

LE SEXE DE LA PHILOSOPHIE

Rada Iveković

LE SEXE DE LA PHILOSOPHIE

Essai sur Jean-François Lyotard et le féminin

Éditions L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris

L'Harmattan Inc.
55, rue Saint-Jacques
Montréal (Qc) – CANADA H2Y 1K9

Du même auteur

Orients : Critique de la raison postmoderne, Paris, Ed. Noël Blandin, 1992.

Europe-Inde-postmodernité, recueil, dir. avec Jacques Poulain, Paris, Ed. Noël Blandin, 1992.

Benares. Ein Essay aus Indien, Graz, Verlag Droschl, 1993.

La Croatie depuis l'effondrement de la Yougoslavie. L'opposition non-nationaliste (textes recueillis par Rada Iveković), Paris, l'Harmattan, 1994.

La balcanizzazione della ragione, Rome, Manifestolibri, 1995.

Remerciements

Le travail sur la philosophie de Jean-François Lyotard fut entrepris à la fin des années quatre-vingt entre Belgrade, Zagreb, Genève et Bénarès, pour une monographie sur le philosophe que j'écrivais pour l'Institut de philosophie de l'Université de Belgrade. Le livre que voici en découle en partie, dont un seul chapitre textuellement (Masculinité dans la métalangue ?). Au moment de la dernière saisie sur ordinateur en 1996, je n'y ai guère ajouté qu'une ou deux notes renvoyant à quelques lectures successives. Il s'agit ainsi essentiellement un travail d'« avant la guerre » (la guerre des Balkans, principal partage de ma vie), même si celle-ci a instruit mon autre travail de ces dernières années.

Le livre de J.-F. Lyotard, *Signé Malraux*, qui aurait pu apporter des précisions à ce travail, est sorti au moment des épreuves de celui-ci, et donc trop tard.

Quelques amis ont sacrifié du temps à mon manuscrit français ou à mes pensées, outre J.-F. Lyotard lui-même, envers qui ma dette reste entière. Stéphane Douailler, Goran Fejić, Lucienne Frappier-Mazur, Antonia Soulez, Patrice Vermeren ont bien voulu corriger le manuscrit et suggérer de bonnes solutions. Ils m'ont aidée à articuler ce qui suit ainsi qu'à améliorer le français approximatif du texte. Je les en remercie tous vivement. A Jacques Poulain, qui inlassablement m'a soutenue toutes ces années et m'a encouragée à publier ces écrits, qui a eu confiance en mon travail, je dois toute ma reconnaissance.

R.I.

1

L'esthétique du sacrifice ou le sujet cannibale

L'art doit-il *nécessairement* être pensé dans la logique du sacrifice ?

Création en tant que sacrifice : la conviction traditionnelle qu'il faille payer le plus haut prix pour l'art repose sur une logique de prostitution, ou sur la logique perverse du capitalisme (à entendre ici plutôt dans le sens de J.-F. Lyotard que dans celui de Marx). D'après cette logique, l'acte artistique, la création ou l'expérience seraient quasi-démoniaques, et demanderaient qu'on se rachète (la rédemption). L'artiste, ou encore celui qui jouit (c'est parfois le même), doit se « justifier », ce qu'il ne peut de manière convaincante que dans l'économie du sacrifice (esthétique). Celle-ci établit la norme, la valeur de l'œuvre, normalisant ainsi aussi bien l'art que l'artiste. Pour ce, il faut « qu'un ordre embrassant toutes les activités, permette de les relier en une totalité, qu'une religion unisse les affects »¹. C'est en même temps le calcul (esthétique) occidental jusque dans la modernité. La totalité se perd au sein de la modernité-même (au sein de la postmodernité qui n'en est qu'une partie, ajoutera J.-F. Lyotard), les œuvres apparaîtront dorénavant de manière isolée, « il n'y a plus de culte, seulement une culture »². Car pour l'établissement et l'existence d'une communauté, ainsi que pour la constitution du sujet qui fait partie du même processus, il faut investir ensemble, et s'investir, dans une instance supérieure et unificatrice. Cette instance supérieure sera dite universelle.

C'est la raison pour laquelle les femmes, par exemple, ne sont pas reconnues en tant que sujet(s) historique(s) et politique(s); c'est aussi la raison pour laquelle la dimension esthétique, en Occident, relève du domaine subjectif individuel sans possibilité universalisante si ce n'est *a priori* et donc de manière non-justifiée (Kant, Lyotard). Mais de ce fait, cet *a priori* de l'esthétique (le goût, le beau, le sublime) relève de façon paradoxale du sujet. Tout se passe comme si le processus s'échelonnait sur plusieurs niveaux. Certes, le sujet est le centre d'une attitude impérialiste envers le monde qu'il produit. Certes, il est historiquement masculin et s'applique à étouffer la constitution éventuelle d'un sujet féminin, avec ce justificatif que le féminin, n'étant pas universalisable (au contraire du masculin), ne peut figurer le sujet.

Mais le manque d'intersubjectivité théorisable dans le concept du sujet, dont celui-ci souffre, et qui lui fait avoir recours à une instance supérieure, à une métaposition métaphysique ou d'ontologie « barrée », le rend aussi particulièrement vulnérable jusque dans sa position forte. L'*a priori* que l'on doit alors supposer sans le comprendre pour exprimer l'universalisation inexplicable du goût ou du sentiment sublime, tient lieu de « centre vide », de point zéro, de pivot entre les dimensions tout en appartenant à une autre position, échappant à la loi en quelque sorte, en même temps qu'il l'établit. Le sujet est lui-même soutenu par sa propre absence d'épicentre de pouvoir et de force constitutive (ontologiquement) : c'est là la perversité du mécanisme qui fait que le sujet (dominant, historique) est justifié, intrônisé à l'avance, préalablement, et qui fait donc que l'exclusion de l'autre en soit constitutive. Mais cette force du sujet représente sa faiblesse, puisqu'elle le précède. Il est vrai qu'ainsi Kant, dans un sens, n'est pas le philosophe du sujet, comme le remarque J.-F. Lyotard³, tout en l'étant en même temps. Le sujet « profite » d'être donné de manière transcendante, il ne (se) donne qu'ensuite. Là est toute la difficulté : la pensée est d'emblée un sujet pensant, le « tour est joué » par avance. L'exclusion de l'autre et/ou du tiers semble précéder la disposition, la figuration des rapports de pouvoir, tout en en étant constitutive. L'autre n'est que l'autre du sujet, figurant comme absence. Ce sacrifice

primordial reste dissimulé, invisible, indicible, inaudible etc. Il n'y a qu'une seule trace avouée, c'est celle du repentir, de la dette du sujet, de son bon-plaisir peut-être, du prix qu'il doit payer pour avoir sacrifié l'autre. Ainsi le vrai et réel sacrifice de l'autre est-il remplacé dans la représentation par le sacrifice assumé, fantasmé et « conjuratoire » du sujet. Le comportement du sujet ressemble fort à l'accouchement feint et mimé du père dans certaines cultures traditionnelles, mais qui reste de première importance symbolique : en s'appropriant un geste fondateur, surtout s'il comporte la souffrance et le don de soi sans échange, et en y faisant croire son entourage (et jusque soi-même), on en assume la force extraordinaire et des droits de précedence. Le sujet menace l'autre/le tiers de mort en se donnant lui-même comme exemple du sacrifice, dissimulant par là-même le sacrifice (de l'autre/du tiers) qui le fonde.

La logique de l'esthétique – esthétique en tant que champ isolé – est la même que celle de l'économie platonicienne d'Eros en tant que manque : il y a (en amour) tendance vers ce qui est absent – immortalité, objet d'art, objet de désir. Dans le manque, ce qui est désiré doit être produit et cela se paye. Le manque, d'ailleurs, ne fait que rejoindre l'excès : « L'audible de l'œuvre n'est musical qu'autant qu'il évoque l'inaudible »⁴.

Il faut donner quelque chose en échange de la production du beau, et c'est (symboliquement ou réellement) le corps humain, dont le sacrifice, dissimulé, reste invisible dans le résultat ou le produit, et que Kristeva avait appelé le sémiotique, ou l'abject⁵. C'est en quelque sorte ce qui précède (le terme temporel n'étant sans doute pas le mieux adapté ici) et permet le sacrifice, c'est-à-dire le partage (la différenciation) tout en n'y paraissant pas. Il y a un défi. L'art, la création, est menace de rédemption, de douleur et de mort.

Notons qu'il en va de la création comme de l'accouchement. Cependant, celui-ci n'est pas sacrifice, bien qu'il soit ainsi représenté par l'imaginaire dit universel, c'est-à-dire masculin occidental. S'il n'en était pas ainsi, s'il ne s'agissait point de menace à la vie, s'il n'était pas question de mort, où serait la différence entre une vie « ordinaire » et l'art ? Tout ne serait-il pas art, alors, et tout art ne serait-il pas ordinaire ? C'est, en effet, l'aboutisse-

ment des post-avant-gardes dans les mouvements artistiques. Une esthétique sans menace de mort est-elle imaginable ? Elle semble pour le moins souhaitable, devait-elle par-là se défaire en tant que champ circonscrit.

Qui est donc menacé de mort par et dans l'art ? Indirectement et de manière symbolique dérivée, celle/celui à qui le produit artistique est dédié, bien qu'elle/il soit protégé(e) par sa position extérieure à l'œuvre (et donc en rapport réel et non symbolique avec celle-ci). Mais il y a dans la menace aussi une bonne part d'investissement de l'auteur (sujet) de l'œuvre, ce qui complique les choses. Pour l'essentiel, la menace sert à préserver l'ordre dans la mesure où le receveur, le jouisseur, consent à la représentation comme présentation théâtrale à laquelle il ne prend point part : c'est là la situation mondiale de l'art, en premier lieu de l'art occidental, dans la mesure où il est une activité séparée du reste de la vie. Car, ce qui reste encore non représenté dans la représentation en tant que figure privilégiée du geste artistique, c'est justement le *rôle du receveur* qui n'est pas conscient d'être lui-même le sacrifié (plus ou moins symbolique, mais pas seulement) de l'opération. Tout en n'étant pas le seul. Ni l'art ni la philosophie n'arrivent à penser la réception. Car la victime donnée à croire, exemplaire et symbolique dans le sens plein, visée, même si ce n'est qu'indirectement, est le créateur lui-même. Le sacrifice est en premier lieu le sien, c'est lui qui, au nom de l'art, de la beauté, de buts élevés, doit payer un prix suprême pour se racheter de l'insertion constitutive dans l'œuvre. Se faire pardonner et ainsi se libérer – de son propre indicible. C'est aussi bien lui qui a le moyen de s'y soustraire. Il s'agit de la même économie dans le cas du savant : le créateur (comme on a représenté la mère) « sacrifie » sa vie pour son œuvre. D'où son charisme et l'irréprochabilité de son personnage. Autour du créateur, tout le monde se doit de marcher sur la pointe des pieds, tout le monde doit aider le grand homme, étouffer ses propres intérêts devant le génie sublime de l'œuvre et son créateur. Tout le monde le plaint (pour le sacrifice qu'il semble s'infliger) et l'admire en même temps. Ce dont il fait don au monde est mis en évidence, *calculé*, forcé sous la loi du profit puis libéré de celle-ci puisqu'irréductible à elle, et finalement déclaré incommensurable.

C'est ce don qui fait l'objet de l'envie de tout le monde (les receveurs potentiels) qui lui en reste éternellement redevable et rentre ainsi dans la même économie du sacrifice.

Car le créateur a le moyen de se proclamer martyr de son art alors qu'il en fait des autres les véritables victimes et que celles-ci, de surcroît, lui en sont reconnaissantes. Il déplace le sujet/objet du sacrifice, puisqu'il en est l'auteur extérieur à la scène, et qu'en ce sens et en général (sauf exception) il ne se reproduit pas lui-même comme son propre produit. Il dégage une méta-position non-avouée. Le sujet est auteur de cette scène d'exclusion au second degré, mais il ne peut l'être que parce qu'il en a *préalablement* été décidé en sa faveur, décision dont il se sent solidaire et responsable : il gère la disposition qui le privilégie, comment ne serait-il pas d'accord ?

Dans son *Livre des rois - I*, Klaus Theweleit analyse le sacrifice-en-fonction de l'art, et montre la différence incalculable mais escamotée qu'il peut y avoir entre le sacrifice de soi et le sacrifice de l'autre. Il faudrait toujours préférer le premier au second, pense-t-il. Mais ne pourrions-nous pas éviter les deux ? Là est la vraie question. Ce qui est toujours passé sous silence dans cette économie, c'est le plaisir, la jouissance, le bonheur, la satisfaction, l'accomplissement et l'avantage, en quelque sorte le profit, de l'auteur de l'œuvre d'art. « Il faut faire attention, dit Theweleit, à ce qu'un geste ne passe point pour beau s'il renvoie, ne fut-ce que symboliquement, une menace de mort à l'endroit de ceux à qui il est dédié. »⁶

Ce serait la limite.

L'audible de l'œuvre n'est musical qu'autant qu'il évoque l'inaudible. Le philosophe pourtant entend le son, la voix de l'épouvante, celle de l'in-entendu, de l'au-delà du son. Il (se) prévient contre le péché de profiter du matériau, de la matière. Il occupe donc, dans cette « gynésis », les deux bouts, la musique et la mutique : « le sujet conscient travaille sur lui-même, avec et contre lui-même, pour se tenir prêt pour l'éventualité, comme la femme », dans l'accouchement. La détresse animale qui perce la nuit du son – « interdit de se croire original, à l'origine ». Le cri ne peut pas être entendu, en tout cas pas comme articulé. Mais puisque « se », « on », y a cru pendant si longtemps et en a

convaincu les autres... il peut s'offrir le luxe de ne plus « se » croire (à) l'origine, puisque tout se passe comme s'il l'était indépendamment de son attitude. Il y a cependant quelque chose qui échappe à l'extériorisation, la manifestation dans l'acte (artistique), proche du néant-matière. C'est sa mise-en-forme qui affecte, produit des affections.

Pourtant le philosophe perçoit le problème quand il parle d'Orphée et d'Eurydice, modèle que Theweleit entreprend de déconstruire dans ses livres. En effet, J.-F. Lyotard écrit dans *Dérive à partir de Marx et Freud* : « Il faut cesser de poser le problème de l'art en termes de création. (...) L'artiste est quelqu'un dans qui le désir de voir la mort au prix de mourir l'emporte sur le désir de produire. »⁷ De voir la mort ? Mais la mort *de qui* ? ! La mort d'Eurydice (représentée dans l'art, dans la littérature comme perte et sacrifice d'Orphée lui-même) permet à Orphée de gagner ce qui lui donnera sa propre identité : son chant. Est-ce donc le « désir de voir la mort » ou bien le désir de trouver sa poésie qui l'emporte, chez lui ? Et « au prix de mourir », *qui* ? Car Orphée n'est pas mort, mais il y « gagne » la mort d'Eurydice, source d'inspiration et Premier Prix. J.-F. Lyotard remarque le jeu de différence qu'il y a entre la figure (féminine et perdue) et le visage : Orphée perd la figure d'Eurydice quand il la dévisage, donc « la figure est ce qui n'a pas de visage »⁸. Mais il gagne, dans cette désindividualisation générale, son propre visage, sa propre présence à soi dans son identité, sa subjectivation en tant qu'auteur. Est-il impossible de voir que l'un se fait grâce à l'autre ? Est-il imaginable de l'oublier alors qu'on le sait ? Que le sujet se constitue sur l'assassinat de son autre, se nourrit de sa chair ? Qu'il est cannibale même et jusque dans son désir de « se » déshumaniser ?

Il ne s'agit plus, dans cette esthétique du sacrifice, du tragique, (de l'analytique) du sublime de la transgression, comme chez Bataille. L'enjeu n'en est pas, comme chez celui-ci, le plaisir, la jouissance provenant de la transgression d'une loi. Ici, tout se passe à l'intérieur d'un même ordre (capitaliste), même le franchissement du cadre de la loi qui, de ce fait, n'est pas entendu comme une transgression. Ce serait trop simple. Le cadre général, la limite de la loi, est repoussé vers un point loin-

tain sur le bord du pensable. L'esthétique du sacrifice est autrement plus perverse et compliquée, philosophiquement plus exigeante aussi, car elle amène la pensée à se mesurer à sa propre absence, à son néant (en présence du corps). La logique du sacrifice repose sur le geste de la forclusion, invoquant et interdisant l'autre, en même temps qu'elle le nomme : « le différend est sans issue. Mais il peut être senti comme tel, comme différend. Tel est le sentiment sublime. »⁹

Il y aurait une question : par qui le différend-sublime peut il être senti comme tel ? Lyotard ne pense certes pas à la « matière »-à-sentiment-sublime, à l'« objet qui donne occasion au sublime, sinon objet sublime »¹⁰. Il pense à celui chez qui le (sentiment) sublime est provoqué, si l'on peut encore parler de sujet, car ce serait un sujet-renonçant. Dans son effort de « désanthropologisation » de la pensée et du sentiment de sublime (comme de la philosophie en général), effort très ardu car, Kant lui-même réussit à peine (et encore) à les déshumaniser, J.-F. Lyotard finit par élever principalement une barrière : la « désanthropologisation » ne sert pas à autre chose, effectivement (même si ce n'était peut-être point l'intention première de cette philosophie) qu'à assurer les différentes positions au sujet-inavoué auquel incombe le sublime. Le sentiment sublime étant quelque chose de subjectif, il en appelle pour sa prétention à l'universalité (sans concept) à un *sensus communis* provenant de la raison pratique, d'une idée de la loi et de la liberté préexistante en quelque sorte. C'est en celle-ci, et donc dès l'ordre symbolique, que la non-subjectivité de la présence-absence de l'autre est inscrite « encapsulé(e) » dans l'indicible, l'inaudible matériel signalé par le sentiment sublime. Ce qui est refusé par ce geste primordial établissant le langage et l'ordre symbolique, c'est l'apparition d'un (ou de plusieurs) co-sujets. La « désanthropologisation » ne s'applique donc *pas* de la même manière au sujet dominant (dont celui qui jouit du sublime n'est que le dernier avatar) qu'aux sujets-en-devenir qui relèvent d'une origine de l'autre côté (ou des deux côtés) du miroir, ceux qui donnent lieu au sentiment sublime en tant que justement non-sujets.

Il faudrait finalement discerner, en philosophie, une « désanthropologisation » et même une déshumanisation (de la pensée)