

Théoriser de nouvelles possibilités d'existence **Entrevue**

Richard Martel and Michel Onfray

Number 77, Fall 2000

Accident

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46128ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Martel, R. & Onfray, M. (2000). Théoriser de nouvelles possibilités d'existence : entrevue. *Inter*, (77), 45–49.

Théoriser de nouvelles possibilités d'existence

Entrevue

Richard MARTEL + Michel ONFRAY

RICHARD MARTEL — J'aurais peut-être voulu d'abord parler de cette chose qu'on appelle l'accident... Mais hier, lors de ta conférence, j'ai entendu parler de ce phénomène d'hapax existentiel qui est aussi relié à ta vie personnelle, à un vrai accident qui te serait arrivé. Je voudrais simplement te poser cette question : considères-tu, comme John CAGE le disait, que l'accident fait partie de la création ? Je voudrais avoir un peu ton point de vue sur l'accident.

MICHEL ONFRAY — Ça suppose qu'on réfléchisse un petit peu sur les marges. Moi, quand je pense à l'accident, je ne sais pas pourquoi, immédiatement, je pense à la sortie de route : cette idée qu'il faudrait suivre une route, qu'il faudrait épouser les contours qui nous sont proposés et que l'accident pourrait arriver à un moment très précis qui suppose la route, la sortie de route et le décor. Il y a au moins ces trois notions-là à prendre en considération. La sortie de route, elle est intéressante, on n'est pas encore dans le décor, on n'est plus sur la route, on est dans cette espèce d'entre-deux. On mord l'abîme. On est dans un moment dangereux qui nous aiguille vers autre chose ou sur autre chose ; je pense que, dans l'existence, on est comme ça, sur une route, on essaie de conduire, de se conduire, il y a la possibilité de temps en temps des marges, des sorties de route et puis parfois on va dans le décor. C'est évidemment métaphorique, le décor, c'est la folie ; le décor, c'est la mort, le suicide, c'est la négativité, c'est le retournement de la pulsion de mort contre soi ou contre autrui. Enfin, je dirais que l'accident est là. Ce qui est intéressant, c'est le petit moment où on sait qu'on est en train de sortir de la route et le moment où on va vers le décor. Dans cet entre-deux, il y a un moment excitant qui nourrit l'écriture, la pensée, la vision du monde. Alors, l'hapax existentiel, c'est vraisemblablement ce moment dans une existence qui fait qu'on sent qu'on va sortir de la route et que peut-être on risque le pire ; on peut risquer la mort, on peut risquer l'explosion, l'implosion, la disparition, en des termes de VIRILIO, ce qui pourrait faire qu'à un moment précis on soit intégralement pulvérisé, qu'on ne soit plus le même, qu'on n'ait plus la même forme, qu'on soit décomposé. Et je vois dans ce moment-là, dans ce moment très bref, une invitation à faire en sorte que ça passe ou que ça casse et, si ça passe, ça passe mais dans la transfiguration et, transfiguré, on devient un autre individu. Et l'hapax existentiel, dont j'ai effectivement parlé dans *L'Art de jouir*, est une occasion dans l'existence de rencontrer un incident qui va permettre, ou, pourrait-on dire, il faudrait quasiment employer un terme religieux, un incident qui serait la conversion — encore que la conversion soit dans la pensée païenne bien avant que le christianisme ne s'en empare... Mais il y a dans cette sortie de route la possibilité d'une conversion qui va faire qu'on va devenir artiste, qu'on va devenir musicien, qu'on va devenir écrivain, qu'on va penser d'une certaine manière, qu'on va voir le réel d'une façon particulière et qu'on ne pourra plus jamais se remettre de ce moment-là, très précisément.

Donc, je crois effectivement que l'incident et l'accident font partie du processus de création : il n'y a pas de créateur sans une fêlure, sans une brisure, sans quelque chose que l'on cherche à combler.

MARTEL — Mais l'acte de création est finalement aussi une transgression de modèle existentiel acquis. Est-ce que, à ce moment-là, l'accident ne devient pas non pas un accident, mais finalement n'est-ce pas le concept même d'accident qui devient un peu paradoxal ? Parce qu'un accident, s'il devient un élément de création, moi, je le vois de manière positive autrement dit, et non pas négative. Mais c'est aussi à cause de l'espèce de rationalité outrancière ; il faudrait que ces phénomènes considérés un peu comme étant alternatifs ou non rationnels puissent être réhabilités.

ONFRAY — Oui, il y a des bons et des mauvais accidents. Je dirais qu'il y a des moments où, en interprétation musicale, on peut faire une fausse note. C'est un accident. On a une partition, on a des implications, on a un jeu, théoriquement on a répété, on sait comment ça se produit et puis, d'un seul coup, un « couac ». Le « couac », c'est un accident négatif. Puis il y a des accidents positifs. Cette idée qu'à un moment très précis il va advenir quelque chose, un événement qu'on n'aura pas prévu, qui sera donc un accident, mais un accident positif parce que ce sera, continuons dans la métaphore du jeu musical, parce que ce sera une façon de faire un passage, d'interpréter quelque chose. Il y aura trois mesures qui vont être géniales, sublimes, ça va toucher au sublime, au sens kantien, franchement, et on aura à ce moment-là une définition positive de l'accident. Donc il y a des accidents positifs et des accidents

négatifs. D'une certaine manière, ils sont clairs. Les accidents négatifs, ce sont ceux qu'on effacerait volontiers si on avait la possibilité de réécrire l'histoire. Les accidents positifs, ce sont ceux que l'on voudrait garder, que l'on voudrait conserver. Alors, il y a toujours des processus accidentels, dans toutes les créations quelles qu'elles soient. On veut faire quelque chose, on va dans une direction, puis on se retrouve dans une autre direction, on ne fait pas ce qu'on aurait voulu faire au départ, on se retrouve sur un terrain qu'on n'avait pas envisagé *a priori*. Alors parfois, c'est magique, c'est magnifique, parce que c'est une voie royale, parce que c'est une immense ouverture ; parfois, c'est une impasse, c'est un cul-de-sac. Si on voulait faire une petite théorie de l'accident, il faudrait s'interroger sur la possibilité d'au moins couper l'accident en deux : l'accident positif et l'accident négatif. L'accident positif est celui qu'on veut conserver, qui nous réjouit et qui ouvre des perspectives et l'accident négatif, celui qu'on voudrait supprimer, qu'on voudrait effacer et qui ferme d'une certaine manière le travail. L'accident négatif, il est du côté du fiasco, du côté de l'échec, il est du côté de la négativité, il est du côté de, comment pourrait-on dire, de la pulsion de mort qui aura fait son travail et qui nous aura mécontents... Alors que la pulsion de vie qui fait son travail et qui nous réjouit, elle, suppose plutôt l'accident positif.

MARTEL — Mais en même temps, c'est aussi une question de jugement... Où est l'assise du jugement s'il y a un accident ?

ONFRAY — Cela dépend dans quel état d'esprit on est... Mais si on se fait une idée du travail que l'on a l'intention de faire, l'accident, c'est ce qui fait qu'on sort à un moment du projet qu'on avait. On avait un projet, on avait des moyens, on s'était mis dans la position d'aller vers quelque chose, on avait réduit au maximum l'improvisation. On avait planifié. L'accident, c'est ce qui sort du plan, c'est ce qui sort de la prévision, c'est ce qui est imprévu. Maintenant il y a des hypothèses différentes, quand on est dans la perspective de l'invention, de l'improvisation pure. Mais je ne crois pas aux improvisations délirantes, enfin au fait qu'on pourrait dire « On fera n'importe quoi » parce que, selon l'expression consacrée, ce sera n'importe quoi. J'ai toujours cru que l'improvisation supposait en amont quelque chose de très préparé. Quand un pianiste de jazz, par exemple, improvise, il a derrière lui des années, des années de technique, d'ascèse, de connaissance, de maîtrise. Quand on donne une phrase musicale à un artiste contemporain et qu'on lui dit : « Voilà une ouverture possible », quand dans la musique contemporaine on produit de l'aléatoire en disant : « Voilà, ici il y a de l'interprétation », c'est vous qui voyez, c'est l'interprète qui va composer en disant : « Voilà, j'ai des blocs ; ces blocs, je les agence en fonction de mon désir et l'œuvre va être produite par les agencements que j'aurai décidés » ; alors il y a bien sûr une improvisation à ce moment-là, mais c'est si peu de l'improvisation, c'est la confiance en l'instinct, mais en un instinct derrière lequel il y a un tempérament, un caractère, un style, une puissance, une énergie. Donc c'est quand même assez singulier quand on suppose l'improvisation chez quelqu'un qui, lui, est talentueux. Un personnage nul qui improvise, c'est la catastrophe. Un personnage génial qui improvise, ça donne vraisemblablement quelque chose de génial. L'accident, d'une certaine façon, chez l'individu génial, c'est toujours un accident de génie. L'accident chez un imbécile, c'est toujours un accident imbécile. Il y a des individus qui produisent des choses médiocres et qui, quand ils seront concernés par l'accident, auront des accidents médiocres. Et puis il y a des gens qui font des choses extraordinaires ; quand l'accident les touche, eux aussi ont transfiguré l'accident et l'accident devient alors génial.

MARTEL — Personnellement, depuis quelques années, j'ai décidé d'intégrer à l'intérieur de mes expériences performatives des éléments de négation parce que je considère que le produit fini est déjà pour moi un blocage. J'essaie de faire intervenir à l'intérieur des éléments performatifs qui soient en relation presque d'opposition. Autrement dit, ma position est que, pour aimer quelque chose, il faut savoir ce qu'on n'aime pas et, pour savoir ce que l'on aime, il faut faire les choses que l'on n'aime pas. Donc ma position est aussi celle-ci : comment en arriver à juxtaposer ces zones de plaisir par rapport à des critères accidentels, justement, si on ne connaît pas ces limites négatives ? Et est-ce que ces limites-là sont des zones codées, ou sont-elles des trajectoires qu'on peut franchir ? Dans un sens, ma position est plus poétique que philosophique mais, en même temps, je me dis que le langage aussi est codé. Les mots qu'on utilise ont des référents alors l'accident, pour moi,

repose aussi sur une manière de traiter le réel d'une façon un peu catégorique... Autrement dit, je me pose encore la question des mots, de leur valeur.

ONFRAY — Oui, tu poses la question de la transgression. Moi, je ne suis pas concerné par la question de la transgression. C'est une question chrétienne au bout du compte. L'idée qu'il faudrait essayer du négatif pour voir si c'est vraiment du négatif, ou pratiquer des choses dégoûtantes pour savoir si elles sont vraiment dégoûtantes, je ne suis pas persuadé de la nécessité de ces choses-là. Je pense que le jugement nous permet d'éviter l'expérience et qu'on n'est pas tenu de pratiquer quelque chose pour savoir ce que c'est et qu'il nous suffit de réfléchir, de penser, de juger. Pas besoin, par exemple, de tuer quelqu'un, d'assassiner quelqu'un pour voir qu'il y a de l'abjection dans l'assassinat.

MARTEL — Non mais, en même temps, prenons le cas de l'actionnisme viennois, que tu connais bien aussi, par exemple au niveau de la transgression : ils sont quand même allés assez loin, d'une certaine manière... Autre petite question : quand Jimmy HENDRIX brûle sa guitare dans un festival, il est quand même dans un élément de transgression ? Mais c'est un élément de transgression qui pourrait aussi être qualifié de positif.

ONFRAY — Non, ce n'est pas de la transgression. Au contraire, c'est du spectacle, et c'est en même temps très convenu. Je pense qu'il y a dans certains lieux, dans certaines circonstances, dans certaines occasions des gestes qui peuvent passer pour de la transgression mais qui ne sont que des gestes convenus. Il faut faire attention à la transgression. Quand on la théâtralise, quand on la joue, quand on la mime, quand on essaie d'être avec elle ou en elle, on est parfois son jeu. Je ne suis pas toujours persuadé du fait qu'on puisse se comporter en enfant, avec les traditions scatologiques de l'enfant ou ce genre de choses, pour être vraiment dans la transgression. La transgression, elle va bien au-delà des effets de théâtre ou des effets immédiatement visibles qui font que, d'une certaine manière, c'est un petit peu comme la fête, ça permet au système de durer. On laisse des zones comme ça, qui sont des zones de performances dans l'esthétique contemporaine, au cours desquelles on a limité dans un temps donné, dans un espace donné, la performance et la transgression. Et puis voilà, ça continue à rouler. Le monde n'est pas mis en péril par une performance qui sera transgressive ou hypothétiquement transgressive dans un temps et dans un lieu donnés. Ce n'est pas parce qu'il y a Woodstock et la possibilité de faire circuler du hasch et du LSD que les gens se défont complètement, s'alcoolisent, et pas parce qu'il y a de la musique pendant plusieurs jours que le système peut s'effondrer. Le système, il continue justement parce qu'il y a des zones comme celles-ci qui sont des occasions de renvoyer, le lendemain ou le surlendemain, quand la fête est finie, je dirais, les individus dans la reproduction sociale. Donc je pense que la transgression n'est pas là où on le croit, qu'il faut faire très attention : on peut se croire très transgressif et finalement être un élément du système. Parfois, quand on est dans la négativité, soyons hégélien, on est dans la négativité mais c'est seulement pour permettre à l'absolu de se réaliser, donc on fait une performance qui apparaît transgressive aux yeux du bourgeois qui passe, mais la société a tout à fait intérêt à entretenir cette transgression-là, parce que ce sont des soupapes de sécurité, ce sont des catharsis qui sont pratiqués et qui permettent de faire tomber la pression ici.

Donc, d'une certaine manière, il y a de nombreuses performances qui me semblent contre-révolutionnaires, très contre-révolutionnaires, évidemment sous des aspects révolutionnaires, en disant : « Prenez-vous pour des révolutionnaires, ayez l'impression d'être révolutionnaires, donnez l'impression que vous attaquez le système, que vous êtes dans la transgression, etc. Allez-y ! Au contraire, de toute façon, c'est limité dans le temps et dans l'espace, ça ne débordera pas dans la vie quotidienne. » Et la question, elle est là. Pour moi, elle est dans le débordement dans la vie quotidienne. La performance, quand elle est devenue une institution esthétique, elle m'intéresse moyennement. Ça m'intéresse comme laboratoire, mais je trouve que ce laboratoire n'a de l'intérêt que quand il produit des effets rhizomiques, disons-le dans le vocabulaire de DELEUZE et GUATTARI, quand il produit des effets dans la vie quotidienne. C'est-à-dire que la performance, d'une certaine manière, elle m'intéresse quand elle dépasse la performance. Elle m'intéresse quand elle cesse d'être un laboratoire pur ou un pur laboratoire pour permettre des pratiques quotidiennes tout à fait différentes et complètement nouvelles. Et pour le coup, les petites transgressions locales ne doivent pas dispenser des grandes perversions, des grandes transgressions générales, universelles. Il faut faire en sorte que la vie entière, la vie quotidienne entière, soit l'occasion d'une esthétisation. Et pas seulement des espaces et des lieux qui seraient confinés. Même si on sort d'un lieu en disant : « Voilà, on sort du musée et, dans la rue,

on va faire une performance, donc on est dans la transgression puisqu'on sort du musée » — DUCHAMP en fait la démonstration d'ailleurs —, je crains qu'on ne transporte le musée avec soi. Et quand on dit, pour être un peu caricatural, « Il y a le Louvre et il y a la rue ! », eh bien, quand on est dans une performance de rue, on est au Louvre, puisqu'on est dans la logique de l'art qui est produit par le regardeur, le regardeur qui fait le tableau. Enfin, le lieu local dans cette perspective est l'occasion hypothétique, je dirais, pour l'artiste de se croire dans la subversion et dans la transgression alors que pour le système il est intégré, il est prévu par le système, ces espèces de transgressions festives, ces espèces de fêtes qui sont faites et qui au bout du compte permettent au réel de tenir comme il tient. C'est parce qu'il y a le week-end, c'est parce qu'il y a les vacances, c'est parce qu'il y a la retraite qu'on peut faire en sorte que les gens travaillent toute la semaine, travaillent toute l'année et travaillent toute la vie. Je crois qu'il faut faire très attention aux performances en esthétique pour qu'elles ne soient pas le prétexte du système, le week-end du système d'une certaine manière, ou les retraites du système pour faire en sorte qu'au bout du compte le système lui-même puisse être respecté, voire éventuellement qu'on soit soi-même un pur produit du système. J'ai connu pas mal de gens qui, dans la performance, étaient prétendument dans la transgression mais couraient après les institutions, les Fondations Cartier ou ce genre de choses. Je veux dire : être anti-institutionnel dans l'institution, qu'est-ce que ça veut dire ? L'intérêt de la transgression, c'est quand elle cesse d'être chrétienne, quand elle cesse d'être intégrée au système et d'être elle-même capitaliste. Il y a des transgressions capitalistes. L'intérêt pour moi, c'est une espèce de transgression douce, permanente, infusée dans le réel, perpétuelle, dans la relation, là où on est. Il n'y a pas pour moi des occasions et des moments pour la performance. C'est toujours. C'est ce que j'ai appelé dans *La Sculpture de soi* esthétique généralisée. Si l'esthétique doit être généralisée, c'est parce qu'elle doit déborder le cadre du musée et je suis d'accord, mais elle doit aussi déborder le cadre de la performance locale pour que la vie tout entière soit l'occasion d'une performance.

MARTEL — C'est intéressant. Il y a plusieurs années, j'avais écrit un texte sur l'activité artistique comportementale. On s'aperçoit actuellement qu'un jeune critique français qui s'appelle Nicolas BOURRIAUD a écrit un livre sur l'esthétique relationnelle. Et au même moment, en Allemagne, Boris NIESLONY arrive à définir la performance comme *The Art of Meeting*, l'art de la rencontre. Alors je voudrais t'aiguillonner un petit peu sur cette esthétique relationnelle. Je ne sais pas si tu connais BOURRIAUD. Est-ce près de ce que tu énonces avec la quotidienneté et l'idée de transformer le spectacle ?

ONFRAY — Oui, je connais BOURRIAUD précisément parce qu'il a dit des sottises sur mon travail alors qu'il l'a pillé abondamment. Il n'a rien compris à *La Sculpture de soi*. Il cite quelques lignes absolument sottes extraites de leur contexte ou il leur fait dire absolument le contraire de ce que j'ai dit. Enfin bon... Peu importe, je dirais, mais c'est sûrement parce que je lui ai donné trop d'idées et qu'il n'a pas envie de le faire savoir... Donc il préfère dire que mes idées ne sont pas celles qu'il a, lui.

MARTEL — Parce qu'il y a une correspondance, moi, je la vois, dans son esthétique relationnelle et...

ONFRAY — Bien sûr ! Il a complètement piqué *La Sculpture de soi* sur un certain nombre de thèses et d'idées ; plutôt que de le taire, il préfère dire qu'il y a des limites dans mon travail, que ce n'est pas très juste d'avoir dit ceci ou cela, d'avoir dit des choses de cette manière-là... Je veux bien mais, enfin, c'est le renard et le raisin. C'est vraiment parce que ses raisins sont trop verts qu'il a écrit ce qu'il a écrit sur mon travail. On ferait mieux de s'entendre plus correctement. Il pourrait dire : « Voilà, j'ai été inspiré par le travail d'ONFRAY. » Moi, ça me réjouirait qu'il y ait des passerelles entre mon travail et le travail de gens qui se trouvent dans l'esthétique ou dans la critique. Enfin, bon, peu importe, parenthèse fermée sur cette question. Il y a évidemment de l'esthétique relationnelle à mettre en perspective, mais il faut aussi que ça échappe à la critique d'art, que ça échappe à la philosophie, il faut que ça rejoigne la vie quotidienne. Quand ce sont des petits maîtres qui sont des petits critiques et des petits docteurs d'aujourd'hui qui s'en viennent me dire où est l'art, où n'est pas l'art, où il se trouve, mais non, il n'est plus là où vous l'attendiez, il est ici... Je ne suis pas en attente de quelques nouveaux maîtres à penser ou de petits maîtres à penser qui me diraient où est l'esthétique très précisément, et localement, et ponctuellement. Pour moi, elle est partout, donc on ne va pas commencer à faire un état des lieux : il y en a ici et il n'y en a pas là et c'est moi qui vais vous dire quand c'est ici

ou bien là, quand il y a de l'esthétique relationnelle ou il n'y en a pas. Qu'est-ce qui fait l'esthétique relationnelle ? Quand vous êtes convoqué dans le bureau de votre directeur qui va vous annoncer que vous êtes licencié, que vous êtes au chômage, par exemple... Qu'est-ce que ça veut dire, l'esthétique relationnelle, à ce moment-là ? Y en a-t-il ou n'y en a-t-il pas ? Pour moi, oui, il y en a. Donc c'est toujours. Il y a une dimension politique, théologique, il y a une dimension métaphysique, ontologique à la relation. Maintenant, ça sort du musée. C'est ce qui m'intéresse : qu'on ne soit pas tenu pour parler d'esthétique de faire appel aux critiques d'art, aux revues d'art, au monde de l'art contemporain ou à ce petit espace contemporain complètement fermé qui donnerait des bons points en disant : « Y a. Y a pas. Y a de l'art. Y a pas d'art. Ça, c'est de l'art. Ça, c'est pas de l'art. » Parce que ce qui m'intéresse, c'est la cohérence d'une existence. C'est faire en sorte qu'on soit artiste tout le temps, et pas seulement en fonctionnaire, quand on a une performance ici ou là. Je connais quelques-uns des performeurs d'ici, de la revue que tu m'as offerte, qui sont des gens que je vois absolument impliqués dans le petit monde mondain et qui sont en quête de subventions et qui recherchent des copinages avec des institutions pour pouvoir être financés, pour pouvoir être des petits fonctionnaires de l'art contemporain qui pourront jouer la subversion avec l'argent des impôts publics ou des impôts régionaux. Je n'ai pas du tout d'intérêt pour ces univers-là, les ghettos ne me plaisent pas, quels qu'ils soient, et les ghettos que l'art contemporain a pu fabriquer sont des ghettos qui m'ennuient. Ce qui m'intéresse dans l'art contemporain, c'est cette immense possibilité de formuler des hypothèses que chacun va pouvoir reprendre à son propre compte... Que chacun puisse dire : « Moi, dans ma vie, comme elle est, là où je suis, j'ai des leçons à prendre de l'art contemporain et je peux construire mon existence d'une manière esthétique. Je peux esthétiser mon existence. Je peux envisager une esthétique globale qui me permettra de trouver des leçons à l'actionnisme viennois, de trouver des leçons au Body-Art français ou à un certain nombre d'actions de quelques artistes d'aujourd'hui qui, d'une certaine manière, non pas montrent la voie, mais expérimentent de nouvelles possibilités d'existence, théorisent de nouvelles possibilités d'existence ». Mais ces théorisations-là n'ont d'intérêt que quand elles produisent des effets dans la vie quotidienne, que quand elles transfigurent les relations entre les individus. Et quand, d'une certaine manière, cette transfiguration n'est pas visible à l'œil nu, quand on n'est pas capable de voir qu'il y a éventuellement derrière tel comportement une lecture de BEUYS, une lecture d'Hermann NITSCH, une lecture de DUCHAMP ou de dada. On n'est pas tenu de voir les échafaudages. Cependant, il faut qu'il y ait les gestes et que ces gestes-là aient été nourris par une pratique et une fréquentation de l'art contemporain. Je suis, d'une certaine manière, pour un art contemporain vivant, dynamique, mobile, fluctuant, héraclitéen ; contre un art contemporain parméniidien, fixe, institutionnel, arrêté et cristallisé. Il n'y a pas de raison non plus que l'art contemporain échappe à ça. Il y a un danger d'institutionnalisation de l'art contemporain, il y a un danger de fixation, de cristallisation. D'une certaine manière, on n'en a pas parlé, un danger de l'académisme de l'art contemporain. Il faut que le débordement de l'académisme se fasse par la restauration de la vie quotidienne.

MARTEL — C'est intéressant parce que, dans un des derniers textes que j'ai écrits, j'arrive à cette distinction qui est fondamentale entre le statique et le dynamique. Je propose une espèce d'oscillation. Et je dis, surtout au niveau des phénomènes d'art-action et performatifs, que cette oscillation se fait entre l'intime, le privé et le public. C'est-à-dire que, dans le travail artistique, il y a cette espèce d'oscillation. C'est ce qui se passe dans le cas de l'actionnisme, où on fait entrer un truc intime dans un phénomène public... Toujours dans cette dynamique, pourrais-tu élaborer sur cette triade-là ? Je vois ça d'une manière un peu héraclitéenne, c'est-à-dire comme cette rivière qui, chez Héraclite, est toujours la même, mais n'est jamais la même eau... Donc il y a cette espèce de dialectique intéressante. Mais tant qu'on reste dans l'univers de la dialectique officielle entre bon et mauvais, n'est-on pas finalement déjà piégé ? Le langage n'est-il pas déjà piégé ? C'est pourquoi ce dynamisme-là, je le vois aussi comme une possible remise en question, non pas de la raison, mais du langage lui-même.

ONFRAY — Oui... Mais continuons sur cette métaphore du fleuve héraclitéen. Moi, je suis assez d'accord, c'est le même fleuve et ce n'est pas le même, c'est la différence et la répétition. C'est le même fleuve parce qu'on descend dans un endroit qu'on a pu cartographier : il est ce fleuve, ici, très précisément à l'endroit où on rentre en lui ; et ce n'est pas le même fleuve parce que l'eau qui coule est passée et l'eau dans laquelle on est entré, elle n'est plus là, elle est définitivement disparue. Donc je crois que l'intime, le privé et le public, d'une certaine manière,

c'est l'eau qui coule. Donc c'est ce qui fait la différence dans le fleuve et l'identité, c'est ce qui fait ce fleuve-là et pas un autre. Aussi je ne crois pas en des différences radicales entre intime, privé et public. Je pense que l'intime, c'est du public, le public, c'est de l'intime, le privé, c'est de l'intime. Enfin, tout fonctionne ensemble, ce sont simplement des regards qu'on peut porter, des angles d'attaque qui font qu'à un moment précis on se dit : « Oui, si je regarde ici, je vois quelque chose, si je me déplace ailleurs, je vois autre chose, mais ce sont trois façons différentes de voir la même chose. » Par exemple, cette chaise, je peux effectivement la regarder de face, de dos, de profil, de dessous, de dessus, ce ne sera pas la même chose, mais ce sera la même chose. D'une certaine manière, intime, privé, public, ce sont trois regards possibles sur une même identité. Et ce qui m'intéresse, c'est la confusion, c'est l'identité et essentiellement l'identité. L'idée que des gens puissent séparer en considérant que d'une manière intime ils peuvent faire des choses, de manière privée ils peuvent en faire d'autres, de manière publique ils peuvent en dire d'autres, c'est à mon avis l'occasion plus que d'une schizophrénie (puisque une schizophrénie, ça coupe en deux), du moins d'une explosion, d'une fragmentation, déjà, en trois temps. Ça permet de dire qu'il y a trois registres différents : de manière intime je pense ça, mais ça me regarde, ça ne vous regarde pas ; de manière privée je pense ça, mais ça concerne d'autres personnes, pas les mêmes et je peux dire autre chose, autrement, quand je suis dans le registre du privé, que je ne suis plus dans la logique intime, et puis, en revanche, le public, c'est autre chose... Moi, je ne crois pas qu'on puisse fractionner, séparer, exploser, mettre dans des îlots. Il faut que tout ça se tienne et qu'on puisse dire : « L'intimité doit se vivre comme une affaire privée, qui doit se vivre comme une affaire publique ». Ou le public doit se vivre comme une affaire privée, qui doit se vivre comme une chose intime. On doit pouvoir être, selon le dandysme baudelairien, devant son miroir, sans cesse, et se dire : « Ce n'est pas parce que je suis dans le privé, dans le public ou dans l'intime que je dois changer mon comportement. Je dois pouvoir faire les mêmes choses, penser les mêmes choses, dire les mêmes choses, me comporter exactement de la même manière dans les trois temps ». C'est peut-être ça, finalement, le cynisme antique : une invitation à faire en sorte que l'intime, le privé et le public soient complètement confondus et que l'on puisse se comporter pareillement quand on est en présence d'un roi, d'un prince, et quand on est dans le domaine public, et se dire, par exemple : « Non, je suis dans une logique intime et privée. » Si je rencontre Alexandre, moi, Diogène, eh bien, je suis dans une logique intime, donc privée, donc publique. Et quand Alexandre dit : « Je suis là, moi, le maître de l'Empire, j'arrive. Toi, dans ton amphore, on te connaît. Je viens te voir, mais dis-moi ce que je peux faire pour toi, et tu l'auras, parce que j'ai de l'admiration pour ce que tu fais. » et que Diogène dit en grec : « Tire-toi de là », qu'on traduit en grec par « Ôte-toi de mon soleil », il fait la démonstration qu'on n'est jamais plus grand que quand, dans le comportement, on confond l'intimité et le public en disant en tant qu'individu privé et intime, moi, dans mon amphore, je peux dire quelque chose qui vise à l'universel puisque je te dis : « Ôte-toi de mon soleil. » Donc je suis dans la logique publique. Moi, j'aime assez qu'on soit capable de prendre ces trois registres-là, de n'en faire qu'un, de le resserrer au maximum et de considérer qu'un style, un caractère, un tempérament, c'est essentiellement une identité qui est cohérente et conséquente.

MARTEL — Le style, justement, relève-t-il du privé, de l'intime ?...

ONFRAY — En fonction de ce que je viens de dire, c'est privé, intime, public, si je reprends tes catégories. Le style, c'est toujours et tout le temps. Normalement il ne devrait pas y avoir de moment de faiblesse, de détumescence dans le fait d'être stylé. S'il y a un manquement au style à un moment donné de son existence, il y a faute, il y a péché, pour le dire dans des termes chrétiens, il y a manquement, il y a négativité. C'est en permanence qu'on doit pouvoir manifester un style dans tout, je pense... Dans une façon d'être, de parler, de se tenir, de se manifester, une façon d'être silencieux, une façon de prendre position, d'être en retrait. Tout ça doit manifester un tempérament, un caractère.

MARTEL — La valeur, maintenant. Parce que, quand on parle d'esthétique, on parle aussi de jugement, d'hédonisme par exemple, de jouissance. On parle de valeurs. Et, au niveau de l'art, je donnais souvent comme comparaison, quand j'étais professeur, le vin. On a dix bouteilles de vin. La première vaut cinq dollars et la dernière deux cents dollars. Et entre les deux il y a de tout. Je dis alors tout le temps : de l'extérieur, elles sont toutes la même chose : dix bouteilles avec la même couleur, de loin... C'est en s'approchant qu'on voit qu'elles ont des appellations différentes, que ce n'est pas tout à fait la même chose. Donc, le spécialiste, il peut arriver à décoder : oh, ça, c'est en côtes-du-Rhône, ça c'est un ci... Bon, etc. Après coup, il faut goûter à cette chose. La question que je posais à un certain moment, c'était la question de la valeur.

Comment se fait-il que ce liquide qui est là vaut deux cents dollars et que cet autre ne vaut que cinq dollars ? Qu'est-ce qui fait que cette valeur-là est transformable ? Est-ce qu'on peut parler encore de valeur ?

ONFRAY — Bien sûr, on ne peut parler que de valeur.

MARTEL — Mais à ce moment-là, où est l'assise de la valeur ? C'est sur l'érudition ou quoi ? Parce que, appelons-le l'homme de la rue, l'idiot, va peut-être préférer la bouteille à cinq dollars. Peut-être même qu'il ne verra pas la différence entre la bouteille à cinq dollars et l'autre à deux cents dollars.

ONFRAY — La valeur, elle est donnée par la compétence. Si on demande un jugement œnologique à un imbécile, on aura un jugement d'imbécile. Donc la valeur, elle est donnée par la compétence, et la compétence elle est purement subjective et arbitraire. Elle suppose du travail, elle suppose de l'intelligence, de l'énergie. Elle suppose de la culture. Tu as utilisé tout à l'heure le mot juste, qui était l'érudition. Il n'y a pas de bien absolu, de beau absolu, il n'y a que des biens relatifs, des beaux relatifs et la relativité, elle suppose qu'on soit capable de l'analyser très précisément. Seul l'individu compétent est capable de dire la valeur. Si on veut continuer dans ta bonne métaphore des bouteilles, on doit expliquer à quelqu'un qui n'a jamais bu de vin qu'il y a effectivement des différences. Et pourquoi il y a des différences. Ce que c'est qu'un cru, ce que c'est qu'un terroir, ce que c'est qu'un cépage, ce que c'est qu'une vinification, ce que c'est qu'un vin qui vieillit, ce que c'est qu'un vin français, un vin étranger. Ce que c'est qu'un petit cru, un grand cru, une façon de vendanger comme ceci ou cela, ce qui distingue un blanc d'un rouge, ce qui fait un blanc doux ou un blanc sec. Enfin, ce qui fait la spécificité d'un bordeaux par rapport à un bourgogne. Et c'est quand on aura présenté tout ça qu'un jugement de goût sera possible. Le jugement de goût, ça suppose qu'on fasse référence à l'individu cultivé, à l'individu informé, à l'individu initié. Et je crois puissamment et fondamentalement à l'initiation. On n'y croit plus trop à notre époque, fausement démocratique et vraiment démagogique, où on considère qu'après tout l'imbécile a bien le droit de juger du vin et que le jugement de l'imbécile vaut le jugement de l'œnologue en matière de vin.

MARTEL — C'est le politiquement correct !

ONFRAY — Voilà. Ce qui fait qu'aujourd'hui, quand on assiste à l'art de contemporains, eh bien on a 80% des imbéciles qui nous diront : « C'est pas de l'art, c'est n'importe quoi, c'est du bruit », et puis on dira : « Et après tout, j'ai bien le droit d'avoir mon avis, moi aussi. J'ai bien le droit de penser ça. » Non, non ! On n'a pas le droit de penser en imbécile et d'ériger ça comme une norme en disant : « Je ne connais rien au vin, je n'ai jamais goûté à ces vins-là, je vais vous les juger, je vais vous dire lesquels sont bons, lesquels ne sont pas bons. » Ça paraît ridicule. Il y a des moments où l'incompétence, elle est manifeste. On sait ou on ne sait pas parler le chinois. On sait ou on ne sait pas jouer une sonate de BEETHOVEN et c'est facile de le savoir. Vous parlez en chinois à quelqu'un et, s'il connaît le chinois, il comprend votre question, il vous répond et vous constatez qu'il parle le chinois. C'est la même chose avec un piano. Vous mettez quelqu'un devant un clavier, il sait produire des sons ou il ne sait pas produire des sons. Donc là, c'est clair. Le jugement, il est facilement faisable. On peut facilement juger de la compétence de quelqu'un en termes de pratique de la langue chinoise, ou de pratique du clavier. C'est plus difficile quand il s'agit de juger en termes de jugement de goût ou d'esthétique parce que n'importe quel imbécile venu ne peut pas montrer qu'il sait jouer du piano s'il ne sait pas jouer du piano, mais peut laisser croire qu'il connaît l'art contemporain quand il ne connaît pas l'art contemporain. Il va utiliser quelques lieux communs, classiques ; par exemple, pour parler de la musique, il dira : « BOULEZ, c'est du bruit. » Mais il ne sait pas qui est BOULEZ. La plupart du temps il faut le lui demander très précisément en lui disant : « C'est qui, BOULEZ ? Quelle œuvre de Boulez, ses Répons ? C'est quoi ? Quelle œuvre de BOULEZ vous permet de dire que c'est du bruit ? Et pourquoi ce serait du bruit, ça ? C'est *Le Marteau sans maître*, c'est *Pli selon pli* ? C'est quelle œuvre très précisément ? » Et on se rend compte que les gens qui n'aiment pas l'art contemporain ne connaissent pas l'art contemporain ; que les gens qui jugent l'art contemporain de manière négative sont des gens qui ne savent pas ce qu'est l'art contemporain. Et il y a quelques philosophes en France qui font leur fonds de commerce de ça. Des critiques d'art contemporain qui ne connaissent pas l'art contemporain et qui, quand ils parlent de musique contemporaine, sont réduits à dire : « La musique contemporaine, c'est du bruit, c'est BOULEZ. » et qui ne savent pas que la musique contemporaine c'est tout aussi bien la musique sérielle, néosérielle, postsérielle, dodécaphonique, minimale, répétitive, qu'il

y a une multitude de musiques contemporaines et qu'aujourd'hui on peut très bien ne pas aimer des pièces de BOULEZ, ce n'est pas interdit, il n'y a pas un devoir d'aimer BOULEZ, mais qu'on peut aussi aimer Pascal DUSAPIN ou des gens d'aujourd'hui et que c'est aussi ça, la musique contemporaine, qu'on peut aimer Arvo PÄRT, John ADAMS, ou Terry RILEY, ou quelques autres. Il y a une immense possibilité dans la musique contemporaine et dans l'art contemporain ; il faut être initié pour pouvoir juger. Et la valeur, ce n'est jamais que le produit des gens qui sont initiés. Voilà, alors ce n'est pas forcément idéal parce que, bien sûr, il y a dans l'initiation une part de subjectivité qui nous fait dire : « Bon, ça, c'est bien, ça, ce n'est pas bien, ça, il faut, ça il faut pas aimer ; on ne peut pas ne pas aimer ça ». On transmet en disant : « Vous avez le devoir d'aimer ça ». Je crois que, pour initier quelqu'un, il faut dire : « Il y a dans un premier temps un devoir d'humilité à faire ; vous allez accepter pendant un moment de ne pas tout comprendre, mais vous allez accepter d'ingérer pour digérer. » Avant de jouer une sonate de BEETHOVEN, il faut apprendre le sol-fège, il faut apprendre à lire une clé de fa, une clé de sol, il faut apprendre ce qui distingue un bémol d'un dièse, il faut savoir ce que c'est qu'un mode mineur, un mode majeur, ce n'est pas très drôle mais c'est comme ça. Quelqu'un qui a envie d'apprendre à jouer au piano ne va pas dire : « Oui, mais moi, le mineur, non... » Le mode mineur, c'est ça, c'est comme ça et pas autrement. Et puis il y a un moment où effectivement le jugement est possible. Alors après l'initiation qui suppose l'humilité, qui suppose la patience, qui suppose le travail, il y a un moment où l'on peut dire : « J'ai un esprit critique, je peux disposer d'un esprit critique, j'en ai assez vu, assez entendu. Maintenant je peux avoir un jugement nouveau. Et ça, j'aime ça ; ça, je n'aime pas. » Voilà pourquoi, dans le système des valeurs, ça, c'est défendable, ça, ce n'est pas défendable. Et je pense qu'on gagnerait beaucoup à dire aux gens, sans mépris — il ne s'agit pas de mépriser les gens — : « Si vous n'êtes pas initiés en art contemporain, ne jugez pas de l'art contemporain », parce qu'on accepte volontiers qu'il est nécessaire de parler le chinois pour pouvoir comprendre le chinois et s'exprimer en chinois. Ça paraît tellement élémentaire qu'on se demande pourquoi les gens s'autorisent des jugements sur l'art contemporain quand ils sont incompétents en matière d'art contemporain. Donc il faut savoir dire : je ne sais pas, je ne connais pas, je ne pratique pas, *a priori* c'est un monde qui m'est complètement inconnu, donc je n'ai plutôt pas d'avis là-dessus. Il faudrait que je travaille, que je recherche et que je me fasse un jugement avant de pouvoir juger. Aujourd'hui on juge de tout sur tout, n'importe quand, on fait des micro-trottoirs, la guerre au Kosovo, le Viagra, n'importe quel sujet et les gens se croient autorisés à porter un jugement en disant : « Moi, je sais ; j'ai jamais réfléchi à ça, mais j'ai bien des jugements là-dessus. » Donc je suis pour une restauration de la valeur, pour dire : « Mais attendez ! Tout ne se vaut pas. » Je suis pour une restauration de l'initiation, je suis pour une restauration du travail, de la transmission. C'est-à-dire que l'art contemporain, c'est un univers. Initiez-vous à cet univers et, après, vous aurez un jugement possible et, quand vous saurez circuler dans un certain nombre des labyrinthes de l'art contemporain, vous verrez, ça s'éclaircit et le jugement de goût, vous pourrez l'avoir après, personnellement. Mais ça a toujours été le cas. Il fallait un jugement de goût éclairé pour l'art contemporain de son temps au XVII^e, au XVIII^e... On ne rentre dans l'art baroque qu'initié à l'époque baroque, on ne rentre dans l'art classique qu'initié à l'art classique. Donc on ne rentre dans l'art contemporain qu'initié à l'art contemporain.

MARTEL — Deux dernières questions peut-être. D'abord, je crois qu'on est dans une phase où l'on est passé de produire à faire et de faire à être. Je vois dans cette esthétique relationnelle, cette espèce d'hédonisme — la génération *peircing* par exemple —, ce côté spectaculaire chez les jeunes devenu un spectacle. Parce que le *peircing*, c'est le spectacle. Ne serait-on pas passé du produire au faire et du faire à l'être ?

ONFRAY — Je vois plutôt les choses en termes d'être et de paraître. L'être a disparu au profit d'un paraître et le *peircing*, c'est le mode d'apparition à autrui. Je me montre comme quelqu'un qui... Rien de plus étranger, la plupart du temps, à une identité véritable. Je pense que les manifestations extérieures sont d'autant plus volubiles que la pauvreté intérieure est grande. Plus l'indigence d'une identité est manifeste, plus les démonstrations en originalité à l'extérieur sont grandes. Au demeurant, je ne suis pas contre les gens qui sont tatoués ou qui ont des trucs dans le nez et dans les oreilles, etc., pourquoi pas ? Mais là encore, ils ont l'impression d'être dans la transgression alors qu'ils sont dans le conformisme. C'est un conformisme local. C'est le conformisme d'une génération qui se pose en s'opposant, qui tâche de dire sa différence alors qu'en fait elle est dans un conformisme absolu. Ce sont des gens qui dans dix ans seront tous notaires et puis voilà, quoi ! Je pense que cette façon de se montrer trahit plutôt un

malaise qu'autre chose. Il y a un malaise pour moi quand je vois des gens qui ont besoin d'être dans la mode d'un local, je dirais. Je suis plutôt triste pour eux en les constatant comme ça, en les voyant comme ça, en me disant : « Ils ont besoin de ça pour être » alors que, finalement, ils ne sont que dans le paraître et l'important je pense est qu'on devient véritablement soi quand on enlève véritablement tout ça un jour, et qu'on s'aperçoit que l'essentiel, ce n'est pas de paraître un marginal mais d'être un marginal. Ce n'est pas d'apparaître comme ça, avec ce qu'on aura dans le nez, ce qu'on aura dans les oreilles ou avec sa crête, etc. Je ne suis pas contre, je trouve ça normal et nécessaire à un moment dans une évolution. Moi aussi, j'ai eu une période comme ça, ce n'était pas celle-ci, c'était la période de conformisme des années 70, quand j'avais une quinzaine d'années où, effectivement, j'avais les cheveux longs, j'avais un parka militaire, des jeans troués et des baskets, où j'avais vraisemblablement l'impression d'être quelqu'un et d'avoir une identité parce que ça déplaçait à mes parents, parce que ça déplaçait à un certain nombre de gens et puis parce que ça me donnait l'impression que je pouvais avoir une identité à peu de frais. C'est par la suite que l'on se défait de tout ça et qu'on se dit : « Mais après tout, la cravate ne fait rien à l'affaire. » Ce n'est pas parce qu'on a ou qu'on n'a pas une cravate, ce n'est pas parce qu'on a ou qu'on n'a pas un *peircing* que l'on est quelque chose particulièrement. On est vraiment quelqu'un quand on a un tempérament, un caractère, un style et il n'est pas besoin de colifichets extérieurs du genre : « Vous m'avez vu, vous pouvez me repérer comme tel, craignez-moi parce que je suis un marginal. » Je pense que les vraies marginalités sont secrètes, sont silencieuses, sont discrètes, sont actives et sûrement pas démonstratives, du moins pas sur ce mode-là, spectaculaire et théâtral. Ce n'est pas parce que j'apparaîtrai au regard du bourgeois comme quelqu'un ne partageant pas ses valeurs que je ne partage pas ses valeurs. En fait, on est parfois trop fasciné par les valeurs de la bourgeoisie quand on veut absolument s'y opposer avec des manières aussi factices. Il faut pouvoir dire : « Je ne suis pas gêné par le fait de rentrer dans votre monde, pour y poser mes bombes, pour y poser ma poudre, pour y mettre mes détonateurs et les faire exploser le moment venu. » Ça me semble beaucoup plus subversif de dire, par exemple : « Je vais dire non à mon époque en faisant de l'informatique et en devenant un *hacker*. » Je pense que les pirates qui sont capables de rentrer dans un système pour faire exploser le système sont bien plus intéressants que les gens qui disent refuser l'ordinateur. Je pense que, si on refuse l'empire de l'ordinateur (je ne suis pas contre l'informatique, ça n'aurait pas de sens, ce serait comme être contre l'électricité) mais, si on veut être contre un certain empire de l'informatique, il faut être un informaticien. Donc il faut rentrer dans un monde où l'on va pouvoir placer ses virus. Je pense que le *peircing* aujourd'hui est une occasion, c'est comme ce dont on parlait tout à l'heure au début de notre entretien, c'est un peu l'espèce de fête organisée par la bourgeoisie pour permettre la réintégration ou la récupération un peu plus tardive. Donc on laisse cette espèce de « Il faut que jeunesse se passe, il faut que *peircing* se passe. » D'ailleurs, ce qui est assez singulier, c'est que tout ça peut très bien disparaître. Ça ne laisse pas de traces. On sait très bien qu'on peut avoir des *peircings* et qu'on peut les enlever quand on va dîner chez les grands-parents ou qu'on va à un entretien d'embauche. Donc ce sont des manifestations pour moi extrêmement superficielles de l'esprit d'une époque, du conformisme de gens qui se prennent pour des anticonformistes. Ça ne me gêne pas du tout, ça me semble nécessaire, c'est un moment à une période de l'existence où on n'est jamais très assuré de soi, où on n'est jamais très heureux d'être dans sa peau, comme ça, quand on a l'âge du *peircing*, parce que globalement il y a très peu de gens qui, passé quarante ou cinquante ans, arborent des *peircings*, je pense. Sociologiquement, ce doit être extrêmement minoritaire. On va plutôt avoir affaire à des jeunes, à des adolescents. Moi, je vois ça avec mes élèves et je trouve ça plutôt touchant et attendrissant. Ils m'attendrissent, moi, mes élèves avec leurs boucles d'oreilles dans le nez.

MARTEL — Finalement, cette année, c'est le 400^e anniversaire de la mort de Giordano BRUNO qui a été brûlé par l'Inquisition. Je sais que nous, on va signaler un peu ça. Je me demandais si tu avais une vision personnelle, si tu t'étais déjà attaqué à ce monstre qu'est BRUNO parce que nous, on le voit un peu comme l'ancêtre de l'intellectuel alternatif...

ONFRAY — Oui, oui... Il n'est pas tout seul, mais c'est un emblème. C'est assez emblématique d'avoir payé de... C'est un philosophe qui n'est pas traduit, peu traduit en France...

MARTEL — On vient de finir la traduction en France.

ONFRAY — Oui, c'est Les Belles Lettres qui ont fait une belle édition. Mais c'est quand même étonnant qu'on n'en ait pas disposé un peu plus tôt. On ne dispose pas d'une édition de VANINI non plus. Enfin, il y a un certain nombre de libertins, pour le dire dans ce terme-là, c'est-à-dire des gens qui n'ont placé rien au-dessus de la liberté et qui ont parfois payé de leur vie, qui sont effectivement de grands ancêtres dans la galerie des alternatifs. Mais moi, je remonterais beaucoup plus loin : Diogène, Antisthène, Aristippe de CYRÈNE ; il y a en permanence des figures d'opposition. Mais effectivement, toutes les occasions de parler de Giordano BRUNO seront bonnes. Cependant, il y a chez Giordano BRUNO quelque chose qui me gêne, c'est son espèce de panthéisme, c'est son absence d'athéisme radical.

MARTEL — Il recherchait le divin, quand même...

ONFRAY — Absolument. Il est prêtre, il ne faut pas l'oublier, et il y a chez lui un désir de Dieu qui me gêne un peu, moi. On l'a tué au nom de l'idée que l'on se faisait de Dieu, au nom de l'idée catholique, apostolique et romaine de Dieu. Mais moi, je préfère comme vraies figures de la subversion des gens pour lesquels Dieu n'existe pas. Il y a des gens pour lesquels Dieu existe et pour qui il faut simplement le débarbouiller et lui changer la figure : je suis contre le déisme, je suis contre le théisme, je suis contre le panthéisme, je suis contre toutes les formes qui permettent de reconfigurer Dieu. Moi, je suis pour une défiguration de Dieu en disant athéisme intégral, athéisme radical et, s'il faut se choisir des héros, autant aller les choisir du côté des gens qui ont dit : « Dieu n'existe pas, la religion est une supercherie, c'est une fourberie intégrale. » Et ça n'a pas été le cas de Giordano BRUNO.

MARTEL — La certitude, ce n'est pas déjà une émanation divine ?

ONFRAY — Une émanation divine, la certitude ? Ah non, non, non... Au contraire, c'est une émanation absolument humaine. Non, non...

MARTEL — Domingo CISNEROS, artiste mexicain bien connu ici, me disait : « C'est l'artiste qui a inventé Dieu. »

ONFRAY — Non, je crois que c'est l'homme peureux qui a inventé Dieu. Je crois que l'invention de Dieu suppose en amont une immense peur, une immense angoisse. Je pense qu'à l'origine de l'humanité, quand les hommes ont vu la nuit grandir, le jour rapetisser, les saisons se modifier, la neige arriver et puis le retour du printemps, on ne connaissait pas à l'époque le principe des équinoxes, le principe des solstices, le mouvement des planètes qui justifient les saisons ou les rythmes alternatifs de la nature... Je pense que, quand on a passé la journée dans la lumière et que la nuit arrive, avec le froid, avec les bêtes sauvages, etc., de manière primitive, on doit avoir le sentiment d'un cycle, avec les cycles naturels, le jour et la nuit, le printemps, l'été et les saisons et on commence à vénérer ce mouvement-là, cette puissance-là, et on est dans le mouvement qui nous conduit vers Dieu. On commence à remercier le soleil parce qu'il revient, on commence à remercier ou à implorer une espèce de dieu quand la foudre est tombée, le dieu du feu, le dieu de l'énergie, le dieu de la force ou de la fécondité.

Enfin, il y a à mon avis à l'origine des craintes et des angoisses la généalogie du polythéisme et puis, d'une certaine manière, pour fédérer tous ces dieux-là, un dieu, généalogie du monothéisme. On considère que, s'il y a des dieux, il y a sûrement un dieu des dieux, un patron, Zeus d'une certaine manière. Et quand Zeus existe, le Dieu des juifs n'est pas très loin, donc le Dieu des catholiques est présent. L'invention de Dieu, à mon avis, procède d'une impuissance à être, d'une incapacité à être, ou à tout saisir, ou à tout comprendre. Ce que je ne comprends pas, je l'hypostasie dans une figure que j'appelle Dieu. Ce n'est pas l'artiste qui a créé Dieu, c'est l'homme qui a eu peur, c'est l'homme qui a été craintif, c'est l'homme qui n'a pas compris et qui n'a pas saisi, et pas seulement l'artiste. Je pense, moi, même à l'inverse que, d'une certaine manière, le véritable artiste, il invente la mort de Dieu.