

**Zeitschrift:** Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg

**Band:** 36 (1989)

**Heft:** 3

**Artikel:** Anges et hobbits : le sens des mondes possibles

**Autor:** Lacoste, Jean-Yves

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-761144>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 19.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

JEAN-YVES LACOSTE

## Anges et hobbits: le sens des mondes possibles \*

La discussion des mondes possibles a son *locus classicus* chez Leibniz. Face au mal physique et moral qui tare le monde tel qu'il est, une tentation normale de la pensée est d'en appeler à l'irréel du passé: qu'en serait-il du monde, si Adam n'avait pas péché? Et nul ne spécule sur l'origine et l'actualité du mal sans poser l'inévitable trilemme de la théodicée: Dieu est bon – Dieu est tout-puissant – le mal existe. La solution leibnizienne, on le sait, revient à revendiquer pour le monde réel le privilège d'être en fait le meilleur de tous les mondes possibles, tels que l'intellect divin les a connus de toute éternité. Dieu veut de façon antécédente le bien, et de façon conséquente le meilleur. Un monde seulement imaginé peut passer pour un possible meilleur que le réel: rien de plus simple que de rêver d'un monde où la guerre de Trente Ans n'aurait pas eu lieu. Mais, réplique Leibniz, de tels rêves s'invalident, car ils interdisent de percevoir le réel en sa totalité, selon l'ensemble de ses raisons. Dans la jolie fiction qui clôt les *Essais de Théodicée*, le prêtre Théodore, choqué par l'apparent déterminisme qui condamne Sextus Tarquin à être méchant et malheureux, reçoit d'Athéna la grâce de visiter les mondes possibles dont Jupiter a «fait la revue avant le commencement du monde existant»<sup>1</sup>. En des mondes possibles, c'est-

\* Je poursuis ici, de façon non-systématique, une recherche entreprise de façon tout aussi peu systématique dans «Les anges musiciens. Considérations sur l'éternité, à partir de thèmes iconographiques et musicologiques», RSPT 68 (1984) 549–574, et «Visages: Paradoxe et Gloire», Rt 85 (1985) 561–606.

<sup>1</sup> *Essais de Théodicée*, § 414.

à-dire n'impliquant aucune contradiction, Sextus serait pieux et honorable; Jupiter ne pourrait être accusé de l'avoir voulu cruel et adultère. De monde possible en monde possible, de belle possibilité en possibilité plus belle encore, Théodore parvient au sommet de la pyramide des mondes. Et cet «appartement suprême»<sup>2</sup> est – bien sûr – le monde réel. «Si Jupiter avoit pris icy un Sextus heureux à Corinthe, ou Roy en Thrace, ce ne seroit plus ce monde. Et cependant il ne pouvoit manquer de choisir ce monde, qui surpasse en perfection tous les autres, qui fait la pointe de la pyramide: autrement Jupiter auroit renoncé à sa sagesse, il m'auroit bannie, moy qui suis sa fille. Vous voyès que mon père n'a point fait Sextus méchant: il l'étoit de toute éternité, il l'étoit toujours librement: il n'a fait que lui accorder l'existence, que sa sagesse ne pouvoit refuser au monde où il est compris.»<sup>3</sup> L'apologue illustre donc la thèse énoncée dès le premier livre de l'ouvrage: «Quand on rempliroit tous les temps et tous les lieux, il demeure toujours vray qu'on les auroit pu remplir d'une infinité de manières, et qu'il y a une infinité de Mondes possibles, dont il faut que Dieu ait choisi le meilleur, puisqu'il ne fait rien sans agir suivant la suprême raison.»<sup>4</sup>

«Visités» par Dieu avant la promotion à l'existence de notre monde, ce n'est donc qu'au non-philosophe que les mondes seulement possibles semblent avoir un droit à la réalité. En eux, la partie peut satisfaire notre raison, ou notre sentiment. Mais le tout ne le saurait pas. L'argumentation de Leibniz, qui est une argumentation protologique, trouve alors son exacte antithèse dans les eschatologies postulées par l'utopie. Certes, c'est aussi une contemplation eschatologique que propose Leibniz: le monde réel n'est meilleur que tout monde possible que pour celui qui en connaît l'avenir absolu dans l'acte même où il en reconnaît l'origine. Il demeure qu'entre origine, présent et accomplissement, la théodicée leibnizienne discerne une stricte continuité – or, la fonction théorique de l'utopie est de nier une telle continuité. La pensée utopique, en effet, produit un monde tel qu'il devrait être, ou pense le monde tel qu'il n'est pas encore, à partir d'un avenir dont les raisons ne sont pas nécessairement inscrites dans le présent. A la totalité fermée du monde leibnizien, préconnu tel qu'il est depuis toute éternité et élu en raison de son insurpassable excellence, elle oppose l'idée d'une ouverture, ou d'une indétermination, radicales. Leibniz sait que le recours à la possibilité

<sup>2</sup> Op. cit. § 416.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Op. cit. § 8.

inquiète notre perception du réel, philosophiquement et théologiquement. Il sait toutefois, ou croit savoir, que cette inquiétude est déraisonnable et ne traduit que l'indigence des théories qui s'en recommandent. L'utopie en infirme cependant la thèse. En elle, c'est à l'homme qu'il appartient de « digérer les possibilités en mondes »<sup>5</sup>. Présent de fait, le monde réel n'est plus attribuable à l'autorité d'un Dieu qui ne ferait choix que du meilleur ; il n'est pas plus qu'un possible, dont l'actualité est accidentelle ; sa promotion à l'être n'implique pas son excellence ; il n'est pas la patrie définitive de l'homme. De la sorte, le possible qui importe à la pensée utopique n'est pas antérieur au réel : il lui est bel et bien postérieur, puisque seul l'homme jeté dans le réel peut former la notion d'un (autre) monde possible, et l'appeler à l'existence.

Le débat ainsi schématisé est enraciné en des décisions trop antagonistes sur la nature de l'homme et l'essence de l'Absolu pour qu'il y ait quelque sens à vouloir l'apaiser trop brièvement. Il ne laisse pas de maintenir la pensée en situation d'interrogation. Le possible n'est-il qu'un double infirme du réel ? Le monde tel qu'il est détient-il toutes les raisons de son être ? Le statut de la possibilité à l'intérieur même du monde réel (que Leibniz évidemment ne niera pas plus que tout autre philosophe) n'implique-t-il pas que des « mondes » possibles, encore sans lieu, exercent à l'égard du réel une force interprétative, et le cas échéant une subversion concrète ? Nous tenterons de répondre trop brièvement à ces questions en privilégiant un cas remarquable : celui du statut artistique du possible, c'est-à-dire du droit à parler du travail artistique en termes cosmogoniques.

L'art pourrait-il être défini comme création de mondes dans le monde, comme *subcréation*<sup>6</sup> à l'intérieur de la création ? De prime abord, les arguments ne manquent pas à l'encontre de cette hypothèse. D'abord, une part considérable du travail de l'artiste n'est intelligible, à première lecture, que comme redoublement du monde dans le monde. Tout point de vue sur *le* monde, en un sens (qui peut être celui de la monadologie leibnizienne), est *un* monde, celui de l'artiste comme tout autre. Mais ce point de vue, à quelques images ou à quelques textes finalement autonomes qu'il conduise, propose en premier lieu une re-production ou une interprétation du monde tel qu'il est. Il n'est pas nécessaire de tenir un peu simplistement l'art pour un « reflet » de la

<sup>5</sup> Op. cit. § 414.

<sup>6</sup> J'emprunte le terme à J.R.R. TOLKIEN. Cf. l'important essai « On Fairy Stories », in *Essays presented to Charles Williams*, Oxford 1947, 38–87.



«réalité» pour savoir que l'œuvre n'est jamais à l'égard du monde en situation d'altérité et de nouveauté totale – comme le terme même de représentation le dit, l'art présente à nouveau ce qui est toujours déjà là. Sans doute, le jeu de la représentation n'est pas un jeu de miroirs. Le redoublement du monde par l'image, tel que l'opèrent le tableau ou le texte, n'est précisément artistique qu'en réorganisant le monde. L'image est à l'origine un double: seul celui qui connaît déjà le monde en reconnaît l'image – s'il faut que le lexique de la re-connaissance ait ici quelque sens, ce que nous allons contester. La belle image est cependant une altération du monde. Elle le manifeste assurément: Heidegger a des mots très forts pour dire que le monde «s'ordonne en monde» autour de l'œuvre d'art<sup>7</sup>. Le paradoxe de cette manifestation gît cependant en une sorte de transfert de réalité selon lequel le monde de l'image, la réalité représentée, est au fond plus réel, plus essentiellement fidèle à ce qui est, dans l'image qu'hors d'elle, plus présent dans l'icône que dans son prototype. L'image est une chose, prise comme telle dans le jeu du monde. Le monde d'autre part est l'horizon ultime de la représentation, l'archiphénomène par rapport auquel tout phénomène, toute apparition, reçoit son sens. Or, le problème de l'œuvre d'art réside dans une manifestation dont le monde ne rend pas raison. L'œuvre représenterait-elle seulement le monde tel qu'il est, et que nous ne savons pas le voir? Il faut probablement excéder la prudence qui dicte une telle question. Car si le monde n'apparaît tel qu'il est que dans l'œuvre, qu'est-ce à dire, sinon que le monde ne nous fournit pas d'accès à l'œuvre et que l'œuvre nous donne accès au monde? L'œuvre n'est objectivement qu'un fragment du monde, et le monde est objectivement l'intégrale des étants. Mais toute définition en terme d'objectivité recèle un contresens: elle oublie qu'il n'y a de monde que dans la corrélation du sujet et de l'objet, de l'apparition et de la visée subjective qui s'en saisit. On peut définir l'œuvre d'art ontiquement, l'on peut même en proposer une phénoménologie qui la connumère à toute apparition dont le monde détienne la mesure. On aura simplement passé sous silence les conditions auxquelles l'œuvre nous apparaît comme insurpassable cosmophonie. S'il est vrai, en revanche, que l'œuvre d'art n'a ultimement d'autre horizon qu'elle-même, s'il est vrai d'autre part que la médiation de l'œuvre est nécessaire à l'appréhension du monde tel

<sup>7</sup> Cf. «Der Ursprung des Kunstwerkes», in *Holzwege*, GA 5, Frankfurt/a.M. 1977, 30.

qu'il «est» (mais tel qu'il passe communément inaperçu), alors il sera possible d'avancer que le monde est phénoménologiquement un double de son image, plus que l'image un double du monde. L'art est l'avènement du réel. Il est le réel à l'état pur, délié des brumes dans lesquelles le monde offusque sa propre réalité, enfin perceptible, enfin connaissable. Il est paradoxal – mais vrai – que Madame Bovary n'est pas une petite bourgeoise rêvant de poésie et d'amours aristocratiques, et que la petite bourgeoise en proie à ces rêves est une Emma Bovary. Et les tableaux de Ruysdael ou Hobbema ne sont pas un reflet de la campagne flamande: il est au contraire des paysages flamands qui sont des Ruysdael ou des Hobbema.

Ce dernier exemple n'est pas choisi au hasard, mais permet d'affiner nos questions. Nul œil un peu exercé ne peut en effet confondre les œuvres de l'un et de l'autre peintre, pas plus qu'on ne peut confondre un Guardi et un Canaletto. Nul regard porté sur le monde n'est identique à un autre regard porté sur ce même monde. Mais s'agit-il en dernière instance de différences qui soient de l'ordre de l'image et de la représentation, et qui mettent en cause le rapport de l'image à son prototype? Ou bien, si l'on accorde axiomatiquement (et sans mettre en jeu plus que l'axiomatique qui régit l'interprétation de l'œuvre d'art) que le monde «réel» est esthétiquement l'image de ses images, la diversité des points de vue, et leur irréductibilité mutuelle, n'indiquerait-elle pas comment entendre l'autonomie de la représentation artistique? La peinture figurative passe pour mimer le monde. L'image, apparemment, n'y est pas une fonction de l'imaginaire; on la suppose produite sur le mode de la reproduction (un peu comme le souvenir reproduit du réel qui a eu lieu hors de la conscience, et qui n'a plus lieu qu'en elle). Il revient cependant à l'ordre artistique de la reproduction, par delà le jeu de l'image et de l'archétype, d'affecter l'image de la plus haute évidence, et de rendre quelque peu naïve toute mesure de l'icône à l'aune de son prototype. Qu'en est-il du monde? Toujours déjà là, totalement familier, tel qu'en lui-même, il semble n'avoir pas besoin d'images: d'autant moins au fond que l'image, ou bien n'en sera que la copie hyperréaliste (auquel cas nous n'aurons probablement pas besoin de la regarder plus et autrement que nous ne regardons le monde), ou bien s'autorisera à remplir une fonction transfiguratrice proprement cosmopoétique – auquel cas son statut d'image se trouvera singulièrement compromis. L'arbre est-il dans mon jardin, ou est-il sur le tableau? La *Montagne Sainte Victoire* est-elle un bout de Provence, ou un fragment du monde de Cézanne?

Nous ne pouvons répondre à ces questions, ni d'ailleurs les poser, sans avouer que nous pensons la réalité du monde *post artem*, que le monde est toujours déjà décelé dans l'image, toujours déjà présent à l'image de ses images. Quoique totalement familier, et peut-être en raison de cette familiarité, le monde nous est mal connu; habitués à y être, nous ne sommes pas vraiment capables de le voir. Nul sans doute ne s'éveille à la vie de la conscience pour apercevoir, au lieu du réel, son double artistique. Mais lorsque nous contemplons l'image, c'est néanmoins d'un premier regard qu'il s'agit: l'œuvre est un monde rendu inévitablement patent.

Ce premier regard ne peut cependant s'annexer toute évidence et tout dévoilement de sens. C'est bien un monde, et non un fragment de monde, qui apparaît dans l'œuvre d'art. Et le propre de celle-ci est de ravir, non seulement de remplir en plénitude toute attente, mais encore d'imposer sa réalité comme mesure de toute réalité. Rien ne fait défaut à l'expérience esthétique. Le chef-d'œuvre ne souffre d'aucune pénurie. Il demeure qu'il n'existe pas un monde de l'art pour faire face au monde de la vie, mais que toute œuvre se déploie comme monde sous nos yeux. Il ne faut donc pas poser trop péremptoirement que l'image, au singulier, est la vérité de son prototype, et que le monde est image de son image, toujours au singulier: la pluparalité des images nous met ici en garde, et elle représente une donnée primitive de l'expérience. Tout monde représenté est un monde perçu et interprété. Cela n'a pas à nous surprendre, car le monde de la vie lui-même est toujours déjà interprété, et l'idée d'un monde antérieur à l'interprétation sert moins à rendre compte de l'expérience commune qu'à la critiquer. L'idée d'une conscience s'éveillant sans préjugé à l'appréhension du réel tel qu'il est ne peut donc fournir qu'un concept-limite à la philosophie. Le monde fait toujours partie du déjà vu et du déjà jugé. L'image peut assurément rendre au regard une acuité perdue par l'expérience routinière, restituer (ou d'ailleurs instituer) une naïveté apte à percevoir l'essentiel. Mais son droit à manifester clairement et distinctement la vérité des choses n'est concevable que dans la mesure où cette vérité est diffractée artistiquement en une pluralité de regards. Il faut parler d'images, au pluriel, et non d'image. On sait la justification théorique que se donne instinctivement tout iconoclasme: une image ne saurait capturer le réel; elle n'en aurait ni la possibilité pratique ni le droit. Or, l'image nous affronte en fait, depuis toujours, à sa propre prolifération. L'œil qui voudrait aller de l'image à la réalité, pour savoir apodictiquement qui sert de «mo-

dèle» à qui, doit aussi cheminer d'image à image. Il n'existe pas un monde de la représentation : à la représentation, il appartient immémorialement d'être plurielle. Et dans cette mesure, nulle esthétique ne peut attribuer quelque image particulière que ce soit le statut de *dernière image*<sup>8</sup>. La vérité ou l'essence du monde ne nous est disponible que dans la pluralité concurrente, ou en tout cas simultanée, des représentations. Nous croyions donc le monde un et égal à lui-même. Mais voilà que les images viennent ruiner cette croyance. D'une part, seul peut-être l'art met à jour la vérité du monde. D'autre part, cette élucidation n'advient qu'à une condition majeure (qui, incidemment, semble avoir échappé à l'attention de Heidegger) : la vérité dont le décèlement a son lieu dans l'œuvre est toujours suspendue à d'autres œuvres, à d'autres images possibles ou déjà là, et qui toutes proposent de nous dire avec urgence ce qu'il en est de ce qui est. Les images disloquent l'unité primitive et inquestionnée du monde de la vie. Et cette dislocation ne laisse pas d'être la condition surprenante à laquelle l'essentiel peut nous être dévoilé – si tant est que nous n'y ayons accès que par un dévoilement.

Poussons plus loin l'analyse (on reviendra par la suite sur la pluralité des mondes représentés) pour remarquer que la relation du monde des images au monde de la vie – la relation mimétique, ou représentative – n'est en fait qu'un cas de l'art. Elle ne rend pas compte par exemple de la création musicale, dont on ne saurait guère penser que les harmonies sont fondamentalement imitatives. Et elle ne rend pas compte des créations picturales qui se libèrent de toute fonction iconique pour mériter à cet égard le qualificatif d'«abstraites». Examinons ce dernier cas. Peut-on dire de l'œuvre de Kandinsky qu'elle décèle la vérité d'un ou du monde ? Sans doute pas. Ne faisant plus référence qu'à elle-même, l'œuvre abstraite se construit en effet en totale autarcie esthétique. Elle n'est l'image de rien. Elle ne correspond qu'à elle-même. Sa vérité n'est en aucune façon son adéquation à quelque chose d'autre qu'elle-même. Le beau n'est certainement pas plus beau lorsqu'il s'affranchit de tout rapport représentatif au monde qu'il n'est beau lorsqu'il assume le statut d'image. Il est en revanche possible qu'il manifeste alors plus purement l'enjeu profond de la création artistique, sa dimension subcréatrice. Si l'art ne remplissait qu'une fonction mimétique, cette mimésis fût-elle

<sup>8</sup> Mais cf. l'interprétation théologique de cette question dans «Visage : Paradoxe et Gloire», art. cit. notamment 586–606.

investie d'un pouvoir de transfigurer et de révéler, alors l'œuvre abstraite ne «signifierait» rien: elle serait proprement imperceptible comme art, et n'apparaîtrait que comme chose, puisque déjouant tous les canons de la perception synoptique qui envisage à la fois le monde et son double présumé. Mais puisque l'œuvre abstraite peut être belle, et qu'elle ressort incontestablement au domaine de l'art (et pas seulement à celui de l'artifice), la question de son sens ne peut manquer de trouver réponse dans l'interprétation de son rapport non mimétique au monde. Il ne s'agit pas là d'un double du monde – il peut s'agir là d'un monde, d'une totalité hors de laquelle rien n'existe alors que nous l'envisageons. On a dit de toute œuvre d'art qu'elle détient les mesures dernières de ce qu'elle est, ce qui revient donc à lui garantir le statut phénoménologique du monde. L'œuvre abstraite confirme le point par mode de radicalisation. De l'œuvre représentative, non encore abstraite, l'on doit dire qu'elle est simultanément monde et image du monde; l'attention qu'elle sollicite de nous peut être partagée avec le monde de la vie; sa contemplation met celui-ci entre parenthèses, mais inclut une référence à cela même dont elle nous distrait. Or, l'œuvre abstraite nous distrait sans recours du monde de la vie. En elle, il n'est pas question de ce qu'est le monde. Le platonisme esthétique qui semble régir sa création nous avertira sans doute que l'œuvre imite ou visualise ici quelque «chose», à savoir l'idéal tel quel, et non point une réalité déjà ordonnée comme monde, mais qu'elle n'est donc pas sans lien avec la *mimēsis*. Ce que l'œuvre abstraite nous propose, de plus, est à l'œuvre ailleurs. Le peintre ne crée pas les couleurs dont il use. Il n'est pas non plus le premier géomètre. La représentation, sous la forme la plus amenuisée qui soit, n'est pas totalement absente de l'œuvre non figurative. Mais celle-ci en est certainement le cas le plus ténu. Le monde n'est plus présent dans l'œuvre abstraite que comme couleur et comme forme – et cela suffit certainement à suggérer une relation jamais annulable entre les conditions transcendantales auxquelles il y a monde et les conditions auxquelles il y a œuvre et art. A ce cas limite de la représentation, on ne pourra toutefois refuser de concéder qu'il est dans le monde évocateur d'une autre organisation possible du réel. L'œuvre abstraite n'est pas seulement le réel autrement vu: elle est le réel autrement fait monde.

Notre analyse est confirmée, quoique tous nos mots ne le soient pas, par un texte peu connu de Kojève, qui était aussi un neveu de Kandinsky. Rédigé en 1936, le texte fut élaboré avec le peintre, et il précise bien le problème d'un art résolument cosmogonique. «L'art pictural de



Kandinsky est concret et non abstrait, parce qu'il se produit sans reproduire quoi que ce soit. En ne re-produisant rien, l'artiste n'a plus rien dont il aurait pu faire abstraction. N'étant extraite d'aucun objet non pictural, la beauté produite par la peinture non figurative n'est pas une beauté abstraite. (...) En bref, lorsqu'il produit une peinture figurative, l'artiste reproduit, dans une image subjective et abstraite, l'objectivité concrète qui ne dépend pas de lui, tandis qu'une peinture non figurative est un objet concret créé par l'artiste lui-même. Or, l'artiste ne peut re-produire qu'un fragment du monde où il vit : aucun tableau figuratif ne peut représenter l'Univers réel dans son ensemble et les limites spatiales du tableau sont toujours un découpage arbitraire du monde représenté. Par contre, le tableau non figuratif («réussi» du point de vue artistique) est non pas un fragement, mais un tout ; les limites du tableau sont celles de l'objet lui-même. La peinture *concrète* et *objective* inaugurée par Kandinsky pourrait donc être définie comme une peinture *totale*, par opposition à la peinture *abstraite* et *subjective*, qui est nécessairement *fragmentaire*. »<sup>9</sup>.

Il est probablement faux que la représentation soit vouée à n'incarner que le fragment : son enjeu profond est en fait de laisser le tout se déployer dans le fragment. Mais il est vrai que le refus de la représentation mène à la production de totalités absolument autonomes – même si la revendication d'autonomie court aussi en toute œuvre représentative, parce que l'art de la représentation est toujours celui d'une prise de distance. Tenons en tout cas le point pour acquis.

Cela étant posé, le regard qui s'y pose sait (ce n'est qu'une question d'éducation esthétique) connumérer l'art producteur d'images et l'art non-figuratif (même si le partage à l'un et à l'autre d'une même dignité esthétique n'a pas eu lieu sans polémiques). Le point de vue sur le monde et la production d'un monde ont en effet un terme commun : ici et là, il s'agit de toute façon d'une remise en cause des évidences, ou pseudo-évidences, qui constituent la couche primitive de l'expérience. Qu'est-ce que le monde, qui n'implique un regard porté sur ce monde, se l'appropriant par mode d'interprétation ? Le réalisme naïf n'accède assurément pas à cette interrogation, et rêve d'un regard si pur qu'il laisse le réel être tel qu'il est, avant toute perception, ou en une perception qui soit pure réceptivité. Au contraire par exemple du souvenir,

<sup>9</sup> A. KOJÈVE, « Pourquoi concret », in W. KANDINSKY, *Ecrits Complets*, t. 2, *La forme*, P. Sers ed., Paris 1970, 400.

et à plus forte raison de l'imagination, la perception nous donnerait ainsi le monde dans l'acte où il se présente à nous. Et l'image n'aurait d'autre fonction qu'une fidélité à cette apparition. Mais le réalisme naïf, à qui il ne sierrait pas trop de prêter des intentions phénoménologiques rigoureuses, ignore décidément que le monde seulement objectif (tel qu'il «est») et le monde apparaissant ne sont pas une seule et même réalité, et qu'il n'y a pas d'apparition à laquelle ne réponde une intentionnalité, ou une spontanéité; et il ignore tout de la dialectique du monde et de ses images. Pour préciser ce qu'il en est de la médiation de l'image, qui est le problème esthétique par excellence jusqu'à ce que l'art non-figuratif ne vienne redistribuer les données de la question, on a déjà suggéré que l'image est en fait institutrice d'immédiateté alors même qu'elle recèle une prise de distance. C'est en son image, sinon sur un mode exclusif du moins de façon privilégiée, que le monde m'apparaît tel qu'il est, c'est-à-dire que l'être n'est absolument pas en retrait par rapport à l'apparition. La réalité est «réelle», elle est «vraie», en étant à l'image de ses images. A quelles enseignes faudra-t-il alors dire qu'un autre monde peut trouver dans l'œuvre d'art le lieu de son apparition? Nous savons bien qu'entre l'arbre tel qu'il se trouve dans notre jardin et l'arbre peint par Van Gogh, le «réel» subit une métamorphose – et à plus forte raison la subit-il, lorsque du domaine des formes «naturelles» nous passons à celui des formes «abstraites». Ce qui m'apparaît sur la toile est toujours même et autre: assez familier pour que je puisse en organiser la perception, et m'y plaise, assez étrange pour que je doive y être initié. Peut-être même faudrait-il s'étonner, en fait, et de ce que les images nous surprennent si peu (comme si nous ne percevions pas vraiment la distance qu'elles prennent par rapport à ce qu'elles passent pour représenter), et de ce que l'œuvre non-figurative nous surprenne tant, ou nous ait tant surpris. L'image ne surprend pas, parce qu'elle semble mesurée par le réel qu'elle représente: ce qui est finalement faux. Et l'œuvre abstraite scandalisait, parce qu'elle semblait se dérober au jeu du monde tel qu'il est: or, ce scandale ne prouve qu'un contresens sur les nécessités qui guident en profondeur toute création artistique. Fort heureusement le réalisme naïf, qui sait déjà avoir peur lorsque la vérité de l'image ne consiste pas en une correspondance pure et simple avec son prototype, sait a fortiori redoubler d'inquiétude, lorsque l'œuvre se libère de toute fonction mimétique – Nous savons donc au moins ce qu'il faut ne pas croire. Pour le dire sous la forme abrupte d'une thèse (qui n'est évidemment pas seulement une thèse d'esthétique, mais qui



ne nous préoccupe ici que dans cette mesure), toute apparition est en fait sa propre norme, même si rien n'apparaît jamais hors d'horizons préétablis qui décident par avance de son intelligibilité, et en sont la condition accidentelle. L'œuvre d'art, qu'elle soit mimétique ou non, nous apparaît toujours dans l'horizon préexistant du monde, monde de la vie et monde de la culture, monde se présentant à nous comme nature et monde déjà interprété par l'art. Il demeure que ces horizons herméneutiques s'effacent toujours, si nous savons regarder (et si ce qu'il y a à voir en vaut la peine), devant l'évidence qui appartient en propre à la chose belle. Ils permettent de l'accueillir, ils peuvent aussi retarder cet accueil. Mais le plus important n'est pas là. Car de même que toute chose qui se manifeste à nous se prouve elle-même plus qu'elle ne manifeste le monde, de même et plus encore l'œuvre d'art doit-elle comme telle nous apparaître en son égalité rayonnante avec elle-même, et non dans le réseau de relations qui la mesurent à ce qui n'est pas elle. Le beau est éminemment l'immédiatement présent qui suffit à captiver le regard. Le phénomène y est seigneur de son sens. Il révèle à ce titre un primat de la possibilité sur la réalité, de l'inédit sur le déjà-manifeste. L'œuvre d'art est indéductible du monde. Sur ce monde, elle dit probablement la vérité. Mais elle vient toujours en surplus: elle sur-vient.

Le statut artistique des «mondes possibles» peut alors être interprété, en première approximation. Ce n'est pas univoquement que Dieu et l'artiste créent. Le monde, selon Leibniz, est «l'assemblage entier des choses contingentes»<sup>10</sup>, et l'œuvre d'art y est évidemment incluse: prévue de toute éternité pour être l'un des étants qui composent le monde. Quelle que soit la part de vérité (mais de vérité un peu banale) que recèle cette affirmation, il reste que, selon la logique propre de son apparition, le surgissement de l'œuvre d'art sous nos yeux est plus celui d'un autre monde «prétendant à l'existence»<sup>11</sup> que celui d'une possibilité de toute éternité inscrite dans le tissu-même du monde. La fonction démiurgique remplie par l'homme dans le temps est évidemment subalternée à la fonction créatrice exercée par Dieu depuis son éternité, l'ordre de la création et celui de la subcréation ne sauraient être confondus. Mais là n'est certainement pas le problème, si celui-ci doit être posé en termes esthétiques et phénoménologiques. Dans l'assemblage des choses contingentes, l'œuvre d'art a sa place au milieu du tout, sans dignité

<sup>10</sup> *Essais de Théodicée*, § 7.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

(ontique et ontologique) particulière. Dans l'ordre de l'apparition, en revanche, sa contingence est moins une contingence dans le monde qu'une contingence par rapport au monde. Le possible qui s'y effectue est bien en surplus: l'artiste «subcréateur» accomplit probablement la volonté de Dieu, mais il lui est bien concédé de faire être une totalité harmonieuse – un *kosmos*, un monde. Et de ce que l'œuvre est à elle-même son propre monde, et non un fragment de monde plus beau qu'un autre, l'on peut fournir une preuve quasi-expérimentale: celui qui l'envisage est invité à l'*habiter*. L'apparition de l'œuvre d'art met entre parenthèses le monde de la vie. Le tableau est certainement ici ou là, tout comme le piano sur lequel est jouée la sonate, l'expérience esthétique est toujours prise dans le monde, et fait partie au sens le plus large de notre expérience du monde. Elle n'en fait toutefois partie qu'en s'annexant le pouvoir de disqualifier dans l'événement de son apparition tout ce qui n'est pas cette apparition. Habiter veut dire être chez soi, être à demeure, avoir un lieu où se cristallise tout ce qui porte le sens de notre être dans le monde. L'expérience esthétique ne nous dispense pas d'avoir faim, soif et sommeil, ou de rencontrer souci et angoisse. L'œuvre d'art s'impose cependant à nous avec un attribut que l'on ne peut négliger sans la réduire à n'être qu'une chose au milieu de toutes les choses: non seulement elle est autonome, mais elle s'offre à nous suffire; non seulement elle s'interprète à partir d'elle-même, mais encore elle peut fournir l'interprétation de ce que nous sommes; il n'est donc que paradoxal, mais en aucun cas insensé, que sa contemplation abroge provisoirement notre être-là. Le monde de la vie est le seul monde dans lequel l'homme naisse et meure. Mais entre-temps, nous pouvons aussi faire de l'art notre demeure.

Il est une autre différence majeure entre les mondes subcréés et le monde originaire de la vie: elle gît, il en a été question plus haut, dans la multiplicité foisonnante des mondes que l'art appelle à l'existence. Nous avons dit que le statut de l'image demande à être compris aussi à partir de la pluralité des images. Il nous faut préciser encore que le monde feint de l'art est peut-être la vérité patente du monde de la vie – mais que cette vérité est toujours diffractée en des mondes possibles dont la coexistence déjoue en quelque sorte le principe de non-contradiction, car chacun d'eux est «vrai» alors même que sont «vrais» d'autres mondes régis par des logiques antagonistes. La fiction littéraire illustre parfaitement le point. Les lycéens français savent qu'entre l'univers de Corneille et celui de Racine il faut, apparemment, choisir. Rien n'est cependant moins

sûr. Car s'il appartient à toute vision du monde d'être partielle, plus encore que partielle, si un monde artistique est toujours une totalité par mode de fragment, il revient aussi à ces partialités superficiellement exclusives les unes des autres d'être coréelles, donc compossibles. Le sens de cette compossibilité dérive d'une certaine façon de cette partialité: nul monde feint n'épuise la totalité du sens possible, nulle image ne représente le tout du monde de la vie. Il serait pourtant erronée de vouloir ramener la partie à n'être qu'une expression régionale du tout en une esthétique débonnaire, mais plate, selon laquelle le monde «réel», totalité telle quelle non représentable, et plus vaste que toute image, autoriserait, et dans cette même mesure critiquerait, toute représentation et toute interprétation qui en soient proposées. La juxtaposition sur les rayons de nos bibliothèques des œuvres de Stendhal et des œuvres de Balzac prouve évidemment que tout lecteur attentif peut passer d'un univers romanesque à un autre sans cesser d'habiter le monde «réel»; les mondes feints, systèmes signifiants clos, coexistent en notre mémoire parce que réunis en des rapports mimétiques analogues (mais certainement pas identiques) au monde où nous vivons. Il demeure que les logiques de ces mondes sont mutuellement exclusives. Et il demeure que d'un monde feint à un autre nous ne passons pas comme d'une région à une autre d'un unique monde de la représentation, comme on passe d'une salle à une autre dans une pinacothèque, mais comme d'une vision à une autre du monde envisagé selon la totalité de ses éléments essentiels. Nous pourrions toujours dire que les Emma Bovary coexistent concrètement avec les Cousins Bette et les Fabrice del Dongo. Mais la cohérence interne de l'univers flaubertien (ou de tout autre univers puissamment subcréé) suggère que cette coexistence ne prouve pas une puissance de synthèse dans le monde réel, et qu'elle y trahit plutôt une multiplicité désordonnée, en tout cas non encore ordonnée, celle d'un monde abritant de multiples cohérences, et en somme en attente du regard, nécessairement schématisant, qui y discernerait une totalité harmonieusement signifiante. Jamais un monde raconté ne sera *la* vérité du monde. Qui plus est, jamais la totalité du monde «réel» n'est à notre disposition de telle manière que nous puissions en produire définitivement la représentation: nous ne pourrions ainsi produire que des «images du monde», au sens que Heidegger donne à l'expression dans son essai de 1938, et ces «visions du monde» sont profondément étrangères à la logique de la représentation artistique. La multiplicité des mondes feints doit demeurer incoordonnable. La paradoxe de l'art veut toutefois

que la *vérification* du monde soit là, et nulle part ailleurs. Le monde «réel», à ce compte, attend de l'œuvre d'art sa manifestation claire et distincte: réalité antérieure à l'image qui en dévoilera l'essence – mais qui ne le fera qu'en interdisant à toute image particulière de s'imposer comme dernière interprétation, ou comme dernier mot de la représentation. Le monde tel qu'il est ne critique ses images que si celles-ci n'accèdent pas à la dignité d'œuvres d'art. Mais l'image – au contraire de l'œuvre non représentative – ne critique le monde (c'est-à-dire: ne *discerne* ce qu'il en est essentiellement de lui) qu'en assumant sa place dans le jeu des images. De nulle représentation nous n'avons à attendre qu'elle soit comme telle une eschatologie. C'était vrai de l'image, c'est vrai de la littérature.

Il est une autre forme de fiction littéraire que la construction romanesque de mondes redoublant explicitement, sur un mode mimétique et interprétatif, le monde «réel»: la fiction fantastique, ou féérique (on tiendra les deux adjectifs pour synonymes). Par fantastique, entendons la production de mondes qui ne prétendent pas à représenter «abstraitemment» (dirait Kojève) un bout du monde tel qu'il est sous nos yeux, mais à organiser «concrètement» un autre monde qui ne soit pas celui que les hommes habitent quotidiennement en compagnie des hommes. Dans l'univers romanesque, de jeunes poètes qui se croient du génie montent d'Angoulême à Paris pour y perdre leurs illusions. En un univers fantastique, ou féérique, les petites filles qui s'ennuient dans une prairie d'Oxford y rencontrent des lapins pressés en redingote, puis des Chats du Cheshire (dont le sourire demeure lorsque le chat s'en va) et des Reines de Pique. Et même si le Pays des Merveilles peut aussi être analogue à nos pays sans merveilles, il ne nous est guère possible de subsumer l'œuvre de Balzac et celle de Lewis Carroll sous un même genre littéraire. L'on pourrait assurément croire que la féerie parle allégoriquement du monde réel. La fable, par exemple, ne parle que de nous et du monde tel qu'il est; son bestiaire n'est fait que pour parler de nous par détour. Et son didactisme, parfois un peu pesant, garantit qu'elle ne veut rien produire d'autre qu'une description du monde tel qu'il est. Mais de la sorte, ce n'est pas en un monde fantastique qu'elle introduit. Son rapport au monde réel est translucide et sans problème; elle n'est qu'une manière de parler. En revanche, le récit féérique ne se présente pas comme une manière détournée de parler. Il est peut-être une manière de penser, de laisser jouer la production du sens. Il n'est certainement pas une image du monde. Ou s'il l'est – si ultimement les

fées et les elfes, et leur monde, servent aussi à rendre compte de ce que nous sommes ou pourrions être –, nous ne pourrions en rendre raison sans consentir à ce que l'«image» y assume un nouveau statut. On tentera ici d'entrevoir la signification de deux féeries contemporaines où apparaît de façon chimiquement pure le problème posé en littérature par les «mondes possibles»: d'une part le tryptique du *Seigneur des Anneaux* (et son prologue, *Le Hobbit*) chez J.R.R. Tolkien, d'autre part les deux tomes consacrés par C.S. Lewis aux voyages interplanétaires du Dr Ransom, *Out of the Silent Planet* et *Perelandra*<sup>12</sup>.

La minutie presque maniaque mise par Tolkien à écrire la chronique d'un autre monde est bien connue. La *Middle Earth* dont il retrace l'histoire et l'eschatologie possède sa chronologie, ses langues et ses races: elfes, hobbits, hommes, d'autres encore. Prêtons une attention particulière au hobbit: des hobbits sont après tout les héros incontestés de cette épopée. Petit personnage ne dépassant pas la moitié d'une taille d'homme (encore que des traditions familiales parlent d'un hobbit si grand qu'il pouvait monter un cheval...), le hobbit, créature casanière, fumeur de pipe, buveur de thé, et en général de mœurs décidément anglo-saxonnes, n'est pas un double féérique de l'homme – au moins parce que les hommes eux aussi sont présents dans l'univers de Tolkien. Il n'est pourtant pas l'autre de l'homme. Il n'est pas notre semblable. Mais il est certainement notre prochain. Cela vaut de petites choses, on vient d'y faire allusion. Cela vaut surtout des grandes. Pour formuler de façon un peu ramassée ce qu'il faudra développer, au moins en esquisse, disons que le hobbit, chez Tolkien (mais il n'y a de hobbits que dans le texte de Tolkien!), est témoin et acteur d'une crise eschatologique. Rien n'est probablement plus éloigné de son idiosyncrasie que la participation à une telle crise. La contrée des hobbits est de celles où l'histoire se déroule avec le plus enviable confort, c'est-à-dire de celles qui vérifient l'adage selon lequel les peuples heureux «n'ont pas d'histoire». Or, non seulement l'histoire (celle où il se passe plus de choses qu'il n'en advient là où les événements sont des heures passées à fumer la pipe et des visites

<sup>12</sup> J.R.R. TOLKIEN, *The Hobbit*, London 1937; *The Lord of the Rings*, première partie, *The Fellowship of the Ring*, London 1954; seconde partie, *The Two Towers*, London 1954; troisième partie, *The Return of the King*, London 1955. C.S. LEWIS, *Out of the Silent Planet*, London 1938; *Perelandra*, London 1942. Il ne s'agit pas là de toute l'œuvre littéraire de Tolkien, même s'il s'agit là du plus gros des féeries publiées de son vivant (un volumineux *Nachlaß* a été édité par son fils Christopher). A plus forte raison ne s'agit-il pas là de toute l'œuvre de fiction de Lewis. Les limites de la présente étude nous ont contraint à choisir.



rendues à l'heure du thé) fait irruption chez les hobbits dans la vie du premier héros, Bilbo Baggins, mais encore elle y survient comme histoire sur laquelle est déjà portée l'ombre d'une fin. Ce sera d'abord (dans *Le Hobbit*) le voyage merveilleux de Bilbo et d'une troupe de nains, chaperonnés par le magicien Gandalf, la récupération par Bilbo d'un anneau magique qui rend son porteur invisible, et la reconquête du trésor ancestral des nains, gardé par le dragon Smaug. Ce sera surtout, dans la trilogie du *Seigneur des Anneaux*, l'aventure de Frodo, neveu de Bilbo, héritier de l'anneau. Forgé au commencement de cet éon, l'anneau est en fait le plus puissant instrument de pouvoir qui soit. Le Seigneur Ténébreux, Sauron, défait une première fois au commencement du monde, se prépare à déchaîner à nouveau les forces du mal. L'anneau ne peut donc, s'il s'en empare, qu'assurer sa victoire. Quant aux forces du bien, elles ne pourraient utiliser l'anneau sans en devenir elles-mêmes prisonnières : car l'anneau ne connaît d'autres raisons que celles du pouvoir. Il devra donc être détruit. Mais il ne pourra l'être qu'au lieu-même où il fut forgé, dans les montagnes de Mordor où règne Sauron. Aidé de Samwise Gamgee, son serviteur au cœur innocent, Frodo finira par détruire l'anneau. Les armées lancées par Sauron seront défaites, et un nouveau royaume, que n'inquiéteront plus les menaces du Seigneur Ténébreux, pourra s'instaurer. Ainsi se finit – glorieusement – la mission de Bilbo et Frodo les hobbits. Un monde a pris fin en leur présence, un autre est né en leur présence. Il ne leur restera plus, en compagnie des héros de l'éon qui est passé, qu'à embarquer en direction de l'ouest, vers des lieux dont le lecteur ne sait ni la chronologie ni la topologie (mais dont nous savons que ni le mal ni la mort n'y ont lieu), et qui ne font pas partie de cette histoire.

Ce petit résumé n'est que le plat sommaire d'une œuvre à la construction extrêmement riche et subtile. Il devrait toutefois permettre de percevoir au moins pour quelles raisons le hobbit n'est pas (par exemple) un Chapelier Fou ou un Lièvre de Mars, de quelle manière donc son expérience et la mienne sont liés. Il n'y a pas d'allégorie au sens propre dans l'œuvre de Tolkien – à l'exception du récit *Leaf by Niggle*<sup>13</sup> – et le hobbit n'y représente pas l'homme comme le représentent les animaux de La Fontaine. Suggérons cependant que l'on rencontre ici un exemple assez remarquable de ce que Kierkegaard, en un tout autre contexte, nommait la *communication indirecte* : l'expression latérale de ce que l'on

<sup>13</sup> In *Tree and Leaf*, London 1964, 75–95.

ne peut nommer par son nom sans qu'il ne devienne intelligible ou inaccessible, ou tout simplement inaudible. La question du sens humain de l'expérience, de toute façon (et à plus forte raison dans la perspective chrétienne dont Tolkien n'a jamais fait mystère qu'elle était sienne), se pose au carrefour de l'histoire et de l'eschatologie, des raisons provisoires et des réalités définitives. Le sens de notre être n'est accessible que selon le temps, notre temps est pris dans une historicité fondamentale, et l'histoire elle-même est un devenir fini, acheminé vers une fin que l'on peut interpréter (ou refuser d'interpréter) de diverses manières. Laissons de côté les interprétations conceptuelles de cette fin, pour ne retenir que le problème de sa représentation. Il est possible de penser l'eschaton: c'est là un travail pour philosophes et théologiens. Mais comment l'imaginer ou le représenter? Le plus bref regard sur l'histoire littéraire et mythopoétique de l'humanité convainc que les images de la fin ne manquent pas. Or, quel en est de droit le statut? Il semble à premier abord que les mythes de la fin s'ajoutent aux mythes de l'origine pour décrire ce qui, de par sa nature, demeure hors des prises de la raison descriptive. – L'on ne peut valablement décrire que ce qui nous fait face ici ou là, ou ce qui n'est pas encore là mais dont nous pouvons contrôler l'avènement, et rien de tout cela n'est le commencement absolu ni la fin. Le mythe pourtant n'est pas dépourvu de raison, et il est même des conditions dans lesquelles, selon l'ordre métaphorique qui est le sien, il peut passer pour seul langage tenable. Par son nom grec, le mythe est *parole*. Et sa fonction est peut-être de «parler» de ce que l'on ne peut pas «dire». Quiconque se rallie à la thèse wittgensteinienne selon laquelle il est des réalités (Wittgenstein les nomme «mystiques») qui ne peuvent être connues qu'en silence doit donc refuser d'attribuer au mythe une fonction cognitive, quelle qu'elle soit. Quiconque, d'autre part, se persuade qu'il peut ici et maintenant penser intégralement le commencement et la fin, en rendre purement et simplement raison, ne peut manquer de reléguer le mythe au rang d'allégorie: il n'est alors l'instrument pédagogique de la pensée, la pensée elle-même est disponible à l'écart du mythe, elle peut en tout cas être dépouillée de ses illustrations mythologiques. Mais quelle pensée «pure» pourra-t-elle jamais abolir le droit à la représentation, ou disqualifier le désir de la représentation? On a certes de bonnes raisons de savoir la pensée plus sobre que la représentation, et à ce titre mieux armée pour rendre compte du commencement absolu et des fins dernières. A la représentation cependant, qui peut certes être un outil de la pensée, il n'appar-



tient pas, dès lors qu'elle se présente comme œuvre d'art, d'être régie par les contraintes qui régissent la pensée conceptuelle. Seul l'art fonde le droit à l'art et les droits de l'art. Et l'interprétation ne peut donc être que celle d'un fait : la permanence d'un sens, et d'un dévoilement de sens, à l'écart du travail thématique de la pensée. On laissera donc ici de côté toute question relative aux modes sur lesquels philosophie et théologie pensent le commencement absolu et la fin dernière. On laissera de côté, d'autre part, les questions posées par les œuvres littéraires qui prétendent explicitement transcrire en images le contenu déjà acquis d'un savoir philosophique ou théologique du commencement et de la fin – Dante, ou Milton. Et l'on tentera de percevoir comment le récit féérique peut tenter de les représenter de façon prégnante. Il nous suffira pour cela de savoir en quel temps, et pour quel temps, la féerie est écrite.

Au contraire du mythe pré-philosophique classique, la féerie est un mythe qui survit à l'avènement de la philosophie, un mythe produit en un monde supposé démythologisé. Autre chose est de représenter les réalités primordiales, ou définitives, lorsqu'elles ne sont pas encore pensables, autre chose d'en proposer la représentation après que la pensée s'en soit saisie et/ou (théologiquement) après que les réalités définitives aient eu lieu dans l'histoire par anticipation. Comment donc un mythe peut-il survivre, d'une part au travail de la pensée, d'autre part à la manifestation historique de l'Absolu ? Une réponse possible, mais un peu courte, consisterait à dépouiller la féerie de tout sérieux. Ne pouvant plus assumer les enjeux d'un décèlement de sens, elle serait un jeu. N'ayant plus à dire ce qu'il en est au commencement et à la fin du monde réel – ce que philosophes et théologiens ont la charge –, elle ne s'autoriserait que du pur plaisir de raconter et ce faisant de produire des mondes. L'hypothèse n'est pas totalement fausse, parce que la cosmogonie artistique, on l'a dit, a ses mesures en elle-même. Les contrées où vivent elfes et hobbits, et les histoires qui s'y déroulent, sont intéressantes pour elles-mêmes ; il n'est pas certain qu'elles aient à rendre compte de leur existence devant une théorie littéraire ; seule la mauvaise littérature est justifiée par ses enjeux théoriques. La question rebondit pourtant, dès lors que le monde de la féerie, qui n'est certainement pas une image du monde, apparaît comme une certaine remythologisation du monde, et que son exotisme superficiel s'avère dissimuler une fonction proprement herméneutique à l'égard du monde de la vie. La littérature n'aurait-elle pas mieux à faire que de contribuer à un retour du

mythe? L'exemple de l'art non figuratif prouvait assez bien que la fonction mimétique n'est pas le secret de l'œuvre d'art. Faire œuvre d'art est appeler des mondes à l'existence; la production prime la reproduction. Il demeure toutefois que la subcréation féérique promeut à l'existence des mondes possibles qui ne sont pas celui où nous vivons, et que pense la philosophie – mais que ces mondes manifestent de troublantes affinités avec notre monde, pour peu que nous percevions en celui-ci la suspension de son sens au problème eschatologique. Dans l'œuvre de Tolkien, ces affinités sont probablement d'autant plus vives que la féerie évite didactisme et allégorie. Nous ne sommes pas les voisins des elfes, et n'avons rien à craindre des trolls et des orcs. Mais alors même que la féerie prend plaisir à décrire un monde qui n'est vraiment pas le nôtre, c'est aussi du sort de tout monde qu'elle semble décider. Nous savons, pour l'avoir répété à satiété, que nous vivons dans un univers séculier, où seul l'homme tient compagnie à l'homme. En un tel monde, la seule eschatologie communément pensable est celle dont nous pourrions nous-mêmes être les auteurs. Ou bien, si nous persistons à attendre que viennent des réalités définitives qui ne soient pas seulement notre artefact, il restera que nous pouvons y penser sobrement, sans recourir au mythe. Pourquoi faut-il donc que la féerie soit plus qu'un jeu de philologues? A cette question, une réponse possible tient en une thèse: si de la fin l'on peut aussi parler sans poésie, la poétique de la féerie autorise néanmoins une herméneutique des dernières choses.

Distinguons d'abord le monde de la poésie féérique et celui de l'utopie. L'utopie est un monde possible qui pourra devenir réel, ou qui infortunément n'est pas réel. La poésie féérique, en revanche, n'entretient aucune ambition utopique: elle ne se donne pas pour rôle d'interpréter directement le monde tel qu'il est, ni de le transformer. Il est certes vrai que la féerie, comme l'utopie, n'est de nulle part: nous savons désormais que les fées et les elfes n'ont d'existence que sur le papier. Mais alors même qu'elle est sans lieu dans le monde tel qu'il est, la féerie ne remplit pas non plus une fonction prescriptive, mais seulement une fonction d'élucidation marginale. L'utopie thématise ou dépeint le monde tel qu'il devrait être, ou tel qu'il faudra le rendre. La féerie dépeint apparemment un monde qui n'a jamais existé, et qui n'existera jamais. Or, ce monde joue à l'égard du monde réel, non point le rôle d'un double, mais celui d'un négatif mettant en évidence ce qui n'est jamais ici et maintenant que le secret inévident du présent, la menace – ou la promesse – des réalités définitives. Dans son essai sur les contes de fées,

auquel nous avons emprunté déjà le terme de subcréation, Tolkien forgeait aussi le néologisme d'*eucatastrophe* pour désigner le mode sur lequel une joie définitive conclut le récit féérique. Ce que l'annonce *évangélique* signifie dans le monde réel (de la foi), l'écriture eucatastrophique le signifie dans le monde feint. La victoire définitive du sens est le secret de la féerie. Rien n'est assurément plus inévident qu'une telle victoire, parce que rien n'est plus opaque que la signification eschatologique du monde tel qu'il est. Et en tout monde «démithologisé», ou nulle eschatologie n'est plus pensable, sinon comme eschatologie réalisée partout où l'homme existe en conformité à ce qu'il est, la féerie apparaît, précisément, comme un «conte de fées» : comme un texte engendré à l'écart du réel, et qui ne reconduit pas au réel. Mais si le lieu (inévident) de toute expérience est la croisée du provisoire et du définitif, de l'historique et de l'eschatologique (ce que nous n'avons pas le loisir de fonder ici, et que nous nous contentons d'admettre axiomatiquement), alors il faudra y regarder à deux fois avant de disqualifier la féerie. Ce n'est que selon un extrême schématisme que l'histoire des hobbits et l'histoire des hommes abritent d'analogues significations. Ce schématisme permet toutefois de cerner l'essentiel. «Remythologisation» et herméneutique eschatologique ont ici partie liée. Cela peut et doit surprendre: la théologie contemporaine s'est habituée à penser l'eschaton autrement. Mais pour peu que l'on laisse à la féerie la naïveté qu'elle revendique, on devra admettre que la logique du mythe et la logique des réalités définitives ne sont pas nécessairement étrangères l'une à l'autre. L'eucatastrophe féérique fournirait-elle une condition d'intelligibilité à toute eschatologie? Il ne faut sans doute pas se hâter de l'affirmer, et nul auteur de contes de fées n'en a jamais voulu autant... Reste toutefois que la féerie est le lieu artistique où les mots qui entrent dans l'élaboration de toute eschatologie, à commencer par celui de *salut*, trouvent le plus aisément leur sens. Il n'y aurait qu'une manière de s'immuniser contre ce fait: déclarer la féerie illisible. Cette possibilité est évidemment ouverte. Car la féerie n'est pas une théorie, mais un genre littéraire. Et les grandes personnes peuvent ne pas aimer les contes de fées.

Nous nous trouvons alors contraints d'entrer quelque peu, entraînés par les concepts qui ont guidé spontanément l'analyse, dans le débat soulevé par l'essai de Bultmann sur «Nouveau Testament et Mythologie», et dont il est permis de supposer qu'il n'est pas clos. De façon un peu simple, mais non simpliste, disons que la littérature féérique permet

ici de poser une alternative. Ou bien le programme bultmannien est totalement fondé: auquel cas à un monde désenchanté (le nôtre) doit correspondre une eschatologie dont la féerie ne saurait être que le plus grossier travestissement. Ou bien le monde biblique demeure habitable par delà les désenchantements du présent, et alors le monde de la féerie peut valoir comme relais imaginaire entre la profanité du monde issu des Lumières et les significations eschatologiques qui y sont celées. Il ne nous revient pas de trancher ce dilemme. Mais il n'est pas douteux que le sens de la féerie doive être décidé dans ce cadre de références, et pas ailleurs. «L'évangile», dit Tolkien, «n'a pas abrogé les légendes; il les a sublimées (*hallowed*)»<sup>14</sup>. N'y aurait-il donc d'évangile qu'à l'ombre du mythe, et réciproquement est-il possible d'apercevoir toute mythologie à la lumière de l'évangile? Ni à l'un ni à l'autre membre de la question il n'est de réponse obvie. Le monde de la féerie n'est pas le monde de la vie. Ce n'est assurément pas le monde de la technique et de la «cité séculière» qu'il métamorphose en œuvre d'art (même s'il convient aussi de remarquer que le monde féérique, dans le cas de Tolkien, n'est pas non plus un monde où la «religion» soit explicitement présente). C'est en tout état de cause un monde dans lequel *mythos* et *logos* ne souffrent aucun divorce; et c'est dans la mesure où le commerce du mythologique et de la rationalité peut demeurer une question cruciale en tout monde où l'homme existe que la féerie n'est ni un jeu d'enfants ni un jeu pour enfants. S'il faut y voir l'image lointaine d'un monde, la féerie est image d'un monde qui n'est plus. Exhaussée au niveau d'œuvre d'art, elle suggère cependant que ce monde qui semble ne plus être ne cesse pas de nous être accessible. Et pour peu que nous conservions aux questions eschatologiques une véritable dignité théorique, la féerie, paradoxalement, pourra nous apparaître comme ce genre littéraire dans lequel les enjeux les plus originaux deviennent patents. Il n'est pas évident, tant s'en faut, que *kerygma* et *mythos* n'entretiennent d'autre rapport que d'exclusion réciproque. Le mythe, sous les espèces qu'il revêt dans la féerie, ne fait-il que perpétuer anachroniquement un mode de discours antérieur au kérygme? Ou est-il au contraire un langage dans lequel (mais certainement pas dans lequel seulement) le kérygme demeure perpétuellement audible? L'interrogation doit être prise au sérieux.

L'essai de Bultmann sur la démythologisation date de 1941, ne fut évidemment pas discuté hors d'Allemagne avant 1945, et il n'y a pas de

<sup>14</sup> «On Fairy Stories», art. cit. 84.

preuve que Tolkien l'ait jamais lu. Le point importe peu. Il importe, au contraire, de préciser le lien du monde de la féerie au monde de la vie. Le monde feint par toute littérature n'est pas celui où nous vivons, même s'il peut en être l'image: c'est-à-dire que la plus attentive, ou la plus captive des lectures a toujours lieu entre-actes, à l'écart des travaux et des soucis qui trament nécessairement notre rapport au monde. Ce qui advient là entre-actes est bel et bien une mise entre parenthèses du monde de la vie. Celle-ci ne saurait s'instituer: nous serons toujours renvoyés à notre corps, à nos préoccupations, à nos responsabilités. Mais ce renvoi nécessaire ne peut offusquer la mise entre parenthèses à laquelle il s'articule pour composer la dialectique existentielle des mondes feints et du monde de la vie – il ne saurait donc offusquer l'habitabilité du texte. L'interprétation bultmannienne du Nouveau Testament niait qu'un monde qui n'est évidemment plus celui dans lequel nous vivons puisse être fait nôtre tel quel. Or, toute grande littérature conteste peut-être ce point, et lorsque la féerie atteint au statut de grande littérature, ce qui est certainement le cas chez Tolkien, elle met plus encore en doute une telle opinion. A la différence des démons (dont le Nouveau Testament affirme qu'ils n'ont pas qu'une existence textuelle) et des miracles (dont le Nouveau Testament affirme qu'ils ont eu lieu avant que d'être racontés), elfes et hobbits sont des êtres de fiction, et leurs aventures merveilleuses des créations littéraires. Elfes et hobbits ne cessent pourtant pas d'être les citoyens d'un monde assurément étrange, mais tout aussi bien capable de nous devenir familier, voire dont l'étrangeté conditionne une possible appropriation. On en a donné la raison: la distance «poétique» du monde feint par rapport au monde de la vie fonde en fait une proximité herméneutique. Et en interprétant à sa manière le monde de la vie, le monde féérique dévoile ce que la modernité, en tout cas la «vision du monde» de la modernité, est parvenue à obnubiler avec le plus d'efficacité: l'inquiétude des raisons historiques par les raisons eschatologiques, de la suspension du sens à un possible «salut». Nul ne se contente d'habiter le monde de la vie; il n'y a pas de pure immédiateté là où la réflexivité et l'interprétation sont possibles; exister est aussi prendre ses distances par rapport à la vie. De ce que la féerie offre une considérable prise de distance, nous ne pouvons assurément conclure que sa poétique est le domicile de la plus sûre herméneutique de ce que nous sommes. Mais si la modernité a pu refouler l'essentiel, alors l'inactualité faussement anachronique du conte de fées peut commander une attention urgente.



Il est téméraire de parler de l'origine et de la fin, et plus encore d'ententer la représentation. Origine et fin sont en effet les demeures que le mythe lit le plus volontiers, et si le mythe peut être l'abri de la raison, il est suffisamment ambigu par essence pour pouvoir aussi être son autre. Le problème posé par l'origine et la fin ne saurait-il donc qu'être traité en silence, ou tout simplement passé sous silence? Nulle féerie n'est certainement écrite pour fournir une réponse thématique à cette question. Il serait donc vain d'en attendre une théorie, il serait vain d'autre part d'en attendre des raisons de vivre (sinon celle que fournit toute beauté). Mais il n'est pas futile d'attendre de ce qui passe communément pour de la littérature enfantine qu'elle fasse la lumière sur des conditions d'expérience que toute autre littérature ne peut que taire. Par delà la raison spéculative, et par delà la raison descriptive, la poétique de la féerie vaut comme un art de l'insinuation. Ses mondes possibles font partie de ce qui «était une fois», et qui n'est plus le cas. La création – *poiēsis* – est apparemment franche de toute représentation. Or, le paradoxe veut que l'interprétation – *hermēneia* – s'insinue par la médiation de la *poiēsis*. La thèse selon laquelle l'art est plus près du réel que le réel lui-même est peut-être une thèse banale. Elle reçoit de la féerie une précision qui compte: les contes de fées interprètent l'histoire parce qu'ils sont ces textes étranges dans lesquels l'histoire, ou une histoire, peut être représentée à partir de sa fin. Tout récit implique une diachronie. Mais la féerie n'a pas affaire seulement avec le temps, *chronos*: elle a fondamentalement partie liée avec l'*aiōn*, avec l'accomplissement du ou d'un temps. L'expérience du hobbit, dans l'ouvrage du même nom qui sert de prologue au *Seigneur des Anneaux*, pouvait être décrite comme caricature de l'existence seulement prise dans le temps. Elle n'a guère d'histoire, a fortiori ne saurait-elle pas avoir d'eschatologie. Or, son entrée dans l'histoire est simultanément entrée en une histoire qui se conclut. Histoire et eschatologie sont co-données au hobbit. Ni son histoire, ni l'accomplissement de celle-ci, ne sont notre histoire et notre eschatologie. Mais elles manifestent assez l'entrelac de l'historique et de l'eschaton, ou si l'on veut l'intégration du *chronos* à l'*aiōn*, pour que le monde feint y rende bel et bien compte du monde réel. Un bref examen des deux textes de C.S. Lewis que nous avons déjà nommés permettra de préciser le point.

L'intérêt que *Out of the Silent Planet* et *Perelandra* présentent pour la discussion littéraire des mondes possibles n'est pas exactement celui des œuvres de Tolkien: il s'agit chez ce dernier de l'interprétation du *chronos*

par l'*aiôn*, il s'agit chez Lewis d'un exemple assez pur de spéculation supralapsaire, qui nous ramène à la question posée en liminaire, «qu'en serait-il du monde, si Adam n'avait pas péché?» Dans le premier récit, le philologue Edwin Ransom est kidnappé par un savant fou et un aristocrate dévoyé, et emmené par eux sur la planète Mars – Malacandra –, où il découvre un monde plus vieux que la terre, et dans lequel le mal moral n'est pas entré. Dans le second récit, il est convoqué sur Vénus – Perelandra – par l'ange gardien de Malacandra, et y découvre un monde plus jeune que la terre, antérieur à la tentation: sa mission sera d'y être l'avocat du créateur auprès d'une nouvelle Eve, et finalement d'y tuer le tentateur (qui n'est autre que le savant fou déjà rencontré). Encore une fois, le résumé pâtit de son schématisme. Il permet toutefois de mesurer les enjeux théoriques indirects de l'œuvre, même s'il interdit de rendre justice à sa qualité littéraire, qui est grande. Le réel – la terre – est pris ici entre deux possibles: le monde où le péché n'est pas entré, le monde où il n'entrera pas. C'est d'autre part à partir de la «planète silencieuse» (la terre, coupée du reste du cosmos par la chute, et par les anges déchus qui brouillent toute communication) que le mal moral peut manifester son scandale sur Malacandra (qui en est définitivement exemple) et sur Perelandra (qui en sera exemple, avec la collaboration de Ransom). Et c'est indirectement d'elle et de son destin (qui sera traité explicitement dans un troisième récit, *That Hideous Strength*) qu'il s'agit sur Malacandra et sur Perelandra. Il s'agit de moi ici et là d'une manière tout aussi obvie que chez Tolkien – mais selon une toute autre organisation des réalités feintes. Le hobbit est notre prochain, dans la mesure où se redouble en son monde la situation de crise eschatologique selon laquelle se décèle au fond le sens de notre expérience. En revanche, les races qui peuplent Malacandra, ou la Dame Verte de qui dépend le sort de Perelandra, ne rendent nul témoignage à la dialectique du temps, de l'histoire et de l'eschatologie, qui porte en dernière instance la signification de ce que nous sommes: ils sont l'homme tel qu'il n'est pas, ou tel qu'il n'est plus. Ils sont sans doute les interlocuteurs de l'homme, et tous sont concitoyens d'un même univers composé d'une pluralité de mondes. Et il est évident aussi que l'écart qui sépare les réalités protologiques et supralapsaires des réalités historiques, leur monde du nôtre, n'interdit pas les jeux de miroir. Ce jeu n'est pourtant intelligible que si la dissemblance est d'abord prise en compte. C'est la question du mal qui autorise, chez Leibniz, à prononcer le nom des mondes possibles. Et s'il est permis à Théodore de visiter les mondes possibles, ce n'est jamais que



pour qu'il constate la splendeur plus grande du monde réel, qui seul mérite d'avoir lieu, depuis toute éternité. Or, le jeu du réel et des possibles (ou, si l'on veut, le jeu des mondes à l'intérieur de l'univers) se déroule chez Lewis selon une toute autre logique. Il appartient à Thulcandra, la terre, d'être en attente d'un salut. Sur ce salut, et sur la gloire eschatologique qui pourra être proposée à l'homme, le texte de Lewis reste muet, hors de discrètes allusions (le D<sup>r</sup> Ransom est tout de même un anglican qui connaît son catéchisme!): seul notre irréel du passé (qu'en serait-il du monde si Adam n'a pas péché), mué sur Malacandra en un indicatif (ce qu'il en est d'un monde où Adam n'a pas péché), et sur Perelandra en un potentiel (ce que serait un monde si Adam – Eve, en l'occurrence... – ne péchait pas), gouverne la syntaxe narrative de ces textes. De ce fait, les autres mondes ne peuvent apparaître que dans une splendeur que le monde réel ne possède pas. La gloire des mondes possibles est ce que le réel ne détient pas, ou pas encore – Leibniz lui-même sait bien, du reste, que seule une contemplation eschatologique peut permettre d'«admirer», «après un heureux passage de cet état mortel à un autre meilleur», le «total de ce monde»<sup>15</sup>. La coprésence de plusieurs mondes au sein d'un même univers (ou, si l'on veut, la coréalité du passé absolu, du présent et de l'eschaton) ne peut alors que déplacer, dans les frontières du droit artistique à feindre des mondes, la question du «meilleur des mondes».

Pour désigner d'un mot ce déplacement, parlons d'une *repossibilisation* du réel. Encore une fois, et comme la *Middle Earth* où vivent elfes et hobbits, Malacandra et Perelandra n'existent que sur le papier. Elles sont rigoureusement, d'autre part, ce que notre monde n'est pas. L'histoire en est absolument absente: sur Malacandra parce qu'elle n'a pas eu lieu (puisqu'il appartient à la réalité humaine de l'histoire d'impliquer le travail du négatif), sur Perelandra parce qu'il s'agit là d'un monde inchoatif dont nul ne sait encore s'il aura une histoire ou si un choix inaugural l'établira une fois pour toutes dans sa réalité définitive. Or, c'est étrangement pour cette raison que ces mondes feints contribuent obliquement à l'intelligence du monde réel. Rien n'est peut-être plus indifférent à l'interprétation du présent qu'un passé absolu qui soit absolument révolu, sans laisser de traces. Un monde antérieur à l'histoire, et dont les raisons soient absolument autres que celles qui meuvent humainement l'histoire, peut donc passer pour ne posséder aucune

<sup>15</sup> *Essais de Théodicée*, § 416.

fonction herméneutique. Il est possible, en ce sens qu'il n'est pas réel; ou s'il a jamais été réel, il est éloigné de nous par une distance infranchissable. L'abstraction possible ne fait nombre en aucune façon avec le réel. Mais faut-il croire que les fictions protologiques de Lewis sont et ne sont que la chronique d'un *Urzeit* dont la logique ne saurait aussi gouverner notre temporalité? Tout mythe de l'origine interprète le présent en avouant d'abord ce qu'il n'est plus. Il est toutefois pensable que le discours mythique, alors même qu'il dénonce ce que nous avons irrémédiablement perdu, *représente* l'origine selon les deux sens du verbe: qu'il en fournisse l'image et qu'il lui restitue une présence. Sous le nom de repossibilisation, c'est une telle représentation que nous suggérons. Autant il est certain que le hobbit est finalement notre prochain, autant il est certain que les habitants de Malacandra et Perelandra déjouent ce que nous sommes. Notre facticité toutefois – et ici il faut entendre notre collusion avec le mal moral – est-elle simplement notre destin? Le réel ne saurait-il aussi faire droit au possible? Ces questions détournent de la spéculation protologique, et de ses curiosités toujours un peu oiseuses, pour reconduire à l'intersection présente de l'histoire et de l'eschatologie, d'une façon très différente de Tolkien. Et sur cette intersection le texte de Lewis, qui n'en parlera thématiquement que dans *That Hideous Strength*, n'est pas vraiment silencieux. Les mythes parlent toujours d'abord d'une origine absente. Les enjeux de l'origine ne sont pourtant pas absents du présent où il est fait mémoire d'elle.

La repossibilisation du monde réel par la médiation des mondes possibles a pour première conséquence, chez Lewis, l'esquisse d'une rationalité intacte de mal moral. Quelle raison pourra-t-elle refuser la tentation? Et qu'est-ce qu'une expérience, de soi et du monde, dont ce refus soit l'horizon primordial? Le *midrash* constitué par *Out of the Silent Planet* et *Perelandra* n'a pas pour fonction de fournir une réponse spéculative à ces questions – mais il est la preuve littéraire du caractère non contradictoire d'une telle rationalité et d'une telle expérience. L'aventure humaine de la raison, à l'évidence, est celle d'une coexistence du logos et du mal moral. Nos raisons, nos paroles et nos actes présupposent une négativité à l'œuvre dans le monde. Nous pouvons certes penser sans collusion avec le mal, nous pouvons d'autre part vouloir le bien, et bien faire. Il est toutefois patent que la raison pratique est concrètement un mixte de raison et de déraison, une injonction à bien faire liée radicalement à la possibilité de mal faire. Le dialogue est toujours menacé par l'opacité des mots. Le philosophe peut devenir un sophiste.

Et la religion abrite son double inquiétant, qui est l'idolâtrie. A l'origine des perversions de la parole et de la raison, l'exégèse biblique, depuis que Bible et exégèse il y a, a inlassablement interprété le récit de la toute première tentation adressée à l'homme, telle qu'il en est question dans le troisième chapitre de la Genèse. C'est là en effet, paradigmatiquement, que la raison passe alliance avec le mal; et elle conclut ce pacte en se constituant en faculté de faire peser un soupçon sur Dieu – ne serait-il pas celui dont l'existence interdit à l'homme d'être à son tour un Dieu? La transgression de sa loi n'est-elle pas la condition à laquelle nous pouvons devenir humains? Cette scène originale se trouve réécrite dans *Perelandra*. Perelandra est un monde d'îles flottantes, un océan sur lequel des terres dérivent. L'Eve de ce monde, la Dame Verte, est seule sur son île. Le créateur, Maleldil (Dieu n'est jamais appelé par son nom), lui a promis qu'elle rencontrerait au gré de la dérive des îles le Roi qu'elle épousera, et avec qui elle fera entrer Perelandra en son histoire. Il existe sans doute une terre ferme sur Perelandra – mais si la Dame a la permission d'y accoster, elle n'a pas celle d'y demeurer. Le tentateur ne manque donc pas d'arguments pour dénoncer l'apparente absurdité d'une rencontre soumise à de tels hasards. La raison n'imposerait-elle pas de gagner la terre ferme et de l'habiter? Les motifs du créateur sont-ils purs, lorsqu'il soumet la Dame à une telle interdiction? Ou, plus subtilement, le sens secret de son commandement n'est-il pas qu'il veut la désobéissance? Le débat, transcrit dans le texte biblique de la façon la plus schématique qui soit, se déploie chez Lewis aux dimensions d'un livre. L'objet n'en est pourtant pas de procéder à une sorte d'«exégèse narrative» du texte biblique suivie d'une *happy end*. Le récit de Lewis est certainement écrit dans les marges d'une Bible. Mais il est intelligible pour lui-même. Nous ne sommes plus innocents, la Dame Verte est et demeure innocente. Dieu est celui que nous avons soupçonné dès l'origine, Maleldil est celui qu'elle ne parviendra pas à soupçonner. Et cela ne peut pas ne pas vouloir dire qu'à l'homme aussi il peut échoir de ne faire peser aucun soupçon sur celui qu'il nomme «Dieu». La féerie renvoie donc l'homme à sa propre origine. Il importe surtout qu'au lieu de cette origine il ne soit pas affronté à une fatalité, mais à sa liberté: un autre usage du monde est possible, que celui qui a façonné le monde tel qu'il est. L'intérêt pour l'origine peut n'être que nostalgique – le paradis a été perdu. La repossibilisation féérique ne nourrit pourtant pas une nostalgie. Le monde feint, redisons-le, est un monde habitable. Ses raisons peuvent être mes raisons. Il peut s'agir sur Perelandra de l'avenir

de l'homme. En termes théologiques soit dit: de la protologie, il n'y a de bonne herméneutique qu'eschatologique.

Sur Malacandra comme sur Perelandra, le voyageur rencontre d'autres créatures raisonnables que lui, et apprend comment le citoyen d'un autre monde peut être pour lui un *alter ego*, alors même que l'écart qui nous sépare de ces autres mondes est celui qui éloigne l'histoire de l'origine. Il y rencontre aussi des anges, et peut-être des dieux. Ni l'un ni l'autre nom n'est jamais prononcé. D'autres noms sont forgés: l'ange est un *eldil*, Dieu est Maleldil, etc. La force herméneutique du récit et sa charge mythopoétique ne peuvent donc être appréhendées indépendamment l'une de l'autre. Qu'il soit question dans le monde féérique de rendre au réel la dimension du possible, et ce de la façon la plus radicale qui soit, voilà ce qui nous est déjà apparu. Mais à la différence du hobbit (ou, dans *Out of the Silent Planet*, des races qui peuplent Malcandra), dont l'expérience sert aussi à rendre compte de la mienne, l'ange, ou l'*eldil*, est-il plus que l'habitant d'un monde seulement rêvé, certainement beau, mais dont il est moins certain qu'il serve à penser ce monde-ci, que nous semblons si bien habiter sans y requérir la compagnie des anges? Il faut se garder de répondre trop péremptoirement. Remythologisation et repossibilisation ne peuvent en effet être dissociées, ce qui est peut-être embarrassant, mais qui ne manque pas nécessairement de pertinence, chez Lewis comme c'était le cas chez Tolkien. L'œuvre littéraire et théorique de Lewis contient trop de précisions sur le rapport du mythologique au factuel pour que l'apparence d'une mythologisation superflue doive être considérée comme pur plaisir narratif et comme congé pris du «réel». Le mythe, dit Lewis dans un essai aussi bref qu'il est important<sup>16</sup>, n'est pas l'autre du réel. Il peut devenir fait. Et devenant fait, il ne perd pas son isomorphie avec toute structure mythologique: il en avère simplement le sens en le réalisant. D'autre part le langage mythique, chez Lewis comme chez Tolkien, autorise à parler de ce que l'on semble ne plus vouloir ou pouvoir dire – la communication indirecte y survit à une communication directe dont la modernité semble incapable. Une comparaison qui pourra paraître brutale peut éclairer ce propos: la doctrine heideggerienne tardive du *Geviert*, du «Quadriparti» constitué par la terre et le ciel, les divins et les mortels. Avec quelque courtoisie que l'on tente d'interpréter les conférences *Bâtir Habiter Penser* et *La Chose*, il est difficile d'éviter une conclusion: le

<sup>16</sup> «The Myth Became Fact», in *God in the Dock*, Glasgow 1979, 39–45 (publié en 1944).

mythe y réapparaît dans la philosophie, peut-être pour y dire ce que la philosophie avait exclu de son champ (adoptons une lecture irénique, il serait aussi possible de comprendre le thème du *Geviert* comme échec d'une raison se rabattant sur une mythologie). Quoi qu'il en soit, l'eldil n'est pas sans remplir chez Lewis une fonction analogue à celle que remplissent les «divins» dans l'œuvre de Heidegger, dès l'époque des commentaires sur Hölderlin. L'eldil n'est pas plus Dieu que les divins ne le sont. Une certaine organisation de la pensée a pu attribuer à Dieu seul le privilège d'exister face à l'homme. Beaucoup de choses *sont* face à nous. Mais pour ceux des modernes qui persistent à affirmer l'existence de Dieu, seuls *existent* en fait l'homme et Dieu. Or, la féerie lewisienne, d'une part, et le mythe philosophique heideggerien, d'autre part, constituent une négation remarquable de la restriction à l'homme seul du droit d'exister dans le monde, et à Dieu et à l'homme du droit d'exister tout court. Les divins habitent comme les mortels, chez le dernier Heidegger, l'espace formé par terre et ciel. Et sur Malacandra ou Pere-landra, l'eldil rend témoignage à une existence libre de corporéité, mais non pas dépourvue de monde, à une parole non charnelle, à une présence diaphane. Nous sommes ici dans l'ordre de la cosmogonie littéraire, et non dans celui des concepts – il n'est d'ailleurs pas certain que les divins, chez Heidegger, ressortissent eux aussi à l'ordre du concept. Mais le monde de la féerie cesserait-il sur ce point d'interpréter le monde de la vie? Ce n'est pas apodictiquement certain.

Il n'est pas impossible en fait, si le mythe n'est pas fatalement l'autre que la raison, que la remythologisation féérique du monde vaille aussi, simultanément, comme démythologisation: comme critique des mythologies séculières sur lesquelles repose le monde issu des Lumières et peut-être, pour le dire brutalement, comme critique du mythe de la «raison pure», de la rationalité sans résidu à qui suffit l'ordre univoque des concepts. Ni le nom de Dieu ni a fortiori celui de l'ange ne se prononcent aujourd'hui aisément. Par delà toute théodicée, et malgré l'échec des théodicées (qui ont bel et bien raison, mais qui s'avèrent incapables de rendre crédible la rationalité au sein de laquelle elles ont raison), il est permis de penser que la faute n'en est pas à Dieu ni aux anges, mais à une organisation du pensable, elle-même totalement dépendante d'un monde, qui est un rapport au monde, un usage du monde. Ce monde se réclame du logos, et de lui seul. Mais nous devrions savoir que la raison n'appartient pas à qui se couvre de son prestige et que la modernité, en désenchantant le monde, a produit autant de



mythes qu'elle a prétendu en abroger. Ce n'est pas le travail de l'art que de se prononcer sur l'existence ou l'inexistence dans le monde de la vie de ce qui existe dans l'œuvre de l'art – l'œuvre ne prouve pas d'autre existence que la sienne propre. Mais il n'est pas tout à fait certain, même si l'idée doit en apparaître comme insolente, que la repossibilisation d'un monde que l'homme habite en compagnie des anges soit un projet dérisoire. Un tel monde revêt évidemment le premier des caractères de l'utopie: il n'existe que pour qui met entre parenthèses le monde de la vie. Et sur ce point, la féerie est une certaine alternative offerte à la théodicée argumentative – non seulement elle ne rend pas justice à Dieu en prouvant mais en montrant, mais encore ce qu'elle montre n'est pas le monde tel qu'il est, mais un monde feint qui n'est que la vérité secrète, peut-être encore à venir, du monde de la vie. L'intérêt (assurément inactuel) d'une telle utopie est qu'elle ne propose pas la reconstruction du monde, mais sa réinterprétation. C'est pour cette raison que la féerie se tient au fond à égale distance de l'argument leibnizien et de toute eschatologie faite de main d'homme. L'art affirme qu'un monde est la conjonction d'une apparition et d'un regard, à laquelle rien n'est extérieur. La théodicée affirme que le monde est une possibilité divinement choisie pour accéder à l'actualité. L'utopie affirme que l'homme peut/doit promouvoir la réalité définitive du monde. Posons ici que la féerie permet en son ordre de transcender la contradiction de la théodicée par l'utopie, en ramenant la liberté à son origine (qui est la possibilité de faire être un monde) et à sa fin (qui est le droit de vouloir le meilleur des mondes). Il s'agit là d'une transcendance fragile, car l'herméneutique féérique de la liberté ne dispensera jamais de rendre compte du monde tel qu'il est, quelles qu'en soient les images. Elle ne cesse pas d'être: car avant de transformer le monde, il est toujours bon de pouvoir l'interpréter, car avant de l'interpréter il est toujours bon de prendre ses distances par rapport à lui, car enfin nul ne prend ses distances sans décider d'un rapport au monde, donc d'un monde possible inchoativement réalisé dans l'acte-même de cette prise de distance. Il est d'autres solutions que la féerie aux questions posées par le monde tel qu'il est. En est-il beaucoup d'autres qui subvertissent aussi violemment ce dont nous croyons que c'est purement et simplement le seul monde possible, et qui peut n'être que le monde tel qu'un temps l'a voulu et fait<sup>17</sup>?

<sup>17</sup> Peut-être faut-il commenter brièvement un silence à l'intention de ceux qui en auront fait la remarque: nous n'avons pas cité l'œuvre de Charles Williams, qui entretient les liens qu'on sait avec Lewis et Tolkien (voir pour une présentation biographique H.

Enrichie des deux exemples sur lesquels nous nous sommes quelque peu attardé, la discussion du problème posé par les «mondes possibles» peut alors être conduite, non pas à son terme, mais du moins à la formulation plus précise d'un problème. L'œuvre d'art n'exerce de fonction herméneutique à l'égard du monde de la vie qu'à l'intérieur de sa fonction poétique, et la première est subalternée à la seconde. La cosmogonie artistique implique donc que l'art n'interprète le «réel» qu'en renonçant à en être le double. C'est probablement vrai de tout art qui assume une fonction iconique, car l'image n'est la vérité de son prototype qu'en seconde instance, et n'est mesurée en première instance que par elle-même. C'est vrai à plus forte raison de la féerie: à mi-chemin entre représentation et abstraction, celle-ci institue un monde sans mimer le monde, ne s'éloigne néanmoins du monde de la vie que pour parler latéralement de lui, mais n'en insinue l'interprétation que comme contrecoup de la *poësis*.

La possibilité a-t-elle dans la réalité du monde un lieu où advenir? La question est – bien sûr – celle de notre liberté. A cette question, l'on disait que la réponse de l'utopie est la plus aigüe qui soit: le possible est utopiquement la contradiction du réel par la liberté de l'homme, et à cette liberté il revient ultimement d'être ontopoétique, ou cosmopoétique. Assurément, même l'utopique appartient au monde réel, tel qu'il est défini par Leibniz: la splendeur insurpassable du monde tel qu'il est n'est vérifiable qu'eschatologiquement. En regard de l'utopie, ou de la théodicée à qui la totalité achevée du monde fournit aujourd'hui, mais par mode d'anticipation, le sens de ses parties, et la seule perspective selon laquelle appréhender ces parties, il n'est pas dévolu à l'art de prouver que le réel est le meilleur de tous les possibles, pas plus qu'il ne lui est dévolu de fonder un monde qui soit évidemment meilleur que tout autre – même si le propre du grand art est d'être habitable, son

CARPENTER, *The Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, C.S. Williams*, London 1978). De façon peut-être surprenante, ce silence n'est pas dû à notre ignorance – tout lecteur de Tolkien et Lewis est forcé un jour ou l'autre de lire Williams. Les raisons qui nous ont conduit à ne pas commenter cet auteur, outre le respectable souci de ne pas être trop long, sont en fait celles qui ont exclu *That Hideous Strength* (le seul livre de Lewis, d'ailleurs, dans lequel l'influence de Williams est patente) de cette étude: même s'il s'agit indubitablement dans ces textes de ce que nous avons nommé la croisée de l'historique et de l'eschatologique, il ne s'agit pas de féerie au sens strict. Les anges ne sont certes pas absents de l'œuvre romanesque de Williams (*The Place of the Lion* est un roman angélogologique...), pas plus qu'ils ne sont absents de *Cette force hideuse*. Mais l'investissement du présent par une crise eschatologique advient chez Williams dans le monde des hommes. Les problèmes d'interprétation sont donc autres. D'où notre omission.



monde n'est jamais celui dans lequel nous naissons et mourrons, nous ne l'habitons jamais qu'entre-temps, par intervalle, dans l'acte précaire de ce qu'il faudrait nommer la *réduction esthétique*. En revanche, et telle est la thèse que ces pages ont défendue, il peut lui revenir de mettre au jour les conditions auxquelles le monde «réel», ou bien est encore à distance de sa propre réalité définitive, ou bien est déjà investi de son sens définitif. Le problème eschatologique n'est pas qu'un problème d'esthétique. Et l'art ne soulève pas que de questions eschatologiques. Mais les deux sont liés d'une manière qui ne peut être passée sous silence. L'image est interprète de son prototype. S'organisant en monde, elle remet en cause la réalité du réel. La mise en cause est multiple. Le réel n'est-il que ce qu'en dit l'image? Attend-il l'image pour y apparaître tel qu'il est? Ou demeurerait-il en retrait par rapport à toute image qui en soit produite? On se doute qu'ici et maintenant nul n'a sur le monde de point de vue panoramique. Le philosophe et le théologien en savent peut-être assez pour affirmer, soit que les possibles ont par avance leur place en une réalité qui soit la meilleure des réalités possibles, soit qu'ils ne méritent pas d'accéder à l'actualité. Mais ni le philosophe ni le théologien ne peuvent manifester que le réel est inclusif des meilleures possibilités, donc de toute possibilité digne de devenir un élément du monde: ils ne peuvent que le prouver, et ce n'est pas la même chose. On dira sans doute que la preuve contraint autant qu'une ostension ne contraindrait. Il reste que l'ordre de l'ostension est de façon privilégiée celui de l'œuvre d'art, et que cet ordre vaut autonomement. Si l'art accepte de produire des images, ce dont on a vu que ce n'est pas sans plus son destin, il s'agit dans l'image – toute esthétique s'accorde sur ce point – du monde tel qu'il *est*. Bien plus, le monde tel qu'il est ne nous est disponible que par la médiation de l'œuvre d'art, car seule celle-ci clôt sans la mutiler (au contraire des «visions du monde», qui selon Heidegger procèdent d'une réduction de ce qui est à une possibilité de se le représenter qui est identiquement une possibilité de mettre la main dessus) la totalité ouverte du réel. Cette clôture n'est évidemment possible que par voie de schématisation. Mais ne montrant pas tout, l'œuvre d'art prétend néanmoins exhiber l'essentiel, (ne) mettre en lumière (que) ce qui importe. Et cette restriction est la condition sous laquelle l'art peut procéder à une monstration. L'image est ainsi le monde enfin aperceptible, la totalité enfin visible, l'horizon ultime de la perception devenu objet de perception. Le réalisme plat suppose qu'une paire de souliers peints par Van Gogh est l'image d'une paire de souliers existant

«en réalité» hors du tableau, et de rien d'autre. Mais le réalisme plat se trompe, car l'enjeu de la mimésis artistique n'est jamais régional, et le tout du sens y est toujours en cause – il n'y a pas à revenir sur les analyses de Heidegger, au moins sur ce point. Le fragment dévoile artistiquement la totalité. Ce n'est certes pas possible sans partialité. Il y a ce que l'image montre et ce qu'elle tait; l'œuvre n'est une totalité qu'en faisant violence à l'inachèvement du monde. Et c'est bien sûr sur ce point que l'image soulève en son rang des questions proprement eschatologiques. Il est iconiquement question du tout, ou de totalités – de mondes. De la sorte, et malgré la pluralité essentielle à l'ordre de l'image, toute image, pour autant qu'elle fascine le regard, prétend à être une dernière image: à la fois une mise entre parenthèses de la durée (aucun avenir ne la critique) et une perception du définitif dans le provisoire.

Les mondes possibles, on l'a assez dit, ne sont qu'indirectement images du réel. On a aussi noté un paradoxe: les mondes feints de la féerie assument peut-être les enjeux de l'image de la façon la plus rigoureuse qui soit, parce qu'ils prouvent exemplairement la dialectique de la *poiēsis* et de l'*hermēneia*, qui est la dialectique féconde de l'image. Poétique et herméneutique sont à l'œuvre en tout art pour interdire que l'image ne soit qu'un double en trompe l'œil, annulant la frontière du monde de la vie et du monde de la représentation. Il n'y a pas de risque qu'une telle confusion ne s'introduise lorsque la féerie intervient, et semble ne rien proposer que l'engendrement d'autres mondes. Ces autres mondes n'instaurent pourtant pas un royaume de la possibilité qui soit indifférent à la totalité humaine du réel. La lecture de Tolkien et Lewis le montrait: ils sont, ou bien le monde des hommes rendu eschatologiquement à lui-même, ou bien ce monde affronté au sens crucial de son histoire. L'image est partielle, au contraire de l'œuvre non-figurative. Mais la partie y rend le tout patent. Hobbits et eldils, et d'autres créatures de papier, permettent peut-être alors d'entre-apercevoir l'humanité de l'homme en sa vérité, et d'entrevoir ce qu'il en est du monde que nos visions du monde ont occulté. Car si un miroir n'interprète pas, mais reflète, l'image, de par la distance qu'elle assume, et non pas en dépit d'elle, est dévoilement d'un sens. De ce sens, elle ne débat pas: elle montre. Mais il ne suffit pas que l'œuvre d'art donne à comprendre pour que les mondes possibles résolvent toute question posée par le monde «réel» où toute liberté demeure imprévisible – Ils permettent au moins d'apercevoir le réel, non seulement comme donnée, mais encore comme problème. Et ce n'est pas peu.

