Document generated on 08/06/2025 8:05 a.m.

Frontières

FRONTIÈRES

Paysages extatiques vers l'au-delà

Angela Cozea, Ph. D.

Volume 19, Number 2, Spring 2007

Penser sa mort ?

URI: https://id.erudit.org/iderudit/017494ar
DOI: https://doi.org/10.7202/017494ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1180-3479 (print)
1916-0976 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Cozea, A. (2007). Paysages extatiques vers l'au-delà. *Frontières*, *19*(2), 27–33. https://doi.org/10.7202/017494ar

Article abstract

Montaigne's teachings on landscape look to the future and beyond, to the distant realm of death. For Van Gogh, sincerity is the only mode for relating to landscape, the closeness of which makes it possible to think about "beyond the grave" and find relief for one's suffering. For Nietzsche, landscape is the good news of a truly peaceful, eternal beyond, the moment of blissful abandon by a self-sufficient nature, in which thinking reaches its eternal pause. This article explores the transference that these philosopher-artists make between their early experience of space and the landscape they imagine as the scene for their own death.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

PAYSAGES EXTATIQUES VERS L'AU-DELÀ

Résumé
L'enseignement du paysage chez Montaigne se fait avec une vue sur l'avenir et les lointains de la mort. La sincérité, pour Van Gogh, est un comportement par rapport au paysage: dans cette proximité la pensée de « l'au-delà de la tombe » peut se poursuivre, la souffrance se trouve apaisée. Enfin, chez Nietzsche, le paysage est la bonne nouvelle d'un véritablement paisible, éternel au-delà. Le moment d'arrêt bienheureux d'une nature qui se suffit à elle-même, où la pensée a enfin atteint sa pause éternelle. Cet article explore le transfert que ces philosophes-artistes opèrent entre leurs expériences précoces de l'espace et le paysage au sein duquel ils imaginent leur propre mort trouver un jour abri.

Mots clés : *L'humanité de l'être humain – l'expérience de l'espace – l'heure de la mort – Montaigne – Nietzsche – Van Gogh.*

Abstract
Montaigne's teachings on landscape look to the future and beyond, to the distant realm of death. For Van Gogh, sincerity is the only mode for relating to landscape, the closeness of which makes it possible to think about "beyond the grave" and find relief for one's suffering. For Nietzsche, landscape is the good news of a truly peaceful, eternal beyond, the moment of blissful abandon by a self-sufficient nature, in which thinking reaches its eternal pause. This article explores the transference that these philosopher-artists make between their early experience of space and the landscape they imagine as the scene for their own death.

Keywords : *Humanity – Experience of space – Death – Montaigne – Nietzsche – Van Gogh.*

Angela Cozea, Ph. D.,
professeure, Département d'études françaises,
Université de Toronto.

Afin de penser la teneur, pour la vie, de l'œuvre poétique, philosophique ou picturale, nous proposons une réflexion autour du paysage où le philosophe ou le peintre imaginent leur propre mort advenir. Notre pensée de la mort se construit à partir des deux axes qui pour Foucault aménagent la temporalité : la perspective horizontale tendue vers l'horizon, qui promet répétition, retour et nouveaux départs, et celle, verticale, de la vulnérabilité, où se déploie le tragique de l'existence dans le monde – pour mettre au jour la grande question concernant le rôle que la conscience de sa propre mort joue dans l'explication fondamentale que l'être humain se donne, quant à sa qualité d'être humain. Justement au sujet de cette définition, nous faisons appel à Montaigne qui met en doute – un des premiers philosophes à le faire, et des rares – ce privilège que l'espèce humaine se réserve, parmi les autres créatures, en tant que maîtresse de l'univers naturel ainsi que divin.

À sa suite, Walter Benjamin verra en l'heure de la mort le signe de la destinée dictée par les astres, et, tout comme Montaigne, il tiendra en estime, par rapport à la quête de « l'humanité de l'être humain », le tragique, l'honneur et la vulnérabilité de l'être-dans-le-monde. D'où la dénonciation du préjugé concernant l'œuvre d'art, que Nietzsche – dit Benjamin – n'aura d'ailleurs pas attaqué, et selon lequel il faudrait recourir aux personnages littéraires pour expliquer les problèmes de la morale, comme on se sert du mannequin pour une leçon d'anatomie.

Nous proposons donc d'éviter ce préjugé en approchant les écrits de Montaigne, de Nietzsche et de Van Gogh – écrits qui portent essentiellement sur leur pensée de l'œuvre et à l'œuvre, mais où ils préfigurent, du même coup, le paysage de leur propre mort – dans la perspective des définitions qu'ils façonnent, chacun à sa manière, de « l'humanité de l'être humain », expression empruntée à une des lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo. À la suite de Peter Sloterdijk, nous donnerons l'ébauche des trois paysages investis par nos trois personnages en tant que lieux appartenant à l'au-delà de la tombe, où sont mis en œuvre une noblesse comme position vers l'après-ma-mort et un enseignement de la générosité.

Ce n'est pas par hasard que la figure du but ultime de la philosophie – la vertu[1] – se donne, chez Montaigne, sous la forme d'un paysage, similaire à celui qu'il avait

sous les yeux chaque jour, lorsque, de derrière sa table de travail, il se laissait porter par l'ouverture des fenêtres de sa fameuse tour-bibliothèque. La vertu, but de la sagesse, par quoi Montaigne comprend une « esjouïssance constante ; son estat est comme des choses au dessus de la Lune : tousjours serein »,

> n'est pas, comme dit l'eschole, plantée à la teste d'un mont coupé, rabotteux et inaccessible. Ceux qui l'ont approchée, la tiennent, au rebours, logée dans une belle plaine fertile et fleurissante, d'où elle voit bien souz soy toutes choses ; mais si peut on y arriver, qui en sçait l'addresse, par des routes ombrageuses, gazonnées et doux fleurantes, plaisamment et d'une pante facile et polie, comme est celle des voutes celestes. (Montaigne, 1962, p. 160-161)

« Avant d'être géométrique, ou même géographique, dit Michel Foucault, l'espace se présente d'emblée comme un paysage. » Par opposition à l'espace représenté à des fins de repérage géographique, totalement élucidé sous la forme d'un plan général, le paysage est clos par l'ouverture infinie de l'horizon ; cet horizon implique un au-delà éventuel et délimite la familiarité de l'en deçà, des chemins frayés par l'habitude : « il renvoie ainsi à l'absolu d'une situation qui recueille toutes les puissances affectives du foyer, de la terre natale, de la *Heimat* ; et chacune de ces lignes, qui se perdent à l'horizon, est déjà comme un chemin de retour... » (Foucault, 1994, p. 102).

On peut imaginer que le paysage découpé par la fenêtre de sa bibliothèque, Montaigne l'avait toujours eu sous les yeux, enfant comme homme mûr comme vieillard. On peut imaginer que ce paysage lui aura permis, enfant comme homme mûr comme vieillard, de se laisser porter souvent au passage léger, au mouvement extatique vers la voûte habitée, à son époque, par des astres tout-puissants. Mais cet essor vers le haut, la poursuite de cet axe vertical, « peut être aussi le vecteur d'une existence qui a perdu sur la terre son foyer » (Foucault, 1994, p. 104).

L'axe vertical de l'existence est « l'axe de l'expression tragique : le mouvement tragique est toujours de l'ordre de l'ascension et de la chute » (Foucault, 1994, p. 106). Le privilège anthropologique de cette dimension verticale consiste dans le fait qu'elle met au jour les structures de la temporalité. L'opposition horizontale, du proche et du lointain, offre le temps dans une chronologie de la progression spatiale : « le temps ne s'y développe qu'entre un point de départ et d'arrivée ; il s'épuise dans le cheminement ; et quand il se renouvelle, c'est sous la forme de la répétition, du retour, et du nouveau départ ». Il s'agit d'une direction existentielle où le temps est par essence nostalgique : « il cherche [...] à se reprendre en renouant avec sa propre origine […] » (Foucault, 1994, p. 107). En pensant à Montaigne, on peut donc se poser la question : comment le privilège anthropologique de la dimension verticale – ce privilège qui met au jour les structures de la temporalité – se manifeste-t-il dans son écriture ?

Quelle est « l'humanité de l'homme », le fondement de son être, sa force ? demande Montaigne dans l'« Apologie de Raimond Sebond » (Montaigne, 1962, p. 427). C'est son honneur. C'est l'honneur qui fait « l'humanité de l'homme », et cet honneur lui vient de la grâce et connaissance divine. C'est-à-dire la grâce qui permet à l'homme une connaissance du divin, et à partir du divin, du monde, dans la direction du divin et inversement. À partir de ce que le divin permet, vers une connaissance du monde, cruel comme accueillant, selon la dictée des planètes.

Et si ce mot, « honneur », nous paraît avoir perdu son sens, comment ferons-nous pour saisir encore « l'humanité de l'homme » ? Cette question, Montaigne l'a, elle aussi, entrevue, car tout à son époque annonçait la mauvaise nouvelle de la mort de l'honneur en tant que qualité essentielle de l'humain.

Le processus où Montaigne s'engage, pour considérer « l'homme seul, sans secours estranger », commence par cette extraordinaire question portant sur le fondement de l'humanité dont peut encore se réclamer un être dépourvu de son honneur ; mais surtout sur les raisons permettant aux êtres humains – aux sages comme aux fous, aux sages comme aux méchants – de réclamer pour eux-mêmes le privilège de maîtriser le monde. Comment, demande Montaigne, peut-on prétendre à interpréter et maîtriser ce qui nous régit et détermine ? Justement en transformant ce rapport en antagonisme, en faisant, de ce qui nous régit et détermine, un obstacle à vaincre. En privant les astres d'âme, de vie, de discours ; en leur attribuant une stupidité immobile et insensible, malgré que « nous n'avons aucun commerce avec eux que d'obéissance » (Montaigne, 1962, p. 429).

Le procès que Montaigne intente dans cette adresse à la présomption – « [l]a presomption est nostre maladie naturelle et originelle. La plus calamiteuse et fraile de toutes les creatures, c'est l'homme, et quant et quant la plus orgueilleuse » (Montaigne, 1962, p. 429) – est un procès qu'il intente déjà aux Temps modernes, aux moyens que la volonté de l'homme se donne, pour maîtriser l'univers. Un cheminement de la volonté analogue à celui que Foucault appellera la temporalisation de l'inauthenticité[2]. Il ne s'agit plus, pour l'existence, d'anticiper sur sa mort et assumer « à la fois sa solitude et sa facticité » mais, au contraire, de s'arracher « à tout ce qui la fonde comme existence finie. L'avenir où elle se projette n'est pas celui d'une existence dans le monde, mais celui d'une existence au-dessus du monde, d'une existence de survol » (Foucault, 1994, p. 108).

Foucault reprend la pensée de Binswanger pour affirmer que c'est sur cette direction verticale de l'existence et selon les structures de la temporalité que peuvent « se départager les formes authentiques et inauthentiques de l'existence ». D'un côté, « la transcendance que désigne l'axe vertical de l'imaginaire peut être vécue comme arrachement aux fondements de l'existence elle-même » et donner lieu aux « thèmes de l'immortalité, de la survie, du pur amour, de la communication immédiate des consciences ». D'un autre côté, « elle peut être vécue comme "transdescendance", comme chute immanente du présent ; alors l'imaginaire se déploiera dans le monde fantastique du désastre ; [...] ». Souvent ce mouvement de transcendance de la temporalité reste recouvert et caché par ce que Foucault appelle une pseudo-transcendance de l'espace : « alors l'axe vertical se résorbe tout entier dans la trajectoire horizontale de l'existence ; l'avenir s'investit dans les lointains de l'espace ; et contre les menaces de mort qu'il porte avec lui, l'existence se défend par tous les rites obsessionnels qui barrent d'obstacles magiques les

NOTRE PENSÉE DE LA MORT SE CONSTRUIT À PARTIR DES DEUX AXES QUI POUR FOUCAULT AMÉNAGENT LA TEMPORALITÉ : LA PERSPECTIVE HORIZONTALE TENDUE VERS L'HORIZON, QUI PROMET RÉPÉTITION, RETOUR ET NOUVEAUX DÉPARTS, ET CELLE, VERTICALE, DE LA VULNÉRABILITÉ, OÙ SE DÉPLOIE LE TRAGIQUE DE L'EXISTENCE DANS LE MONDE

Cyprès *(1889), Vincent Van Gogh.*

libres chemins du monde » (Foucault, 1994, p. 108).

L'heure de la mort est décidée par les astres. Mais l'heure de la mort nous inquiète-t-elle encore, nous, hommes et femmes en bonne santé et forts de notre vouloir ? Qui encore, aujourd'hui, est là à se demander : qui serai-je devant l'heure de ma mort ? Benjamin ne pouvait pas même commencer à penser la différence entre récit – ou conte raconté – et roman, sans tenir compte de l'heure, du lieu de la mort du protagoniste (voir Benjamin, 2000). C'est ainsi que, même pour lui, même à cette heure tardive de la fin de la modernité, il fallait encore passer par les astres pour comprendre un partage, une dissociation, apparemment opérés par l'histoire, par le développement – comme il le désignait – des conditions de production. Mais au-delà de ce cheminement, au-delà de la marche de l'histoire, les astres continuent à dicter, imperturbablement encore, l'heure de la mort.

Dans son traité sur le drame baroque allemand, sous le chapitre « *Trauerspiel* et tragédie », Benjamin met en lumière le rapport entre le tragique et l'honneur, à partir, justement, de la vulnérabilité de l'être humain. Il affirme que « le rôle dominant de l'honneur dans les intrigues des *comedias de capa y espada*, comme dans le *Trauerspiel*, procède du statut de créature du personnage dramatique ». L'honneur, selon la définition de Hegel, c'est « ce qui est vulnérable par excellence » (Benjamin, 1985, p. 88). Pour Hegel, l'indépendance personnelle qui lutte pour l'honneur ne se manifeste pas « sous la forme d'actes accomplis pour la communauté ou pour acquérir une réputation d'honnêteté et de droiture dans la vie publique et privée : il s'agit au contraire de faire reconnaître uniquement l'invulnérabilité abstraite du sujet individuel » (Benjamin, 1985, p. 64). Cette invulnérabilité abstraite, la stricte invulnérabilité de la personne physique, réside dans le caractère absolument intouchable de la chair et du sang. Par rapport à la vie de la créature et autrement que dans la religion, le signe de cette invulnérabilité est le bouclier destiné à protéger la *physis* vulnérable de l'homme. « L'homme déshonoré est hors la loi : le déshonneur, en provoquant le châtiment du réprouvé, révèle son origine dans une faute d'ordre physique » (Benjamin, 1985, p. 88).

Lorsque l'on propose de voir dans la tragédie grecque une forme ancienne du *Trauerspiel*, apparentée dans son essence à la forme moderne, on finit par élaborer une philosophie de la tragédie « comme théorie de l'ordre éthique du monde, sans aucune relation avec les contenus historiques réels, dans un système général de "sentiments" universels, qui était censé avoir un fondement logique dans les concepts de "faute" et d'"expiation" » (Benjamin, 1985, p. 105).

L'exemple le plus frappant, pour Benjamin, est celui de la théorie du tragique de Nietzsche, chez qui la philosophie de l'histoire était exclue[3]. Pour ce dernier, « le mythe tragique est une formation purement esthétique, et l'action réciproque des forces apollinienne et dionysiaque, en tant qu'elle est apparence et dissipation de l'apparence, reste cantonnée dans le domaine esthétique » (Benjamin, 1985, p. 107). En renonçant à la connaissance du mythe tragique en termes de philosophie de l'histoire, Nietzsche aura aussi renoncé, selon Benjamin, à la « possibilité de s'affranchir du poncif de la moralité, qu'on avait coutume d'imposer au tragique ». Pour Nietzsche, « toute cette comédie de l'art » n'est pas donnée pour quelque chose comme notre « perfectionnement » ou notre « formation ». Nous sommes dans notre droit d'admettre deux choses seulement : que « pour le véritable créateur de ce monde, nous sommes déjà des images et des projections artistiques » et que « notre plus haute dignité est dans notre signification d'œuvres d'art – car ce n'est qu'en tant que phénomène esthétique que l'existence et le monde, éternellement, se justifient ». L'idée nietzschéenne de l'art qui occupe le centre de l'existence ouvre pour Benjamin un « abîme d'esthétisme », à tel point « que l'homme devient une manifestation de

l'art au lieu d'être reconnu comme son fondement – non comme son créateur, mais dans son existence, un éternel reproche devant la création de l'art [...] » (Benjamin, 1985, p. 108).

L'hypothèse selon laquelle il faut « recourir aux actes et aux comportements qu'on rencontre dans les personnages littéraires pour expliquer les problèmes de morale, comme on se sert du mannequin pour les leçons d'anatomie » est le préjugé que Nietzsche n'aura pas attaqué. Car lorsque l'on soutient que l'œuvre d'art est capable de reproduire des problèmes moraux de façon exemplaire, il faut se demander, premièrement, si ces problèmes-là sont même reproductibles. Autrement dit, cette hypothèse soulève deux questions : « Les actes, les comportements, tels que les présente l'œuvre d'art, ont-ils une signification morale en tant que copies de la réalité ? Et encore : est-ce par des idées morales que l'on peut finalement saisir de façon adéquate le contenu des œuvres d'art ? » En répondant par la négative, « on fait apparaître la nécessité de saisir le contenu moral de la poésie tragique non comme son terme ultime, mais comme un moment de sa vérité intégrale », ce par quoi, à ce point, Benjamin comprend la philosophie de l'histoire (Benjamin, 1985, p. 110).

On peut se demander, néanmoins, si cette philosophie de l'histoire ne saurait être saisie par le biais d'une mise en scène particulière de la question de Montaigne, portant sur « l'humanité de l'homme » : celle qui nous permettrait de penser le rapport au paysage qu'entretiennent les artistes-philosophes des Temps modernes, à la lumière de l'idée que la révolution copernicienne a fait perdre aux êtres humains du monde occidental leur milieu cosmologique, en laissant déverser sur eux le souffle extérieur d'un univers infini et objectivable, avec sa nouvelle froideur. En faisant écho à Foucault, Peter Sloterdijk souligne que, tout en ouvrant les portes à la mesurabilité scientifique et à la désubjectivation des étoiles, cette perte de milieu fut accompagnée par le rétrécissement et puis la perte de la consolation offerte par les planètes, correspondant à la perte de Dieu : celui qui, jadis, selon Augustin par exemple, pour avoir fait l'homme, pouvait seul le comprendre et le réparer. Quelle philosophie de l'histoire se dégagerait si l'on considérait le rapport au paysage comme une des formes de réparation que l'être humain cherche, au sein des Temps modernes – en d'autres mots, comme figure de transfert ? Car, dit Sloterdijk, « nous ne transférons pas tant des affects incorrigibles sur des tierces personnes que des expériences précoces de l'espace sur de nouveaux lieux, et des mouvements primaires sur des théâtres lointains. Les frontières de ma capacité de transfert sont les frontières de mon univers » (Sloterdijk, 2002, p. 15).

Si, pour Montaigne, le but ultime de la philosophie se donne dans la forme « d'une pante facile et polie, comme est celle des voutes celestes », pour Nietzsche, ce même but – but non seulement de la philosophie, mais de la poésie et de la vie – prendra la forme de la surface délicate de la mer. Dans *Le gai savoir*, Nietzsche revit la jeunesse de la philosophie – bonheur vespéral de l'Antiquité – dans la peau d'Épicure, et la ressent, premier enseignant de la vie, comme extase devant un paysage :

> *Épicure*. – Oui, je suis fier de sentir le caractère d'Épicure autrement que n'importe qui peut-être […] de jouir du bonheur vespéral de l'antiquité : je vois ses yeux contempler une mer vaste et argentine, par-delà les falaises du rivage sur lesquelles repose le soleil, tandis que de grands et de petits animaux s'ébattent dans sa lumière, aussi sûrs et calmes que cette lumière et ce regard. Pareil bonheur, seul quelqu'un qui souffre sans cesse a pu l'inventer, le bonheur d'un œil au regard de qui la mer de l'existence s'est apaisée, et qui n'arrive à se repaître assez du spectacle de sa surface et de cet épiderme océanien bigarré, délicat et frissonnant : il n'y eût jamais auparavant pareille modestie de la volupté.
> (Nietzsche, 1982, p. 85-86)

Il semblerait que la seule loi qui nous tienne encore dans son pouvoir, qui nous apparaisse encore incontournable, est celle de l'origine technique de « l'humanité de l'être humain ». En même temps, il n'y a plus de loi que naturelle, car, comme Sloterdijk nous le fait admettre sans douceur, il ne reste que les intellectuels, ayant vécu de l'antithèse culture / nature, qui se retrouvent à présent dans une position réactive par rapport à telle vérité. La pensée de cette humanité n'a plus de choix, même si elle a du retard ; elle doit gravir à contrecœur la pente abrupte que l'humanité elle-même a déjà escaladée, par laquelle elle s'est déjà auto-opérée, qui lui a fait dépasser sa propre production et lui a montré l'avantage qu'il y aurait, enfin, à abandonner l'allotechnique au profit de l'homéotechnique[4] (Sloterdijk, 2000, p. 90-91).

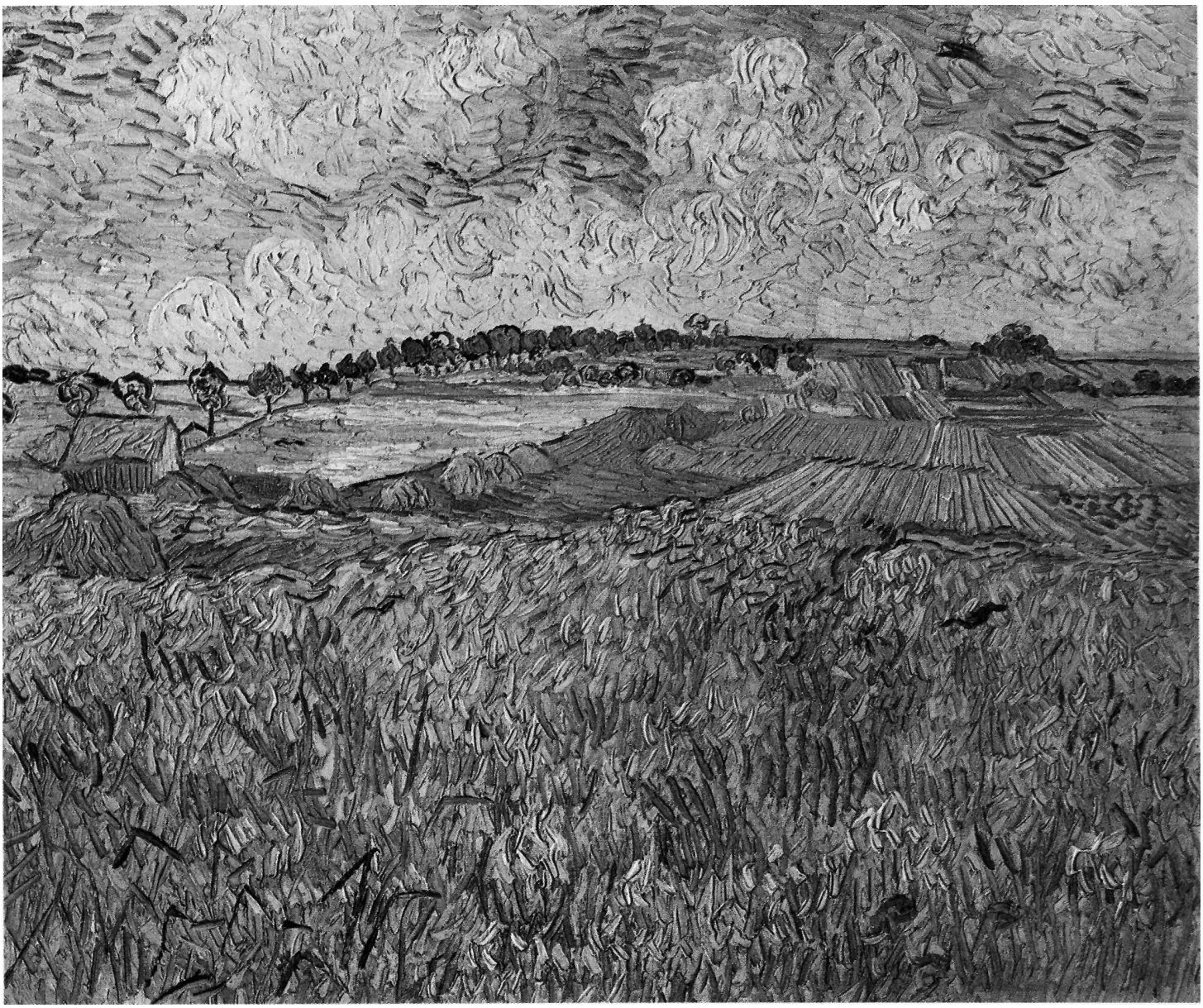
Afin de continuer la réflexion que je proposais au sujet du préjugé invoqué par Benjamin, et qui concernait le rôle que nous faisons jouer à l'œuvre d'art, j'aimerais mettre à l'épreuve les affirmations de Sloterdijk en revenant sur ce qui, dans la pensée heideggérienne qu'il poursuit, a trait au travail de survie, de peinture et d'écriture de Van Gogh. S'il est vrai que, à travers son œuvre, Van Gogh a installé un monde en tant que figure possible de la « maison de l'Être » heideggérienne, quelle position pouvons-nous tenir encore à l'égard de cette œuvre, vu qu'aujourd'hui cette maison – la maison comme lieu du devenir-humain – se révèle comme une chose dans laquelle un séjour, au sens de l'habitat et du rapprochement du lointain, n'est pratiquement plus possible ? Un espace où la parole et l'écriture, la peinture, une certaine manière de survie certainement, n'ont plus de sens qui soit domestique d'une manière ou d'une autre ?

Pour être lui-même, Van Gogh doit se confondre, de nouveau, avec les dunes, son paysage original :

> Moi, qui ne me sentais déjà pas fort à l'aise dans une veste convenable au magasin, […] je me sens un autre homme lorsque je peux aller travailler dans un endroit comme le *Geest*, dans la bruyère ou dans les dunes. Là-bas, mon visage, qui est plutôt laid, s'adapte à l'entourage, je redeviens moi-même et je travaille avec un réel plaisir.
> (Van Gogh, 1988, p. 178)

Cette réflexion, sur les transferts de paysage, voudrait aller au cœur de ce que je conçois comme une permanente restauration – ou, si l'on veut, réparation – de la maison de l'être, restauration par laquelle il se produirait une révélation salutaire de la vérité. L'appel au paysage, chaque fois qu'il se produit et réussit à mettre en scène le transfert tel qu'ici entendu, serait à la fois révélation ponctuelle, rappel d'une vérité connue et oubliée déjà, et accomplissement factuel d'un don, acte de générosité. Sans générosité comme dépense illimitée et gaspillage, point de salut.

À mon avis, les transferts de paysage peuvent être créateurs, mais peuvent aussi devenir momifiés, porteurs de mort. Les premiers, des paysages à travers lesquels nous arrivons à nous restaurer, à nous reproduire ; les deuxièmes, des paysages où nous nous enfermons dans une tombe qui vient des tréfonds de notre passé. Ils ont, potentiellement, un effet assouvissant tous les deux. Mais, alors que la recréation des expériences précoces, dans le premier cas, est rédemptrice, la répétition vide de production, dans le deuxième, est tout simplement perduration dans l'Étant. Il ne faut pas sous-estimer, par contre, la vigueur avec laquelle ce deuxième mode de l'être-dans-le-monde nous appelle, car si c'était le cas, nous nous retrouverions



La plaine près d'Auvers *(1890), Vincent Van Gogh.*

dans la plus difficile des postures, une de ressentiment envers ce vécu, cet Étant. La condition de l'auteur, de l'artiste, qui est la première, se trouve – ou se trouvera – toujours soumise à la tentation de passer à la deuxième condition, de s'y blottir, de s'y dissoudre, apaisée.

Transfert mortifère : une pensée qui se plaît à croire que la position créatrice est la position désirable et justifiée, par opposition à celle qui s'abandonne à la répétition des expériences de l'espace, donne lieu à une dichotomie que tout semble innocenter et où le premier terme est le seul à souhaiter. Il n'en reste pas moins que le rêve de Nietzsche se présente comme contemplation, comme extase dans la contemplation de la surface de la mer[5]. Il est possible, probable même, que ceux pris dans la répétition non créatrice aient perdu (s'ils l'ont jamais eue) la capacité de produire de l'affection pour de nouveaux paysages – ce que nous appelons, avec Sloterdijk, la générosité rédemptrice nietzschéenne –, sur lesquels ils transfèrent l'ancien.

Cette générosité rédemptrice est à l'œuvre de manière aussi évidente dans les transferts opérés par Van Gogh, lorsqu'une soif de s'abîmer dans le paysage s'empare de lui et lui communique une forme de volupté qui lui est propre. Il s'agit de la volupté qu'originairement lui ont enseignée les sables des dunes. La tombe n'est jamais loin de lui, et elle lui sera, à tout moment, ornée, fleurie. Le sacré pour Van Gogh passe par les dunes, lui vient des dunes. Cet homme n'a pas de ressentiment envers « le monde », même s'il souffre de terribles frayeurs, parce que le monde est constitué par les habitants des dunes, de la terre, et que c'est le sacré qui les a fait naître, littéralement.

Quel serait alors le rapport entre ce paysage, que Montaigne a toujours eu sous les yeux, qu'il n'a cessé, sous le commandement des astres, de restaurer à travers ses écrits, et le paysage idéal de Nietzsche, surface de la mer lisse où le monde est devenu, dans les mots de Sloterdijk, « tout ce qu'on ne doit pas éveiller » ? Paysage dans le transfert duquel l'auteur s'ordonne à lui-même de cesser d'être auteur ? (Nietzsche, 1982, p. 105)

La réponse nous est donnée encore une fois par Van Gogh, qui, dans sa peinture et dans sa vie, ne cesse d'opérer ce transfert, chez qui le sacré se manifeste sous les formes de ce transfert pictural justement, au prix et péril d'un véritable esclavage. Promesse et menace où la terreur religieuse, de plus en plus paranoïaque, fait

de lui une âme sœur, en proie aux mêmes souffrances que Nietzsche aura connues, auxquelles il aura succombé.

C'est dans les lettres de Vincent à son frère Théo – et dans les lettres des débuts de sa courte vie de peintre justement – que nous trouvons la formulation de cette idée, de la générosité absolue de l'artiste, qui ne peut s'accomplir qu'au moyen d'un rapport avec l'après-la-mort :

> […] le monde […] ne voit pas ni ne respecte « l'humanité » dans l'être humain ; il réserve toute son attention à la valeur, en argent ou en biens, d'un homme, aussi longtemps qu'il se trouve de ce côté-ci de la tombe ; le monde ne regarde pas au-delà de la tombe. C'est pourquoi il avance si mal […] (Van Gogh, 1988, p. 197)

Pour Van Gogh, « l'humanité de l'être humain » a sa demeure dans le rapport avec l'au-delà de la tombe, et non pas de ce côté-ci. Il n'en reste pas moins que le travail à faire, pour atteindre ce qu'il peut y avoir de véritablement humain, dans l'au-delà, doit être fait ici bas, dans ce monde-ci :

> Je vis donc *comme un ignorant*, qui sait une seule chose avec certitude : *je dois achever en quelques années une tâche déterminée* ; point n'est besoin de me *dépêcher outre mesure*, car cela ne mène à rien, [je dois me tenir à mon travail avec calme et sérénité, aussi régulièrement et aussi ardemment que possible] ; le monde ne m'importe guère, si ce n'est que j'ai une dette envers lui, et aussi l'obligation, parce que j'y ai déambulé pendant trente années, de lui laisser par gratitude quelques souvenirs sous la forme de dessins ou de tableaux qui n'ont pas été entrepris pour plaire à l'une ou l'autre tendance, mais pour exprimer un sentiment humain sincère. Donc mon œuvre constitue mon unique but – […] (Van Gogh, 1988, p. 276)

Nous savons que le monde ne fut pas tendre envers cet homme. Que le monde ne lui importe guère ne veut pas moins dire que le peintre lui-même n'aurait de dette ou d'obligation envers lui. Au contraire, le seul fait d'avoir vécu dans ce monde pendant trente années donne lieu à l'obligation la plus ferme et la plus difficile à remplir en même temps : l'expression d'un sentiment humain sincère. La quête, dans la sincérité la plus absolue, de « l'humanité de l'homme », à savoir de ce qui dans l'homme tient de l'au-delà de la tombe.

Il ne fait pas de doute que, pour Van Gogh, ce que nous entendons par « paysage » fut sa maison, le lieu de son devenir-humain. Le seul lieu qui pouvait lui permettre d'apaiser sa souffrance et de continuer à travailler :

> […] je suis las et harassé. […] Pour l'oublier, je m'allonge à plat ventre dans le sable, devant une vieille racine d'arbre, et je dessine. Affublé de mon sarrau de toile, ma pipe au bec, je plonge mon regard dans les profondeurs du ciel bleu – ou je contemple la mousse et l'herbe. Cela me calme. (Van Gogh, p. 189)

La pensée de l'après-la-mort, qui hante Van Gogh depuis le début et qu'il ne faut pas, comme il est bien souvent le cas, reléguer au niveau des tics hérités de précoces apprentissages religieux, ne peut devenir un acte de générosité que si elle arrive à dépasser le langage en tant que louange de soi. Car, nous rappelle Sloterdijk, « [l]orsqu'on utilise le langage conformément à sa fonction constitutive, celle du narcissisme primaire, on dit toujours la même chose par son discours : qu'il n'aurait rien pu arriver de meilleur à l'orateur que d'être justement lui-même ou elle-même et, depuis cette position, dans cette langue, de témoigner de l'avantage qu'il y a à être dans sa propre peau » (Sloterdijk, 2002b, p. 12).

L'auteur du *Gai savoir* s'était persuadé que le ressentiment était un mode de production du monde – « le mode le plus puissant et le plus nocif, en tout ce qui portait jusque-là le nom de culture, de religion, de morale […] » (Nietzsche, 1982, p. 42-43). C'est pourquoi, en réponse à cette longue histoire du mode « ressentimental » de l'interprétation du monde, il s'agira, pour Nietzsche – comme il avait peut-être été le cas pour Montaigne, comme il sera pour Van Gogh d'ailleurs –, de faire fructifier les impulsions égocentriques qui fondent l'œuvre à accomplir et s'en nourrissent pour la refondre. Ce qui se manifeste, ce qui s'invente, chez le philosophe-poète comme chez le peintre, est une noblesse en tant que position vers l'après-ma-mort, que nous allons décrire, à la suite de Sloterdijk, comme un enseignement de la générosité.

La vie qui se loue elle-même, dans la nouvelle position que Nietzsche se donne, dans son langage – ce langage où les impulsions égocentriques reçoivent le sacrement philosophique de sa part –, débute par le gaspillage sans réserves : « [L]e donneur, pour briser le cercle de la raison qui épargne, doit pratiquer une pure dépense de soi. Seule la dépense sans compter possède suffisamment de spontanéité et de force centrifuge pour sortir du champ de gravitation de la cupidité et de ses calculs. » (Sloterdijk, 2002b, p. 5)

Figure de la générosité qui nous renvoie à Van Gogh :

> Si je me dépense sans compter au cours de ces dix années, je ne franchirai pas le cap de la quarantaine ; […] De telles spéculations *ne sont pas* à l'ordre du jour *pour le moment* ; seuls les projets relatifs aux cinq ou six années à venir, comme je viens de le dire, doivent retenir l'attention. Je n'ai pas l'intention de me ménager, ni de repousser les émotions et les peines – il m'est relativement indifférent de vivre plus ou moins longtemps, en outre, je ne me sens pas compétent pour diriger ma vie animale comme, par exemple, un médecin peut le faire. (Van Gogh, 1988, p. 276)[6]

Les quelques éléments de ce qui, dans la pensée poétique de l'art[7] que Sloterdijk poursuit a trait au travail de survie et d'écriture chez Nietzsche, sont repris dans les mises en œuvre de la survie, de la peinture et de l'écriture chez Van Gogh. S'il est vrai que, à travers son œuvre, Van Gogh a installé un monde en tant que figure possible de la « maison de l'Être » heideggérienne, il nous faut penser la position que nous pouvons tenir encore à l'égard de son œuvre, vu qu'aujourd'hui cette maison – la maison comme lieu du devenir-humain, mais aussi comme lieu d'accueil de la mort[8] – se révèle comme lieu où un séjour, au sens de l'habitat et du rapprochement du lointain, n'est pratiquement plus possible, et cela, malgré les conforts dont nous disposons… Un espace où la parole et l'écriture, la peinture, une certaine manière de survie certainement, n'ont plus de sens qui soit domestique et privé.

L'agencement des expériences précoces de l'espace et de l'essence ou de « l'humanité de l'homme », telles que données chez les trois personnages que nous avons invoqués, se dessine autour de trois concepts apparentés : honneur, sincérité, générosité. L'honneur, pour Montaigne, est à cultiver. L'éducation des enfants, telle qu'il la conçoit, commence par la conscience du fait que ce paysage, où la philosophie trouve sa mise en œuvre, sera le fondement de l'humanité de cet être. L'enseignement du paysage chez Montaigne se fait avec une vue sur l'avenir et les lointains de la mort. La sincérité, pour Van Gogh, est un comportement : rester aussi près du paysage que possible. Ce n'est que dans cette proximité que la pensée de l'au-delà de la tombe peut se poursuivre, ce n'est que dans cette proximité que la souffrance se trouve apaisée. Pour autant que la tâche reste encore à accomplir, et, du point de vue d'une existence « normalisée » (vivre en médecin), de manière provisoire seulement. Enfin, chez Nietzsche, le paysage est la bonne nouvelle d'un au-delà vérita-

blement paisible, éternel. Pour l'atteindre, Nietzsche a dû refaire à rebours et bien sûr terrasser, catastropher, l'histoire de la philosophie elle-même, afin de se trouver au plus haut point de son bonheur, bonheur qui, tout jeune, était crépusculaire déjà, bonheur vespéral de l'Antiquité. Ce paysage marque le moment d'arrêt bienheureux d'une nature qui se suffit à elle-même. Il marque le moment où la pensée a enfin atteint sa pause éternelle.

Bibliographie

BENJAMIN, Walter (2000). « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard.

BENJAMIN, Walter (1985). *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller. Paris, Flammarion, collection « La philosophie en effet ». Texte original : *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in Gesammelte Schriften, Vol. I, I. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard.

MONTAIGNE, Michel de (1962). *Essais I*, xcvi, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

NIETZSCHE, Friedrich (1982). *Le gai savoir*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard.

SLOTERDIJK, Peter (2002a). *Bulles Sphères, Microsphérologie, Tome I*, Paris, Pauvert.

SLOTERDIJK, Peter (2002b), *La compétition des Bonnes Nouvelles : Nietzsche évangéliste*, trad. O. Mannoni, Paris, Fayard, « Mille et une nuits ».

SLOTERDIJK, Peter (2000). *La domestication de l'être*, Paris, Fayard, « Mille et une nuits ».

VAN GOGH, Vincent (1988). *Lettres à son frère Théo*, traduit du néerlandais par Louis Roëdlant. Introduction et chronologie par Pascal Bonafoux, Paris, Gallimard.

Notes

1. « L'ame qui loge la philosophie, doit par sa santé, rendre sain encores le corps. Elle doit faire luire jusques au dehors son repos et son aise ; doit former à son moule le port exterieur, et l'armer par consequent d'une gratieuse fierté, d'un maintien actif et allegre, et d'une contenance contente et debonnaire. *(c)* La plus expresse marque de la sagesse, c'est une esjouïssance constante ; son estat est comme des choses au dessus de la Lune : tousjours serein. *(a)* C'est « Barroco » et « Baralipton » qui rendent leurs supposts ainsi crotez et enfumez, ce n'est pas elle ; ils ne la connoissent que par ouïr dire. Comment ? elle fait estat de serainer les tempestes de l'âme, et d'apprendre la faim et les fiebvres à rire, non par quelques Epicycles imaginaires, mais par raisons naturelles et palpables. *(c)* Elle a pour son but la vertu, qui n'est pas, comme dit l'eschole, plantée à la teste d'un mont coupé, rabotteux et inaccessible. Ceux qui l'ont approchée, la tiennent, au rebours, logée dans une belle plaine fertile et fleurissante, d'où elle voit bien souz soy toutes choses ; mais si peut on y arriver, qui en sçait l'addresse, par des routes ombrageuses, gazonnées et doux fleurantes, plaisamment et d'une pante facile et polie, comme est celle des voutes celestes. Pour n'avoir hanté cette vertu supreme, belle, triumphante, amoureuse, délicieuse pareillement et courageuse, ennemie professe et irreconciliable d'aigreur, de desplaisir, de crainte et de contrainte, ayant pour guide nature, fortune et volupté pour compaignes, ils sont allez, selon leur foiblesse, faindre cette sotte image, triste, querelleuse, despite, menaceuse, mineuse, et la placer sur un rocher, à l'escart, emmy des ronces, fantosme à estonner les gens. » (Montaigne, 1962, p. 160-161)
2. Dans son Introduction de 1954 au livre de Ludwig Binswanger *Le Rêve et l'Existence*. Ce n'est donc pas la peine de prétendre rejeter les leçons offertes par la perspective de Montaigne en concluant rapidement que son rapport à la transcendance n'est plus le nôtre. Il nous suffit de réfléchir à la notion d'honneur : ses hypostases, chez Nietzsche et Van Gogh, nous permettront de concevoir une humanité de l'homme différente de celle qui, depuis des millénaires, assure le fondement sur lequel l'être humain s'assied, afin de bâtir l'avantage qu'il pense avoir sur les autres créatures.
3. À propos de quoi Benjamin cite Georges Lukács : « En vain notre époque démocratique voulut-elle imposer l'idée d'une égalité de droit au tragique ; toute tentative d'ouvrir le royaume des cieux à ceux dont l'âme est pauvre fut vaine. » (Benjamin, 1985, p. 114)
4. « À l'ère de la métaphysique classique […] le maître subjectif, lorsqu'il utilise l'outil, met les objets en esclavage et néglige leur nature propre […] » Les techniques liées aux outils simples et aux machines classiques sont toutes des allotechniques : elles pratiquent des interventions profondes dans ce qu'elles trouvent, et utilisent des matériaux à des fins qui sont fondamentalement indifférents ou étrangers à ces matériaux. « Elles placent le monde des choses dans un état d'esclavage ontologique contre lequel l'intelligence s'est toujours insurgée… » (Sloterdijk, 2000, p. 90). Cette ancienne image de la technique comme hétéronomie et esclavage des matériaux perd sa plausibilité aujourd'hui devant la phrase : « il y a de l'information ». Sloterdijk soutient qu'avec les technologies intelligentes, une forme d'opérativité est en train de naître qui ne relève plus de la position du maître. Il l'appelle homéotechnique, car, par son essence, cette nouvelle technique « ne peut rien vouloir de totalement différent que ce que les "choses elles-mêmes" sont par elles-mêmes ou peuvent devenir par elles-mêmes. Il n'existerait donc de "matières premières et grossières" que là où des sujets premiers – disons tranquillement : des humanistes et autres égoïstes – leur appliquent des techniques premières et grossières » (Sloterdijk, 2000, p. 90-91).
5. De manière étonnante, le passage de Nietzsche que nous analysons ici pourrait trouver son commentaire dans ces remarques de Foucault au sujet de la manière dont Binswanger – à la différence de Freud – comprend le travail du rêve : « [L]e sujet du rêve n'est pas tant le personnage qui dit "je" [...], mais c'est en réalité le rêve tout entier, avec l'ensemble de son contenu onirique ; la malade qui rêve est bien le personnage angoissé, mais c'est aussi la mer, mais c'est aussi l'homme inquiétant qui déploie son filet mortel, mais c'est aussi, et surtout, ce monde d'abord en vacarme, puis frappé d'immobilité et de mort, qui revient finalement au mouvement allègre de la vie. Le sujet du rêve ou la première personne onirique, c'est le rêve lui-même, c'est le rêve tout entier. Dans le rêve, tout dit "je", même les objets et les bêtes, même l'espace vide, même les choses lointaines et étranges, qui en peuplent la fantasmagorie. » (Foucault, 1994, p. 100)
6. Ce lieu de « compétence », de la maîtrise de la vie animale, est bien le lieu où nous nous retrouvons tous, dans la société « avancée » occidentale aujourd'hui.
7. « Le paradoxe économique de la bonne nouvelle nietzschéenne, c'est d'indiquer que la nouvelle primaire, incommensurablement mauvaise, doit être compensée par une mobilisation encore jamais vue de contre-énergies créatives. […] "Nous avons l'art pour que la vérité ne nous fasse pas périr." » (Sloterdijk, 2002b, p. 53)
8. Voir à ce sujet le numéro spécial « La pensée de Peter Sloterdijk » de la revue *Horizons philosophiques* et particulièrement Angela Cozea, « Habiter en *kosmopolite* : enquête sur les modes de comportement », dans *Horizons philosophiques*, printemps 2007, vol. 17, n° 2, p. 81-108.