'ouvrent, le commentent, le rapprochent, l'apparentent.

Et que montre la comparaison ? Tout le contraire de ce à quoi nous ont habitués nos modes et disciplines de lecture et d'interprétation : c'est-à-dire peu de suture temporelle ; celle-ci est l'illusion à laquelle nous sommes attachés par une tyrannie

des représentations des durées et des causalités historiques et qui justifie dernièrement l'idée de la permanence d'un moi vivant dans l'œuvre comme son noyau.

L'artiste (musicien, peintre, écrivain, philosophe) connaît cette chimère avec laquelle il lutte toute sa vie, à la fois pour la maintenir (elle assure l'idée de son œuvre et la réalité de son travail, et la certitude, surtout, qu'il a une fin) et pour la combattre; il se sait contemporain de toute forme symbolique; il sait qu'il est quelque chose de la mémoire de la signification humaine, qu'elle exerce en lui son pouvoir, et que, dès qu'une question ou une affirmation vient en lui, il se trouve inscrit dans ce temps dont il n'est pas le maître.

Une distribution d'objets est ainsi autre chose qu'un catalogue prélevé sur des genres ou des pratiques différents; autre chose aussi que l'expression d'un goût hétéroclite ou baroque de leur collectionneur. Un ordre sans catégories préside à ces assemblages ou s'exprime en lui.

Nous avons depuis longtemps ce soupçon ou cette certitude : un objet poétique (peint, écrit, musiqué) doit être quelque chose comme un fragment d'univers; peu explicable, échappant dernièrement à la classification, comme ces corps satellites de rêves humains que Nerval imaginait, dans son commentaire du *Faust*, tourner autour de la terre. Loin de trouver une caractéristique universelle aux objets ou aux moments de nos dilections (par fidélité, sans doute, à l'idée merveilleuse de Leibniz d'une identité fondamentale de toute la symbolisation), c'est une multiplication de nos possibles d'imagination, d'affection et d'intelligence que nous explorons.

Notre pouvoir d'affirmer doit être d'essence poétique : il procède d'un goût ou d'une passion mineure (une passion sans folie) : celle d'interroger. L'artiste philosophe ou écrivain est tourné vers le mirage ou la chimère d'un système (dont il n'achèvera pas la forme) de pure interrogation du monde. Ce système (sans doute depuis l'époque romantique) est devenu impossible : il supposerait l'abandon d'une construction théologique ou d'un garant idéologique. Ce qu'une pensée moderne interroge n'est pas sa sujétion à un ordre des raisons, c'est-à-dire une structure paternelle garante du sens, c'est la constitution du moi comme énigme de l'univers et, sans doute, comme grande question dans la complexité du temps, par rapport à l'infini des temporalités qui *fait univers*.

Edgar Poe : le rêve est un retour du temps où nous étions univers.

Mais la modestie des pièces de ce recueil justifie-t-elle ces envois célestes ? La diversité d'objets ici rassemblés s'offre, par une malice du hasard, sous l'aspect désuet d'un éventaire de colporteur, tel qu'on en voyait passer moins dans les campagnes que dans les romans, proposant un bric-à-brac d'objets de toilette, de lacets de toutes fibres et longueurs, de boutons, de médecines ou d'instruments de jardinage et de graines, et dont le disparate d'utilités et de futilités déployait un résumé d'aventures, d'inutilités et de rêves abrégés dans un fouillis de quincaillerie. Un livre n'est parfois autre chose qu'un ensemble de rêves et d'idées sans suite, de réponses inexactes, brèves, fausses à l'éternelle question qui fait notre espèce : pourquoi es-tu là, et pour combien de temps, pourquoi vis-tu et comment

ne cesses-tu d'être, en place de la communauté rêvée, un autre qui tente perpétuellement de te soumettre au caprice de ses chimères ?

Cette pacotille offerte est cependant comme autant de pointes appliquées à la peau de l'âme ou le paysage miniature d'un infini déployé.

Que mesure une telle diversité d'objets ? Le moraliste y voit un donjuanisme esthétique ou un entêtement à la dispersion.

Soit. Mais que mesure exactement notre caprice ? Certainement un catalogue de petites passions. Et que sont-elles, que mesurent-elles à leur tour ? des différentielles d'affects, d'attachements, une variation des univers grands et petits, lointains ou proches, dont nous serions l'incessante toupie et dont notre œuvre de dérision ferait la vue instable d'un kaléidoscope.

Pourquoi aimons-nous ou nous attachons-nous, du moins, à quelque chose qui change ? C'est que, par figures, nous aimons la même chose mais que nous la faisons varier ou la considérons, comme un paysage aux différentes heures du jour, sous des aspects changeants.

Ce catalogue nous mesure et nous étalonne ? Il mesure des qualités très différentes d'expansion d'univers ; il nous donne l'illusion heureuse d'une liberté d'être multiples et d'être constants dans notre mobilité.

Notre plaisir est une petite monnaie de l'infini. Enfants, nous construisions des bouts du monde afin qu'ils nous soient contemporains. La variété des sujets est (comme chez un peintre ?) l'illusion du divers.

Que peut signifier encore ce rappel d'un âge de l'enfance en nous, sinon que cet âge est celui de la foi et l'époque d'une création personnelle des dieux et, malgré la désespérance qui nous saisissait devant l'étendue du monde, la certitude têtue d'être des constructeurs qui exerçaient à loisir leur pouvoir magique sur de petites choses ébauchées ou des êtres de papier qui ne cessaient pourtant d'être vrais.

La mémoire du démiurge enfant a laissé en nous le frisson du savoir et l'épouvante de son plaisir. C'est que son plaisir (Vico nommait l'enfance l'âge de la métaphysique) n'a pas d'objet qui l'étreigne en retour ou le fasse disparaître dans l'annihilation du désir.

Et plus précisément? L'essayiste doit-il encore se justifier? Est-il un écrivain dans un registre mineur, attaché ou ballotté par défaut d'imagination à des choses? Il écrit comme il le peut le divers du monde – en mesurant une sorte d'affolement du temps dont chaque objet lui montre le cadran –; il rend du moins ses objets contemporains les uns des autres parce que son matériau est sans doute d'une tout autre fiction que celle d'une entreprise romanesque : les objets mesurent des durées. L'utopie romanesque qui anime parfois la description de ces mondes emboîtés est proprement historique : il y a quelque chose d'immobile dans le monde humain, mais ni éternel ni immuable; c'est une capacité de changement, d'invention, d'aménagement, de modification. Et l'histoire cependant n'est pas faite de ruptures ni de bouleversements de l'économie symbolique, c'est-à-dire des principes de signification. Pourquoi?

Le déplacement des termes d'instance de réalité est ce que l'histoire enregistre dans la succession des événements dont elle propose des systèmes de représentation ou de causalité. Mais ces systèmes jouent précisément sur un fond sans mutation qui constitue proprement l'économie de la signification. C'est que la pensée n'est pas un événement et que les données symboliques d'une civilisation sont peu modifiables. Pourquoi deux choses, deux formes, deux modes de pensée séparés par des siècles peuvent-ils se ressembler et, comme on voit dans le fondu enchaîné du cinéma, se recouvrir ? Un dessin paléolithique éveiller le même plaisir, les mêmes questions qu'un dessin grec, renaissant ou moderne ? Est-ce parce que l'artefact engendre une espèce dont la vie est très lente ou que cette espèce (qui n'est pas articulée pour signifier) est capable d'absorber un indéfini de sens ? C'est que l'œuvre est un pouvoir d'interrogation de la forme même dans laquelle la pensée présente des résolutions de son impossibilité renouvelée à être un corps.

Quoi comparer, quoi rapprocher ? Antiquité, chrétienté médiévale, Renaissance, âge classique, monde moderne : les bases ou les données de la manipulation symbolique (des poétiques, des raisonnements, des argumentations) ne se sont que peu modifiées. L'histoire enregistre des mutations de figures (de formes ou de style) non de logiques, c'est-à-dire des modulations de plus ou moins grande amplitude sur un continu historique. Voilà le grand problème et peut-être la question des échéances de toutes les modernités successives, des révolutions formelles ou poétiques dans une culture. Il en est presque de

même de la pensée scientifique. Nous savons que le monde mathématique des Grecs n'a que peu varié, que les intuitions antiques, gardées dans les corps de la mythologie, sont devenues une part inspiratrice des sciences modernes ou de formulations théoriques sur l'ouverture des univers. Nous avons appris, au-delà de schémas scolaires souvent tenaces, que les progrès des théories mathématiques n'ont jamais changé l'univers mathématique mais l'ont diversifié ; qu'ils jouent d'idéalités dont la problématique a déjà une longue vie philosophique, mettent en jeu des problématiques de qualités, d'irrationnels qui ont fait leur apparition de façon parfois très avancée sur les relations entre qualités et quantités dans les mathématiques spéculatives des scolastiques. Le XIII^e siècle voit passer, il est vrai sous forme de fusées, d'intuitions, des formulations touchant la relativité et le calcul infinitésimal ; c'est qu'il s'agissait de formuler en terme de formes deux inconnues conjointes que l'on ne pouvait mesurer comme des substances : l'âme et le temps.

De la même façon il y a une communauté d'univers entre Virgile, Horace, Ovide, du Bellay, Rimbaud ou Mallarmé. Nous sommes restés dans le même monde, dotés de mêmes pouvoirs imaginaires et en quelque sorte dans la même typologie, articulant dans des procès de signification le réel et l'imaginaire. De plus, la raison, les effets d'irréalisation de la mémoire n'ont en réalité pas changé dans la structure anthropologique : la problématique du temps objectif, vécu, intime, a connu les plus grandes oscillations ; c'est qu'il est ce par quoi nous sommes à la fois le centre du monde, son intériorité mais

fantômes aussi de notre vie, chair, chose, imagination satellite de l'histoire des hommes et nous-mêmes multiplication d'univers.

L'effort de pensée contemporaine ou moderne n'est évidemment pas nouveau : il est toute l'histoire. C'est un phénomène d'adaptation et de réponse à l'impensable de la vie, à sa qualité polyphonique et irrationnelle. La poétique constitue en objet d'interrogation ou en énigmes l'impensable nouveau des données de la vie pour les vivants. Seule, sans doute, la scolastique a pu créer des modèles théoriques de résolutions d'aporries (« comment une chose est-elle une pensée ? ») parce qu'elle était une philosophie de résolution et donc de liquidation de difficultés théologiques qui étaient nées, en leur fond, comme des affirmations poétiques (« une chose est une autre chose », problème des réalités et des existants irréels, des substances virtuelles...). L'exemple ancien le plus frappant est la traduction, comme proposition poétique, du *clinamen* chez Lucrèce : si une chose pense, elle disparaît en tant que corps et subsiste en tant qu'être, c'est-à-dire entre dans une zone d'irrépérabilité temporelle et matérielle fixes ; et c'est cependant un type de temporalité qui l'arrache à la pure substance. Que veut dire d'autre l'assertion de Lucrèce que « d'elles-mêmes les choses portent des voix », sinon que la pensée est précisément un autre monde tissé non pas d'existences fantômes mais d'une tout autre temporalité.

Qu'est-ce donc ici, en petit, que comparer et mélanger ?

Je constate, comme tout homme d'étude ou tout lecteur attentif, que si les modulations symboliques présentent des

amplitudes de variation dans l'histoire, et parfois considérables au point de se donner comme des révolutions, les données de symbolisation sont relativement immuables : ce sont elles qui définissent des civilisations que découpent plus brièvement des cultures. Encore faut-il tenir compte de ceci que la signification est une gestion symbolique du réel, non sa représentation, non sa mise en équation : elle suppose son abstraction. C'est à ce point qu'il existe une parenté entre la pensée scientifique et le mode de pensée poétique : les irréels y présentent toujours des sensibles de première occurrence. Et le lien extraordinaire (ou plutôt exemplaire) en est évidemment la musique en ce qu'elle constitue des corps évanouissants selon un ordre réglé que la mélodie représente et dissimule, c'est-à-dire construit des mondes purement éphémères parce qu'ils sont pure temporalité et que leurs structures composent avec des paradoxes de pure temporalité.

Car quelle est au fond la réalité de cette synchronie prétendue des monuments poétiques et des époques ou périodes ? Leur seule justification est un découpage scolaire des périodes et des événements. La littérature libère de temps en temps, comme la musique et la peinture, des « voyageurs » dont le génie ou la liberté d'invention passe aisément outre les divisions de genres, les catégories et les chronologies. Il n'y a pas de servitude de la langue chez un véritable écrivain ni de limite réelle au savoir (à toute la manipulation symbolique) chez un grand écrivain : il n'existe dans cet ordre d'idées qu'une sommation d'obédience qui est en effet de type social mais en rien poétique ni intellectuel.

Il y aurait donc, malgré tout, une limite d'en bas de la littérature ? C'est celle même de l'invention comme le sait tout lecteur de talent. Parce qu'il y a parfois dans la langue que l'on écrit (dont la singularité tient à une vie d'homme) un faible écho de mondes visités ou entrevus, un soupçon de déséquilibre vers un infini qui s'était autrefois découvert comme un espace sans mesure lorsque les dieux qui occupaient notre enfance commençaient à disparaître. Souffrance de Strindberg parce qu'il écrit et aggrave ainsi sa transparence de médium dans le monde et la tristesse qu'il éprouve à n'être pas tout fluide mais un point de résistance et de retour du mouvement des âmes dans l'éther. Strindberg est malheureux d'être encore une chose dans un monde spirituel, et son malheur n'est pas sa persécution mais le désir par lequel son âme, sans cesse, est abrégée par la tyrannie des petites passions, par la mesquinerie des petits objets de désir. Intuition stupéfiante d'Edgar Poe qui voit Dieu comme un pantographe portant à l'infini notre écriture pour en faire la signature de la fin du monde.

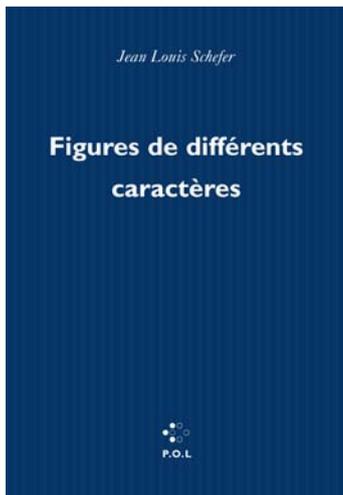
L'infini remué dans le travail de celui qui écrit ressemble quelquefois à cet ébranlement invisible dont parle ainsi Balzac : notre organisation nerveuse nous met en contact avec l'infini. Et quelles preuves en apporte-t-il ? La tragédie organisée par le fantôme de l'argent, les yeux d'une coquette, ses mensonges, un art de vanité, l'immobilité de la morale toujours datée d'un autre siècle ?

Peu importe : la modestie n'est pas un défaut d'œuvre ; elle n'est pas le malgré tout qui ferait, quand même, la littérature : c'est un univers en miettes et la fièvre jour après jour qui

le disperse. Un exercice ? une main essayée ? Ou bien un temps dans lequel quelque chose du monde humain apparaît discontinu, par figures montrées tour à tour, sans proportions communes, comme les véhicules d'un manège d'enfants dans leur tourniquet : le cheval cabré et la placide girafe, la motocyclette, la licorne et l'auto rouge des pompiers. Ainsi Babel, Ève, Kandinsky, portraits et l'eau du temps, les fantômes du temps.

Je n'introduis pas davantage ce livre. C'est un recueil, son objet est donc changeant plus que disparate. Il garde provisoirement, comme tout livre, l'horizon dispersé de cette lubie qui fait la littérature : tout écrire.

N° d'éditeur : 1889 – N° d'imprimeur : XXXX
Dépôt légal : janvier 2005
Imprimé en France



Jean Louis Schefer
**Figures de différents
caractères**

Cette édition électronique du livre
Figures de différents de JEAN LOUIS SCHEFER
a été réalisée le 19 août 2010 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage, achevé d'imprimer
en janvier 2005 (ISBN : 9782846820417)
Code Sodis : N44638 - ISBN : 9782818005774