

Parages

Jacques Derrida



Galilée

Collection La philosophie en effet

Parages

DU MEME AUTEUR

CHEZ LE MÊME EDITEUR

L'archéologie du frivole (Introduction à *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac, 1973). Repris à part chez Gonthier-Denoël, 1976. *Glas*, 1974 (Gonthier-Denoël, 1981). *Ocelle comme pas un*, préface à *L'enfant au chien assis*, de Jos Joliet, 1980. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, 1983. *Otobiographies*, L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre, Galilée, 1984. *Schibboleth*, Pour Paul Celan, Galilée, 1986.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

L'origine de la géométrie, de Husserl. Introduction et traduction, PUF, 1962. *L'écriture et la différence*, Le Seuil, 1967. *La voix et le phénomène*, PUF, 1967. *De la grammatologie*, Minuit, 1967. *La dissémination*, Le Seuil, 1972. *Marges - de la philosophie*, Minuit, 1972. *Voûtions*, Minuit, 1972. *Economimesis*, in *Mimesis*, Aubier-Flammarion, 1975. *Où commence et comment finit un corps enseignant*, in *Politiques de la philosophie*, Grasset, 1976. *Fors*, préface à *Le verbier de l'Homme aux loups*, de N. Abraham et M. Torok, Aubier-Flammarion, 1976. *L'âge de Hegel; La philosophie et ses classes; Réponses à La Nouvelle Critique*, in *Qui a peur de la philosophie?* du GREPH, Flammarion, 1977. *Scribble*, préface à *l'Essai sur les hiéroglyphes* de Warburton, Aubier-Flammarion, 1978. *Limited Inc., a, b, c*, The Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1977. *Eperons, Les styles de Nietzsche*, Flammarion, 1978. *La vérité en peinture*, Flammarion, 1978. *La philosophie des États généraux*, in *Les États généraux de la Philosophie*, Flammarion, 1979. *Living on (Survivre)*, in *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, 1979. *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Aubier-Flammarion, 1980. *Signéponge*, Columbia University Press, 1983. *La Filosofia como institución*, Juan Granica ed., Barcelone, 1984. *Sopra-vivere*, Feltrinelli, Milan, 1982. *Feu la cendre/Cio'che resta del fuoco*, Sansoni, Florence, 1984. *Popularités, Du droit à la philosophie du droit*, avant-propos à *Les sauvages dans la cité*, Champ Vallon, 1985. *Lecture de Droit de regards*, de M. F. Plissart, Minuit, 1985. *forcener le subjectile*, préface aux *Dessins et portraits d'Antonin Artaud*, Gallimard, 1986. *Mémoires*, Trois lectures pour Paul de Man, Columbia University Press, 1986.

JACQUES DERRIDA

Parages

GALILEE

Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous les pays,
y compris l'U.R.S.S.

© 1986 Éditions Galilée
9, rue Linné, 75005 Paris
ISBN 2-7186-0295-3

Ne faudrait-il pas, allant contre l'usage, dire en premier lieu la disparité?

Alliés ou reliés, ces écrits paraissent ensemble néanmoins, dissemblables et discontinus.

Sans doute cherchent-ils à décrire un seul et même mouvement. Procédant *en vue* d'une œuvre unique, celle de Maurice Blanchot, ils tenteraient ainsi de l'approcher, même s'ils doivent renoncer à l'aborder.

Sans doute aussi appartiennent-ils à un seul et même temps : ils furent écrits et publiés, dans leur première version, entre 1975 et 1979.

Ils paraissent avoir encore ceci en commun : ils partent tous d'une certaine *situation* - dans la langue et entre les langues, *en traduction*. Ils en parlent aussi, le rappellent sans cesse, ne disent peut-être rien d'autre. Cela tient sans doute à des raisons intérieures et propres à chaque *texte* mais aussi à cette autre nécessité : à l'exception d'un seul, *Pas*, depuis longtemps inaccessible en France, ils devaient être publiés à l'étranger, tantôt en français, tantôt en édition bilingue, tantôt en traduction.

En apparence, donc, un seul et même temps. On suppose

Parages

alors la continuité d'une expérience et quelque principe de rassemblement. Et de fait, au cours de ces années, j'avais cru relire les œuvres de fiction de Maurice Blanchot. En vérité je les découvrais. Appelons-les encore *fictions* par commodité. Elles portent parfois la mention de *récit*, ailleurs celle de *roman*. Il arrive que ce signe d'appartenance n'apparaisse pas ou s'efface d'une version à l'autre, d'une édition à l'autre.

Comment légitimer ces noms?

La question ressurgira sans cesse, sous une forme ou sous une autre, je l'abandonne ici. Elle demeure inséparable des autres motifs de ce livre. Motifs plutôt que thèmes, *motifs* pour faire signe en particulier vers ce qui met en mouvement, et d'abord vers la *citation*, que j'entends parfois dans ce sens venu du latin. Incitation ou sollicitation, elle appelle ou donne le mouvement.

Ces motifs reconduisent en des lieux où, les critères de décidabilité cessant d'être assurés, une décision peut engager enfin.

Et l'événement avoir lieu. Plus d'une fois.

Que dire ici, pour commencer, de ces lieux?

D'abord ils ne laissent aucune chance, et aucun droit ne peut y être reconnu à quelque partage entre littérature et philosophie. Proposition qui n'interdit pas, requiert au contraire de nouvelles et rigoureuses distinctions, toute une redistribution des espaces (soit dit à l'intention de ceux qui voudraient tirer avantage de ladite proposition, toutes sortes d'avantages et ce sont toujours ceux de la confusion).

Si l'on tentait par anticipation d'y suivre une trajectoire depuis les questions qui viennent de surgir, celles du genre, du titre ou de la loi, du récit ou du roman, du simulacre, de la fiction ou de la vérité, du mouvement et de la citation, on pourrait multiplier les passages du relais. Un exemple parmi d'autres : la loi *et* la loi du genre, le genre *et* le récit, le récit *et* la citation (avec ou sans marque codée, avec ou sans guillemets), la citation *et* la « première fois » d'un événement, l'événement *et* la venue, la venue, le faire-venir (encore la citation) ou le laisser-venir, le venir *et* l'adresse (*viens, venez*),

Introduction

l'adresse et la destination, la destination, l'éloignement ou l'approche, l'approche et l'appropriation - ou pas, etc. Telle autre chaîne métonymique associera la loi du genre et de la différence sexuelle, par exemple, et c'est le frayage d'un autre récit. Telle autre passera du mot « pas » à la négativité, de la négativité à la dialectique, à la dénégation, telle autre encore, etc.

Ces fictions, gardons le nom, je croyais les avoir déjà lues. Aujourd'hui, au moment où, les ayant étudiées puis longuement citées, j'ose publier ces essais, j'en suis moins sûr que jamais. D'autres œuvres de Blanchot m'accompagnent depuis longtemps, celles que l'on situe, aussi improprement, dans les domaines de la critique littéraire ou de la philosophie. Non qu'elles me soient, elles, devenues familières. Du moins avais-je pu croire, au cours des années dont je parle, y avoir déjà reconnu un mouvement essentiel de la pensée. Mais les fictions me restaient inaccessibles, comme plongées dans une brume d'où ne me parvenaient que de fascinantes lueurs, et parfois, mais à intervalles irréguliers, la lumière d'un phare invisible sur la côte. Je ne dirai pas que de cette réserve désormais les voici sorties, bien au contraire. Mais dans leur dissimulation même, dans l'éloignement de l'inaccessible *comme tel*, parce qu'elles donnent sur lui en lui donnant des noms, elles se sont de nouveau présentées à moi. Avec une force maintenant inéluctable, la force la plus discrète et donc la plus provocatrice, force de hantise et de conviction, injonction d'une vérité sans vérité, toujours au-delà de la fascination dont on parle à leur sujet. Cette fascination, elles ne l'exercent pas. Elles la traversent, la décrivent, la donnent à penser plutôt qu'elles n'en usent ou n'en jouent. Mais avant de parler d'une loi de la fascination, nous devons être attentifs à une fascination *de* la loi. Celle-ci paraît toujours fascinante, on devra se demander pourquoi elle peut être aussi fascinée, ce qui semble unimaginable ou inconcevable, sinon impensable.

Pourquoi la disparité?

De pages préliminaires on attend toujours, c'est parfois la présomption de l'auteur, qu'elles aient valeur d'avertissement. Par respect pour le genre, je m'en tiendrai donc à une

mise en garde. Elle préviendra sans interdire : il vaudrait mieux tenir ces textes pour des corps dissociables, épars et disparates. Qu'on ne s'attende pas en effet à quelque discours *théorique* organisé au sujet de l'œuvre fictionnelle de Blanchot dans son *ensemble*. Ni théorie ni ensemble, des *situations* de parole, plutôt, une topologie parfois impraticable et qui ne serait pas sans rapport, au moins indirect et analogique, avec tel ou tel paradoxe dans ce qu'on appelle la *théorie des ensembles*.

Premièrement, donc, les voix qui s'enchevêtrent dans ce livre ne portent pas un discours, un seul discours et qui soit en dernière analyse de nature théorique. Il y a là plusieurs discours, aucun d'eux ne propose de conclusions en forme de théorèmes, que ceux-ci relèvent de la critique littéraire, de la poétique, de la narratologie, de la rhétorique, de la linguistique, de la sémantique. Et en fin de compte, pour l'essentiel, le souci de ce livre ne serait ni herméneutique ni philosophique. Le dira-t-on étranger à toute discipline?

Non, pour deux raisons : 1. L'une des questions qui se laissent entendre avec le plus d'insistance, à travers cette multiplicité de voix, concerne la loi, en particulier celle qui norme le théorique, le thématique ou le thétique pour les constituer, précisément, en disciplines, pour y trouver, plutôt, la condition de tout enseignement. Comment en reconnaître les frontières, le fonctionnement et les effets institutionnels? Comment évaluer les compétences, le régime des énoncés, la règle spécifique, l'autorité propre? Est-il possible d'en décider, voire de s'y soumettre en toute rigueur? Où passe la ligne de partage entre l'événement d'un énoncé inaugural, une citation, une paraphrase, un commentaire, une traduction, une lecture, une interprétation? 2. Tous ces textes furent associés, pour moi, à une expérience, à la mise à l'épreuve, plutôt, d'un enseignement. Une contre-règle les a, certes, dictés : comment écrire ce qui ne se laisse pas réduire, de part en part, aux injonctions d'une parole didactique, si libérale ou affranchie fût-elle? Mais ils s'expliquent sans cesse, et peut-être par cela

Introduction

même, avec l'institution académique. De l'enseignement ils font à leur tour un thème. Un *thème* à élaborer au voisinage de ce qu'en dit Blanchot, par exemple dans *La pensée et l'exigence de discontinuité* (*L'entretien infini*, 1969), mais aussi une *position* à interroger ou à inquiéter, par exemple dans la figure masculine de la maîtrise. Car de surcroît, tout en m'efforçant de soustraire cette écriture aux normes didactiques, limite par essence inaccessible, il se trouve que simultanément, parallèlement, j'enseignais. Au cours de différents séminaires dont on pourrait suivre certains sillages à la lecture, je tentais une introduction à l'œuvre ou à la pensée de Blanchot. Il s'agissait toujours de la traduction, au sens le plus conventionnel et à d'autres sens de ce mot; et ces séminaires eurent lieu tantôt à Paris, tantôt à l'université de Yale. Entre ces deux rivages, comme entre deux langues, le partage invisible mais aussi l'abîme d'un océan. L'un des séminaires portait sur le don et le temps. *Donner le temps* fut son titre, et des lectures de Mauss, Benveniste, Heidegger, Baudelaire conduisirent pour finir à une analyse de *La folie du jour*. Un autre, distribué sur trois ans, eut pour titre *La chose* : deux séries de lectures apparemment indépendantes ou parallèles, les unes consacrées à Heidegger, les autres, successivement à Ponge (1975), Blanchot (1976), Freud (1977). Un autre encore, *Du droit à la littérature* (1978), passait en particulier par une interprétation de *La littérature et le droit à la mort*. Un autre enfin (1979) s'attachait à comparer les deux versions de *Thomas l'Obscur*. Le projet que je dois encore ajourner fut d'abord de refondre et d'ordonner un jour en un seul ouvrage toutes les notes de ces séminaires. Ce que je me risque aujourd'hui à publier ressemble davantage à la partition discontinue d'écritures hétérogènes. Elles auraient au moins en commun de n'avoir pu se laisser habilitier ou réhabiliter par la parole enseignante.

Deuxièmement. S'ils ne se vouent pas, pour l'essentiel, à la théorie, ces textes ne prétendent pas davantage cerner un *ensemble*, le corpus des fictions de Blanchot. Cela ne tient pas seulement à des structures paradoxales qui discréditeraient par

avance les valeurs d'ensemble et de corpus. De tels paradoxes harcèlent sans doute cet ouvrage. Mais ils n'expliquent pas tout. Il y eut aussi, bien entendu, des limites plus contingentes que je ne veux pas dissimuler. Peut-être toutes les fictions de Blanchot sont-elles citées ou évoquées à un moment ou à un autre, je n'en suis même pas sûr. Certaines d'entre elles, toutefois, auront laissé une empreinte beaucoup plus visible que d'autres, qu'il s'agisse en particulier des deux versions de *L'arrêt de mort* ou des deux publications du même récit finalement intitulé *La folie du jour*. Même si mes analyses ne sont pas encore, et de loin, à la mesure de ces deux œuvres, elles laissent la plupart des autres dans la pénombre. Telle disproportion trahit une immense injustice. Malgré la règle des récurrences, et si légitime que soit parfois la tentation *analogique*, chaque fiction demeure incommensurable, et l'événement de chaque version pour une « même » oeuvre.

Disproportion, donc, et disparate. Porté au-delà de ce qui s'informe dans un traité théorique, continu et monologique, chacun des textes ici rassemblés se met en scène, si l'on peut dire, suivant la loi de sa dissemblance et toujours sur un mode fictionnel. Chacun d'eux se partage autrement. D'où son isolation, disons plutôt son insularité. Il ne communique avec les autres que par la mer. Ici (*Pas*), deux voix dont l'une, manifestement masculine, se prend parfois aux pièges de l'autorité enseignante ou magistrale alors que l'autre, plutôt féminine, cite à comparaître la citation qui l'appelle - et dit *viens*. Ailleurs (*Survivre*), triomphe de la vie comme triomphe de la mort, une double procession s'avance, telle une double théorie, dans la concurrence de deux discours superposés : en bas de page une longue bande d'écriture sous-jacente accompagne l'autre. Dans la forme d'une Note au traducteur, *un. Journal de bord* (traduit en *Border Lines*) murmure les dates et les échéances au-dessous du discours principal, naturellement plus audible et plus articulé. Ici encore (*Titre à préciser*), une conférence académique se voit tout entière occupée à interroger, jouer, déjouer, exhiber les titres ou contrats qui autorisent une allocution de ce genre. Ailleurs, dans *La loi du genre* préci-

Introduction

sément, une autre communication aborde la question du genre au cours d'un colloque. Elle tente de la traiter sur un mode qui, de façon à la fois contrainte et délibérée, se prend dans les filets de sa propre performativité. Comme les autres textes, elle s'aventure au-delà de partages trop bien reçus entre la parole performative et la parole constative, dans ces parages où une ligne de bord se met à trembler. Elle s'indécide régulièrement, entre l'événement de la citation, d'avance divisible et itérable, et le désir de la venue elle-même, avant toute citation. Mais l'événement - rencontre, décision, appel, nomination, initiale incision d'une marque - ne peut advenir que depuis l'expérience de l'indécidable. Non pas l'indécidable qui appartient encore à l'ordre du calcul mais l'autre, celui qu'aucun calcul ne saurait anticiper. Sans cette expérience, y aurait-il jamais la chance d'un pas franchi? Un appel pour l'événement (*viens*)? un don, une responsabilité? Y aurait-il autre chose, autre cause que la causalité? Tout ne serait-il pas livré au programme?

Parages : à ce seul mot confions ce qui *situe*, tout près ou de loin, le double mouvement d'approche et d'éloignement, souvent le même pas, singulièrement divisé, plus vieux et plus jeune que lui-même, autre toujours, au bord de l'événement, quand il arrive *et* n'arrive pas, infiniment distant à l'approche de l'autre rive.

Car la rive, entendons l'autre, paraît en disparaissant à la vue. Une partie seulement de ce livre, sa note la plus basse, s'appelle *Journal de bord*, comme pour tenir le registre d'une navigation, mais tous les bords, d'un texte à l'autre, sont aussi des rivages, rivages inaccessibles ou rivages inhabitables. Paysage sans pays, ouvert sur l'absence de patrie, paysage marin, espace sans territoire, sans chemin réservé, sans lieu-dit. Non qu'il en manque mais s'il a lieu, *il le faut*, il devra d'abord s'ouvrir à la pensée de la terre comme au frayage du chemin. Page après page, on le vérifiera mais je n'en pris claire conscience qu'après coup, tout paraît attendre ici au bord, et au

Parages

bord de la mer, parfois tout près de s'y perdre ou de se laisser battre par elle. Si j'avais dû choisir en ce lieu un exergue, peut-être aurais-je cité tel passage, les premières lignes de *Thomas l'Obscur* :

Thomas s'assit et regarda la mer. Pendant quelque temps il resta immobile, comme s'il était venu là pour suivre les mouvements des autres nageurs et, bien que la brume l'empêchât de voir très loin, il demeura, avec obstination, les yeux fixés sur ces corps qui flottaient difficilement. Puis, une vague plus forte l'ayant touché, il descendit à son tour sur la pente de sable et glissa au milieu des remous qui le submergèrent aussitôt.

ou tel autre, l'incipit de *Celui qui ne m'accompagnait pas* :

Je cherchai, cette fois, à l'aborder. Je veux dire que j'essayais de lui faire entendre que, si j'étais là, je ne pouvais cependant aller plus loin, et qu'à mon tour j'avais épuisé mes ressources.

Et plus loin :

Je pouvais me rappeler, comme une navigation enivrante, ce mouvement qui m'avait à plus d'une reprise poussé vers un but, vers une terre que je ne connaissais pas et que je ne cherchais pas à atteindre, et qu'il n'y eût en définitive ni terre ni but, je ne m'en plaignais pas, car, entre-temps et par ce mouvement même, j'avais perdu le souvenir de cette terre, je l'avais perdu, mais j'avais aussi gagné la possibilité d'aller au hasard, bien que, justement, livré à ce hasard, il me fallût renoncer à l'espoir de m'arrêter jamais. La consolation aurait pu être de me dire : Tu as renoncé à prévoir et non à l'imprévisible. Mais la consolation se retournait comme un dard : l'imprévisible n'était rien d'autre que le renoncement même, comme si chaque événement, pour m'atteindre, dans cette région où nous naviguions en commun, eût exigé de moi l'engagement de me glisser hors de mon histoire.

Introduction

Parages encore : ce nom semble émerger seul, c'est du moins l'apparence, pour consigner l'économie des thèmes et du sens, par exemple l'indécision entre le proche et le lointain, l'appareillage dans les brumes, en vue de ce qui arrive ou n'arrive pas au voisinage de la côte, la cartographie impossible et nécessaire d'un littoral, une topologie incalculable, la phononomie de l'ingouvernable.

En vérité le nom n'est jamais seul. Chacune de ses syllabes reçoit d'une onde sous-marine la venue d'un autre vocable - qui, lui imprimant un mouvement parfois imperceptible, y échange encore sa mémoire. Et c'est le souvenir des *mots en*, comme on dit étrangement pour accentuer le commencement ou la fin d'une nomination : ici les noms en *pa*, *par*, *para*, *ra*, *rage*, *age*. Avec leur valeur de signifiants, comme on disait naguère. Dans les collusions d'un glossaire qui ne reste jamais aléatoire, syllabes ou mots entiers, ils inquiètent l'inconscient peut-être, et le corps propre d'un titre. La liste et la généalogie de ces *autres mots* ne doivent pas ici s'établir - ni table ni tableau. La déduction serait longue et ne saurait se clore. Apparemment fortuite, l'occurrence de chaque vocable viendrait croiser, dans ces parages, et le hasard et la nécessité : leur brève, abréviation d'une signature à peine esquissée, aussitôt effacée, un nom dont on ne sait plus à qui il revient, à quel auteur ou à quelle langue, à l'une ou à l'autre.

Pas

La première version de ce texte parut dans la revue *Gramma* (Cahiers 3/4, *Lire Blancbot*, 1) en 1976. Elle était alors précédée de deux lettres à moi adressées par Frédéric Nef et publiées par la revue, puis d'un préambule que je reproduis ici.

Préambule

« ... comme s'il y avait toujours un peu moins dans la réponse que dans la question. » L'attente l'oublie

« L'appel a toujours lieu, il n'a pas besoin qu'on réponde, il n'a jamais réellement lieu, c'est pourquoi il n'est pas possible de lui répondre. Mais celui qui ne répond pas, plus que tout autre, est enfermé dans sa réponse.

Quand me suis-je livré à ce risque?

Peut-être en dormant... » Celui qui ne m'accompagnait pas

En sa version première et inachevée, voici le fragment d'un texte que j'écris « en ce moment ». Indirect et, autant que possible, fictif, il décrirait le *préambule* d'une réponse aux deux lettres de Frédéric Nef.

- Viens.

Viens : comment appeler ce que je viens de - ce que je viens de quoi? ce que je viens de dire? Viens, est-ce un mot? Un mot de la langue française? un verbe? Voilà en apparence un impératif nécessairement présent, mode ici conjugué à la deuxième personne du singulier. Cette définition paraît aussi sûre qu'insuffisante. Comment appeler ce que je viens de - de quoi? de dire? de faire? Qu'ai-je fait? J'ai appelé. Comment appeler *cela*?

As-tu remarqué comment cela, « Viens », disons ce mot étrange, dans *L'arrêt de mort*, tout près de la fin, avant ces deux derniers paragraphes disparus d'une édition à l'autre et provoquant plus, par leur disparition...

-Je dois vous interrompre, vous me perdez. M'avez-vous dit « viens » ou déjà cessé de me parler pour vous entretenir, vous, avec qui que ce soit, de ce - disons ce mot, et de savoir comment il - il quoi au fait? Je suis perdue.

- Je ne sais plus. Aucun verbe ici ne peut se mesurer à ce mot pour décrire ce qu'il fait. *Opérer, fonctionner, jouer* m'en-

Parages

nuient. Il n'a pas suffi à la fastidieuse « modernité » de les user, elle n'a même pas réussi à les soustraire à la vieille histoire qu'elle ne reconnaît plus en eux. Ce « mot » « viens », tel qu'il est dit...

—Je ne l'entends plus. L'ai-je entendu? A-t-il été dit? Par qui? Il est écrit déjà, et c'est pourquoi je suis perdue. Celui qui aurait été dit, n'est-ce pas celui que vous m'auriez adressé, à moi, seule, uniquement, au présent, une seule fois ne laissant aucune trace écrite, ne se confondant en tout cas avec aucune, mais expliquant que maintenant je suis là pour vous répondre? Je n'y répondrais pas autrement. D'ailleurs, quoi que vous fassiez pour le citer, l'écrire, le reprendre entre guillemets, et guillemets entre guillemets, ne l'avez-vous pas *dit*, déjà, de toute façon, avant même de le prononcer, de telle sorte que je suis là, comme noyée mais vous répondant encore?

—Oui, oui. Mais si j'avais pu le *dire* seulement, tu ne t'inquiéterais pas de cette citation, à l'œuvre déjà, par laquelle j'ai commencé à parler d'un autre « viens », par l'autre à l'autre adressé puis gardé entre ses guillemets. Il était - déjà - entre des guillemets dans *L'arrêt de mort*, tout près de la fin, non pas à la fin, ni de la première ni de la dernière version, mais près de la fin, déjà divisé. D'où me viennent néanmoins la force et le désir de répéter, de citer, de réciter pour toi : « ... *et finalement elle a toujours été à ma mesure, je l'ai aimée et je n'ai aimé qu'elle, et tout ce qui est arrivé, je l'ai voulu, et n'ayant eu de regard que pour elle, où qu'elle ait été et où que j'aie pu être, dans l'absence, dans le malheur, dans la fatalité des choses mortes, dans la nécessité des choses vivantes, dans la fatigue du travail, dans ces visages nés de ma curiosité, dans mes paroles fausses, dans mes serments menteurs, dans le silence et dans la nuit, je lui ai donné toute ma force et elle m'a donné toute la sienne, de sorte que cette force trop grande, incapable d'être ruinée par rien, nous voue peut-être à un malheur sans mesure, mais, si cela est, ce malheur je le prends sur moi et je*

m'en réjouis sans mesure et, à elle, je dis éternellement : " Viens ", et éternellement, elle est là. »

Il ne dit pas « Viens », il dit qu'il le dit « *Je dis éternellement " Viens " »* et je me demande si la démesure du malheur ne s'y entraîne pas déjà, si son éternité n'est pas là, dans la division de cela, de ce « Viens » - là qui fait qu'« elle est là », éternellement. Il dit *maintenant* qu'il le dit, mais qu'il le dit, donc l'a dit et le dira, éternellement.

-Je suis venue pourtant, déjà. La citation ne m'a pas interdite, elle vous a échappé dès lors qu'elle m'a appelée, moi, uniquement, tutoyée dans sa dérive même. J'arrive...

- Oui, oui. C'est pour te parler de la venue, de ce qui arrive ou n'arrive pas que je t'ai appelée, uniquement. Cette citation ou re-citation du *viens*, par exemple dans *L'arrêt de mort*, ne l'entends pas seulement comme une défaite, comme si la force vive d'une appellation s'exténueait, se décomposait, se tordait aussi, biaisée, oblique, indirecte. La récitation de *viens*, celle qui le rend possible en son premier événement, celle qui l'affranchit en sa franchise et ouvre à l'énergie de ces *récits*, n'est-ce pas l'affirmation répétée? Si *viens* est *d'abord* cité, cela ne tient pas tant à quelque déperdition de l'acte de parole authentique dans l'écriture citationnelle qu'à la force de répétition affirmative, à l'affirmation qui s'affirme, ne se produit comme appel unique de l'à-venir que comme la volonté de se répéter, de s'allier avec elle-même en ce qu'elle affirme, éternellement. Autre pensée du retour éternel à partir de laquelle relire cette écriture citationnelle ou récitative. Pourquoi aurais-je, à mon tour, aimé citer *L'arrêt de mort*, sinon pour le réaffirmer? « ... *je l'ai aimée et je n'ai aimé qu'elle, et tout ce qui est arrivé, je l'ai voulu...* » Le *oui* qui fait dans la langue un trou aussi étrange que *viens*, il approuve, affirme, contresigne tout ce « qui est arrivé », il s'élance au-devant de ce qui n'est pas encore arrivé; ce *oui*, celui qu'il réjouit, qui s'en « réjouit (s) (t) sans mesure » (il ne faut pas dire *il*, ici, mais *je*), approuve pourtant un « *malheur sans mesure* ». Il faut

Parages

donc penser ici, comme le même, la joyeuse répétition éternelle du *viens*, la récitation et le récit qui s'y entament, le malheur sans mesure, le commensurable et l'immense (« *et finalement elle a toujours été à ma mesure, je l'ai aimée et je n'ai aimé qu'elle, et tout ce qui est arrivé, je l'ai voulu [...] nous voue peut-être à un malheur sans mesure, mais, si cela est, ce malheur je le prends sur moi et je m'en réjouis sans mesure...* »). L'excès sans mesure du malheur et de la re-jouissance tient au redoublement de la force, de la force en tant que force donnée, force de don. « *Force trop grande* », est-il dit, et indestructible dès lors (« *incapable d'être ruinée* ») : cette indestructibilité est une « *incapacité* », l'étrange passivité d'un impouvoir procédant de ceci que la force est donnée, de l'autre reçue, reçue de l'autre à qui elle est aussi donnée, d'où l'éternel anneau, l'annulation sans fin relançant une alliance sans dette, un don sans crédit. Il s'effondre dans le malheur sans fond, seule disproportion qui ait « *toujours été à ma mesure* ». Une disproportion travaille ce singulier présent où rien de singulier jamais ne se présente, le présent du « *à elle, je dis éternellement : " Viens ", et éternellement, elle est là* ». Le présent de ce « *là* », le dernier mot qui *présente* « *elle* », il ne peut être défini que comme la réponse au *viens*. Qui est là? Qu'est-ce qui est là? Qu'est-ce que le « *là* »? Qui est le « *là* », sinon ce qui peut répondre à *viens*? Ce qui s'annonce : rien de ce qu'on peut dire de la disproportion de ce « *présent* », en termes de grammaire (verbe au mode impératif, présent en son temps, lié à telle personne, à tel adverbe, etc.), en termes de sémantique, de linguistique, de psychologie, de psychanalyse, de philosophie, n'aura pu *en tant que tel* s'y mesurer. Non que la disproportion leur reste inaccessible, refusée comme un au-delà. Elle disloque plutôt l'unité du *en tant que tel* qui définit, en dernier recours, l'identité de la région ou de l'objet. La disproportion tient à la nécessité de *répéter* l'affirmation, une affirmation qui ne dit pas *oui* à un étant, un sujet ou un objet, l'état ou la détermination de quelque chose, mais à (ce) qui est à venir *encore, encore* que la répétition éternelle aura toujours appelé depuis un « *elle est là* » déjà. Entre (celle) qui

« est là » *pour répondre*, non pas *afin de* répondre seulement mais aussi *du fait de* répondre à *viens*, et (celle) qui *déjà* aura donné toute sa force et appelé *viens*, nulle incompatibilité, nulle contradiction, mais nulle synthèse ou réconciliation non plus, nulle dialectique. D'où le malheur sans mesure. D'où aussi l'impossibilité de trancher entre *d'une part* une répétition éternelle de l'affirmation qui sauve le récit (je pourrai dire désormais le *récit* pour rappeler que le-récit-de-Blanchot, et je le lis aussi comme une nouvelle pensée de la citation selon l'éternel retour, la répétition du *oui* qui ne commence que par se redoubler - oui, oui -, par se citer une fois de plus, le récit, donc, est indemne, ne valant qu'une seule fois, force unique d'un *viens* qui ne se reproduit jamais : *viens* - sauf) et, *d'autre part*, mais du même coup, une répétition de ce qui est déjà réédité dans les guillemets, l'écriture et la citation au sens courant. La contamination par le sens courant n'est pas un accident, elle appartient à la structure de l'affirmation, elle est toujours risquée en tant qu'elle requiert le récit. L'écriture est aussi cette contamination irréductible, et le récit ce malheur sans mesure dont il peut dire « *je m'en réjouis sans mesure* ». Il le dit du récit lui-même, comme de ce à quoi il dit *viens*, et du *viens* lui-même, donc.

C'est pour te parler de la venue, de ce qui arrive ou n'arrive pas que je t'ai appelée, uniquement. Je ne pouvais pas m'entretenir de la venue avant de dire *viens*, à toi. Mais aurai-je pu dire, à toi, *viens*, sans savoir, sans avoir, sans voir d'avance ce que « venir » veut dire?

Mon hypothèse : on ne peut pas dériver ou construire le sens, le statut, la fonction, comme ils disent, de *viens*, de l'événement *viens*, à partir de ce qu'on croit savoir du verbe *venir* et de ses modifications. *Viens* n'est pas une modification de *venir*. Au contraire. Bien sûr, ce contraire n'est plus simplement un contraire, plutôt un tout autre rapport. Et par conséquent mon « hypothèse » ne désigne plus une opération logique ou scientifique, au sens habituel de ces mots, et qu'on aurait à vérifier ou à infirmer. Elle décrit plutôt l'avance insolite de *viens* sur *venir*. C'est un pas de plus ou de moins sous

Parages

venir. Il revient à soustraire quelque chose en toute position, telle qu'elle se propage et récite à travers les modes du venir ou de la venue, par exemple l'avenir, l'événement, l'avènement, etc., mais aussi à travers tous les temps et modes verbaux de l'aller-et-venir.

Viens ne donne pas un ordre, il ne procède ici d'aucune autorité, d'aucune loi, d'aucune hiérarchie. Je dis bien *ici*. Et pour rappeler que c'est seulement à la condition d'un contexte, d'une opération d'écriture très déterminée, ici le-récit-de-Blanchot, qu'un « mot », cessant d'être tout à fait un mot, désobéit à la prescription grammaticale ou linguistique, ou sémantique, qui lui assignerait d'être - ici - impératif, présent, à telle personne, etc. Voilà une écriture, la plus risquée qui soit, soustrayant quelque chose à l'ordre du langage qu'elle y plie en retour avec une rigueur très douce et inflexible. Mais qu'y soustraire ainsi? La « pensée »? Une pensée « hors la langue »? Il y aurait là de quoi scandaliser une certaine modernité. C'est un risque à courir, le prix à payer pour penser autrement le « hors la langue » de la pensée. *Viens* n'est pas un impératif, ce n'est pas un présent. Ne l'être pas, voilà qui ne lui confère pas une sorte de sauvagerie non linguistique laissant l'événement *viens* en liberté. Cela au contraire insiste dans la langue d'une singulière façon, inquiétant toutes les sécurités linguistiques, grammaticales, sémantiques. Si *viens* ne donne pas un ordre au présent à une personne, qu'est-ce qu'un impératif présent à la deuxième personne du singulier?

Ne donnant aucun ordre, ne recevant aucun ordre de la loi des lois, de l'ordre du langage, n'en donnant aucun parce qu'il n'en reçoit aucun, *viens* n'échange rien, il ne communique pas, il ne dit rien, ne montre, décrit, définit, constate rien, à l'instant où il se prononce, rien qui soit quelque chose ni quelqu'un, objet ou sujet. Il n'appelle même pas quelqu'un qui serait là avant l'appel. Dire qu'il appelle l'appel, qu'il s'appelle, ce serait plus juste pourvu qu'on n'y entende aucune réflexion spéculaire. Il faudra le préciser tout à l'heure. Pour les mêmes raisons, que je voudrais énoncer clairement, simplement, dans la limpidité, *viens*, qui n'est pas un ordre, n'est

pas non plus une prière, une demande, un désir. Bien qu'il rende possibles tous ces modes, il ne leur est pourtant pas antérieur, en amont comme une origine transcendante, pur et pour soi comme un mot primitif ou un *a-priori*. C'est chaque fois un événement singulier à condition d'un *viens*, chaque fois unique mais éternellement répété, disant *tu...*

- Oseriez-vous tutoyer Blanchot?

- Laisse cette question à plus tard. Pourquoi est-ce la chose la plus facile et la plus impossible? Pourquoi la chose la plus facile est-elle ici impossible? Et pourquoi peut-on lire ses écrits (et non seulement les récits) comme une méditation patiente et interminable sur le tutoiement, en lui? Disant cela, je ne réduis pas tout à une question, à un sens ou à un thème. La question du tutoiement au lieu où elle agit celle du *viens*, ne laisse rien hors d'elle, rien de la réalité, du symbolique, de l'histoire, de l'économie politique, de l'inconscient, de la sexualité, j'accumule pour prévenir la prévention. Elle ne laisse rien hors d'elle sans jamais rien totaliser. Je voudrais que tu t'approches lentement de ce dont il y va dans ce *viens*.

Il ne dit pas seulement *viens* mais aussi, beaucoup plus tard, dans *L'attente l'oubli, venez*. Contrairement au code et aux apparences, le *vous* ne tient pas l'autre à plus grande distance que le *tu* impliqué dans *viens*. Chaque fois, dans l'un et l'autre, l'opposition du proche et du lointain, avec l'immense réseau sémantique qu'elle ordonne, s'y trouve annulée, non dans la confusion ou le cercle de l'anneau mais selon ce que j'appelle, par provision, la démarche d'un pas. Que se passe-t-il quand le proche de-vient lointain? Un événement aux conséquences illimitées. (D'un autre pas, toute la pensée « heideggerienne » procède, en ses « tournants » de décision, par le « même » rapprochement é-loignant du proche et du lointain. *L'Entfernung* é-loigne le lointain qu'elle constitue, le rapproche donc en le tenant au loin. La appropriation éventuelle (étymologie forcée ou hasardée pour l'*Ereignis*) en est d'elle-même é-loignée.) La proximité du proche n'est pas proche, ni propre

Pararages

donc, et tu vois s'annoncer de proche en proche toutes les ruptures de barrage. Quand je dirai *éloignement* désormais, quand je le lirai dans l'un de ses textes, entends toujours le trait invisible qui tient ce mot ouvert sur lui-même, de lui-même é-loigné : d'un *pas* qui éloigne le lointain de lui-même. Pas est la Chose. « L'éloignement est ici au cœur de la chose » (*Les deux versions de l'imaginaire*, in *L'espace littéraire*).

Si *venez* ne met pas à distance, selon le code de la civilité, si *viens* suppose la distance, il ne faut pas se hâter de les distinguer. Et la répétition de l'unique, si elle est inhérente au *viens*, le pluralise d'avance, sorte de singulier pluriel qui s'appelle lui-même : comme il ne précède pas celle qui, « éternellement », « est là », son appel lui vient déjà de l'autre, c'est une réponse. Tel va-et-vient n'est pas une circulation spéculaire. La chambre ou l'hôtel, lieu de tous ses récits, constitue leur topique selon le pas de ce va-et-vient. Ce qu'est une chambre, si anonyme, si paradigmatique, commençant à devenir ce qu'elle est, une chambre, par exemple dans la neutralité d'un hôtel et de ses hôtes, nous ne le savons pas « avant » la logique - ou plutôt, la phoronomie atopique - de ce pas.

Dans *L'attente l'oubli*, pour citer encore, je découpe plus haut que l'articulation, selon un artifice qui n'est pas interdit : « ... Naturellement, il est libre de croire qu'en répondant comme machinalement et obligatoirement à son invite, elle ne fait que se soumettre à la pratique du lieu, s'il est vrai, comme il croit le savoir, qu'une partie de l'hôtel est réservée à de tels va-et-vient. Cette idée ne lui déplâit pas.

« ▼ Quand il lui avait dit : " Venez " - et elle s'approche aussitôt lentement, non pas malgré elle, mais avec une simplicité qui ne rend pas sa présence plus proche -, n'aurait-il pas dû, au lieu de formuler cette invitation impérieuse, se porter à sa rencontre? Mais peut-être a-t-il eu peur de l'effrayer par son geste; il veut la laisser libre et, si elle ne l'est pas de son initiative, libre encore de son mouvement. (Elle choisit un mouvement très lent, le plus étranger à l'hésitation à cause même de sa lenteur, mouvement où se retient l'immobilité qui lui est propre et qui contraste avec la brièveté de l'invitation autori-

Pas

taire.) C'est donc bien un mot d'autorité? - Mais aussi d'intimité. - Un mot violent. - Mais ne portant que la violence d'un mot. - La portant loin. - Atteignant le lointain sans lui porter atteinte. - Par ce mot ne l'arrache-t-il pas au lointain? - Il l'y a laissée. - Elle est donc toujours au plus loin? - Mais c'est le lointain qui est proche.

« Le mot n'est que le prolongement du signe qu'il lui a fait. Le signe en durant se change en un mot d'appel prononcé nécessairement à voix basse sur un ton d'impersonnalité où s'affirme l'attrait de l'étendue. Mais le signe ne disait rien? Il faisait signe en désignant. Mais l'appel est plus exigeant? Il va vers ce qu'il appelle. Mais il fait venir? Seulement ce qui demande à venir en l'appel. Mais il interpelle? Il répond en appelant. » Va-et-vient dans ce passage même. Passage d'un va-et-vient où l'origine du mouvement, geste, signe ou mot, ne se laisse jamais arrêter, assigner. Une voix dit « Il » (*Quand il lui avait dit « Venez »...*) pour citer celui qui aura semblé prendre l'initiative : venez passe d'abord pour un mot d'initiative sans passé. Mais il est, depuis le présent apparent du récit, cité au passé : « Quand il lui avait dit " Venez " ... » Or aussitôt, autre dépassement qui démembre l'origine en la synchronie qui devrait l'ajuster à elle-même, le mouvement de l'approche (« Il lui avait dit " Venez " et elle s'approche aussitôt lentement... ») est décrit au présent, en un présent contemporain, apparemment, du récit et non de l'événement qu'il rapporte. Ce qui sans doute fait image cinématographique (visible présent alors que le dicible est passé), mais remarque surtout que l'approche, qui devrait répondre à l'appel et donc le suivre, lui est, à très peu près, immédiatement simultanée. Le mot venez n'est pas au bout de lui-même que la réponse a commencé, elle, de s'approcher, comme si elle avait devancé ce qui la provoque : comme il est dit à la fin (« Mais il interpelle? Il répond en appelant »).

Venez est déjà une réponse : à un autre venez, c'est-à-dire au même, qui s'appelle depuis une distance infinie. Ce qui répond à viens.

Parages

—Celle qui répond à *viens*, moi qui suis là, avant même...

—Celle qui répond à *viens* semble tantôt accompagner l'appel en son présent (avant la fin du « mot » elle est là), tantôt le précéder, voire le provoquer, venue de plus loin et plus longtemps que lui, tantôt le suivre, comme un mouvement obéit à un passé qui l'a mis en mouvement, ici à un passé fort indéfini (« Il lui avait dit " Venez " et elle s'approche aussitôt lentement... »). La lenteur n'est plus tout simplement un certain rapport du temps au mouvement, une moindre vitesse. Elle accomplit, accélère et retarde à la fois infiniment un étrange déplacement du temps, des temps, des pas continus et des mouvements enroulés autour d'un axe invisible et sans présence, passant l'un dans l'autre sans rupture, d'un temps dans l'autre, en gardant la distance infinie des moments. Ce déplacement se déplace lui-même, dans toute la complexité de son réseau, à travers *L'attente l'oubli*. Le récit récite toujours, d'abord, le déplacement de ces déplacements. Il les é-loigne d'eux-mêmes. Tu as entendu une fois « il lui avait dit " Venez " et elle s'approche aussitôt lentement... ». L'approche se décrit ailleurs selon d'autres temps et d'autres rapports au temps apparent de l'énoncé *venez* : ici un passé simple (« Elle s'approcha lentement... »), là un plus-que-parfait (« et elle s'était approchée aussitôt »).

Voici :

« **v** " Venez ". Elle s'approcha lentement, non pas malgré elle, mais avec une sorte de profonde distraction qui le rendait, lui, merveilleusement attentif.

« Elle avait parlé, mais il ne l'écoutait pas. Il l'écoutait seulement pour l'attirer à lui par son attention. »

Plus loin : « ... et quand je lui dis : " Venez ", elle s'approcha aussitôt avec une profonde distraction qui me rendait extrêmement attentif. Lui disparut alors définitivement. Du moins, je le pensai pour plus de commodité. Un dieu disparaît-il? » (« rêve d'une nuit sans rêve » : trois, celui qui dit Je et « deux êtres d'ici, deux anciens dieux. Ils étaient dans ma chambre, je vivais avec eux »).

Plus loin encore :

« **v** Il savait quel avait été son premier mot à lui, il était sûr qu'en lui disant : " Venez " - et elle s'était approchée aussitôt - il l'avait fait entrer dans ce cercle de l'attrait où Von ne commence à parler que parce que tout a déjà été dit. Etait-il trop proche d'elle? N'y avait-il plus assez de distance entre eux? Et elle trop familière dans son étrangeté?

« Il l'avait attirée, c'était là sa magie, sa faute. " Vous ne m'avez pas attirée, vous ne m'avez pas encore attirée. " » C'est aussi pourquoi il (« Viens ») surgit du fond sans fond d'un passé indéfini (« Quand il lui avait dit " Venez "... »). L'approche qui lui répond - d'avance - est immédiate et infiniment retardée pourtant. Infiniment puisque l'approche qui répond à venez est une approche qui « ne rend pas sa présence plus proche ». Le pas qui rapproche é-loigne, réduit et ouvre en même temps, d'un même pas qui se nie et s'emporte lui-même, sa propre distance. Ce pas n'est pas même divisé par une négation ou dénégation de soi. Rien de dialectique dans ce « pas » - qu'on peut aussitôt mettre, comme « Viens » ou « Venez », entre guillemets - puisqu'il ne sera jamais présent à lui-même, auprès de soi, proche de soi dans quelque retour à soi : pas de réappropriation. L'impossibilité pour la « présence » d'être « plus proche », au plus proche, alors même qu'elle « s'approche », cette impossibilité se réimprime dans le temps disjoint du récit : non seulement on ne sait pas qui parle présentement (pour dire « Quand il lui avait dit " Venez " - et elle s'approche aussitôt... ») mais qui parle entre parenthèses, oppose les objections (Mais, Mais...) et les réponses dans un dialogue qui parfois recourt aux signes conventionnels du changement de personne - les tirets - et parfois s'en passe, dans le dernier paragraphe. La présence du présent (récit) est celle, impossible, de cet étrange « pas » d'éloignement.

Depuis la place de qui dit venez (mais il répond en appelant et cette place est aussi la sienne, à elle, qui répond en s'approchant sans devenir plus proche), l'apparente continuité, la patience du discours est aussi d'une réponse à l'accusation,

c'est-à-dire à la logique de l'identité catégorielle. Non pas le discours de l'auto-justification éthique (pas d'autorité, pas de violence, la laisser libre, etc.), et de plus la réponse ne s'oppose pas, n'oppose pas l'argument contraire à l'objection, elle la suspend et l'inquiète seulement; mais une entorse au catégorique, à l'identité à soi de la catégorie - accusation ou jugement - elle-même sous la loi de l'identité du « est » dans la prédication. Or il n'est pas indifférent que cette « première » entorse affecte le « pas » celui qui se trouve provoqué par *venez* mais aussi bien celui qui le provoque. En raison - nouvelle raison - de ce pas qui approche sans rendre plus proche, chaque fois que le « est », ou le « c'est » prend forme dans le texte, c'est pour se soustraire à la logique de l'identité, voire à la dialectique de la contradiction (« mouvement où se retient l'immobilité qui lui est propre », « Mais c'est le lointain qui est proche », etc.). *Venez* dit d'abord la provocation d'un pas affectant sans retour l'être du « est ». L'oubli serait un autre nom pour *pas*.

Dans tout récit, dans tout récit de Blanchot, il y va de ce pas. *L'attente l'oubli*, puisque nous y sommes : « **v** *Il avait longtemps cru que le secret comptait moins que son approche. Il n'en était jamais ni plus près ni plus loin. Il ne fallait donc pas s'en approcher, mais s'orienter seulement par l'attention.* »

« *Il ne fallait donc pas s'en approcher, mais...* » : on pourrait montrer, cela se fera peut-être de soi-même, que dans cet énoncé, la syntaxe d'insistance ne laisse jamais le moindre privilège à aucun mot, absolument aucun, chacun y jouant un rôle irremplaçable. Plus loin dans *L'attente l'oubli* encore :

v « *Il y a encore un long chemin.* » - « *Mais non pas pour nous mener loin.* » - « *Pour nous conduire au plus proche.* » - « *Quand tout ce qui est proche est plus loin que tout lointain.* »

« *C'est comme si elle portait en elle la force de la proximité. Loin - quand elle est debout contre la porte -, nécessairement proche et toujours approchant, mais près de lui, n'étant encore que proche, et, plus près, tout entière éloignée par la proximité, qu'elle rend manifeste. Quand il la tient, il touche cette force* »

d'approche qui rassemble la proximité, et, dans cette proximité, tout le lointain et tout le dehors. »

« Vous êtes proche, elle est seulement présente. » - « Mais je ne suis que proche, alors qu'elle est la présence. » - « C'est vrai : seulement proche; je ne renierai pas ce seulement. Je lui dois de vous tenir là. » - « Parce que vous me tenez? » « Eh bien, vous me tenez aussi. » - « Je vous tiens. Mais proche de qui? » - « Proche : proche de tout ce qui est proche. » - « Proche, mais pas nécessairement de vous ni de moi ? » - « Ni de l'un ni de l'autre. Mais c'est ce qu'il faut. C'est cela, la beauté de l'attrait : jamais vous ne serez assez proche et jamais trop proche; et pourtant toujours tenus et attendant l'un à l'autre. »

« Tenus et attirés en cette attenance. Ce qui attire, c'est la force de la proximité qui tient sous l'attrait sans jamais s'épuiser en présence et 'jamais se dissiper en absence. Dans la proximité, touchant non pas la présence, mais la différence. »

« Proche, même si je ne parle pas? » - « Laissant alors parler la proximité. »

« Ce qui parlait en elle, c'était l'approche, approche de parole, parole de l'approche, et toujours s'approchant, dans la parole, de la parole.

« Mais si je suis proche, c'est que vous l'êtes aussi. » - « Assurément. Pourtant, on ne peut pas vraiment le dire. » - « Que peut-on dire? » - « Que je suis là. » - « Tandis que je ne suis pas vraiment là? » - « Vous êtes là, dans la proximité. C'est votre privilège, c'est la vérité de l'attrait. » L'attrait, la manière dont l'approche répond à tout en approchant.

« Nous ne traversons donc jamais la proximité? » - « Mais toujours nous rencontrant à proximité. »

Deux fois la force est nommée. Dans la raréfaction nécessaire du lexique où tout se réduit à l'en tors et au retors syntaxique de l'é-loignement, ce qui met en mouvement, approche, rassemble la proximité et en elle, hors d'elle, le lointain, c'est la force, ou plutôt la différence de force, la force toujours différente et donc toujours excessive par rapport à elle-même, démesurante. (*«Je lui ai donné toute ma force et elle m'a donné toute*

la sienne, de sorte que cette force trop grande, incapable d'être ruinée par rien, nous voue peut-être à un malheur sans mesure, mais, si cela est, ce malheur je le prends sur moi et je m'en réjouis sans mesure et, à elle, je dis éternellement : " Viens ", et éternellement, elle est là. ») Etre là, ce n'est pas simplement être proche. La force est excessive parce qu'elle est différente, différente de soi, et double, force d'un mouvement comme d'une force donnée, force d'un mouvement qu'on ne peut *décrire*, au sens où un trajet se décrit, que depuis l'é-loignement du *viens* et non l'inverse. La force démesurante de *L'arrêt de mort*, c'est encore « *la force d'approche qui rassemble la proximité* » ou « *la force de la proximité qui tient sous l'attrait* » dans *L'attente l'oubli*. Recourant au nom de « force », on n'en appelle pas à quelque vertu occulte. Le contexte du récit ne laisse jamais définir la force autrement que « à partir de » l'é-loignement du proche, de ce qui approche, rassemble la proximité et, en elle, selon une inclusion sans intériorité, le lointain. « A partir de », penser à-partir-de se divise et s'é-loigne du même coup dédoublé. Voilà une pensée qui ne pense plus à-partir-de; elle se départit de cette ligne de pensée qui rassura la philosophie; voilà une pensée qui pense, ce qui est tout autre, « à partir de » - cet é-loignement; c'est au venir/partir et au venir-de-partir qu'elle reconduit sans retour. De même, si l'on *ne sait pas* ce qu'il en est de la force *avant* l'é-loignement propre du proche, de telle sorte que ces énoncés, « la force de la proximité qui tient sous l'attrait » ou « cette force d'approche qui rassemble la proximité et, dans cette proximité, tout le lointain et tout le dehors » seraient des énoncés indécomposables, on aurait dit « analytiques » s'ils ne visaient l'inclusion inappropriante du tout autre dans le même, on ne peut pas dire davantage qu'on le *sache* après avoir pensé l'éloignement de ce pas, si du moins le *savoir* a toujours été gardé, comme savoir de l'objet ou savoir de soi, par cette logique, formelle ou dialectique, qui vient ici à s'é-loigner. Si cette garde était à son tour éloignée, le mot *savoir*, comme tout autre d'ailleurs, en serait assez affecté pour être plié à ce ré-emploi. Toute la langue de Blanchot, lexique et syntaxe,

ne garde son apparence classique qu'à opérer, en silence et dans la plus nécessaire discrétion, ce reploiement formidable.

Le présent y est aussi disjoint du proche, mais le mode de disjonction s'écarte de la simple opposition, aussi bien que de la hiérarchie, la valeur de valeur s'en trouvant aussi éloignée : les deux « seulement » - « seulement présente », « seulement proche » - font osciller le trop et le pas assez sans promettre aucun arrêt : « je ne renierai pas ce seulement ».

Le disjoint du proche et du présent produit, engendre et décèle à la fois une fissure sans limite : dans le savoir ou dans le discours philosophique. Mais une fissure qui tient encore ensemble, proches et présents l'un à l'autre, les deux qu'elle sépare. Qu'elle sépare sans séparer, maintient sans maintenir ensemble. La syntaxe tout à fait singulière du *sans*, dans l'écriture de son récit, voilà ce qui, avec celle du *pas*, nous tiendra désormais sous la puissance fascinante de son attrait. Mais je ne t'en parlerai pas encore directement.

- Quand parlerez-vous directement? Quand me parlerez-vous?
Dans la rectitude, mot que je voudrais entendre sans la morale,
le devoir, le droit...

- La syntaxe de *sans*, dans son récit, est apparemment, en tant que syntaxe, tout à fait normale et régulière. Le mot « syntaxe » ne convient donc pas pour décrire une opération, sans opération, qui n'est pas davantage lexicale. Mais laissons cela à plus tard. Je n'en prends qu'un exemple, encore dans *L'attente l'oubli*, parce qu'il marque le *sans* dans le mouvement de l'é-loignement et à l'instant où, comme tout à l'heure venez, ce qui se passe n'est ni un « geste », ni un « mot », ni même un « signe » simplement. Et la « chambre » nue nomme tous les jours (ni la nature ni l'architecture) cette autre topique, cette autre phonomie. ▼ *Dans la chambre : quand il se retourne vers le temps où il lui a fait signe, il sent bien qu'il lui fait signe en se retournant. Et, si elle vient et s'il la saisit, dans un instant de liberté dont il n'y a rien à dire et qu'il a depuis longtemps merveilleusement oublié, il doit au pouvoir d'oubli (et*

à la nécessité de parole) que lui accorde cet instant l'initiative à laquelle répond sa présence.

« Je ne me souviens pas. » - « Mais vous venez. » - « En m'éloignant. » - « Vous vous rapprochez en cet éloignement. » - « Restant immobile. » - « Vous êtes en repos par le fort attrait du mouvement. » - « En repos sans repos. »

Cette loi sans loi de l'é-loignement n'est pas l'essence, mais la topique impossible de l'essentialité. Prenons la voie la plus économique pour le donner à entendre. Elle croise un schéma discursif de Heidegger et nous prépare à penser à la fois la proximité et, cela n'apparaîtra que plus tard, le chiasme éloignant puissamment l'une de l'autre ces deux pensées : l'*Entfernung*, que j'ai proposé de traduire par é-loignement, et l'*Ereignis* (l'événement, mot dans lequel on en est venu, abusivement sans doute, à lire le *propre* (*eigen*), voire le procès du proche (*prope*) ou de l'appropriation, et vers lequel je voudrais - ici - te donner à entendre le sous-venir sans mémoire d'un *viens*), en cette collusion sans identité du proche et du lointain que nous abordons de ce pas. Ainsi : quelque chose (quoi? autre-chose) (s') approche. Nous croyons comprendre ce que cela veut dire, le plus clairement du monde : la chose tend à devenir proche. Proche de quoi, de quelle autre chose? laissons un instant cette question de côté. Proche d'autre chose ou d'elle-même comme autre chose, la chose ne peut apparaître proche qu'à ce qui anticipe ce qu'il en est du proche et de la proximité. Non pas du concept général de proximité mais de l'essence du proche à « partir de » laquelle un tel concept peut être formé. Qu'est-ce donc que le « proche » ou la relation proche-lointain? Qu'est-ce que la proximité du proche? La chose, certes, peut être proche, mais le proche ou la proximité n'est pas proche. La proximité du proche n'est pas *autre chose* que la chose proche mais elle n'est pas proche. L'essence du proche n'est pas plus proche que l'essence du rouge n'est de couleur rouge. Soumettons-nous du moins à la loi de *cette* vérité, à cette manifestation de l'essence *comme telle* qui domine la plus puissante tradition philosophique, jusqu'à Heidegger qui trouve auprès d'elle le secours le plus décisif de la pensée.

Pas

Dès lors, plus on tente de s'approcher la proximité de ce qui s'approche, plus le tout autre - et donc l'infiniment éloigné - de la proximité se creuse. Comme on peut en dire autant du lointain, aucune *opposition* n'est plus pertinente entre le proche et le lointain, aucune identité non plus. Or cette bivalence de contrebande ou de double bande (*double bind*) affecte *tout*, tout ce qui *est*, c'est-à-dire se présente, *est présent*, vient, advient, arrive, existe, l'essence d'événement et l'événement de l'essence, autant de valeurs sémantiques indissociables d'une topique non régionale du proche et du lointain. Tu pressens alors ce dont il y va dans ce pas d'éloignement. Et ce qui se dépense en telle démarche. Et le rythme étrange qu'elle imprime à notre discours, au choix des mots, à la construction de nos phrases, à l'idiome du mot « pas ». Raréfaction, loi stricte et rigoureuse : il y va de l'autre. Il ne peut s'approcher *comme autre*, dans son phénomène d'autre, qu'en s'éloignant, et *apparaître* en son lointain d'altérité infinie qu'à se rapprocher. En son double pas, l'autre disloque l'opposition du proche et du lointain, sans pourtant les confondre. Il assujettit la présence phénoménale à sa démarche.

Ce *pas*, multiple de lui-même, ne se déplace pas *dans* un *topos* labyrinthique : il s'emporte comme labyrinthe, il a la structure du labyrinthe. Non seulement parce qu'il rapproche dans l'éloignement et donne l'apparence trompeuse d'une dialectique où le pas se nie lui-même, n'est pas le procès qu'il est, sans que ce double pas...

—Vous allez faire ce qu'il ne fait jamais : jouer d'une insistance indiscreète sur la langue, exhiber une maîtrise économe, vous rendre intraduisible dans le propos même.

—Pour faire droit à un autre texte, au texte d'un autre, il faut assumer d'une certaine manière, très déterminée, le défaut, la faiblesse, ne pas éviter ce que l'autre aura su éviter : pour le faire apparaître depuis ce retrait. Le texte qu'il aura signé, sans signer, est l'un des très rares devant lesquels mon retrait, ma faiblesse, celle dont tu me parles et qui peut prendre la

forme d'une indiscretion de maîtrise, je les prenne sur moi et m'en réjouisse. Pourquoi pas?

C'est aussi que je veux parler, plus tard encore, de la manière inapparente mais d'autant plus efficace sur une autre scène dont il laisse faire ou jouer les pouvoirs de la langue, de la langue française : à ce point où l'intraductibilité ne ferme rien, au contraire, où toute l'économie du *Witz*, essentiellement servile et vulgaire, complaisante quand la conscience en délibère, se trouve souverainement déjouée, défaite, ouverte à l'instant de sa plus grande force. Sans que ce double *pas* s'arrête jamais dans la négativité dialectique de son procès, ni de même dans le trope qui accorde l'é-loignement à la marche, à la démarche, à la méthode, à un mouvement supposant l'être-debout, l'avance d'un pied sur l'autre. Du moins le *pas-à-pas* n'est-il qu'une « métaphore » pour l'é-loignement et n'apparaît-il jamais dans son mouvement d'aller ou de venue qu'« à-partir » d'une pensée d'é-loignement. Le pas n'est donc pas même un pas, pas même. En tous ces sens il est labyrinthique et immédiatement, singulièrement multiple, de lui-même *digressif*. Elle, à qui il est répondu *viens*, elle le sait d'avance. Je cite déjà *Thomas l'Obscur*, plus loin que le premier abord auquel nous tenterons d'arriver, encore plus tard. Par exemple, lui : « ... de tous côtés la route lui était barrée, partout un mur infranchissable, et ce mur n'était pas le plus grand obstacle, il fallait aussi compter sur sa volonté qui était farouchement décidée à le laisser dormir là, dans une passivité pareille à la mort. Folie donc ». Le barrage, ce qui s'oppose au procès, ne se tient pas devant le pas ou hors de lui, mais en lui, dans la « passivité » mortelle qui ne l'autorise pas à être ce qu'il est. Mais cette « passivité » se franchit d'elle-même, s'affranchit en la nature immédiatement transgressive du pas. Transgression affirmative qui, négation de négation du pas, ne revient pas à une double négation. « *Ce qui le dominait, c'était le sentiment d'être poussé en avant par son refus d'avancer. Aussi ne fut-il pas très surpris, tant son anxiété lui montrait distinctement l'avenir, lorsqu'un peu plus tard il se vit porté plus loin de quelques pas. Quelques pas, c'était à ne pas y croire. Sans doute,*

Pas

son avance était-elle plus apparente que réelle, car, ce nouveau lieu ne se distinguant pas de l'ancien, il y rencontrait les mêmes difficultés, et c'était d'une certaine manière le même lieu d'où il s'éloignait par la terreur de s'en éloigner. »

Par exemple, plus loin, elle : « ... il arrivait un moment où, amenée par ce vagabondage sans terme devant une réalité sans raison, elle s'arrêtait brusquement, émergeant du fond de sa frivolité avec un visage hideux. L'issue était toujours la même. Elle avait beau chercher au plus loin son itinéraire et se perdre dans des digressions infinies - et il se pouvait que le voyage durât sa vie entière -, elle savait qu'elle se rapprochait à chaque pas de l'instant où il lui faudrait non seulement s'arrêter, mais supprimer son chemin, soit qu'elle eût trouvé ce qu'elle n'eût pas dû trouver, soit qu'elle ne pût jamais le trouver. Et il ne lui était pas possible d'abandonner son projet. Car comment aurait-elle pu se taire, elle dont le langage était de plusieurs degrés au-dessous du silence? Cesser d'être là, cesser de vivre? Autres stratagèmes dérisoires, elle n'aurait que précipité par sa mort, en fermant toutes les issues, la course éternelle dans le labyrinthe d'où, tant qu'elle avait la perspective du temps, elle gardait l'espoir de sortir. Aussi ne voyait-elle plus qu'elle se rapprochait insensiblement de Thomas. Elle le suivait, pas à pas, sans s'en rendre compte, ou si elle s'en apercevait, voulant le quitter et le fuir, il lui fallait faire un effort toujours plus grand. Sa lassitude devint si accablante qu'elle se contenta de mimer sa fuite et resta collée contre lui, les yeux ruisselants, l'implorant, le suppliant de mettre fin à cette situation, essayant encore, en se penchant sur cette bouche, de formuler des mots pour continuer coûte que coûte son récit, le même récit qu'elle aurait voulu consacrer ses dernières forces à interrompre et à étouffer. »

Les forces semblent donc n'avoir de force qu'à s'opposer au récit. Et elle, qu'à « faire un effort toujours plus grand » pour s'éloigner de lui. Mais le récit est interminable parce que la force qui s'oppose à lui, tout comme l'effort d'éloignement, produit cela même qu'elle contredit sans espoir d'une issue dans le rassemblement, dans la négation de négation ou la dénégation. Pas de récit, pas de mort (« autres stratagèmes

dérisoires, elle n'aurait que précipité par sa mort... »), pas sans dialectique, seulement des différences de pas (« vagabondages », « labyrinthes », « digressions infinies », « langage » « de plusieurs degrés au-dessous du silence »). Ce qui se décrit ainsi, c'est le récit, le « même récit ». *Pas de mort*. Comme toujours, pour lui, le malheur sans mesure, c'est l'impossible mort.

Et le temps (possibilité du leurre, de l'« espoir d'en sortir ») nomme ici la différence digressive, ce disjoint du *pas*, entre pas et pas, le pas à pas qui promet la transgression finale, le franchissement, l'au-delà du pas. Il n'y a pas le temps hors du mouvement éloignant du proche.

Aussitôt après « le même récit » que je viens de citer, après le pas de récit impossible, au moment où elle est, littéralement, abandonnée par ses pas, elle glisse dans l'eau.

Eau : je prononce ainsi pour nommer à la fois la lettre, la syllabe ou le mot (nom ou élément du nom) et la chose en ce passage où ils coulent les uns dans les autres. Et dans son texte si régulièrement, immensément, démesurément. Nous ne cesserons plus de nous y retrouver, de nous y perdre, de nous y noyer.

L'eau libère le mouvement des pas : *elle* autorise un mouvement étranger à la tourmente intérieure qui vient diviser le pas - c'est enfin un *mouvement sans pas*. Mais comme le *sans pas* dit bien que le pas n'est qu'un trope avertissant d'un éloignement qui ne marche plus, eh bien, être abandonné de ses pas pour glisser dans l'eau, c'est aussi libérer le pas, l'affranchir justement du pas, accomplir le pas, lui donner lieu, je dirai même franchir le pas, nue, dévoilée, en le faisant : en le faisant au-delà de toute crispation d'activité, et jusqu'à se fondre dans l'élément « eau » (ou *o*, puisque l'eau est aussi là pour autre chose - d'une certaine manière, elle n'est rien, pas plus une chose qu'une lettre, une syllabe ou l'élément d'un nom : degré zéro d'une métaphore infinie), c'est-à-dire en se noyant nue, dévoilée, en étant « noyée » plutôt, ce qui peut avoir lieu, voilà pourquoi il faut dire *o*, « parmi les astres et les sphères », au moment où « ses pas la quittèrent » : « ... *le*

Pas

même récit qu'elle aurait voulu consacrer ses dernières forces à interrompre et à étouffer.

« C'est dans cet état d'abandon qu'elle se laissa traîner par le sentiment de la durée. Avec douceur, ses mains se crispèrent, ses pas la quittèrent et elle glissa dans une eau pure où, d'instant en instant, franchissant des ruissellements éternels, elle semblait passer de la vie à la mort et, chose pire, de la mort à la vie, dans un rêve tourmenté déjà absorbé par un rêve paisible. Puis soudain elle entra, avec un fracas de tempête, dans une solitude faite de la suppression de tout espace et, déchirée violemment par l'appel des heures, elle se dévoila.. [...] Elle descendit d'abord au fond d'une journée tout à fait étrangère aux journées humaines et, entrant pleine de sérieux dans l'intimité des choses pures, puis s'élevant vers le temps souverain, noyée parmi les astres et les sphères, loin de connaître la paix des deux, elle se mit à trembler et à peiner. Ce fut durant cette nuit et cette éternité qu'elle se prépara à devenir le temps des hommes. Sans fin, elle erra le long des couloirs vides [...] incapable de ressaisir la raison de ces métamorphoses et le but de cette marche silencieuse. Mais lorsqu'elle passa... »

-Pourquoi *elle*? Pourquoi ce mouvement est-il confié cette figure, à *elle*? Et ces « rivages », et ce « naufrage »? ces « bar-rages »?

-Je dois te dire sans cesse « il est trop tôt » et « il faut » : il faut apprendre à le lire avec une patience infinie, s'immobiliser sans fin en chaque passage et y revenir indéfiniment, le réciter ainsi. *« Mais lorsqu'elle passa devant une porte qui ressemblait à celle de Thomas, reconnaissant que la tragique explication continuait, elle sut alors qu'elle ne discutait plus avec lui par des mots et des pensées, mais par le temps même qu'elle épousait. [...] C'est dans ces conditions qu'elle pénétra, forme indécise, dans l'existence de Thomas. Tout y semblait désolé et morne. Rivages déserts où se désagrégeaient lentement, abandonnées après un naufrage grandiose par la mer à jamais retirée, des absences de plus en plus profondes. Elle passa par d'étranges cités mortes*

[...] Elle crut comprendre - à cruelle illusion - que l'indifférence qui coulait le long de Thomas comme une eau solitaire, venait de l'infiltration, dans des régions où elle n'aurait jamais dû pénétrer, de l'absence fatale qui avait réussi à rompre tous les barrages, de sorte que, voulant à présent découvrir cette absence nue, ce négatif pur [...], elle se préparait à s'avancer si loin d'elle-même qu'au contact de la nudité absolue, passant merveilleusement au travers, elle pût y reconnaître sa pure et sa propre transparence. Doucement, munie du seul nom d'Anne qui devait lui servir à revenir à la surface après la plongée, elle laissa monter la marée des premières, des grossières absences... » L'élément dans lequel il sera dit qu'elle « ne pouvait reprendre pied », élément liquide ou marin, galactique ou séminal (« Anne remontait le cours des eaux où se débattaient d'obscurs germes »), « après la plongée » ou quand la « marée » monte, c'est l'élément des « absences ». Mais aussi celui du « temps souverain » dans lequel elle nage ou se noie au cours de la pénétration. Quand ses pas l'ont quittée, son mouvement est toujours d'entrée ou de pénétration, dans l'eau, dans le temps, dans l'absence, en Thomas : « elle entra »... « entrant »... « elle pénétra »... « où elle n'aurait jamais dû pénétrer ». Or l'élément de l'eau (« ô cruelle illusion »), celui du temps souverain comme illusion du sans-pas, de l'absence d'espace, laisse résonner la sonorité pure, le phonème *o* (« elle se heurta à l'extraordinaire sonorité du néant qui est faite de l'envers du son ») où elle se reconnaît en son nom, Anne, c'est-à-dire en son néant. Aussitôt après : « Dans cette exploration qu'elle avait entreprise si naïvement, en croyant trouver la phrase décisive sur elle-même, elle se reconnut passionnément en quête de l'absence d'Anne, du néant le plus absolu d'Anne. » Le moment où elle se reconnaît en quête de l'absence d'Anne, absence de son nom à son existence ou de son existence à son nom, c'est aussi celui où une eau, la marée des absences, a réussi à passer, rompant tous les barrages : « du néant le plus absolu d'Anne. Elle crut comprendre - ô cruelle illusion - que l'indifférence qui coulait le long de Thomas comme une eau solitaire, venait de l'infiltration, dans des régions où elle n'aurait jamais dû

Pas

pénétrer, de l'absence fatale qui avait réussi à rompre tous les barrages... ».

Entre l'« éternité » de *viens*, l'éloignement de « pas », « nom » et « eau », un attrait, l'ensemble d'une attraction s'annonce qu'il nous faudra lentement apprendre à lire. Laissons pour l'instant ce qui détermine *eau* (nom, chose, élément de nom ou de chose, syllabe ou lettre) en mer, marée, avec rythmes et bordures, rivages ou naufrages. Nous tenterons d'en approcher plus tard. Ici, quand elle a pu « se » reconnaître « en quête de l'absence d'Anne » ou « reconnaître sa pure et sa propre transparence », c'est la force de son nom, un nom sans barrage intérieur, qui la tire ou qui se tire de l'eau, son milieu de résonance : « *Elle put y reconnaître sa pure et propre transparence. Doucement, munie du seul nom d'Anne qui devait lui servir à revenir à la surface après la plongée...* » Elle finit, tu le sais, et il faut renoncer à citer, il faut laisser lire, dans l'incendie de son nom; elle brûle d'un coup, « torche complète », en hurlant Anne. Mais son cadavre alors devient, « au cœur du néant », « un néant inassimilable ». Peut-être rien n'aurait-il pu se résoudre, dissoudre, réconcilier, relever dans le simple d'une « passion ». Ni l'univocité ni la dialectique du désir en cette passion, tel serait le *pas* de cette ultime « intrusion » : « *... elle se mit à hurler Anne, Anne, d'une voix furieuse. Au sein de l'indifférence, elle brûla d'un seul coup, torche complète, avec toute sa passion, sa haine pour Thomas, son amour pour Thomas. Au cœur du néant, elle fit intrusion comme une présence triomphante et elle s'y jeta, cadavre, néant inassimilable, Anne qui existait encore et qui n'existait plus, suprême moquerie à la pensée de Thomas.* »

Il s'agit là d'un moment du récit. Et encore que ce moment ne soit justement pas celui d'une histoire, en quelque sens qu'on entende ce mot dans la littérature ou dans la philosophie, le découpage auquel je l'ai soumis est absolument injustifiable et en fait impossible. J'ai voulu seulement commencer à faire résonner le *va* et *viens* du *pas* de Blanchot, non pour l'extraire comme la loi qui viendrait à dominer son texte ou son nom mais pour approcher lentement l'événement de sa signature

inouïe et le replonger dans son eau. Anne, à la page suivante, « revint au jour » « dans un autre corps » (« corps mêlé au vide pur, les cuisses et le ventre unis à un néant sans sexe et sans organe, les mains serrant convulsivement une absence de mains, la figure buvant ce qui n'était ni souffle ni bouche... ») et l'on aurait pu suivre, aussi arbitrairement, aussi nécessairement, tous les pas qui portent le texte, le déportent plutôt. Anne n'est pas de celles à qui il est dit « Viens » mais « Va ». La voix qui lui dit « Va » ne lui donne aucun ordre cependant, et ne lui commande surtout pas d'aller quelque part, ailleurs encore, seulement vers Anne, l'autre Anne, elle ou son nom, à travers laquelle il lui faut encore s'« écouler » après la pénétration (« elle entra ») en un lieu où elle « *sembla à tous baignée dans l'ivresse de la guérison. [...] Elle [...] vit s'approcher ce moment où, reprenant contact avec la terre, elle ressaisirait l'existence banale, ne verrait rien, ne sentirait rien, où elle pourrait vivre, vivre enfin, et peut-être même mourir, épisode merveilleux. De très loin, elle l'aperçut, cette Anne bien-portante, qu'elle ne connaissait pas, à travers laquelle elle allait s'écouler d'un cœur gai. Ah! instant trop brillant. Du sein des ténèbres, une voix lui dit : Va./Sa vraie maladie commença.* »

« Va » qui d'une Anne à l'autre va, c'est donc aussi l'appel venu de son nom comme d'une autre, d'un seul souffle, sans barrage, sans occlusion intérieure (c'est aussi vrai de « Anne », ou de « Viens », monosyllabes ou vocalises indivisibles). « Va » ne dit pas autre chose que « Viens », et il éloigne du même pas. Vers un lieu sans passage, sans au-delà, vers un *vivre* enfin intransitif qui vaut « peut-être même mourir ». Pas d'au-delà : c'est dans *Thomas l'Obscur* aussi (1940) qu'on aura pu lire, beaucoup plus loin, ceci : « *Elle [la nuit] ne se laisse rien attribuer d'autre qu'elle, elle est impénétrable. Je me trouve vraiment dans l'au-delà, si l'au-delà, c'est ce qui n'admet pas d'au-delà.* » Ce pas-d'au-delà qui serait l'au-delà même, *Thomas l'Obscur* le nomme, en ce lieu, la «relation suprême»; elle « m'apprend le désir d'un admirable progrès » : « *Dans cette répétition absolue du même naît le vrai mouvement qui ne peut aboutir au repos.* » Cet énoncé (« si l'au-delà, c'est ce qui

n'admet pas d'au-delà ») inscrit le *pas* (adverbe de négation) au lieu même et dans le mouvement d'élan où le substantif *pas*, venu soutenir la négation du fond de la langue, franchit la ligne sans la franchir, en son nom et sous le titre *Le pas au-delà* : où cette fois, selon un chiasme traversant tout le «corpus», *au-delà* (nom d'abord: «si l'au-delà...») sera devenu adverbe (le pas au-delà), alors que l'adverbe *pas* sera devenu nom.

Pour que « je me trouve vraiment dans l'au-delà, si l'au-delà, c'est ce qui n'admet pas d'au-delà », il faut que le pas qui m'y porte se franchisse lui-même, annule en conservant l'au-delà; et pourtant la structure du pas exclut que le double effet du pas (annulation/conservation de l'au-delà) soit une négation de la négation revenant à inclure, interioriser, idéaliser pour soi le pas. C'est l'étrange procès dont la négation de la négation reste en son puissant système un effet déterminé du pas, un pas.

Plus de trente ans après *Thomas l'Obscur* dont nous aurions pu relire encore tous les pas d'éloignement (par exemple, mais retourne ces fragments sans totalité à leur récit et rappelle-toi qu'il ne souligne, lui, jamais) : « ... *comme je n'étais réel que sous le nom de mort, je laissai transparaître, sang mêlé à mon sang, l'esprit funeste des ombres, et le miroir de chacun de mes jours refléta les images confondues de la mort et de la vie. [...] Ce Thomas me força à paraître [...] corps sans vie, sensibilité insensible, pensée sans pensée. Au plus haut point de la contrariété, je fus ce mort illégitime. Représenté en mes sentiments par un double pour qui chaque sentiment signifiait autant d'absurdité que pour un mort, j'atteignis, au comble de la passion, le comble de l'étrangeté et je parus ravi à la condition humaine pour l'avoir accomplie vraiment. Étant, dans chaque acte humain, le mort qui à la fois le rend possible et impossible et, si je marchais, si je pensais, celui dont la complète absence permet seule le pas et la pensée, en face des bêtes, êtres qui ne portent pas en eux leur double mort, je perdis ma dernière raison d'être. Il y eut entre nous un tragique intervalle.* » Cet intervalle a la forme de l'absence qui permet « le pas et la pensée », mais il

Parages

intervient d'abord comme rapport du pas au pas ou de la pensée à la pensée, comme inclusion hétérologique de pas à pas, de pensée à pensée, pas sans pas ou « pensée sans pensée ». Ce jeu (sans jeu) du sans dans ses textes, tu viens de voir qu'il désarticule toute logique de l'identité ou de la contradiction et qu'il le fait depuis « le nom de mort » ou la non-identité du double dans le nom. C'est une lecture qu'il faut encore patiemment réserver. Autre « exemple » : « La mort était une métamorphose grossière auprès de la nullité indiscernable que j'accolais cependant au mot de Thomas. Était-ce, alors, une chimère, cette énigme, œuvre d'un mot malignement formé pour détruire tous les mots? Mais si j'avais en moi-même, me hâtant dans un grand labeur vers mon exact midi, j'éprouvais comme une tragique certitude, au centre de Thomas vivant, la proximité inaccessible de ce Thomas néant, et plus l'ombre de ma pensée diminuait, plus je me concevais dans cette clarté sans défaut, comme l'hôte possible et plein de désirs de cet obscur Thomas. [...] Je le sentais lié, ce néant, à ton extrême existence comme une condition irrécusable. Je sentais qu'entre lui et toi se nouaient d'indéniables raisons. Tous les accouplements logiques étaient incapables d'exprimer cette union où, sans donc ni parce que, à la fois comme cause et comme fils, vous vous retrouviez inconciliables et indissolubles. Était-ce ton contraire? Non, je l'ai dit. Mais il semblait que si, faussant un peu la jonction des mots, j'avais cherché le contraire de ton contraire, j'aurais abouti, ayant perdu mon juste chemin et, sans revenir sur mes pas, progressant admirablement de toi conscience, qui es à la fois existence et vie, à toi inconscience, qui es à la fois réalité et mort, j'aurais abouti... »

Je découpe ce passage au milieu de celui qui déplace le pas (le ne-pas plutôt, car le pas du ne-pas n'est pas en lui-même négatif) entre le *je suis* et le *je pense* [*« et, au lieu de murmurer : " Je suis, je ne suis pas ", de mêler les termes dans une même et heureuse combinaison, de dire : " Je suis, n'étant pas " et également : " Je ne suis pas, étant ", sans qu'il y eût là la moindre tentative pour rapprocher des mots contraires en les usant l'un contre l'autre comme des pierres. C'est en appelant*

sur elle des voix qui affirmaient tour à tour avec une égale passion : il est pour toujours, il n'est pas pour jamais, que mon existence, à leurs yeux, prit un caractère fatal. Il sembla que je marchais commodément sur les abîmes et que, tout entier, non pas mi-fantôme, mi-homme, je pénétrais dans mon parfait néant. Espèce de ventriloque intégral [...] j'écrivais sur le mur ces douces paroles: "Je pense, donc je ne suis pas. "] jusqu'à ce que l'alternance du ne-pas affectant le *je suis* ou *je pense* se laisse décrire comme dé-marche sans pas, comptant certes ses pas, mais des pas emportés au-delà d'eux-mêmes : ni mouvement ni jambes. Le pas n'est pourtant pas simplement nié, simplement affecté d'un ne-pas, il décrit une autre topique et y reconduit les énoncés *je suis* ou *je pense* : « *Je pense, dit Thomas, et ce Thomas invisible, inexprimable, inexistant que je devins, fit que désormais je ne fus jamais là où j'étais, et il n'y eut même en cela rien de mystérieux. Mon existence devint tout entière celle d'un absent qui, à chaque acte que j'accomplissais, produisait le même acte en ne l'accomplissant pas. Je marchais, comptant mes pas, et ma vie était alors celle d'un homme strictement muré dans le béton, qui n'avait pas de jambes, qui n'avait même pas l'idée du mouvement. »* Plus loin : « *J'étais absurde, non pas à cause du pied de chèvre qui me laissait marcher d'un pas d'homme, mais à cause de mon anatomie régulière et de ma musculature complète qui me permettaient un pas normal, un pas cependant absurde et, chaque fois qu'il était normal, de plus en plus absurde. »* Toute transgression opère dès lors contre ou au-delà de la transgression en tant qu'elle serait le fait d'un pas, elle transgresse le pas même, franchit un pas au-delà du pas, et ce que nous appelions la digression de l'éloignement dérouté, dès *Thomas l'Obscur*, toute logique de la limite, de l'opposition, de l'identité, de la contradiction, mais aussi bien libère, sous l'apparente normalité de sa langue (lexique et syntaxe), la contamination du nom (pas) et de l'adverbe (pas); ce qui altère du même coup, dans le simulacre du « même » « mot », souterrainement, l'identité respective des signifiants et des signifiés, des propriétés et des impropriétés sémantiques. Bien entendu, il est nécessaire pour des raisons

que tu entends ici même, que le procès du langage, sur la scène de la conscience, semble laisser tout intact. Il faut qu'il disloque tout sans avoir l'air de rien déplacer dans sa discursivité. La violence de l'effet en sera accrue, et sur une scène tout autre. Parce que la scène est alors tout autre, il faudra renoncer à la maîtrise et à l'amortissement des effets. C'est à travers la loi - cette traversée sera notre question - à travers la normalité indemne et assurée du langage que se provoque irrésistiblement la catastrophe générale de l'é-loignement. La logique, la syntaxe, le lexique, la rhétorique paraissent impassibles quand on les force à énoncer ce qui d'avance les aura ruinés de fond en comble ou, plutôt que ruinés, expropriés et assujettis. Jamais *les* conjonctions logiques, *les* adverbes, *les* noms ne cessent de jouer leur rôle propre. Jamais, par exemple car il ne faut pas tout y reconduire comme à la vérité du récit, un pas (le nom) ne touche l'autre (l'adverbe), ni même ne suggère la moindre familiarité sémantique ou homonymique. Pas même dans l'ironie ou la rigueur imperturbables de « Le " pas " du tout à fait passif - le " pas au delà "? - », de *Le pas au-delà*, par deux fois. Ainsi, toujours dans ce « premier » récit (*Thomas l'Obscur*) : « *Ce qu'elle lui dit avait la forme d'un langage direct [...] - Oui, dit-elle, je voudrais vous voir lorsque vous êtes seul. Si jamais je pouvais me trouver devant vous en m'écartant tout à fait de vous, j'aurais une chance de vous rejoindre. Ou plutôt je sais que je ne vous rejoindrais pas. La seule possibilité de diminuer la distance qui nous sépare serait de m'éloigner infiniment. Or je suis déjà infiniment loin et ne puis m'éloigner davantage. Dès que je vous touche, Thomas...* » Beaucoup plus loin : « *Entre nous, toute distance est supprimée, mais pour que nous ne puissions pas nous rapprocher. [...] Être d'un non-être dont je suis l'infime négation qu'il suscite comme sa profonde harmonie [...] Nous sommes frappés tous trois, nombre déjà monstrueux quand l'un des trois est tout, de la même proscription logique [...] Or, dans cette nuit, je m'avance, portant le tout, vers ce qui excède infiniment le tout. Je progresse au-delà de la totalité que j'embrasse cependant étroitement. Je vais dans les marges de l'univers, marchant*

Pas

hardiment ailleurs qu'où je puis être et un peu extérieur à mes pas. Cette légère extravagance, déviation vers ce qui ne peut être, n'est pas seulement mon propre mouvement, me conduisant à une démenche personnelle, mais le mouvement de la raison que j'entraîne avec moi. Avec moi gravitent hors des lois les lois, hors du possible le possible. O nuit [...] tu deviens une passivité délicieuse... »

- Est-ce la nuit seule qu'il tutoie? Est-ce à la nuit que vous avez dit *viens* tout à l'heure? Pourquoi tantôt *viens*, tantôt *venez*? Tout à l'heure, dans *L'attente l'oubli*, vous vous souvenez, il disait « Venez ».

- Mais « Viens » aussi : « Oubliant un mot, oubliant en ce mot tous les mots.

v " Viens, et rends-nous la convenance de ce qui disparaît, le mouvement d'un cœur. " »

-Si *viens* se précède toujours d'un autre auquel il répond singulièrement, comment entendre la *convenance* dans cette phrase qui tutoie? Ne fait-elle pas *venir* en l'alliance, pas selon pas, l'un à l'autre, l'un en l'autre, l'un et l'autre ensemble? Est-ce que le mot de *coït*, le moment ou le mouvement d'un *coire*...?

- Laisse encore en réserve l'énigme du tutoiement, de son lien sans lien à une langue, du supplément de discrétion qui éloigne d'elle-même toute pudeur. A le tutoyer (la question de tout à l'heure), je ne serais pas forcément violent ou indiscret, et si je veux l'être, je le veux, il me faut l'être plus que lui, autrement que lui, dont on n'a peut-être pas encore assez reconnu que le texte déchaîne la loi de discrétion absolue, la pousse en avant avec la plus intraitable rigueur et sur sa propre scène la viole avec une obscénité sans mesure. Mais surprendre son indiscrétion avec la seule indiscrétion qui lui serait restée

impossible, ce serait demeurer encore, dans l'amitié, sous la loi de l'autre : le seul signe d'amitié, mais comme d'avance effacé. C'est cette machination sans machine qui m'intéresse, me fascine, et la fascination. Je remets encore cela à plus tard. Dette qui s'annule d'être infinie. De quoi, de qui s'agit-il? Depuis que je le lis - depuis toujours autant que je me souviens - je remets à plus tard le moment de parler directement de lui, de quoi que ce soit qui lui revienne, et de lui parler.

Je reviens en arrière. J'étais sur le point de remarquer le progrès immobile qui, depuis les pas d'au-delà de *Thomas l'Obscur* (1941-1950), insiste jusqu'à *Le pas au-delà* (1973), insiste sur son pas, le même, l'autre. Comme une sorte de réponse d'abord à ta question de l'instant, voici, sur la même double page de *Le pas au-delà*, annoncé par ces poinçons en losanges (quadrilatères ici, quatre points là) et tantôt dans un caractère tantôt dans l'autre : « ♦ *Faisant trois pas, s'arrêtant, tombant et, tout de suite, s'assurant en cette chute fragile.* [...] »

« ♦ Louange du proche au lointain.

♦ *Viens, viens, venez, vous auquel ne saurait convenir l'injonction, la prière, l'attente.*

« Sois en paix avec toi-même. - Il n'y a personne en moi que je puisse tutoyer. - [...] »

Compte aussi les pas dans ses titres. Ils se déplacent et s'emportent d'eux-mêmes, mais se réimpriment aussi sans fin.

« *Faux-pas* » : travaillant la surface d'intelligibilité normée, d'autres forces sémantiques et syntaxiques obligent à d'autres méthodes. Les faux-pas d'erreur, d'errance ou de faute à ne pas commettre (faut-pas). Il faut, ne faut pas, il faux, etc., font aussitôt dériver du « pas » comme nom au « pas » comme adverbe d'une négation suspendue, encore en attente; et dès lors c'est le nom qui est « faux » ou de simulacre. Guillemets invisibles (« Faux " pas " »). Le pas (l'autre) est mis dans le pas mais pour l'égarer et le faire tomber, mêler le signifiant au signifié, croiser le nom et le sans-nom, le catégorème et le syncatégorème, brouiller le syntaxique et le sémantique, et annoncer par là un pas au-delà de la langue qui revient à du

phonème ou à du graphème prédiscursifs. Ainsi, dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, une relation (une proposition relative) suspendue affecte du *ne pas* négatif le pas de *Celui qui...*; de celui qui d'ailleurs ne reçoit dans son titre, dans sa définition (en dehors de son sexe, ne l'oublie pas), que *celle* d'une démarche, d'un pas-avec qui n'a pas lieu. Ou dont le pas n'y est pas, niait *pas*. Mais une fois que sont déchaînées les forces d'au-delà du discours, se remarque le *pa* au milieu de *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Et si tout est mis en œuvre, discrètement, pour que cet effet se libère dans le pas au-delà du sens et du langage, on peut recevoir (pour s'en tenir aux titres) « *La part* du feu », « *L'espace* littéraire » ou « *Faux pas* », aussi légitimement que l'on reçoit, selon l'affinité sémantique qui en appelle du venir au *viens*, « *Le livre à venir* ». Et si l'on s'abandonnait à la dérive nécessaire, la récurrence des *a* proposerait toute une fiction de théorie, par exemple à propos de cette genèse, genèse de la couleur même - la plus inouïe que je connaisse - par Anne et Thomas l'Obscur récitée, depuis le blanc, le pâle, le rare. Plus tard il y aura à reconnaître le *rat* de *Thomas l'Obscur*, « qui lui sembla être un mot, mais qui ressemblait plutôt à un rat gigantesque », etc.

Par rapport aux possibilités de cette écriture, aux pouvoirs ou aux droits d'une telle fiction de théorie, une science doit se déterminer, se mesurer, se transformer. « *Le pas au-delà* » (je parle du titre et le mets entre guillemets, bien que ce qui se dit à travers l'indirection interminable du langage, ce soit aussi l'autre du langage, son au-delà qui ne se laisse jamais régler par la langue et réinstitue l'ouverture référentielle la plus folle) accumule toutes les réserves économiques que nous venons de désigner trop vite, mais en marquant l'excès. Aucune circulation économique, aucune dialectique ne peut se refermer sur une quantité déterminable de forces. Suspendu dans un contexte encore indéterminé (fonction du titre), l'article défini (*le pas*) appelle à *prononcer* - écriture de parole aussi où les guillemets ne s'entendent pas ou s'entendent partout, mais où l'on ne peut jamais se prononcer à leur sujet : le *mot* ou la

chose, le mot *et* la chose. Le pas, c'est donc le mot pas *et* le pas, *ou* le pas. Et l'on peut dire de même pour tout le titre *Le pas au-delà*. Ce qui se trouve ainsi nommé, intitulé, ce peut être un énoncé, comme référent, autant qu'un référent au-delà de l'énoncé. Les transformations possibles de l'énoncé (et donc du titre) entament un procès de dissémination sans fin qui est cela même, et donc autre chose que ce qui vient au titre de titre. Le mot *pas* est nom ou adverbe, adverbe d'indécision quant à la négation (demi-paire de la négation qui annonce, dans le doublement immédiat et inévitable du pas, de l'autre pas, dans le pas même, un double pas sans négation de négation et sans dénégation), pas sans négation, ce procès déterminant l'« au-delà » mais se laissant aussi totalement emporter par lui, dans chaque cas, d'autant mieux qu'il s'agit là (*au-delà*) d'un adverbe qui se laisse plus facilement qu'un autre nominaliser (*Le pas au-delà*).

Une analyse de *pas* qui s'en tiendrait ici au morceau de *ne-pas*, c'est-à-dire au fonctionnement de la négation ou d'une négativité, fût-elle insolite, non négative, non dialectique même, risquerait d'interrompre la force du récit de plusieurs façons. Mais le risque d'interruption est couru, programmé dans la nuit, *par* le récit. Le lecteur manquerait le texte, premièrement, en s'en tenant à la face logique et signifiée, au contenu d'un discours maintenu dans sa stricte limite; deuxièmement et par conséquent, en ne tenant plus compte de ce qu'on appelait dans le code classique le signifiant. On se défend alors contre la contamination homonymique mais aussi pré-linguistique que le texte appelle ou laisse venir; c'est pourquoi l'opposition Sé/Sa reste en rade. Troisièmement et par conséquent, on s'interdit de rendre compte de ceci : le double pas n'est ni une réappropriation dialectique ni une dénégation ou du moins les entraîne-t-il au-delà. Quatrièmement, en restant à la logique de la langue (« normalement parlée ») et de la conscience, on exclut tous les procès « inconscients » (pulsions ou représentants) qui se relaient en *pa* et *o-de-la/o-2-la*, etc. Cinquièmement et surtout (je dis surtout parce qu'il s'agit là du seul levier stratégique capable, me semble-t-il, de forcer toutes les

limitations antérieures), en isolant, pour lui donner le pas, le fonctionnement logique ou sémantique du *ne-pas*, en le séparant normalement et de la sémantique du pas de marche et de la non-sémantique (contaminations, anomalies, délire, etc.), on s'interdit tout ce qui reconduit la problématique du logique, de la dialectique, du sens, de l'être de l'étant (la philosophie et son pas au-delà, la pensée) vers un venir de l'événement (comme é-loignement du proche) [*Ereignis, Entfernung, Enteignis*] « devant » lequel le philosophique et son pas au-delà, la pensée, s'efforcent, sans y réussir jamais, de se clore. Or ce venir ou cette venue de l'événement - aller-venir plutôt que va-et-vient - ne paraît pas « à partir » de l'onto-logique du *ne-pas*, fût-elle non dialectique. L'onto-logique procède de l'événement (à venir et plus que passé) d'un *viens* dont nous récitons ici, toi et moi, le *pas*. Au-delà car à l'instant où je dis *viens*, si je le dis, tout le système des limites (faut pas) qui interdiraient de mettre un pas dans l'autre (par exemple le pas de marche dans le pas de négation et réciproquement), se trouve d'un seul pas franchi, sans même que le pas, l'activité de marche, ce qu'on fait avec les jambes (voir plus haut) ait lieu. *Le pas au-delà* : « *La transgression transgresse par passion, patience, passivité.* »

- Comment traduiriez-vous ce déplacement, ce jeu des mots et des choses, je veux dire dans une autre langue? Et là où il glisse sans le remarquer, le laissant discrètement à sa chance d'apparaître ou de se perdre, vous revenez d'un pas lourd et insistant...

-Je t'ai dit mon parti pris d'effacement par indiscretion, de re-trait se déroband à repasser sur le trait de l'autre. Et puis je veux expliquer, oui, expliquer en insistant pourquoi il n'insiste pas, car ce n'est pas clair. D'une part, une certaine exhibition du jeu de mots ou de l'homonymie pourrait, appuyée d'une certaine façon, donner à penser que l'identité primitive (par exemple par filiation étymologique) ou même l'affinité sémantique des deux *pas* procure enfin un fondement rassurant,

une loi économique générale et saturante à toute cette étrangeté de l'é-loignement. Or elle va au-delà du sémantique, de l'étymologique - et en général du simple langage - donc aussi bien du logique, du rhétorique, etc. Et il l'a, lui, assez remarqué pour avoir écrit (à ma connaissance seulement dans sa dernière publication, je le découvre trop tard pour en avoir jusqu'ici tenu compte) : *« Ce qui est étrange, c'est que la passivité n'est jamais assez passive : c'est en cela qu'on peut parler d'un infini; peut-être seulement parce qu'elle se dérobe à toute formulation, mais il semble qu'il y ait en elle comme une exigence qui l'appellerait à toujours venir en deçà d'elle-même - non pas passivité, mais exigence de la passivité, mouvement du passé vers l'indépassable. »*

« Passivité, passion, passé, pas (à la fois la négation et la trace ou le mouvement de la marche), ce jeu sémantique nous donne un glissement de sens, mais rien à quoi nous puissions nous fier comme à une réponse qui nous contenterait. » Et le paragraphe suivant, qui décrit un « nœud de refus » en deçà de toute négation, de toute décision, de toute dénégation et finalement de tout dire, en appelle au « j'aimerais mieux ne pas le faire » de Bartley l'écrivain : *« " J'aimerais mieux... " appartient à l'infini de la patience, ne laissant pas de prise à l'intervention dialectique : nous sommes tombés hors de l'être, dans le champ du dehors où, immobiles, marchant d'un pas égal et lent, vont et viennent les hommes détruits. »* (*Discours sur la patience*, in *Le nouveau Commerce*, 30-31, printemps 1975. Les paragraphes y sont précédés de deux losanges pleins.)

Ce qu'il rejette, et depuis ce « nœud de refus », c'est le complaisant triomphe sémantique qui pourrait avoir lieu dans le jeu des mots en pas, dans le jeu des pas, si nous lui demandions un fondement, une certitude ou une maîtrise, c'est-à-dire de quoi, simplement et finalement, en limiter, d'une dénégation réappropriante, la folie. C'est du jeu en tant que « jeu sémantique », du glissement en tant que « glissement de sens » qu'il nous avertit. Mais cet avertissement, au lieu d'imposer une limite à la contamination, la livre à tous les excès de force, au-delà de toute généalogie, de tout *etymon*,

de l'économie sémantique, onto-logique ou aussi bien, signifiante. Enfin il y a toujours dans le *Witz*, quand il est pratiqué, autorisé, cultivé, cette vulgarité économique, celle très précisément de *notre* époque, qui prétend condenser d'avance, pour les maîtriser idéalement aux moindres frais, s'appropriant et paraphant en blanc cela même qu'on n'aura pas encore pensé dans la langue, des « effets de sens ». La psychanalyse aurait dû nous en écarter au lieu de nous y précipiter : le *Witz* conscient et délibéré, perceptible ou maîtrisé, vient toujours en situation de dénégaration ou d'apotrope, en rapport résistant à l'autre, à l'inconscient. Le discours psychanalytique qui se présente comme *tel*, dans la pratique ou dans la théorie, devrait être le premier à le suspecter.

A la maîtrise ou à la servilité économique du *Witz* il n'a, autant que possible, jamais cédé. Et sans aucun retrait, nous le vérifierons, par rapport aux avancées de l'époque, les provoquant, précédant, accompagnant sur toutes les lignes de rupture ou de front. Nommons-les par commodité la littérature, la philosophie, la psychanalyse, la pensée et la pratique politiques, etc. Il a maintenu cette surface impassible, neutre, transparente de la langue d'écriture. Mais de telle sorte que cette exigence n'interdise rien, au contraire, et déchaîne ce que l'exhibition apeurée du *Witz* vient souvent contenir ou dénier. S'il y avait, ce que je ne crois pas, quelque pertinence à lui en faire l'éloge, s'il n'y avait là grossière attribution de maîtrise et si *Le pas au-delà* ne périssait d'avance telle métaphore, je dirais que jamais, autant qu'aujourd'hui, je ne l'ai imaginé si loin devant nous. Nous attendant, encore à venir, à lire, à relire par ceux-là mêmes qui le font depuis qu'ils savent lire et *grâce* à lui. Ne te hâte pas de refuser ce mot. Lis ce qu'il dit, lui, de la grâce et de la chance, au début de *Le pas au-delà*.

Donc les deux *pas* ne se touchent pas dans le même. Il ne faut pas. C'est comme ça que ça marche et que ça saute, et que l'autre pas habite, marque et efface celui-là même auquel il paraît ne pas toucher. Cette absence de contact ou de contiguïté entre les pas, entre le pas lui-même, c'est où le pas

de Blanchot marque. Le pas. Il marque le pas. A rétablir le continu, il l'effacerait simplement. Ce qui reviendrait presque au même. Dès lors qu'ils paraissent ne plus se toucher, ne l'avoir jamais fait, un pas efface mieux l'autre de sa rature sans négation, sans dénégation, sans reste, sans relief, sans relève. Ce qui reviendrait presque au même, donc. Sauf le récit. Plus de pas. « ... *la légère risée de ses mots : " Écrivez-vous, écrivez-vous en ce moment?* »

« *Que va-t-il donc arriver? Ai-je vraiment eu ce désir de me dérober, de me décharger sur quelqu'un d'autre? Plutôt de dérober en moi l'inconnu, de ne pas le troubler, d'effacer ses pas pour que ce qu'il a accompli s'accomplisse sans laisser de reste, en sorte que cela ne s'accomplit pas pour moi qui demeure au bord, en dehors de l'événement, lequel passe sans doute avec l'éclat, le bruit et la dignité de la foudre, sans que je puisse faire plus qu'en perpétuer l'approche, en surprendre l'indécision, la maintenir, m'y maintenir sans céder.* » (Celui qui ne m'accompagnait pas.)

Quand je te dis *viens* une fois de plus, par exemple, que va-t-il donc arriver? Et au moment où l'autre, qui ne l'accompagnait pas, lui demande « Écrivez-vous, écrivez-vous *en ce moment?* »? Aller arriver : le futur étrange de l'arriver (l'arrivée de quoi?), avenir d'imminence, se marque dans la langue par le recours au présent d'un verbe (aller, va) qui devrait dire ce qui s'éloigne-de pour se rapprocher-de, ici de ce qui éloignerait, de lui-même, l'à-venir pour le faire arriver, etc. Le tout se suspend dans l'indécision (plus bas remarquée dans le mot « indécision ») de la question, elle-même potentialisée par le neutre impersonnel (que, quoi? qu'est-ce qui va arriver? ou plutôt, car ce n'est pas quelque chose qui va arriver, mais *qu'il* va arriver : que va-t-il donc arriver?) et dans une sorte d'a-sémie de *l'arrive* dont je diffère l'analyse. Aller arriver : imminence retenue de l'avenir, pas d'arrivée. Il vient d'arriver : passé à peine retenu dans le pas présent. Texte intraduisible, certes, et rivé, chaque fois, à l'événement unique d'une seule langue, d'une seule normalité syntaxique et lexicale. Et pourtant cette intraductibilité est aussi accessoire qu'essentielle. Il

Pas

y va d'un pas au-delà de la langue qui ne marche qu'avec une langue, sans doute, mais pour ouvrir à une transgression du linguistique *sans* métalangage. Ce que je voudrais te donner : *Viens* sans aucun langage de surplomb, rien qui puisse à son tour le désigner depuis une troisième place, le nommer. Et en effet chaque fois qu'on dit, entre guillemets, « Viens », le « Viens », ce que nous n'aurons pu, pour notre malheur, éviter, on le manque, on ne parle pas de lui. Mais on court la chance de répéter l'alliance.

L'incidence du pas de marche sur le pas de négation, il l'incline encore autrement : pour que la négation interdictrice (ne-pas, il ne faut pas, tu ne dois pas, etc.) se desserre d'elle-même, dans un mouvement « doux ». Vois ce qu'il dit sous ce mot quant au « ne pas - tu mourras » et quant au « ne pas - je sais » dans *Le pas au-delà*. La limite et de la négativité et de l'interdit s'y trouve franchie, restant pourtant « sauve » en un sens que nous devons encore relire.

Le pas de plus - le pas autre - travaille silencieusement son homonyme, il le hante ou le parasite, il franchit dans les deux sens, d'un seul coup, les deux limites. *Sa* transgression n'est pas encore un travail ou une activité, elle est passive et ne transgresse rien, « transgression vide », « passivité transgressive ». « Le " pas " du tout à fait passif » (*Le pas au-delà*) qui emporte jusqu'à la limite, au bord interne où s'arrive toute transgression, le laisse pourtant indemne : bord sans bord, *sans* qu'aucune dialectique jamais ne réapproprie.

Ce n'est pas seulement son récit, ni comment ça marche selon le pas de Blanchot, qui prend ici son étrange départ, sa possibilité si singulière, c'est le système (sans système) de toutes ses affirmations redoublées. Par exemple celle de la discrétion *sans* discrétion. Souligner sans discrétion, ce que je fais ici :

« *Marcher, avancer*, je le pouvais sans doute, et je dus le faire, *mais* plutôt comme un bœuf assommé : c'étaient *les pas de l'immobilité*. [...] Le couloir conduisait à la *chambre qui était à l'autre bout*. Tout indique que j'avais un air atrocement égaré, j'entrais à peu près *sans* le savoir, *sans* le sentiment de me *déplacer*, occupé par une chute stationnaire, incapable de

Parages

voir, à mille lieues de m'en rendre compte. Je demeurai probablement sur le *seuil*. Malgré tout, il y avait là un *passage*, une épaisseur qui avait ses lois ou ses exigences propres. Finalement - finalement? - le *passage* se trouva libre et, *ayant forcé l'entrée*, je fis *deux ou trois pas* dans cette chambre. Par bonheur (mais cette impression n'était peut-être juste que pour moi), je *marchais avec une certaine discrétion*. [...] En cela réside mon désir d'abréger, du moins dans sa partie noble. *Passer par-dessus l'essentiel* voilà ce que l'essentiel, à travers lui, me demande. [...] (j'avais donc fait plusieurs *pas* dans la chambre pour arriver au *bout* de ce lit) [...] C'était vrai aussi, j'avais fait *quelques pas*; passant près du fauteuil [...] Qu'y a-t-il d'étrange à *ne pas* voir ce qui est loin, quand le proche est encore invisible? » (*Au moment voulu*).

La *chambre* - topographie nue de cette démarche, sans nature et sans culture - à *l'autre* bout. Il faut y arriver à travers *les* « pas de l'immobilité ». Aucune paralysie pourtant, ni interdiction. Rien ne reste finalement au seuil. Le pas sans pas ne s'arrête pas à une simple pensée de *limen*. Les deux ou trois pas sont faits : dans la chambre. Mais il faut arriver à *l'autre* bout, cette fois dans la chambre et « au bout de ce lit ». Le *presque*, la proximité du *presque* ne tient pas simplement à distance, *elle* franchit et « l'affirmation sauvage et sans droit » y a lieu, un lieu insituable dans une topographie qui le recevrait seulement ou l'aurait précédé. Avant le jaillissement de cette affirmation, après qu'il fut passé «près du fauteuil»: « *Les choses se dénouèrent en apparence (en apparence? c'était déjà beaucoup)*. *Au moment où je me trouvais le plus près d'elle, à deux pas du fauteuil, elle put non seulement mieux me voir, la figure plus livide que pâle, le front cruellement boursoufflé, mais presque me toucher.* »

L'affirmation sauvage qui jaillit de ces « deux ou trois pas », *elle* n'est pas, simplement, non dialectique. L'insistance sur les deux ou trois pas, ici et dans *Le pas au-delà*, ne s'arrête pas à un rapport négatif, voire critique, suspensif ou dénégatif à toute dialectique. Il n'y a pas *là* dialectique. Et si, sur *l'autre* scène, celle qui ne s'est pas représentée comme philosophie

Pas

(idéaliste ou matérialiste), c'était *pas*, ça, la dialectique? Mais aussi la dissimulation *de* la dialectique? Et s'il fallait, comme dirait le philosophe, en re-penser la possibilité depuis (« à partir de ») tel dé-part, enfin, ou de son faux-pas? Ou de son double faux-pas? Il y a *toujours deux* pas. L'un dans l'autre mais sans inclusion possible, l'un affectant l'autre immédiatement mais à le franchir en s'éloignant de lui. Toujours deux pas, franchissant jusqu'à leur négation, selon le retour éternel de la transgression passive et de l'affirmation répétée. Les deux pas, le double pas désuni et à lui-même allié pourtant, l'un passant l'autre aussitôt, passant en lui et provoquant dès lors une double préterition instantanée, mais interminable, voilà qui forme une limite singulière entre la garde et la perte, entre le souvenir aussi et l'oubli. Ils ne s'opposent pas plus, dans leur différence infinie, que le pas à l'autre pas. Selon ce simulacre de cercle - retour éternel du double pas - celui qui dit *viens* n'inaugure qu'à répondre déjà. Il suit celle qu'il paraît appeler et dont lui souvient l'appel. « Faux-pas » du désir, comme il est dit dans *Le pas au-delà*, et franchissement du cercle : pas de cercle.

Pas est l'oubli, pas d'oubli doublement affirmé (oui, oui). « Un pas précipité, éternel ». (*L'attente l'oubli.*) Ailleurs : « **v** Elle oubliait plus lentement que toute lenteur, plus soudainement que toute surprise.

"J'ai parfois l'impression que vous ne vous rappelez que pour oublier : pour garder sensible la puissance de l'oubli. C'est plutôt de l'oubli que vous voudriez vous souvenir. " - " Peut-être. Je me souviens à deux pas de l'oubli. C'est une étrange impression. " - " Dangereuse aussi; deux pas sont vite franchis. - Oui, mais il y aura toujours à nouveau deux pas, et chaque fois je sens que vous me suivez, vous qui êtes cependant devant moi. - " Je vous suis, je voudrais vous suivre. " »

- J'ai depuis longtemps cessé de vous entendre et ne sais plus ce que j'écoute ni qui me parle. Dès lors que *pas* n'est pas un mot, ni une chose, un cri peut-être, en deçà du langage

(encore que la manière dont on a opposé le cri au langage rende ici ce mot de cri mal approprié), un mouvement au-delà de tout et de lui-même, sans origine et sans but qui le précèdent, il arrive que le mot « pas », déjà pluralisé en lui-même (son écriture sans article ne laisse pas distinguer entre le singulier et le pluriel, phénomène assez rare), se mette à signifier, outre tout le contenu du nom et de l'adverbe, cela même qui n'est pas signifiable dans une langue : encore moins une geste métalinguistique donnant tout pouvoir sur la langue. Signifierait-il, une fois de plus recoupé en lui-même, une de ces syllabes ou de ces éléments phoniques qui, avant l'ordre policé de la langue, du côté du fantasme ou de la pulsion...

- Pas avant (procéder ici avec cette patience infinie qui d'un coup pourtant franchit sa limite), pas avant d'avoir tiré la conséquence de ce qu'il entend par « oubli » et qui déborde toutes les déterminations philosophiques et psychanalytiques de l'oubli. Sans rien omettre pourtant de leur pertinence. Ce qu'on dit de la détermination « psychanalytique », on devra le dire - plus tard, donc, aussi - de la « politique ».

- J'ai depuis toujours cessé de vous entendre. Pourquoi me reprenez-vous après que je vous ai quitté?

-J'essaie, une fois de plus, de dire *viens*.

Rappelle-toi.

Ceci pour que tu te rappelles enfin. Ceci n'aurait dû être qu'une digression interminable, pour toi, pour *aborder*, une fois de plus mais toujours unique, *viens*. Rappelle-toi. Il s'agit de ton nom. A quoi le nom de nom n'aura pas suffi.

L'affirmation qui jaillit tout à l'heure de ces « deux ou trois pas », analogue en cela au *viens* qui reste une affirmation au-delà de sa grammaire, il l'appelle un « cri » et elle a un rapport sans contrat, *sauvage*, sans filiation avec le nom. Son nom à elle qui crie l'affirmation. Excès de force encore : « et elle eut tout à coup une *immense force* pour crier vers moi, et tandis que je me penchais vers les objets de la coiffeuse, elle poussa

Pas

un *cri* qui lui sembla naître, jaillir du *souvenir* vivant de son *nom*, mais, pourquoi? si vaillant qu'il fût, il ne *dépassa pas* ses limites, il ne m'atteignit pas et, à cause de cela, elle-même *ne l'entendit pas*. [...] La fierté aussi! l'affirmation sauvage et sans droit, le pacte conclu avec ce qui défie l'origine, ô étrange et terrible tranquillité ».

Comment cette affirmation du double pas, l'alliance sans contrat de l'un au tout autre (oui, oui), comment dépense-t-elle une force sans mesure à crier un nom, et surtout un nom que le cri n'invente pas, qui vient d'une mémoire déjà, souvient dans le souvenir de qui pourtant l'a depuis toujours oublié, séparé de son propre nom jusqu'à ne pas l'entendre? Qu'est-ce que ce double pas, cette double bande d'un pacte sans pacte (sans sujet et sans origine, sans objet non plus dès lors que rien ne s'y énonce, rien ne s'y traite que le nom) ont à voir ou à entendre, à perdre ou à gagner avec la fascination de l'eau? Je voulais te le demander au cours de cette digression sans fin. Et non que tu y répondes comme à une question - l'affirmation qui nous souvient aura débordé d'avance un tel échange - mais que tu entendes qu'un autre *viens*...

- Pourquoi serait-ce chaque fois l'image, au moins, d'une femme?

-Peut-être pas. Pas encore. Ce sont elles...

-Des femmes?

- Elles en tout cas que, par trois fois au moins (tu l'as lu dans *L'arrêt de mort* et dans *L'attente l'oubli*), quelqu'un tutoie pour dire *viens*.

L'autre *viens* : dans *Celui qui ne m'accompagnait pas* (règle douce, c'est-à-dire sans loi, de notre lecture : le commenter, lire, écrire *avec* lui (dans la caméra) sans l'accompagner, depuis la place et la marche de celui qui n'accompagne pas, d'un pas autre), « Viens » se passe non loin des « eaux », d'une noyade, autrement dit de ce qui manque la rive, n'arrive pas

Parages

à arriver. *Viens* : comment cela provoquerait-il la venue de ce qui vient, la venue de l'événement par exemple si lui-même, *viens*, n'arrive pas, ne s'arrive pas?

- Est-ce si assuré? *Viens* appelle pourtant et je suis là, par vous abordée. *Viens* procède aussi de ma place, quoi que vous ayez pu ou voulu dire. Et l'appelée, à qui il suffirait que l'événement fût *viens*, peut réciter elle aussi :

L'amitié : « *Nous ne devons pas, par des sacrifices, faire semblant de poursuivre un dialogue.* » Et sur la même page : « *...la discrétion finale, et c'est à partir d'elle que s'affirmait calmement la précaution des paroles amicales. Paroles d'une rive à l'autre rive, parole répondant à quelqu'un qui parle de l'autre bord et où voudrait s'accomplir, dès notre vie, la démesure du mouvement de mourir. Et pourtant quand vient l'événement même, il apporte ce changement...* »

—D'où le droit d'interrompre? Imagines-tu un dialogue, une parole plurielle sans la violence toujours injustifiable d'une interruption? *Viens*, est-ce une interruption? Je t'interromps pour dire : on ne devrait pas pouvoir citer *L'amitié*. Tout devrait y être daté : scellé par la singularité absolue d'une seule amitié, celle de Maurice Blanchot et de Georges Bataille. Rien de plus vulgaire et de plus servile, indiscret, innommable que l'arraisonement par lequel à citer, extraire, enseigner, on généralise le détournement, on croit s'approprier l'unique.

—Il s'y expose et loin de refuser ce non-secret, il définit encore, à partir d'un autre anonymat, renonçant au droit de propriété aussi bien qu'à la leçon, à l'enseignement, à la généralité.

—Oui, oui, dès lors que la mort - qui est arrivée (tu as remarqué qu'il la tient toujours pour cela même qui n'arrive pas à venir (« Mourir (l'inarrivée de ce qui advient), l'interdit. .. » et sur la même page, dans *Le pas au-delà* : « Le travail du deuil : l'envers du mourir »), n'arrive pas à venir, n'arrive pas dès lors qu'elle vient, ou n'arrive pas au venir, ni à ce

Pas

qui vient dans le venir, à *viens* (« et éternellement, *elle* est là »), la mort, arrivée à l'autre, libère la parole, de la parole, il le dit aussi, qui se profère uniquement, dans le tutoiement, « *ce tutoiement qui semble ne désigner que le défaut de personne, restaure l'intimité et la singularité du rapport. La chance allie les deux traits, La chance n'arrive que par jeu. Et le jeu ne s'adresse à personne en particulier. Celui qui a la chance ne l'a pas et ne l'a pas pour lui-même ni en raison de lui-même. Le " sans toi " de la chance libère, par le tutoiement, pour l'anonymat.* » (*Le pas au-delà*). Car l'événement que tu as cité, et qui arrive, est arrivé à l'autre seul (« quand vient l'événement même, il apporte ce changement... »), n'est-ce pas ce qu'on appelle aussi (comme) la mort? Ce qui s'appelle toujours, à qui se dit *viens*, n'est-ce pas la mort, la mort de l'autre, venue de l'autre, qui s'appelle et se nomme?

- La rive aussi, impossible. Ce qui arrive arriverait toujours *au bord*. Affecterait le bord. Mais en y restant : en n'arrivant pas. Viens, m'avez-vous dit : cela n'arrive pas, si j'ai bien entendu. A cause de la répétition, fût-elle affirmative (oui, oui, venez) et à elle-même alliée d'un oui à l'autre, à elle-même, qui divise l'unique, donne un sens, dès lors, à cette singularité qui devrait n'en avoir aucun, replie l'autre auquel cela, *viens*, s'adresse.

Vous disiez que pour annoncer l'arrivé impossible de *viens*, l'eau, elle ou le mot « eau » devait affecter, quelque part, immédiatement, la départie, la rive émettrice de *viens*, c'est-à-dire toujours l'autre rive, *celle* aussi bien que vous *venez* de laisser s'appeler la mort.

- L'eau : ni elle ni le mot « eau » ni simplement la syllabe ou la lettre (ô, au, o) ne suffiraient à signifier ici l'élément de cette affection par laquelle celui qui se départit d'un *viens* se rapporte à lui-même (m'.....) depuis l'autre, l'eau, l'ô, l'au, l'o, le m'ot, le mors, la mort, etc. « *La certitude que l'eau manquait...* » « *Était-ce réellement de l'eau?* », voilà ce qui se dit dans les trois premières pages de *Thomas l'Obscur* vers les

parages desquels je voudrais en venir avec toi, pour que nous puissions aborder selon l'eau double de son nom.

- L'autre *viens* : puisque vous le faites résonner depuis *Celui qui ne m'accompagnait pas*, rappelez-vous les premiers mots du récit : « Je cherchai, cette fois, à l'aborder. »

Parages, dites-vous. Plus loin, ce mouvement flottant, le temps comme suspendu de ce qui appréhende, toute machine stoppée, la côte dans le brouillard, un voisinage sans proximité, sans distance, entre le silence et la rumeur du langage, très doucement (je sais maintenant la rigueur de ce mot), très violemment, définit la venue de l'événement ou plutôt, puisqu'il n'arrive pas simplement, son pas, son allure, ce dont il va dans le venir d'un événement, l'unique comme rapport à l'autre, le pas qui n'accompagne pas, chaque *fois* uniquement unique et inaltérablement autre, la « fois » étant toujours celle-ci, ici maintenant, comme lorsque vous m'avez dit, sans contexte ni anticipation possible, sans le moindre rivage, *viens*, et toujours autre, mais *toujours* (tout de même) autre. Cette première phrase, tout inaugurale qu'elle paraît, se récite d'avance. Quelque huit pages plus loin, la question s'élève de savoir si l'inaugurale ne serait pas le but, le bout, l'autre bout, l'être-à-bout, *l'aboutissement* : « ... tout cela était-il destiné à aboutir à cette phrase : "Je cherchai, cette fois, à l'aborder"? " Cette fois ", je voyais bien comme un tel mot apparaissait injustifié. Il surgissait là parce que je désirais être à bout. Mais, pour ma part, je ne l'étais pas, et pour une telle part cette fois n'était pas cette fois, mais une autre fois, une fois qui était toujours autre. Je ne puis cacher que le désir de l'aborder ne pouvait que très difficilement se concilier avec l'idée que cela pourrait jamais avoir lieu " cent fois ". Il ne faisait rien pour écarter un tel événement. Il se peut même qu'il l'attendît avec une sorte d'espoir. Mais je sentais qu'à moi seul était confiée toute l'entreprise et, je dois le dire, je n'y arrivais pas, je n'y arrivais pas. " Vous vous en tirez plutôt bien, remarquait-il. Vous êtes étonnant, vous savez. " Oui, je m'en tirais bien, mais cela même donnait un tour peu engageant à tout ce que je

Pas

pouvais m'imaginer faire, je m'en tirais trop bien, alors que ce qui aurait pu m'arriver de mieux, c'est de ne pas m'en tirer du tout. »

Je m'en tirais trop bien, dit-il. Le « trop bien » lui vient de ce qu'il n'arrive pas, certes, à aborder enfin, une fois qui ne serait plus une autre, et que cependant, il arrive à ne pas arriver et y insiste et le répète. C'est plutôt en cette répétition (« je n'y arrivais pas, je n'y arrivais pas ») que, comme il s'en attire la remarque familière et ironique, il ne s'en tire pas mal, « plutôt bien », et que le pire passe dans le meilleur ou réciproquement. L'événement n'arrive pas à arriver, mais c'est parce qu'il s'en tire, lui, plutôt bien : parce qu'il n'est pas assez, lui, désemparé. Il n'arrive pas à laisser venir l'événement. Ce qui pourrait lui arriver, à lui, de mieux, c'est d'être assez désemparé, près d'échouer, ne s'en tirant plus du tout, pour la chance (échec ou échéance) de l'événement : quelque chose (autre) qui (lui) arriverait enfin, le meilleur et le pire. Sa maîtrise mise en échec pour que vienne ce qui s'appelle : *viens*. Peut-être pourrait-il alors cesser de citer, répéter, diviser, comme vous l'avez fait, avant même de commencer, votre (mot) *viens*, pour l'affirmer enfin sans retour possible ou comme le retour éternel de l'autre; cesser de le mettre, comme on dit si facilement aujourd'hui, en dérive. La dérive, certes, met en garde contre toutes les sécurités de l'ancrage, du rivage, de la propriété, mais elle *met* en garde, justement, et garde encore, peut-être, contre ce qui arrive, le pire ou le meilleur, venant d'en face ou de l'abîme, au centre sans fond du centre. « Dérivant sans rivage » (*Le pas au-delà*). Vague, essentiellement, dans ces parages, proximité indéterminée, l'autre rive...

- Surprenante locution. Comme dans *l'autre chose*, j'y sens toujours virer un certain ordre, et le nom échanger sa place avec l'adjectif indéfini, puis le nom avec le verbe. D'autant mieux que *ces* deux noms sont le plus singulièrement indéfinis. L'autre devient chose ou rive. Et rive et cause aussi sous la fascination. La figure de l'autre, sans figure, le visage dédoublé de la rive (« *Je me trouvai avec deux visages collés l'un contre*

*l'autre. Je ne cessai de toucher à deux rivages. D'une main montrant que j'étais bien là, de l'autre, que dis-je? sans l'autre, avec ce corps qui, superposé à mon corps réel, tenait entièrement à une négation du corps, je me donnais la contestation la plus certaine. [...] Et ainsi pour tous mes organes. J'eus de moi une partie immergée, et c'est à cette partie perdue dans un constant naufrage que je dus ma direction, ma figure et ma nécessité. [...] Entre ce cadavre, le même qu'un vivant mais sans vie, et cet innommable, le même qu'un mort mais sans mort, je ne voyais aucun lien de parenté. Nul poison pour m'unir... » Thomas (l'Obscur), la figure de la rive insiste quand il parle de l'autre, celui auquel on n'arrive pas, dont on n'arrive pas à franchir la distance, par-delà cet élément dont les deux eaux (synonymes et homonymes pour ce qui reste sans nom) seraient donc la meilleure « représentation ». Visage, rivage, naufrage, c'est le même paysage marin, un paysage sans pays, sans familiarité, sans racine. Ainsi : « Mais, par l'enseignement de Levinas, c'est devant une expérience radicale que nous sommes conduits. Autrui, c'est le tout Autre; l'autre, c'est ce qui me dépasse absolument; la relation avec l'autre qu'est autrui est une relation transcendante, ce qui veut dire qu'il y a une distance infinie, et, en un sens, infranchissable entre moi et l'autre, lequel appartient à l'autre rive, n'a pas avec moi de patrie commune et ne peut, en aucune façon, prendre rang dans un même concept, dans un même ensemble... » (*L'entretien infini.*) On se trouve ici, sans y aborder, en des parages de la pensée où le voisinage conceptuel est même impossible, et l'« air de famille » (*family resemblance*)...*

- Mais peut-on, doit-on, *faut-il* aborder cette autre rive? Ne cesserait-elle pas aussitôt d'être l'autre? L'événement arriverait-il encore? Ne serait-il pas frappé d'interdiction (*ne pas!*) par son arrivée même, selon le double pas de la loi, son double lien, son double nœud circulaire mais sans cercle qui ne soit d'abord franchi? « *Le cercle de la loi est celui-ci : il faut qu'il y ait franchissement pour qu'il y ait limite, mais seule la limite, en tant qu'infranchissable, appelle à franchir, affirme le désir (le*

Pas

faux pas) qui a toujours déjà, par le mouvement imprévisible, franchi la ligne. » (*Le pas au-delà.*) Tout comme la mort (« toujours horizon de la loi ») « qui nous empêche de mourir » et se voit retirer « par avance le bénéfice de l'événement » (*Le pas au-delà*). Ne faut-il pas quitter la rive, au lieu d'y aborder, pour que l'événement arrive? Alors les « eaux », le naufrage en « elles » sans parade possible, et celles qui se laissent tutoyer...

- Ne faut-il pas quitter la rive, dis-tu, pour que ça arrive? et que ça ne marche plus, d'un pas à l'autre? Le jeu des mots peut toujours nous dissimuler le plus effrayant, n'y insistons pas. Le *il faut* que tu viens à l'instant de prononcer pour enjoindre le plus grand risque, ne faut-il pas tenter de le perdre pour que ça arrive? C'est presque impossible mais c'est pourtant déjà arrivé.

Oui, la noyade en ces parages, et puis, cette fois au cours de *Celui qui ne m'accompagnait pas*, viens n'est pas lancé, mais encore cité, évoqué comme une éventualité, comme ce qu'il « suffirait de dire à l'une d'elles, mais à une seule ». La page précédente énonçait cette absence de loi qu'il *faudrait*, oui, encore, se prescrire quand on accompagne un tel récit, une telle signature, dont je reçois l'absence de loi comme le seul don possible, dans le tutoiement que *Le pas au-delà* oppose à celui de la loi, et qui, disant « sans toi » au lieu de « malgré toi » « s'accorde », comme la « souveraineté », « en s'oubliant ».

- Je me demande si ce n'est pas encore un peu plus compliqué, retors, piégé, s'il n'y a pas (je suis là votre discours) quelque chose comme un pas de don qui doit se rappeler lui-même pour advenir, si peu que ce soit, et dès lors se prendre au piège de la loi, à son propre piège. Le piège alors ne serait pas tendu au pas mais se confondrait avec la structure même du pas, avec la vérité du pas comme pas de vérité. Mais le pas de vérité devient irréversible dans la vérité du pas, de même qu'il n'y a plus d'essence pour l'éloignement comme topique de l'essence. Le *Je* qu'il laisse parler dans l'exergue

Parages

de *Le Très Haut* adviendrait alors là où il (n') y avait pas : *« Je suis un piège pour vous. J'aurai beau tout vous dire; plus je serai loyal, plus je vous tromperai : c'est ma franchise qui vous attrapera. » / « Je vous supplie de le comprendre, tout ce qui vous vient de moi n'est pour vous que mensonge, parce que je suis la vérité. »*

—Mais j'affirme, sans cette vérité de la vérité, en disant *viens*, le don que de lui, de « toi »...

—De qui?

—Je reçois comme le seul don possible. Oublie la question. Voici la page précédant l'autre *viens* et que j'allais citer (*Celui qui...*) : *« Je ne dois ni les effaroucher, ni les apprivoiser. Demeurer immobile pour qu'elles demeurent immobiles. En user loyalement avec leur présence, et loyalement veut dire sans leur prêter de loi, sans me prêter moi-même à cette présence comme à une loi - et peut-être n'en pas tenir compte [...] En retour, et parce que, d'une manière que je ne comprends pas, je les fascine, il me faut demeurer sous leur fascination. Cela ne se remarque pas, ne trouble pas les apparences, n'est rien qu'une attente incertaine. Après d'elles, je suis comme un homme qui déjà trop longtemps s'est maintenu sur les eaux et qui voit venir à sa rencontre ce qui lui semble être le corps d'un noyé : un seul? peut-être deux, peut-être dix [...] Le cercle qu'elles forment autour de moi, c'est au-dehors qu'il m'enferme et cependant toujours encore en moi-même. Il est infini et, à cause de cela, j'y étouffe [...] je les touche plutôt, elles me maintiennent contre moi, comme je les maintiens désespérément au-delà de moi.*

« Le sentiment qui me reste : je ne céderai pas, je ne puis autrement.

« Étrange impression de jour dans ce sentiment, non pas celui d'un espoir quelconque, mais de la direction juste, de la confiance qui ne s'altère pas, de l'affirmation qui persiste : j'irai de ce côté, jamais d'un autre.

« Sentiment qui, aussitôt, se trouble, car me traverse la pensée que, si je le voulais, je recevrais d'elles un surcroît de forces. »

- D'elles? de qui? le surcroît de force comme dans *L'arrêt de mort* avant le viens de la fin : *« Je lui ai donné toute ma force et elle m'a donné toute la sienne, de sorte que cette force trop grande... »*, et *L'attente l'oubli* : *« ... comme si elle portait en elle la force de la proximité... cette force d'approche qui rassemble la proximité, et dans cette proximité, tout le lointain et tout le dehors. »* Elle n'est définie que par ce plus de force; cette différence à donner, qu'est-elle?

—*« ... un surcroît de forces. Mais c'est à cette force que je ne puis consentir; pourquoi? Je ne le sais plus précisément; cependant, que cela dépende de moi, de moi à chaque instant, je le sais encore, jusque dans l'oubli et même quand, les regardant, je pressens qu'il me suffirait de dire à l'une d'elles, mais à une seule : Viens, pour qu'elle crie son nom et, sur-le-champ, je sortirais de cette réserve où, même s'il ne se tient pas, je me tiens à sa place, là où, dans la confiance qui est due à l'abîme, j'attends l'instant qui me dira : « Maintenant, tout est bien, il ne te faut plus parler. »*

—Le surgissement (je ne dirai pas le baptême bien qu'il s'agisse d'appeler quelqu'un à son propre nom dans l'eau, de l'appeler à partir de l'eau : il s'agirait plutôt d'analyser le baptême depuis ce don du nom)...

—Et se rappeler qu'ailleurs le don est défini comme cela seul qui livre à l'anonymat, à l'oubli du nom, au sans-nom, au pas de nom, au pas *du* nom, en lui.

—Le nom a encore la forme d'un cri poussé par qui se nomme pour la première fois. Et ce cri est l'affirmation sauvage, sans pacte, de *Au moment voulu*. Alors « il ne te faut plus parler ». Comment l'entendre? Il faut? Il faut ne plus parler? Il ne faut pas? Il faut ne pas? Interdiction? ou bien « il n'est plus

nécessaire»? Tu n'en as plus le besoin, le désir, le manque « ne te faut plus »?

- Pourquoi veux-tu toujours décider du sens? l'arrêter, le rassembler, l'approcher de lui-même? Et puis *il* faudrait laisser le texte seul. Ne pas l'accompagner. Ces citations, déjà, depuis tout à l'heure, déportées hors d'un récit unique où elles ont une place unique, ne devraient pas être possibles, surtout pas se prêter à ces enchaînements nouveaux, à ces simulacres de démonstration, à ces autres configurations. Elles sont possibles pourtant, et s'y prêtent, voilà ce qui les rend lisibles, dans l'unique même de leur lieu. Celui-ci étant un récit de double affirmation, on peut toujours y prendre au vol, entre deux affirmations, dans le suspens légendaire où l'indécidé se laisse attirer...

- Mais pourquoi dès lors feindre de laisser indécidé? Quelle économie se cache, et quelle ruse, quelle nouvelle maîtrise en ces parages, derrière l'indécidable? Quelle nouvelle technique? Quelle parade?

—Aucune en tout cas qui ne s'expose et ne s'emporte elle-même. L'indécidable n'est qu'une phase, un pas du récit, celui qui déjoue un certain rapport à la dialectique et la neutralise. Mais ce mouvement du neutre n'est évidemment ni négatif ni dialectique. Il doit passer, à un certain moment, d'une manière naturelle, c'est-à-dire sans convention possible, par la forme même de ce qu'il neutralise ou passe : ici, par exemple, la dialectique, la pensée binaire ou triadique, la logique ou la grammaire qui enfermeraient le *ne-uter* dans la négativité, ou feraient du « pas » un nom *ou* un adverbe, etc. Il ne faut pas, et d'ailleurs on ne peut pas s'arrêter à cette valeur d'indécidable une fois qu'on l'a laissé faire. Mais on ne la laisse pas faire, elle vient. De ne pas s'arriver...

—Aura-t-il, en fin de compte, dit *viens* à ces noyé(e)s? Les aura-t-il laissé crier leur nom? ou seulement, une fois de plus

Pas

et d'avance, commenté, accompagné l'éventualité de ce qui viendrait dans l'événement (« il me *suffirait* de dire à l'une d'elles, mais à une seule : Viens, pour que... »)?

- Ce n'est pas à lui d'en décider. *Viens* est dans la réponse, qui est aussi cela même qui dit *viens* et donne le don comme elle l'entend. A toi de faire le pas de sens. Il n'y a aucune chance de décider, aucune à décider, dans quelque langage que ce soit, de ce qui vient dans *viens*. Nulle exploration sémantique, nulle analyse logico-grammaticale qui, une fois menée à terme, si c'est possible, ne reste sur le seuil, ici, de ce *viens*. Ce n'est pas le sens de l'énoncé, de l'acte d'énonciation et d'autres choses semblables qui déjoue la clôture du langage mais bien le pas de sens, qui a lieu *ici* dans le *pas seul* (écriture comme trace d'un mouvement sans origine, sans fin, sans langage, sans...).

- Ici, dites-vous? Où? Dans *L'arrêt de mort*, dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, dans *L'attente l'oubli*? Ici en général, partout?

- Viens : ici, où tu voudras, dans *ces* parages où tu pourras « être là » et donner ce qui viens, en ton nom mais sans nom. Viens, chaque fois l'unique mais du même coup l'exemplaire. D'où le malheur et la réjouissance « sans mesure » de la double affirmation, de ce qui donne deux fois le pas. Et si les fragments de récits sont déjà des citations exemplaires, pouvoir unique de *ces* récits, c'est que la possibilité indemne de l'unique (nous appellerons cela, plus tard, le *sauf*) reste dans la réserve « dont je sortirais » (« à l'une d'elles, mais à une seule : Viens, pour qu'elle crie son nom et, sur-le-champ, je sortirais de cette réserve... ») : elle vaut donc pour tout, partout, en général.

Celle à qui *viens*, s'il vient, s'adresserait, ne s'est pas encore appelée à cet instant. Elle est encore sans nom, elle est le pronom d'un sans-nom.

— Pourquoi *elle*, alors, et non pas lui? pourquoi moi?

— Au moment où vient le *viens* (je ne devrais pas nominaliser ce « Viens » et ne puis décrire sa venue par aucun verbe à lui imposé et qui ne vienne de lui), l'unique destinataire (encore sans nom ou sans mémoire de son nom : comment pourrais-je l'inscrire dans la différence sexuelle?) n'est pas là, rien ni personne n'est arrivé qui puisse s'appeler déjà ou recevoir un nom.

Et pourtant *viens*, s'il vient, c'est de l'autre, tu l'as bien entendu. Ce qui n'a pas encore eu lieu, il faut donc qu'il soit déjà arrivé. Même lorsque je cite « Viens » comme une éventualité à venir, sans prémisses, premier « mot », d'où sa majuscule apparence, ou événement de langage qui échappe à toutes les analyses sémantiques ou logico-grammaticales, voire à l'ordre du langage, désignant ainsi tout ce qui le déborde, même lorsque je reste au fond de la réserve, je ne peux appeler l'éventualité du « Viens » que si ce n'est plus une éventualité, la probabilité à venir d'un événement, si ce qui ne s'est pas encore produit, ne se produira peut-être jamais, a, cependant, déjà eu lieu : déjà son monument, son vestige, son pas, trace de rien, pas *même* de soi comme d'une identité quelconque, chaque fois unique, selon un temps qui n'est pas le temps, ni celui de la conscience, ni celui de la perception, ni celui de la science, ni celui de la philosophie.

— Celui de l'inconscient...

— Ce n'est même pas sûr : l'oubli dont il nous parle, qui serait, au-delà de toutes nos catégories d'oubli, l'oubli de l'oubli ou l'oubli sans l'oubli, l'appareil de la psychanalyse en recevrait, elle aussi, plus de mouvement qu'elle ne semble en arrêter en tant que science ou pratique, dans son état actuel : par exemple avec tout ce qui suppose une économie des refoulements travaillant nécessairement à la garde. Mais si l'on retient, pour cet oubli tout autre, le nom d'oubli, s'il maintient toujours les « vieux » noms de la langue, c'est pour tenter de

rendre compte - d'une façon qui n'est pas simplement non scientifique, non philosophique, etc. - de la dissimulation *nécessaire* de ce tout autre dans le « vieux » nom, dans la science ou la philosophie. Les effets de cette dissimulation ne sont pas fortuits, un pas d'autre s'y remarque chaque fois, et toute révolution, qu'elle soit scientifique ou politique, doit en tenir compte. Cet X (par exemple l'oubli tout autre) est *aussi* le même que celui qu'on croit familièrement penser dans le langage courant, dans la science ou dans la philosophie, et quels que soient les écarts entre ces trois langues. Cela peut se dire de chacun de ses « mots », *viens*, par exemple, et chacun, dans le double pas qui le recoupe, en vient à franchir sa propre limite en remarquant la généralité du procès : ainsi le pas *d'oubli* décrit, comme on le dit d'une trajectoire, *tout* le processus de la dissimulation, etc.

Ce temps « effroyablement ancien » oblige donc au récit, il fait du récit ainsi déterminé le seul texte qui nous mette en rapport (sans rapport) avec ce passé du pas qu'aucun concept, aucun poème non plus, en tant que tel, ne pourrait même citer. Réciter donc, puisqu'il ne peut s'agir que de cela : citer un *viens* qui n'a pas encore appelé qui s'appelle, depuis un *viens*, un *déjà* plus ancien que le temps, une crypte absolue. Ce récit détruit celui qui prétendrait rapporter, selon la logique courante de ces mots, un événement, mais il ne le fait pas au nom du concept, comme un geste philosophique, au nom plutôt d'un autre récit dissimulé, accordé à l'autre-événement, au pas de concept. Il « serait » la venue de cet autre-événement appelé *viens* si celui-ci arrivait d'un pas simple. Il ne suffit donc pas de dire que le récit (de Blanchot) n'est pas la relation de l'événement mais l'événement lui-même. Il « aurait été » plutôt la structure labyrinthique et piégée du pas d'événement, l'appareil d'une fascination aussi douce qu'implacable : ce désir de la *paralysie* qui n'arrête jamais, qui donne le mouvement, et sans mesure. On n'aurait rien lu du « " pas " du tout à fait passif » si l'on pensait ce désir de la paralysie, « désir du sans-désir », comme une simple dissolution, une régression vers le mouvement o. Aucune analyse, si l'on entend par là une

démarche régressive vers la simplicité première et indécomposable, aucune analyse ne peut se mesurer au pas : cette chance de la langue, d'une seule, une analyse historique de son nécessaire la réduira-t-elle? Elle, la nécessité, la chance, marque encore la chance, le risque : que l'autre de la langue se passe dans le pas au-delà de la langue. Non pas *son* autre mais l'autre sans elle.

Si une science ou une théorie de la lecture de ces récits devait se constituer et en venir à son nom, je l'appellerais la *paralyse*. Ce serait aussi la science et la pratique de son écriture, de ce qu'il fait en écrivant, lui. Il - la paralyse - écrit, décrit le désirable piège d'un *viens*. Dès lors que l'analyse de ce que veut-dire la « venue » (venir, allure de l'aller-venir, etc.), analyse nécessairement descriptive ou, disons-le dans un autre code, par commodité, constative, ne peut rendre compte de ce qui « se passe » avec *viens*, nous ne sommes pas très avancé pour dire ce qu'« est » ce récit. Aborder la venue depuis un *viens* qui ne sait pas encore ce qu'il dit (ni approche ni appropriation), n'a aucun sens descriptible, ne constitue pas un impératif présent, ne donne lieu à aucun ordre, à aucun présent présentable, sans loi, sans hiérarchie, sans rien d'encre nommable qui soit désiré, demandé, exigé depuis un manque, aborder la venue d'un *viens* qui franchit le langage dans une indirection sans retour, vers un au-delà du langage qui ne se rassure plus dans la pensée métalinguistique traditionnelle mais ne se laisse pas davantage replier, comme toute la modernité, au-dedans du langage, aborder la venue d'un *viens* qui soit un récit, voilà l'impossible, l'obscénité imprésentable qui ne nous lâchera plus, comme la Chose qui, dit-il quelque part, « se souvient de nous ».

Aborder en son abord cet effroyablement ancien, plus ancien que le temps, où se paralyse la présence du présent, l'allure de ce qui va, où il allait depuis toujours, arriver (tu vois que ces mots ne se laissent plus assujettir aux temps de notre grammaire, et que l'« effroyablement » ne vient pas à la place de l'adverbe accessoire mais du « sujet » même de l'expérience où rien ne se présente, fors l'obscène, soit une certaine augu-

Pas

ralité), voilà ce qui nous attend encore, très loin devant nous, avant nous. Mais comme l'oubli.

Aborder le temps, ce que tu appelles le temps, encore, depuis ce pas de temps qui n'est pas son absence, mais une autre éternité (« Un pas précipité, éternel »), sera-ce y venir d'un espace? Le pas n'appartient pas davantage à l'espace. Les figures topiques que nous lui avons reconnues (l'éloignement selon le piège, le labyrinthe, la chambre, autant de structures du pas) ne sont pas des images, plutôt, on va les voir disparaître, des effacements de figure, des figures sans figure, ce ne sont pas des lieux *dans* l'espace. Elles ont pourtant en commun, d'où l'attribution d'horizon spatial, une certaine horizontalité, justement. Il y a aussi l'abîme, celui de la mer, et l'escalier. Ils formeraient des figures du pas s'ils ne les faisaient aussitôt disparaître dans le très-haut ou le très-bas, plus haut ou plus bas que l'altitude en général. Plutôt que d'accompagner tel texte d'un commentaire dont il se passe, comme tout autre, aussi sûrement qu'il l'exige, je le lirai lentement, soulignant ici ou là un mot, un passage, un *moment*, un *mouvement*. Une autre lecture, une autre fois, soulignera autrement. L'escalier est un escalier : tous les escaliers, toutes les échelles tournantes lui ressemblent et sont ici décrites, avec le plus rigoureux et le plus économe des réalismes, le plus essentiel aussi. Mais cet escalier, cette structure d'escalier, pour n'être pas une métaphore et pour rendre compte au contraire du pouvoir *tropique* de l'escalier, reste infiniment éloigné de tout escalier perceptible, présentable, familier, infiniment proche par là même. Comme le labyrinthe, le piège, la chambre qu'il « est » aussi. (« Bien sûr, c'était une chambre, mais tout de même si peu une chambre », lit-on dans *Au moment voulu*, au passage de « l'affirmation sauvage et sans droit » jaillie « du souvenir vivant de son nom ».) Voici donc une des paralyses d'escalier, dans *Celui qui ne m'accompagnait pas* : « Je n'eus aucun mouvement à faire. Là où j'étais, sans me retourner, j'apercevais les *marches*, il y en avait six ou sept avant que ne fût atteinte l'espèce de *voûte*, assez basse et puissante, sous laquelle *tournait* l'escalier. A mon compagnon, maintenant, la perception de ce

que je voyais apportait une réponse. La figure *était là-bas*, que j'apercevais *immobile*, presque détournée à ce qu'il me parut, et j'eus le sentiment qu'au moment où je la fixais, elle se *préparait à monter les dernières marches et à disparaître. Ce mouvement qui ne s'accomplissait pas, donnait à cette présence une vérité nouvelle, et toute la distance qui nous séparait, mesurée par quelques pas, la rendait étonnamment proche, plus proche que tout à l'heure où, je m'en rendais compte, ce qui faisait paraître sa proximité insensée, c'était la détresse de son éloignement.* Mais le plus étrange, c'est que, dans l'espace à cet endroit resserré - et la forme était, je le vis, presque appuyée au mur -, bien qu'elle ne pût me voir et probablement ne sût rien de moi, cependant elle demeurait arrêtée et suspendue sous mon regard, comme si le fait que je la fixais l'avait, en effet, fixée en ce point. Il y avait là quelque chose d'insolite, d'absolument malheureux et j'en fus si ébranlé que se transforma le fond d'étrangeté sur lequel s'affirmait *cette* scène. Probablement, sous l'effet de mon trouble, je dus me déplacer : je voyais maintenant l'escalier dans une perspective plus tendue, montant d'une manière abrupte vers la *figure* que je ne cessais de fixer, qui *se révélait davantage*, de sorte que l'impression que j'avais était *celle* de quelqu'un *de plus grand que je ne l'avais cru*, oui, c'est ce sentiment qui me frappa alors, de quelqu'un *d'un peu plus grand qu'il n'aurait dû l'être* et je ne sais pourquoi cette singularité était comme un appel déconcertant à ma vue, une insistance qui *affolait mon regard et l'empêchait de rien saisir*. Il me semble que je fus *prêt à m'approcher encore*, peut-être pour réanimer cet instant, pour lui permettre de se reconquérir; mais ce qui *arriva et que j'aurais pu prévoir*, en vérité me frappa comme l'inattendu - je crois que *jamais je ne l'avais oublié à ce point* - et, quand il me demanda : " Le voyez-vous en ce moment? ", dans ma surprise et aussi par une espèce de douleur que je sentais naître en moi, face à cette intervention qui cherchait à entreprendre sur *moi-même et à participer à un instant réservé*, je ne répondis pas, n'en étant sans doute pas capable. Peu après, *de très loin, de ce lointain qui était fait de ma résistance*

Pas

et de mon désaveu, je l'entendis murmurer : " Vous savez, il n'y a personne. " Je ne sais si j'accueillis cette parole à ce moment, mais à ce moment, à mon extrême émotion, je vis la figure se déplacer visiblement, je la vis monter lentement une marche, se rapprocher du tournant et entrer dans la zone d'ombre.

« Parmi toutes les impressions qui m'atteignirent, je crois que la plus forte était celle-ci : c'est que jamais l'évidence de réalité n'avait été aussi pressante que dans ce glissement vers la disparition; en ce mouvement s'était livré quelque chose qui était une allusion à un événement, à son intimité, comme si, pour cette figure, disparaître fût sa vérité la plus humaine et, aussi, la plus proche de moi. Et l'autre impression qui s'imposait était la contrepartie d'une telle certitude : le vide désolant, mais aussi rayonnant, qu'exprimait pour moi cette disparition, événement que je n'étais pas même tenté de rapporter directement à la parole de mon compagnon. Je ne dirai pas que je ne voyais aucun lien entre ces deux signes, mais je pressentais une solidarité plus profonde, plus imposante, celle de deux sphères qui ne se connaissaient pas, de deux moments du temps peut-être tout à fait étrangers l'un à l'autre et se rencontrant au sein de leur commune étrangeté. Lequel avait devancé l'autre? Ce mot, il l'avait prononcé maintenant, mais maintenant s'était peut-être déjà produit autrefois, se répétait, avait lieu à nouveau - à nouveau? mais cela ne pouvait avoir lieu à nouveau, et tout redevenait vide et inanimé. En ce sentiment s'exprima alors le mouvement désespéré qui était le mien et que la lucidité ne pouvait que rendre infini. Oui, cela avait déjà eu lieu, et la question de savoir quand? était vaine, la certitude du souvenir indifférente, car il me semblait que je n'appartenais pas à l'ordre des choses qui se produisent et dont on se souvient joyeusement ou tristement, mais à l'élément de la faim et du vide où ce qui n'a pas lieu, à cause de cela, recommence et recommence sans commencement ni repos.

«Je ne l'ai pas nié, j'aurais tout fait, tout livré pour passer outre [...] lié par cette disparition, lié toujours plus intimement à elle, d'être appelé, voué à la soutenir, à la rendre plus réelle, plus vraie et, en même temps, à la pousser plus loin, toujours

plus loin, là où la vérité n'atteint plus, où la possibilité cesse. [...] mais la chute était infinie, à chaque moment de la chute le reflet se reformait sous mes pas, indestructible. [...] cette exigence était le lien qui m'unissait à moi-même, à celui qui avait vécu dans la petite chambre [...] Qu'attendait-il? Je ne le savais pas. Peut-être l'étrange distance, établie entre nous, et par où, je le voyais bien, s'introduisait le tourment infini qui était mon espace et mon air et mes jours, ce lointain intérieur [...] Oui, me disais-je, ma part et la meilleure - pour ma part, j'en suis là, j'en reste là.

« A quoi, il ne manquait pas de répondre : " Mais vous avez tout le temps ". »

Chaque fois, j'ai souligné *moment*, le moment mais aussi le mot « moment », *movimentum*, qui viendrait emporter la décision, puis dans le mot chaque lettre, chaque syllabe - mo/ment -, puis la phrase sous-entendue, effet trompeur du langage entre les mots morcelés ou entiers. Tout et partie, forme et sens, *moment* (le moment venu, au moment voulu, un moment passé) insiste régulièrement dans son texte, remarqué par les cadences ou échéances du double pas. La *citation* du récit met, le nom l'indique, en *moment*.

Le double pas qui d'avance et dès avant le temps, au-delà de tout le temps, résonne dans *viens*, tu peux certes l'entendre comme un pas de marche, mais à la condition de l'escalier. Son avoir lieu, si insolite et si familier pourtant, *tourne* selon une scène d'escalier sans vérité, sans visibilité, sans figure qui n'y disparaisse, sans représentation. Des marches d'escalier selon lesquelles il s'approche, s'éloigne, avec une force excessive, suffisante pour vaincre les pas de négation, de dénégation, de « désaveu », de « résistance ». Aucune limite ni vers le haut ni vers le bas, seulement la tropique d'une ascension ou d'une chute infinie. L'escalier tourne en effet sur lui-même, sans avancer mais sans jamais revenir sur lui-même. Et s'il n'est pas tournant, il éloigne selon des marches immobiles qui ne sont pas, dans leur structure, sous le pas, mais pas elles-mêmes. Chaque pas,

Pas

chaque marche répète le même, tout autrement. Ni le sol ni le ciel ne leur appartiennent. L'escalier-marches. Viens...

- Mais ce « mouvement désespéré », ce « mouvement qui ne s'accomplissait pas », la paralyse...

- Cette paralyse n'interdit rien, elle fait mouvement, le faux mouvement qui procède selon le faut-pas du désir et franchit la *limite* : celle-ci, « *en tant qu'infranchissable, appelle à franchir, affirme le désir (le faux pas) qui a toujours déjà, par le mouvement imprévisible, franchi la ligne* ». A propos du mourir : « *quelque chose s'accomplit là, en toute absence et par défaut, qui ne s'accomplit pas, quelque chose qui serait le " pas au-delà ", n'appartient pas à la durée, se répète sans fin et nous écarte de nous-même* » (*Le pas au-delà*).

- Mais si vous n'arrivez pas à (dire), *viens*, sera-t-elle seule à perdre le pouvoir de s'appeler, de se prononcer, de « crier son nom »?

- Cette contrepartie, *cette* contre-allée?

- Celui qui dit *je* dans le récit, sera aussi suspendu, par son nom même, en son identité, à la possibilité de dire *viens* ou à l'événement effroyablement ancien d'un autre *viens*, le même pourtant. Si bien que le noyé, le noyé en soi, serait celui qui dit *je* et les voit, elles, « venir à sa rencontre », *tels des corps de noyés*. N'est-ce pas?

- Je n'existe pas avant que s'élève, se hisse, comme le mot ou la mort (« dressée dans la chambre ») qui s'appelle, *viens*, surgissant seul, avant toi ou moi, sans origine et sans fin, sans sujet ni complément. Rappelle-toi : « Il va vers ce qu'il appelle. » Donc il s'appelle, *viens*, depuis celle à laquelle il dit, l'appelant, *viens*. « *Mais il fait venir? Seulement ce qui demande à venir en l'appel. Il interpelle? Il répond en appelant.* » (*L'attente l'oublie*.) Nous avons tout à l'heure reconnu cette équivalence :

Parages

c'est aussi la mort et le mot « mort » qui s'appelle dans le *viens* : *je m'* - appelle mort - je commence ici à parler et à marcher en mon nom. Quand la mort est arrivée, toujours de l'autre, *je m'* n'est plus possible. Mais sans ce qui s'efforce d'un surcroît de force dans *viens*, l'appel de mort *me* précédant, *je m'* (affecte de mon nom) n'est pas encore possible. Je s'appelle toujours *je mort*. Et comme *elle*, il est sans nom avant *viens*, avant de répondre à ce qu'il appelle.

—Comme elle, comme elles, comme moi?

—Elles, il faut, maintenant, le préciser, ce ne sont pas ce qu'on appelle des femmes. Dans *L'arrêt de mort*, elle, à qui « je dis éternellement : " viens ", et éternellement, elle est là », c'est « pensée », la pensée, une pensée, « cette *pensée* », écrite en italiques, ce qui est très rare, autre discrétion accumulant la violence. La force excessive est de « cette pensée » : « Moi-même, je n'ai pas été le messenger malheureux d'une pensée plus forte que moi, ni son jouet ni sa victime, car cette *pensée*, si elle m'a vaincu, n'a vaincu que par moi, et finalement *elle* a toujours été à ma mesure, je l'ai aimée et je n'ai aimé qu'elle... » Plus haut se nomme « l'appel de l'affirmation toute-puissante qui est unie à moi » et « ce commandement mystérieux, et qui était le mien, et qui est en moi la voix à jamais renaissante, voix jalouse elle aussi... ».

Dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, celles à qui « il me suffirait de dire » « Viens », ce sont cette fois des « paroles ».

Relis au moins la séquence qui débute ainsi : « *J'écoute cela. A qui s'adresse-t-il? De qui est-il question? qui parle? qui écoute? qui pourrait répondre à un tel lointain? Cela vient de si loin et cela ne vient même pas...* ». Rien de ce que je pourrais te dire ici ne peut s'y mesurer. Ce qu'il appelle alors des « paroles », ce ne sont ni des mots, ni des discours, ni une désignation figurée de qui tiendrait un discours, et prononcerait des mots dans la proximité de sa pensée ou de sa voix, ni rien de ce qu'on croit reconnaître sous ces mots : paroles, mots, discours, énoncé ou énonciation, etc. Ce ne sont pas non plus

Pas

des choses que nous pourrions opposer aux paroles, ni des actes. Entendues depuis le *viens* qu'elles entendent et qu'elles émettent, elles appartiennent au sans-nom puisque c'est seulement « à partir » du *viens* qu'elles pourraient crier leur nom. Que, pourtant, le nom anonyme, impropre (*pensée, parole*), donné au sans-nom, soit choisi de telle sorte que son genre soit féminin et que son pronom soit toujours *elle*, voilà qui à la fois marque et neutralise la différence sexuelle. Tout le transfert du code (par exemple « je l'ai aimée et n'ai aimé qu'elle ») fait latéralement, comme par un accompagnement silencieux de la langue, peser, pencher la « pensée », ou ailleurs la « parole » du côté féminin; c'est littéralement un *movimentum*, un moment féminin ; il annonce par pression inconsciente la différence sexuelle avant tout autre détermination, tout autre identification. Et comme *elle* ne se détermine, ne s'appelle qu'à partir du *viens* qu'elle *lance et renvoie*, l'éloignement du *viens* instruit le pas de différence sexuelle.

Puisque « pensée » « parole » émet l'appel qu'elle reçoit pour crier son nom, elle est aussi de l'autre côté, contrepartie ou contre-allée, de la différence sexuelle : faux pas du *il* - qui ne m'accompagnait pas. Ce neutre est l'affirmation du *viens*, l'affirmation répétée, l'alliance nuptiale (oui, oui), l'anneau du récit. Toute la conclusion de *L'arrêt de mort*, avant le *viens*, décrit aussi la possibilité unique de ce récit en son événement de récit, la jalousie enchaînant l'affirmation à sa répétition, qui aura dû être ce lien sans pacte et sans dette (« ... *il était insignifiant de savoir si les choses s'étaient réellement passées ainsi. Je dois seulement affirmer que cela est pour moi vraisemblable, les questions de dates mises à part, car tout a pu remonter à un moment bien plus ancien. Mais la vérité n'est pas dans ces faits. Ces faits eux-mêmes, je puis rêver de les supprimer. Mais, s'ils n'ont pas eu lieu, d'autres, à leur place, arrivent et, à l'appel de l'affirmation toute-puissante qui est unie à moi, ils prennent le même sens et l'histoire est la même. Il se pourrait que N., en me parlant de ce " projet ", n'ait rien voulu de plus que déchirer, d'une main jalouse, les apparences dans lesquelles nous vivions. Il se peut que, lassée de me voir persévérer avec*

Parages

une sorte de foi dans mon rôle d'homme du " monde ", elle m'ait brusquement, par cette histoire, rappelé la vérité de ma condition et montré du doigt où était ma place. Il se peut encore qu'elle-même ait obéi à un commandement mystérieux, et qui était le mien, et qui est en moi la voix à jamais renaissante, voix jalouse elle aussi, d'un sentiment incapable de disparaître. Qui peut dire : ceci est arrivé parce que les événements l'ont permis? Ceci s'est passé, parce que, à un certain moment, les faits sont devenus trompeurs et, par leur agencement étrange, ont autorisé la vérité à s'emparer d'eux? Moi-même, je n'ai pas été le messenger malheureux d'une pensée plus forte que moi, ni son jouet ni sa victime, car cette pensée... ») et quant au viens de Celui qui ne m'accompagnait pas, il surgit dans la séquence d'un « Je pense qu'il me faut écrire » relancé, plus loin, d'un « Je comprenais mieux ainsi pourquoi c'était cela, écrire : je le comprenais, je veux dire que ce mot devenait tout autre... »

Elle, la pensée, la parole, ce n'est donc pas la pensée ou la parole, mais aussi bien ce que, chaque fois, nous dissimulons sous ces mots comme leur effroyable évidence essentielle, leur dissimulation même. Et gardant un vieux nom, le même, pour procéder vers cette dissimulation, tu n'explicites pas seulement, tu ne dévoiles pas selon un geste continu : tu franchis, vers le tout autre, la ligne sémantique, la ligne du sémantique, celle qui arrête, dans le paléonyme, la dissimulation. Et tu le fais, bien sûr, d'un pas au-delà qui fait rire encore de l'opposition entre une explicitation et une coupure. Car la violence impudique, la plus déchaînée qui soit aujourd'hui, pour moi, ne se dérobe, autrement dit ne s'exhibe avec une discrétion d'apparence insoutenable, dans cette pensée, qu'au plus près de l'éclat de rire. Sans jamais laisser un mot, surtout pas le dernier, à la prosopopée de la loi qui viendrait encore condamner d'une sentence les aveugles et les sourds, ceux qui s'empressent, apeurés, de résister, de dénier, pris au piège de la robe, du neutre ou de la discrétion. Mais ce piège n'appartient à personne et nul n'y échappe. La chose est sapée.

Pas

- Mais la paralysie, car il y a chez lui une pensée de la Méduse, qu'il nomme quelque part, vaut aussi, n'est-ce pas, pour le rire et pour l'obscène?

-Avec sa logique de double bande, elle arrête le rire et l'impudeur quand ils se défendent contre l'angoisse, contre l'affirmation aussi. Mais si rigoureuse, si fine que soit la différence de qualité entre les rires ou les viols, la contamination est inévitable. Le pas au-delà de la dénégation n'est jamais un geste simple, décidable, volontaire. Ceux qui le croient y sont plus abrités que d'autres. Toute la logique de la dénégation et du désaveu se déplace dans *Le pas au-delà*. Mais pas-de-dénégation ne veut pas dire que le mouvement apotropaïque puisse jamais se suspendre. Il plie tout à son double pas, et d'abord son contraire; il garde la chute contre elle-même, et jusqu'à l'oubli. Peut-être à cause de cela dit-il souvent la « double chute » ou la « chute fragile ». Il pervertit jusqu'à la limite entre la perversion et son autre.

Voici une parole. Des paroles plutôt, il insiste toujours sur leur unicité mais aussi - et du même coup - sur leur pluralité et donc l'étrangeté de leur être-ensemble. Il parle des paroles : «... *elles n'ont pas de rapports avec moi [...] je vis près d'elles, et peut-être dois-je vivre à cause d'elles, peut-être à cause d'elles suis-je maintenu en moi-même, mais de cette proximité je suis aussi comme séparé, c'est en cette séparation que nous sommes proches, là elles demeurent, là elles passent, et elles ne répondent à personne. [...] Je n'oublie rien, c'est en cela que j'appartiens à l'oubli. / Elles sont toujours ensemble. Cela veut sans doute dire que je ne puis les voir qu'ensemble, ensemble bien que sans lien, immobiles autour de moi quoique errantes.* » Aucun mot n'est jamais avancé qui ne soit aussitôt soustrait, retiré, sapé (« mais », « quoique », « bien que »), remplacé par son contraire apparent, sans (c'est l'étrange syntaxe du *sans* qu'il nous faudra patiemment interroger) que telle trace de pas *s'annule* ni se pose tout à fait dans cette double négation postulée. Voici donc une parole, des paroles qui ne s'entendent pas, dérangent l'ordre du temps et du discours auquel nous disons la parole

appartenir, qui ont leur lieu sans essence dans l'allure d'un « va-et-vient errant ». Il s'agit, lui, de *les sauver*, comme d'une noyade, d'interpeller en elles, lui donnant plutôt la parole, le *sauf*. En leur disant *viens*, en les tutoyant pour qu'elles s'appellent. Pour elles, « *j'ai sacrifié mon droit à appeler autrui et à lui dire toi* ». Je vais citer encore sans aucun droit à le faire, ni surtout à y souligner ou y pratiquer l'omission. Il s'agit donc des paroles auxquelles s'adresserait le *viens* : «... *le risque était le pivot autour duquel ce qui était menace tournait aussitôt en espoir et, moi-même, je tournais autour de moi-même, livré à tous les appels de ce lieu où je ne pouvais qu'errer.*

« *Dire que j'entends ces paroles, ce ne serait pas m'expliquer l'étrangeté dangereuse de mes relations avec elles. Est-ce que je les entends? Je ne les entends pas à proprement parler, elles aussi qui participent à la profondeur de la dissimulation demeurent sans entente. Mais elles n'ont pas besoin de cette entente pour se prononcer, elles ne parlent pas, elles ne sont pas intérieures, elles sont au contraire sans intimité, étant tout au-dehors, et ce qu'elles désignent m'engage dans ce dehors de toute parole, apparemment plus secret et plus intérieur que la parole du for intérieur, mais ici, le dehors est vide, le secret est sans profondeur, ce qui est répété est le vide de la répétition, cela ne parle pas et cependant cela a toujours été déjà dit. Je ne pouvais les comparer à un écho, ou bien, en ce lieu, l'écho répétait par avance : c'était prophétique dans l'absence de temps.*

« *Qu'elles fussent à ce point privées d'intimité, c'est cela, il me semble, qui, au cours de leur va-et-vient errant, m'associait à un sentiment de malheur infini, au froid de la détresse la plus grande que j'eusse jamais à supporter, laquelle se répercutait aussitôt en une gaieté sans fin qui lui faisait me demander : Pourquoi riez-vous? A quoi je ne pouvais répondre qu'en disant : C'est que je ne suis pas seul, parole qui, à son tour, prenait dangereusement son essor à travers la maison. Peut-être l'idée que je dois les sauver de ce manque d'intimité appartient-elle aussi au projet d'écrire, idée que j'ai pu avoir autrefois, à laquelle, sans doute inutilement, j'ai sacrifié mon droit à appeler autrui et à lui dire toi. Mais ce n'est qu'une idée d'autrefois... »*

Pas

- Il s'agit toujours des paroles, n'est-ce pas, celles à qui *viens* s'adresse...

- Oui, mais « cela ne parle pas » et reste un nom pour le sans-nom. A l'une d'elles il dirait *viens* « pour qu'elle crie son nom ».

-Et il s'agit de les sauver? Comme *c'est* étrange. Et de quoi? d'elles-mêmes, ou plutôt du « manque d'intimité », du dehors, d'un dehors qui ne leur est même pas propre. Que veut dire *sauf*?

- C'est un mot puissant et dérobé, plus ou moins qu'un mot, ni adjectif ni préposition, l'un et l'autre, presque un nom parfois, l'exception faite du langage aussi qui se sert beaucoup de lui et fascine à partir de lui.

A former comme une phrase enveloppée, à peine suspendue, l'unité d'une grande articulation syntagmatique capable de tout, l'immense squelette ascétique marchant dans tous les sens et au-delà du sens, *sans/pas/sauf/donneraient* l'illusion de dominer ou de rassembler la totalité du corpus si chacune des notions ou des oppositions que je viens d'avancer pouvait s'arriver jamais à elle-même, ne s'effritait ou ne s'effondrait sur son bord; et si chaque faux terme de *cette* puissante formalisation n'interdisait à l'ensemble de se comprendre en soi, désarticulant la loi de la phrase et rompant l'identité de l'autre terme qui déjà se recoupe et remarque lui-même. Oui, de rien sauvées sauf du dehors auquel elles sont vouées. Rien *sauf* le dehors. Encore ce projet de sauvetage appartient-il au projet d'écrire d'« autrefois » : celui qui aurait donc cherché à sauver au-dedans, le dedans, à réapproprier dans la garde de l'abri, dans l'intériorité assimilante de la maîtrise. Il est vrai que le dedans peut être aussi terrible et que la compulsion vers le dehors organise parfois la défense : sauf le dehors, tout sauf le dehors. Qu'il reste sauf sans nous. Le pas au-delà ne laisse plus intacte une quelconque opposition du dedans et du dehors. La parole sauve, ici, répond néanmoins au projet

d'autrefois : « Mais ce n'est qu'une idée d'autrefois, je ne puis espérer leur donner ce dont je suis dépourvu, je n'en ai même pas le désir, elles me plaisent souvent extraordinairement ainsi (c'est là un autre aspect du danger) : elles me séduisent par ce désœuvrement affairé... » *Autrefois* ne renvoie pas à une date, au passé d'un événement, plutôt à la structure du rapport à elle, la parole, à elles. Le *moment*...

—C'est donc à une parole unique, quoique plurielle (un singulier sauf à être pluriel) qu'il aura dit *viens*, ou plutôt qu'il lui « suffirait de dire : Viens », la tutoyant donc, et qu'il aurait sacrifié son « droit à appeler autrui et à lui dire toi ».

—Mais d'elles vient silencieusement l'appel (*viens*). De toi le désir d'écrire, c'est toi qui la première m'a dit *viens* et qui décris ici, en moi, sur moi...

—Viens, m'avez-vous dit pour m'aborder dans la nuit de cet espace clos et transparent. Cette parole fut la vôtre. Mais la sienne aussi, n'est-ce pas, ou la mienne. Le diabolisme de cette démarche...

—Non, la duplicité diabolique opère en vue de la maîtrise, elle s'exempte avec la présomption d'échapper à son propre piège, elle croit encore que le dédale, le labyrinthe, l'escalier sont un espace dans lequel tendre ses pièges, et non l'espace même de son pas, de son propre pas.

—Alors je comprends mieux ce que vous me disiez de la clarté transparente de sa prose, et ce qu'il dit, lui, de Lautréamont; et que ce pas va au-delà de l'impasse nihiliste, que cette matérialité singulière du pas va au-delà des « thèses matérialistes » qui aujourd'hui encore piétinent dans la métaphysique, ce qui ne va jamais sans conséquence politique. Ainsi : « *Où commence dans une œuvre l'instant où les mots deviennent plus fort que leur sens et où le sens devient plus matériel que le mot?* [...] *A quel instant, dans ce dédale d'ordre, dans ce labyrinthe*

de clarté, le sens s'est-il égaré, à quel détour le raisonnement s'aperçoit-il qu'il a cessé de " suivre ", qu'à sa place quelque chose a continué, progressé, conclu, en tout semblable à lui, en quoi il a cru se reconnaître, jusqu'au moment où, réveillé, il découvre cet autre qui a pris sa place? Mais revient-il sur ses pas pour dénoncer l'intrus, aussitôt l'illusion se dissipe, c'est lui-même qu'il retrouve, la prose à nouveau est prose, de sorte qu'il va plus loin et à nouveau se perd, laissant se substituer à lui une écœurante substance matérielle, pareille à un escalier qui marche, à un couloir qui se déroule [...] Chaque moment a la clarté d'un beau langage qui se parle, mais l'ensemble a le sens opaque d'une chose qui se mange et qui mange, qui dévore, s'engloutit et se reconstitue dans le vain effort pour se changer en rien ». (La part du feu.)

Cette parole pourtant fut la vôtre. Le diabolisme, ce double de la souveraineté, ne serait pas ce qu'il est si son piège ne pouvait prendre toutes les formes du souverain, jusqu'à la méconnaissance et à l'oubli sans reste. Le souverain piège le diable, lui donnant ainsi raison et risquant de lui laisser le dernier mot. Cette parole fut pourtant la vôtre car chaque moment, en effet...

- La parole, ici (mais ici nous rend attentif à un partout : « partout où je vais, elles sont là »), pour ne figurer ni un mot, ni un discours, ni l'origine ou le sujet de quelque énoncé, n'est pourtant pas quelque chose, selon la détermination dissimulante de ce mot (mais peut-être la Chose qui souvient, l'Autre-Chose) ni même quelque destinataire déjà nommable. Sans le dire, elle peut crier son nom, plutôt que le dire, à la condition d'un *viens* qu'elle reçoit mais qu'elle donne d'abord, comme si c'était son nom même, à peine la crypte de son nom, au-dessus d'un trou qui ne manque de rien. Auparavant, elle n'habite nulle part, elle n'a pas lieu, ou seulement dans ce qui vient avant le nom et se met à la place de tout nom propre (la Chose, le pronom, le prénom). Livré à l'espace de cet anonymat, le tutoiement de la parole est signe de discrétion adressé à l'inconnu qui se nie dans le sans-nom, il rompt avec

la familiarité indiscreète, avec l'appropriation dans la proximité. Il ne cède pas, malgré quelques apparences, à ce que certains dénoncent, avec autant d'assurance que d'ignorance, comme la théologie négative. Il en décrit la loi, le ressort et même la perversion. Le discours théologique, dit-il quelque part, est le plus pervers.

Ces valeurs passent sans cesse l'une dans l'autre : et la valeur et le sans-valeur qui ne manque pas de valeur. Il ne les a pas encore tutoyées, d'ailleurs, et il ne dit pas « tutoyer » dans ce cas, mais « dire toi », ce qui est plus proche, à cause du sans-verbe, de cette absence d'ordre, de demande, de prière, de désir même, absence encore d'un pas dont nous nous entretenons. Je pourrais tutoyer sans dire toi. Et, possibilité plus bizarre, dire toi sans tutoyer. Il ne les a pas encore tutoyées quand il évoque le *viens*. Aussi, quand il dit « *j'ai sacrifié / pour sauver les paroles par mon projet d'écrire tel qu'autrefois..., etc., / mon droit à appeler autrui et à lui dire toi* », on serait enclin à penser que la parole est autrui, à la condition de penser autrement et la parole et autrui, et le double depuis le *viens* au-delà de toutes les catégories philosophiques ou psychanalytiques.

La nyade ne devient pas simple figure à entraîner toujours dans l'abîme de cette parole autre (la « confiance », rappelle-toi, et une « loyauté » sans loi lui sont dues). Ni l'entredévoration qui suit. Elle suit aussi une autre forme de nyade au début de *Thomas l'Obscur*, l'abîme de la parole ayant une forme *orale*, dirions-nous si nous savions ce que nous disons en parlant de bouche avant cet abîme (c'est l'histoire de *ra* ou du *rat* dont il ne sait pas, comme de l'*eau*, si *c'était* « réellement » un rat : « *mordu ou frappé, il ne pouvait le savoir, par ce qui lui sembla être un mot, mais qui ressemblait plutôt à un rat gigantesque...* ») Je reprends ma citation : « *... elles me séduisent par ce désœuvrement affairé, ce tourment qui est un rire, cette présence dans laquelle je ne suis jamais moi pour elles ni elles toi pour moi, présence sans doute effrayante, car je ne puis en elles frayer avec rien, effrayante mais attirante, une énigme qu'il n'y a nul besoin d'élucider, le mot de l'énigme*

Pas

est cette énigme, capable non pas de me dévorer, mais de m'associer à son avidité dévorante [...] Et sans doute ce qu'elles peuvent demander de moi, n'a aucun rapport avec l'idée d'écrire, c'est plutôt elles qui, en moi, désirent s'inscrire comme pour me permettre de lire sur moi-même comme sur ma tombe le mot de la fin, et il est vrai que, pendant ces moments nocturnes, j'ai le sentiment de pouvoir ainsi me lire, lire dangereusement, bien au-delà de moi, jusqu'en ce point où je ne suis plus là, mais quelqu'un est là. » (Celui qui...)

A elles il est rivé par un regard fasciné, par la fascination même. Elles qui ne sont ni des sujets ni des choses, il les regarde, elles sont donc visibles de quelque façon, ou plutôt elles sont la visibilité qui ne se voit pas, même si elle donne à voir, qui ne donne rien à garder, même si tout en lui les regarde. Elles ne le regardent pas, l'indifférence est de rigueur de part et d'autre. Il faut que tu comprennes de quelle indifférence doit être faite la fascination, cette *admiration* (arrache ce mot à sa circulation facile; quand il se sert de ce mot, c'est pour dire l'« admirable progrès » du *pas au-delà*) pour le don sans loi et sans autorité. Elles ne le regardent pas et l'origine de son regard pour elles est inassignable. « ... je pourrais essayer de savoir à partir de quel moment elles ont attiré mon regard, elles m'ont tourné de leur côté au point que toutes choses me sont visibles à travers leur présence transparente et qu'elles me retiennent dans la fixité de leur apparition. Quand cela est-il arrivé? Question vaine, cela est toujours arrivé; mais, chose qui en dit long sur mon aveuglement, je ne m'en apercevais pas, je ne voyais pas en elles un obstacle, je ne les voyais pas, tandis que, maintenant, je les regarde : elles sont comme surgies de tombeaux. »

Un peu plus loin, la fascination devenue, nécessairement, réciproque puisqu'elle l'a toujours été (« En retour, et parce que, d'une manière que je ne comprends pas, je les fascine, il me faut demeurer sous leur fascination. »), c'est la scène d'eau, la noyade et l'éventualité de viens.

Parages

—Vous revenez toujours à l'eau, sans que je sache jamais de quoi vous parlez, ce que vous prononcez ou désignez (*o* signe du rien, la lettre, le cri, la syllabe, les mots, les noms, la chose); et quant à la chose, est-ce l'eau de la « boisson », du « breuvage », la chance d'un *lot*, l'eau du « verre d'eau » qui revient souvent dans *Celui qui...*, l'eau de la mer, ou telle autre chose qui signifierait, *rebus*, un morceau ou un moment de mot, *mo*, par exemple, ou *ot*, ou *mor*, *mors*, *mort*, ou prénom propre affectant voire entamant au plus près, l'accompagnant sans cesse, mais comme un étranger, celui qui...

—Oui, oui, je reviens toujours (vois ce qu'il dit du revenir et du « tout revient » dans *Le pas au-delà*) et je voudrais citer plusieurs fois, comme ces récits l'exigent, cela même que je ne devrais pas citer, sauf à ne jamais le détourner de son parcours unique.

L'eau, ce que je désigne ainsi *rebus*, n'est pas, en raison de toutes les ressources que tu viens de rappeler, un thème, un sens ou un signifiant. On doit le dire, pour la même raison, de l'oralité de *rat*, de *pas*, *sans* ou *sauf*, et dès lors de tout ce qu'ils marquent et qui s'avance ou s'éloigne en ces récits. Qui sont récits en cela, par là, et non plus des discours ou des histoires, des narrations ou des poèmes.

Si j'écris par exemple : l'eau sans eau, que se passe-t-il? Ou encore, une réponse sans réponse? Le même mot et la même chose paraissent enlevés à eux-mêmes, soustraits à leur référence et à leur identité, tout en continuant de se laisser traverser, dans leur vieux corps, vers un tout autre en eux dissimulé. Mais pas plus que dans « pas », cette opération ne consiste à simplement priver ou nier, il s'en faut. Elle forme la. trace ou le pas du tout autre qui s'y agit, le re-trait du pas, et du pas sans pas. Dans sa syntaxe, il joue, entre deux mots apparemment identiques : « *elle* exprime sans exprimer », « *cette mort* sans mort », « *survie* qui n'en est pas une », *La littérature et le droit à la mort*; « mort sans mort », « mort mais sans mort », « l'origine de ce qui est sans origine », « air sans air », « pensée sans pensée », *Thomas l'Obscur*; « parole sans parole », « res-

semblance... sans ressemblance », *Celui qui ne m'accompagnait pas*; « être sans être », « à nouveau sans nouveauté », « lieu sans lieu », « distance sans distance », *L'entretien infini*; « approche sans approche », « attendant et sans attendre », « espacée sans espace », « repos sans repos », *L'attente l'oubli*; « secret (sans secret) », *L'amitié*; « l'autre, en son attrait sans attrait », « le nom sans nom », « autre malheur, d'un malheur sans malheur », « la fin (sans fin) des livres », *Le pas au-delà*; « moi sans moi », « détruits sans destruction », *Discours sur la patience*; « Vivre sans vivant, comme mourir sans mort : écrire nous renvoie à ces propositions énigmatiques », *Une scène primitive*; « l' *alethéia*, telle qu'on la pense sans la penser » (*L'écriture du désastre*). *Sans* joue comme un étrange ressort, ni une énergie ni un fonctionnement. *X sans X* paraît ne plus fonctionner. Mais s'il le fait, c'est autrement qu'on ne croit. Sans doute ça ne fonctionne plus, ça ne marche plus, ça ne veut rien dire et rejoint un degré *o* de la thèse, du discours et du sens. Ça veut dire *o* et pourtant il n'y a pas *o*. Il reste un reste sans reste de ce passage (il y a - pas - rien, un texte, un récit, déjà). C'est pourquoi aucun de ces « mots » (sans mot à leur tour), de ces vieux mots de la langue naturelle, d'eux-mêmes écartés, ne peut être remplacé par un *X* conventionnel. Une certaine formalisation en est impossible, en tout cas toujours limitée. Le *sans* aura marché. Pas de sans. Et il aura investi le paléonyme d'un tout autre, archi-ancien, plus qu'ancien, abrité par le paléonyme mais sans rapport avec lui. Sans - trace de pas.

Il remarque le même *X* (*X sans X*), sans l'annuler, du tout autre qui l'écarte de lui-même. Absolument, jusqu'à lui faire perdre toute mémoire de soi, tout rapport à soi, « moi sans moi », toute garde de soi : jusqu'à l'oubli sans mémoire, autrement dit le don sans le savoir, le seul possible, l'impossible. Il neutralise sans négativité, en affectant le neutre d'une hétérogénéité absolue, et d'abord par rapport à ce qui, dans la langue ainsi neutralisée, aurait pu le river au négatif du « ni l'un ni l'autre ». Ce ressort sans ressort, ce re-trait laisse tout intact (sauf, indemne) en apparence, la langue, le discours,

la conscience, le corps, etc., à l'instant même où il a laissé s'opérer en silence un *ravage* absolu, un rapt, une rature instantanée.

Mais cette rapidité absolue est celle d'une affirmation, d'une affirmation redoublée : double pas du *sans* qui forme le récit du récit. Double pas, « un pas précipité, éternel ». Et si le rapt *est* absolument rapide, s'il ne laisse pas le temps, dans la dessaisie (le dérapage, autrement dit), c'est que le même y est exhibé s'affectant, affecté plutôt que s'affectant, de l'hétérogène absolu qui ne le prive de rien sauf de son identité à soi, de ce qui l'empêcherait de s'éloigner de soi : raréfaction absolue sans le moindre manque.

-Je n'entends plus que des *rats*, le mot ou la syllabe qui viennent racler au fond de la gorge, la mort ou la jouissance résistant à elles-mêmes dans le rôle. La figure du *rat*, dans son bestiaire, et du rat dans la bouche, tous ces mots en *ra* dans *Thomas l'Obscur* et ailleurs...

- Pas de négativité dans ce retrait, pas de négation de dénégaration dans cette neutralisation. Le *sans* (de) Blanchot doit opérer mais il n'opère pas, il laisse revenir ce qui a toujours été dissimulé comme le tout autre et ne peut qu'être dissimulé. Il doit opérer sans la négativité dont s'est chargé le *sans* dans la langue dite naturelle, la logique formelle ou dialectique. Et dans ce travail passif, l'étymologie ne nous est, en tant que telle, d'aucun secours. Selon une singulière démarche, la plus intempestive, celle que nous sommes peut-être le moins prêts à suivre ou à reconnaître, nous ses soi-disant contemporains ou lecteurs; selon ce qui n'aurait la forme d'une avance que dans l'ordre d'une histoire orientée, n'ayant plus cours dès lors que s'y produit cette avance sans avance (essaie de lire « mes pas sans but » dans *Celui qui...*), le *sans* s'auto-affecte de tout autre (*sans sans sans...*). Il est donc infiniment passif au regard du tout autre qui l'affecte ou l'aborde. Tel qu'il l'écrit, lui, et le paraphe, le laisse plutôt recouvrir sa signature, neutraliser le sens, la langue, le discours, l'écriture, etc., tous les mots ou

Pas

mots d'ordre de notre « modernité ». Il ne joue pas contre eux, il a au contraire, sans réserve, toujours écrit pour eux, mais sans eux, au-delà d'eux, au cours de la plus discrète et la plus fascinante traversée. Comment, éloigné de sa signature, ce *sans* se mêle-t-il à l'eau? et à quelle eau? En vue de quelle rive? dans quels parages?

Près d'un abîme sans profondeur, c'est, dans telle mise en scène de « Viens » (*Celui qui...*), l'eau de la mer. Elle est, d'abord, la mer.

Ce n'est pas le seul lieu marin des récits. On a proposé récemment une remarquable lecture du « bord indécidable » (je cite le lecteur) qui ouvre et clôt, sur la mer, *Thomas l'Obscur*. Je ne puis ici nommer...

- « Je remarquai alors avec une légère incohérence : " Vous voulez dire qu'il ne doit pas y avoir de nom entre nous?

- Oui, c'est cela. " » (*Celui qui ne m'accompagnait pas.*)

- Mais vous n'êtes pas très cohérent. Vous avez déjà nommé de toute façon...

- Des absents seulement, qui ne lisent ou n'écrivent plus. Ici le nom ne leur revient plus, n'est plus le leur, dès lors. Je ne puis nommer donc, tous ceux qui, depuis quelques années, osent, devant la singulière dissimulation du texte immense, non pas rompre la fascination [pourquoi et comment le voudrait-on? et le vouloir n'est-ce pas encore un effet, désavoué ou dénié, de la fascination? je le lis dans la fascination, j'aime et désire la fascination; y a-t-il du désir sans elle?

Tu me fascines, je t'aime. La fascination, qu'il décrit, ne l'oublie pas, qu'il analyse, explique et produit sans cesse aussi, ce n'est pas la sienne, ou plutôt, il fascine dès lors qu'il est aussi sous la fascination (comme le *je* de *Celui qui...*). Ce n'est pas lui, c'est la fascination qui fascine, sa fascination (c'est toujours celle de l'autre, depuis laquelle il prend la fascination pour objet alors qu'elle le regarde encore). Il n'y

a pas de non-fascination à opposer à la fascination, seulement des différences de force en *elle*, des pas pour s'en é-loigner, une force à différer. *Viens* serait le mot de cette fascination, de *cet* attrait sans attrait, de cette identification sans identité. Pas un mot mais la fascination qui diffère ce qu'elle fait] non pas rompre avec elle, donc, mais oser, pour qu'une autre dissimulation ne vienne pas encore...

- Pourquoi faudrait-il encore qu'elle ne vienne pas? et si elle devait, comme vous l'avez dit, nécessairement venir, de toute façon? N'écrit-on pas pour elle? Ne lève-t-on pas toujours une dissimulation en vue d'une autre, en déformant seulement les bords? Puis vous êtes d'autant moins justifié à ne pas citer ses « lecteurs » que la distinction entre un texte « premier » et son « commentaire » ou son accompagnement se voit rayée par ce que vous venez, cédant pour la première fois à l'éloge, d'appeler le texte immense.

- *Immense*, sans mesure, ne devrait pas mettre en valeur, qualifier, élever, dissimuler le neutre et, dans la pire méconnaissance de *ce* texte, le rendre au marché, à la hiérarchie, avec les effets de domination liés au nom et à la loi, etc.

- Pourtant cela advient toujours, que vous le vouliez ou non, et il faut en rendre compte. Il y a toujours des bénéfices de maîtrise pour le renoncement souverain, et le don même ne s'oublie jamais, ni l'oubli.

- Oui. Il faut que je renonce à rien justifier (pas moi-même surtout) de ce que je laisse ici s'avancer. Par exemple, ne pas citer les « lecteurs » est aussi peu légitime que le prélèvement des extraits sur le corpus immense. Je ressens cela comme inutile, dérisoirement, à la froide rigueur qu'impose la structure du texte. Envie de te dire : lis, relis, à l'infini, sans le secours de personne, pas même de lui, sans moi. J'obéis donc ici, très mal et très confusément, fautivement, à des contraintes purement externes.

Pas

- Ça existe? Je croyais que ce que vous disiez du bord, ici ou ailleurs...

- Disons : il en faut - pour cadrer la chose, dire ou faire quelque chose qui soit limitée par son au-delà, par l'immense qui reconduit toujours à l'eau. D'abord, en ces parages, celle de la mer.

Je voudrais revenir avec toi sur cette plage, la nuit, quand le bord de mer est une ligne plus indécise. Pour que tu te rappelles. Te rappelles par ton nom que j'ai prononcé quand *viens*, entre nous, fut dit une seule fois, avec le désir de rouler vers la mer.

- La mer ou le bord de la mer?

-Tous les paradoxes de la limite, de la marche ou de la marge se multiplient quand on les détermine en *bords*. Ce mot revient souvent dans ses écrits.

- Aime-t-il la chose ou le mot? Et le bord, est-ce jamais une chose? Ou plutôt le *sans* qui découpe la chose et l'enlève à elle-même? Et à *partir* de quoi aime-t-on un mot? Pourquoi y revient-il sans cesse, sans jamais l'user, sans que l'unique de chaque usage, chaque fois, l'entame jamais? Peut-on aimer autre chose que soi, que son nom, en son nom, partout où il se détache de lui-même pour se représenter encore, jusqu'à pouvoir s'y omettre? Quelle affinité, quelle aimantation entre *bord* et le signataire qui s'y tient, s'y aime, s'appelle au loin jusqu'à disparaître dans l'oubli? Dans *L'arrêt de mort*, les noms propres...

- C'est au bord que tout arrive ou manque d'arriver, on pourrait parfois dire manque le bord d'arriver. Il n'y a pas de bord en soi, et qui ne marque la limite d'une approche, c'est-à-dire d'un é-loignement, d'un pas. Et de même que toute venue (d'événement, d'avènement, d'avenir, d'aller-venir, *etc.*) ne produit son « venir » « qu'à-partir » d'un *viens*,

de même le bord ne se produit pas avant ce qui « aborde » ou « s'aborde » (encore en disant *viens*, soit, tu l'as vu, en se le disant à un autre, depuis la place d'un autre, etc.). Aborder, c'est la lenteur étrange d'un mouvement d'approche, entre geste et discours, qui ne touche pas encore au bout, n'atteint pas encore le but - ici la rive - n'arrive pas encore, n'est pas encore arrivé. En tant que mouvement (ou pas), il n'a pas encore contact avec le bord, qui lui ne reste un bord que pour autant qu'on n'y touche pas ou que la contiguïté n'efface pas totalement le distinct ou le distant. Aborder, c'est interpeller ou faire signe de loin; c'est ainsi appeler la distance à distance et dépendre de l'initiative et de la place de l'autre qui, pour être provoqué, ne se laisse pas forcément aborder. Viens : dans ce suspens de proximité é-loignante, le bord de l'abord (ou pour revenir à la mer, de l'abordage pour arraisonnement en vue d'identification) se dissimule sans pourtant se présenter ailleurs.

Celui qui ne m'accompagnait pas commence par un événement *d'abord* qui n'est pas un événement et pas un commencement puisque rien n'y a, proprement, lieu : « Je cherchai, cette fois, à l'aborder. » L'abord n'est pas un événement originel, et le récit commence par ce faux commencement ou ce faux-pas de commencement. L'abord est encore moins un événement originel (je prends ces mots dans leur sens courant) quand personne, surtout, n'aborde personne, mais cherche, sans être sûr d'y arriver, à aborder; ne cherche pas mais dit (récite), maintenant, qu'il chercha, dans le passé, à arriver à aborder. Chercher à arriver à aborder, chercher la rive d'un bord, c'est l'insistance de l'é-loignement. Et pourtant, il y a récit, irremplaçablement. L'aborder n'a pas eu lieu, mais ce non-lieu s'est produit « cette fois », une fois unique, donc, marquée par un passé simple. Le désir de toucher au bord a eu lieu : « Je cherchai, cette fois, à l'aborder. » Qu'est-ce qu'avoir eu lieu pour un faux pas? Il a eu lieu, vers l'autre, au passé. Or ce passé, l'unique fois d'un abord qui n'a pas eu lieu, n'est pas arrivé à son terme, sa rive, sa marge ou son bord, sa berge (si tu veux bien entendre ce mot comme de

Pas

ce qui garde et met à l'abri, par exemple contre une chute ou une noyade) mais qui, comme mouvement d'aborder, a toutefois eu lieu, ce passé est repris, sans pouvoir être repris, dans l'étrange présent, le présent illimité du récit : *« Je cherchais, cette fois, à l'aborder. Je veux dire que j'essayai de lui faire entendre que, si j'étais là, je ne pouvais cependant aller plus loin, et qu'à mon tour j'avais épuisé mes ressources. La vérité, c'est que, depuis longtemps, j'avais l'impression d'être à bout. " Mais vous ne l'êtes pas ", remarquait-il. En cela, je devais lui donner raison. Pour ma part, je ne l'étais pas. »*

Je ne l'étais pas. Quoi? A bout. Impression d'être à bout, au début apparent d'un récit qui ne débute que pour marquer que l'origine du récit (je) n'arrive pas au but ou au bout de son mouvement. Dans ce contexte immédiat, cela signifie donc l'impression de ne pouvoir aller plus loin, une sorte de paralysie. Aller plus loin en vue de quoi? De l'autre, de s'approcher de l'autre pour l'aborder enfin. Être à bout : ne pouvoir aller plus loin pour aller plus près, ni plus loin ni plus près. Et pourtant, au regard de l'autre, de celui qui remarque, à bout je ne l'étais pas. En état de n'aller ni plus loin ni plus près, de ne pouvoir l'aborder, je ne l'étais pas. Pas d'éloignement possible. Le ne-pas ne fait pas porter la négation sur une position ou sur une négation mais sur l'indécidabilité singulière de l'abord de l'autre : ne pouvoir aller ni plus loin ni plus près. Voilà qui suffirait à désenrayer tout schéma dialectique traditionnel, même si le *ne-pas* était conforme à ce que nous entendons de sa grammaticalité, si c'était une négation. Le pas vers l'autre (pas d'é-loignement) n'y trouve pas sa place ou plutôt ne supporte pas d'y trouver sa place. Cela, pourvu qu'on lise le nœud de ce pas qui se recoupe lui-même dans le récit tel que Blanchot...

- Vous voulez dire que dans les seuls récits de ce nom signés...

- Non, mais il faut peut-être, par cette lecture, par ce qui s'y donne à lire, transformer la possibilité de cette question.

Y croisent deux certitudes apparemment incompatibles. La

chaîne de ces récits est unique, et chacun d'eux unique à son tour, ouvrant une possibilité jusque-là interdite, dans sa marge étroite, par la plus grande force; l'ouvrant de façon inaugurale et inanticipable d'un faux pas - signé au nom de Maurice-Blanchot. Et pourtant cet unique arrache à sa dissimulation, de façon cette fois exemplaire, le récit du récit, l'histoire contre laquelle son écriture a travaillé depuis toujours, la vérité et le sens qu'il fait trembler d'abord, avec toute sa conséquence, sexuelle, économique, politique...

—Faire trembler d'abord : j'ai parfois l'impression que lui, - non pas lui mais vous, avec lui, comme vous servant de sa force - cherchez à faire peur, à me faire peur. Et en vue de quoi? Et pourquoi moins en commençant par faire trembler d'abord, qu'en faisant trembler avec l'abord de l'abord, avec le commencement, *trembler d'abord*, refusant à la peur, pour l'effrayer toujours plus, la moindre possibilité de s'arriver, de reconnaître un commencement, de prendre un repère présent, de toucher quoi que ce soit, de s'apparaître à elle-même depuis un bord. Effroi pur, sans vie, sans phénomène, sans rapport à soi. En vue de quoi et depuis quel effroi une fascination si organisée...

—Si peu organisée, au bout du compte, qu'elle ne peut s'exercer qu'à partir de ce (lui) qui renonce à l'utiliser, à la maîtriser, à la dominer, qui la subit et ne saurait en signer les effets ou l'organon. D'où la difficulté que je disais plus, haut. Le *je*, comme le nom propre du signataire, signe son propre retrait, efface, sans reste, sa propre signature, retire son retrait, et lui-même, pas d'insistance, s'éloigne d'abord. Ce que je viens d'appeler le « pas-d'insistance », il l'aura décrit très tôt, dans ce texte d'apparence encore très hegelienne, selon l'époque, mais déjà loin d'un certain Hegel allant alors de soi : « *L'homme qui parle exerce à la fois la négation de l'existant dont il parle et de sa propre existence, et cette négation s'exerce à partir de son pouvoir de s'éloigner de soi, d'être autre que son être.* » L'exemple qu'il en donne alors, à plusieurs reprises, ce n'est

pas seulement le « Je dis une fleur! » mais « *Je dis cette femme* », Hölderlin, Mallarmé et, en général, tous ceux dont la poésie a pour thème l'essence de la poésie ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante. Le mot me donne ce qu'il signifie mais d'abord il le supprime. [...] Sans doute mon langage ne tue personne. Cependant quand je dis « *cette femme* », la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage [...] mon langage signifie essentiellement la possibilité de cette destruction [...] Mon langage ne tue personne. Mais si cette femme n'était pas réellement capable de mourir, si elle n'était pas à chaque moment de sa vie menacée de la mort, liée et unie à elle par un lien d'essence, je ne pourrais pas accomplir cette négation idéale, cet assassinat différé qu'est mon langage. » La littérature suppose cette double mort mais si « elle ne s'en tient pas là », elle est impuissante à s'effacer comme mort : « *Deviendrait-elle aussi muette que la pierre, aussi passive que le cadavre enfermé derrière cette pierre, la décision de perdre la parole continuerait à se lire sur la pierre et suffirait à éveiller ce faux mort.* » «... affirmation inexorable, sans commencement et sans terme, la mort comme impossibilité de mourir. » (La littérature et le droit à la mort.) Je souligne.

Faux pas de mort, à partir de l'éloignement de soi : l'effacement ne devrait même plus s'effacer lui-même. Rester près de soi dans son effacement, le signer encore, rester en son absence de reste, voilà l'impossible, la mort comme impossibilité de mourir à partir de laquelle s'annonce la mort sans mort. Le reste sans reste de cet effacement qui ne s'efface plus, voilà ce qu'il y a peut-être, par chance, mais qui *n'est pas* ou qui est *pas* : voilà *pas* sous le nom d'*oubli* tel qu'il en use, tel qu'on ne peut plus le penser, le penser « à partir » d'une pensée-de-l'être. Si « *l'être est encore un nom pour l'oubli* », il nomme un oubli de l'oubli, qu'il met violemment en crypte, et non un synonyme de l'oubli, s'échangeant avec lui comme son équivalent, le donnant à penser. Le nommant, l'être le dénomme plutôt, le fait disparaître sous son nom. Cette *pensée* qui n'est plus de l'être ou de la présence du présent, cette *pensée* de l'oubli nous dit peut-être ce qu'il fallait entendre

sous ce nom (*pensée*), tu t'en souviens, qui nommait, sans déclarer son nom, celle à qui *L'arrêt de mort* disait « éternellement : Viens, et éternellement, elle est là » ; ou la *parole* unique à laquelle, dans *Celui qui...*, il est dit *viens* pour qu'elle crie son nom. « Quand je dis « cette femme... »

C'est toi, ton nom à toi. Non pas le tien, mais le nom à toi, celui qui t'est donné dans l'appel, sans que jamais il t'appartienne ou te possède. Ce *à* de l'apostrophe ou de l'adresse, quand je t'appelle...

—Un de mes noms, il me semble, car vous ne cessez de montrer comment ils s'échangent (oubli, pensée, parole, pas, viens, etc). Mon nom est unique et vous le cachez, vous l'oubliez.

—*Viens* est unique, il se dit « à l'une d'elles, mais à une seule ». Chaque fois. Et dans l'oubli absolu. Dans la dissémination qui ne joue pas, comme on le croirait trop facilement, avec le pluriel, le dispersé, l'épars, pas entre la multiplicité et l'unité, mais entre l'unique, l'unique et lui-même.

A la condition de cet oubli, de sa signature s'effaçant encore elle-même, il aura donné, sans même garder la mémoire de donner, ni la consciente ni l'inconsciente.

—Qu'aura-t-il donné? Une parole? des paroles uniques? des noms? mon nom? Vous le cachez encore.

—Rien, sauf le don même, qui se donne ici, à toi, réaffirmé, récité, mais cette fois, *viens*.

Par un moi sans moi, dans le désir doublement bandé que tu cries ton nom et redeviennes, aussitôt et par là même, anonyme, ne gardant même plus notre berge.

Il ne donne pas, puisqu'à donner il faut qu'il oublie jusqu'à ce qu'il donne, et qu'il donne, et qu'il est celui qui donne, sans s'avoir.

Ça donne, l'oubli, ça donne l'être, voilà peut-être en quoi l'être est un nom, un nom d'oubli pour l'oubli. Ça donne

Pas

l'être (*Es gibt Sein*, donne à penser Heidegger), ça nomme l'être, l'oubli. Et cet *il y a* s'enjoint *viens*. Le don *viens* est, donne plutôt, se donne en s'oubliant au-delà de l'être : pas au-delà de l'être. D'un coup. Mais le coup de don, il faut, puisqu'il lui faut l'oubli, qu'il se ré-affirme sans cesse. Éternellement, mot qui requiert une pensée très nouvelle ou plus qu'ancienne. Or dans *cette* répétition nécessaire du don, l'oubli doit à nouveau se garder, la berge encore, et la contamination l'empoisonne. Donner deux fois, fussent-elles uniques dans l'alliance du pas, c'est la nécessité du don qui le transforme en poison, dans le même mot, avec et sans jeu (*gift-Gift*). Le « breuvage » de *Celui qui...* : « *n'est-ce pas moi qui ai pris le breuvage?* » Donc : pas de don, encore, plus de don. La berge et son bord. Tiens, bois.

- « ... *rire léger mais infini. Ce rire courait en bordure de l'espace, ne la traversait pas, mais il semblait qu'il était l'espace, et cette gaieté, bien qu'elle me fût étrangère, passait cependant là où je croyais être, me dispersait, dispersait la décision des choses sérieuses. [...] le cellier n'était pas loin de là, où je risquais de tomber, je m'en détournai, et aussitôt ce qui me ressaisit, c'est le désir de boire, j'avais soif, cette soif me ramena en arrière. " Donnez-moi un verre d'eau ", dis-je à voix basse. Ces mots je les entendis à peine. Cependant, il répondit distinctement : " Je ne puis vous le donner. Vous le savez, je ne puis rien faire. " [...] Peut-être n'entendais-je rien, peut-être appelais-je parole ce qui était sans parole, mais ici ce qui était sans parole était déjà parole, ce qui n'était pas entendu était exprimé. J'aurais dû aller plus loin... » (Celui qui ne m'accompagnait pas.)*

- Il faut alors que tu puisses rejeter le don, vomir ce qui t'appelle à dire *viens*, à l'avoir dit avant lui, pour crier ton nom. Tu veux alors oublier pour rejeter le poison et non pour garder le don. Tu veux échapper à ce lieu clos et transparent, puis à l'escalier, à la chambre où le coup du don n'en finit plus, ni la contamination. Il t'en souvient encore.

Parages

- Elle dit : *« Je sais qui vous êtes et je me moque de vous. »*

« Elle recommençait à crier, et pourtant sa voix venait toujours à mon oreille avec une tranquillité triste et suffisante. J'entendais des mots et des mots, ils passaient, ne laissaient d'autres traces que la raillerie, l'impudeur, la profanation, une vérité triste et froide qui était celle de son visage tout près du mien. " Je n'ai que faire de vos sentiments. " Elle répétait cela maintenant, elle le répétait avec un emportement sans but, comme si des jours eussent passé sans rien produire d'autre que ce langage enchaîné. »

« - Je vous enfermerai comme un chien. Personne ne saura rien de vous, personne que moi ne vous aura vu. " Laissez-moi parlez ", cria-t-elle encore en poussant sa figure toujours plus près de moi, et je recevais son souffle, je pénétrais l'odeur de ce souffle qui était celle d'une plante sortant de la terre. »

« - De vous je n'attends rien. Je ne vous ai rien demandé. J'ai vécu sans me soucier de votre existence. Sachez-le, à aucun moment je ne vous ai imploré ni prié. Jamais, je n'ai dit : viens, viens, viens! »

*« Elle poussa un cri terrible : immédiatement, la marée noire, abjecte, sortit d'elle, me submergea. Ses cheveux me couvrirent, son corps coulait sur le mien. Je ne pouvais savoir si tout se passait en paroles ou si vraiment, avec sa salive, ses membres mouillés, elle m'attirait dans le coin de la chambre, dans la rue, dans ces endroits à jamais saturés et inondés. Ma bouche ruisselait. Je la sentais collée contre moi par une chair étrangère, une chair morte qui se liquéfiait; et plus je la repoussais, plus elle s'effondrait, se ramassait autour de moi. Je crois qu'à la fin je lui crachai au visage, tout mon corps expirait, mais elle aussi me crachait dans les yeux, sur les joues, sans rien dire, et je devinais son triomphe à l'invraisemblable cri de sa gorge. »
(Le Très-Haut.)*

- Puis (j'interromps) le cri, le cri du triomphe arraché au langage enchaîné (ici par « viens », là contre « viens ») se continue, « seul » au-delà de sa disparition à elle. Et jusqu'à

ce qu'il soit encore interrompu par « la voix forte et autoritaire d'un haut-parleur » venu de la rue et « continuant du fond de la mort à s'adresser à n'importe qui, cherchant quelqu'un d'introuvable et d'anonyme qui ne pouvait ni l'entendre ni la comprendre ».

-Mais vous m'auriez parlé d'abord...

- « Je cherchai, cette fois, à l'aborder. » Dans ce qui suit cette étrange attaque sans prise, l'assurance (celle de la négation par exemple et de la dialectique ou de la théologie négative) est déjouée par l'imprésentable temps du récit. Dans le medium illimité, élémentaire, d'un présent flottant sans autorité, essoufflé après le tout autre passé qui n'a même plus la forme d'un présent passé, d'un passé qui lui ressemblerait encore, d'un passé présentable ou représentable gardant quelque commune mesure avec le quasi-maintenant du récit, l'événement en dérive enlève son passé simple («Je cherchai, cette fois...») sur un fond indéfini de répétition ou d'habitus. Fond sans fond indiqué par des imparfaits d'état ou de récurrence : *«Je veux dire que j'essayai de lui faire entendre que, si j'étais là, je ne pouvais cependant aller plus loin, et qu'à mon tour j'avais épuisé mes ressources. La vérité, c'est que depuis longtemps, j'avais l'impression d'être à bout. " Mais vous ne l'êtes pas ", remarquait-il. En cela, je devais lui donner raison. Pour ma part, je ne l'étais pas. Mais la pensée que, peut-être, je n'avais pas en vue " ma part ", rendait la consolation amère. Je cherchai à tourner la chose autrement. " Je voudrais l'être. " Manière de dire qu'il évita de prendre au sérieux; du moins, il la prit sans le sérieux que je désirais y mettre. »*

Dans cette séquence d'abord (abord du récit dans le récit de l'abord qui n'aborde pas : a-bord sans privation) dont j'interromps toujours très arbitrairement la citation (cette logique de l'interruption abortive - coupure, bordure, violence du cadrage - nous rapproche ici, l'un et l'autre, d'un bord à l'autre; c'est cette logique de la *part* ou du *partage* qui nous intéresse l'un à l'autre), dans cette séquence d'abord, près de

quatre temps s'affectent les uns les autres, dont un imparfait qui n'a jamais la même valeur. Celui du « remarquait-il » implique évasivement la répétition indéfinie d'événements semblables; les autres, un état durable et continu (« j'avais l'impression », « j'avais épuisé », « je ne l'étais pas », etc.). Toute la dislocation des chaînes temporelles enchevêtrées ne s'écarte même d'aucun référentiel fixe; elle est engagée au-dessus de l'abîme creusé dans la présence même du narrateur qui semble seulement parler au présent de sa présence mais pour dire : « si j'étais là » (« ... j'essayai de lui faire entendre que, si j'étais là, je ne pouvais cependant aller plus loin... »).

Apparemment homogène aux autres imparfaits (dans la mesure où j'étais là : s'il *est* vrai, entendu, que j'étais là), *cet* imparfait se laisse contaminer, de façon peu déterminable, on dirait vague - flottante - en ces parages, par le suspens conditionnel : si l'on pouvait penser que j'étais là, à supposer que je fusse là. La décision n'est pas seulement suspendue en lui mais sous-entendue, je dis bien sous-entendue, entre deux lectures, comme toujours.

- Si, dans la langue française, est-ce que ce n'est pas, aussi, à la question de forme négative, une sorte de réaffirmation?

- Si. Une fois encore, oui. Si tu me demandes : n'étiez-vous pas là, vous, pour m'aborder en disant *viens*, je peux répondre à ce *ne-pas* interrogatif, laissant dans mon intonation toute ponctuation illisible, écrivant lentement, d'un pas égal, d'une voix blanche : si-j'étais-là. Tu auras pu l'entendre au moins de trois façons.

Il aura fallu garder le souffle ou le soupir du *si*, continûment, jusqu'au surgissement singulier du *sauf* à la page suivante, au suspens syntaxique de ce mot. « ... *sans le sérieux que je désirais y mettre. Cela lui semblait, probablement, valoir mieux qu'un souhait. Je restai à réfléchir sur ce que " je voulais " . Je l'avais remarqué, il s'intéressait aux faits, il devenait plus exigeant et peut-être plus sincère, quand il était possible de lui parler le langage de tout le monde, et ce langage avait bien l'air d'être*

celui des faits. L'obstacle, c'est que justement - alors - les événements paraissaient avoir reculé prodigieusement. Il me vint en aide à sa manière. " Il me semble, dis-je, qu'en un sens, j'ai tout, sauf... - Sauf? " Il me donnait l'impression d'être maintenant plus attentif, bien que cette attention ne fût pas dirigée sur moi, elle était plutôt une direction silencieuse, un espoir pour lui-même, une sorte de lever du jour qui, finalement, ne révéla rien de plus que le mot " sauf. Un peu plus, cependant, car je fus entraîné à ajouter : " Sauf que je voudrais en être débarrassé. "

Je suis - ailleurs - le rythme interne de *sauf*, la loi de sa multiplication et de sa contamination, toujours indemne et toujours altérée, son pouls résonnant à travers le corpus immense : attribut sans sujet, préposition à rien préposée, mot faisant exception, mot sans mot, sans langue. Plus d'une décennie après *Celui qui...*, le même tiret suspensif qui paraît laisser aussi la parole à l'autre : "... *qui tient lieu de moi?* " *Et la réponse joyeuse, infinie* : lui, lui, lui.

« ♣ La pensée qui l'avait amené au bord de l'éveil : rien ne lui était interdit, les ruses, les fraudes, les habitudes, les mensonges, les vérités, sauf (encore un de ces mots auxquels il avait l'habitude de s'attendre), sauf -. Et il n'était pas dupe, même cette loi pouvait se tourner, la laissant intacte, sauve, elle aussi.

« ♦ " Nous leur donnerions un nom. - " Ils en auraient un. " - " Celui que nous leur donnerions ne serait pas leur vrai nom. " - " Tout de même, capable de les nommer. " " Capable de faire savoir que, le jour où ils se reconnaîtraient prêts, il y aurait un nom pour leur nom. " - ... » (*Le pas au-delà.*)

Il faut : laisser indemne, ne pas laisser indemne. Quoi? Tout, sauf - le sauf qu'il faut laisser indemne, ne pas laisser indemne. Quoi? La loi, indemne dès lors qu'il ne faut rien laisser indemne, sauf - il faut - pas - sans quoi - si, etc. « *L'interdiction reste sauve : au présent, on ne meurt pas.* » - « *Elle reste sauve. Mais, dans la mesure où c'est le présent qui la prononce*

Parages

et où la transgression s'inaccomplit dans un temps futur-passé, soustrait à toute affirmation de présence, la transgression a aussi toujours retiré à l'interdit le temps présent de sa prononciation : l'a empêché ou interdit en le disloquant. » (Le pas au-delà.)

Ailleurs, dans le même livre : «... cette limite que nul d'entre nous ne passe vivant - sauf en parole ».

Le bord, «la pensée qui l'avait amené au bord de l'éveil » : quitter le bord et rester au bord, dans *Celui qui...*, depuis le moment où « je cherchai, cette fois, à l'aborder », énoncé qui se répète et déplace constamment, revient près du bord. La paralysie du bord...

- « le bord du lit » aussi, du « grand lit » («J'étais debout, à quelques pas d'un lit très vaste, exagérément large... », « ... en ce moment, je suis assis, au bord d'un lit... »... « je ne suis, il est vrai, qu'au bord de l'attitude véritable... » « La chute est sans fin [...] je ne tombe même pas, je suis seulement assis au bord d'un lit, tandis que s'enfonce dans le lointain la légère risée d'un murmure : Écrivez-vous, écrivez-vous en ce moment? » ... »).

Oui, le bord interdit la chute qu'il provoque, il garde (contre) cela même qu'il entraîne dans la chute, la « chute fragile », donc, comme il dit souvent. Le bord héberge. Et encore : « ... elle se heurte, comme à elle-même, à la vérité d'apparence qui me montre assis au bord du lit ou non pas assis, mais peut-être étendu, ou non pas même étendu, incapable de faire autre chose qu'errer. »

- Le bord qu'il quitte sans le quitter, aborde sans aborder, dans et comme *Celui qui ne m'accompagnait pas*, c'est aussi un bord de mer. Un voisinage caché. La proximité indéterminée, la direction indécidée qu'on nomme, au cours de l'approche, *parages*. L'eau est ici eau-de-la-mer. Au-delà d'elle, le bord, partout. C'est aussi un lac. Au-delà du bord, elle : partout. Elle entoure une île. En elle, on ne marche plus, le pas n'est pas possible. Autrement dit, *il* s'accomplit dans son impossibilité même, il s'affranchit de lui-même. Faux-pas de la mer. Pas deux pas dans l'eau-de-la-mer.

Pas

Quelque vingt pages après la scène d'abord, l'errance de l'éloignement suit un discours marin. « ... *ce détour. Je pouvais me rappeler, comme une navigation enivrante, ce mouvement qui m'avait à plus d'une reprise poussé vers un but, vers une terre que je ne connaissais pas et que je ne cherchais pas à atteindre, et qu'il n'y eût en définitive ni terre ni but, je ne m'en plaignais pas, car, entre-temps et par ce mouvement même, j'avais perdu le souvenir de la terre...* » Et la même séquence conduit au « hasard », à la disposition du « jour », « ce jour-ci » « en partie oublié », « soleil de l'oubli ».

- Depuis que vous affectez de me parler, ici longuement, là brièvement, ouvrant ou fermant la bouche, tout ce que vous prononcez *o* (comme zéro, eau, faut, faux, fors, fort, mot, moment, mort, maintenant bord, tout à l'heure dehors), n'allez-vous pas une fois de plus, avec cet empressement policier à décrypter des identités, y filer une signature, le souci (Sorge cache *or* en son corps, dans *Le Très-Haut*, Dorte aussi, l'autre personnage; et puis, dans le même roman, il y a Louise et Roste, et puis ailleurs, s'il ne choisit jamais fortuitement ses noms, il y a Thomas; et puis encore tant de *o*, *om*, *mo* au travail ou dormant dans ses titres), la préoccupation insistante de son nom? la dissimulation, plus ou moins anagrammatique, de sa signature entière, en tout cas de ses bords (*maur/chot*, *m' : o*)? Chercheriez-vous à tout prendre, comme dans une rafle ou dans un filet, avec un zèle aussi complaisant à démasquer l'absence de nom, le pas-de-nom, allez-vous dire encore, jouant même de page en page avec le nom de nom, avec les lettres (n,o,m), de droite à gauche, et pourquoi pas le non de pas, puisque vous avez déjà remarqué les *a* et *pa* redoublés de ses titres (*Faux Pas*, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *La part du feu*, *L'espace littéraire...*, etc.)? N'est-ce pas aussi un peu facile? trop court? Où toutes ces lettres seraient-elles absentes dans les mots de notre langue? en *Moi*? dans *l'Autre*? Et le souci, le sien, n'est-ce pas aussi l'oubli du nom, et le faux nom d'oubli? oui, pourquoi, depuis que vous affectez de me parler...

- Ni ici ni ailleurs une telle dérivation ne m'a paru, dans son principe même, possible, je veux dire une telle dérivation généalogique du texte depuis la matrice du nom propre patronymique. La structure même d'un texte et d'un nom, d'une signature aussi, suffit à compliquer, de façon déjà toute préliminaire, les prémisses d'une telle enquête, quand elle se précipite vers la maîtrise assurée d'une filiation, qu'elle soit consciente ou non, zélée, c'est-à-dire jalouse, ou non.

Tu m'avais interrompu alors que j'insistais sur ce *bord* en tant que *bord de la mer* sous le « soleil de l'oubli ». Son premier livre s'ouvre au bord de la mer (« *Thomas s'assit et regarda la mer*»), débouche aussi sur *elle*. Tout son *texte* est entouré, peut-être, par la mer. Elle l'entoure, en tous ses bords (puisque'il n'y aurait que des bords), comme une île. Bords d'une île, sous le soleil qui, lui, prodigue l'oubli, presque au milieu de la mer. « Bords d'un lit », tout à l'heure, dans la chambre anonyme. Archipel, plutôt, avec isthmes et détroits, canaux ou passes, couloirs étroits, passages resserrés ouvrant sur l'immense tout à coup. Dès son premier livre. Et dans son dernier livre, il remarque et laisse intacte l'ellipse fascinante de ce qui sort de la mer, se rapporte ou d'un trait s'oppose à elle (une-il). Tiens cela, lis.

- « **v** D'où vient cela, cette puissance d'arrachement, de destruction ou de changement, dans les premiers mots écrits face au ciel, dans la solitude du ciel, mots par eux-mêmes sans avenir et sans prétention : " il - la mer " ? Il est assurément satisfaisant (trop satisfaisant) de penser que, par le seul fait que quelque chose comme ces mots " il - la mer ", avec l'exigence qui en résulte et d'où aussi ils résultent, s'écrit, s'inscrit quelque part la possibilité d'une transformation radicale, fût-ce pour un seul, c'est-à-dire de sa suppression comme existence personnelle. Possibilité : rien de plus.

« Ne tire aucune conséquence de ces mots écrits un jour (qui furent ou auraient été en même temps et aussi bien d'autres mots), ni même de l'exigence d'écrire, à supposer que, de celle-ci, tu fusses bien chargé, ainsi que tu t'en persuades et parfois

Pas

t'en dissuades. [...] N'espère pas, si c'est là ton espoir - et il faut en douter-, unifier ton existence, y introduire, au passé, quelque cohérence par l'écriture qui désunifie. [...] Cela se passait "la nuit". Le jour, il y avait les actes du jour... [...] La certitude qu'en écrivant il mettait précisément entre parenthèses cette certitude, y compris la certitude de lui-même comme sujet d'écrire, le conduisit lentement, cependant aussitôt, dans un espace vide dont le vide (le zéro barré, héraldique) n'empêchait nullement les tours et les détours d'un cheminement très long. » (Le pas au-delà.)

Comment faire pour tout lire? Et même si l'on pouvait ici tout lire, citer « intégralement » une fois de plus, tout, le tout manquerait encore... Je tourne quelque trois pages et lis encore : « ♦ il : au bord de l'écriture... ».

Il - la paralysie. Est-ce le blason de son nom, ce « zéro barré, héraldique »? de son nom sans nom (pas de Sans-Nom, c'est encore trop), ou aussi bien d'une île anonyme, bordée de toute part, comme les bords de l'o ou l'o de bord, sans autre qualité ou détermination, île blanche ou noire, eau blanche/eau noire, degré zéro de l'apparence, du premier pas ou du premier mot, quand ça commence à marcher ou à parler, à se hisser sur soi ou à élever la voix. Le blanc et le noir conviennent aussi bien à ce o du nom sans nom. L'eau, blanche ou noire, l'o, clair ou obscur, jour/nuit, n'est-ce pas ce double zéro, *cette «puissance égale du 0 et du 2 dans la distance non marquée et non mesurable de la différence* », cette puissance égale que l'Eternel Retour ne permet ni d'identifier, ni de rassembler, ni d'exclure l'un de l'autre? Pensant à l'o, je me laisse ainsi dériver vers ce qu'il dit du 0/2 dans *Le pas au-delà*, ou du « mot-trou » dans *L'entretien infini* (« un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient pu être enterrés » : il cite alors Marguerite Duras et il est ce mot-trou, « immense, sans fin, un gong vide », il est la « voix narrative »), mais il y a aussi comme un trou semblable dans tous les noms, dans tous les mots, dans son nom, dans ses mots en o creusés au

centre d'eux-mêmes (le bord, la bouche, le mot, le mort, le trou, le nom, le non, le moment). La double couleur (blanc/noir) de *l'o*, l'opposition jour/nuit s'efface sans confusion dans la nuit ainsi remarquée : « *Tout ce qu'Anne aimait [...] s'appelait aussi la nuit. Tout ce qu'Anne détestait [...] s'appelait la nuit. Nuit absolue où il n'y avait plus de termes contradictoires, où ceux qui souffraient étaient heureux, où le blanc "trouvait avec le noir une substance commune. Et nuit pourtant sans confusion...* » Je lis cela dans *Thomas l'Obscur* que vous décriviez, depuis le moment où d'abord, dès le premier mot, « *Thomas s'assit et regarda la mer* », comme une genèse de la couleur, depuis la « *nuit absolue* » « *où le blanc trouvait avec le noir une substance commune. Et nuit pourtant sans confusion...* »

— Nous n'essayons ici qu'une préface, à peine, échouant devant *Thomas l'Obscur*, « Aux pages intitulées *Thomas l'Obscur*, écrites à partir de 1932... » (Avertissement de *Thomas l'Obscur*).

— Est-ce pour cela, une préface à l'avertissement d'un premier récit, que vous m'avez dit *viens*?

— Écoute quand je dis *viens*. Je hurle et retiens un murmure que personne n'aura entendu, cette unique fois, dans le lieu clos et transparent. Mon cri est très impérieux et très doux, il t'obéit, il te répond. Son urgence te laisse l'éternité pour me donner, la première, l'affirmation que je répète une fois encore, l'unique fois. *Viens* - parle et ne profère rien, aie mais cependant, patiemment, silencieusement, sur chacun de nos corps, s'écrit. Tu l'entends ici, maintenant, toi-même, au plus près de toi, comme si tu venais de le prononcer mais tu t'en souvenais et t'en souviendras éternellement, dans l'oubli même où il nous aura laissés, quand ce qui enfin à l'autre sera arrivé...

Pas

- Ce que vous appelez : la mort, l'autre nom de *viens* - qui n'arrive donc qu'à l'autre...

- A toi.

- La citation me blesse, éternellement. J'ai toujours le senti ment que vous me parlez de son nom, depuis son nom, en son nom. Si vous dites par exemple...

-Je t'aime.

- Oui, si vous me le dites que vous m'appelez, sera-ce moi, l'unique?

- Il te faut oublier. Laisse ces pas en arrière. « *Parfois je me dis : " Ne regarde plus cela, laisse-le décider entre toi et lui, laisse la décision te quitter, ne reviens pas en arrière. "* » Lis la suite dans *Celui qui...*, suis le mot « *décision* » jusqu'au « *point de vérité qui la rend souriante* » et au « *je ne dois pas m'en affranchir* », et à ce qui « *le fascine* ». Il te faut oublier. Oublie cette question, c'est *viens* qu'il faut aimer, uniquement, lui, l'unique, le venir à venir de *viens* qui n'est pas un impersonnel infinitif, pas un nom mais lui, il : *viens*...

-Ni vous ni moi, lui? Comme une œuvre ou comme un enfant perdu? Dans la nuit? Encore sans nom? mort né? elle, moi? moi l'a venir? une femme pourtant...

- ...dans la nuit «pourtant sans confusion», dit *Thomas l'Obscur*. Je te donne quelques mots ou *syllabes* de ce livre. Quand nous les relierons ensemble, la vie n'y suffira pas. « *Thomas s'assit et regarda la mer [...] et glissa au milieu des remous qui le submergèrent aussitôt. La mer était tranquille [...] il avait choisi un itinéraire nouveau. La brume cachait le rivage [...] la certitude que l'eau manquait [...] tout était déjà détruit. Thomas chercha à se dégager du flot fade qui l'envahissait. Un froid très vif lui paralysait les bras. L'eau tournait*

Parages

en tourbillons. Était-ce réellement de l'eau? Tantôt l'écume voltigeait devant ses yeux comme des flocons blanchâtres, tantôt l'absence d'eau... »

- Ces mots Je *blanchâtre* près de *l'eau* (j'y entends le déplacement silencieux, dissimulé d'un cachalot, *sperm-whale*), tout proches l'un de l'autre, et l'absence turbulente d'une eau qui n'est donc plus une chose mais un vocable, les citez-vous encore pour lire son nom, pour l'appeler, violemment, doucement, le rassembler dans l'économie d'une syllabe comme *Celui qui...*, à l'avant-dernière page : « *écarte encore une fois? Non, ne l'écarte pas, ne le repousse pas, attire-le au contraire, conduis-le vers toi, fraie-lui le chemin, appelle-le, appelle-le doucement par son nom.*

« - *Par son nom ? mais je ne dois pas l'appeler et, en ce moment, je ne le pourrais pas.*

« - *Tu ne le peux pas? en ce moment? Mais alors c'est le seul moment, c'est une nécessité urgente, tu ne lui as pas tout dit, l'essentiel manque, il faut compléter la description, " il le faut! maintenant, maintenant ! " Qu'ai-je oublié? Pourquoi tout ne disparaît-il pas? Pourquoi est-ce un autre qui entre dans la sphère? De qui s'agit-il donc? n'est-ce pas moi qui ai pris le breuvage? était-ce lui? était-ce tous? »*

- L'amitié ne donne pas le nom, ni ne le prend. Elle rend à un anonymat. Pas à un autre. Elle donne, si elle est possible, l'anonymat dans le nom. Elle héberge et livre le nom sans nom. Les mots que tu viens de détacher (par exemple *blanchâtre* ou *eau*), sans aucun droit, peuvent bien ressembler à des *éléments* de son nom : aussi bien des parties du nom (indivisibles) que son milieu élémentaire (indivisible). Mais l'élément est aussi infiniment divisible, anonyme, dans les choses et dans les syllabes. Le nom ne comprend pas plus ses éléments qu'il ne s'y dissipe comme l'écume « devant ses yeux » ou ne s'y noie dans l'absence d'eau de la mer anonyme. S'il

y en avait, la signature, l'anagrammatique plus qu'une autre, perdrait le nom à la mesure infinie de sa garde. Plus de nom. Non seulement parce que le nom que nous lui connaissons peut servir de *cache*, à ses yeux ou aux nôtres, pour un tout autre nom travaillant son texte en silence, se servant même de son texte comme *cache* (la littérature peut toujours jouer ce rôle), pour insister en son lieu et dépister les lectures les plus ingénieuses, les plus naïves donc dans la complaisance policière de l'investigation. Et puis, encore, en signant, soit qu'il le fasse de son nom indemne et entier, sauf, en haut ou en bas du texte, en bordure ou hors de lui, soit qu'il en abandonne les semences dans la langue, à l'état de dispersion ou d'aimantation, il garde et perd à la fois le nom, signe sans signer. Et plus il garde, plus il perd. Dans les deux cas, l'anonymat est l'effet : par effacement ou monumentalisation. Cette double bande, c'est la structure du nom dit propre, avant toute décision à son sujet, avant tout sujet. De toute façon il se sera noyé dans les eaux de son nom avec son nom, où tout s'engouffre : voilà plus-de-nom ou pas-de-nom. Le don du nom (donner un nom à l'autre ou se donner un nom) se pervertit d'avance dans le pas-de-nom. Selon ce syntagme, ce faux syntagme, le pas franchit la ligne, vers le nom à poser, ou vers la transgression du nom, au-delà de l'anonyme ou au-delà du nom; mais il se replie aussitôt avant lui-même, en deçà, le pas de négation ayant marqué le retrait. Il ne passe pas au-delà : ce qui a lieu dans la langue mais au-delà d'elle et laisse le pli de ce repli dans le pas que tu entends ici mais ne pourras jamais prendre, surprendre, comprendre. *Pas-de* est imprenable, mais...

- Qu'il reste, donc, ce qui m'étonne...

- Pas même.

- Mais alors que faites-vous, vous, avec son nom? Voulez-vous le lui donner ou l'aider, le pousser même à le perdre? Où, dans lequel de ces deux cas, plus d'amitié...

Parages

— Lis *Celui qui ne m'accompagnait pas...*

— « ... *Vous voudriez me donner un nom?*

— *Oui, en ce moment, je le voudrais », et comme il ne répondait pas : « Est-ce que cela ne faciliterait pas les choses? Est-ce que nous ne devons pas en venir là? » Mais il semblait en être toujours à sa question : « Me donner un nom ? Mais pourquoi ? —Je ne le sais pas précisément : peut-être pour perdre le mien. »*

—Tu parles. Est-ce pour perdre mon nom que je t'ai appelée à me parler enfin, et pour te « protéger contre le sans-nom » comme il est dit plus loin?

—L'autre ne peut jamais y croire. La réponse « peut-être pour perdre le mien » le fait sourire : « *Ce qui, bizarrement, lui fit retrouver sa bonne humeur : " Ah vous ne vous en tirerez pas comme cela ".* » Mais la vigilance de l'autre peut aussi rester, parce que vigilante, endormie à ceci : vous voulez vraiment, peut-être, perdre votre nom et, pour un tout autre calcul, ne pas vous en tirer (« Mais je ne désire pas m'en tirer »).

— Mais l'autre, cela aussi il le savait. Il faut lire la suite et tout ce qui se dit de « la lutte vaine pour l'anonymat » dans *Le pas au-delà*; et autour de « Nous écrivons pour perdre votre nom, le voulant, ne le voulant pas [...] » jusqu'à l'« inscription qui s'efface sur un tombeau absent ». Il y va de cette « amitié pour l'exigence d'écrire qui exclut toute amitié ».

— En disant *viens*, vous ne m'avez donc pas parlé de lui, appelée en son nom? Et au cours de cette préface à un avertissement (par cette discrétion déclarée vous vous réservez tout), accompagnant seulement, sans y arriver, trois ou quatre mots (*sans, pas, sauf, si*), des syllabes qui ne sont même pas des mots peut-être, et pas si nombreux, un seul tout au plus, unique élément...

Pas

- Pas même.

Je commençais à te lire, à lire pour toi ces syllabes dans les parages de *Thomas l'Obscur* dès les premières pages : « ... *tantôt l'absence d'eau prenait son corps et l'entraînait violemment. Il respira plus lentement, pendant quelques instants il garda dans la bouche le liquide que les rafales lui poussaient contre la tête : douceur tiède, breuvage étrange d'un homme privé de goût [...] la même sensation d'étrangeté que l'eau dans laquelle ils roulaient [...] rêverie dans laquelle il se confondait avec la mer. L'ivresse de sortir de soi, de glisser dans le vide, de se disperser dans la pensée de l'eau, lui faisait oublier tout malaise. Et même lorsque cette mer idéale qu'il devenait toujours... »*

- Il est votre mer idéale, la vraie mer. Aimer, pour vous, son texte, vous y noyer, maintenant, l'avoir aimé, comme le pré nom d'origine...

- « ...*plus intimement fut devenue à son tour la vraie mer où il était comme noyé, il ne fut pas aussi ému qu'il aurait dû l'être [...] une absence d'organisme dans une absence de mer son voyage interminable. L'illusion ne dura pas. Il lui fallut rouler d'un bord sur l'autre, comme un bateau à la dérive, dans l'eau qui lui donnait un corps pour nager. Quelle issue? Lutter pour ne pas être emporté par la vague qui était son bras? Être submergé? Se noyer amèrement en soi ? C'eût été certes le moment de s'arrêter, mais un espoir lui restait, il nagea encore comme si au sein de son intimité restaurée il eût découvert une possibilité nouvelle. Il nageait, monstre privé de nageoire. [...] à lui-même si bien réapproprié [...] il essayait de reconnaître dans quelle direction il s'était éloigné [...] il découvrit un homme qui nageait très loin [...] le nageur lui échappait sans cesse. Il le voyait, ne le voyait plus et pourtant avait le sentiment de suivre toutes ses évolutions : non seulement de le percevoir toujours très bien, mais d'être rapproché de lui d'une manière tout à fait intime et comme il n'aurait pu l'être davantage par aucun contact. »*

Ceci se lit dans le premier chapitre. Le second, tu le sais,

Parages

commence ainsi : « *Il se décida pourtant à tourner le dos à la mer...*

Voici, à la fin du dernier chapitre, le douzième, dans les parages d'une heure qui de l'autre, de l'une, s'éloigne le plus : « *Le monde pouvait-il être plus beau? A travers les champs s'étendait l'idéal de la couleur [...] une mer immense s'étendit à ses pieds. Il marchait [...] L'homme, submergé par les vagues qu'amoncelait l'absence de flot, parlait à son cheval dans un dialogue à une voix [...] Thomas avançait toujours. Comme un berger, il conduisait le troupeau des constellations, la marée des hommes-étoiles vers la première nuit. La marche en était solennelle et noble, mais vers quel but et sous quelle forme? Eux se croyaient encore enfermés dans une âme dont ils voulaient franchir les limites. [...] Mais peu à peu l'oubli vint. [...] Quelques-uns qui plongeaient fièrement les regards dans la mer, d'autres qui gardaient avec acharnement leur nom, perdirent la mémoire de la parole, tandis qu'ils répétaient le mot vide de Thomas. [...] Le gardien de l'impossible les saisit, et ils s'abîmèrent dans le naufrage. Chute prolongée [...] les monstres avec lesquels on les avait effrayés quand ils étaient hommes s'étant approchés d'eux, ils les regardèrent avec indifférence, ne virent rien et, se penchant sur la crypte, demeurèrent là, dans une profonde inertie, à attendre mystérieusement que la langue dont chaque prophète, au fond de sa gorge, a senti la naissance, sortît de la mer et leur poussât dans la bouche les mots impossibles. [...] tous reconnurent l'océan et ils aperçurent un regard dont l'immensité et la douceur éveillèrent en eux des désirs qu'ils ne purent supporter. Pour un instant redevenus des hommes, ils virent dans l'infini une image dont ils jouissaient et, cédant à une dernière tentation, ils se dénudèrent voluptueusement dans l'eau. »*

- Viens.

- Oui, oui.

Survivre

La première version de ce texte parut en anglais dans un ouvrage intitulé *Deconstruction and Criticism* (The Seabury Press, New York, 1979). Il n'est peut-être pas inutile de dire ici quelques mots de cet ouvrage, ou plutôt de la situation qui en explique, dans une certaine mesure, la parution, la composition et la forme. On commençait à parler, autour de 1975, d'une nouvelle école de critique littéraire ou de philosophie rassemblée à Yale (*Yale group*, *Yale school*). Il y aurait beaucoup à dire sur la réalité présumée, sur la diversité ou la complexité surdéterminée dudit phénomène. Mon intention n'est pas d'aborder ici ces problèmes, seulement de rappeler la circonstance : un éditeur proposa aux tenants supposés de cette « école » (mes amis et collègues Harold Bloom, Paul de Man, Geoffrey H. Hartman, J. Hillis Miller, et moi-même) d'exposer ce qu'on appelait leur « méthode », leur projet ou leurs axiomes dans un volume commun et sur un exemple de leur choix. En somme une présentation de leur propre travail ! Avec une conviction inégale, sans doute, mais suffisamment partagée, nous avons cru devoir accepter la proposition comme une gageure. Pour en accentuer le caractère de pari ou de jeu, nous décidions alors de nous donner une règle très artificielle (elle l'était surtout pour moi, bien évidemment) : traiter du grand poème de Shelley, *The Triumph of Life*. Je me limiterai à ces indications sommaires. Elles expliqueront peut-être au lecteur français certains traits de ce texte. Sous le titre *LIVING ON. Border Lines*, il fut traduit par James Hulbert, à qui je veux dire ici toute ma reconnaissance.

Mais qui parle de vivre?
Autrement dit sur vivre?

Cette fois, « autrement dit » ne dit pas *autrement* le même sens, il n'explicite pas une expression équivoque, avec la fonction d'un « c'est-à-dire ». Il accumule les pouvoirs d'indécision, ajoute à l'énoncé précédent sa force de *dérangement*. Sous prétexte de commenter un énoncé terriblement indéterminé, mobile, difficile à *arrêter*, il en donne une leçon ou une version qui, pour être plus puissante que ce qu'elle commente ou traduit, en est d'autant moins univoque, dominable, apaisante. Le prétendu commentaire du « c'est-à-dire » ou « autrement dit » n'a procuré qu'un supplément

JOURNAL DE BORD. 10 novembre 1977. Dédier « *Survivre* » à la mémoire de mon ami Jacques Ehrmann. Rappeler que c'est à son invitation, et pour le voir, que je vins pour la première fois à Yale en 1968. Il avait la chance de signer J.E. de ses initiales. Il put ainsi me dédicacer son livre *Textes*, suivi de *La mort de la littérature*, publié anonymement (L'Herne, 1971): «à J.D. en amical souvenir de ce "10 novembre" où JE vous téléphonait ». Les guillemets visibles autour

Parages

de texte appelant à son tour un « autrement dit » surdéterminant, etc.

Autrement dit sur vivre? Cette fois vous l'entendez plus sûrement comme une citation. C'est sa deuxième occurrence dans un contexte que vous avez tout lieu de supposer commun, bien que vous n'en ayez aucune garantie absolue. Si c'est une sorte de citation, une sorte de « mention », comme croient pouvoir dire les théoriciens des *speech acts*, on doit entrevoir ou sous-entendre des guillemets autour de toute la performance « autrement dit sur vivre ». Mais les guillemets, lorsqu'ils demandent à paraître, ne savent plus s'arrêter. Surtout pas ici, où ils ne se contentent pas d'entourer la performance «autrement dit survivre?»; ils la divisent, la travaillent au corps et du dedans, la distendent, écartent, désarticulent, réarticulent membre par membre pour la disposer sur la ligne selon les configurations les plus diverses, comme on étend, avec des épingles à linge, un vêtement sur une corde à sécher. Par exemple, plusieurs paires de guillemets pour un ou deux mots : « survivre », « sur » vivre, « sur » « vivre », sur « vivre », autant d'effets sémantiques et syntaxiques hétérogènes, et encore n'en ai-je pas épuisé la liste, et encore n'ai-je pas joué du trait d'union. Traduisant (à peu près, autrement) le *de*, du moins en latin ou dans ma langue, *sur* vient aussitôt contaminer ce qu'il traduit des sens qu'il importe à son tour, de ces autres sens qui travaillent « survivre » ou « sur » vivre ou « sur » « vivre » (*super*, *hyper*, *over*, *über*, et même *above*, et encore *beyond*). Il serait superficiel d'attribuer cette contamination à la contingence, à la confi-

de cette date rappellent que *La mort de la littérature* y est citée (à la page 99 qui reproduit elle-même une page d'agenda). J.E. sont aussi les dernières lettres de ces « textes », à la fin du dernier paragraphe, autrement dit parape : « ... *premières lettres du nom qui, jointes, composent (effet du hasard? on ne le lui a pas dit) le pronom de la première personne, celle-là même qu'il s'agit d'inventer et qui se signale ici la dernière : J.E.* ». Intraduisible signature. Signé : illisible. 24-31 décembre 1977. Ici

guîté ou à la contagion. Du moins l'aléa fait-il sens et c'est ce qui m'intéresse ici.

Que ces guillemets restent invisibles, déjà, à l'intérieur d'un mot : *survivre*. Suivant la procession triomphale d'un « sur », ils traînent derrière eux plus d'une langue.

Faute de pouvoir jamais saturer un contexte, quelle lecture aura jamais raison du « sur » de survivre? Car nous n'en avons pas fini avec son équivoque, chacun des sens énumérés plus haut se divise encore (par exemple la survie peut être *encore* la vie ou *plus et mieux* que la vie, le suspens d'un *plus-de-vie* avec lequel nous n'en aurions jamais fini), et le triomphe de la vie peut aussi triompher de la vie et renverser la procession du génitif. Ce ne sont pas, surtout pas, des jeux de mots. Depuis quel *bord* traduire l'équivoque d'un *autrement dit*? Nous voici déjà retenus dans une certaine intraductibilité. Mais elle n'arrêtera pas, j'en fais le pari, la procession d'une langue dans une autre, le passage en force de ce cortège sur la rive d'une autre langue, dans la langue de l'autre.

(Au fait, c'est de l'hymen ou de l'alliance *dans la langue de Vautre*, c'est de cet étrange serment engageant dans une langue non maternelle que je veux parler ici. C'est en lui que je veux m'engager, suivant les prétextes conjoints de *The Triumph of Life* et de *L'arrêt de mort*. Mais l'engagement reste le mien : encore faut-il que vous vous soyez déjà engagés à le traduire.)

« Ecrire-sur-vivre » : si on pouvait écrire-sur-vivre, écrirait-on à la condition d'être déjà mort ou encore de survivre? Est-ce une alternative?

l'économie. Loi de *l'oikos* (maison, chambre, tombe, crypte), loi de la réserve épargnante. Inversion, réversion, révolution des valeurs - la course du soleil - dans la loi de *l'oikos* (*Heimlichkeit/Unheimlichkeit*). J'écris déjà en trois langues et cela devra paraître, en principe, en une quatrième. Questions aux traducteurs, note du traducteur que je signe d'avance : qu'est-ce que traduire? Ici l'économie. Écrire en style *télégraphique*, par économie. Mais aussi, *de loin*, pour en venir à ce que

Parages

Celui ou celle qui aura posé, pour commencer, la question « Mais qui parle de vivre? », pourrions-nous lui demander quelle inflexion domine sa question? Par définition l'énoncé « Mais qui parle de vivre? » comme tout autre, peut se passer de l'assistance de tel ou telle. Il leur survit *a priori*. Dès lors aucun contexte ne se laisse plus saturer. Aucune des inflexions ne jouit d'un privilège absolu, aucun sens ne peut s'arrêter. Aucune bordure, interne ou externe, n'est assurée. Essayez. Par exemple :

1. « Mais *qui* parle de vivre? » : la question insiste sur l'identité de celui ou de celle qui parle, sans exclure, complication supplémentaire, qu'il s'agisse du sujet de la question « Mais qui parle de vivre? », etc.

2. « Mais qui *parle de vivre?* » : autrement dit, qui peut vraiment parler de vivre? Qui se trouve en situation de le faire? Qui se trouve déjà sur l'autre bord, assez peu vivant, ou assez vivant pour oser parler de vivre, non pas d'une vie, ni même de la vie, mais du vivre, du procès actuel et présent, impersonnel aussi, d'un vivre qui assure pourtant jusqu'à la parole qu'il porte et qu'il met ainsi au défi de *parler sur vivre* : on ne peut parler, d'une parole vivante, de vivre; à moins qu'on ne puisse en parler que d'une parole vivante, ce qui rend l'aporie encore plus paralysante. L'aporie d'une procession triomphante s'inachève-t-elle ici? « Then, what is Life? » « I said... ». La structure de ce vers, tout près de la fin (celle du poème *et* celle de Shelley), le « I said » et la citation de soi ne sont peut-être pas si extrinsèques à

l'éloignement *signifie* dans l'écriture et dans la voix. Téléscription et téléphonie, voilà le thème. Désir de me charger moi-même de la Note des traducteurs. Qu'ils lisent aussi cette bande comme un télégramme ou un film à développer (to be processed?) : procession au-dessous de l'autre, et la croisant *en silence*, comme si elle ne la voyait pas, comme si n'avait aucun rapport avec elle. Double bande, *double bind* et double aveuglement jaloux. *Double blind*, dirait Hillis Miller (« double blind-

la question canonique du prétendu « inachèvement » d'un *Triomphe*...

3. « Mais qui parle de " vivre " ? » citation implicite de « vivre », « mention » du mot ou du concept, ce qui ne revient pas au même et dédouble la possibilité. Autrement dit : qui est en train de dire, et quoi, au sujet de « vivre », du mot ou de la chose, du signifiant ou du concept, à supposer que ces oppositions aient dans ce cas la moindre pertinence, et que *vivre* justement ne les déborde pas?

4. En français, dans la langue, la « mienne », que je parle ici, mais que vous traduisez déjà, un contexte dominé par la quotidienneté de l'échange oral ferait, *dans la plupart des cas*, porter l'accent principal sur l'intention suivante que je traduis approximativement ainsi : est-il vraiment question de vivre? autrement dit: qui a dit qu'il *fallait* vivre? Mais qui parle de vivre? Faut-il vivre, vraiment? Peut-on considérer « vivre » comme un impératif, un mot d'ordre, une nécessité? D'où tire-t-on cela, d'où cette assurance axiomatique, évaluante, que nous ayons (ou que *vous* ayez) à vivre? Qui dit que vivre vaut encore la peine? Que vivre vaut mieux que mourir? Et que ce soit autre chose? Qu'il faut donc continuer, puisque nous y sommes, à vivre? Autrement dit survivre? (La phrase en deuxième ligne a motivé son déplacement.) Autrement dit, donc, qu'est-ce que la vie (« " *Then, what is Life?* " *I said...* »), question *citée* que, à défaut de contexte saturant, on peut toujours entendre au moins en deux sens : a) le sens du sens ou de la valeur (la vie a-t-elle un sens? A-t-elle la moindre valeur? Vaut-elle d'être vécue? Qui parle de

alley » in *The mirror's secret*). Double procès, double cortège, double triomphe. *The Triumph of Life/L'arrêt de mort* (comment auront-ils traduit ce titre? Il vaudra mieux le laisser en « français », à supposer qu'il appartienne à une langue déterminable : mais alors en quelle langue paraîtra ce texte?), chaque « triomphe », car ce sont deux triomphes, deux textes écrits dans la lignée ou le genre des *trionphes*, formant la double bande ou le *double bind* de la double procession. Ce

vivre?, etc.); *b*) le sens ontologique (quelle est l'essence de la vie? Qu'est-ce qui est Vie? Quel est l'être-vivant de la vie? etc.). Ces deux sens, au moins, travaillent *The Triumph of Life* sur sa bordure dite d'inachèvement. Le *Triomphe* parle de vivre. Mais qu'en dit-il? Beaucoup, beaucoup trop de choses, mais au moins, de son écriture-sur-vivre, ceci qu'il est, lui, le poème, et se nomme *Le Triomphe de la Vie*. En un sens qui reste encore à déterminer, il sur-vit. Mais je dois le dire dans la syntaxe de ma langue pour défier les traducteurs, à chaque instant de décision, *au nom de qui ou de quoi* survit-il? Survit-il au nom de Shelley? Cela mérite une note des traducteurs qui expliqueront du même coup ce qui se passe en français quand on transforme *triomphe de la vie* en *triompher de la vie*. Ce ne sont pas des jeux de langage, comme on pourrait facilement le soupçonner. Je prétends, non sans en retarder encore la démonstration, qu'il y va de ce qui a lieu *dans* le poème et de ce qui en *reste*, au-delà de toute opposition entre achèvement et inachèvement du dernier poème, ou de celui qui se noya « off Lerici » le 8 juillet 1822, « writing » « *The Triumph of Life* » (comme dit telle « *Shelley's Life* » avec tableau chronologique à cinq entrées, *Dates, Events, Residence, Finance, Chief Works*).

« Qui parle de vivre? » Je traite cette phrase comme une citation, c'est maintenant incontestable. Et l'on aura même le sentiment que depuis tout à l'heure je n'ai fait que commenter cet *incipit* venu sans guillemets d'on ne sait où. Mais cette attaque n'était-elle pas déjà une citation? Apparemment c'est moi qui ai choisi d'écrire cela, sans en demander l'autorisation

serait ici le lieu d'une Note du traducteur, par exemple, sur *tout* ce qui aura été dit ailleurs au sujet du *double bind*, de la double bande, de la double procession, etc. (citation générale, entre autres, de *Glas* qui lui-même..., etc.) : ceci pour mesurer l'impossible. Comment un texte, à supposer son unité, peut-il en donner à lire un autre sans y toucher, sans rien en dire, pratiquement sans même s'y référer? Comment deux « triomphes » peuvent-ils se lire l'un l'autre, l'un *et* l'autre, sans

à personne, sans l'extraire d'un corpus bien déterminé et sans attribuer de *copyright*. Mais j'ai aussitôt commencé à reconstituer toutes sortes de corpus ou de contextes auxquels j'aurais pu l'emprunter. Parmi les plus généraux ou les plus amples, il y a quelque chose comme la langue dite française, ou une famille de langues capables, dans une certaine mesure, de la traduire ou de se laisser traduire en elle. Cette reconstitution est loin d'être achevée. Je pose ici en axiome ou en démontrandum qu'elle est inachevable. Je pars de là : aucun sens ne se détermine hors contexte mais aucun contexte ne donne lieu à saturation. Je n'en fais pas une question de richesse substantielle, de ressource sémantique, mais de structure, la structure du reste ou de l'itération. Mais je lui ai donné beaucoup d'autres noms et, précisément, tout tient ici à l'aspect secondaire de la nomination. La nomination importe, mais pour être sans cesse entraînée dans un procès qu'elle ne domine pas.

Depuis que j'ai commencé, depuis que vous avez lu, venue on ne sait d'où, la question « Et qui parle de vivre? », le mot « bord » s'est imposé plus d'une fois.

Pour aborder un texte, par exemple, il faudrait que celui-ci eût un bord. Celui-ci par exemple. Quel est son bord supérieur? Son titre (*Survivre*)? Mais quand commence-t-on à le lire? Et si on commençait à le lire après la première phrase (autre bord supérieur) qui travaille comme sa première tête lectrice mais qui elle-même, à son tour, replie ses bords externes sur des bords intérieurs dont la mobilité feuilletée, citationnelle, déplacée d'une portée sur l'autre, vous interdit de discerner un rivage? Le bord est régulièrement submergé.

même se connaître, à distance. A distance et sans se connaître, comme les deux « femmes » de *L'arrêt de mort*. Ce que j'appellerai plus loin la *folle hypothèse*, l'*ubris* maniaque d'une lecture vers laquelle s'oriente l'autre procession : ce qui se passe, ou non, entre les deux femmes, dont il envisage, fût-ce pour l'exclure, que l'une se soit suicidée par noyade. Cela n'a, *évidemment*, rien à voir avec la noyade de Shelley, ni même avec l'événement ainsi consigné dans une chronologie : « *Date* :

Parages

Quand, avec ou sans guillemets, un texte cite et récite, quand il s'écrit sur le bord, vous commencez, vous avez déjà commencé à perdre pied. Vous perdez de vue la ligne de référence qui délimite un texte et son dehors.

(Scénario interrompu, inachevé en ce point, pour un livret laissant communiquer *d'une part* tous les « Triomphes de la mort » des quattrocentistes italiens, la citation ironique ou antithétique d'un genre par *The Triumph of Life*, l'inachèvement prétendu du poème de Shelley au moment où, tout près de la signature, à la bordure apparemment inférieure du poème, le signataire se noie, perd pied, perd de vue la rive, et *d'autre part* toutes les noyades dans les récits de Blanchot, celles que j'ai récitées dans *Pas* et les autres, toutes les mises en scène d'un bord qui se dérobe ou déborde, au bord du livre qui se *remarque dès l'incipit* : « Thomas s'assit et regarda la mer. Pendant quelque temps il resta immobile, comme s'il était venu là pour suivre les mouvements des autres nageurs et, bien que la brume l'empêchât de voir très loin, il demeura, avec obstination, les yeux fixés sur ces corps qui flottaient difficilement. Puis une vague plus forte l'ayant touché, il descendit à son tour sur la pente de sable et glissa au milieu des remous qui le submergèrent aussitôt. » (*Thomas l'Obscur* nouvelle version.) Ou encore : « Je cherchai, cette fois, , à l'aborder. Je veux dire que j'essayai de lui faire entendre que, si j'étais là, je ne pouvais cependant aller plus loin, et qu'à mon tour, j'avais épuisé mes ressources. La vérité, c'est que, depuis longtemps, j'avais l'impression d'être à bout. Mais vous ne l'êtes pas, remarquait-il. » (« Premiers » mots de *Celui qui*

1816, December *Events* : Harriet found drowned. Shelley marries Mary. » Ni avec « glu de l'étang lait de ma mort noyée » (*Glas*) que j'ai envie de faire traduire ici. Au-delà de toute cette grande organisation fantasmatique et de ces événements réels ou fictifs, c'est la question du bord, et du bord de mer que je veux poser. (Le *Triumph* fut écrit en mer, à bord, entre terre et mer, dans les parages mais peu importe.) La question du bord précède, si on peut dire, la détermination de tous les partages

ne m'accompagnait pas.) On demandera peut-être ce que j'entends par là : est-ce que ces récits de Blanchot traitent à leur manière *The Triumph of Life* et même le prétendu inachèvement qui le sépare de sa fin, et même ce qui le tient à distance de son signataire présomptif et de sa noyade? Je ne répondrai pas à cette question pour le moment. Je la renvoie : d'où tiendrait-on que le signataire présomptif d'un écrit doive en répondre et réponde à tout moment aux questions de quiconque, en disant ce qu'il en est « au juste »?)

Pour aborder un texte, il faudrait que celui-ci eût un bord. La question du texte, celle qui s'élabore ou se transforme depuis une douzaine d'années, n'a pas seulement touché au bord (scandaleusement, comme « On a touché au vers », annonçait Mallarmé), à toutes ces limites qui forment la bordure courante de ce qu'on appelait un *texte*, de ce qu'on croyait pouvoir identifier sous ce mot, à savoir la fin et l'entame présumée d'une œuvre, l'unité d'un corpus, le titre, les marges, les signatures, le hors-cadre référentiel, etc. Ce qui s'est passé, à supposer que cela se soit passé, ce serait une sorte de débordement mettant à mal toutes ces limites coupantes, obligeant à étendre le concept accrédité, la notion dominante de « texte », de ce que j'appelle encore « texte » pour des « raisons partiellement stratégiques, et qui ne serait plus, dès lors, un corpus fini d'écriture, un contenu cadré dans un livre ou dans ses marges mais un réseau différentiel, un tissu de traces renvoyant indéfiniment à de l'autre, référées à d'autres traces différentielles. Le texte alors déborde, mais sans les noyer dans une homogénéité indifférenciée, les compliquant au

que je viens de nommer entre un fantasme et une « réalité », un événement et un non-événement, une fiction et une réalité, un corpus et un autre, etc. Je rechercherai peut-être ici de semaine en semaine, dans cet agenda, dans ce procès-verbal, un effet de *superposition*, de surimpression d'un texte sur l'autre. Or chacun des deux « triomphes » écrit la surimpression textuelle - et sur elle. Qu'en est-il de ce *sur* et de sa surface? Effet de superposition : une procession superposée à

Parages

contraire, en divisant et démultipliant le trait, toutes les limites qu'on lui assignait jusqu'ici, tout ce qu'on voulait distinguer pour l'opposer à l'écriture (la parole, la vie, le monde, le réel, l'histoire, que sais-je encore, tous les champs de référence, physique, psychique - conscient ou inconscient-, politique, économique, etc.). Quelle que soit la nécessité (démontrée) d'un tel débordement, il aura choqué, on aura cessé de vouloir endiguer, résister, reconstituer les vieilles cloisons, accuser ce qu'on ne pouvait plus penser sans confusion, accuser la différence *comme confusion* abusive! Tout cela dans la non-lecture, sans travailler à ce qui se démontrait ainsi, sans reconnaître qu'il ne s'agissait pas d'étendre la notion rassurante du texte à tout un hors-texte et de transformer le monde en bibliothèque en effaçant toutes les limites, toutes les *arêtes* (c'est le mot que je commente en ce moment) mais au contraire de réélaborer de fond en comble ledit « système-théorique-et-pratique » de ces marges. Je ne m'y étendrai pas. Il y a assez de documents de travail disponibles à ce sujet pour qui veut s'y engager et forcer les résistances, les siennes en tant que telles ou en tant qu'elles sont d'abord l'étayage d'un système (théorique, culturel, institutionnel, politique, etc.). Comment se borde un texte? C'est donc une question que je n'aborderai pas directement, frontalement, dans sa plus grande généralité. Dans les limites qui sont ici les nôtres, je préfère un accès plus indirect et plus étroit, plus concret aussi au bord du récit, du texte *comme* récit. Je dis récit et non pas narration. Cette valeur de récit (récit de l'événement, événement du récit, récit comme structure d'événement), la réélaboration d'une problématique du

l'autre, l'accompagnant sans l'accompagner (Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*). Opération illégitime dans l'enseignement : il faut donner ses références et dire de quoi on parle, sous son titre identifiable. On ne fait pas un cours sur Shelley en ne le nommant jamais, en faisant semblant de viser Blanchot, et d'autres encore. Et il faut enchaîner lisiblement, en tout cas selon des critères de lisibilité depuis longtemps normés. Au début de *L'arrêt de mort*, la superposition des deux « images »,

texte n'a pas manqué de l'affecter en la plaçant à l'avant-scène.

(Je note entre parenthèses que *The Triumph of Life*, dont je n'ai pas ici l'intention de parler, relèverait à plusieurs titres du récit, dans cela même qui se dérobe ou se déborde au moment où nous voudrions clore son procès après l'avoir cité à comparaître. 1. *Il y a* le récit de la double affirmation, le *oui, oui* qui doit se citer, se réciter pour donner lieu à l'alliance de l'affirmation avec elle-même, à son anneau; il reste à savoir si la double affirmation est *triomphante*, si le triomphe est affirmatif ou une phase paradoxale dans le travail du deuil; 2. *Il y a* le double récit, le récit emboîté de la *vision* dans le récit général conduit par le même narrateur. La ligne qui le sépare du récit général

«

And then a Vision on my brain was rolled

.....

»

marque le bord supérieur d'un espace qui ne sera jamais fermé. Quel est le *topos* du *Je* qui se cite lui-même à l'intérieur d'un récit (de rêve, de vision ou d'hallucination), en abyme dans un autre récit et comptant en lui-même, outre tous ses fantômes, ses *hallucinations de fantômes*, d'autres visions emboîtées (par exemple « ... a new Vision never seen before » ...)? Quel est son *topos* quand il cite, au présent, une question

celle du Christ et « derrière la figure du Christ », Véronique, « les traits d'un visage de femme extrêmement beau et même superbe ». Cette superposition est lisible « sur le mur d'un cabinet » de médecin, et sur une *photographie*. Inscription et réimpression de la lumière dans les deux textes. *La Folie du jour*. La course du soleil, le jour, l'anneau, l'année, l'anniversaire, la double révolution, le palindrome et la version ou la reversion anagrammatique de l'écrit, le récit et la série. La série (écrit,

passée formulée en un présent d'un autre type (« ... " Then, what is Life? " I said... ») et qu'il raconte comme ce qui se présenta dans une vision, etc.? 3. *Il y a* aussi la re-citation ironique, antithétique, sous-jacente des *trionphes de la mort* qui vient surcoder le poème. Que fait-on quand, pour pratiquer un « genre », on cite un genre, on le met en scène, on expose la *loi du genre*, on l'analyse pratiquement? Pratique-t-on encore le genre? L'œuvre appartient-elle encore au genre qu'elle récite? Mais inversement, comment serait-il possible de mettre en œuvre un genre sans s'y référer de façon citationnelle, en marquant quelque part « voici, ceci est une œuvre du genre x »? Une telle marque n'appartient pas au genre et fait de la déclaration d'appartenance un exercice ironique. Elle interrompt l'appartenance dont elle est pourtant la condition. Je dois abandonner pour l'instant *cette* question; elle a de quoi désorganiser plus d'une poétique et plus d'un pacte littéraire.)

Qu'est-ce qu'un récit? cette chose qu'on appelle récit? A-t-elle lieu? Où et quand? Quel serait l'avoir-lieu ou l'événement d'un récit?

Je m'empresse de le dire, je n'aurai ni l'intention, ni la prétention, ni les moyens de répondre à ces questions. Tout au plus, en les répétant, d'amorcer un infime déplacement, la plus discrète transformation : je suggère par exemple de remplacer ce qu'on pourrait appeler *la question du récit* (« Qu'est-ce qu'un récit? ») par *la demande de récit*. J'entends *demande* avec la force que ce mot peut avoir en anglais plus encore qu'en français : exigence, insistance inquisitoriale, mise en demeure, requête. Pour savoir, avant de savoir, ce que c'est

récit, série, etc.). Note aux traducteurs : comment allez-vous traduire cela, *récit* par exemple? Ni par nouvelle (*novella*) ni par *short story*. Peut-être vaudra-t-il mieux laisser jouer le mot « français » « récit ». Il est déjà assez difficile à entendre, dans le texte de Blanchot, en français. Question essentielle de la traduction. Le *sur* que je thématise ci-dessus désigne aussi la figure d'un passage *tra*-ducteur, le mouvement en *trans*-d'une *Übersetzung*. Version, transfert et translation. *Übertragung*. A la

que le récit, l'être-récit du récit, peut-être devra-t-on commencer par raconter, revenir à la scène d'une origine du récit, au récit d'une origine du récit (sera-ce encore un récit?), à cette scène mettant en jeu plusieurs forces, disons par commodité plusieurs instances ou plusieurs « sujets » dont certains exigent, *demandent* le récit de l'autre, tentent de lui extorquer, comme un secret sans secret, quelque chose qu'ils appellent alors la vérité de ce qui a eu lieu : « Racontez-nous comment les choses se sont passées " au juste " . » Le récit a dû commencer avec cette demande. Mais appellera-t-on récit, encore, la mise en scène qui rapporte ou plutôt répète cette demande? Et l'appellera-t-on même mise en *scène*, dès lors que cette origine du récit *touche aux yeux*, comme on va voir, à l'origine invisible de la visibilité, à l'origine de l'origine, à la naissance de ce qui, comme on dit en français, *voit le jour*, quand le présent accède à la présence, à la présentation ou à la représentation? « Ah, je vois le jour, ah Dieu », dit une voix dans *La folie du jour*, un « récit » (?) de Maurice Blanchot. (Ce titre, *La folie du jour*, n'apparaît que dans ce que l'on appellerait selon une certaine convention la « seconde version », en livre cette fois [*Fata Morgana*, 1973] d'un « récit » d'abord publié en revue [*Empédocle*, 2, 1949], sous le titre *Un récit?* Dira-t-on que c'est le *même* texte à l'exception du titre? Ou que ce sont deux versions du même écrit? du même récit? En général, entre deux versions successives, le titre est immobile. Qu'est-ce qu'une version? Qu'est-ce qu'un titre? Quelles questions de bordure se posent ici? C'est toute cette problématique de l'encadrement juridique et de la juridiction des cadres dont je

fois la transgression et la réappropriation d'une langue, de sa loi, de son économie? Comment traduirez-vous *langue*? Supposons donc que j'adresse ici, au pied de l'autre texte, un message traductible, en style télégraphique, aux traducteurs de tous les pays. Qui dira dans quelle langue, *au juste*, la traduction supposée faite, paraîtra le texte ci-dessus? Il n'est pas intraduisible mais sans être opaque, il présente à chaque pas, je le sais, de quoi arrêter la traduction, il oblige à transformer la

EMPÉDOCLE

REVUE LITTÉRAIRE MENSUELLE

PREMIÈRE ANNÉE

SOMMAIRE

BRICE PARAIN

Notes sur le style

RENÉ CHAR

Rougeur des Matineux

MAURICE BLANCHOT

Un récit ?

R. M. ELKE

A Holderlin

SIMONE WEIL

Les deux grandeurs

JEAN BLOCH-MICHEL

Vanité de l'expérience

ANDRÉ PERTONOV

La famille Manoy

AUJOURD HUI

PIERRE BLANCHET * JACQUES DUMIN

CHRONIQUES

ALBERT BÉGUIN : LES LETTRES * CHRISTINE CARENMIAC : LA PEINTURE

MAI 1949

EMPÉDOCLE

REVUE LITTÉRAIRE MENSUELLE

SOMMAIRE

BRICE PARAIN

Notes sur le style 2

RENÉ CHAR

Rougeur des Matinaux 11

MAURICE BLANCHOT

Un récit 13

R. M. RILKE

A Hølderlin 23

SIMONE WEIL

Les deux grandeurs 25

JEAN BLOCH-MICHEL

Vanité de l'expérience 41

ANDRÉ PLATONOV

La famille Ivanov 43

AUJOURD'HUI

PIERRE BLANCHET

Les belles années 79

JACQUES DUPIN

Comment dire 93

CHRONIQUES

ALBERT BÉGUIN : *Les Lettres*

Actualité d'Homère 96

CHRISTINE CARENNAC : *Les Arts*

Tendances de la jeune peinture 101

Correspondance 104

1^{re} ANNÉE

N° 2

MAI 1949

UN RECIT

par

MAURICE BLANCHOT

JE ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire : je vis, et cette vie me fait le plaisir le plus grand. Alors, la mort? Quand je mourrai (peut-être tout à l'heure), je connaîtrai un plaisir immense. Je ne parle pas de l'avant-gout de la mort qui est fade et souvent désagréable. Souffrir est abrutissant. Mais telle est la vérité remarquable dont je suis sûr : j'éprouve à vivre un plaisir sans limites et j'aurai à mourir une satisfaction sans limites.

J'ai erré, j'ai passé d'endroit en endroit. Stable, j'ai demeuré dans une seule chambre. J'ai été pauvre, puis plus riche, puis plus pauvre que beaucoup. Enfant, j'avais de grandes passions, et tout ce que je désirais, je l'obtenais. Mon enfance a disparu, ma jeunesse est sur les routes. Il n'importe : ce qui a été, j'en suis heureux, ce qui *est* me plaît, ce qui vient me convient.

Mon existence est-elle meilleure que celle de tous ? Il se peut. J'ai un toit, beaucoup n'en ont pas. Je n'ai pas la lèpre, je ne suis pas aveugle, je vois le monde, bonheur extraordinaire. Je le vois, ce jour hors duquel il n'est rien. Qui pourrait m'enlever cela? Et ce jour s'effaçant, je m'effacerai avec lui, pensée, certitude qui me transporte.

J'ai aimé des êtres, je les ai perdus. Je suis devenu fou quand ce coup m'a frappé, car c'est un enfer. Mais ma folie est restée sans témoin, mon égarement n'apparaissait pas, mon intimité seule était folle. Quelquefois, je devenais furieux. On me disait : Pourquoi êtes-vous si calme? Or, j'étais brûlé des pieds à la tête ; la nuit, je courais les rues, je hurlais; le jour, je travaillais tranquillement.

voulais seulement ici situer la nécessité. Elle n'a pas été, pas suffisamment en tout cas, me semble-t-il, explorée par l'institution universitaire des études littéraires. Et il y a à cela des raisons essentielles : cette institution est construite sur la possibilité de cet encadrement. Quant à *La folie du jour*, la chose est encore plus compliquée, on la découvrira peu à peu; et cette complication est d'un certain *sur* ou de ce que j'ai appelé ailleurs, dans *La dissémination*, d'un certain *surjet*. Précisons pour l'instant que le point d'interrogation (*Un récit?*) n'apparaît comme partie intégrante du titre que sur la couverture de la revue *Empédocle*, sous la rubrique générale *Sommaire*. Sous la même rubrique, à l'intérieur de la revue, en page de garde si l'on peut dire et avant le texte lui-même, le point d'interrogation disparaît. Disparition confirmée à la première page du « récit » où le titre est répété : *Un récit*. Cette variation m'a été signalée par Andrzej Warminski et, délibérée ou non, peu importe, elle n'a pu constituer son propre récit de variation, dans sa spécificité relative, qu'en vertu de ces structures de *garde* que sont par exemple l'institution du dépôt légal, de la Bibliothèque nationale, quelque chose comme la « page de garde », etc.). « Ah, je vois le jour, ah, Dieu », dit ainsi une voix dans *La folie du jour*, un « récit » (?) de Maurice Blanchot dont le titre (s')affole dans tous les sens, la folie du jour, la folie d'aujourd'hui, du jour d'aujourd'hui s'ouvrant à la folie venue du jour, née de lui, aussi bien qu'à la folie du jour lui-même (autre génitif). Du jour comme journée (*dies, day*) et du jour comme clarté. C'est tantôt le « je suis devenu fou », « mon intimité seule était folle » du « narrateur » (mais nar-

langue traduisante ou le véhicule récepteur, à déformer le contrat initial, lui-même en déformation constante, dans la langue de l'autre. Cette difficulté de traduction, je l'ai anticipée jusqu'à un certain point seulement mais je ne l'ai pas calculée ou accumulée à dessein. Simplement je n'ai à peu près rien fait pour l'éviter. Au contraire, je m'efforcerai ici, dans cette courte bande sténo-télégraphique, vers la plus grande traductibilité possible. Tel sera le contrat proposé. Car les problèmes

rateur impossible, narrateur incapable de répondre à la demande du récit et devenu fou de lumière : «... et si voir c'était la contagion de la folie, je désirais follement cette folie »), tantôt d'un « personnage » suivant le narrateur dans la rue (« Un étrange fou »), tantôt, autre génitif, la « folie du jour » lui-même, locution homonyme du titre prélevée ou greffée dans le corps du récit (« A la longue, je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour; telle était la vérité : la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens... »). Dans sa dissémination aussi glorieuse que temporaire, le (sème) jour, le « même » jour, l'autre, se trouve aussi bien *ajouré qu'ajourné*. En lui-même, si on peut dire, dans l'instabilité précaire de son titre. La folie du jour, la folie de maintenant ne se maintient pas. L'abîme qui l'emporte se dit par exemple quand une voix prononce « Ah, je vois le jour, ah, Dieu. » Ce n'est pas la voix du narrateur, mais une voix féminine qui libère discrètement, par une sorte de jeu qui lasse, dit-il, le narrateur, tous les pouvoirs d'un idiome en le rendant apparemment intraduisible : « Soudain, elle s'écriait : " Ah, je vois le jour, ah, Dieu ", etc. Je protestais que ce jeu me fatiguait énormément, mais elle était insatiable de ma gloire. » Le jeu ne consistait pas seulement, ni sûrement en un jeu de langage. Mais il y est engagé d'avance. Insatiable de la « gloire » de celui qui dit *Je* dans le récit, insatiable de son triomphe, la voix féminine prononce « je vois le jour » et se laisse ainsi dire, se laisse traduire par la langue : *je nais* (*voir le jour* veut dire, aussi, *naître* en français), mais encore *je vois* (les choses visibles) et de surcroît, *je vois* la lumière, la gloire, l'élément de la

que j'ai voulu formaliser ci-dessus ont tous un rapport irréductible avec l'énigme, autrement dit le récit, de la traduction. Ces problèmes, j'ai tenté de les mettre en scène de façon *pratique* et en quelque sorte *performative*. Selon une valeur de performativité qui me paraît devoir être dissociée, par un geste déconstructif, de la valeur de présence à laquelle on la conjoint généralement. Traductibilité maximale de cette bande : appauvrissement par univocité. Économie et formalisation mais

visibilité, la visibilité du visible, la phénoménalité du phénomène : donc je vois la vision, à la fois la vue et ce qu'elle peut voir, la scène et la possibilité de la scène, la scène de la visibilité, une *scène primitive* pourrait-on dire en citant le titre d'un texte très bref, d'une « vitre brisée » de Blanchot dont je ne veux pas effleurer ici l'énigme puissante. La visibilité devrait ne pas être visible. Selon une vieille et toute-puissante logique qui règne depuis Platon, ce qui assure la vue devrait rester invisible : noir, aveuglant. *La folie du jour* est une histoire de la folie qui consiste à voir le jour, à voir la vision ou la visibilité depuis une expérience d'aveuglement. En appeler de *vie* à *vision*, de *life* à *light*, cela permet de parler ici de *sur-vie* comme *sur-vision*. Voir la vue ou la vision ou la visibilité, voir au-delà du visible, ce n'est pas seulement, au sens courant de ce mot, *avoir une vision*, mais *sur-voir*, *voir-sur-voir*. Comme dans *Le soleil placé en abîme* de Francis Ponge, l'histoire de la gloire fait sombrer, elle assombrit, met en abyme, dans la *sur-vision*, une sorte de figure paternelle. Elle obscurcit le soleil (« the sun their father », dit *The Triumph of Life*) d'une lumière aveuglante. Alors, peut-être, la mère survit-elle, survit-elle toujours, fantôme ou revenant, figurante absolue selon la logique de l'obséquence, ainsi nommée dans *Glas*. Je suis mon père le mort et ma mère la vivante, annonce Nietzsche au midi de sa vie, dans *Ecce Homo*, après la traversée de l'aveuglement. Voir la vision, *sur-voir*, cette folie abyssale d'une scène absolument primitive, cette scène de la scène, se simule et dissimule dans le récit sous la forme rassurante, pour qui veut se rassurer, de spectacles circonscrits, de « visions »

en sens inverse de ce qui se passe dans la bande du dessus : là aussi, économie et formalisation, mais par accumulation et surcharge sémantique, jusqu'au point où la logique de l'indécidable « arrêt de mort » entraîne et ouvre l'économie polysémique vers la dissémination. Pourquoi ai-je choisi d'insister ici sur l'effet de traduction? 1. Effets de transfert, de superposition, de surimpression textuelle entre les deux « triomphes » ou les deux « arrêts » *et* à l'intérieur de chacun d'eux. Les

ou de « scènes » déterminées qui viennent en quelque sorte allégoriser l'abîme et contenir la folie. Le mot « vision » lui-même est assez équivoque pour permettre cette économie. Celle qui dit « Ah, je vois le jour, ah, Dieu » est donc insatiable de la « gloire ». Mais c'est la gloire de celui qui dit *Je* dans *La folie du jour*. Celui qui dit *Je* aura triomphé de l'aveuglement. Je ne sais pas si on peut mettre en rapports de traduction - et si oui, lesquels - les « gloires » de *The Triumph of Life* et celles de *La folie du jour*. Si on ne se limite pas à l'occurrence littérale du mot *gloire*, la traduction peut passer par les tropiques, par le Méridien, dirait Celan. Son détour devient aussi interminable que nécessaire. Je l'interromps ici. Je m'arrête. Je ne cite pas, dans *La folie du jour*, « *Dehors j'eus une courte vision* » - à la charnière du texte -, pour le faire résonner en écho traducteur à « *And then a Vision on my brain was rolled* » qui articule et ouvre d'un trait le récit du *Triumph*. Après la « courte vision », avant l'accident traumatique par lequel « je faillis perdre la vue, quelqu'un ayant écrasé du verre sur mes yeux » et qui [me] laissa d'abord les yeux bandés (on traduira, je suppose, par « eyes banded » ou par « banded eyes » comme dans les vers 100 et 103 du *Triumph*), se donne à lire le commencement de la fin. Le commencement de la fin décrit en abyme la structure *d'un récit?* intitulé *La folie du jour*. Celui-ci *semble* en effet *commencer* par telle phrase qui sera ensuite citée près de la fin comme une partie du récit, à moins que la première phrase ne cite d'avance celle qui arrive à la fin et qui raconte les premiers mots d'un récit. Je reviendrai sur cette structure qui prive le texte de tout commencement

deux sont écrits dans un certain rapport (arrêté) de traduction. 2. L'hymen (l'alliance, la réaffirmation, « Oui, oui », « Viens », etc.) est relié, dans *L'arrêt de mort*, et de façon thématique à ce qui engage « dans la langue de l'autre ». 3. Surtout, en faisant apparaître les limites du concept courant de traduction (je ne dis pas de la traductibilité en général), on touche à de multiples problèmes dits de « méthode », de lecture et d'enseignement. La ligne que je tente de reconnaître à l'intérieur de la

et de tout bord décidable, de tout *en-tête* (Entête est le mot par lequel Chouraqui traduit l'incipit de la Genèse : « Entête Elohim créa les deux et la terre. / La terre était tohu et bohu, / la ténèbre sur la face de l'abîme, / le souffle d'Elohim planant sur la face des eaux. / Elohim dit : " La lumière sera. / Et la lumière est. / Elohim voit la lumière : ô, le bien! / Elohim sépare la lumière de la ténèbre. / Elohim crie à la lumière : " Jour. " / A la ténèbre, il crie : Nuit. " / Et c'est le soir et c'est le matin : / jour unique. »). Après la « courte vision », avant le traumatisme par lequel « je faillis perdre la vue », il se dit que cette courte vision marque, en plein récit, le commencement de la fin : « Cette courte scène me souleva jusqu'au délire. Je ne pouvais sans doute pas complètement me l'expliquer et cependant j'en étais sûr, j'avais saisi l'instant à partir duquel le jour, ayant buté sur un événement vrai, allait se hâter vers sa fin. Voici qu'elle arrive, me disais-je, la fin vient, quelque chose arrive, la fin commence. J'étais saisi par la joie. »

Ce qu'on appelle avec sagesse la *question*-du récit recouvre pudiquement une *demande* de récit, une mise à la question violente, un appareil de torture travaillant à extorquer le récit comme un secret inavouable, et par des moyens qui peuvent aller des méthodes policières les plus archaïques au raffinement du faire-parler, voire du laisser-parler le plus neutre, le plus poli, le plus respectueusement médical, psychiatrique, voire psychanalytique. Cette demande du récit, je ne dirai pas, pour des raisons maintenant évidentes, que Blanchot la met en scène dans *La folie du jour*, il la donnerait plutôt à dé-lire. Pour

traductibilité, entre deux traductions, l'une, réglée sur le modèle classique de l'univocité transportable ou de la polysémie formalisable, et l'autre qui déborde vers la dissémination, cette ligne passe aussi entre le *critique* et le *déconstructif*. Problème politico-institutionnel de l'Université : celle-ci, comme tout enseignement dans sa forme traditionnelle, et peut-être tout enseignement en général, a pour idéal, avec une traductibilité exhaustive, l'effacement de la langue. Déconstruction d'une

les mêmes raisons, je ne sais pas si on peut classer ce texte dans le genre (ou dirait Genette, le « mode ») « récit », mot que Blanchot a régulièrement requis et contesté, revendiqué et repoussé, inscrit puis effacé. A ces raisons générales s'ajoute un trait singulier. Il touche précisément aux *bords* interne et externe de ce texte. Le bord par lequel on croit aborder *La folie du jour*, son « premier mot » (*Je*) ouvre sur un paragraphe affirmant une sorte de triomphe de la vie au bord de la mort. Le triomphe doit être excessif, selon le « sans limite » de l'*ubris*, et au plus proche de ce sur quoi il l'emporte. Ce paragraphe entame un récit, apparemment, mais ne raconte encore rien. Le narrateur se présente dans la performance la plus simple d'un « Je suis » ou plus précisément d'un « Je ne suis ni... ni... » qui dérobe aussitôt la performance à la présence. La fin de ce paragraphe remarque bien le double excès de tout triomphe *de* la vie : double affirmation excessive, *de* la vie triomphante, de la mort qui triomphe *de* la vie.

Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire : je vis, et cette vie me fait le plaisir le plus grand. Alors, la mort ? Quand je mourrai (peut-être tout à l'heure), je connaîtrai un plaisir immense. Je ne parle pas de l'avant-goût de la mort qui est fade et souvent désagréable. Souffrir est abrutissant. Mais telle est la vérité remarquable dont je suis sûr : j'éprouve à vivre un plaisir sans limite et j'aurai à mourir une satisfaction sans limite.

Certains signes permettent de reconnaître un homme dans celui qui dit *je*. Mais *cette double* affirmation remarquée dans

institution pédagogique et de tout ce qu'elle implique. Ce que cette institution ne supporte pas, c'est qu'on touche à la langue, *à la fois* à la langue *nationale* et, paradoxalement, à un idéal de traductibilité qui neutralise cette langue nationale. Nationalisme et universalisme indissociables. Ce que cette institution ne supporte pas, c'est une transformation qui ne laisse intacts aucun de ces deux pôles complémentaires. Elle supporte mieux les « contenus » idéologiques apparemment le plus

la syntaxe du triomphe comme triomphe-*de*, le narrateur n'est pas loin d'y voir un trait surtout féminin, voire de la beauté féminine.

Les hommes voudraient échapper à la mort, bizarre espèce. Et quelques-uns crient, mourir, mourir, parce qu'ils voudraient échapper à la vie. « Quelle vie, je me tue, je me rends. » Cela est pitoyable et étrange, c'est une erreur.

J'ai pourtant rencontré des êtres qui n'ont jamais dit à la vie, tais-toi, et jamais à la mort, va-t'en. Presque toujours des femmes, de belles créatures.

Ce paragraphe inaugural (bord supérieur de *La folie...*), on apprendra plus tard, à la pénultième page, qu'il se confond, dans son contenu et dans sa forme, sinon dans son événement, avec le début du récit que le narrateur tente d'aborder, à la demande pressante de ses questionneurs. Cela forme un espace fort étrange : ce qui se donnait comme le commencement et le bord supérieur d'un discours *n'aura été* que la partie d'un récit qui fait partie du discours en tant que celui-ci *raconte* comment on a tenté d'extorquer - en vain! - un récit au narrateur. Le bord initial aura été la citation d'abord inapparente d'un morceau de récit qui lui-même ne fera que citer sa citation. Autant de citations, de citations de re-citations sans performance originaire, sans *speech act* qui ne soit déjà l'itération d'un autre : sans cercle et sans guillemets pour nous rassurer quant à l'identité, l'opposition ou la distinction des événements discursifs. La partie est toujours plus grande que le tout, le bord *de* l'ensemble est un pli *dans* l'ensemble

révolutionnaires, pourvu qu'ils ne touchent pas aux bords de la langue et de tous les contrats juridico-politiques qu'elle garantit. C'est cet « intolérable » qui m'intéresse ici. Il a un rapport essentiel avec ce qui, s'écrivant ci-dessus, fait apparaître les limites du concept de traduction sur lequel est construite l'université, et notamment quand elle fait de l'enseignement de la langue, voire des littératures, et même de la « littérature comparée », son thème principal. Ce livre-ci est traversé par

(« " *Happy those for whom the fold of...* », *The Triumph of Life*) mais comme *La folie du jour* se déploie, s'explique elle-même sans jamais livrer son pli à un autre discours qui ne soit le sien, il vaut mieux que je cite. Par exemple ces deux dernières pages :

On m'avait demandé : Racontez-nous comment les choses se sont passées « au juste ». - Un récit? Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire. Je leur racontai l'histoire tout entière qu'ils écoutaient, me semble-t-il, avec intérêt, du moins au début. Mais la fin fut pour nous une commune surprise. « Après ce commencement, disaient-ils, vous en viendrez aux faits. » Comment cela! Le récit était terminé.

Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies. Mais cette explication ne les rendit que plus exigeants. Je remarquai alors pour la première fois qu'ils étaient deux, que cette entorse à la méthode traditionnelle, quoique s'expliquant par le fait que l'un était un technicien de la vue, l'autre un spécialiste des maladies mentales, donnait constamment à notre conversation le caractère d'un interrogatoire autoritaire, surveillé et contrôlé par une règle stricte. Ni l'un ni l'autre, certes, n'était le commissaire de police. Mais, étant deux, à cause de cela ils étaient trois, et ce troisième restait fermement convaincu, j'en suis sûr, qu'un écrivain, un homme qui parle et qui raisonne avec distinction, est toujours capable de raconter des faits dont il se souvient. Un récit? Non pas de récit, plus jamais.

des *questions de méthode* (ici, note des traducteurs : j'ai publié un texte intraduisible dès son titre, *Pas*, et dans *La double séance*, à propos de « la dissémination dans le repli de l'hymen » : « *Pas de méthode* pour elle : aucun chemin ne revient en cercle vers un premier pas, ne procède du simple au complexe, ne conduit d'un commencement à une fin (« un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant »). « Toute méthode est une fiction »... « Point de méthode : cela n'exclut

Par définition, il n'y a pas de fin pour un discours qui voudrait décrire la structure invaginée de *La folie du jour*. *L'invagination* est le reploiement interne de la gaine, la réapplication inversée du bord externe à l'intérieur d'une forme où le dehors ouvre alors une poche. Une telle invagination est possible dès la première trace. C'est pourquoi il n'y a pas de « première » trace. On vient de voir comment, sur cet exemple raffiné jusqu'à la folie, « l'histoire tout entière qu'ils écoutaient... » est celle (la même mais du coup une autre) qui, comme *La folie du jour*, commence par « Je ne suis ni savant ni ignorant... ». Mais cette « histoire tout entière » qui se confond avec la totalité du « livre » n'est aussi qu'une partie du livre, le récit demandé, tenté, impossible, etc. Sa fin, qui arrive avant la fin, ne répond pas à la demande des autorités, des autorités qui exigent un *auteur*, ou encore un narrateur, un *Je* capable d'ordonner une suite narrative, de se souvenir et de dire la vérité : « Comment les choses se sont passées " au juste " », de « raconter des faits dont il se souvient », autrement dit de dire *Je* (je suis le même que celui auquel ces choses sont arrivées, je garde la mémoire de moi, je me garde, *je* se garde en mémoire, etc.). Disant *Je*, il serait à même d'assurer l'unité ou l'identité du narrataire, aussi bien que celle du lecteur. Telle serait la demande du récit, celle que la société, le droit qui régit les œuvres, la médecine, la police, etc., prétendent organiser. Cette demande de vérité est elle-même racontée et emportée dans l'invagination sans fin. Faute de pouvoir ici en poursuivre l'analyse, je situe seulement le lieu où se produit la *double invagination*, le lieu où l'invagination du bord

pas une certaine marche à suivre. » *La dissémination*, p. 303. Les traducteurs ne pourront pas traduire ce « pas » et ce « point »). Devront-ils signaler que ce rappel est à mettre en rapport avec ce qu'on nomme « l'inachèvement » du *Triomphe* de Shelley et l'impossibilité d'arrêter les bordures initiales et finales de *L'arrêt de mort*, autant de problèmes traités, sur un autre mode, dans la procession du dessus? Mettront-ils ce « pas » intraduisible en rapport avec le double nœud (*double knot*)

supérieur sur sa face externe (le soi-disant commencement de *La folie du jour*), se repliant « au-dedans » pour y faire poche et bord interne, en vient à déborder ou à mordre sur l'invagination du bord inférieur, sur sa face interne (l'apparente fin de *La folie du jour*) se repliant « au-dedans » pour y faire poche et bord externe. En effet, la séquence « médiane » (« On m'avait demandé : Racontez-nous comment les choses se sont passées " au juste ". - Un récit? Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire. Je leur racontai l'histoire tout entière qu'ils écoutaient, me semble-t-il, avec intérêt, du moins au début. Mais la fin fut pour nous une commune surprise. " Après ce commencement, disaient-ils, vous en viendrez aux faits. " Comment cela! Le récit était terminé »), ce paragraphe avant-avant-dernier rappelle, reprend en lui, récite sans guillemets les premières phrases de *La folie du jour* («Je ne suis ni savant... », etc.), incluant en lui la totalité du livre, *lui-même compris*; mais il ne le fait qu'après avoir anticipé, en la citant d'avance, la question qui formera le bord inférieur ou la limite finale de *La folie du jour*, ou *presque* finale pour accentuer la dissymétrie des effets. La question « Un récit? », posée en forme de question *sur* la demande (Me demandent-ils un récit?) dans le paragraphe avant-avant-dernier, sera reprise dans la dernière séquence (« Un récit? Non, pas de récit, plus jamais ») mais pas plus que dans le cas précédent, cette reprise n'est postérieure, chronologiquement ou logiquement, à ce qui pourtant semble venir avant elle dans la première ligne, dans la linéarité immédiate de la lecture. On ne peut même pas parler de

de la *double invagination*, motif central de ce texte, ou, accompagné de toute sa famille sémantique, avec toutes les occurrences de *path*, *past*, *pass* dans le *Triomphe* de Shelley?). Si ce livre-ci est aussi traversé par la question de l'enseignement (non seulement celui de la littérature et des humanités), si ma participation n'y va pas sans un interprétariat supplémentaire, celui de traducteurs (actifs, intéressés, inscrits dans un champ pulsionnel et politico-institutionnel, etc.), si l'on ne veut pas

futur antérieur si celui-ci suppose encore une modification régulière du présent en ses instances de présent-passé, présent-actuel, présent-futur. Dans cette ré-citation du récit, redoublée ou dédoublée ici de la ré-citation du *mot* « récit », il est impossible de dire lequel cite l'autre et surtout lequel borde l'autre. Ils se *comprennent* l'un l'autre, autre façon de dire qu'ils *ne se comprennent ni l'un ni l'autre*. Chaque « récit » (et chaque occurrence du mot « récit », chaque « récit » dans le récit) *fait partie* de l'autre, fait de l'autre une partie de lui-même; chaque « récit » est à la fois plus grand et plus petit que lui-même, se comprend sans se comprendre, s'identifie à lui-même en restant absolument hétérogène à son homonyme. Bien entendu, à des intervalles qui vont de 2 à 40 paragraphes, cette structure de *double invagination croisée* («Je ne suis ni savant ni... [...] Un récit? Je commençai : je ne suis ni savant ni [...] le récit était terminé [...] Un récit? Non, pas de récit, plus jamais ») ne cesse de se replier ou *suremployer* dans l'intervalle; et la description en serait interminable. Je dois me contenter pour l'instant de souligner le trait supplémentaire de cette structure : le chiasme de la *double invagination* est toujours possible, il tient à ce que j'ai appelé ailleurs l'itérabilité de la marque. Or si on vient d'en avoir un exemple particulièrement raffiné à propos d'un récit utilisant le mot de « récit » *et* récitant à la fois sa possibilité et son impossibilité, la double invagination peut se produire dans quelque texte que ce soit, qu'il ait ou non une forme narrative, qu'il relève ou non du genre ou du mode « récit », et qu'il en parle ou non. Il n'en reste pas moins - et c'est ce trait qui m'intéresse

gommer tous ces enjeux (que se passe-t-il à cet égard dans les universités occidentales, aux États-Unis, à Yale, d'un département à l'autre? Comment y intervenir? Quelle est ici la *clé* du déchiffrement? Qu'est-ce que j'y fais? Qu'est-ce qu'on m'y fait faire? Comment les bordures de tous ces champs, titres, corpus, etc. s'y délimitent-ils? autant de questions dont je ne peux ici que situer la nécessité), alors on devra s'arrêter sur la traduction. Elle arrête tout, décide, suspend et donne le

d'abord - que la double invagination, partout où elle se produit, a en elle-même une *structure de récit en déconstruction*. Le récit n'y est pas réductible. Avant même de « concerner » un texte en forme de récit, la double invagination constitue le récit du récit, le *récit de la déconstruction en déconstruction* : le bord apparemment externe d'une clôture, loin d'être simple, simplement externe et circulaire, selon la représentation philosophique de la philosophie, ne fait signe au-delà, vers le tout autre, qu'en se dédoublant, se faisant « représenter », replier, *re-marquer* à l'intérieur de la clôture, du moins dans ce que la structure produit comme effet d'intériorité. Mais c'est précisément cet effet de structure qui se déconstruit ici. Si le « Non, pas de récit, plus jamais » appartient à *La folie du jour* en s'inscrivant sur son bord, au bord d'un texte racontant la demande d'un récit impossible, d'un texte qui s'intitula d'abord « Un récit », etc., le récit s'efface du récit en se remarquant d'une surimpression. Et l'histoire du récit ou le récit de l'histoire est le récit de l'effacement *comme* surimpression, de toute la logique de *double bind* ou de double invagination qui s'y réaffirme. Que cette surimpression par effacement insiste aussi sur le *mot* « récit », sur le nom du mode ou du genre, ce n'est pas indispensable mais cela procure un remarquable supplément. Surtout si la « mention » « récit » fait partie sans faire partie du titre, entre le titre et le reste. C'est ce qui se passe avec les premiers titres de *La folie du jour* et « dans » le texte qui porte ces titres; mais c'est aussi ce qui se passe entre les deux versions de *L'arrêt de mort*. La première (1948) porte, sous le titre, sinon en sous-titre, la

mouvement. Et déjà dans « ma » langue, à l'intérieur de l'unité présumée de ce qu'on appelle le corpus d'une langue. 9-16 janvier 1978. Ce qui me restera illisible, de toute façon, dans ce texte-ci, sans parler, bien entendu, de Shelley et de tout ce qui hante sa langue et son écriture. Ce qui me restera illisible de ce texte-ci une fois qu'il sera traduit, certes, portant encore ma signature. Mais déjà dans « ma » langue, à laquelle il n'appartient pas simplement. On n'écrit jamais ni dans sa

mention « récit ». Celle-ci disparaît dans la seconde version (1971), qui efface aussi les deux dernières pages, épilogue énigmatique qui risquait de rassembler, sous l'autorité d'un méta-récit, les deux « récits » apparemment indépendants, voire effectivement hétérogènes qui le précèdent. Nous ne pouvons ici nous enfoncer dans l'événement de ce double effacement qui constitue un récit à lui seul : les deux versions appartiennent au corpus déposé à la Bibliothèque nationale au nom de Maurice Blanchot. Je fais allusion à cette institution pour repérer d'un indice tous les problèmes que je ne peux traiter ici, quant à cette marque de surimpression par effacement : problèmes juridiques, politiques, etc., problèmes de la convention ou de la fiction assurant les « droits d'auteur », l'unité du corpus, la présomption de l'auteur « réel » en son nom propre d'état civil, ce qui le distingue du narrateur, etc., autant de questions que je réserve ici sous ce titre : *du droit à la littérature*.

Double effacement, donc, qui constitue à lui seul un récit, un récit de « récit », un « récit » du récit. Il suffit, dans *La folie du jour*, à détraquer, à affoler la demande du récit, à frapper les demandeurs d'impuissance mais aussi bien à les susciter comme demandeurs depuis cette impuissance. Quant à la double version, elle n'est pas un accident contingent, elle est fatale, fût-ce à l'intérieur de ce que le droit du « dépôt légal » considère comme une seule et même version. Comme celle de « genre » ou de « mode », aussi bien que celle de « corpus » ou d'unité de l'« œuvre », la valeur de version se trouve débordée par cette structure d'invagination, non pas simplement annulée ou inva-

propre langue ni dans une langue étrangère. En tirer toutes les conséquences : elles concernent chaque élément, chaque terme de la phrase précédente. D'où le triomphe - nécessairement double et équivoque parce qu'il est aussi une phase du deuil. D'où le triomphe comme triomphe de la traduction. *Übersetzung* et *translation* surmontent, de façon équivoque, au cours d'un combat équivoque, la perte d'un objet. Un texte ne vit que s'il sur-vit, et il ne sur-vit que s'il est à *la fois*

l'idée mais exhibée dans la précarité de son effet, la fragilité des artifices conventionnels qui la garantissent provisoirement, l'ensemble des fictions historiques qui lui assurent sa carte d'identité. Ainsi, à partir de ce qui arrive au récit, à « récit » d'une version à l'autre de *L'arrêt de mort* ou à l'intérieur même de ce qu'on considère comme une même « version » de *La folie du jour*, à partir de ce qui arrive au sous-titre « récit », ou au titre « Un récit (?) » d'une version à l'autre des deux récits (?), on comprend mieux comment l'unité d'une version se laisse *entamer* par un *inachèvement* essentiel qui ne se laisse pas réduire à une incomplétude ou à une insuffisance. Je dépose cette remarque dans les parages de ce qu'on appelle l'inachèvement de *The Triumph of Life*, au moment où Shelley se noie. Je ne le fais pas en prétendant comprendre ce qu'on entend alors par inachèvement, ni décider de quoi que ce soit. Je voudrais seulement rappeler l'immense protocole dont on devrait faire précéder tout énoncé sur l'achèvement ou l'inachèvement d'une œuvre. Où situer l'événement de la noyade? Et qui décidera de la réponse à cette question? Qui formera le récit de ces événements de bord? A la demande de qui?

The Triumph of Life

Une fois qu'on a accentué la *question* du récit en *demande* de récit, une fois que la réponse à cette demande invagine indécidablement toute bordure, alors toutes les questions par lesquelles j'ai commencé vont s'en trouver affectées, celle du récit (Qu'est-ce qu'un récit?), celle de la Chose (Qu'est-ce qu'une chose et cette chose qu'on appelle récit ou qu'on appelle

traductible et intraduisible (toujours à la fois, et : *ama*, en « même » temps). Totalement traductible, il disparaît comme texte, comme écriture, comme corps de langue. Totalement intraduisible, même à l'intérieur de ce qu'on croit être *une* langue, il meurt aussitôt. La traduction triomphante n'est donc ni la vie ni la mort du texte, seulement ou déjà sa survie. On en dira de même de ce que j'appelle écriture, marque, trace, etc. Ça ne vit ni ne meurt, ça survit. Et ça ne « commence » que

d'un récit? qu'est-ce que la demande de la Chose?, etc.), celle du lieu et de l'avoir-lieu, de la topique de l'événement qui nous conduira vers un certain « Viens » et un certain « pas » ouvrant à l'impossible possibilité de ce qui arrive en son avoir-lieu.

Dans les limites de *cette* esquisse, je proposerai le fragment détaché, lui-même inachevé, d'une lecture plus systématique de Shelley, lecture guidée par les problèmes du *récit* comme *réaffirmation* (oui, oui) de la vie où le *oui*, qui ne dit rien, ne décrit rien que lui-même, que la performance de son propre événement d'affirmation, se répète, se *cite*, se dit *oui* à lui-même comme autre selon l'anneau, récite un engagement qui n'aurait pas lieu hors cette répétition d'une performance sans présence. Cet étrange anneau ne dit *oui* à la vie que dans l'équivoque surdéterminante du triomphe *de* la vie, du triomphe sur la vie, du triomphe marqué dans le *sur* d'un survivre.

Toute une syntaxe à peu près intraduisible qui se scelle en français dans *L'arrêt de mort*.

Pour que mon discours fragmentaire demeure dans une certaine mesure intelligible, concret, cohérent, je me réfère à l'exemple du ci-devant « récit » qui porte ce titre, *L'arrêt de mort*. On y reconnaîtra cette « voix narrative » que Blanchot distingue, dans *L'entretien infini*, de la « voix narratrice ». La voix narrative, dit-il, est « une voix neutre qui dit l'œuvre à partir de ce lieu sans lieu où l'œuvre se tait » : voix silencieuse, donc, retirée en son « aphonie ». Cette « aphonie » la distingue de la « voie narratrice », celle que la critique littéraire, la poétique ou la narratologie s'emploient à situer dans le système

par la survie (testament, itérabilité, restance, crypte, détachement destructurant par rapport à la rection ou direction « vivante » d'un « auteur » qui ne se noierait pas dans les parages de son texte). La relative synonymie, l'intertraductibilité à laquelle je tente ci-dessus de frayer un passage entre l'arrêt de mort et le triomphe de la vie. Elle signifie aussi que ces deux *titres* peuvent toujours, en plus ou au-delà de toute autre référence possible, *désigner* cela même qu'ils *intitulent*, à savoir le texte

du récit, du roman, de la narration. La voix narratrice revient à un sujet qui raconte quelque chose, se souvenant d'un événement ou d'une séquence historique, sachant qui il est, où il est et de quoi il parle. Elle répond à une « police », à une force de l'ordre ou de loi (« de quoi parlez-vous " au juste"? »: vérité d'adéquation). En ce sens toute narration organisée est affaire de police, avant même de se déterminer en genre (roman policier). La voie narrative, elle, déborderait, si c'était possible, l'investigation policière. Dans *La folie du jour*, on peut dire que la demande autoritaire fait pression sur une voix narrative pour qu'elle se constitue en voix narratrice et *donne lieu* à un récit *identifiable*, rassemblé, ajointé dans son sujet et dans son objet. Or la voix narrative (*Je* ou *il*, « troisième personne qui n'est pas une troisième personne ni non plus le simple couvert de l'impersonnalité ») n'a pas de lieu arrêté. Elle a lieu *sans* lieu, elle est à la fois *a-topique*, folle, extravagante et *hypertopique*. Blanchot parle de ce qui « désigne " sa " place à la fois comme celle à laquelle il [le " il " neutre de la voix narrative] ferait toujours défaut et qui ainsi resterait vide, mais aussi comme un surplus de place, une place toujours en trop : hypertopie » (*L'absence de livre*, in *L'entretien infini*, 1969, p. 564). Le « il » neutre de la voix narrative n'est pas un « moi », même s'il est représenté par *je*, *il* ou *elle* dans le récit. On se demandera - et c'est une des questions qui traverseront ma lecture de ce fragment - pourquoi le neutre du *il* qui n'est pas un « moi » est plutôt représenté dans la langue, selon Blanchot, par un pronom privilégiant l'affinité ou la ressemblance apparemment fortuite

ci-dessous, l'écriture du « poème » ou du « récit » qui *portent* ces titres. Le triomphe de la vie ou l'arrêt de mort, ce serait *le* texte, ce texte-ci, son élément, sa condition, son effet. Cela suppose un certain fonctionnement des titres. Et qu'on en analyse les lois, le rapport à la loi et aux conventions juridiques de la « littérature ». Ce schéma n'est pas autotélique, spéculaire ou de simple *mise en abyme*; du moins le *double bind* qui structure ces titres empêche-t-il cette représentation réfléchis-

et externe entre le *il* masculin et le *il* neutre. Pourquoi pas *elle*? Et entre le *il* du « moi » ou du « sujet » masculin et le « il » neutre, a-t-on affaire à une simple homonymie accidentelle? Atopie, hypertopie, lieu *sans* lieu, cette voix narrative en appelle à cette syntaxe du *sans* qui vient si fréquemment, dans le texte de Blanchot, neutraliser (sans poser, sans nier) un mot, un concept, un terme (*X sans X*). *Sans* sans privation ni négativité ni manque (*sans* sans « sans ») dont j'ai tenté d'analyser la nécessité dans *Le « sans » de la coupure pure* et dans *Pas*. Cette syntaxe du « sans » intervient au moins deux fois, rien de fortuit à cela, dans la définition (sans définition) de la voix narrative. « Lieu sans lieu », nous l'avons lu, et voici maintenant « à distance sans distance », dans un passage qui fait revenir le revenant, la revenance « spectrale », « fantomatique », à travers l'élément de hantise qui submerge *Le triomphe de la vie*, ses « ghosts », « phantasms », et « ghastly shadows » :

La voix narrative qui est dedans seulement pour autant qu'elle est dehors, à distance, ne peut pas s'incarner : elle peut bien emprunter la voix d'un personnage judicieusement choisi ou même créer la fonction hybride du médiateur (elle qui ruine toute médiation), elle est toujours différente de ce qui la profère, elle est la différence-indifférente qui altère la voix personnelle. Appelons-la (par fantaisie) spectrale, fantomatique [...] La voix narrative porte le neutre (p. 565-566).

Le neutre et non pas la neutralité, le neutre au-delà de la contradiction dialectique et de toute opposition, telle serait

santé de se replier ou de se reproduire de façon intérieure et adéquate à elle-même, de se dominer ou comprendre elle-même, tautologiquement, de se traduire dans son propre ensemble. Écriture et triomphe. Nietzsche : « *Écrire pour triompher*. Écrire devrait toujours marquer un triomphe... » (*Opinions et sentences mêlées*, aph. 152). Je cite une traduction française courante mais assez inadéquate en son triomphe, justement. Nietzsche écrit : « *Schreiben und Siegenwollen*. - Schreiben sollte immer

la possibilité d'un « récit » qui n'est plus simplement une forme, un genre ou un mode de littérature, et qui se porte au-delà du système des oppositions philosophiques. Il ne se laisse dominer par aucun des termes pris dans une opposition à l'intérieur de la langue philosophique ou de la langue naturelle. Et pourtant il n'est pas hors langage, il est par exemple voix narrative. Malgré la forme négative qu'il affecte dans la grammaire (*neuter*, ni-ni) et qui le trahit, il déborde la négativité. Il se lie plutôt à l'affirmation redoublée (*oui, oui, viens, viens*) qui se ré-cite et s'engage dans le récit.

Un texte en lit un autre. Comment arrêter une lecture? On peut dire par exemple que *The Triumph of Life* lit, entre autres textes, *L'arrêt de mort*. Et, entre autres textes, réciproquement. Chaque texte est une machine à multiples têtes lectrices pour d'autres textes. Pour lire *L'arrêt de mort*, et d'abord le titre en son interminable mobilité, je peux toujours suivre l'induction d'un autre texte. Par exemple, en ce cas, de tel passage de *Le pas au-delà* qui, plus de vingt ans après (1973), paraît aussi « commenter » le titre *L'arrêt de mort* :

« ♦ ... *Faisant trois pas, s'arrêtant, tombant et, tout de suite, s'assurant en cette chute fertile.*

♦ *Survivre : non pas vivre ou, ne vivant pas, se maintenir, sans vie, dans un état de pur supplément, mouvement de suppléance à la vie, mais plutôt arrêter le mourir, arrêt qui ne l'arrête pas, le faisant au contraire durer. " Varie sur l'arrête - ligne d'instabilité - de la parole. " Comme s'il assistait à l'épuisement du mourir : comme si la nuit, ayant commencé*

einen Sieg anzeigen... » Voir ce qu'il dit ensuite du triomphe (*Überwindung*) sur soi, c'est-à-dire, prétend-il, sans effet de pouvoir (*Gewalt*) sur autrui. Le triomphe qu'il prescrit à l'écriture, il l'oppose à celui des « dyspeptiques qui n'écrivent justement que lorsqu'ils ne peuvent pas digérer quelque chose, voire dès que le morceau leur est resté entre les dents... ». Problème du *mors* (comment traduire *mors*?) posé dans *Glas* et dans *Fors*. Il va de soi (et c'est ici le lieu de le marquer, dans

trop tôt, au plus tôt du jour, doutait de jamais en venir à la nuit.

♦ Il est presque certain qu'à certains moments nous nous en apercevons : parler encore - cette survie de la parole, surparole - est une manière de nous avertir que depuis longtemps nous ne parlions plus.

♦ Louange du proche au lointain.

♦ *Viens, viens, venez, vous auquel ne saurait convenir l'injonction, la prière, l'attente. »*

Dans la première des séquences que je viens de citer, on a remarqué le passage à l'italique. Il indique assez régulièrement la transition d'un mode plus assertif, théorique, impersonnel, à un mode plus fictionnel et narratif, l'entrelacement de ces modes compliquant encore cette opposition, mais n'y insistons pas ici. *Durer*, par exemple, déjà en italiques, amorce continuellement l'entrelacs sériel. Ce *durer* insiste *sur* le *sur* d'un survivre qui supporte toute l'énigme de cette logique du supplément. Survivance et revenance. Le survivre déborde à la fois le vivre et le mourir, les suppléant l'un et l'autre d'un sursaut et d'un sursis, arrêtant la mort et la vie à la fois, y mettant fin d'un arrêt décisif, l'arrêt qui met un terme et l'arrêt qui condamne d'une sentence, d'un énoncé, d'une parole ou d'une surparole. Or l'homonymie de « arrête », l'homonymie, si l'on peut dire, du verbe et du nom (« arrête qui ne l'arrête pas... » « ... " Parle sur l'arrête "-... ») se parfait à la faveur d'un dérèglement de l'orthographe. Geste rare dans l'écriture de Blanchot, mais d'autant plus signifiant. Et nous sommes d'autant plus autorisés à y prêter attention qu'il se

cette courte bande télégraphique à destination des traducteurs et que j'enterre au pied de l'autre) qu'une certaine intertraductibilité (*triomphante et arrêtée*) du *Triomphe de la Vie* et de *L'arrêt de mort* ne peut être tentée par moi, ici, qu'à partir d'un travail engagé ailleurs et dont le code ne peut pas ne pas intervenir dans la traduction. *Glas*, *Pas*, *Fors*, pour se limiter à cette séquence de titres fort peu traduisibles, reconduisent ailleurs, mais j'y insiste davantage parce que le rapport au

répète ailleurs, trente pages plus haut : le nom « arête » (lame en bordure d'angle, bord tranchant, fil coupant, ligne de faîte) y reçoit un *r* de plus : « " Ne pas - je sais " montre la double puissance d'attaque que gardent, isolés, les deux termes : la décision du savoir, le tranchant du négatif, l'arrête qui de part et d'autre termine impatiemment tout. » *Arrête*, avec deux *r*, c'est donc bien ce qui ordonne l'arrêt, mais l'ar(r)ête, c'est aussi, comme nom, cette limite aiguisée, cet angle d'instabilité sur lequel il est impossible, précisément, de s'installer, de s'arrêter. Cette limite joue donc aussi *dans* le mot et y dessine une ligne de vacillation. Elle passe à l'intérieur de *L'arrêt de mort*, de ce que dit l'arrêt de mort, de la locution « l'arrêt de mort », du titre *L'arrêt de mort*, autant d'instances différentes. Comment se lira donc le titre du livre? Est-il d'abord lisible? Sa polysémie ouverte joue avec la langue jusqu'à en arrêter toute traduction. Dans son Introduction à un fragment de *L'arrêt de mort* (traduit par Tysia Davis, *Georgia Review*, été 1976), Geoffrey Hartman demande justement : « Is " arrêt de mort ", then, " death sentence " or " suspension of death "? » (Ce que je jouerai à traduire dans ma langue : est-ce que le « triumph of life » triomphe de la vie ou bien dit le triomphe de la vie?) *Death sentence*, titre choisi pour le fragment de la « novella » (car « récit » est aussi un mot intraduisible) présentée sous ce titre - *novella* - au lecteur américain, traduit bien une portée de l'expression arrêt de mort. Un *arrêt*, en français, intervient au terme d'un procès, la cause ayant été plaidée, pour juger. Le jugement faisant arrêt vient clore l'affaire, il rend une décision de justice. C'est une sentence. Un arrêt de

travail du deuil y est plus thématique, et le travail sur le concept freudien de travail du deuil. Or on sait que le « triomphe » correspond selon Freud à une phase, et de type maniaque, dans le processus du deuil. Toutes les difficultés reconnues par Freud dans *Trauer und Melancholie* : la manie et la mélancolie ont le même « contenu », et les états de « joie », de « jubilation », de « triomphe » (*Freude, Jubel, Triumph*) qui caractérisent la manie ont les mêmes conditions « économiques » que

mort est une sentence qui condamne à mort. Il s'agit donc bien d'une chose comme cause et d'une décision quant à la chose. La Chose se trouve être, comme dans le texte de Blanchot, la Mort; et la décision de mort concerne la mort, cause et fin. Pas plus que la chose, la mort ne vient *naturellement*. Elle a un rapport obscur à la décision, plus précisément à quelque sentence, à quelque langage qui fait *acte*, à la fois action et archive, en laissant trace. *L'arrêt de mort* fait de la mort une décision. *Je* donne la mort. *Il* donne la mort, le *Il* (qui dit *je*, qui occupe la place de la voix narratrice, celle du narrateur dans le récit) donne la mort, après l'avoir *déclarée*, annoncée, *signifiée*, puis *suspendue*. Et *il* (je) la *donne* bien, à la fois comme un don et comme un meurtre. Donner la mort, en français, c'est d'abord tuer.

Voici d'abord le moment où la mort est signifiée, comme une condamnation provoquant la mort, un assentissement, un consentement aussi faisant sentence (J. est *condamnée* en tous les sens de ce mot) :

Après avoir vu son médecin, je lui avais dit : « Il vous donne encore un mois. - Eh bien, je vais dire cela à la reine mère, elle qui ne me croit jamais malade. » Je ne sais si elle aurait voulu vivre ou mourir. Depuis quelques mois, la maladie contre laquelle elle luttait depuis dix ans, lui faisait une vie chaque jour plus étroite, et toute la violence dont elle était capable lui servait maintenant à maudire et la maladie et la vie. Quelque temps plus tôt, elle songea sérieusement à se donner la mort. Moi-même, un soir, je lui avais conseillé ce parti. Ce même soir, après m'avoir

la mélancolie, etc. Passage de l' *Überwindung* au *Triumphieren*. La manie procure des phases de jubilation triomphante analogues à celles qui se produisent paradoxalement dans la dépression et dans l'inhibition maniaque, le moi se cache « ce qu'il a surmonté et ce sur quoi il a triomphé » (*was es überwunden hat und worüber es triumphiert*). Comment cette dissimulation est-elle possible? L'insatisfaction de Freud dans ce

écouté, ne pouvant parler à cause de son peu de souffle, mais se tenant à sa table comme une personne bien portante, elle écrivit quelques lignes qu'elle voulut garder secrètes. Ces lignes, je finis par les obtenir d'elle et je les ai encore. [...] De moi nulle mention. Je compris avec quelle amertume elle m'avait vu consentir à son suicide. Ce consentement, en effet peu justifiable, était même perfide, car, à y bien réfléchir, comme je l'ai fait depuis, il venait obscurément de cette pensée que jamais la maladie n'aurait raison d'elle. Elle luttait trop. Normalement, elle aurait dû être morte depuis longtemps. Mais, non seulement elle n'était pas morte, elle avait continué à vivre, à aimer, à rire, à courir par la ville comme quelqu'un que la maladie ne pouvait atteindre. Son médecin m'avait dit d'elle qu'il la tenait pour morte depuis 1936.

Condamnée par la maladie, par le médecin, par le « narrateur », J. aurait dû être déjà morte. Elle sur-vit donc, plus vivante pourtant que jamais, la maladie n'a pas eu *raison* d'elle, locution difficile encore à traduire : avoir raison de, c'est ici l'emporter ou *triompher sur*. Précisément sur la vie qui ne se rend pas à cette *ratio* et dont il est difficile de rendre raison.

A vrai dire, la décision condamnant à mort, c'est aussi J. qui la prend. Celle qui devra, aura dû, aurait dû mourir (mais saura-t-on jamais si la mort lui est arrivée?). C'est elle qui la prend, qui la prend sur elle et en fait l'injonction au narrateur. Elle lui ordonne de la lui donner, la mort. Elle arrête sa mort, en prend elle-même le décret. C'est l'avant-dernière page de la première partie (qui forme aussi un tout indépendant) d'un ci-

texte, comme dans *Au-delà du principe du plaisir* dont il faudrait faire intervenir ici toute la problématique. Spéculations sur l'improbable pulsion de mort. Toujours un pas de plus, et pas de thèse. Freud n'arrive pas à faire son deuil de la réponse. Ici, dans *Trauer und Melancholie*, la phase la plus difficile paraît concerner la différence entre l'*Überwindung* normale et le « triomphe ». Sans doute la manie doit avoir « surmonté » (*Überwunden*) la perte de l'objet ou le deuil de cette

devant « récit » étrangement coupé en deux tous entiers et suspendu autour de cet arrêt de mort indécidable. Deux fois le verbe *arrêter*, réfléchi en *s'arrêter*, *s'arrêtant*, marque une limite qui ne met fin que pour laisser commencer ou repartir (le poulx « s'arrêta, puis se remit à battre... » ... « L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête »). Voici, elle demande la mort, qu'il la lui donne, elle se la donne par la main du narrateur. N'oublions pas en lisant que, auparavant, J. *était morte*, puisqu'elle était, à l'appel du narrateur, *revenue* à la vie. Elle avait déjà survécu. Cette double mort est à la fois triomphe de la vie *et* de la mort. Voici (je souligne) :

...Jamais je ne l'ai vue plus vive, ni plus lucide. Peut-être en était-elle au dernier instant de l'agonie, mais elle me paraissait si vivante, quoique incroyablement pressée par la souffrance, l'épuisement et la mort, qu'à nouveau je fus persuadé que, si elle ne le voulait pas, jamais rien n'aurait raison d'elle. Pendant que les crises succédaient aux crises - mais de coma plus de trace ni d'aucun symptôme mortel -, au milieu de la plus grande impatience, et comme les autres étaient absentes, sa main qui se crispait sur la mienne subitement se maîtrisa et me pressa avec toute l'affection et toute la tendresse qu'elle pouvait. En même temps, elle me sourit d'une manière naturelle, et même avec amusement. Tout de suite après, elle me dit d'une voix basse et rapide : « Vite, une piqûre. » (Elle n'en avait, depuis la nuit, jamais réclamé.) Je pris une grosse seringue, j'y réunis deux doses de morphine et deux doses de pantopon, ce qui faisait quatre doses de stupéfiants. Le liquide fut assez lent à pénétrer, mais voyant ce que je faisais, elle resta très calme. Elle ne bougea plus à

perte ou l'objet lui-même. D'où l'explosion libidinale du maniaque qui, « affamé », se jette sur de nouveaux investissements objectaux. (Pendant sa « sur-vie » ou sa « résurrection », J. est, comme le narrateur, d'une gaieté surprenante et « elle mangea beaucoup plus que moi ».) Mais si le deuil « normal » « surmonte » bien la perte de l'objet, comment expliquer qu'il ne signale, après son processus (*Ablaufe*), rien qui assure les conditions économiques d'une « phase de triomphe »?

aucun moment. Deux ou trois minutes plus tard, son pouls se dérégla, il frappa un coup violent, *s'arrêta*, puis se remit à battre lourdement pour *s'arrêter* à nouveau, cela plusieurs fois, enfin il devint extrêmement rapide et minuscule, et « s'éparpilla comme du sable ».

Je n'ai aucun moyen d'en écrire davantage. Je pourrais ajouter que, pendant ces instants, J. continua à me regarder avec le même regard affectueux et consentant et que ce regard dure encore, mais ce n'est malheureusement pas sûr. De tout *le reste*, je ne veux rien dire. Les histoires avec le médecin me sont devenues indifférentes. Moi-même, je ne vois rien d'important dans le fait que cette jeune fille qui était morte, à mon appel revint à la vie, mais je vois un prodige qui me confond dans sa vaillance, dans son énergie qui fut assez forte pour rendre la mort stérile aussi longtemps qu'elle le voulut. Il faut que ceci soit entendu : je n'ai rien raconté d'extraordinaire ni même de surprenant. L'extraordinaire commence au moment où je *m'arrête*. Mais je ne suis plus maître d'en parler.

Cette dernière phrase marque, si on veut, la bordure inférieure ou finale du « premier » des deux « récits » intitulés *L'arrêt de mort*. Cette bordure externe peut aussi être considérée comme un pli intérieur. Celui-ci est marqué d'indécision à plus d'un titre, non seulement parce que le « s'arrêter » est l'instance d'un commencement ou d'un recommencement mais parce que le temps de « cette jeune fille qui était morte » s'enfonce dans un passé indéterminé, et que de la sentence, de son « consentement » à la sentence de mort, on « n'est malheureusement pas sûr ». La raison de l'interruption, enfin,

Après un long détour, notamment par l'« ambivalence » comme l'une des trois conditions de la mélancolie, Freud évoque la « régression de la libido vers le narcissisme » : ce serait le seul facteur efficace. Mais il suspend d'un coup, il arrête la démarche, fait « halte » et remet à plus tard, selon un geste d'économie qui concerne justement l'économique : Il faut « faire halte » (« *Halt zu machen* »), dit-il pour conclure, en attendant de connaître la « nature économique » de la souffrance phy-

oscille entre trois types de motions, au moins («Je n'ai aucun moyen... » «Je pourrais... mais... De tout le reste je ne veux rien dire » ... « Mais je ne suis plus maître d'en parler »).

Sur le « reste », donc, il *s'arrête*.

Comme cela était défini, indéfini, dans le passage de *Le pas au-delà*, l'arrêt de mort n'est pas seulement la décision arrêtant l'indécidable; il arrête aussi la mort en la suspendant, il l'interrompt ou la diffère dans le sursaut d'une survie. Mais alors ce qui suspend ou retient la mort, cela même lui rend toute sa puissance d'indécidabilité. Autre faux nom, plutôt que pseudonyme, pour la différence. Et tel est le pouls du « mot » *arrêt*, telle la pulsation arythmique de sa syntaxe dans *arrêt de mort*. En arrêtant, au sens de suspendre, on suspend l'arrêt, au sens de décision. L'arrêt *suspensif* suspend l'arrêt *décisif*. L'arrêt décisif arrête l'arrêt suspensif. Ils sont en avance ou en retard l'un sur l'autre, et l'un marque le retard, l'autre la précipitation. Il n'y a pas seulement deux sens ou deux syntaxes de *l'arrêt*, il y a, au-delà d'une mobilité ludique, *l'antagonie* d'un arrêt à l'autre. L'antagonie dure de l'un à l'autre, l'un relevant l'autre sans répit. L'arrêt arrête l'arrêt. Dans les deux sens. L'arrêt s'arrête. L'indécision de l'arrêt *n'intervient* pas entre deux sens du mot *arrêt* mais au-dedans, si on peut dire, de chaque sens. Car l'arrêt suspensif est indécis en tant que ce dont il décide, la mort, la Chose, le neutre, est l'indécidable même, installé dans son indécidabilité par la décision. Comme la mort, l'arrêt *reste* (s'arrête, s'arreste) indécidable. Crise : tout semble commencer en période de crise (1938, Munich, puis «fin de 1940»), puis par une «crise

sique et de la souffrance psychique qui lui est « analogue ». Plus haut, comme il le fait *souvent*, il se sera servi de l'expression juridique de *Verdikt* (sentence, arrêt) pour désigner l'opération de la Réalité quant à l'objet perdu. Chaque fois que nous nous rappelons l'objet perdu, quand revient la libido qui s'y attachait, la Réalité émet son verdict, à savoir « que l'objet n'existe plus ». Alors, s'il ne veut pas être condamné au même sort et s'il tient aux satisfactions narcissiques qui lui restent,

étrange » au moment où une personne entre dans le « rôle » après avoir ouvert une armoire où se trouvait peut-être enfermée la « preuve » de l'histoire, etc. La crise est l'instance de la décision impossible, le *krinein*, le « jugement » inarrêtable dans l'arrêt de mort. En tant que l'arrêt arrête l'arrêt, en tant que l'arrêt suspensif arrête l'arrêt décisif et que l'arrêt décisif arrête l'arrêt suspensif, l'arrêt de mort arrête l'arrêt de mort. Telle est la pulsation, l'arythmique du titre avant qu'il ne s'éparpille comme du sable. L'arrêt j'arrête mais en s'arrêtant, comme arrêt, il donne le mouvement. Il fait partir, repartir, venir et revenir. Il *donne* la vie, il *donne* la mort. Et il se les donne, avec un *consentement* qui « n'est malheureusement pas sûr », heureusement pas sûr. L'arrêt s'arrête. Il se tient mais sans pouvoir s'y tenir, se maintient sur cette ligne instable, sur cette arête qui le rapporte à lui-même sans maintenance (le s'arrêter de l'arrêt), sans pouvoir le constituer en réflexion de soi et réappropriation de soi. Il reste sur l'arête de soi sans rester à soi, en soi, pour soi. Il *s'a-reste*. Aucune conscience, aucune perception, aucune vigilance ne peut rassembler cette restance, aucune attention ne peut la rendre présente, aucun moi. D'où son rapport essentiel au fantomatique, au phantasmatique, au rêve éveillé, au *Phantasieren* (Freud) ou au « *Waking dream* » (*The Triumph of Life*). Cette suspension époqhale qui retient le titre et assure à *L'arrêt de mort* sa pulsation compulsive, c'est aussi une décision « géniale », de celles qui ne s'arrêtent que dans une langue et se soustraient à toute signature d'un moi. Mais du même coup, liée à l'intraductible d'une langue, cette décision devient *illisible*. Je

le moi décide de rompre son « lien » (*Bindung*) avec l'objet anéanti. 23-30 janvier 1978. Bref, pourra-t-on réduire le thème de la double affirmation à la valeur de triomphe, au sens freudien? Le risque : retrouver la négativité du deuil, du ressentiment économique, de la mélancolie aussi, dans le « oui, oui ». Est-ce évitable? Mais Freud lui-même n'est pas au clair avec ce qu'il appelle « triomphe » et toute la relecture que j'ai tentée de l'athèse de *L'Au-delà du principe de plaisir*

prétends que ce titre est illisible. S'il est vrai que la lecture ouvre l'accès à un sens transmissible et en tant que tel, dans son identité propre et univoque, traductible, alors ce titre est illisible. Mais d'une illisibilité qui n'arrête pas sur un front d'opacité. Au contraire, elle fait repartir et la lecture et l'écriture et la traduction. L'illisible n'est pas le contraire du lisible, c'est l'arête qui lui donne aussi la chance ou la force de repartir. « The impossibility of reading should not be taken too lightly. » (Paul de Man.) Que l'illisible donne à lire, cela n'est pas une formule de compromis. L'illisibilité n'en est pas moins radicale et irréductible pour autant : absolue, vous me lisez bien.

Nous venions de lire, dans *L'arrêt de mort*, tout près de l'arête « centrale » du corpus, l'arrêt de mort *décisif*, celui qui donne la mort et cesse de la différer. Cela, il est vrai, au cours d'un événement qu'on a du mal à situer et dont il n'est pas sûr qu'il ait eu lieu ni qu'il ait été l'effet d'une sentence consentante. Voici maintenant le récit de l'*autre* arrêt de mort, le *suspensif*, celui qui donne un répit de survie, un sursaut inattendu à la mourante, ou plutôt à la morte, car cet arrêt suspensif est une résurrection. J'extrais ce passage de la « première partie » du livre, du « premier » des deux « récits » : ni partie, ni tout, ni *pars totalis*, ni première en toute rigueur, aucun mot ne convient plus et les guillemets non plus. Je découpe de façon un peu barbare et illégitime comme on fait toujours, en faisant fonds sur un contrat implicite, le contrat impossible, à savoir : vous lisez « tout » et vous connaissez à chaque instant « tout » le « corpus » par cœur, d'un cœur vivant qui bat sans arrêt, sans même une pulsation.

devrait trouver ici à s'exercer. Et aussi le motif du deuil du deuil, et du demi-deuil (*Ja ou le faux bond*). L'arrêt de mort comme *verdict* : il va de soi, et les traducteurs doivent en tenir compte, que dans le langage dit « courant », dans la conversation « normale », l'expression « arrêt de mort » est sans équivoque. C'est bien *death sentence*. La syntaxe est claire : l'arrêt est un *verdict*, une décision arrêtée, déterminée, qui arrête aussi et qui détermine, et son rapport au complément de

Peu auparavant, elle, J., avait demandé à son médecin qu'il lui donnât la mort. Elle le lui avait demandé comme on demande une grâce, et la vie : « Pendant cette scène, J. lui dit : " Si vous ne me tuez pas, vous êtes un meurtrier. "J'ai vu, depuis, un mot analogue attribué à Kafka. Sa sœur, bien incapable de l'inventer, me l'a rapporté sous cette forme et le médecin l'a à peu près confirmé (il se rappelait qu'elle avait dit : " Si vous ne me tuez pas, vous me tuez "). » Le médecin, mais aussi bien le narrateur, doit recevoir cette sentence comme une demande impossible. Double demande contradictoire, double postulation à laquelle on ne peut tenter de répondre qu'en cessant d'y faire droit. Cette sentence (« Si vous ne me tuez pas, vous êtes un meurtrier ») énonce, produit plutôt, institue une loi dont la structure même vous met en situation de fatale transgression. Et pourtant du même coup, vous lui obéissez dans la transgression même qu'elle aura prescrit. Car pour ne pas être meurtrier, je dois donner la mort. D'où l'infinie violence de ce qu'on peut appeler strictement un *double bind*, la double obligation, la double demande. La disjonction ne laisse aucun repos, aucun espoir de réconciliation, elle ne s'arrête nulle part. Comme à la demande d'un récit impossible, le narrateur est lui aussi soumis à la violence de cette loi intraitable. Entre ce *double bind* et la double invagination que nous décrivions plus haut, c'est le passage de la même loi. Celle de l'arrêt de mort. Le narrateur s'oppose ici au médecin, (comme aux médecins de *La folie du jour*), mais il est aussi du même côté devant l'injonction de J. Il signifie, arrête, donne la mort, il est l'« auteur » de la mort, mais il ne fait en cela

nom (de mort) est, bien entendu, celui qu'on entend dans « condamnation à mort ». Mais la conventionnalité « littéraire », la suspension du contexte « normal », celui de la conversation courante ou de l'écriture légitimée par le droit, et d'abord par l'écriture légiférante ou le droit normant le langage juridique lui-même, le fonctionnement du titre, la transformation de son rapport au contexte et de sa référentialité (je situe ici la nécessité d'une analyse très complexe : qu'est-ce qu'un titre intitulé.

qu'obéir à une demande, à une demande à la fois impossible à satisfaire et satisfaite à partir du simple moment où elle est formulée, puisque sa propre transgression est à son programme. C'est ainsi que la mort se donne, qu'on donne la mort à l'autre ou qu'on se donne la mort : cela revient au *même* comme à l'autre. Le meurtre est inévitable, et c'est sans doute *cette* loi tranchante de l'arrêt que la mémoire du médecin voudrait atténuer en transformant la sentence « Si vous ne me tuez pas, vous *êtes* un meurtrier » en « Si vous ne me tuez pas, vous me tuez ». L'arrêt de mort porte en lui ce *double bind* qui fait de toute mort un crime, un événement étranger à la nature, en rapport avec le droit, la *cause*, la chose, la loi, et une loi qui ne se pose que dans sa propre transgression. Dans *On tue un enfant (fragmentaire)*, Blanchot écrit : « Il y a mort et meurtre (mots que je mets au défi de distinguer sérieusement et qu'il faut cependant séparer); de cette mort et de ce meurtre, c'est un " on " impersonnel, inactif et irresponsable, qui a à répondre... » (Repris in *L'écriture du désastre*.) Ce fragment use du vocabulaire de *l'arrêt* pour nommer la loi étrange qui déborde la dialectique (hégélienne) en y laissant pourtant une marque : «... Il en résultait peut-être absurde-ment que ce qui mettait en branle la dialectique, l'expérience inexpérimentable de la mort, l'arrêtait aussitôt, arrêt dont le procès ultérieur garda une sorte de souvenir, comme d'une aporie avec laquelle il fallait toujours compter. » Ce procès est d'abord ici celui qui va de la « première philosophie » de Hegel à l'idéalisme spéculatif.

Double arrêt de mort, donc : « Si vous ne me tuez pas,

désigne, délimite? Est-ce qu'il désigne autre chose que ce qu'il intitule, à savoir l'intitulé, le texte, le livre? ou autre chose que lui-même? Mais qui est-il? Où est-il? Quel est son rapport à la citation de soi, etc?), tout cela interdit, empêche, inhibe, arrête une traduction de *L'arrêt de mort* par son « homonyme » ou par son synonyme dans la langue courante, par *Death sentence*. Pas plus qu'aucune autre, cette traduction n'est sans reste. Elle arrête le mouvement. Illégitimement, car la « lit-

vous êtes un meurtrier. » Elle, J., demande donc cette morphine, cette drogue pharmaceutique à double effet, cette mort que finalement *je* lui donnera. Mais dans l'intervalle, *je* aura arrêté, suspendu la mort, il aura dans l'intervalle donné l'intervalle et c'est l'événement sans événement de cet arrêt de mort. Avant que d'un « Venez », on ne le fasse appeler, *de loin*, par téléphone, avant qu'on ne lui dise « Venez, je vous prie, J. se meurt » (locution courante en français pour dire « elle meurt », « elle est en train de mourir », mais qui, outre une connotation sensible du côté d'une célèbre oraison funèbre de Bossuet pour une princesse, reçoit aussi, à cause de la répétition, une valeur littérale de réflexivité - elle *se* meurt, elle meurt pour elle, d'elle-même, à elle-même, elle arrête décidément sa mort), avant donc le « Venez », avant de le citer du moins, *Je* mentionne un échange entre l'infirmière, Dangerue (nom propre qui nous rappelle au programme d'une lecture systématique pour tous les noms ou toutes les initiales de noms propres dans les récits de Blanchot) et J., qui lui demande aussi : « " Avez-vous déjà vu la mort? - J'ai vu des gens morts, mademoiselle. - Non, la mort! " L'infirmière fit signe que non. " Eh bien, vous la verrez bientôt. " »

Ce n'est donc pas *d'une* mort, ni d'une morte, d'une personne morte ou survivante, entre vie et mort, qu'il s'agit, ce n'est pas *une* morte ou *un* mort qui se décide ou s'indécide en *cet* arrêt de mort, mais *la* mort (personne de mort) - la Chose - même comme autre. Et *je*, qu'on vient d'appeler (« Venez »), arrive comme la mort, comme mort. Quiconque dit, en français, *je suis mort*, joue avec le mot *mort*, entre le

térature » et en général le « parasitage », la suspension du contexte « normal » de la conversation courante ou de l'usage « civil » de la langue, bref tout ce qui permet de passer de « death sentence » à « suspension of death » dans l'expression française « arrêt de mort », *cela peut toujours se produire* en fait et en droit, dans l'usage dit courant de la langue, dans la langue et dans le discours. Rêve d'une traduction sans reste, d'un métalangage assurant la circulation policée entre ce

nom et l'adjectif, ce qui peut tout changer (*sea change*, diriez-vous). L'attribut « mort » laisse autrement en vie le *Je*, mais le nom le met aussi à l'abri de l'événement qui pourrait lui arriver comme un accident.

On l'appelle, « Venez » - par téléphone. Il a fallu raconter l'échange avec l'infirmière avant sa venue pour que l'identité du narrateur avec la mort (« vous la verrez bientôt ») soit suggérée. Or à peine le téléphone était-il raccroché que, dira plus tard l'infirmière, le pouls « s'éparpilla comme du sable ». Signe de mort, arrêt de mort dans un instant aussi peu saisissable que le dernier grain de sable au temps des sabliers, mort aussi par dissémination du rythme de vie sans coup d'arrêt, arythmie sans bord sur une plage qui continue la mer. L'expression insolite (« le pouls s'éparpilla comme du sable ») sera de nouveau reprise, citée « entre guillemets » au moment de la seconde mort, à la dernière page, après la résurrection. C'est le passage que j'ai lu tout à l'heure. J. paraît morte, elle est morte à la fin du coup de téléphone, pendant que le narrateur s'entendait dire « Venez ». Elle est *en train* de mourir, elle « se meurt » pendant que le « venez » court sur la ligne et parvient instantanément au narrateur. On lui dit « Venez » *et* elle est morte. A son arrivée dans l'appartement ouvert, on lui annonce la mort de J. avec « vulgarité » : ce mot revient deux fois pour qualifier le médecin, celui qui a le rapport le plus assuré à l'identité de la mort, et qui est toujours plus ou moins, comme dans *La folie du jour*, un médecin légiste, un représentant de l'autorité ou des conventions sociales dont il parle la langue (« C'est une délivrance pour ces pauvres êtres »).

qu'on appelle « langue d'entrée » et « langue de sortie » (par exemple dans une machine à traduire), entre des radicaux sémantiques proprement bordés, arrêtés. Qui distinguera rigoureusement entre ces langues, ici? Confusion de langues. L'activité de Shelley comme traducteur : au sens strictement linguistique, où elle fut importante, et au sens « textuel » qui ne s'en sépare pas. En particulier dans *The Triumph of Life* (Dante, Milton, Rousseau, etc. et tous ceux que Bloom appelle « précurseurs »

(Vulgarité ou niaiserie sont deux valeurs ou non-valeurs qui, avec celle d'indiscrétion qui en est inséparable, n'ont à peu près aucune chance aux yeux de Blanchot. Aux yeux du narrateur en tout cas. Mais toute valeur passant dans son contraire, cela ne va pas sans problème.) *Je* arrive dans la chambre mortuaire. La chambre, lieu privilégié de la Chose en tous ces récits, lieu domestique mais absolument étranger, *unheimlich*, laissé à l'anonymat le plus froid, lieu dos, chambre d'hôtel le plus souvent, en tout cas soustrait à toute autre qualification descriptive, réduit aux invariants les plus indispensables de l'habitat occidental : un lit au bord duquel on s'assoit, parfois un fauteuil qu'on essaie d'atteindre, une porte, une serrure et, dans *L'arrêt de mort*, une clé, « une petite clé du genre Yale ». Dehors, des couloirs et des escaliers.

Il (Je) arrive dans la chambre de la morte.

Je ferai maintenant une longue lecture, de la voix la plus neutre que je pourrai. Sans m'arrêter pour commenter à chaque pas, loin de là. Seulement l'instant de l'appel : le prénom fait revenir à la vie, il fait naître même, et triompher la vie depuis un *viens* silencieux qui résonne avec tous les *viens* que j'ai tenté de réciter dans *Pas*. Puis ce sera l'apparition de la Chose qui n'apparaît pas, alors qu'elle est là, interdisant de parler d'elle, ce qui sera nommé un peu plus loin l'événement. La ré-affirmation, le récit de la vie marque son triomphe discret dans une « gaieté » (les mots « gai » ou « gaieté » reviennent cinq ou six fois) dont le souvenir terrifie, « suffirait à tuer un homme ». Gaieté, réaffirmation, triomphe (du) *sur* : sur la vie et de la vie, *sur-vie*, à la fois entre vie et mort dans la crypte,

dans la procession ou la course triomphante aussi bien que « in the chariot-vision »). Mais il se traduit lui-même (tentation ici d'une lecture exhaustive, et du *Triumph...* et de tout le reste, à commencer par tous les *glas* de Shelley *On death, Death, Autumn : A dirge*, le fragment « *The death knell is ringing, A dirge* », encore, *Adonais*, etc, etc. Même tentation du côté de Blanchot : à partir de *L'arrêt de mort*, point de départ à la fois aléatoire et nécessaire, reconnaître une « logique » qui

plus-que-vie, plus-de-vie, sursis et hypervitalité, supplément de vie qui *vaut mieux* que la vie *et* que la mort, triomphe de la vie *et* de la mort. Survie qui vaut mieux que la vérité, et qui serait, si, du moins, elle était, la Chose par excellence : sur-vérité. Voici :

... et cette lumière me traversa qu'à un certain moment de la nuit, elle avait dû se sentir vaincue, trop faible pour vivre jusqu'au matin où je la verrais, qu'elle avait alors demandé de l'aide à ce médecin pour durer encore un peu, une minute, cette minute qu'elle avait tant de fois, silencieusement, exigée en vain. C'est ce que ce malheureux niais prenait pour de la colère, et sans doute lui avait-il cédé en venant, mais il était déjà trop tard : là où elle ne pouvait plus rien, il pouvait moins encore et sa seule assistance avait été pour coopérer à cette mort douce, tranquille, dont il parlait avec une répugnante intimité. A partir de ce moment, ma détresse commença.

Lumière qui traverse le narrateur : qu'à un moment de la nuit, dans ce combat entre la vie et la mort, qui est aussi un combat entre le jour et la nuit, elle a failli être « vaincue ». Puis elle a *triomphé* - comme le jour - en durant jusqu'au matin. *Triumph of life* comme *triumph of light*. L'agonie, le combat entre vie et mort comme entre *light* and *night*, c'est bien l'élément du *Triumph of Life* comme de *L'arrêt de mort*. Mais cet antagonisme suit la syntaxe d'une révolution. L'un verse dans l'autre, l'anneau fait revenir l'un à l'autre, la version engage chaque mot dans la langue de l'autre, l'inverse en son

permette de *tout* dire, dans *L'arrêt de mort* et ailleurs, jusqu'à l'élément le plus petit, le grain de sable, la lettre, le blanc, etc. Gageure : je la sens à la fois possible et impossible, tout aussi essentiellement. Même gageure que celle de la traduction, sans reste, du reste. Tout ce qui, dans le texte ci-dessus, revient à la dissémination du sable (plage, partage, bord de mer, parage et sablier). Tentation de traduire, reverser, transférer le sablier de Blanchot dans celui de Shelley (« ... *and whose*

contraire. On aura aussi retenu la minute de survie comme minute de sur-vérité : presque rien, un suspens, un sursaut, le temps de prendre le pouls et de retourner le sablier. Il est entré dans la chambre « remplie d'inconnus ».

... j'aurais voulu comprendre pourquoi, après avoir tant résisté pendant tant d'années interminables, elle n'avait pas trouvé, pour si peu de temps, la force de ne pas céder encore. Naïvement, j'appréciais ce temps à quelques minutes, et quelques minutes n'étaient rien. Mais ces quelques minutes avaient été pour elle plus qu'une vie, plus que cette éternité de vie dont on nous parle, et la sienne s'y était perdue. Ce que Louise en téléphonant m'avait dit : « Elle se meurt », était vrai, d'une vérité à saisir au vol, elle se mourait, elle était presque morte, l'attente n'avait pas commencé à ce moment-là; à ce moment-là elle avait pris fin : ou plutôt la dernière attente avait duré à peu près le temps de la communication : au début, vivante et lucide, épiant tous les mouvements de Louise; vivante encore, mais déjà sans regard, sans un signe d'acquiescement au moment où « elle se meurt »; et, à peine le téléphone raccroché, le pouls, dit l'infirmière, s'éparpilla comme du sable.

« Plus qu'une vie, plus que cette éternité de vie... » : ce plus, cette *sur-vie* marque, du moins dans la séquence que je viens de citer, une survie dans le temps de la vie, dans la forme d'un sursis. Avant de mourir, dans ces « quelques minutes », elle a vécu « plus qu'une vie ».

Cet excès qui dans la vie triomphe de la vie et dans le temps vaut plus que l'éternité de vie, il est déjà tout autre

hour/Was drained to its last sand in weal or woe,/So that the trunk survived both fruit and flower ». « ... And suddenly my brain became as sand... » Puis s'induit le jeu des traces animales, effacées ou imprimées, et l'« éclat » de la « nouvelle Vision »). février 1978. Patmos. La vision. L'apocalypse. Les traducteurs devront encore revenir au texte apocalyptique de *Glas*. Ils expliqueront la nécessaire impudeur de ces auto-références et auto-citations. J'écris ici sur l'auto-citation, sa nécessité et

que la vie ou que l'éternité de vie, mais il se *présente*, si on pouvait encore dire, avant l'arrêt de mort, avant la mort de J., « dans », « la » « vie ». Après la mort, après que Louise, ayant dû « lire sur mon visage quelque chose d'imminent qu'elle sut qu'elle n'avait pas le droit de voir, ni personne au monde », eut emmené tout le monde, le narrateur reste seul avec la morte. Il est assis « au bord du lit ». Il décrit celle qui montre alors « l'immobilité d'une gisante et non d'une vivante ». Il faut suivre, dans les « deux » « récits » qui composent *L'arrêt de mort*, le motif insistant de la sculpture mortuaire, du masque et de l'empreinte, du testamentaire, de l'embaumement, de la crypte, de tout ce qui garde le mort, à la fois vivant et mort, au-delà de la vie et au-delà de la mort. « Elle n'était plus qu'une statue, elle absolument vivante. » Ses mains gardent encore la trace contractée de « l'immense combat qu'elle avait livré ». C'est alors l'appel et la résurrection, le triomphe de la vie, le moment où « *cette* jeune fille qui était morte, à mon appel revint à la vie ». Il appelle J. par son prénom, mais ce prénom n'est jamais prononcé dans le récit qu'il fait de la profération. Celle-ci reste interdite au récit. Le nom ne doit pas être prononcé publiquement, à haute voix. L'initiale garde le secret comme une tombe. Jalousement. La résurrection de J. sera plus tard annoncée comme une bonne « nouvelle ». Nous tiendrons compte, plus tard, du fait que l'autre femme, dans l'autre récit, s'appelle Nathalie, autrement dit Noëlle.

Je me penchai sur elle, je l'appelai à haute voix, d'une voix forte, par son prénom; et aussitôt - je puis le dire, il

ses mirages. Puis, toute écriture est triomphante. L'écriture est triomphe (*Schreiben und Siegenwollen*), assurance maniaque de sur-vie. C'est ce qui la rend insupportable. Essentiellement indiscreète et exhibitionniste. Même si on n'y lit pas un « c'est moi que v'là ». Et la surenchère de discrétion n'est que plus-value du triomphe, supplément de triomphe - à vomir. Voilà ce que je dis. Je dis cela contre Nietzsche, peut-être : le triomphe sur soi recherche aussi le pouvoir (*Gewalt*). Donc, j'y

n'y eut pas une seconde d'intervalle - une sorte de souffle sortit de sa bouche encore serrée, un soupir qui peu à peu devint un léger, un faible cri; presque en même temps - de cela aussi je suis sûr - ses bras bougèrent, essayèrent de se lever. A ce moment, les paupières étaient tout à fait closes. Mais une seconde après, peut-être deux, brusquement elles s'ouvrirent, et elles s'ouvrirent sur quelque chose de terrible dont je ne parlerai pas, sur le regard le plus terrible qu'un être vivant puisse recevoir, et je crois que si à cet instant j'avais frêmi et si j'avais éprouvé de la peur, tout eût été perdu, mais ma tendresse était si grande que je n'eus même pas une pensée pour le caractère singulier de ce qui se passait, qui me parut certainement tout à fait naturel, à cause de ce mouvement infini qui me portait à sa rencontre, et je la pris dans mes bras, tandis que ses bras me pressaient, et, à partir de ce moment, elle fut non seulement tout à fait vivante, mais parfaitement naturelle, gaie et presque guérie.

Entre l'appel - le seul prononcé d'un prénom qui n'est même pas révélé - et une résurrection qui ne se signale que d'un souffle, *il n'y a pas eu le temps* (« pas une seconde d'intervalle »). Le premier « souffle », le premier « soupir » (on dit le dernier soupir pour la mort), le premier « cri » de ce qui vient de naître n'a pas *suivi* un appel qui ne fut rien d'autre qu'un prénom à haute voix. La résurrection, la naissance ou le triomphe de la vie, n'aura donc pas été l'effet d'une cause. Plutôt un événement absolu, une cause même, la *cause*, la *Chose*, le *pré-nom* même dont on ne sait plus, dès lors que l'intervalle ou l'interruption ne sépare plus l'appel du

reviens, le texte apocalyptique de *Glas* (ce que j'écris ici a un rapport à la lecture, l'écriture, l'enseignement comme apocalypse, à l'apocalypse comme révélation, à l'apocalypse dans sa portée eschatologique et catastrophique, à *l'Apokalypsis Ioannou*. Les traducteurs citeront *Glas*, ceci, entre autres choses, qui commence ainsi (p. 220) : « Après avoir développé le négatif radiographique des chrêmes et bandelettes testamentaires (pourquoi oindre et bander dans les deux testaments?), après

premier souffle, qui l'a prononcé pour qui. Elle l'a entendu avant même qu'il ait fini d'être articulé par l'autre. Elle s'appelle comme l'autre et c'est comme le nom donné pour la première fois, à la naissance. Cette réponse (*responsa*) épouse l'appel, l'accompagne plutôt qu'elle ne le suit, le performe en une nomination plutôt qu'elle ne lui succède, elle le rend même possible en se donnant sans condition, comme un inconditionné; ce temps est le contemporain de la fin de *L'arrêt de mort* : «... et à elle [cette *pensée*], je dis éternellement " Viens ", et éternellement, elle est là ». Le « et » (« et aussitôt », « et éternellement ») conjoint dans un temps sans terme et l'appelé(e) et l'appelant, et le *viens* et la venue de qui vient. En ce sens, on ne peut plus décrire l'appel (demande, ordre, désir, etc.) et la réponse dans les termes on selon les distinctions habituelles d'une analyse des actes locutoires. L'effet *viens* du « prénom » transcende toutes ces catégories (on dira en ce sens que c'est strictement un « transcendantal » : *qui transcendit omne genus*). C'est cet événement à la fois quotidien et extraordinaire que « raconte » aussi *L'arrêt de mort*. Mais il le raconte en le performant secrètement. L'instance cryptique de ce secret n'est pas seulement marquée par l'initiale d'un prénom qui n'est ni un nom ni un verbe ni un pronom (l'initiale tout au plus, si on veut, du pronom Je, J.). Elle se remarque sans cesse, comme toute crypte, d'un rapport à la loi, d'un interdit. Le narrateur dit régulièrement qu'il ne peut pas dire. Il lui est interdit de dire. Et donc il le dit. Et si l'arrêt de mort laisse entendre l'arrêt de justice, s'il dit la loi, c'est aussi un arrêt qui arrête, d'une sentence, la parole et le droit de parler (« De tout le reste, je

en avoir attaqué, analysé, fait virer les reliques dans une sorte de bain actif, pourquoi ne pas y chercher les restes de Jean? L'Évangile et l'Apocalypse violemment sectionnés, fragmentés, redistribués, avec des blancs, des déplacements d'accents, des lignes sautées et décalées, comme si elles nous parvenaient à travers un téléscripateur détraqué, une table d'écoute dans un central téléphonique encombré : « la lumière brille dans les ténèbres et les ténèbres [...] gloire [...] qui est digne d'ouvrir le

ne veux rien dire. [...] Je n'ai rien raconté d'extraordinaire ni même de surprenant. L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête. Mais je ne suis plus maître d'en parler »). Le même interdit encrypte la résurrection au moment où le narrateur voit la Chose terrible; on sait qu'il ne la voit pas comme quelque chose, quelque chose d'autre mais comme un voir, un regard, des yeux, quand les paupières de J. « s'ouvrirent sur quelque chose de terrible dont je ne parlerai pas, sur le regard le plus terrible... ». Auparavant, on s'en souvient, Louise avait vu, sur le visage du narrateur « quelque chose d'imminent qu'elle sut qu'elle n'avait pas le droit de voir, ni personne au monde... ». L'arrêt de mort est donc aussi la décision interdictrice qui arrête l'*arrêt de mort* (le « récit » portant ce titre) au bord de l'événement qu'il n'a pas le droit de raconter, mais qui, aussi bien, met en oeuvre, le fait raconter, le décide à raconter depuis ce suspens interdicteur, le fait repartir vers le récit impossible, pour raconter (ce) qu'il ne racontera pas. Le texte commente le titre (*parergon* ou *cartouche* entre l'œuvre et le dehors, comme lieu du droit à la littérature), un titre qui en fait ainsi partie sans lui appartenir; mais le titre énonce aussi l'impossibilité du texte ou du ci-devant récit qu'il aura intitulé, l'impossibilité de l'intitulé. L'arrêt de mort : de l'intitulé. Ou de l'en-tête. Sa condition de possibilité et d'impossibilité. Toute une conjugaison, à tous les temps, de la loi du devoir (je dois, je dus, je n'aurais pas dû, je ne dois pas, je devrai ne pas, je n'aurais pas dû, etc.); toutes les démarches, à tous les temps et sur tous les modes, du *pas* d'interdiction. Le *double bind* et la double *invagination* de cette interdiction donnent à lire

livre et d'en rompre les sceaux... » jusqu'à (p. 222) : « Comme son nom l'indique : l'apocalyptique, autrement dit le dévoilement capital, met en vérité à nu la faim de soi. *Pompes funèbres*, on se rappelle, sur la même page: "Jean m'était enlevé [...] Il fallait une compensation à Jean [...] J'avais faim de Jean. " Ça s'appelle une compensation colossale. Le phantasme absolu comme s'avoir absolu en sa gloire la plus endeuillée : s'engloutir pour être auprès-de-soi, faire de soi une bouchée, être-

l'illisibilité de cet événement impossible (la survie de résurrection), de cette « nouvelle ». Ainsi :

... en me demandant depuis quand j'étais là, il me sembla qu'elle se rappelait quelque chose ou qu'elle fût près de se le rappeler, et en même temps elle éprouvait une appréhension, qui était liée à ma personne, ou à ma venue trop tardive, ou au fait que j'avais vu et surpris ce que je n'aurais pas dû voir. Tout cela vint jusqu'à moi à travers cette voix. Je ne sais comment je répondis. Elle se détendit aussitôt et redevint absolument humaine et vraie.

Si étrange que cela paraisse, je ne crois pas avoir donné, pendant toute cette journée, une seule pensée distincte à l'événement par lequel J. se trouvait à nouveau capable de me parler et de rire avec moi. C'est qu'en ces instants, je l'aimais tout à fait, et le reste n'était rien. J'avais eu seulement le sang-froid d'aller trouver les autres pour les avertir que J. était rétablie. Je ne sais comment ils prirent cette nouvelle...

Le narrateur rapporte qu'il a rapporté : une nouvelle. Un récit, une nouvelle (*novella*) et une bonne nouvelle, en évangéliste revenant, revenu dire la résurrection de J. Portée christique du récit : arrêt qui met à mort, arrêt de mort selon la résurrection qui dit : « Je suis la vérité et la vie », le triomphe de la vie, etc. Cette dimension évangélique est soutenue par plus d'un indice ou d'un témoin, je dirais presque d'un martyr, dans la narration. Il y a là un effet de « superposition » des images qui s'inscrit elle-même *en abyme* dès la rencontre du médecin, celui qui le premier condamne J. à mort. Il est croyant :

devenir (en un mot bander) son propre mors... » Le thème apocalyptique de *Glas*, bien entendu, ne tient pas seulement au fait que le mot grec (*Apokalypsis*), autre phénomène de traduction, fut un recours des Septante pour traduire le verbe *gilah* qui signifie découvrir en hébreu, découvrir en particulier le sexe, l'oreille et les yeux. Dans *Freud et la scène de l'écriture*, je me réfère à Ézéchiel. (Voir à ce sujet ce que Bloom dit du Char de YHWH et du *Triumph*) et à telle séquence : « Je mange

Le premier jour, il m'accueillit par cette déclaration : «J'ai le bonheur d'avoir la foi, je suis croyant. Et vous?» Sur le mur de son cabinet, il y avait une admirable photographie du Saint-Suaire de Turin, photographie où il reconnaissait la superposition de deux images, celle du Christ, mais aussi celle de Véronique; et en effet, derrière la figure du Christ, j'ai vu distinctement les traits d'un visage de femme extrêmement beau et même superbe, à cause d'une bizarre expression d'orgueil. Pour en finir avec ce médecin, il n'était pas sans qualités, ayant, me semble-t-il, une sûreté de diagnostic très supérieure à la moyenne.

Cette « superposition » redoublée *en abyme* ne revient pas à constituer l'Évangile en paradigme ou en modèle de référence, comme si *L'arrêt de mort* était une puissante citation ou la remise en œuvre cryptique d'une grande narration exemplaire. Ni l'inverse : car on pourrait aussi être tenté de lire *L'arrêt de mort* comme la régression analytique vers une sorte de récit originaire, d'événementialité nucléaire, une séquence invariante dont les Évangiles eux-mêmes n'auraient été qu'un exemple, une variation, un cas. Le rapport me paraît autre, il est de sérialité sans paradigme. Et s'il y a récit, c'est dans la mesure où aucun paradigme ne peut l'arrêter. La répétition sérielle comporte des « effets » de paradigme mais les réinsère dans la série; et cette réinsertion est déjà, encore, mise en œuvre dans *L'arrêt de mort* qui constitue à « lui seul », si on peut dire, une série de récits, au moins deux, de récits à la fois analogues, d'où la série, et absolument hétérogènes, n'offrant aucune garantie à l'analogie. Il est d'ailleurs remarquable, soit dit au

[le rouleau de la loi] Et c'est dans ma bouche comme une douceur de miel. » Passage analogue dans l'Apocalypse : «... je pris le livret et je l'avalai, et, dans ma bouche, il fut doux comme du miel, mais lorsque je l'eus avalé, il y eut de l'amertume dans mes entrailles. » Rapprochements nécessaires, effets de traduction et de surimpression dans *The Triumph of Life*, dans *La folie du jour* et dans *L'arrêt de mort* (entre autres). Par exemple à cause de la *vision* (« Et j'eus une vision... » « Kai

passage et à propos du voile de Véronique, que cet épisode de la passion n'appartienne pas aux Évangiles canoniques. Le fait est signalé par Pierre Madaule dans *Une tache sérieuse? récit* (Gallimard, 1973, p. 106). Le rapport de Shelley à ceux que Harold Bloom appelle ses « précurseurs » n'est-il pas analogue dans *The Triumph of Life*? Ne peut-on dire de ce « poème » qu'il est une « nouvelle »?

La question résonne ainsi : qu'est-ce qu'une *nouvelle* dès lors qu'elle ne rapporte pas, ne se rapporte pas comme le récit d'un événement de sur-vie, pas plus qu'elle ne le produit simplement, mais entretient avec cet « événement » (*survivre*) le rapport insolite que nous traquons ici sous les titres de *L'arrêt de mort* ou de *The Triumph of Life*? Sur-vivre arrive à l'« aube », au lever du soleil, pour qui dit *Je* et ne doit rien dire (« De tout le reste, je ne veux rien dire » / « ... *I, whom thoughts which must remain untold / Had kept as wakeful as...* »). Tout le déversement de lumière et de gloire solaire, à l'ouverture du *Triomphe*, le voici concentré au moment de la résurrection de J. : « Le réveil de J. avait eu lieu à l'aube, presque avec le soleil, et cette lumière l'avait enchantée. » Si nous en avons ici le temps et la place, il faudrait faire comparaître la figure paternelle du soleil (« *The Sun their father...* ») qui domine l'ouverture du *Triomphe*, en attendant, du côté de la lune, le fantôme d'une mère morte (« *The ghost of its dead mother* »), avec la figure effacée, délibérément frappée d'insignifiance, par J., de sa mère, de la « reine mère », simple figurante, figure sans figure, origine disparaissante de toute figure, fond sans fond contre lequel se bat et s'enlève à chaque instant la vie de

eidon... ») qui rassemble tous ces textes à Patmos (Hölderlin est là, avec beaucoup de monde). Mais aussi à cause du *Viens* qui en forme la scansion régulière. *Pas* à cause du *viens*, en surimpression d'Apocalypse. Formidables problèmes de traduction. Les traducteurs devraient lire - et citer - tous ces textes en hébreu et en grec. Que se passe-t-il quand on traduit *eidon* par *vision*? Et par *viens* et parfois par *va* les deux mots « *Erkbou* » et « *Hupagè* » ? « *Va* » et « *Viens* » de *Thomas l'Obscur* (en deux

J. Comme nous n'aurons jamais le temps et la place nécessaires pour cette mère, en voici un passage, un des passages furtifs et réguliers. Quelques lignes après le « réveil » à l'« aube » :

Les effets de la morphine sur son esprit semblaient nuls : un malade qui s'abandonne aux stupéfiants peut paraître lucide et même profond, mais n'est pas gai; or elle était extrêmement gaie, et de la manière la plus naturelle; je me souviens qu'elle plaisait sa mère de la façon la plus gentille, ce qui était rare. Cette gaieté, maintenant que je vois tout ce qui eut lieu avant et après, est un souvenir qui suffirait à tuer un homme. Mais à ce moment, je la voyais gaie et j'étais gai, moi aussi.

Pendant tout ce jour, elle n'eut presque aucune crise, et elle parla et elle rit de façon à en avoir vingt. Elle mangea beaucoup plus que moi...

Il y a beaucoup à dire de cette gaieté, de la qualité d'expérience ainsi nommée pour décrire le propre d'un survivre, la légèreté de son affirmation, du *oui, oui*, du *oui à oui* sans mémoire de soi, du *oui* qui, ne disant et ne décrivant rien, ne performant que cette affirmation du *oui* disant *oui à oui*, *ne doit même pas* s'avoir et se savoir. Mais ce « ne pas devoir » ou « devoir ne pas » est aussi un interdit qui interpose un inconscient entre l'événement et l'expérience même de l'événement, entre le sur-vivre et l'expérience présente, consciente, sachante, de ce qui arrive ainsi. Je - qui dit moi, c'est-à-dire moi - ne sait pas ce qui me sera arrivé. *J. ne doit pas savoir ce qui lui est arrivé*. Ce « ne-pas » s'entend selon toutes les modalités qu'on voudra, il se récite ici sur tous les modes. Effroi du narrateur :

versions). Conduire toute la lecture de *L'arrêt de mort* vers la fin, au moment où Jésus dit : « Je suis... l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le début et la fin (*prōtōs kai eskhatos, ē arkhē kai to tēlos*), *Oui*, je viens bientôt (*Nai, erkhomai takhu*) Et le souffle (*pneuma*) et la fiancée (ou l'épouse, Numphē) disent « Viens », etc. En passant par toute la bibliographie et la sigillographie des *sept sceaux*. Et par *Le dernier homme* de Blanchot (« Souvent ce qu'il racontait de son histoire était si manifeste-

« Pourquoi, dit-elle sèchement, restez-vous *précisément* cette nuit? » Je suppose qu'elle commençait à en savoir aussi long que moi sur les événements du matin, mais à ce moment-là, je fus épouvanté à la pensée qu'elle pourrait découvrir ce qui lui était arrivé; il me semblait que c'était là quelque chose d'absolument effrayant à apprendre pour un être qui avait naturellement peur de la nuit.

Il n'est donc pas sûr qu'elle sache cela même qui *lui* est arrivé, à *elle*, à savoir la survie; en tout cas elle ne devrait pas le savoir, elle doit ne pas l'avoir su, elle n'aurait pas dû le savoir, etc. Savoir veut dire ici « découvrir » ou « apprendre ». Ce sont les mots du narrateur. Or ce qui le plonge dans l'effroi, c'est que J. ait pu « apprendre » ou « découvrir » *de lui*, de son récit plus ou moins irrépressible, d'une relation qu'il n'aurait pas pu contenir à l'événement, le triomphe de la vie qui lui était en somme arrivé. Il est effrayé à la pensée d'avoir laissé passer quelque chose, d'avoir transgressé l'interdit pesant sur le récit de l'événement, d'un événement déjà passé, qui n'a jamais été *présent* (car elle a repris souffle avant l'instant où il a fini de prononcer son prénom, de lui donner à entendre « Viens », « reviens »), car l'événement appartient de lui-même à l'ordre du récit.

Cette chose effrayante est arrivée sans jamais se présenter. Cet événement reste indicible au moment même où il est vu, vu sans que rien se donne à voir qu'un regard ou une *vision* («ses paupières... s'ouvrirent sur quelque chose de terrible dont je ne parlerai pas, sur le regard le plus terrible... »). Or ce terrible de la chose n'est pas seulement indicible, inénarrable,

tement emprunté à des livres qu'averti aussitôt par une sorte de souffrance, l'on faisait de grands efforts pour éviter de l'entendre. C'est là que son désir de parler échouait le plus bizarrement. Il n'avait pas une idée précise de ce que nous appelons le sérieux des faits. La vérité, l'exactitude de ce qu'il faut dire l'étonnait. [...] " Qu'entendent-ils donc par événement? ", je lisais la question dans son mouvement de retraite. [...] Elle l'appela le professeur [...] Il ne s'adressait à personne. Je ne

il est interdicteur, il interdit de dire. Et même de voir (« ... j'avais vu et surpris ce que je n'aurais pas dû voir »). Mais l'interdit par lui-même se transgresse (« je n'aurais pas dû... »). Il *arrête* le récit, autrement dit le paralyse mais aussi bien le met en mouvement d'un seul *pas*. L'interdit se transgresse, il produit le pas de franchissement. C'est le récit. Le récit dit « ce qui est arrivé » sans avoir été présent et le dit au « sujet » même auquel c'est arrivé et qui est censé ne pas le savoir; ce récit impossible est *débordé* par son propre arrêt de mort. Ce qui doit rester hors d'atteinte pour lui, voilà ce qui le ranime à chaque instant. La chose interdite interdit. L'interdit(e) arrive sans arriver au récit. Et J. ne devrait pas savoir du *Je* ce qui arrive ainsi sans arriver à elle, le « sujet » de la chose.

« Chose » a peut-être toujours désigné, dans la philosophie, ce qui n'arrive pas. Des choses arrivent mais *la Chose* déterminée en *hypokeimenon* ou en *res*, c'est la substance à laquelle des accidents arrivent, des prédicats surviennent mais qui, elle, ne peut être l'accident ou le prédicat d'autre chose. La chose n'arrive pas à autre chose. La définition de la chose comme *hypokeimenon* dit ce à quoi le *sumbebekos* ou l'accident arrive, mais qui, en tant que chose, n'arrive pas. Dans cette mesure et en ce sens du moins, l'histoire ou la possibilité du récit n'est pas essentiellement constitutive de la chose. Pas plus qu'elle ne l'est de la chose comme *aistheton* ou comme *hylé*, pour reprendre les trois déterminations dont Heidegger nous a proposé l'histoire - ou la fable - dans *L'origine de l'œuvre d'art*. Or ici, la Chose est « terrible » parce que, dans son inarrivée même, elle advient au « Viens », dans son pas de

veux pas dire qu'il ne m'ait pas parlé à moi-même, mais l'écoutait un autre que moi [...] Vient-il encore? S'en va-t-il déjà? [...] Bonheur de dire oui, d'affirmer sans fin [...] Il lui fallait être en surnombre : un de plus, seulement un de plus [...] La pensée qui m'est à tout instant épargnée : lui, le dernier, ne serait pourtant pas le dernier [...] Un Dieu lui-même a besoin d'un témoin [...] Mais, moi présent, il serait le plus seul des hommes, sans même soi, sans ce dernier qu'il était, - ainsi le

chose. Procès comme arrêt de mort indécidable, ni la vie ni la mort, SUR VIVRE plutôt, le procès même qui appartient sans appartenir au procès de la vie et de la mort. Survivre ne s'oppose pas à vivre, pas plus que cela ne s'identifie à vivre. Le rapport est autre, autre que l'identité, autre que la différence de distinction, indécis, ou, en un sens très rigoureux, « vague », évasif, évasé comme on le dirait d'un bord ou de ses parages. Je citerai ici un passage où « vivre, survivre » est défini comme un « but vague » justement, au moment précis où cette virgule entre les deux verbes réimprime le vague d'une transition ou d'une apposition entre les deux termes : ni conjonction, ni disjonction, ni équation, ni opposition, seulement une ponctuation marquant la pause avant que soit dit le désir d'une arête, d'un arrêt, d'une « décision ferme ». Espacement de ce que l'on pourrait ici nommer *parage*.

Je le cite aussi, ce passage, à cause de la contiguïté d'un *triomphe*. C'est une des fois où elle « triompha » : absolument, intransitivement. Voici : « Le point au cœur ne disparut pas, mais les symptômes s'atténuèrent et une fois encore elle *triompha*. A nouveau, il fut question du traitement : elle le désirait beaucoup, soit pour en finir, soit parce que son énergie ne pouvait plus se contenter d'un but *vague, vivre, survivre*, mais avait besoin d'une décision ferme sur laquelle elle pourrait peser fortement. » (Je souligne.)

Ce « vivre, survivre », en ce parage, retarde à la fois la vie et la mort sur une ligne (celle du *sur* le moins sûr) qui n'est donc ni d'une opposition tranchante ni d'une adéquation stable. Il diffère, comme la *différance*, au-delà de l'identité et de la

tout dernier. » Il aurait fallu tout citer, exhaustivement) ou de Nietzsche (par exemple *Ödipus. Reden des letzten Philosophen mit sich selbst*. Ein Fragment aus der Geschichte der Nachwelt : « Le dernier philosophe, c'est ainsi que je m'appelle, car je suis le dernier homme. Personne ne me parle que moi seul et ma voix vient à moi comme celle d'un mourant... » Tout citer. Mais je relirai cela ailleurs. Ceci aussi est un « fragment »). Contexte non saturable. Et comment ce que j'écris ici

différence. Son élément est bien d'un récit formé de traces, d'écriture, d'éloignement, de télé-graphie. Le téléphone et le télégramme ne sont que des modes de cette télégraphie dans laquelle la trace, le graphème en général, ne surviennent pas à la structure télélique mais la marquent *a priori*. La différance, arrêt de mort ou triomphe de la vie, diffère (comme) le récit d'écriture. Cela se remarque, par exemple, dans le contexte immédiat du passage que je viens de citer quant au triomphe, et quant au « vivre, survivre ». Le narrateur vient de raconter, d'écrire ce que J. lui avait écrit (« A Arcachon, au début de mon séjour, J. m'écrivait assez longuement et son écriture était toujours aussi ferme et vigoureuse »). Le narrateur est toujours éloigné (au loin, *télé-*), il revient toujours de loin et finalement reste au loin. Que lui écrit-elle? « Elle m'apprit que le médecin venait de lui faire signer un papier pour le cas d'un accident. Le traitement, qui consistait en piqûres - chaque jour une piqûre chez *elle* -, allait donc commencer. » Le médecin, celui qui l'avait donc condamnée et avait en somme signé son arrêt de mort en lui prescrivant un traitement, l'auteur de l'arrêt de mort lui demande, à elle, la condamnée, de dégager sa responsabilité de médecin en souscrivant à l'arrêt de mort. Déjà le narrateur avait souscrit à la condamnation en la *signifiant* à J. Là, il faut que d'une écriture signée, contresignée, elle s'abandonne et se donne la mort, qu'elle la risque pour tenter de survivre. *Geste confirmé* par la demande ailleurs formulée : si vous ne me tuez pas, vous me tuez. Or ce traitement lui-même, ordonnance et prescription, sera à son tour différé, remis à plus tard, pour une raison encore tue, après une « crise » et plus

pourrait-il « concerner » *The Triumph of Life* que je lis dans une langue « étrangère » et dont tant de traits contextuels me manquent? A quelles conditions pourtant...? 20-27 février 1978. Jugement dernier. Résurrection des morts. Les fantômes, les *Doppelgänger* (Nietzsche : je suis un *Doppelgänger*, in *Ecce Homo*. L'événement - qui « *sur-vient* », comment traduiront-ils ce mot? - n'est de rien, de rien d'autre que l'allée - venue elle-même). L'apocalypse, l'eschatologie : la « dernière guerre »,

d'un coup de *téléphone*. La veille du jour où le traitement « allait donc commencer » et une fois le papier signé, « elle ressentit un point violent au cœur et eut une crise de suffocation si forte qu'elle fit téléphoner à sa mère [elle ne téléphone pas elle-même, elle *fit* téléphoner, relais supplémentaire] et elle-même appela le médecin. Ce médecin, comme tous *les* spécialistes un peu importants, ne se dérangeait pas. Mais, cette fois-ci, il vint assez vite, sans doute en raison du traitement qu'il devait entreprendre le lendemain. Je ne sais ce qu'il observa : il ne m'en parla jamais. A elle, il dit que ce n'était rien et il lui prescrivit, en effet, des remèdes insignifiants. Toutefois, il décida de remettre le traitement à quelques jours ». Comme c'est alors qu'« une fois encore *elle* triompha », le soupçon s'installe : entre la mise en œuvre du traitement et l'arrêt de mort il y a peut-être un rapport, puisqu'elle triomphe quand le traitement est différé. Mais comme elle demande aussi la mort et se la donne, toutes *ces* propositions sur le triomphe et l'arrêt se renversent à chaque instant.

Telle serait la sur-vérité du survivre, l'hypertopie de ce procès. La Chose a lieu sans avoir lieu : non-lieu du procès, non-lieu à la « fin » du procès, au-delà *même* de l'acquittement, de la dette, du symbolique et du juridique. (Le non-lieu est cette sanction étrange, dans le droit français, qui vaut *plus* qu'un acquittement : il annule fictivement le procès même de l'accusation, l'instruction, la prévention et la « cause » alors même que, pourtant, l'instruction a bien eu lieu : l'archive en reste, et l'attestation.) L'événement inénarrable de la survie tient le récit en haleine, le temps d'un laps interminable qui n'est pas

« contexte » de *L'arrêt de mort*. *Viens* se dit, s'adresse à l'événement lui-même. Surimpression apocalyptique des textes. Car il n'y a pas de texte paradigmatique. Seulement des rapports de hantise cryptique entre les marges. Pas de palimpseste : inachèvement achevé. Pas de morceau, pas de métonymie, pas de corpus intégral. Donc pas de fétichisme. Tout ce qui se dit ici au titre de la double invagination peut être rapporté, travail de traduction, à ce qui s'élabore par exemple

seulement le temps du récit : le récitant (entre la voix narratrice et la voix narrative) est aussi et d'abord un *survivant*. Cette survivance est aussi une revenance spectrale (le survivant est toujours un fantôme) qui se remarque et met en scène dès le départ, au moment où le caractère posthume, testamentaire et scriptural du récit vient à se déployer. Le narrateur a parlé de la condamnation de J. par le médecin, de la manière dont il la lui a signifiée, des « quelques lignes » qu'elle « écrivit » et « voulut garder secrètes » (« je les ai encore [...] De moi nulle mention. Je compris avec quelle amertume elle m'avait vu consentir à son suicide... »). Et le voici lui-même, condamné par le même médecin, et donc survivant, dans un « reste à vivre » de « surnombre » :

Son médecin m'avait dit d'elle qu'il la tenait pour morte depuis 1936. Il est vrai que le même médecin, qui m'a soigné quelque temps, m'a dit aussi un jour : « Comme vous devriez être mort depuis deux ans, tout ce qui vous reste à vivre est en surnombre. » Il venait de m'octroyer six mois de survie et il y a de cela sept ans. Mais il avait alors une raison importante de me souhaiter à six pieds sous terre. Ces paroles ne signifiaient que son désir. Pour J., je crois qu'il disait vrai.

Cela n'exclut pas que l'arrêt de mort de J. signifie *aussi* le désir du narrateur.

Le sur-nombre (la surnumérologie - 1936, deux ans, six mois, sept ans, six pieds, etc. - qui règle, ici et ailleurs, tous ces comptes) et la survivance installent ce récit, le ci-devant « récit » sans récit (l'effacement de la mention « récit » fait

dans *Glas*, à propos du fétichisme, comme argument de la *gaine* (vagina : gaine, p. 257, cf. aussi, à propos du fétichisme, « contre » Hegel, Marx et Freud, p. 235 et p. 253. Freud : le fétiche s'érige comme un « monument », un « *stigma indelebile* », un « signe de triomphe »). *L'arrêt de mort* et le fétichisme (« Dans ses terreurs nocturnes, elle ne l'était pas du tout [superstitieuse]; elle faisait face à un danger très grand, mais sans nom et sans figure, tout à fait indéterminé, et, quand elle était

maintenant partie du récit de *L'arrêt de mort*) dans la sur-vérité, dans le supplément de vérité sans vérité.

Pourquoi sur-vérité? Au moment où le narrateur a dit «Je fus épouvanté à la pensée qu'elle pourrait découvrir ce qui lui était arrivé; il me semblait que c'était là quelque chose d'absolument effrayant à apprendre pour un être qui avait naturellement peur de la nuit », il se soupçonne lui-même d'avoir laissé se dire ce qu'il ne fallait pas dire, c'est-à-dire, comme toujours, la seule chose à dire, la chose effrayante. Commence alors ce que j'appellerai, selon une figure justifiée ailleurs (*Pas*), l'escalier ou l'escalade de la vérité, une vérité *sur* l'autre, l'une au-dessus ou au-dessous de l'autre, chaque marche étant plus ou moins vraie que la vérité. Il ne s'agit pas ici de vérité impersonnelle ou objective, de véridicité, d'un dire-vrai adéquat à la chose. Il ne s'agit pas non plus du rapport entre la vérité et l'interdit (la vérité qu'il ne faudrait pas dire), d'une vérité transgressive ou d'une transgression de la vérité, de la vérité comme loi ou au-dessus de la loi.

Il y aurait, de la part de J., une *demande de récit* :

Oui, peut-être ai-je commis une grande faute en ne lui disant pas ce qu'elle attendait que je lui dise. Ce manque de franchise nous a mis l'un en face de l'autre comme des êtres qui se guettaient mais ne se voyaient plus.

Ce qu'il ne lui a pas dit, il ne le lui a pas caché, elle le savait assez, d'une certaine manière, pour attendre qu'il le lui dise, « que je le lui dise ». Ne pas dire la vérité, ici, ou plutôt manquer de « franchise », ce n'est pas ne pas dire quelque chose

seule, elle y faisait face toute seule, n'ayant recours à aucun subterfuge, à aucun fétiche ». De même tout ce qui se dit ici au titre de la double invagination peut être rapporté, travail de traduction, à ce qui se dit de l'hymen, comme syllepse, et de la vitre dans *La double séance*. Développement à venir quant à la structure *vitriifiante* de l'écriture et du désir dans *L'arrêt de mort* (« ... je la vis à nouveau à travers la vitre d'un magasin. Quelqu'un qui a tout à fait disparu et qui brusquement,

(qui est sue d'une certaine manière) mais tout simplement ne pas *dire*, ne pas *avouer* ce qui est, dans son contenu, sans nouveauté, ne pas avouer ce qui est déjà révélé, ne pas dévoiler le révélé. On pourrait alors penser que la vérité est ici dans l'acte de *dire*, de *réciter*, et non pas dans le rapport de véridicité entre le dire et le dit, entre le dit et la chose dite, ici entre le récit et le récité, comme sens ou comme référent, autant de distinctions remises en cause par toute cette hypertopique. Mais ce serait encore confier la vérité au *présent* d'un acte (*dire*, *réciter*, etc.), voire d'un performatif (un *dire* ou un *réciter* qui produirait présentement le référent du dit ou du récit, le référent récité du récit, son référé non différé). Or ce présent est aussi emporté dans la démarche en escalier de la sur-vérité.

Sur-vérité du sur-vivre. La vérité qui n'est pas dite à J. la survivante, ce n'est pas, comme dans le cas courant, qu'elle est condamnée, que la maladie ne lui pardonnera pas, qu'elle *va* mourir, voire qu'elle *vient* de mourir mais bien que J. n'est pas morte ou plutôt qu'elle aura été morte et aura survécu. Le terrible de la chose, c'est cela : la chose comme événement de survie; et d'une survie qui n'aura jamais été présente. C'est pourquoi elle est sans vérité, plus ou moins que vraie. Au narrateur, lui-même condamné à la survie et condamné par le *double bind* d'une demande impossible, cette sur-vérité procure une double « excuse » :

1. « J'ai cette excuse qu'en cette heure je l'élevais bien plus haut que n'importe quelle vérité, et la plus grande vérité m'importait moins que le plus léger risque de la rendre inquiète. »

est là, devant vous, derrière une glace, devient une figure souveraine (à moins qu'on en soit ennuyé) [...] La vérité, c'est qu'ayant eu cette chance de la voir à travers une vitre, je n'ai jamais, pendant le temps que je l'ai rencontrée, cherché plus qu'à ressaisir sur elle " l'immense plaisir " et aussi à briser la vitre. [...] L'étrangeté consistait en ceci que le phénomène de la vitre, dont j'ai parlé, s'appliquait à tout, mais principalement aux êtres et aux objets d'un certain intérêt. Par exemple,

Si on s'en tenait là, on pourrait interpréter ce mouvement dans la banalité : il préfère le bien-être dans la vie, la paix ou la quiétude de J. à sa propre sincérité, à son propre rapport à la vérité. Mais justement ce n'est pas tout, et c'est pourquoi l'excuse se double, celle du moins qu'il a ou qu'il se donne : J. accède ou plutôt n'accède pas, aborde seulement, s'en approchant, à une vérité supérieure à la sienne, à celle au nom de laquelle il s'interdit de dire le vrai.

2. « J'ai aussi cette excuse que, peu à peu, elle sembla se rapprocher d'une vérité au regard de laquelle la mienne perdait tout intérêt. »

Le parage de la vérité dont elle ne fait que s'approcher, c'est peut-être ce qu'elle savait déjà et voulait néanmoins, croit-il, entendre de lui; mais cela peut être aussi un secret situé au-dessus de ce qu'il aurait pu mais s'est interdit de lui dire : la Chose effrayante, la survie advenue, survenue sans arriver, l'approche de ce qui s'est *passé* sans avoir eu présentement lieu, remplaçant et la vie et la mort sans prendre place, le temps du prénom qui mobilise et paralyse tout le récit, interdit le pas qu'elle met en mouvement, fascine toute l'écriture de *L'arrêt de mort*. Cela peut aussi se lire comme un fascinant *traitement* de la vérité. Dans la dissémination inarrêtable de ses titres, l'arrêt de mort est vérité *sur* vérité, la vérité *sans* vérité *sur* la vérité, le récit *sans* récit de la vérité *sans* vérité *sur* la vérité.

Du début à la fin. Partons maintenant de la fin, de la fin de la fin, la fin de ce que j'appellerai par commodité sans rigueur la « deuxième partie » du « livre ». Mais cette deuxième

si je lisais un livre qui m'intéressait, je le lisais avec un vif plaisir, mais mon plaisir lui-même était sous une vitre, je pouvais le voir, l'apprécier mais non l'user. De même, si je rencontrais une personne qui me plaisait, tout ce qui m'arrivait avec elle d'agréable était sous verre et, à cause de cela, inusable, mais, aussi, lointain et dans un éternel passé. Au contraire, avec les choses et les gens sans importance, la vie retrouvait sa valeur et son actualité ordinaires, de sorte que préférant la vie au

partie est « entière », parfaitement autonome. Certes, si l'on accepte toute la juridicité conventionnelle qui organise en littérature l'unité cadrée du corpus (reliure, cadre, unité du titre, unité du nom d'auteur, unité du contrat, dépôt légal, etc.), *L'arrêt de mort* (en chacune de ses versions) est *un seul livre*, signé d'un *seul auteur*, et composé de deux récits à la première personne, se succédant selon un certain ordre, etc. Et tout ce qui peut mettre en question, dans le texte, cette juridicité conventionnelle, se présente encore dans son cadre. A l'intérieur de ce cadre, l'étrange construction du double récit s'articule autour d'une charnière ou d'un gond invisible, d'un double bord interne : le blanc entre la dernière phrase du premier récit et la première du second. Rien ne garantit absolument l'unité des deux récits, encore moins la continuité de leur enchaînement, voire l'identité du narrateur qui dit *Je*. Et même si, pour aggraver l'indécision, il commence par dire « Je continuerai cette histoire », aucun fil ne se poursuit d'une histoire à l'autre, aucun trait temporel, aucun personnage, aucune situation, etc. Et « cette histoire » peut aussi bien viser de son démonstratif celle qui vient de s'achever par un « je m'arrête » « au moment » où « l'extraordinaire commence », qu'une tout autre histoire. Cette indécision n'est jamais levée. Le double récit est construit pour qu'elle reste, et pour que reste suspendue la demande de récit qui, comme dans *La folie du jour*, exige l'unité du narrateur capable de se souvenir et de (se) rassembler, disant ce qui s'est passé « au juste ». Entre autres questions, on pourra toujours se demander, contre la loi (du dépôt légal, avec toutes ses implications, par exemple celle de l'identité de l'auteur comme

lointain... », « ... et sur ses desseins, j'aurais su peut-être ce qu'elle-même n'a jamais pu savoir, rendue, par mon éloignement, d'une froideur qui la mettait sous une vitre... ») aussi bien que dans *La folie du jour* (c'est du verre qui a failli lui faire perdre la vue) ou dans *Une scène primitive* (« ... à travers la vitre [...] (comme par la vitre brisée)... »). Traduiront-ils verre et vitre par *glas*? Encore ce qui se soustrait à l'usage, à la valeur d'usage. *Usure* du hors d'usage. Plus-value et processus de

signataire « réel », porteur d'un seul nom patronymique), si le temps du « second » récit n'aura pas été antérieur à celui du « premier ». Si bien que *L'arrêt de mort*, portée supplémentaire, peut aussi désigner l'arrêt de mort *dans* le récit, presque au « centre » du récit. A la « survie » puis à la mort, puis à la survie, puis à la mort de J., semble en effet succéder, entrant enfin en scène, Nathalie : prénom disant la Natalité dans la résonance d'une bonne nouvelle dont nous avons déjà entendu la portée. Nathalie, n'est-ce pas le triomphe de la vie?

Cette lecture de l'arrêt de mort au milieu de *L'arrêt de mort* est fortement appelée par l'excavation du double bord interne : le « premier » récit s'arrête au moment où l'arrêt de mort a fait son œuvre, mais cette suspension marque aussi le moment où « l'extraordinaire » de l'arrêt de mort commence : « L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête. Mais je ne suis plus maître d'en parler. » L'extraordinaire commence où le « Je » s'arrête, où la voix narratrice s'arrête, à l'« arrête » de la voix. Rappelons-nous *Le pas au-delà* : « Parle sur l'arrête - ligne d'instabilité - de la parole. » Comme s'il assistait à l'épuisement du mourir : « Comme si la nuit, ayant commencé trop tôt, au plus tôt du jour, doutait de jamais en venir à la nuit. » Cette ligne d'arrêté passe « entre » les deux récits de *L'arrêt de mort*. Le double récit tourne bien, comme une version, comme une révolution, autour de la raie de mort, de la mort rayée, enrayée, signée, scellée, condamnée.

La survérité du survivre : le milieu du récit, son élément et son arête. Il n'y a qu'un blanc dans la typographie du livre, entre les deux récits. Auparavant, dans la première version, il

fétichisation. Le sous-verre du texte en traduction, donc de toute marque. Comment signer une traduction? Comment traduire un nom propre? Y a-t-il, dès lors, du nom propre? Et le « oui » en traduction. Ceux qui se marient à l'étranger (*yes, yes*) : toutes les garanties dans le transfert des actes de mariage. Irresponsabilité fondamentale pour un texte traduit. L'idéal, c'est la traduction dans une graphie étrangère (le japonais par exemple pour un Européen). Mais cela vaut aussi dans

y en avait deux. En effaçant, dans la deuxième version, le deuxième blanc, celui qui séparait les deux récits de cette sorte d'épilogue à risque méta-narratif et simulant le rassemblement, Blanchot a donné au blanc du « milieu » une singularité encore plus remarquable. Ce n'est pas le seul effet de cet effacement mais il compte.

Or aussitôt après ce blanc, en bas et en haut de page, après l'interruption absolue, c'est la mise en rapport sans rapport, après la seconde mort de J., après que le narrateur eut dit : « L'extraordinaire commence où je m'arrête. Mais je ne suis plus maître d'en parler. » Sur l'autre page, sur l'autre bord, en face, la vérité entre en scène. Thématiquement, nommément. Comme si le voile d'un interdit allait enfin se lever. De façon - une fois de plus - imminente :

Je continuerai cette histoire, mais, maintenant, je prendrai quelques précautions. Ces précautions ne sont pas faites pour jeter un voile sur la vérité. La vérité sera dite, tout ce qui s'est passé d'important sera dit. Mais tout ne s'est pas encore passé.

Tout ne s'est pas encore passé. C'est difficile à entendre. A quel temps se réfère-t-on? Quelle que soit la réponse à cette question, le récit de *cette* histoire, de celle qui commence ici, ne racontera donc pas un événement passé. Il ne rapportera pas, ne fera pas le rapport - c'est un rapport sans rapport -, il ne fera pas la relation de quelque chose qui resterait antérieure et donc extérieure à l'écrit, au récit, on peut maintenant dire à la série. *L'arrêt de mort* est en série.

Tout ne s'est pas encore passé. La venue de la chose, son

« ma » langue. Contrat impossible. Deux processions sans rapport. 21 février 1978. Ne pas oublier que N. (Nathalie) est une traductrice (« elle traduisait des écrits de toutes sortes de langues... »). Le narrateur précise : « C'était là un aspect de sa personne qui a contribué à me tromper sur elle. » Tous ces textes, on le voit assez, traitent de la loi et de la transgression aussi bien que de l'ordre *donné*, et de ce type d'ordre auquel on ne peut obéir qu'en le transgressant d'avance. Lu

événement ou son avènement sera aussi venue de la chose au récit, ultérieure par rapport à la narration, à son *incipit* du moins : la chose, effet de récit. Le récit serait donc la cause - disons aussi la chose - de cela même qu'il semble raconter. Récit comme cause et non comme relation d'un événement, voilà une étrange vérité qui s'annonce. La chose est le récit. Mais il faut prévenir : cette formule « la chose est le récit » n'implique aucune présentation ou production performative. Il ne s'agit pas de cette conséquence qu'on tire facilement aujourd'hui, depuis une logique de la vérité comme présentation substituée à une logique de la vérité comme adéquation représentative et selon laquelle le récit serait l'événement même qu'il raconte, la chose se présentant et le texte *s'auto-présentant* en produisant ce qu'il dit. S'il y a ici performance, il faut la dissocier de la valeur de présence qu'on attache toujours au performatif. Ce qui se récite ici, cela aura été cette non-présentation de l'événement, sa présence *sans* présence, son avoir-lieu *sans* lieu, etc. Le *sans* et le *pas* sans pas, sans la négativité du pas. J'ai dit tout à l'heure que la « vérité » apparaissait, en son nom du moins, au milieu, au début et à la fin. Puis que je commencerai par la fin pour la raconter à mon tour. Mais comment arrêter la fin d'un tel texte ?

Je procéderai un peu arbitrairement, comme pour tout arrêt, faute de temps, et vous me le pardonnerez. On demande toujours pardon quand on écrit ou quand on récite. Car ici je raconte. Je choisis donc l'épisode de la clé. Il y a une clé dans ce récit. Du « genre Yale ». Comme toute clé, elle ouvre et

hier, parmi des graffitti, celui-ci : « ne me lis pas ». Je me demande toujours ce *qu'il faut* faire ou ne pas faire, par exemple dans la lecture, l'écriture, l'enseignement, etc, pour savoir sur quoi est construit le lieu de ce qui a lieu (par exemple l'université, les limites entre les départements, les discours, etc.). Aujourd'hui, respectant jusqu'à un certain point le contrat ou la promesse qui me lie aux auteurs de ce livre, j'ai cru bien faire en me limitant au problème du « il faut » et de

elle ferme. Celle-ci a été *volée* et cachée par N. (Nathalie). La scène terrifiante à laquelle cet épisode aura donné lieu semble faire pendant, en ce deuxième récit, à la scène de survie dans le premier. Mais la superposition n'est jamais assurée et, surtout, dans aucun cas on ne parlera légitimement de « scène » : la Chose ne s'y présente pas, et rien ne se donne à voir; du moins ce qui se donne à voir interdit-il de dire. Ce sera aussi le moment où *Je* dit « Viens ». *Je* ne prononce pas cette fois « Viens » sur le mode conditionnel ou virtuel, voire citationnel, comme dans *les* trois occurrences que j'ai citées ailleurs (*Pas*), ni en s'adressant à un féminin qui serait seulement le genre de la « pensée » ou de la « parole », ou encore à un neutre (au-delà de la différence sexuelle), mais bien, *semble-t-il*, au présent, effectivement, à une femme. A une femme qui n'est, il est vrai, « personne ». (« En me liant avec Nathalie, je puis le dire, je ne me liais presque avec personne : ce n'est pas là une parole rapetissante, c'est au contraire ce que je puis exprimer de plus sérieux sur un être. ») Je suppose toujours le *texte* lu. Au cours d'un bombardement, c'est la guerre de 39, dans un abri souterrain (on dirait une crypte, déjà), dans le métro, il lui dit pour la première fois *en français*, dans sa langue à lui, des choses qu'en général *il* lui dit sur un mode fictif en jouant, sans engagement, dans sa langue à elle, une langue *slave*, par exemple pour lui proposer le mariage. Tant qu'ils se parlaient dans la langue de l'autre, c'était *comme si* la parole était *irresponsable*. Mais cette irresponsabilité oblige déjà et le retour à la langue maternelle devra rompre l'engagement tout autant qu'il le scelle. Il l'arrête.

sa transgression dans l'ordre de la lecture, de l'écriture, de l'institution universitaire, etc., autant de domaines mal délimitables ; cela du point de vue de la traduction (translation, transfert, etc.). Qu'est-ce qu'il *ne* faut *pas* dire, aujourd'hui, à suivre la normativité dominante en ce domaine? Je ne le dis pas, je dis ce qu'il ne faut pas dire : par exemple qu'un texte peut être en rapport de transfert (à entendre en premier lieu au sens psychanalytique du terme) à l'égard d'un autre

L'engagement ainsi arrêté, aussi bien par la langue propre que par la langue de l'autre, c'est bien *l'hymen*.

Depuis quelque temps, je lui parlais dans sa langue maternelle, que je trouvais d'autant plus émouvante que j'en connaissais moins les mots [...] Elle me répondait en français, mais un français différent du sien, plus enfantin et plus bavard comme si sa parole fût devenue irresponsable, à la suite de la mienne, employant une langue inconnue. Et il est vrai que, moi aussi, je me sentais irresponsable dans cet autre langage, si ignoré de moi [...] Je lui faisais donc dans ce langage les plus aimables déclarations, habitude qui m'est bien étrangère. Je lui offris au moins deux fois de l'épouser, ce qui prouve le caractère fictif de mes propos, étant donné mon éloignement pour cet état (et mon peu d'estime), mais je l'épousais dans sa langue, et cette langue, non seulement je l'employais à la légère, mais surtout, l'inventant plus ou moins, j'exprimais par elle, avec l'ingénuité et la vérité d'une demi-conscience, des sentiments inconnus qui surgissaient effrontément sous cette forme et me trompaient moi-même, comme ils auraient pu la tromper.

Mais tromper, pour des mots qui disent dans la langue de l'autre une vérité de « demi-conscience », *c'est* aussi tromper la surveillance (comme on dit dans « ma » langue, le français), tromper l'instance vigilante pour dire la vérité. D'autant plus que la langue de l'autre, comme langue de la vérité, n'est jamais simplement la langue de l'autre. Dès lors qu'elle est de l'autre, je l'invente à chaque instant (« l'inventant plus ou moins »), je la parle pour la première fois comme au moment

texte! Et Freud rappelant que le rapport transférentiel est un rapport « amoureux », insister : un texte en aime un autre (par exemple : *The Triumph of Life aime*, transférentiellement, *La folie du jour*, qui, de son côté, etc.). Voilà de quoi faire rire ou hurler un philologue, et Freud lui-même qui pourtant parlait du transfert comme d'une « réédition » (au sens métaphorique, bien sûr, de l'*Übertragung!*). A quelles conditions cette aimantation transférentielle entre ce qu'on appelle des

de son institution, du premier contrat par lequel je m'approprie et j'approprie la langue. En même temps, dans le temps mythique de cet « en même temps » de la langue de l'autre et de mon institution linguistique, je m'affranchis du contrat en le nouant. Tout cela *à la fois*. Je suis « irresponsable » et absolument engagé dans cette institution. Que le « à la fois » de ce *double bind* soit l'occasion de l'hymen, sa chance et sa loi, est-ce insignifiant?

Les mots dits dans la langue de l'autre sont « vrais », engageant et lient en un procès, selon un contrat d'autant plus inflexible qu'ils appartiennent à la langue de l'autre. Paradoxe de cette dissymétrie hétéronomique qui tient à l'élément apparemment formel de la langue avant toute considération de contenu : l'obligation engage à la mesure même du « caractère fictif » de cette parole. Il n'y a d'engagement que dans la langue de l'autre que je parle nécessairement de façon irresponsable et fictive, dans l'expropriation. Mais la langue de l'autre est plus contractuelle, contractante, plus près de l'origine conventionnelle et fictive dans la mesure où je l'invente et donc me l'approprie, mythiquement, dans l'acte présent de chaque parole. La langue de l'autre rend la parole à la parole, et oblige à tenir parole. En ce sens, il y a « langue de l'autre » à chaque événement de parole. C'est ce que j'appelle *trace*.

Je dois proposer ici une longue lecture. C'est le passage de la langue de l'autre à *ma* langue, la maternelle dont il faudrait aussi relier tout le thème à la figure de la mère comme *figurante*, dans ce récit et dans quelques autres. Événement irruptif survenu dans le métro, quand je dis à l'autre, dans

corps textuels est-elle possible? Cette étrange question m'engage peut-être depuis longtemps. Dans ce qu'il ne faut pas. Comment allez-vous traduire ça? Ce qu'il ne faut pas, dans l'ordre de la traduction, du transfert ou de ladite littérature comparée : par exemple mettre dans un rapport d'association monstrueuse le « phénomène », l'« occurrence », la « surrection » de « *rose* » dans *The Triumph of Life* (tant de fois *arose*, *rose*, *I rose*, *I arose*) avec non pas la résurrection - mais

ma langue cette fois, ce qui était réservé à l'autre langue, la vérité comme fiction qui engage et provoque - la Chose, le vol de la petite clé « du genre Yale ». C'est la suite immédiate du passage que je viens de citer.

Ils ne la trompaient guère, cela est sûr. Et peut-être ma légèreté, tout en la rendant un peu légère elle aussi éveillait-elle surtout des pensées désobligeantes, sans parler d'une autre pensée sur laquelle je ne puis rien dire. Même maintenant où tant de choses se sont éclairées, il m'est difficile d'imaginer ce que le mot mariage pouvait faire naître en elle. Elle s'était mariée une fois, mais cette histoire ne lui avait laissé que le souvenir des ennuis du divorce. Le mariage, pour elle non plus, n'était donc pas très important. Et cependant, pourquoi, lui ayant proposé ce mariage, la seule fois, ou l'une des seules fois que je reçus d'elle une réponse dans sa langue, ce fut à cet instant : un mot étrange, de moi parfaitement inconnu, qu'elle ne voulut jamais me traduire, et quand je lui dis : « Bien, moi je vais le traduire », elle fut prise d'une véritable panique à la pensée que je pourrais tomber juste, de sorte que je dus garder pour moi tout seul et ma traduction et mon pressentiment.

L'interdit demeure : il y a une « autre pensée sur laquelle je ne puis rien dire » ; et la seule « réponse » qu'elle fit à sa proposition du mariage n'est ni *oui* ni *non* mais un mot intraduisible : non seulement dans une langue étrangère, mais « étrange » et de lui inconnu. Le risque de le lui voir traduire cependant fait de l'intraductibilité un interdit plutôt qu'une impossibilité. S'il traduisait, il y aurait « réponse » d'une *sponsa* (fiancée,

la rose de la résurrection dans *L'arrêt de mort*. Voilà ce qui ne serait pas sérieux, même si des effets de transferts homonymiques jouent déjà, nécessairement, à l'intérieur du poème de Shelley, d'ailleurs plein de fleurs et de couleurs en broderie. Le dernier mot de J., la survivante, ce ne fut pas la Chose mais la Rose, « la rose par excellence ». Non pas les « roses factices » qu'on offre à Anne mourante (*Thomas l'Obscur*, p. 109), non pas la rose des sables bien que la survivante l'appelle

promise engagée) et c'est la folie pour elle. C'est même cette intelligence du *oui* (d'un *oui* qu'on ne doit pas pouvoir traduire ni citer, d'un mot qui doit rester hors langue, étrange et étranger), c'est cette intelligence entre eux qui tout à l'heure la fera fuir, comme la « folie » et les « mots insensés », interrompra l'hymen en le consommant dans la confusion de leurs langues.

Le mariage avec moi pouvait lui paraître une chose détestable, une sorte de sacrilège ou tout au contraire un vrai bonheur ou enfin une plaisanterie insignifiante. Entre ces interprétations, je suis, encore aujourd'hui, presque incapable de choisir. Laissons cela. Comme je l'ai dit, par ces mots qui se parlaient en moi avec la langue d'une autre, je m'abusais bien plus qu'elle. Je lui en disais trop pour n'avoir pas le sentiment de ce que je disais, je m'obligeais intérieurement à faire honneur à ces mots étranges; plus ils étaient excessifs, je veux dire étrangers à ce que l'on pouvait attendre de moi, plus ils me paraissaient vrais à cause de cette nouveauté sans exemple; plus je désirais, étant incroyables, leur donner du crédit, même à mes yeux, surtout à mes yeux, mettant toutes mes forces à aller toujours plus loin et élevant sur une assise peut-être assez étroite une pyramide si vertigineuse que sa hauteur sans cesse accrue m'étourdissait moi-même. Cependant, je puis l'écrire : cela a été vrai, il ne peut y avoir d'illusion dans des excès aussi grands. Mon erreur en cet état, celle dont je vois le mieux le caractère de tentation, venait bien plutôt de l'éloignement que je m'imaginais lui conserver par ces moyens tout fictifs de me rapprocher d'elle. Tout cela, en effet, qui, à partir de mots inconnus, m'amenait à la voir beaucoup plus souvent, à l'appeler sans cesse, à vouloir la

par deux fois lorsque son poulx « s'éparpilla comme du sable ». Par deux fois, elle dit « Vite une rose par excellence ». Tout relire. Par exemple : « J'ai aussi cette excuse que, peu à peu, elle sembla se rapprocher d'une vérité au regard de laquelle la mienne perdait tout intérêt. Vers onze heures ou minuit, elle entra dans un léger cauchemar. Cependant, elle était encore éveillée, car je lui parlais et elle me répondait. Elle vit dans la chambre se déplacer ce qu'elle appela " une rose par

convaincre, à la forcer elle-même à reconnaître autre chose qu'un langage dans mon langage, m'invitait aussi à la chercher à une distance infinie et contribuait si naturellement à son air d'absence et d'étrangeté que je le croyais suffisamment expliqué par là et que, tout en subissant de plus en plus l'attrait, j'en voyais toujours moins le caractère anormal et la terrible origine.

J'allai sans doute extrêmement loin, le jour de l'abri. Il me semble que quelque chose de furieux me poussait, une vérité si violente que, rompant tout à coup les faibles appuis de cette langue, je me mis à parler en français, à l'aide de mots insensés, que je n'avais jamais effleurés et qui tombèrent sur elle avec toute la puissance de leur folie. A peine l'eurent-ils touchée, j'en eus le sentiment physique, quelque chose se brisa. Au même instant, elle fut enlevée de moi, ravie par la foule, et l'esprit déchaîné de cette foule, me jetant au loin, me frappa, m'écrasa moi-même, comme si mon crime, devenu foule, se fût acharné à nous séparer à jamais.

Laisserons-nous ce texte à sa force propre?

On ne devrait ni commenter, ni souligner un mot, ni prélever des extraits, ni tirer un enseignement. On devrait ne pas : telle serait la loi du texte qui se donne à lire. Or il appelle aussi une violence à sa mesure, celle d'un autre dessein peut-être, mais qui ne s'exerce contre la première loi que pour tenter avec elle un engagement. Pour se rendre à elle, vers elle, s'en approcher fictivement. Vérité violente de la « lecture ».

C'est ce qui se passe ici même. Je prélève très violemment trois motifs dans la citation.

excellence ". Je lui avais fait apporter, dans la journée, des fleurs très rouges, mais déjà trop épanouies, et je ne suis pas sûr qu'elle les ait beaucoup aimées. Elle les regardait de temps à autre d'un air assez froid. Pour la nuit, on les plaça dans le couloir, presque devant la porte qui resta quelque temps ouverte. C'est alors qu'elle donna ce nom de " rose par excellence " à quelque chose qu'elle voyait se déplacer à travers la chambre, à une certaine hauteur, me sembla-

1. La fiction de la langue étrangère est destinée à maintenir l'éloignement, voire la distance infinie, dans le rapprochement, la proximation, la appropriation ou l'appropriation. *Pas d'Entfernung* : é-loignement. Ce *pas* se laisse moins définir par des mots comme « fiction », « langue », « langue de l'autre », etc., qu'il ne les donne lui-même à remarquer.

2. La « vérité si violente » du rapatriement dans la langue propre de qui dit *Je*, d'où vient-elle? De ce que la réappropriation n'a pas lieu et qu'il découvre encore la langue de l'autre dans sa « propre » langue, le français, dans les paroles toutes nouvelles qu'il y prononce. Entre les deux expériences, les deux événements ou les deux langues, le rapport est encore de double invagination. Tout comme dans l'expérience précédente, quand il parlait la langue de Nathalie, mais cette fois à l'intérieur de sa langue dite « maternelle », il inaugure, découvre, *institue*, il parle dans la « nouveauté sans exemple » : s'il se met à « parler en français », c'est « à l'aide de mots insensés, que je n'avais jamais effleurés ». D'où la *folie*, et pour elle et pour lui. On peut aussi bien dire que ces mots « français » lui sont *intra duisibles*, absolument familiers et absolument étrangers. Il parle en langue maternelle *comme* langue de l'autre et s'y prive de toute réappropriation ou de toute spécularisation. L'effet d'engagement, d'effraction, d'expropriation hétéronomique donne à la vérité cet excès de violence : à l'intérieur de ma langue « maternelle », j'ai rompu toutes les sécurités (« rompant tout à coup les faibles appuis de cette langue »), tout ce qui autorise la conscience et le leurre d'appropriation quant à la langue. Dira-t-on qu'en laissant la trace de l'autre m'engager dans cette

t-il. Je crus que cette image de rêve lui venait des fleurs qui peut-être l'incommodaient. Je fermai donc la porte. A ce moment, elle s'assoupit vraiment, d'un sommeil presque calme, et je la regardais vivre et dormir, quand tout à coup elle dit avec une grande angoisse : " Vite, une rose par excellence ", tout en continuant à dormir mais maintenant avec un léger râle. L'infirmière s'approcha et à l'oreille me dit que la nuit précédente, ce mot avait été le dernier qu'elle eut prononcé :

expropriation de la langue, je romps avec le maternel de la langue? Ou au contraire avec la loi paternelle qui m'en tenait à distance? Peut-être seulement avec ces figures de la loi, avec ces figurants d'une loi infigurable.

3. L'hymen s'arrête, il se produit *et* s'interdit aussitôt. Il est la structure en *double bind* de cet événement : la « folie ». L'interruption de l'hymen - qui n'est autre que son événement - ne procède d'aucune décision. Personne n'a l'initiative. Dès que les mots l'ont « touchée », « elle fut enlevée de moi par la foule » : elle n'est pas partie, ni moi, et l'enlèvement confie ce qu'il enlève à la *dispersion* (l'événement, le coup, le pouls s'éparpille comme du sable encore une fois), autant qu'à [*anonymat*]. La foule, dispersion et anonymat, n'acquitte pas pour autant. Le crime a eu lieu; tout « hymen » intervient « entre la perpétration et son souvenir » comme dans *Mimique* de Mallarmé; et sa dissémination ne le dissout ou ne l'absout dans la foule qu'en le multipliant incalculablement (« comme si mon crime, devenu foule, se fut acharné à nous séparer à jamais »). Mon crime, c'est de l'avoir aimée, de lui avoir proposé l'alliance : mais dans une langue que je n'ai jamais su me réapproprier, ni même comprendre, qu'elle soit sa langue (slave), une langue étrangère ou des mots insensés, aussi étrangers dans « ma » langue. Mon crime, *c'est de* lui avoir proposé l'alliance dans un langage qui ne pouvait m'engager que s'il était de l'autre, si, donc, je ne le comprenais pas comme le mien et si, donc, il ne m'engageait pas, m'engageait en me dégageant. Mais cela se produit toujours et « normalement » : une langue ne s'approprie jamais, elle n'est jamais la mienne que comme celle de

à un moment où elle semblait enfoncée dans une inconscience complète, brusquement elle était sortie de sa torpeur pour montrer le ballon d'oxygène, en murmurant : « rose par excellence », et aussitôt avait sombré à nouveau. Ce récit me glaça. » 18 mars 1978. « et aussitôt » : pour traduire cela, comme tout ce qui est dit ci-dessus du « et », les traducteurs devront se référer ou renvoyer au « en même temps » grec, *ama*, et au « *en tō ephexēs* » (« à l'instant ») tels qu'ils sont traités dans

l'autre, et réciproquement. Irresponsabilité essentielle de la promesse ou de la réponse : voilà le crime de l'hymen. La violence d'une vérité plus forte que la vérité. Le crime de l'hymen a lieu sans avoir lieu et il se répète sans fin, en foule, comme du sable, comme l'arrêt de mort. Procès interminable. Que se passe-t-il alors? L'injustifiable d'une course. Et d'une série de sauts. Je parle aussi bien de l'écriture que de la lecture. Il l'a perdue, il la cherche. D'abord, le téléphone n'ayant jamais « répondu » « chez elle », il s'y rend, pensant qu'elle « ne répondait pas » à dessein. Mais la porte même ne répond pas, elle est « sourde ». C'est pourtant une pièce où « chaque fois que j'étais venu, elle était là ». Derniers mots de *L'arrêt de mort* : «... et à elle, je dis éternellement : " Viens ", et éternellement, elle est là. » Dans cette pièce il ne peut donc même pas reconnaître « la trace de son passage » ou l'attendre en l'ayant « remplacée elle-même ». Remplacée : elle-même, celle qui se nomme Nathalie, prénom célébrant la naissance du Christ, nous l'avons noté, mais aussi prénom de celle qui a donné naissance, dans le récit, à Christiana, qu'à cet instant « je [la] maudissais d'être à la campagne où elle n'empêchait pas sa mère de se perdre ». Se sentant lui-même « perdu » plutôt qu'inquiet pour Nathalie, il est comme « un errant à la recherche de rien ». S'est-elle noyée? Non, elle avait horreur du suicide. Arrive alors un moment où il arrête son errance. Il arrête aussi une sorte de décision froidement déterminée qu'on est tenté de rapprocher de ce moment où dans le « premier » récit, il (le même, un autre) revient, puis la rappelle à la vie, puis lui donne la mort : «... la raison me revient, du

Ousia et grammè. Qu'est-ce qu'une *référence*? A une chose, à un texte, à l'autre? Qu'est-ce que ce mot de «référence»? Et la référence de telle «rose par excellence»? Crypte absolue, l'illisibilité même. Et pourtant les « références » y appellent une « analyse finie infinie », une lisi-transducti-bilité finie-infinie. Ne pas s'étendre sur la symbolique de la fleur (je l'ai fait ailleurs et longuement, précisément quant à la rose). « Symbole » de vie (rose des joues imité par le maquillage dans *L'arrêt*

moins un sentiment assez froid et clairvoyant qui me dit : il est temps, il faut maintenant faire ce qu'il faut. » Arrêt d'une résolution purement formelle. Rien en tout cas ne nous est dit de son contenu : ce qu'il faut, c'est faire ce qu'il faut. Il faut « il faut ». Ordre pur qu'il se donne ou s'ordonne en même temps qu'il le reçoit. Il va rentrer chez lui, mais chez lui n'est pas chez lui : pour deux raisons. D'abord parce qu'il habite à l'hôtel. Ensuite parce qu'il a deux lieux, deux chambres d'hôtel. L'une dans un hôtel presque vide et sans propriétaire présent (c'est la guerre, il est mobilisé) où il n'a que des livres et ne vient « presque pas », seulement la nuit « s'il fallait vraiment »; l'autre dans l'hôtel de la rue S. où il a demandé à Nathalie de ne jamais venir. Elle l'y a appelé un matin et sa « réponse » lui fait haïr cet endroit. En y rentrant ce soir, il remarque que « la chose étrange », c'est qu'il ne pensait pas du tout qu'elle pouvait l'y attendre. Il n'a envie de dormir en aucun de ces deux lieux, cherche une autre chambre dans un hôtel assez « louche » mais comme il n'y en a plus, il revient à l'hôtel de la rue d'O., celui qu'il n'habite « presque pas ». Sa chambre y ressemble à une crypte, on y accède sans ascenseur par un *escalier* à l'« odeur froide de terre et de pierre ». La topologie cryptique de cette chambre obscure résonne avec un certain triomphe de la vie. Il s'agit d'un for intérieur sans intimité, d'une enclave plus grande que son habitant mais cet habitant pourtant la porte en lui, et il la hante plutôt qu'il ne l'habite. Les rapports de la partie au tout ne se laissent pas arrêter. La partie comprend le tout, et la vie triomphe de la vie : « De cette chambre, plongée dans la plus grande nuit, je

de mort), « symbole » de mort (fleur mortuaire) ou de l'amour, la rose est aussi paradigme de ce dont on ne demande pas raison (« la rose est sans pourquoi »), l'arbitraire énigmatique signifiant la non-signification de l'arbitraire, de la chose sans pourquoi, sans origine et sans fin (cf. *Le sans de la coupure pure* et toute la lecture, dans un Séminaire sur *La Chose*, à Yale, du texte de Heidegger sur « La rose est sans pourquoi ». A reprendre ailleurs, comme ce qui touche à la rose de

connaissais tout, je l'avais pénétrée, je la portais en moi, je la faisais vivre, d'une vie qui n'est pas la vie, mais qui est plus forte qu'elle et que nulle force au monde ne pourrait vaincre. » Cette *camera obscura* est secrète, personne n'y vient et il en cache la clé dans son portefeuille. D'où la transgression qui s'ensuit, vol d'une clé et d'une lettre (importante par l'adresse qu'elle porte), viol d'une crypte et scène, sans représentation, de la Chose, à laquelle je voulais en venir :

... l'ascenseur ne marchant pas, dans l'escalier, à partir du quatrième, une sorte de relent étrange descendait vers moi, une odeur froide de terre et de pierre que je connaissais à merveille parce que dans la chambre elle était ma vie même. Je portais la clé sur moi et, par précaution, dans un portefeuille. Qu'on pense à cet escalier plongé dans le noir, où je montais en tâtonnant. A deux pas de la porte, je fus frappé par un coup : je n'avais plus de clé. Cette clé, ma peur avait toujours été de la perdre. Souvent, dans la journée, je la cherchais à travers mon portefeuille; c'était une petite clé, du genre Yale, j'en connaissais tous les détails. Cette perte me rendit en un instant toute mon anxiété, accrue d'une certitude de malheur si grande que j'eus ce malheur dans la bouche et que j'en ai, depuis, toujours gardé le goût. Je n'avais plus de pensées. J'étais derrière cette porte. Cela peut prêter à rire, mais il me semble que je l'ai priée, que je l'ai conjurée, il me semble que je l'ai maudite, mais, comme elle non plus ne répondait pas, je fis ce que seule mon absence de sang-froid peut expliquer : je la frappai violemment du poing, et, aussitôt, elle s'ouvrit.

Je dirai peu de chose de ce qui arriva ensuite : ce qui

Ponge, à celle de Celan). Si la rose n'est pas la chose, une chose, la Chose non plus. Entendre la rose par excellence non pas comme chose mais comme mot, souffle, dernier souffle d'un mot : adjectif, nom, commun ou propre, prédicat immédiatement nominalisable (rose, la rose, le rose, Rose). Premier mot de la première scène du premier acte d'une pièce (*Les paravents* de Genet, par exemple, voir *Glas*), il garde, hors contexte, la réserve de tous ces pouvoirs (*Rose!*) de nom au-delà des

arriva était arrivé depuis longtemps déjà ou depuis longtemps était si imminent que de ne l'avoir pas amené en plein jour, alors que dans mon existence de chaque nuit je l'éprouvais, c'est là le signe de mon accord secret avec ce pressentiment. Qu'il y eut quelqu'un dans cette chambre, je n'avais pas besoin de faire encore un pas pour le savoir. Que, si j'avancais, quelqu'un dût tout à coup se trouver devant moi, collé contre moi, absolument proche, d'une proximité que les êtres ignorent, cela aussi je le savais. De cette chambre, plongée dans la plus grande nuit, je connaissais tout, je l'avais pénétrée, je la portais en moi, je la faisais vivre, d'une vie qui n'est pas la vie, mais qui est plus forte qu'elle et que nulle force au monde ne pourrait vaincre. Cette chambre ne respire pas. Il n'y a en elle ni ombre ni souvenir, ni rêve ni profondeur; je l'écoute et personne ne parle; je la regarde et personne ne l'habite. Et pourtant, la vie la plus grande est là, une vie que je touche et qui me touche, absolument pareille aux autres, qui, avec son corps, presse le mien, avec sa bouche, marque ma bouche, dont les yeux s'ouvrent, les yeux les plus vivants, les plus profonds du monde, et qui me voient. Cela, que l'être qui ne le comprend pas, vienne et meure. Car *cette* vie transforme en mensonge la vie qui a reculé devant elle.

J'entrai, je refermai la porte. Je m'assis sur le lit. L'espace le plus noir s'étendait devant moi. Je n'étais pas dans ce noir mais au bord et, je le reconnais, il est effrayant. Il est effrayant parce qu'il y a en lui quelque chose qui méprise l'homme et que l'homme ne peut pas supporter sans se perdre. Mais se perdre, il le faut; et celui qui résiste sombre, et celui qui va de l'avant, devient ce noir même, cette chose froide et morte et méprisante au sein de laquelle

noms; la réserve qu'il garde encore lorsqu'il devient le dernier mot, par excellence, du dernier acte : de la morte et de la mort, de la Chose par excellence. Rose : rose : « rose » : moi, une rose, rose. Sujet et prédicat d'elle-même, tautologie où pourtant l'autre a fait irruption, fleur de rhétorique sans propriété, sans aucun sens propre, citation réitérée de soi. *A rose is a rose is a rose is a rose* : dans *L'entretien infini*, Blanchot dit de ce vers de Gertrude Stein qu'il nous trouble,

l'infini demeure. Ce noir restait près de moi, probablement à cause de la peur que j'avais : cette peur n'était pas celle qu'on connaît, elle ne me brisait pas, elle ne s'occupait pas de moi, mais elle errait dans la chambre à la manière des choses humaines. Il faut beaucoup de patience pour que, repoussée au fond de l'horrible, la pensée peu à peu se lève et nous reconnaisse et nous regarde. Mais, moi, je craignais encore ce regard. Un regard est très différent de ce que l'on croit, il n'a ni lumière ni expression ni force ni mouvement, il est silencieux, mais, du sein de l'étrangeté, son silence traverse les mondes, et celui qui l'entend devient autre. Tout à coup, la certitude que quelqu'un était là qui me cherchait fut si forte que je reculai devant elle, heurtai violemment le lit, et aussitôt, à trois ou quatre pas de moi, je la vis distinctement, cette flamme morte et vide de ses yeux. De toutes mes forces, il me fallut la fixer et elle-même me fixa, mais d'une manière très étrange, comme si j'avais été plutôt derrière moi et à l'infini en arrière. Cela dura peut-être très longtemps, bien que mon impression soit qu'à peine elle m'eut trouvé, je la perdis. Je restai en tout cas très longtemps immobile à cet endroit. Je n'avais plus la moindre crainte pour moi, mais j'avais une crainte extrême pour elle, de l'effaroucher, de la transformer, par la peur, en une chose sauvage qui se briserait sous mes mains. Cette peur, il me semble que je la sentais et pourtant, il me semble aussi que tout était si pleinement calme que j'aurais juré n'avoir rien devant moi. C'est probablement à cause de ce calme que j'avançai un peu, j'avançais de la manière la plus lente, j'effleurai la cheminée, je m'arrêtai encore; je me reconnaissais une si grande patience, un si grand respect pour cette nuit

parce qu'il est « le lieu d'une contradiction perverse » (voir la suite, p. 503). A propos de la « voix narrative », il parlait de « perversité retorse ». Ici les traducteurs pourraient multiplier les références : à Rilke dont Blanchot est un très grand lecteur, à tous ses « roses » ; à toutes ses « roses » (formidable anthologie, dont je n'extrais ici, faute de place et au titre de la traduction, que ce vers, dans un poème écrit par Rilke *en français*, *Les roses* « Rose, toi, ô chose par excellence

solitaire que je ne faisais presque aucun geste, seule ma main allait un peu en avant, mais avec beaucoup de précautions pour ne pas faire peur. Je voulais surtout m'approcher du fauteuil, ce fauteuil je le voyais dans ma tête, il était là, je le touchais. Je finis par m'agenouiller pour n'être pas trop grand, et lentement ma main passa à travers la nuit, effleura le bois du dossier, effleura un peu d'étoffe : de main plus patiente, il n'y en eut jamais, ni de plus calme, ni de plus amicale; c'est pourquoi elle ne frémit pas quand lentement une autre main, froide, se forma auprès d'elle, et cette main, la plus immobile et la plus froide, la laissa reposer sur elle sans frémir. Je ne bougeais pas, j'étais toujours à genoux, tout cela se passait infiniment loin, ma propre main sur ce corps froid me paraissait si éloignée de moi, je me voyais à tel point séparé d'elle, et comme repoussé par elle dans quelque chose de désespéré, qui était la vie, que tout mon espoir me semblait être à l'infini, dans ce monde froid, où ma main reposait sur ce corps et l'aimait et où ce corps, dans sa nuit de pierre, accueillait, reconnaissait et aimait cette main.

Cela dura peut-être quelques minutes, peut-être une heure. Je l'entourais de mes bras, j'étais tout à fait immobile et elle tout à fait immobile. Mais un moment arriva où, la voyant toujours mortellement froide, je m'approchai encore et je lui dis : « Viens. » Je me levai, la pris par la main, elle aussi se leva et je vis combien elle était grande. Avec moi elle marcha, tous ses mouvements avaient la docilité des miens. Je la fis étendre, je m'étendis près d'elle. J'essayai de voir sa figure, j'étais un peu tourné de son côté. Je lui pris la tête entre les mains et, aussi doucement que je le pus, je lui dis : « Regarde-moi. » Sa tête, en effet, se souleva entre mes

complète... ». Tout lire et tout traduire), - à Kierkegaard - dont Blanchot est un très grand lecteur (« Le sceau est le tien; mais je le garde. Mais tu le sais aussi, dans un anneau qui sert à sceller, les lettres sont retournées : de là vient que le mot " tien " grâce auquel tu certifies et valides la possession, se lit " mienne " quand on le lit de mon côté. J'ai ainsi scellé ce paquet et je voudrais te prier de faire de même pour cette rose avant de la déposer dans le temple

maines et, aussitôt, à trois ou quatre pas de moi, je la vis encore, cette flamme morte et vide de ses yeux. De toutes mes forces, je la fixai et elle aussi paraissait me fixer, mais à l'infini derrière moi. Alors, quelque chose en moi se leva, je me penchai sur elle, et je lui dis : « Maintenant, n'aie pas peur, je vais te souffler sur le visage. » Mais, à mon approche, elle eut le mouvement le plus rapide et s'écarta (ou me repoussa).

(Citer, ne pas citer, c'est toujours aussi injustifiable, au regard de la loi qui m'intéresse ici. Comment laisser vivre un texte? Faut-il - et comment - le prendre? ou seulement l'« effleurer »? Lui dire «viens»? Ne le fait-on pas toujours « chez soi », c'est-à-dire selon la loi violente de sa propre *économie*, ici de la mienne? Mais on vient de voir comment le chez-soi d'une chambre, le propre d'une économie se voue à l'anonyme, divise et se soumet à l'autre qui l'y attendait, déjà, sans l'attendre; et comment il a dit « je restai », puis « je m'arrêtai encore ». Le reste vient d'être lu.)

Il sera cité, le « Viens » qui vient de résonner, après un temps où se dit l'« épreuve qu'il faut vaincre » et ce qui aura « triomphé d'une immense défaite, et maintenant encore il en triomphe et à chaque instant et toujours, de sorte que pour lui il n'y a plus de temps ». Dans l'intervalle entre le premier événement du « Viens » dans le récit et sa première citation, intervalle que je laisse lire - comme on laisse vivre -, il l'aura retrouvée « au matin », comme J., dans la chambre et « plutôt gaie ». Temps du froid au-delà du froid. Un semblant de « vie naturelle » a repris. « Habiter avec elle, dans son appartement, naturellement il le fallait, je devais prendre ma revanche

aux archives. » La réversion *tien/mienne* n'a lieu qu'en danois bien sûr) - à tant d'autres. *L'arrêt de mort* comme un autre *Roman de la rose* (on sait que ce texte pose aussi de redoutables problèmes quant à l'unité ou à la duplicité du moi, narrateur ou auteur). Et pour déposer ici cette rose sur la plus abyssale des cryptes, ces *fragments retrouvés* de Bataille, sur Laure (ils viennent d'être publiés par Jérôme Peignot, le neveu de Laure) : « En marchant dans les rues, je découvre

sur cette porte. » Et voici la citation du « Viens » seul et unique, « seule et unique parole » dans sa répétition sériele.

[...] je me sentais tenu à transformer en tant de mots insignifiants les détails de vie les plus simples que ma voix, devenant le seul espace où je la laissais vivre, la forçait elle-même à sortir de son silence et lui donnait une sorte de certitude, de consistance physique qui autrement lui aurait manqué. Tout cela peut paraître enfantin. Qu'importe. Cet enfantillage fut assez puissant pour prolonger une illusion déjà perdue et contraindre à être là ce qui n'était plus là. Il me semble que dans ce bavardage il y avait la gravité d'une seule et unique parole, la réminiscence de ce « Viens » que je lui avais dit, et elle était venue, et s'éloigner, elle ne le pourrait jamais plus.

« Viens » : unique parole et à elle-même entrelacée dans une série pourtant. La sur-vérité y inscrit son effacement, au milieu et sur les bords invaginés du récit, au milieu et sur les bords de ses cryptes, chambres mortuaires ou nuptiales donnant lieu à ce double récit, à cet arrêt de mort qui n'est en somme que l'homonyme de lui-même. Après le vol de la dé-événement d'un hymen qui allie et sépare d'un seul coup, quand à son « approche » elle « s'écarter » dans la crypte (« Réunis : séparés », *L'attente l'oublie*) un *autre* arrêt de mort scande le récit. Chaque fois au-delà de la décision et dans une répétition sériele qui n'altère pas l'unicité de l'événement. D'où l'extraordinaire légèreté, voire la distraction indifférente, la froideur étrange ou insignifiante qui s'allie, dans l'affect narratif, avec un malheur sans fond et le deuil sans mesure. Au moment même où le malheur est « immense », on ne doit pas croire,

une vérité qui ne me laisse pas en repos : cette sorte de contraction douloureuse de toute ma vie qui se lie pour moi à la mort de Laure [oct. 1938, dates qu'on retrouve au début de *L'arrêt de mort*] et à la tristesse dépouillée de l'automne est aussi pour moi le seul moyen de me "crucifier". [...] 11 octobre. Pendant l'agonie de Laure, je trouvai dans le jardin alors délabré, au milieu des feuilles mortes et des plantes flétries, une des plus jolies fleurs que j'aie vues : une rose,

dit-il, « à des décisions dramatiques ». « Le drame n'était nulle part. Il était en moi devenu une seconde plus faible, légèrement distrait, moins vrai [...] je savais que si je ne redevenais pas sur-le-champ un homme emporté par un sentiment sans frein, je risquais de perdre et une vie et l'autre côté d'une vie. » L'autre arrêt de mort, donc, et un autre vol : dans le portefeuille, elle avait trouvé non pas une lettre mais une carte, et une adresse, celle d'un statuaire qui ferait un moulage de sa tête et de ses mains, de quoi la transformer en gisante.

Avant de lire cette séquence, rappelons-nous le « premier » récit, l'« immobilité d'une gisante », l'autorisation demandée par le narrateur de « faire embaumer » J. Il avait remis à un spécialiste de chiromancie et d'astrologie un « très beau moulage des mains de J. ». Embaumer, faire un moulage ou un masque mortuaire, c'est bien procéder à l'arrêt de mort en son double triomphe, et la chambre de ce désir est bien une sorte *de funeral home*. Cela se (re)produit en série dans les deux récits. Arrêt entre les deux morts. D'où l'hypertopie : entre les deux morts dans chaque récit, entre les deux arrêts de mort d'un récit à l'autre. Deux récits en un, un récit en deux, synonymes, homonymes, anonymes. Il, c'est le narrateur dont l'identité est doublement problématique : parce qu'il n'a pas de nom et parce que rien ne garantit qu'il n'y en ait pas deux, d'un demi-récit - ou d'un demi-deuil - à l'autre. Or *il* les aime. Il les aime mortes. Il aime les voir. Il aime *à* les voir. Il aime les voir mortes. Il aime *à* les voir mortes. Mais elles sont mortes dès qu'il les voit. Dès que de ce regard terrible elles le voient, comme leur mort. Elles sont mortes dès lors qu'il les aime. Il

" couleur d'automne ", à peine ouverte. Malgré mon égarement, je la cueillis et la portai à Laure. Laure était alors perdue en elle-même, perdue dans un délire indéfinissable. Mais quand je lui donnai la rose, elle sortit de son étrange état, elle me sourit et prononça une de ses dernières phrases intelligibles : " Elle est ravissante *, me dit-elle. Puis elle porta la fleur à ses lèvres et l'embrassa avec une passion insensée comme si elle avait voulu retenir tout ce qui lui échappait.

ne peut d'ailleurs aimer ou désirer que sous vitre, dit-il ailleurs. On imagine un cercueil vitré, c'est une thématique de ce récit - et d'autres, que je réserve ici. Mais chacune figure aussi le double, masque mortuaire, moulage, fantôme, corps à la fois vivant et mort de l'autre. Séparées par une vitre infranchissable d'une histoire à l'autre. Séparées : réunies. Elles restent deux, absolument autres, infiniment séparées par l'arrêt de mort entre deux récits hétérogènes. Elles se voient toutes deux liées à « moi » selon un double serment : à « moi », c'est-à-dire à celui qui *dit Je* chaque fois et qui n'est pas nécessairement le même, qui n'est peut-être pas le même précisément parce que lui, le même selon le nom ou le pronom, est lié selon un double hymen et dit deux fois *oui*, deux fois *Viens*. Du même coup double, *Je* devient deux, absolument étranger à lui-même, partagé, cloisonné dans sa crypte : il appartient à deux récits et à deux serments différents. Il se fait dicter ce qu'il dit, et dire ce qu'il faut faire par une autre : celle qui inspire. Tout se décide, on l'a remarqué, dans le moment d'une insufflation dont on ne sait plus qui en a l'initiative absolue. Même la bouche de l'une « ouverte sur le bruit de l'agonie, donnait l'impression de ne pas lui appartenir, d'être la bouche d'une autre, que je ne connaissais pas, celle-là irrémédiablement condamnée et même morte ». L'interruption, ce rapport sans rapport de l'arrêt, ne passe pas seulement entre J. et N., elle passe aussi, du même trait interminable, au-dedans de moi, du moi, au-dedans dès lors sans dedans du récitant. Mais si les deux sont autres, elles, tout autres l'une « par rapport » à l'autre, chacune *est* l'autre. Chacune signifie et garde l'autre. Chacune

Mais cela ne dura qu'un instant : elle rejeta la rose de la même façon que les enfants rejettent leurs jouets et redevint étrangère à tout ce qui l'approchait, respirant convulsivement. *12 octobre* [...] Laure achevait de mourir à l'instant où elle éleva l'une des roses qu'on venait d'étendre devant elle avec un mouvement excédé et elle cria presque d'une voix absente et infiniment douloureuse : " La rose! " » (Je crois que ce furent ses derniers mots.) [...] « Au même instant je me repré-

reste - l'autre. Pour et par l'autre. Chacune signe l'arrêt de mort de l'autre. L'une meurt *tandis que* l'autre vit, survit, revient. *Tandis que* : *alors que* : *afin que* : *parce que* : *aussitôt que* : c'est le temps sans temps du « et », du « et aussitôt » qui revient si souvent dans le récit pour décrire le *simul* sans causalité et sans synchronie absolue, sans ordre. Pour le narrateur : la mort de l'une est la garde de l'autre, garde l'autre, garde de l'autre. Il faut donc que dans le temps du « et », elles meurent toutes deux pour que l'autre vive, chaque fois. L'une meurt *et* l'autre vit. *Aussitôt* qui conjoint la symbiose à la synthanatose dans un triomphe sans identité. Lui-même, signant double, il signe *leur* arrêt de mort, à leur demande, dit-il, pour les garder, embaumer, encrypter. *Et* le sien de la même main. Ce qui le lie à chacune des deux mortes (alliance, serment, hymen, double affirmation, oui, oui, viens, viens : reviens), à chacune des deux revenantes, survivantes, fiancées fantômes, ce lien n'est pas double parce qu'il oblige deux fois, parce qu'il attache à deux femmes, à deux identités. Cet hymen est *chaque fois* un *double bind* parce que chacun de ces liens est en lui-même double. Chaque fois est plusieurs fois à la fois : plusieurs dates en une. Mais l'événement n'en perd pas pour autant son unicité. Je/11 signifie, désire, arrête la vie la mort de l'autre pour que l'autre vive *et* meure, l'autre de l'autre qui est sans être la même. Car il y a de l'autre de l'autre, et ce n'est pas le même, voilà ce que l'ordre du symbole cherche désespérément à dénier. Le double lien à chacune *signifie* à chacune l'arrêt de mort (la mort *et* la survie) pour que soit possible l'arrêt de mort de l'autre : pour qu'elle survive et cesse de vivre. L'arrêt de mort

sentais ce que j'avais éprouvé le matin même : " prendre une fleur et la regarder jusqu'à l'accord... ". C'était là une *vision*, une *vision intérieure* maintenue par une nécessité subie en silence... » 20-27 mars 1978. Résurrections. La semaine de Pâques. Les traducteurs devraient se référer à la fin de mon apocalypse (*Glas*), tout occupée avec la conjonction pascale. La figure christique encore, du « qui? », du X de *L'arrêt de mort*, sur lequel « il faut faire une croix », dit le médecin

désigne ainsi le titre du livre et l'ensemble d'un récit qui ne se rassemble jamais et qui met donc en cause jusqu'à l'unité de son « titre » autant que celle du narrateur. *L'arrêt de mort* suivrait ainsi ce *double bind* dont la figure terrifiante traverse le récit interdit en son quasi-milieu, par-dessus sa double bordure interne, par-dessus l'intraductibilité qui tient un récit à l'écart de l'autre. De l'un à l'autre, d'une femme à l'autre, la langue est tout autre.

Mais plus d'un signe donne à lire un récit dans l'autre, et le double débordement de ces deux bordures internes. La *double invagination* n'y représente donc plus une structure formelle. Elle a un rapport essentiel avec le *double bind* qui lie le « narrateur » à chacune des deux femmes. Elle noue un rapport aussi essentiel, par là même, avec le triomphe de la vie ou avec l'arrêt de mort interrompu en son « milieu », au *lieu même* où se forme le *rapport à soi* du « livre » en sa reliure fragile; c'est le *rapport à soi* du *Je*, son alliance avec soi, son anneau, son anniversaire, l'alliance qui le conjugue avec lui-même. Ce *lieu même*, comme lieu de l'interruption, est aussi le lieu où la double invagination rassemble ce qu'elle interrompt dans le *même* étrange de ce lieu. L'arrêt de mort provoque ce qu'il interdit, à savoir la mort de l'autre qu'il doit garder. Un récit, l'une, fait mourir et vivre l'autre dans un mouvement inarrêtable et inénarrable. Du même coup, double, l'activité revient à la passivité, faire mourir *revient* à laisser mourir, et faire vivre *revient* à laisser vivre. Mais de *faire à laisser*, on ne passe plus d'un contraire à l'autre, on ne passe pas à la passivité. La passivité du « laisser » est autre que celle du couple, par exemple du couple actif/passif.

qui le condamne. Les traducteurs devront se référer ici à ce qui est dit du chiasme, du χ (*chi*) et de l'*ichtus* dans +R, *par-dessus le marché* et dans *Ariadne's Thread* de Hillis Miller (*Critical Inquiry*, automne 76, p. 75). Il y a un autre X., dans *L'arrêt de mort*, l'auteur de cette « opération étrange quand elle est faite sur des vivants, parfois dangereuse, surprenante, opération... Brusquement [...] ». X est le nom du statuaire, de celui qui, par excellence, arrête la vie la mort. Arrêt

Chacun vit et meurt *de* l'autre, garde l'autre, garde et perd le narrateur de l'autre. Le « et » chaque fois s'entend comme une conjonction qui ne conjoint pas logiquement, par exemple dans la contradiction, ni selon la chronologie, la succession ou la simultanéité absolue, ni selon quelque ontologie fondamentale. Il faut entendre, si l'on peut, ce *et* comme dans le récit : il y paraît illisible selon aucune des *conjonctions* que je viens de nommer. Et la conjugalité du *double bind*, entre elles et le narrateur, s'il n'y en a qu'un, conjoint ou ajointe ce *et* à lui-même *comme* arrêt de mort. Par exemple, mais on pourrait en donner tant d'autres en série : «... je l'appelai à haute voix, d'une voix forte, par son prénom; et aussitôt - je puis le dire, il n'y eut pas une seconde d'intervalle - une sorte de souffle sortit de sa bouche... »; « ... à elle, je dis éternellement : " Viens ", et éternellement elle est là ». Cette écriture du « et », « aussitôt », annulant le temps dans l'anneau de l'éternel retour, conjuguant l'affirmation avec elle-même dans son récit, dans l'être-en-même-temps de l'autre hors temps, dans l'accompagnement de ce qui ne s'accompagne pas, cette écriture du « et » revient assez régulièrement quand la voix narrative se laisse entendre dans les textes de Blanchot. Dans tous les autres textes signés de lui. C'est comme un glissement silencieux, l'inapparence d'une cause qui n'accompagne pas son effet, d'un avant *et* d'un après indistincts dans le pas léger d'un mouvement. Et qui, sans arrêt, arrête et n'arrête rien.

Chacune vit *et* meurt de l'autre, *et* l'autre de même, gardant chacune le narrateur de l'autre, *et* elles le perdent aussitôt. De quoi le gardent-elles? De la solitude *avec* l'autre,

sans *Aufhebung* : de la traduction. Économie. Tentation, mais c'est impossible, de raconter l'histoire de ce texte-ci, le nombre incalculable des épisodes : par exemple le Séminaire de Yale en 1976, Venise, la conférence en Belgique - le « leader » féministe, grande lectrice de Blanchot, qui reconnaît après coup avoir mal supporté qu'un « homme » ait osé l'« hypothèse folle » de l'hymen entre les deux femmes; elle m'avait opposé la critériologie la plus académique, demandé des

du serment unique avec l'autre. Mais dans les deux cas, double serment, serment unique, elles signent l'arrêt de mort du narrateur : il ne peut vivre ni selon l'unique alliance ni selon la double. Je suis, il est d'ailleurs un « survivant » dans les deux récits, et chaque fois promis, condamné par un médecin à la mort imminente, comme un autre Christ anonyme (X., chiasme et « croix dessus »). J'ai cité le « premier » récit, et voici dans le second : «... il [un directeur de publication] me crut à deux doigts de ma fin et, téléphonant au docteur qui, lui aussi, m'enterrait tous les mois, il reçut de lui *cet* avis : " X.? Mon pauvre monsieur, il faut faire une croix dessus. " L'un des jours suivants, le médecin me raconta cela comme un excellent tour ». Plus loin, au cours d'une histoire de sang qu'il faudrait analyser : « Le docteur m'emmena dans sa clinique, il pensait ma mort imminente. » Page suivante : « La veille, j'étais à la mort. »

Elles signent, comme le médecin, son arrêt de mort, comme il signe le leur, mais toujours en contresignature puisque la mort donnée est toujours demandée par qui la reçoit *et aussitôt* se la donne, pour la signer, de la main de l'autre.

Et voici : il y aurait un autre hymen.

Entre ces trois survivants, rien ne paraît pouvoir s'arrêter que la mort. Pas d'infidélité, plus d'une fidélité. *Trois à se perdre*. Lui, seul narrateur, dans son identité improbable et divisible, il ne peut vivre ni l'alliance unique ni l'alliance double, et il se garde, il se fait garder, il se laisse garder de l'une par l'autre, il évite une terreur par l'autre et le double récit, peut-être l'avons-nous assez éprouvé, assure sa possibilité à l'impossible arrêt de mort. Rien ne paraît pouvoir surpasser

« preuves », etc. -, la lecture de *Morella*, la pensée pour cette Miss Blind qui s'est penchée sur les corrections du *Triumph...*, - les hésitations sur le titre - j'avais d'abord pensé à *Survivre-en traduction* et à *Traductions*-, mes calculs quant à l'anglais - comment vont-ils rendre le « il faut » ou peut-être le « faut-il » qui imprime la prescription dans *Survivre?*-, le Séminaire de Paris en 1974 ou 1975 sur *Die Aufgabe des Übersetzers*, ce que m'a dit, hier, mon ami Koitchi

cette terrifiante et triomphante affirmation. A moins qu'elle ne vienne encore garder du pire. A moins qu'il n'y ait encore pire, et donc plus désirable, plus follement terrifiant pour le narrateur : *l'hymen entre les deux femmes*. Et si la structure du récit, l'interruption entre les deux histoires assurait d'abord la non-rencontre entre J. et N.? Et si c'était cela, que les deux femmes s'aiment et se rapprochent, devant lui et sans lui, si c'était cet hymen que l'arrêt de mort devait à la fois interdire, comme la terreur absolue, et donc, tout arrêt de mort provoquant ce qu'il réprime, donner à vivre, à lire, à mourir, dans la structure inconsciente et imperceptible de ce récit? Je parle ici de la fascination d'une femme par l'autre, et des deux par un troisième, à travers l'infranchissable cloison de verre qui sépare les deux histoires. Elles ne se connaissent pas, elles ne se sont jamais rencontrées, elles habitent deux mondes absolument étrangers. Elles se téléphonent (« Viens ») à travers la distance infinie d'un sans-rapport. Le narrateur est entre elles, il dit *Je*, d'un *Je* identique et autre, d'un récit à l'autre. En lui, devant lui, avec lui, sans lui, elles sont la même, « superposition de deux images », superposition « photographiée », elles sont tout autres, et elles s'aiment, elles s'unissent et s'appellent : *Viens*. Certes, rien ne permet, à la surface de lisibilité manifeste des récits, de soutenir une hypothèse aussi folle. Comment le personnage d'un récit pourrait-il désirer, épouser, fasciner le personnage d'un autre récit? Et si on voulait considérer *L'arrêt de mort* comme un seul récit, ajointé à lui-même par l'identité supposée de qui dit *Je*, comment méconnaître que J. et N. n'ont, dans l'histoire, aucun rapport l'une avec l'autre, ne se

Toyosaki, l'article intitulé *Traduit de*, dans *L'espace littéraire* (ça commence ainsi : « Dans *Pour qui sonne le glas*, Robert Jordan, découvrant l'importance de l'instant qu'il est en train de vivre, se répète en plusieurs langues le mot maintenant. *Maintenant, ahora, now, heute*. Mais il est un peu déçu... »), les cinq pages intitulées *Traduire*, dans *L'amitié* (derniers mots : «... avec cette conviction que traduire est, en fin de compte, folie »), etc., mais je compte les signes et je renonce.

rencontrent pas plus que ne se croisent les deux séries d'événements où elles se trouvent engagées? Certes. Aucune catégorie normale de la lisibilité ne pourrait donc accréditer la folle hypothèse selon laquelle la double invagination qui nous attire en ce récit pourrait donner à lire l'hymen illisible entre elles : l'une *avec-sans* l'autre. Je ne parle ici ni d'une intention ni d'une construction de l'« auteur » : ce qui ne veut pas dire que l'interruption entre l'auteur et le narrateur, voire entre elles, soit simple. Elle est aussi équivoque que l'interruption de tout arrêt de mort. Aussi équivoque encore que l'éloignement différenciel (*Entfernung*) : d'un récit à l'autre, elles, les deux voix aphones se téléphonent : *viens*. Et le rapport entre les deux récits serait de téléscripture. Je ne parle ici ni d'une intention ni d'une construction du « narrateur » : ce qui ne veut pas dire que l'interruption entre la voix narratrice et la voix narrative, voire entre elles, l'une *sans* l'autre, soit simple; elle reste aussi improbable que l'interruption de tout arrêt de mort. Et pourtant quelque chose comme l'analyse radiographique ou l'analyse du « sang » peut donner à lire l'illisible de ce corps narratif. Je viens d'y prélever le « sang » qui circule dans une des deux histoires, le « sang énigmatique, d'une instabilité qui étonne l'analyse », la « folie du sang » dans laquelle le narrateur cherche « l'espoir d'échapper à l'inévitable ».

Cette lisibilité de l'illisible paraît aussi improbable qu'un arrêt de mort. Aucune loi de la lecture *normale* ne peut en garantir la *légitimité*. Par lecture normale, j'entends toute lecture *assurant un savoir transmissible dans sa propre langue*, dans une langue identique à soi, dans une école ou une

Économie. Politique. S'il y a un arrêt de la traduction, cette limite ne tient pas à quelque indissociabilité essentielle du sens et de la langue, du signifié et du signifiant, comme ils disent. Elle est *économique* (reste à penser l'économique, bien sûr) et garde un rapport essentiel avec le temps, l'espace, le compte des signes ou plutôt des marques. Ne pas fétichiser ou substantialiser l'unité du mot. Par exemple avec plus de mots ou de morceaux de mots, le traducteur triomphera plus

académie, savoir assuré dans des constructions institutionnelles, selon des *lois* faites pour résister, précisément parce qu'elles sont plus faibles, aux menaces équivoques que l'arrêt de mort laisse peser sur tant d'oppositions conceptuelles, de limites, de bordures. L'arrêt de mort arrête la loi. La double invagination de ce corps narratif en déconstruction ne déborde pas seulement les oppositions de valeurs qui font la loi dans toutes les écoles de lecture, les anciennes et les modernes, avant et après Freud. Elle déborde une délimitation du fantasme au nom de laquelle on abandonnerait ici, par exemple, la folle hypothèse à « ma » projection phantasmatique, à celle de qui dit ici « Je », le narrateur, les narrateurs, ou moi qui vous raconte ici toute cette fable. Une illisibilité aura eu lieu, *comme* illisible; elle se sera donnée à lire ici même, comme illisible, du fond même de la crypte où elle reste. Elle aura eu lieu, là où elle reste : la preuve. Qu'on s'arrange ensuite pour penser ce qui aura eu lieu, pour en dégager les conditions de possibilité et les conséquences. Moi, je dois interrompre ici, fermer la parenthèse et laisser le mouvement continuer sans moi, repartir ou s'arrêter, après avoir simplement marqué ceci : tout se passe comme si le narrateur désirait, autrement dit interdisait, dès lors qu'il en vient à dire *Je*, ceci : qu'elles s'aiment, se rencontrent, s'unissent selon l'hymen. *Pas sans lui, et aussitôt sans lui.* Qu'elles, ces deux autres femmes, autres de l'autre, ne se ressemblent pas seulement, soient la même dans l'impossible *partage*, voilà ce qu'il désire et ce dont il mourrait. Il le désire comme la mort qu'il se donnerait. Terreur absolue : l'abîme sans fond et sans bord de *l'unique*, l'autre mort, la dérisoire

facilement de « arrêt » dans la locution « arrêt de mort ». Non sans reste, bien sûr, mais plus ou moins facilement, de façon plus ou moins stricte et serrée. Se méfier du « nouvel idiome » de la « langue toute neuve », etc. Économie : stricture et non coupure. C'est toujours une contrainte *extérieure* qui arrête un texte en général, c'est-à-dire quoi que ce soit, par exemple la vie la mort. Ce qui s'arrête ici : l'authenticité (*Eigentlichkeit*) d'un être-pour-la mort. Penser l'extériorité

et la plus simplement insignifiante, la plus fatale. Et aussitôt la Chose est son double. Elle reste son double. Mais on entendra maintenant l'*arrestance* de ce reste.

Vers dix heures, Nathalie me dit :

-J'ai téléphoné à X., je lui ai demandé de me faire un moulage de ma tête et de mes mains.

Aussitôt je fus saisi d'un pressentiment d'épouvanté.

« Qu'est-ce qui vous a donné cette idée? - La carte. »

Elle me montra la carte d'un statuaire qui se trouvait d'habitude avec la clé dans le portefeuille.

Dira-t-on qu'il lui a donné l'idée ou le désir du masque mortuaire, comme il avait souhaité embaumer l'autre, pour les garder l'une et l'autre vive-et-morte, survivante? Oui *et* non. Oui, puisque c'est bien grâce à lui, tout près de lui, *sur lui*, qu'elle *trouve* cette « idée », cette direction, cette destination, cette adresse, cette « carte ». Non, car elle ne les *trouve* qu'en les lui volant, dans un lieu où il les cachait, dans une crypte, une crypte au plus proche de son corps, collée contre sa peau, le portefeuille, objet détachable de lui, ni un vêtement ni un corps propre, un coffre qui contient aussi ces autres objets détachables que sont une carte ou des clés. Objets détachés d'un type singulier : ils opèrent, ils orientent, ils ouvrent, ils ferment, ils donnent à lire ou tiennent au secret. Ce ne sont pas des objets ou de simples choses, le portefeuille non plus, qui les contient : « Je trouve que vous n'agissez pas toujours bien avec ce portefeuille », lui dit-il.

Alors l'échange d'un *oui* prend une forme singulière et

à partir de cette économie de l'arrêt. « Arrêt » : ,la plus grande force « liée », tendue, bandée, rassemblée autour de sa propre limite, retenue, inhibée (*Hemmung, Haltung*) *et aussitôt* disséminée. Sable. Vide, déchargée d'elle-même. Dans la transe. Sur ce mot, les traducteurs citeront *Glas*, très abondamment (par exemple p. 30). Trans/partition. Trépas. Trespassing. A faire communiquer, sans traduire, avec tous les *trans-* qui sont ici à l'œuvre. J'espère qu'ils ne croiront pas

répond à des demandes déterminées (« - Dites oui, et je la pris par la main... », puis « Je fis signe que oui. Je lui tenais toujours la main... ») au cours d'une scène que je ne peux citer ici. Puis, « oui » ne répondant à rien, à rien d'autre que l'autre « oui », lui-même, seront nommées la « chose terrible », la « victoire sur la vie », l'« intention triomphale », la « gloire », la « folie de victoire » et crié le « oui, oui, oui! ».

Elle avait un air si humain, elle était encore tellement près de moi, attendant une espèce d'absolution pour cette chose terrible qui, certes, n'était pas de sa faute.

- C'est probablement qu'il le fallait, murmurai-je.

Elle saisit ces mots au vol.

- Il le fallait, n'est-ce pas?

Il semblait vraiment que mon acquiescement se répercutât en elle, qu'il eût été comme attendu, d'une immense attente, par une responsabilité invisible à laquelle elle ne prêtait que sa voix, et que maintenant une puissance superbe, sûre d'elle-même, heureuse non certes de mon accord qui lui était bien inutile, mais de sa victoire sur la vie, et aussi de ma compréhension fidèle, de mon abandon sans limite, prit possession de ce jeune être et le rendit d'une clairvoyance et d'une maîtrise qui me dictaient aussi bien mes pensées que mes quelques paroles.

- Maintenant, dit-elle d'une voix un peu rauque, n'est-ce pas : vous l'avez toujours su?

- Oui, dis-je, je le savais.

- Et vous savez quand cela est arrivé?

- Il me semble que je m'en doute.

Mais le ton, comme consenti et obéissant, qui devrait

qu'escorté par cette foule en procession de doubles, fantômes, transes, folies du jour, jubilations et triomphes maniaques, j'ai souterrainement, ici, traduit *The Triumph...*, et par exemple * *The crowd gave away, and I arose aghast / Or seemed to rise, so mighty was the trance / And saw like clouds upon the thunder blast / The million with fierce song and maniac dance / Raging around; such seemed the jubilee...* ». J'ai multiplié les références (aux « choses » et aux « textes », diraient-

être le mien, ne parut pas suffire à son intention triomphale.

- Eh bien, peut-être ne savez-vous pas encore tout, s'écria-t-elle avec un accent de défi. Et vraiment, il y avait dans son exaltation jubilante une lucidité, une brûlure au fond des yeux, une gloire qui, à travers ma détresse, me touchait; moi aussi, du même orgueil grandiose, de la même folie de victoire.

- Quoi donc? dis-je en me dressant à mon tour.

-Oui, cria-t-elle, oui, oui!

- Que cela s'est passé il y a huit jours?

Elle prenait les mots sur ma bouche avec une avidité effrayante.

- Et après? criait-elle.

-Et qu'aujourd'hui vous avez été chez X. chercher... cette chose?

- Et après!

- Et maintenant cette chose est là-bas, que vous l'avez dévoilée et, l'ayant vue, vous avez vu face à face ce qui est vivant pour l'éternité, pour la vôtre et pour la mienne! Oui, je le sais, je le sais, je l'ai toujours su.

Je ne puis pas exactement dire si ces paroles, ou d'autres analogues, arrivèrent jamais à ses oreilles, ni non plus dans quel esprit j'ai été amené à les lui faire entendre : c'est une question secondaire, de même qu'il était insignifiant de savoir si les choses s'étaient réellement passées ainsi. Je dois seulement affirmer que cela est pour moi vraisemblable, les questions de dates mises à part, car tout a pu remonter à un moment bien plus ancien. Mais la vérité n'est pas dans ces faits. Ces faits eux-mêmes, je peux rêver de les supprimer. Mais, s'ils n'ont pas eu lieu, d'autres, à leur place, arrivent et, à l'appel de l'affirmation toute-puissante qui est unie à moi,

ils) mais en vérité ce que je viens d'écrire est sans référence. Surtout pas à moi-même ou aux textes que j'ai signés dans une autre langue. Précisément à cause de cette multiplicité jubilante d'auto-références. « *In order to come into being as text, the referential function had to be radically suspended* » (Paul de Man, *The purloined Ribbon*, in *Glyph I*. Tout citer). Transréférence. Comment signer en traduction, dans une autre langue? Survivre - au nom de qui? au nom de quoi? Comment

ils prennent le même sens et l'histoire est la même. Il se pourrait que N., en me parlant de ce « projet », n'ait rien voulu de plus que déchirer, d'une main jalouse, les apparences dans lesquelles nous vivons. Il se peut que, lassée de me voir persévérer avec une sorte de foi dans mon rôle d'homme du « monde », elle m'ait brusquement, par cette histoire, rappelé la vérité de ma condition et montré du doigt où était ma place. Il se peut encore qu'elle-même ait obéi à un commandement mystérieux, et qui était le mien, et qui est en moi la voix à jamais renaissante, voix jalouse elle aussi, d'un sentiment incapable de disparaître. Qui peut dire : ceci est arrivé, parce que les événements l'ont permis? Ceci s'est passé, parce que, à un certain moment, les faits sont devenus trompeurs et, par leur agencement étrange, ont autorisé la vérité à s'emparer d'eux?, Moi-même, je n'ai pas été le messenger malheureux d'une pensée plus forte que moi, ni son jouet ni sa victime, car cette *pensée*, si elle m'a vaincu, n'a vaincu que par moi, et finalement elle a toujours été à ma mesure, je l'ai aimée et je n'ai aimé quelle, et tout ce qui est arrivé, je l'ai voulu, et n'ayant eu de regard que pour elle, où qu'elle ait été et où que j'aie pu être, dans l'absence, dans le malheur, dans la fatalité des choses mortes, dans la nécessité des choses vivantes, dans la fatigue du travail, dans ces visages nés de ma curiosité, dans mes paroles fausses, dans mes serments menteurs, dans le silence et dans la nuit, je lui ai donné toute ma force et elle m'a donné toute la sienne, de sorte que cette force trop grande, incapable d'être ruinée par rien, nous voue peut-être à un malheur sans mesure, mais, si cela est, ce malheur je le prends sur moi et je m'en réjouis sans mesure et, à elle, je dis éternellement : « Viens », et éternellement, elle est là.

traduiront-ils cela? Bien sûr, je n'ai pas tenu ma promesse. Cette bande télégraphique produit un supplément d'intraduisible, que je le veuille ou non. Ne jamais dire ce qu'on fait, et en feignant de le dire, faire encore autre chose qui se crypte aussitôt, s'ajoute et se retranche. Parler de l'écriture, du triomphe, et d'écrire comme *survivre*, c'est énoncer ou dénoncer le phantasme maniaque. Non sans le réitérer, cela va sans dire.

Titre à préciser

Conférence prononcée en 1979 à l'université Saint-Louis de Bruxelles et au Studium Generale de l'université de Freiburg-im-Brigau. Une première version en fut publiée dans un numéro spécial de la revue *Nuova Corrente* (84, 1981), préparé et préfacé par Stefano Agosti.

Le titrier

Si d'aventure je m'arrêtais ici, à prononcer cela, le titrier, si j'avais l'audace de m'en satisfaire, me complaisant à vous laisser seuls avec ce que je viens de dire, le titrier, vous ne sauriez pas encore comment le prendre.

Le titrier, c'est de plus d'une façon que cela peut se prendre, s'entendre et se comprendre.

Aussi longtemps que les prévenances de ce qu'on nomme tranquillement un « contexte », aussi longtemps qu'un discours *conséquent* n'aura pas entouré de sa suite un tel événement de langage, celui que je viens de risquer ou de suspendre en prononçant « le titrier », votre écoute ou votre réception restent sans doute ouvertes.

Ce qui arrive jusqu'à vous n'est certes pas rien, ni totalement indéterminé. Vous entendez bien quelque chose, le titrier, vous commencez à vous presser vers des sens possibles, des mots, des morceaux de mots, des agencements syntaxiques qui s'essaient dans la pénombre. Vous les faites croiser ou se croiser comme des virtualités de phrases *l'le titre y est*, par

exemple, en 4 mots) ou un nom commun suspendu, tel un titre, si du moins, autre hypothèse de contexte, vous connaissez ce vieux mot français (le titrier qui s'épelle t.i.t.r.i.e.r.).

Mais ce malaise dure, ces incertitudes errent entre des vagues ou des écumes sémantiques, vous ne les gouvernez pas. Et elles vous laissent en rade au bord d'une rive où vous voudriez arriver, je dirais *vous* arriver. En rade parce que ce suspens ne laisse pas flotter en pleine mer mais en vue de certains bords à l'abri desquels on attend, le temps suspendu d'une panne ou d'une escale, de partir ou d'arriver. Un désir en tout cas transit l'écoute de ces mots qui ne forment peut-être pas une phrase ou un discours - le titrier - et ce désir vous conduit ou du moins vous appelle vers cette rive où le sens enfin pourrait se fixer, s'ancrer, puis s'arrêter - aux plus strictes amarres d'une légitimité. Depuis ces parages, vous voulez voir la rive, vous aimeriez distinguer la ligne du bord.

Et pour cela, vous voudriez savoir ce que je veux dire quand je prononce le t i t r i e r .

Je m'en vais vous le dire.

Cela - « Je m'en vais vous le dire » - c'est ce qu'on appelle une promesse, un engagement, une parole donnée. Or si je n'étais pas fidèle à cette parole donnée, si je ne la tenais pas (ce qui est toujours possible, dans le cas où par exemple je mettrais ma promesse entre guillemets et m'engagerais dans un commentaire interminable de l'énoncé «Je m'en vais vous le dire »), l'événement discursif de la promesse resterait aussi suspendu au bord d'un certain bord, à moitié vide. Vide de quoi? non pas de sens mais d'autre chose qui n'est pas non plus la référence ni même la vérité. Il prendrait place, comme une ruse ou un simulacre, à l'intérieur d'une scène qui, pour être traversée de fiction, n'en serait pas pour autant sans effet.

En annonçant « *titre l'à préciser*) » pour cette conférence, j'ai bien fait une promesse, mais laquelle? D'abord, la locution « titre (à préciser) » est venue, provisoirement, pensait-on, occuper la place du titre. Elle indiquait, comme un chèque en blanc, la place vide d'un titre à venir, qui, lui, serait le *vrai* titre. J'ai donc promis de donner un vrai titre à mon

discours de ce soir, et de m'y conformer. Mais naturellement ce délai, ce retard, cette différence du titre n'a été possible que dans l'espace d'une convention, grâce à l'accord ou au contrat passé avec vous et d'abord avec l'autorité légitime, attitrée, de ces lieux. Misant sur la force un contrat implicite, ces autorités légitimes m'ont fait confiance, elles m'ont crédité d'une fidélité à la parole donnée. Les plis et les ressources d'un tel contrat sont trop riches pour se laisser ici exhiber. Mais qu'avais-je donc promis? Rien d'autre que de venir, et de venir parler, ici devant vous, sans m'engager autrement qu'à venir et à venir parler. De n'importe quoi, à la condition toutefois que le moment venu je donne le vrai titre à mon discours, celui qui a eu cours jusqu'ici n'étant qu'un faux titre d'attente situant seulement en blanc le titre à venir; et je dois aussi conformer mon propos à ce titre ou ce titre à mon propos afin qu'entre l'intitulé, autre nom pour le titre, et le propos ainsi intitulé, entre l'intitulé intitulant et l'intitulé intitulé, il y ait le meilleur rapport d'adéquation.

Mais une analyse prudente du contexte politico-juridique de cet événement le ferait vite apparaître : si les autorités légitimes de ces lieux ont signé un chèque en blanc, m'honorant d'une invitation à parler de n'importe quoi sous un titre encore totalement « à préciser », c'est en s'autorisant des titres qu'elles me reconnaissaient à mériter cette confiance. Tout un processus de légitimation est impliqué dans ce contrat; il forme un réseau complexe de sous-contrats, d'évaluations implicites, de codes de recevabilité, de protocoles juridiques plus ou moins virtuels; bref il suppose l'établissement d'un ensemble de titres - cette fois non pas au sens de ce qui intitule ou nomme une oeuvre, un discours, un corpus, mais de ce qui titre, de ce qui légitime une fonction, donne un statut, un droit, par exemple un droit à la parole dans certaines conditions, etc. Mais les deux sens du mot *titre* en appellent tous deux à un droit, à une juridicité que je voudrais justement interroger.

A analyser les protocoles de cette étrange situation où nous sommes, vous et moi, au bord d'un discours qui a commencé sans avoir commencé, qui sans titre encore précisé

va parler d'on ne sait quoi, il me paraît peu contestable qu'en me donnant carte blanche on a jugé, à tort ou à raison peu importe, on a *dû* juger que j'ai déjà donné assez de gages pour mériter l'apparente confiance qui m'était faite sans trop de risques, et que donc j'avais des titres à demander qu'on me laisse ne pas préciser d'avance mon titre. Ces titres, je veux dire ceux qu'à tort ou à raison on me reconnaît, ne passent pas seulement par la légitimité universitaire ou éditoriale, et l'analyse qu'on pourrait en faire serait un bon fil conducteur pour tant de problèmes juridiques, juridico-politiques, philosophico-juridiques, etc. Mais ils ne m'intéresseront pas ce soir. Je sens toutefois obscurément que, ce soir comme toujours, si les titres en question, je veux dire les miens, inspirent une confiance étayée sur des normes et des garanties, sur tout un contrat social, il s'y mêle une vague inquiétude, un soupçon, l'appréhension devant une catastrophe toujours possible, voire imminente : voilà quelqu'un qui au fond, sous des abords très polis et malgré son évidente civilité, ne respecte pas toujours les contrats fondamentaux. Et si ce soir il ne venait pas? ou si, venant, il ne parlait pas? ou si parlant, il parlait de n'importe quoi? ou si parlant de ceci ou de cela, de chose et d'autre, il ne donnait aucun titre à son discours, s'il laissait le titre en blanc (« à préciser ») ou inventait un titre sans aucun rapport ni avec ce qu'il dit ni avec ce que nous sommes en droit d'attendre de lui en ces lieux - et nous ne sommes vraiment pas n'importe où? Et si cette intolérable situation durait une ou deux heures sans que personne n'ose l'interrompre?

Or je vous en préviens, c'est là ce qui va se passer.

Je le déclare, je n'ai pas l'intention de remplacer mon « titre (à préciser) » par aucun autre ni donc de le préciser en quoi que ce soit. Et nous allons rester sur le bord, nous ne quitterons pas ces parages.

Le titre y est.

Ce que je veux dire par là, je m'en vais vous le dire, ai-je promis à l'instant.

Mettons que je veuille dire la chose suivante, en forme de thèse : un titre a toujours la structure d'un nom, il induit des effets de nom propre et à ce titre, il reste d'une manière très singulière étranger à la langue comme au discours, il y introduit un fonctionnement référentiel anormal et une violence, une illégalité qui fonde le droit et la loi.

Voilà tout à coup un déferlement de thèses que je ne vais pas démontrer. A la place de la démonstration, j'essaierai plutôt une sorte de récit. Le lieu d'une démonstration y sera peut-être marqué et le trajet plus économique.

Supposez que *Le titre y est* soit un titre, le titre d'un livre, d'un tableau ou d'une conférence. Il devra être *lisible quelque part*. *Lisible* quelque part, cela implique d'abord une écriture, un trait, une marque. Et il n'y a pas de titre sans lisibilité d'une trace. Je ne me réfère pas seulement, pour soutenir cette affirmation, à quelque sens primitif ou étymologique en rappelant que *titulus* aura d'abord signifié une inscription, un petit trait ou un écriteau, bref une marque brève, économe, elliptique, visible et lisible, incisant une surface ou un support. Sans avoir besoin de *cette* garantie philologique du mot titre, du titre « titre », j'affirme qu'une analyse du *fonctionnement* du titre est possible. Elle démontre qu'il ne peut y avoir de titre purement phonique, sans possibilité d'archivation et sans code de lisibilité. Lisible, ai-je précisé, le titre devait l'être *quelque part* : j'entends par là qu'aucune théorie du titre ne peut se dispenser d'une topologie. Pas de titre sans espacement, bien sûr, mais aussi sans la détermination rigoureuse d'un code topologique arrêtant des lignes de *bordures*. Un titre n'a lieu que sur le bord de l'œuvre : s'il se laissait incorporer au corpus qu'il intitule, s'il en faisait simplement partie, comme un de ses éléments internes, une de ses pièces, il cesserait de jouer le rôle et d'avoir la valeur d'un

titre. S'il était totalement extérieur au corpus et détaché de lui, éloigné de lui par une distance supérieure à celle que prévoient la loi, le droit, le code, il ne serait plus un titre. Tels mots - par exemple *le titrier* - joueront le rôle de titre, par exemple pour mon discours, s'ils sont placés un peu avant et au bord de mon texte en répondant à une prescription topologique. Cette prescription doit elle-même se régler sur un code conventionnel. Car les *mêmes* mots, prononcés à *l'intérieur* du texte de mon discours ou bien rencontrés tout *ailleurs*, dans un dictionnaire ou dans un autre texte, n'auront plus valeur de titre et n'auront qu'un rapport en quelque sorte homonymique avec *le titrier* comme titre.

Je sens que vous protestez déjà : je viens de dire qu'un titre devait être lisible; or depuis tout à l'heure, ici même, rien n'est visible ni lisible, seulement audible et il est pourtant fortement question du titre de mon propos. Mais justement : il n'y aura titre qu'au moment où la possibilité d'une lecture se sera fixée. Alors le faux-titre que vous avez, lui, bien lu ou entendu comme pouvant être lu, archivé, programmé, vous le verriez enfin remplacé par un vrai titre, authentique et conforme. Supposez que le *titrier* soit ce titre : il ne pourra y prétendre qu'au moment où sa lisibilité aura suspendu l'équivoque au regard de la loi. Car c'est du droit que je suis venu vous parler ce soir; il aura bien fallu décider si on l'orthographierait (c'est *d'orthographe*, de la loi et de l'écriture, de la justice et du droit en rapport avec la graphie que je suis venu vous parler ce soir) *Le titre y est*, phrase de quatre mots, ou *le titrier* en deux mots sans phrase. Dans les deux cas, phrase articulée ou nom, ce qui prendra valeur de titre fonctionnera comme un nom, et même un nom propre, la structure référentielle de ce nom propre restant tout à fait singulière et paradoxale, comme j'essaierai de le montrer tout à l'heure. Si j'optais pour la phrase - le titre y est - comme titre, cette phrase deviendrait en quelque sorte le nom, le nom propre d'un texte que je suis censé signer; elle se référerait à ce texte à travers d'autres références possibles et d'autres valeurs sémantiques qu'elle pourrait avoir en commun avec la même phrase

- le titre y est - que l'on trouverait ailleurs dans un autre contexte. Naturellement, l'une des complications qui viennent jouer avec la loi, se jouer d'elle en jouant avec elle - mais c'est un jeu dont on ne pourra jamais préciser qui y gagne et qui y perd - tient ici au fait que le mot « titre » *est* une partie du titre et qu'à travers l'élément de l'audible, dans cette écriture phonétique, le nom *titrier* vient doubler, rassembler et déporter à la fois l'univocité de la phrase. D'autant plus que, il est temps que je le précise, si du moins c'est possible, le nom « titrier » veut dire au moins deux choses. Un titrier, c'était, dans la vieille langue française, un religieux chargé de l'archive des titres du monastère. C'était un archiviste, l'archiviste par excellence, car si tout archiviste doit veiller à l'ordre des titres - pas d'archives sans titre - que dire d'un conservateur des titres? Mais en un sens plus récent et péjoratif, dévaluant, celui qui m'intéresse le plus ici, on appelle titrier un falsificateur de titres, un faussaire, un fabricant de faux-titres, on dirait presque de fausse monnaie en pensant à ce qu'on appelle le *titrage* de la monnaie au sens strict.

I. *La fausse monnaie*

Décidé à procéder de façon réfléchissante plutôt que déterminante, en suivant des exemples, des récits, des exemples de récits plutôt que des concepts, j'avais d'abord songé à vous parler du titre d'un bref récit de Baudelaire. Malgré sa brièveté, il défie le résumé. Il s'agit apparemment de deux amis (dont le narrateur) qui, au sortir d'un bureau de tabac, rencontrent un mendiant. L'ami du narrateur lui donne une pièce de fausse monnaie et s'en vante auprès de son ami qui, plongé dans une réflexion très retorse, finit par expliquer pourquoi il ne pardonne pas. Ce récit est intitulé *La fausse monnaie*. Pour des raisons essentielles, qui tiennent à la structure référentielle d'un titre ainsi suspendu, il est impossible d'arrêter, de déter-

miner, de préciser le trait indivisible qui relie ce titre à ce à quoi il est censé avoir trait. A première lecture, il désigne la fausse monnaie dont il est en effet question dans l'histoire racontée, non pas de la fausse monnaie réelle ou de la fausse monnaie en général mais de cette fausse monnaie comme contenu récit ou narré qui forme apparemment l'objet principal ou majeur de la fiction. Car le titre peut se plier autrement : ce récit, à savoir le discours du narrateur, sa narration, aussi bien que le récit signé de Baudelaire, sont des fictions, des simulacres; ou dira plus ou moins par figure : de la fausse monnaie. Pour me limiter à ce premier pli - il y en aurait beaucoup d'autres et de plus complexes mais faute de temps je me tiens à celui-ci - le titre *La fausse monnaie* a au moins deux portées, deux références : disons grossièrement l'histoire racontée par le texte, histoire de fausse monnaie, *et* la structure fictive du *texte* narratif. Il se divise et se suspend mais dans les deux cas il désigne de la fausse monnaie, quelque chose comme un faux émis par un faussaire, par une sorte de titrier. Mais ce n'est pas tout. Et encore une fois, quelle que soit la complexité apparente de la structure que je décris ainsi, considérez que je me limite à une analyse fort sommaire des bordures de ce texte. Dès lors que, feignant d'intituler le contenu de l'histoire ou même le référent de ce contenu - la fausse monnaie même -, le titre intitule aussi la fiction textuelle, sa valeur est pour le moins équivoque. On ne sait plus ce qu'il intitule, il louche, *il* est louche et il risque de devenir lui-même, le titre, en tant que titre, en tant que bordure intitulante, de la fausse monnaie. C'est un risque, mais ce n'est pas sûr. Et il faut que cela ne soit pas sûr. Cela doit rester indécis, imprécis, toujours à préciser. Un peu comme si le titre *La fausse monnaie* disait, laissait dire en sa prosopopée : ne vous laissant pas savoir si je suis le titre de l'histoire racontée (histoire de fausse monnaie) ou de la fiction narratrice (récit *comme* fausse monnaie), je n'intitule rien de précis, je suis donc *La fausse monnaie*, moi le titre, je n'intitule que moi. Je ne suis que mon propre événement, la performance de mon intitulé, je suis, moi, le titre, *La fausse monnaie*. Mais cette

prosopopée, cette présentation de soi à la première personne, c'est justement une précision qu'il ne donne pas. Car il est essentiel à la structure de la fausse monnaie, pour qu'elle ait cours comme fausse monnaie, qu'elle ne se présente pas comme ce qu'elle est mais *passe pour* de la vraie monnaie. Si elle s'annonçait ou se dénonçait comme ce qu'elle est, la fausse monnaie du coup ne serait plus ce qu'elle est. Il faut donc que ce titre, pour intituler et fonctionner comme titre, ne se présente pas dans un discours de présentation, ne dise pas « voilà ce que je suis et ce que je veux dire ». Pour cela son emplacement, son *topos* suspendu sur le bord est essentiel, et son hétérogénéité par rapport à un discours, sa valeur de trait d'inscription structurellement indécidable ou si vous préférez, toujours à *préciser*. *La fausse monnaie*, comme titre, homonyme troublant de toute autre locution identique, de toute autre fausse monnaie, doit se donner à lire, sans se montrer ou sans se dire, comme *La fausse monnaie*. Le titrier, son titre y est toujours à l'œuvre, dont on ne saura jamais si c'est l'archiviste fidèle d'une institution religieuse ou un faussaire décidé à y introduire sa contrebande. De même que « titre (à préciser) » ou « le titrier » dit, sans le dire : je suis - je m'intitule - vrai faux titre.

II. *Le pré*

Mais j'ai dit que cet exemple ne me satisfaisait pas pour la performance de ce soir.

Soucieux aussi de ne pas exhiber certains des titres que j'avais mis moi-même en circulation avec une frappe semblable à celle de la fausse monnaie, j'avais encore songé à analyser de près le titre de cet immense poème de Ponge qui s'appelle *Le pré*. J'aurais rappelé les puissances et les violences pratiques d'un nom précédé d'un article défini, suspendu au-dessus d'un texte traitant dans tous leurs états la *chose*, qu'on appelle le

pré, mais aussi le *mot pré*, le mot *pré* comme nom, avec sa référence de nom, mais encore le morceau de mot *pré* comme préfixe présent dans le mot « présent » et dans tant d'autres, le mot *prêt* comme adjectif (*le prêt* comme nom n'est pas thématiquement traité bien qu'à mon sens il ait un rôle organisateur auprès duquel tout le *Le pré* s'endette, et *La fabrique du pré* en garde une trace plus visible), le mot *près* comme locution adverbiale ou prépositionnelle, toutes ces valeurs signifiantes, toutes ces références plus ou moins thématiques se rassemblant non seulement dans l'unité d'un récit, d'un mythe, d'une fable ou d'un drame qu'il n'est pas ici question de décrire, mais aussi d'un titre bref, économe, elliptique, *Le pré*.

Ce titre a une forme nominale, cela peut se dire selon la grammaire, mais on pourrait montrer que tout titre, même quand il n'a pas la forme grammaticale d'un nom (ce qui est d'ailleurs extrêmement rare) produit un effet nominal, nominalisant - et je dirais même un effet de nom propre. *Le pré*, au titre de titre, condense tout le réseau des motifs et des titres enchevêtrés : la chose « *pré* », le mot « *pré* », les mots comme nom (*prêt*, *pré*), comme préfixe et morceau de mots (*pré-*), comme adjectif (*prêt*), comme adverbe (*près*). Poème de la langue qu'il est aussi, *Le pré* célèbre tous ces trajets référentiels, il les multiplie et les croise, *en abyme* ou inhumés sous la bordure d'un trait qui, dans le *texte*, sépare le *texte* lui-même, bordure interne et externe, en le séparant du corps de la signature, Francis Ponge, dont les initiales répètent celles du Fenouil et de la Prêle à l'intérieur du poème, de l'autre côté de la barre :

Sauf les initiales, bien sûr,
Puisque ce sont aussi celles
Du Fenouil et de la Prêle
Qui demain croîtront dessus.

Francis Ponge

Mais en disant elliptiquement la loi du texte, *Le pré*, le titre « *Le pré* » nomme le texte, l'appelle et le désigne, le montre, le dit (*sagt, zeigt*) comme cela même où tout dans l'écriture de la langue pousse, se nourrit, présente et se présente comme la *physis*, puis garde dans la sépulture. *Le pré* nomme, prénomme, invite, appelle (*heisst*), mande tous les *pré* ou *prê* du texte mais avant tout le texte comme *prê*. Et le *pré* comme prétexte absolu. Et ce faisant, le titre ne vous induit pas seulement à lire tous les *prés* ou *près* ou *prêts* posés, parés et présents dans le poème, tous les accents qui le chantent ou toutes les orthographes qui le norment. Il vous donne aussi un ordre, il enjoint, si du moins vous savez le lire, il fait la loi, il vous dit, sans le dire, il vous donne à lire : je suis le *pré*, je me présente comme le *pré* et si vous voulez savoir ce que ce *pré* veut dire, ce que c'est que *prê* dire, *il faut* d'abord me lire, *il faut* commencer par me lire, *il faut* préalablement me lire et m'entendre.

Le titre alors, le voici prêt à faire la loi depuis la réserve énigmatique, dans l'ellipse où il se tient, près du bord, sur le bord, ni dans le poème ni hors de lui, en son nom propre suspendu.

Mais vous l'avez remarqué : il ne fait la loi que depuis une violence d'avant la loi. En violant la normalité du discours, en dérégulant le fonctionnement habituel de la référence, en abusant de l'indétermination contextuelle pour accumuler l'équivoque, en faisant autour du nom le désert de la phrase, en accumulant dans la puissance oraculaire du nom propre toutes les ressources des phrases tues, il fonde son propre état, sa propre légitimité, l'impérium de droit légitimant sur une violence - mais une violence qui est d'abord l'économie de la langue d'écriture. C'est cette folie du titre qui m'intéresse ce soir, ce coup de force qui institue la loi au cours d'un viol, et d'un viol qui ne cesse pas, qui se perpétue *à travers* la loi.

A travers la loi, qu'est-ce que cela veut dire? Si je traduis « à travers la loi » par « viol de la loi », il faudra encore savoir si viol *de* la loi signifie la loi violée ou la loi violante. La folie du titre, c'est peut-être qu'il n'y ait pas le choix entre ces

deux possibilités. Et qu'il n'y ait pas le choix ne signifie peut-être pas que nous soyons contraints par une de ces possibilités mais que les deux soient aussi nécessaires qu'incompatibles, obligeant selon la loi inflexible d'une double loi et d'un *double bind*.

III. *La folie du titre*

Renonçant et à *La fausse monnaie* et à *Le pré*, c'est à un autre titre exemplaire que j'ai choisi de recourir ce soir. Il s'agit du titre d'un « récit » de Blanchot. Encore ce titre de « récit » formera-t-il un des enjeux les plus problématiques du texte. Si j'ai choisi finalement cet exemple, c'est que 1« histoire » qui y est racontée, selon une structure narrative des plus insolites, est une explication avec la loi. Le narrateur - ou du moins celui qui dit *je* et n'arrive pas à former un récit et donc à se constituer en narrateur, pas plus que, à la limite, il n'arrive à dire « je » et à s'identifier, à répondre de son identité, au sens où les hommes de loi le lui demandent - le prétendu narrateur, donc, plutôt que le soi-disant narrateur, a affaire à la loi, aux requêtes et aux provocations de la loi, au moins selon deux figures ou deux formes, celle d'une sorte d'allégorie féminine qu'il appelle la Loi, et celle de médecins qu'on pourrait dire légistes et qui, au nom de la société, le somment de faire un récit vrai de l'accident qui lui est arrivé ou de l'agression dont il a été victime. C'est en raison de cette instance de la loi que j'ai choisi cet exemple.

L'analyse très schématique et très préliminaire que je risque devant vous se tient au bord d'un travail - que je projette seulement - sur le droit et la littérature et que j'aimerais intituler « Du droit à la littérature ». Il s'agirait par exemple d'exhiber l'histoire et la structure des rapports entre le juridique et le littéraire. Je ne définirai ici ni les prémisses ni même les perspectives les plus générales d'une telle pro-

blématique. Je n'en aurais pas le temps. Je devrai me contenter de ceci : ce que j'esquisse ici au titre du titre prendrait peut-être place à l'intérieur de l'analyse plus systématique d'une séquence ou d'une grande configuration historique du juridico-littéraire, celle qui institue un nouveau rapport, en Europe occidentale, entre, disons, la production littéraire d'une part, le droit positif d'autre part, et enfin certaines institutions critiques d'évaluation, de garde traditionnelle, d'archivage, de légitimation intitulante et attitrante, d'attribution des compétences, tout ce dont l'Universitas est la forme ou le lieu par excellence. Le modèle de l'Universitas à l'intérieur duquel nous travaillons en Occident - plus ou moins bien encore pour quelque temps - s'est installé, avec des variantes importantes sans doute mais secondaires au regard d'une grande structure principale, dans un rapport de synchronie et de système avec l'inscription dans le droit positif des lois fondamentales qui régissent la propriété des œuvres, les droits d'auteur, de reproduction, de traduction. Cet événement, dont je ne peux ici décrire ni le contenu ni la structure, a eu un rapport essentiel, interne, décisif avec ce que d'autres appelleraient le dedans le plus intrinsèque de la production des formes littéraires et artistiques en général.

Or qu'il s'agisse du titre de l'œuvre, du titre légitimant en général, du titre autorisant l'autorité de l'auteur, garantissant l'évaluation, la critique évaluante, etc., l'instance du titre situe le lieu ou l'un des lieux de bordure essentiels et donc le trait du rapport, le *Bezug* le plus apparent entre l'écriture et la loi, ici entre l'écriture dite littéraire et le droit. De cette perspective générale dans laquelle je m'engage ailleurs, je ne dirai rien de plus ici (nous pourrions, si vous le souhaitez, y revenir au cours de la discussion). Je voulais simplement l'ouvrir pour justifier, précisément, et légitimer le choix de mon exemple, pour expliquer à quel titre je vous parlerai de *La folie du jour* de Maurice Blanchot.

La folie du jour est donc, selon les apparences normales, normée par le droit éditorial et littéraire, le titre d'un livre de petites dimensions publié, comme l'indique la date de son

« dépôt légal », en 1973. Sur sa couverture, sous le nom de l'auteur et au-dessus du nom de l'entreprise éditoriale, les conventions nous prescrivent de reconnaître le titre, *La folie du jour*.

Titre à préciser. On doit le préciser, mais le peut-on? Un titre est toujours une économie en attente de *sa* détermination, de sa précision, de sa *Bestimmtheit*, celle qu'il détermine et celle qui la détermine. Déterminant et déterminé, c'est à lui que la détermination *revient* toujours. Elle lui revient au sens où il en est responsable, en droit, et au sens où cela fait retour vers lui depuis un autre lieu, selon un mode très singulier du retour.

De l'immense lecture qu'appelle ce livre sans mesure, ce livre dont la structure même défie toute bordure et tout encadrement, je ne retiendrai ici que quelques traits propres à faire apparaître comment et en quoi, jouant sa loi, *La folie du jour* est une folie du titre. L'expression « jouer sa loi » est l'équivoque *même* qui m'importe ici. Jouer la loi, *c'est* tourner ou transgresser la loi mais c'est peut-être aussi répéter ou mimer sa loi, et du même coup. Dans les deux cas c'est faire comparaître la loi comme telle. Or c'est la loi du bord et *elle* est elle-même sans bord : autant dire qu'elle ne comparaît jamais, jamais elle-même, comme telle.

Quels sont donc les dérèglements qui, dans le cas de *La folie du jour*, posent le titre comme loi tout en lui interdisant de fonctionner normalement, de se déterminer dans la précision, de s'identifier et de rassembler en se rassemblant?

Je me limite aux traits typiques de ce dérèglement. L'affolement tourne autour de ceci : *le sens du titre est une certaine manière de n'en avoir pas, et son événement de n'avoir pas lieu*. Pas de sens et pas de lieu, donc.

Pas de sens. Je reconnais à l'expression *La folie du jour* sa valeur de titre, son titre de titre, en raison de sa *place* et des conventions juridiques auxquelles son *topos* obéit. Aucun critère de lecture interne (linguistique ou sémantique) ne me permet de lui conférer ou de lui contester son titre de titre.

Rencontrés *ailleurs*, les mêmes mots « La folie du jour » - qui du reste ne forment pas strictement un énoncé - n'auront pas valeur de titre, qu'ils soient très éloignés et détachés du livre, du corpus ou du contexte considéré ou au contraire qu'ils se trouvent simplement inscrits à l'intérieur. Ainsi dans le texte qui porte ce titre, « *La folie du jour* », l'expression « la folie du jour » se donne à lire au moins une fois. Et elle n'y a évidemment pas fonction de titre : « Mais souvent je mourais sans rien dire. A la longue, je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour; telle était la vérité : la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens... » (p. 20). Malgré leur identité apparente, ces deux occurrences de l'expression « la folie du jour » ont des fonctions absolument hétérogènes. Cela ne tient pas à ce que l'une d'elles est prise dans un énoncé phrastique (« je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour ») dont le titre paraît n'avoir prélevé qu'un morceau. Si toute la phrase était retenue pour titre, ce qui peut arriver dans certains cas, la phrase entière aurait une sorte de fonction nominale de titre et elle aurait une valeur hétérogène à celle de la « même » phrase à l'intérieur du livre. C'est donc la topologie qui fait ici la loi. On ne peut pourtant pas dire que les deux locutions soient simplement des homonymes. Elles sont jusqu'à un certain point synonymes bien que leur mode, leur fonctionnement, leur *valeur* ne soient pas réductibles les uns aux autres. Dans le titre, la locution laisse greffer sur son sens un sens supplémentaire qui se lit ainsi : ceci est un titre, je suis le titre. Puis le signataire, ou si vous préférez le locuteur n'est pas le même. Dans le livre, « la folie du jour » est signée, si on peut dire, par le narrateur, ou du moins par celui qui dit « je » dès le premier mot et qui d'ailleurs n'arrive pas, c'est toute l'histoire, à se constituer en narrateur, à former un récit et même, à la limite, à dire *je*, à s'identifier sous son « je ». En revanche, le titre, lui, ne revient pas à la responsabilité du narrateur supposé, requis d'ailleurs par les hommes de loi à l'intérieur du « récit ». Le titre, on doit, en droit, supposer que l'auteur, Maurice Blanchot, en est responsable devant la loi - l'éditeur, le dépôt légal, etc.

Mais si la loi oblige à supposer l'auteur réel et identifiable, le titre n'en est pas moins une fiction. Blanchot ne signe pas ce titre comme il signerait un chèque, un contrat éditorial ou un témoignage devant le juge d'instruction. Supposé signé par un auteur réel, le titre fait pourtant partie d'une fiction dite littéraire; mais il n'en fait pas partie de la même manière que ce qui se trouve à l'intérieur de la même fiction, par exemple l'autre occurrence de « la folie du jour ». Il est une fiction nommant et garantissant l'unité du corpus fictionnel dont il ne fait pas simplement partie. Il doit se trouver sur le bord externe de ce qu'il intitule.

Séparées par cette bordure, les deux occurrences doivent néanmoins appartenir au même ensemble, à ce qu'on appelle un même contexte, ici sous la forme d'un corpus ou d'une œuvre : ce livre. Et cela selon un certain rapport de proximité, un rapport réglé. Ce rapport n'est pas citationnel. Il est impossible de dire, dans la duplicité des occurrences, laquelle est l'originale et laquelle répète l'autre. Cette itération sans origine se creuse ou déploie son abîme à la mesure de ce *pas-de-sens* qui déborde la polysémie vers une dissémination sans bord, vers le bord sans bord du texte disséminal. Essayons, pour voir, de compter les sens possibles de l'expression *La folie du jour*, tentons de compter avec eux, de les raconter, d'en tenir compte ou d'en rendre compte.

1. Soyons d'abord attentifs au syntagme idiomatique « du jour » qui signifie en français « d'aujourd'hui », d'« ici maintenant », comme dans la locution « l'événement du jour », « l'homme du jour », pour marquer la chose marquante ou remarquable de l'heure présente. La folie du jour, c'est celle qui aujourd'hui fait événement, celle d'aujourd'hui et nulle autre, et même celle de l'aujourd'hui comme lieu et date de l'événement, sa signature en quelque sorte. Et il y a dans le *texte* ainsi intitulé de quoi soutenir ce sens. Il y est question de l'événement, ou de l'avènement de la folie, du devenir-fou à tel instant. Où situer cet événement? A-t-il vraiment eu lieu? Quelle qu'en soit ici l'énigme, l'événement est nommé plusieurs fois et même en un certain lieu comme l'événement

du jour. Simplement on ne sait pas s'il a eu lieu, ni ce qu'avoir lieu veut dire, ou si ce fut seulement, ce qui eut lieu, une vision. Je vous laisse lire (p. 17-19) le passage qui commence par « Dehors, j'eus une courte vision », et qui se clôt par « Tout cela était réel, notez-le ». Au centre, celui qui essaie de dire « je » vous explique : « Cette courte scène me souleva jusqu'au délire. Je ne pouvais sans doute pas complètement me l'expliquer et cependant j'en étais sûr, j'avais saisi l'instant à partir duquel le jour, ayant buté sur un événement vrai, allait se hâter vers sa fin. Voici qu'elle arrive, me disais-je, la fin vient, quelque chose arrive, la fin commence. »

2. Un deuxième sens aussitôt vient donc parasiter le précédent. L'événement du jour, la folie, n'est pas seulement celui qui a lieu *ce jour*, aujourd'hui même, c'est l'événement *du jour* lui-même (« J'avais saisi l'instant à partir duquel le jour, ayant buté sur un événement vrai, allait se hâter vers sa fin. Voici qu'elle arrive, me disais-je... »). Événement du jour, donc, comme temps présent et possibilité de l'événement, du présent, de l'instant. Présence du présent, arrivée de la possibilité pour quelque chose d'arriver, d'apparaître et d'avoir lieu. Événement de l'événementialité et possibilité du récit, jour du jour.

3. Cela passe, se passe et fait passer du jour comme *day*, si vous voulez, à jour comme *daylight*, éther de l'évidence, milieu de visibilité. C'est le sens le plus évident, justement, d'un texte qui raconte ou échoue à raconter la tentative impossible d'un « récit », du récit d'un événement traumatique qui faillit coûter la *vue* - donc le jour - à celui qui est supposé dire « je » et que je n'appelle pas le narrateur : car à la suite de cet événement où il risque la vue, et le jour, il se trouve recueilli dans une institution hospitalo-policière où des représentants officiels de la société, des personnages de la loi exigent de lui un récit des événements, alléguant qu'étant donné son titre et sa compétence d'écrivain, il doit pouvoir fournir un tel récit ordonné au sujet de lui-même. Ce récit, il le donne sans le donner, nous y viendrons. La folie du jour, c'est donc aussi (en français) la folie de la lumière du jour (*l'daylight*)

dont il a failli être privé et qui ainsi lui arrive mieux que jamais («Je faillis perdre la vue, quelqu'un ayant écrasé du verre sur mes yeux »).

4. Ce troisième sens se divise encore, ce qui va donner à « jour » un quatrième, un cinquième, un sixième, voire un septième sens.

On va mettre à « jour » une semaine de sens. Le jour, comme « vue » ou comme « vision » (vision comme perception visuelle *ou* apparition quasi hallucinatoire), c'est ce qu'on voit, bien sûr. Le jour, c'est ce que d'abord on voit. Mais c'est aussi la vue elle-même, soit qu'on désigne ainsi la faculté de voir (comme on dit pour désigner l'œil, organe de la vision), soit qu'on désigne ainsi la visibilité, la possibilité de voir. Or la possibilité de voir, le jour comme élément de la *visibilité* et milieu du visible, ce jour-là n'est pas visible, pas plus que le soleil de Platon. Il est, en ce sens, la nuit, l'aveuglement - ce qui arrive au jour ou fait arriver au jour. Et il y a dans ce *texte* une histoire du jour, une histoire *interne* - et d'intériorisation, voire d'internement, la révolution du jour qui se hâte vers sa fin dès qu'il paraît. C'est aussi, ce tour, cette course, ce cours, une histoire de la création - quand la lumière fut - et de la résurrection. Il y a là une folie intérieure au jour comme son histoire, son devenir-nuit, son passage dans le contraire de soi. La lumière est folie puisqu'elle est noire, elle perd son sens et tout « bon sens ». Et cette folie aura été la vérité. Celui qui a failli « perdre la vue » entre alors dans « l'affreuse cruauté du jour », il ne peut « ni regarder ni ne pas regarder », et il vous le dit : « Le verre ôté, on glissa sous *les* paupières une pellicule et sur les paupières des murailles d'ouate. Je ne devais pas parler, car la parole tirait sur les clous du pansement. " Vous dormiez ", me dit le médecin plus tard. Je dormais! J'avais à tenir tête à la lumière de sept jours : un bel embrasement! Oui, sept jours ensemble, les sept clartés capitales devenues la vivacité d'un seul instant me demandaient des comptes. Qui aurait imaginé cela? Parfois je me disais : " C'est la mort; malgré tout, cela en vaut la peine, *c'est* impressionnant ". Mais souvent je mourais sans rien dire.

A la longue, je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour; telle était la vérité : la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens; elle m'assaillait déraisonnablement, sans règle, sans but. Cette découverte fut un coup de dent à travers ma vie. »

5. Autre sens, mais maintenant je ne les compte plus, c'est impossible. Dans le paragraphe que je viens de lire, vous avez remarqué que des « comptes » étaient demandés.

La loi, la loi de la raison ou la raison comme loi, peut, certes, accepter la polysémie; mais elle demande, elle exige même qu'on puisse distinguer entre les sens. Aristote l'explique fort bien. La loi demande qu'on puisse au moins énumérer les identités de sens et les articuler entre elles dans un compte, un récit (*erzählen*) ou une comptabilité (*zählen*), une narration calculable. Or ce compte rendu s'avère ici impossible. C'est le jour, au singulier et au pluriel, qui demande des comptes : « Oui, sept jours ensemble, les sept clartés capitales devenues la vivacité d'un seul instant me demandaient des comptes. »

Le jour est donc aussi la loi - qui demande des comptes, comme les représentants de la loi vont demander à celui qui dit *je* un récit, de raconter et de rendre compte de ce qui lui est arrivé. D'autre part, la loi n'apparaît pas seulement à travers ses représentants, elle paraît en personne comme figure féminine dans un duel d'amour et de mort avec celui qui dit, plus ou moins bien, *je*. Identification, donc, entre la loi et le jour, les jours (ils sont sept, en sept sens, comme dans le récit de la Genèse mais aussi capitaux comme des péchés). L'identification se remarque entre le jour de la folie du jour et la loi, la folie de la loi qui est aussi la folie du droit et de la raison. Elle se remarque en particulier dans une longue séquence (p. 22-27) qui interprète la force de loi, l'autorité (c'est aussi l'autorité de l'auteur, sa compétence, sa légitimité intitulante) comme possibilité de voir, de surveiller, d'avoir sous les yeux : synopse, panorama, panoptique disposant de tout le jour. Alors, le mot « jour » s'enrichit encore si on peut dire, et s'affole une fois de plus, à faire un pas de sens supplémentaire.

6. Pour des raisons essentielles, on ne peut faire ici

l'économie de l'idiome, faire l'économie de l'économie, de l'*idion* et de l'*oikos*, de la loi de l'*oikos*. Or dans l'idiome français, « jour » entre en composition dans deux locutions qui ont trait à la *naissance*, sinon à la résurrection : « voir le jour » pour naître et « donner le jour » pour engendrer et donner naissance. Si vous ouvrez maintenant, comme c'est légitime, ce registre sémantique de la naissance à tous les autres sens du « jour », vous n'en finissez plus. Or l'autorité des représentants de la loi que sont ici les médecins, ils la tiennent certes d'avoir tout sous leur vue, mais c'est lui, le malade qui tente de dire « je », c'est lui qui en disant « je » leur donne le jour; autrement dit qui les engendre : il donne naissance à la loi qui le surveille et le persécute en exigeant de l'homme « instruit » qu'il est (le mot revient régulièrement lui rappeler son titre et sa compétence) un récit vrai.

J'étais instruit! Mais je ne l'étais peut-être pas tout le temps. Capable? Où étaient-elles, ces capacités qu'on faisait parler comme des juges siégeant en robe sur du bois et prêts à me condamner jour et nuit?

J'aimais assez les médecins, je ne me sentais pas diminué par leurs doutes. L'ennui, c'est que leur autorité grandissait d'heure en heure. [...] Ouvrant mes chambres, ils disaient : Tout ce qui est là nous appartient. [...] Ils interpellaient mon histoire : Parle, et elle se mettait à leur service. En hâte, je me dépouillais de moi-même. Je leur distribuais mon sang, mon intimité, je leur prêtais l'univers, je leur donnais le jour. [...] Je me réduisais à eux-mêmes, je passais tout entier sous leur vue, et quand enfin, n'ayant plus présente que ma parfaite nullité et n'ayant plus rien à voir, ils cessaient aussi de me voir, très irrités, ils se levaient en criant : Eh bien, où êtes-vous? Où vous cachez-vous? Se cacher est interdit, c'est une faute, etc.

C'est donc lui qui donne le jour à la loi persécutrice, et plus loin, la Loi elle-même dira : « " Ah, je vois le jour, ah, Dieu ", etc. » Il est *devant* la loi qu'il produit et *procrée*.

Nous ne lisons pour l'instant, je le rappelle, que le titre

et, même, un seul mot du titre, « jour ». Mais si nous considérons les diverses possibilités syntaxiques de l'expression « la folie du jour », la polysémie s'affolera encore. Le double génitif est joué par le texte. Le mot « jour » vient déterminer la folie qui arrive un jour ou qui arrive au jour, mais c'est aussi la folie propre au jour, à la lumière qui devient folle et perd « tout bon sens ». C'est alors que se franchit un pas de sens supplémentaire qui à la fois appartient à la série, à la loi de série des autres et la déborde dans un espace hétérogène.

7. C'est que « la folie du *jour* » peut aussi s'entendre comme la folie de « jour », du mot ou du sens « jour », la folie qui tient justement à cette dispersion sans unité, sans raison commune, sans proportion, sans *logos*, sans bon sens, sans le sens du sens ou du mot « jour », du nom « jour ». Voilà un mot, un nom sans sens, sans loi, hors la loi; et ce hors-la-loi fait la loi. C'est cela la folie : que le *logos* soit fou, que le discours de la raison ne puisse plus s'assurer du sens, du sens *un* du jour, et, sinon de l'univocité, du moins de la totalisation, de l'ordre remembrant, de la remembrance même de l'histoire de la polysémie du jour, d'un jour. Dès lors la folie du jour est aussi la folie du mot, du nom « jour », folie de cet élément du titre en tant que simulacre d'unité, simulacre de loi, simulacre de procès qui à la fois fait autorité, donne le jour à la loi et en même temps joue la loi, affole le juge et la *décision critique*. On ne peut plus ici faire l'économie de l'instance linguistique, verbale et même nominale qui produit l'effet de titre. La folie n'habite pas seulement le sens « jour », mais le mot « jour » comme nom du titre, c'est-à-dire comme nom propre entre guillemets. Le nom propre entre guillemets, voilà la folie, et si le mot « jour » n'est pas entre guillemets sur la couverture du livre, le texte les aura donnés, ces guillemets, à lire. La question reste : que fait la loi d'une citation sans guillemets?

Pas de sens au titre, disais-je, et j'ajoutais : le titre d'une certaine manière n'aura pas eu lieu. Pour qu'un titre ait lieu, un bord doit le séparer au moins de ce qu'il intitule, et la ligne de cette limite doit être, en droit, l'indivisible d'un trait.

Or toute l'écriture de *La folie du jour* est faite pour jouer cette loi. Ce qui, selon la convention juridique, paraît être la première ligne du récit, sa bordure supérieure si vous voulez, se trouve n'être que le double, ni l'original ni la citation, du « même » faux *incipit* qui, à l'intérieur, si on pouvait dire, du « récit », répond à la requête des médecins légistes. Voici le « début » du livre, je le montre et vous apercevez la nécessité de l'ostension :

Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire : je vis, et cette vie me fait le plaisir le plus grand. Alors, la mort? Quand je mourrai (peut-être tout à l'heure), je connaîtrai un plaisir immense.

Or à l'avant-dernière page du livre, il est donné à lire que cette première ligne, cette première page, n'était que le récit tenté à l'injonction ou à la requête des représentants de la loi, ce qui vous met au défi de déterminer le vrai commencement du livre qui s'enroule lui-même dans une *partie plus grande que le tout*. Voici les trois derniers paragraphes du livre, les derniers en droit éditorial du moins mais ils sont aussi bien antérieurs au premier :

On m'avait demandé : Racontez-nous comment les choses se sont passées « au juste ». - Un récit? Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire. Je leur racontai l'histoire tout entière qu'ils écoutaient, me semble-t-il, avec intérêt, du moins au début. Mais la fin fut pour nous une commune surprise. « Après ce commencement, disaient-ils, vous en viendrez au fait. » Comment cela! le récit était terminé.

Ce paragraphe n'est qu'une partie du récit général. Or voici qu'il comprend tout le récit comme une de ses parties enveloppées. Il fait s'affaïsser en lui la bordure supérieure, l'incipit du livre. Il y a là une première invagination incorporant la bordure et intériorisant la face externe de la première phrase, celle qui regarde vers le titre comme une surface interne. La

surface externe est devenue interne. Mais ce n'est pas tout. La même invagination va intérioriser l'autre bordure, la bordure inférieure cette fois, celle du dernier mot. Je reprends ma lecture où je l'avais interrompue.

Comment cela! le récit était terminé.

Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies. Mais cette explication ne les rendit que plus exigeants. Je remarquai alors pour la première fois qu'ils étaient deux, que cette entorse à la méthode traditionnelle, quoique s'expliquant par le fait que l'un était un technicien de la vue, l'autre un spécialiste des maladies mentales, donnait constamment à notre conversation le caractère d'un interrogatoire autoritaire, surveillé et contrôlé par une règle stricte. Ni l'un ni l'autre, certes, n'était le commissaire de police. Mais, étant deux, à cause de cela ils étaient trois, et ce troisième restait fermement convaincu, j'en suis sûr, qu'un écrivain, un homme qui parle et qui raisonne avec distinction, est toujours capable de raconter des faits dont il se souvient.

Un récit? Non, pas de récit, plus jamais.

Cette « dernière » phrase, cette apparente dernière ligne figure en droit la bordure inférieure du corpus. Bien qu'elle dise la résolution de ne plus écrire de récit, elle fait encore partie, sur la face interne, si on peut dire, de sa bordure, d'un récit qu'elle achève mais d'un récit qui n'a pas eu lieu, dont la demande a été faite mais que le prétendu narrateur n'a pas pu performer, de façon compétente, et dont néanmoins il a raconté, de façon incompétente et plus que compétente à la fois, la non-performance réussie. Or pour se limiter ici à la structure de ce trait final, de cette bordure encore divisible, le « Un récit? » (y compris son point d'interrogation) est encore le double (ni original ni citation) du « Un récit? » qui ouvrait, deux paragraphes plus haut, ce que j'appelais alors l'invagination du bord supérieur : « Un récit? Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant... » Repliant ici le bord inférieur,

plus haut, au-dedans du bord intérieur invaginé, la dernière phrase, ce qu'en droit éditorial et en toute compétence critique on appelle la dernière phrase, produit une autre invagination qui croise la première selon la figure d'un chiasme. Cette double invagination chiasmatique des bords interdit de discerner à la lecture la limite indivisible d'un commencement et d'une fin. Elle emporte donc la condition pour toute émergence autoritaire d'un titre, le titre impliquant ces effets critiques de bord, la possibilité de discerner des bords indivisibles. D'autant plus qu'ici la locution titrante « La folie du jour » est le double indiscernable de son occurrence à l'intérieur du corpus. Voilà pourquoi, en toute rigueur, le titre n'exerce son autorité qu'à n'avoir pas lieu, pour rester interminablement à préciser, interminablement indécidable, réservé, en réserve dans l'ellipse d'une formule nominale qui fait économie de tout.

L'économie de l'indécidable n'est pas incompatible, au contraire, avec la dissémination. Je n'y ai peut-être pas assez insisté, faute de temps, mais tout ce que j'ai remarqué du titre aurait pu se rassembler sous le titre de l'économie et même de l'économie politique. Le titre tire sa valeur de titre de son pouvoir de produire de la valeur et de la plus-value par l'opération économique, l'opération d'économie, d'épargne et de potentialisation qu'il performe. Et cela n'est pas tautologique, c'est une ruse du tautologique. La loi de cet *oikos*, de cette *oikonomia*, je pense l'avoir au moins suggéré, est loin d'être simple et directe, elle ne se règle pas d'un seul trait, droitement. C'est à repenser le droit, l'économie et le politique que le titre de titre nous appelle, quand la plus-value s'accroît jusqu'à l'abîme.

Je ne demande jamais la garantie d'un concept à la philologie, encore moins à ce que d'autres appellent l'étymologie. C'est au contraire, Heidegger le rappelle ici ou là, à partir de ce qui se donne à penser qu'on peut aller vers l'histoire de la langue et vers les sciences qui pour en traiter la supposent. C'est aux sciences de la langue qu'il faut alors demander leurs titres. Peut-être, à partir de ce que nous venons d'entrevoir dans la folie du jour, ou du titre, ou du nom,

pouvons-nous mieux accéder à telles hypothèses étymologiques sur le mot, sur le nom « titre ». Certains le renvoient, à travers le latin *titulus*, à un radical contenu dans le grec *tio* (j'estime, j'évalue, j'honore, je valorise, d'où *timè*, évaluation, valeur, prix à payer, estimation juridique par exemple d'une peine ou d'une dette). Tout ce registre proprement *axiomatique* de l'évaluation économique, politique, juridique, certains le reconduisent à la racine sanscrite *ci* où tout un déploiement de significations se rassemble dans l'idée de *rassemblement*, justement, de réunion, de colligation dans l'esprit, dans le dedans : d'où les sens de remarquer, rechercher, reconnaître, poursuivre, vénérer, honorer, etc. Ce motif de l'évaluation rassemblante, cette axio-économie en appelle à la garde, au *bewahren* de la *Wahrheit*, de cette vérité dont Heidegger dit, en un sens qui n'est ni vide, ni contradictoire, ni dialectique qu'elle est non-vérité. *Die Wahrheit ist Un-Wahrheit (Ursprung des Kunstwerkes)*. Dans la violence économique de son ellipse, le titre est la vérité sans vérité de ce qu'il rassemble. Il n'est aucun titre, il n'a aucun titre à rassembler et ce dont nous venons de faire l'épreuve c'est que le rassemblement jamais n'y a lieu.

Un pas encore et je vous laisse. *La folie du jour* a une histoire. Je ne sais pas si elle se raconte. Avant de paraître sous la forme de ce qu'en droit on appelle un livre, *La folie du jour* fut publié en revue, près d'un quart de siècle auparavant. Mais était-ce *La folie du jour*, la même?

Aucune transformation, me semble-t-il, dans le corps du texte, d'une version à l'autre, de la revue au livre.

Et pourtant, le titre était autre, et c'est à cause de cette histoire du titre que j'ai parlé de deux versions. Au moins. Quel était ce premier titre? Difficile de le dire encore en toute rigueur. Ladite « première version » parut dans la revue *Empédocle* en mai 1949. Cette revue n'eut que quelques numéros. Elle portait à son sommaire, sur sa couverture - et j'aurais voulu attirer votre attention sur tous ces cadres et toutes ces dimensions juridico-politiques du *protokollon* (de la première page) - à l'annonce des auteurs et des titres, ceci : Maurice

Blanchot, *Un récit*? Sur le sommaire, le titre était donc « *Un récit ?* » avec ce point d'interrogation qui fait du titre un double de cette double occurrence que nous avons relevée tout à l'heure. Je vous laisse maintenant, le pli étant pris, compliquer vous-même l'invagination chiasmatique des bords dans son histoire, dans l'histoire de ses inscriptions et des effacements gardant la mémoire des titres antérieurs, l'instance du dépôt légal venant faire archive de tout ce corpus à la bibliothèque nationale ou mondiale. Si je m'autorisais à abuser encore de votre patience, je tournerais encore une page pour vous révéler qu'à l'intérieur, si on peut dire, de la même revue, le sommaire est reproduit intégralement et que cette fois, le titre *Un récit* ne porte plus de point d'interrogation, pas plus qu'en la troisième occurrence du même titre, au-dessus de la première ligne dudit ou du ci-devant récit. On peut en effet y lire : *Un récit*, par Maurice Blanchot.

Dira-t-on de toutes ces subversions jouant la loi qu'elles se moquent de la loi, qu'elles la transgressent ou en font apparaître la précaire historicité? Nullement, et toutes ces sophistications ne seraient pas possibles, elles n'auraient aucune force sans l'instance de la loi qu'elles semblent défier, elles n'auraient pas raison d'elle sans avoir d'elle *la* raison, sans la provoquer, la produire en la tournant, cette raison même dont elles démontrent la folie plutôt qu'elles ne lui opposent, du dehors, une autre folie. Et c'est bien cette folie de la loi, cette *ubris* du titre, cette démesure dénaturée de l'autorité intitulante qui s'appelle ici et se raconte sous ce titre fou : la folie du jour.

Une conférence, demanderez-vous, une lecture? Plus jamais. J'ai en somme été invité, ne disons pas requis mais honoré d'une invitation. Au titre de conférencier invité à tenir un discours pourvu d'un titre précis. J'ai été tenu d'accorder mon discours à mon titre, c'est-à-dire de remplir, avec mon contrat ou ma promesse, le titre en blanc dont on m'avait fait crédit : *titre l'à préciser*). Est-ce le même, maintenant? Aurai-je précisé? De quel titre vous ai-je parlé? Et à quel titre? Il

est bien tard pour me le demander mais peut-être vous le demanderez-vous encore.

D'autant plus que le titre y est, vous me l'accorderez, il n'y manquait pas.

La loi du genre

Communication présentée en juillet 1979 à l'occasion d'un colloque international sur *Le Genre* qui fut organisé à Strasbourg par J.-J. Chartin, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy et S. Weber, sous les auspices de l'université de Strasbourg et de l'université Johns Hopkins (Baltimore). La première version de ce texte fut publiée en édition bilingue par la revue *Glyph* (7, 1980) et dans sa traduction anglaise par la revue *Critical Inquiry* (automne 1980) puis dans un volume édité par W. J. T. Mitchell (0« *narrative*, The University of Chicago Press, Chicago, Londres, 1981). Je tiens à remercier l'auteur de la traduction anglaise, Avital Ronell.

NE PAS MELER les genres.

Je ne mêlerai pas les genres.

Je répète : ne pas mêler les genres. Je ne le ferai pas.

Supposez maintenant que je laisse ces énoncés résonner tout seuls.

Supposez : je les abandonne à leur sort, je libère leurs virtualités aléatoires et les livre à votre écoute, à ce qu'il leur reste et que vous lui donnez de mouvement pour engendrer, sans que je me tienne derrière eux pour en répondre, des effets de toute espèce.

J'ai seulement dit, puis répété : ne pas mêler les genres, je ne les mêlerai pas.

Tant que je laisse à cela, à ce que d'autres appelleraient des actes de langage, une forme encore aussi peu déterminée en le contexte ouvert où je viens de les donner à entendre depuis « ma » langue, vous hésitez sans doute entre plusieurs interprétations. Elles sont en très grand nombre, je pourrais le démontrer. Elles forment une série ouverte et par essence imprévisible. Mais vos hésitations oscillent *pour le moins*, entre deux types d'écoute, deux modes d'interprétation ou, si vous

préférez laisser à tous ces mots plus de chances, deux genres d'hypothèses. Lesquelles ?

Dans un cas, il peut s'agir d'un discours fragmentaire dont les propositions seraient du genre descriptif, constatif, neutre. Dans ce premier cas, j'aurais alors nommé l'opération qui consiste à « ne pas mêler les genres ». Je l'aurais désignée de façon neutre, sans l'évaluer, sans la recommander ou déconseiller, surtout sans y obliger personne. Sans prétendre faire la loi ou en faire acte de loi, j'aurais seulement rassemblé, dans un énoncé fragmentaire, le sens d'une pratique, d'un acte ou d'un événement, comme vous voudrez : ce qui se passe parfois quand cela revient à « ne pas mêler les genres ». Toujours dans le même cas, dans l'hypothèse du même type, du même mode, du même genre - ou du même ordre - quand j'ai dit « je ne mêlerai pas les genres », vous aurez pu entendre la description anticipée, je ne dis pas la prescription, la désignation descriptive disant à l'avance ce qui va se passer, le prévoyant sur le mode ou dans le genre constatif, à savoir que, cela se passera ainsi, c'est entendu, je ne mêlerai pas les genres. Le temps du futur décrit alors ce qui va sans doute avoir lieu, comme vous pourrez le constater, mais il ne constitue pas pour moi un engagement. Ce n'est pas une promesse que je vous fais ni un ordre que je me donne, une loi à laquelle je décide de me soumettre. Le futur ici ne donne pas le temps d'un « speech act » performatif du type de la promesse ou de l'ordre.

Mais une autre hypothèse, un autre type d'écoute et une autre interprétation n'auraient pas été moins légitimes. Vous pouviez entendre « ne pas mêler les genres » comme un ordre bref. Vous pouviez y entendre résonner le rappel elliptique mais d'autant plus autoritaire à la loi d'un « il faut » ou « il ne faut pas » dont chacun sait qu'il habite le concept ou constitue la valeur de *genre*. Dès qu'on entend le mot « genre », dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne se font pas attendre : « il faut », « il ne faut pas », dit le « genre », le mot « genre », la figure, la voix ou la loi du genre. Et cela peut se dire du genre en tous genres, qu'il

s'agisse d'une détermination générique ou générale de ce qu'on appelle la « nature » ou la *physis* (par exemple un genre vivant ou le genre humain, un genre de ce qui est en général) ou qu'il s'agisse d'une typologie dite non naturelle et relevant d'ordres ou de lois qu'on a cru, à un moment donné, opposer à la *physis* selon les valeurs de *tekhnè*, de *thesis*, de *nomos* (par exemple un genre artistique, poétique ou littéraire). Mais toute l'énigme du genre se tient peut-être au plus près de ce partage entre les deux genres du genre qui ne sont ni séparables ni inséparables, couple irrégulier de l'un sans l'autre dont chacun se cite régulièrement à comparaître dans la figure de l'autre, disant simultanément et indiscernablement « je » et « nous », moi le genre, nous les genres, sans qu'on puisse s'arrêter à penser que le « je » est une espèce du genre « nous ». Car qui nous fera croire que nous, nous deux par exemple, formions un genre ou lui appartenions? Ainsi, dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité. Et il en va ainsi dans tous les cas, que cette loi du genre soit ou non interprétée comme une détermination, voire une destination de la *physis*, et quelle que soit la portée qu'on accorde à la *physis*. Si un genre est ce qu'il est ou s'il doit être ce qu'il est destiné à être en son *telos*, alors « ne pas mêler les genres », on *ne doit pas* mêler les genres, on *se doit de ne pas* mêler les genres. Plus rigoureusement, les genres doivent ne pas se mêler. Et s'il leur arrive de se mêler, par accident ou par transgression, par erreur ou par faute, alors cela doit confirmer, puisqu'on parle alors de « mélange », la pureté essentielle de leur identité. Cette pureté appartient à l'axiome typique, c'est une loi de la loi du genre, qu'elle soit ou non, comme on croit pouvoir dire, « naturelle ». Cette position normative et cette évaluation sont inscrites et prescrites à même la « chose même », si on peut ainsi nommer quelque chose du genre « genre ». Dès lors, la deuxième phrase à la première personne, « je ne mêlerai pas les genres », vous pouviez la recevoir comme un serment d'obéissance, la réponse docile à l'injonction venue de la loi du genre. Au lieu d'une

description constative, vous entendriez une promesse, une parole donnée, cet engagement respectueux : je vous promets que je ne mêlerai pas les genres et qu'ainsi, fidèle à mon engagement, je serai fidèle à la loi du genre puisqu'elle m'invite et m'engage d'avance, d'elle-même, à ne pas mêler les genres. En répondant à l'appel impérieux de la loi, je m'engagerais à prendre ma responsabilité.

A moins que, plus qu'un engagement, il ne s'agisse là d'une gageure, d'un défi, d'un pari impossible. Et si c'était impossible, de ne pas mêler les genres? Et s'il y avait, logée au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination? Et si la condition de possibilité de la loi était *a priori* d'une contre-loi, un axiome d'impossibilité qui en affolerait le sens, l'ordre et la raison?

Je venais à l'instant de proposer une alternative entre deux interprétations. Ce n'était pas, vous vous en doutez, pour m'y arrêter. La ligne ou le trait qui semblaient séparer les deux corpus d'interprétation sont *aussitôt* affectés d'une perturbation essentielle que je vous laisse pour l'instant qualifier de toutes les façons que vous voudrez : division interne du trait, impureté, corruption, contamination, décomposition, perversion, déformation, cancérisation même, prolifération générique ou dégénérescence. Toutes ces « anomalies » perturbantes sont engendrées, c'est leur loi commune, le sort ou le ressort qu'elles partagent, par de la *répétition*. On pourrait dire par de la *citation* ou par du *rê-cit* pourvu que l'usage restreint de ces deux mots ne vienne pas précisément nous rappeler à l'ordre du genre strict. Une citation au sens strict implique toutes sortes de conventions, de précautions et de protocoles contextuels dans le mode de réitération, de signes codés comme les guillemets ou d'autres artifices typographiques quand la citation est écrite. Il en va sans doute de même pour le récit comme forme, mode ou genre du discours, voire, j'y reviendrai, comme type littéraire. Et pourtant cet usage *stricto sensu* des mots *citation* et *récit*, la loi qui le protège est d'avance et intimement menacée par une contre-loi qui la constitue, la rend possible, la conditionne et se rend donc par là inabordable

et indébordable, incontournable pour des raisons de bords dans les parages desquels nous viendrons échouer tout à l'heure. La loi et la contre-loi se citent à comparaître et se récitent l'une l'autre en ce procès. On n'aurait à s'inquiéter de rien si l'on était rigoureusement assuré de pouvoir discerner en toute rigueur entre une citation et une non-citation, un récit et un non-récit, une répétition dans la forme de l'un ou de l'autre.

Je n'entreprendrai pas de démontrer, considérant que c'est toujours possible, pourquoi vous n'aurez pas pu décider tout à l'heure si les phrases par lesquelles j'ai ouvert cette communication et marqué ce contexte étaient ou non des répétitions de type citationnel; ni si elles étaient ou non du type performatif; ni surtout si elles étaient toutes deux, ensemble, et chaque fois ensemble, ceci ou cela. Car il n'a peut-être pas échappé à tout le monde que d'une répétition à l'autre le rapport a sans doute changé entre les deux énoncés initiaux. La ponctuation s'est légèrement modifiée, autant que le contenu de la deuxième proposition indépendante. Ce déplacement à peine apparent pouvait rendre en principe indépendantes l'une de l'autre les options interprétatives qui auraient pu vous tenter à l'égard de l'une ou de l'autre, de l'une et de l'autre de ces deux sentences. S'ensuivrait une très riche combinatoire de possibilités que, pour ne pas déborder mon temps de parole et par respect pour la loi du genre et du colloque, je m'abstiendrai de déployer. Je présume simplement un certain rapport entre ce qui vient à peine de se passer et l'origine de la littérature, aussi bien que son aborigine ou son avortement, pour citer l'un de nos hôtes, Philippe Lacoue-Labarthe.

M'autorisant provisoirement de cette présomption, je ferme l'angle d'une prise de vue, je me limite à une sorte d'espèce du genre « genre ». Je m'en tiendrai à ce genre de genre dont on suppose généralement et toujours un peu vite qu'il n'appartient pas à la nature, à la *physis*, mais à la *tekhnè*, aux arts et plus étroitement encore à la poésie, plus spécialement à la littérature. Mais je m'autorise du même coup à penser qu'à me limiter ainsi je n'exclus rien, du moins en principe et en

droit, les rapports n'étant plus ici d'extension, d'individu exemplaire à espèce, d'espèce à genre, ou de genre de genre à genre en général, mais, comme on verra, tout autres. Il y va en effet de l'exemplarité avec toute *l'énigme* - autrement dit, comme l'indique le mot d'énigme, le récit - qui travaille la logique de l'exemple.

Avant d'en venir à l'épreuve d'un certain exemple, je tenterai de formuler, de manière aussi elliptique, économique et formelle que possible, ce que j'appellerai la loi de la loi du genre. C'est précisément un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du *parasite*. Dans le code de la théorie des ensembles, si je m'y transportais au moins par figure, je parlerais d'une sorte de *participation sans appartenance*. Le trait qui marque l'appartenance s'y divise inmanquablement, la bordure de l'ensemble vient à former par invagination une poche interne plus grande que le tout, les conséquences de cette division et de ce débordement restant aussi singulières qu'inimitables.

Pour le montrer, je m'en tiendrai aux plus pauvres généralités mais je voudrais autant que possible justifier cette rareté ou cet ascétisme initial. Par exemple je ne m'engagerai pas dans le passionnant débat de poétique sur la théorie et l'histoire de la théorie des genres, sur l'histoire critique du concept de genre de Platon à nos jours. D'abord parce que nous disposons maintenant de travaux remarquables et récemment fort enrichis, qu'il s'agisse du matériau ou des analyses critiques. Je pense en particulier aux publications de *Poétique*, à son numéro intitulé *Genres* (32) et à son ouverture par l'essai de Genette, *Genres*, « *types* », *modes*. D'un autre point de vue, *L'absolu littéraire* aura fait événement à cet égard et tout ce que je risquerai ici se situera peut-être aussi comme une modeste annotation dans les marges de ce grand livre dont je suppose constamment la lecture. Je pourrais aussi justifier mon abstinence au regard de l'ivresse terminologique comme de l'exubérance taxinomique auxquelles, de manière non fortuite, ont donné lieu les débats de ce genre. Je me sens tout à fait impuissant à dominer *cette* prolifération - et

non seulement pour des raisons de temps. J'invoquerai plutôt *deux motifs* principaux pour justifier que je m'en tienne ici à de pauvres généralités préliminaires au bord de cette problématique.

A quoi se rapportent, pour l'essentiel, ces deux motifs? Dans sa phase la plus récente, et cela s'illustre surtout des propositions de Genette, l'axe le plus critique a conduit à relire toute l'histoire de la théorie des genres en y repérant - et il faut bien dire, malgré la dénégation initiale, en y corrigeant - deux types de méconnaissance ou de confusion. D'une part, et ce sera le premier motif de mon abstention, en prêtant à Platon et à Aristote ce qui ne leur revenait pas ou qu'ils auraient même refusé, on a certes déformé, rappelle Genette, mais on a déformé presque toujours en *naturalisant*. Selon un procès classique, on a considéré comme naturelles des structures ou des formes typiques dont l'histoire est aussi peu naturelle que possible, mais longue au contraire, complexe, hétérogène. On les a traitées comme *naturelles*, compte tenu de toute la gamme sémantique de ce mot difficile, et vous savez comme elle est ouverte, puisqu'elle va jusqu'à l'expression de « langue naturelle » là où tout le monde s'entend à n'opposer langue naturelle qu'à langue formelle ou artificielle sans impliquer par là que ladite langue naturelle soit une simple production physique ou biologique. Genette insiste beaucoup sur cette naturalisation des genres : « L'histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui *informent et déforment la réalité* [je souligne] souvent hétéroclite du champ littéraire et prétendent découvrir un " système " naturel là où ils construisent une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres » (p. 408).

Dans ce qu'elle a de plus efficace et de plus légitime, cette lecture critique de l'histoire (et) de la théorie des genres fait ainsi fonds sur une opposition entre nature et histoire, et plus généralement, comme le signale l'allusion à une construction artificielle («... là où ils construisent une symétrie factice... »), sur une opposition entre la nature et la série de tous ses autres. Une telle opposition semble aller de soi, elle

n'est jamais questionnée dans cette mise en perspective critique. Si même *elle* l'avait été, fort discrètement, dans un passage qui m'aurait échappé, il est sûr que cette suspicion peu visible aura été sans effet sur l'organisation générale de la problématique. Cela ne limite pas l'intérêt ou la fécondité d'une lecture comme celle de Genette. Mais la place reste ouverte à des questions préliminaires sur ses présuppositions, à des questions sur les bords où elle commence à s'amarrer ou à s'arriver. C'est la forme de ces bords qui me retiendra. Il ne s'agira pas ici de ces présupposés généraux dont le nombre est toujours ouvert et indéterminable pour quelque interprétation critique que ce soit. Mais plus strictement du rapport de la nature à l'histoire, de la nature à ses autres *quand il y va précisément du genre*.

Considérons le concept le plus général de genre, dans le trait minimal qui le constitue en permanence à travers toute la variété de ses types et tous les régimes de son histoire : il se fend et se défend de toute son énergie contre une opposition simple et survenue de la nature et de l'histoire, comme de la nature et de tous ses autres (*tekhnè, nomos, thesis*, puis *esprit, société, liberté, histoire*, etc.). Entre la *physis* et ses autres, le *genos* situe certainement l'un des lieux privilégiés du procès et y concentre à n'en pas douter la plus grande obscurité. On n'a pas besoin de mobiliser l'étymologie pour cela et on peut aussi bien entendre *genos* comme naissance, et naissance autant comme puissance génératrice de l'engendrement ou de la génération - *physis* précisément - que comme race, appartenance familiale, selon la généalogie classificatoire ou la classe, la classe d'âge (génération) ou la classe sociale. Rien d'étonnant à ce que, dans la nature et dans l'art, le genre, concept par essence classificatoire et généalogico-taxinomique, engendre lui-même tant de vertiges classificatoires quand il s'agit de le classer lui-même et de situer, dans un ensemble, le principe ou l'instrument classificatoire. Comme la classe elle-même, le principe du genre est inclassable, il sonne le glas du glas, autrement dit du *classicum*, de ce qui permet d'appeler (*calare*) les ordres et de ranger les multiplicités dans une nomenclature. *Genos*

indique donc le lieu, le moment ou jamais de la méditation la plus nécessaire sur le « pli » - qui n'est pas plus historique que naturel au sens classique de ces deux termes - qui rapporte le *phuein* à lui-même. Le *phuein* se rapporte à lui-même à travers des autres qui ne lui reviennent peut-être plus selon la logique décidante, critique, oppositionnelle, voire dialectique qui aura fait époque mais selon le trait d'un tout autre contrat. En droit, cette méditation est un préalable absolu sans lequel une mise en perspective historique aura toujours du mal à se légitimer. Par exemple, l'époque romantique, cette puissante figure accusée dans le procès instruit par Genette (puisqu'elle aurait réinterprété le système des modes en système des genres), n'est plus une simple époque et ne peut plus être inscrite comme un moment ou une étape situable dans le trajet d'une « histoire » dont le concept nous serait assuré. Le romantisme, si quelque chose de tel se laisse ainsi identifier, c'est aussi la répétition générale de tous les plis qui en eux-mêmes rapportent, accouplent, divisent aussi la *physis* ou le *genos* à travers le genre, tous les genres du genre, le mélange du genre qui est « plus qu'un genre », l'excès de genre, l'excès du genre par rapport à lui-même, son débordement, son rassemblement général à la fois et sa dissolution ¹. Un tel « moment » n'est plus un simple moment *dans* l'histoire et la théorie des genres littéraires. Le traiter ainsi, ce serait même s'exposer encore à rester tributaire - d'où l'étrange logique - de quelque chose qui a aussi constitué un des motifs romantiques, à savoir la mise en ordre téléologique de l'histoire; le romantisme obéit *simultanément* à la logique naturalisante et à la logique historisante; et on pourra toujours démontrer qu'on ne s'est pas délivré de l'héritage romantique, quand même on le voudrait et à supposer qu'une telle délivrance ait le moindre intérêt, tant qu'on veut encore rappeler au souci historique et à la vérité de la production historique contre les abus ou les

1. A cet égard, la note 2 (p. 271) de *L'Absolu littéraire* me paraît, disons, un peu trop juste dans sa rigoureuse et honnête prudence.

confusions naturalisantes. Ce débat, on pourrait tenter de le montrer, reste aussi partie ou effet du romantisme.

Un deuxième motif me retient sur le seuil ou sur les bords d'une éventuelle problématique du genre, du genre comme histoire et théorie de l'histoire et de la théorie des genres - un autre genre en somme. C'est qu'il m'est pour l'instant impossible de décider - impossible pour des raisons que je ne crois pas accidentelles et c'est précisément ce qui m'importe - si le texte peut-être exemplaire dont je vous proposerai tout à l'heure l'épreuve se prête ou non à la distinction entre *mode* et *genre*. Or, vous le savez, Genette démontre la nécessité rigoureuse de cette distinction; et le chef d'accusation dans son réquisitoire, c'est « la confusion entre modes et genres » (p. 417). Là encore, les charges les plus graves pèsent sur le romantisme, même si « la réinterprétation romantique du système des modes en système de genres n'est ni en fait ni en droit l'épilogue de cette longue histoire » (p. 415). Cette confusion aurait, selon Genette, encouragé ou servi la naturalisation des genres en projetant sur eux un « privilège de naturalité qui était *légitimement*... celui des trois modes... » (p. 421). Du coup, cette naturalisation « constitue ces archigenres en types idéaux ou naturels, qu'ils ne sont pas et ne peuvent être : il n'y a pas d'archigenres qui échapperaient totalement à l'historicité *tout en conservant une définition générique*. Il y a des modes, exemple : le récit. Il y a des genres, exemple : le roman; la relation des genres aux modes est complexe, et sans doute n'est-elle pas, comme le suggère Aristote, de simple inclusion »¹.

Si je tiens à rester en deçà de la démonstration de Genette, ce n'est pas seulement en raison de cette assurance vite prise sur la distinction entre nature et histoire, c'est aussi à cause de ce qu'elle implique quant au mode, à la distinction entre mode et genre. La définition du mode y comporte ceci de singulier et d'intéressant, vous le savez, qu'elle reste, selon

1. Cette valeur *d'inclusion*, simple ou double, appellera des nuances ou des complications dans l'ouvrage qui reprend cet article de 1977. Cf. G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 76 et suiv.

Genette, purement formelle. Le rapport à un contenu n'y garde aucune pertinence. Ce n'est pas le cas du genre. Le critère générique et le critère modal, dit Genette, sont « absolument hétérogènes » : « Chaque genre se définissait essentiellement par une spécification de contenu que rien ne prescrivait dans la définition du mode dont il relevait. » (P. 417.) Ce recours à l'opposition de la forme et du contenu, cette distinction entre mode et genre, je ne crois pas qu'on ait à les contester, et mon propos n'est pas de récuser quoi que ce soit dans la démonstration de Genette. On peut seulement se demander ce que présuppose la légitimité de cette démonstration. On doit aussi se demander jusqu'à quel point elle peut nous aider à lire tel ou tel texte quand il se comporte de telle ou telle façon au regard du mode et du genre et quand il semble écrit non pas sagement dans leurs limites mais à leur sujet et afin de perturber l'ordre de ces limites. Par exemple les limites de ce mode que serait, selon Genette, le récit (« il y a des modes, exemple : le récit »). Or le texte (peut-être) exemplaire auquel j'en viendrai tout à l'heure, je ne me hâterai pas de dire que c'est un « récit », vous le comprendrez vite. Le « récit » n'y est pas seulement un mode, et un mode pratiqué ou mis à l'épreuve comme impossible; c'est aussi le nom d'un thème, le contenu thématique mais non thématisable de quelque chose d'une forme textuelle qui a à voir avec un point de vue sur le genre bien que peut-être elle ne relève d'aucun genre; et peut-être même plus de la littérature si, s'épuisant autour de modalisations sans genre, elle confirmait cette autre proposition de Genette : « Les genres sont des catégories proprement littéraires [ou esthétiques], les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement d'une anthropologie de l'expression verbale. » (P. 418.) De façon très singulière, le récit dont je parlerai dans un instant fait de l'impossibilité du récit son thème, son thème ou son contenu impossible, à la fois inaccessible, indéterminable, interminable et intarissable; et il fait du mot « récit », son titre sans titre, la mention sans mention de son genre. Ce texte, j'essaierai de le montrer, semble donc fait, entre autres choses, pour *se jouer*

de toutes les catégories tranquilles de la théorie et de l'histoire des genres, pour inquiéter leurs assurances taxinomiques, la distribution de leurs classes et les appellations contrôlables de leurs nomenclatures classiques. Texte destiné, du même coup, à faire comparaître ces classes en instruisant leur procès, en procédant au procès de la loi du genre. Car si le code judiciaire s'est si souvent imposé à moi depuis tout à l'heure pour parler de cette affaire, c'était pour introduire à ce texte (peut-être) exemplaire et parce que, j'en suis convaincu, il y va du droit et de la loi en tout cela.

Telles étaient les deux raisons de principe pour lesquelles je me tiendrai sur le bord liminaire de l'histoire (et) de la théorie des genres. Voici maintenant, très vite, la loi de *débordement*, de participation sans appartenance, que j'annonçais tout à l'heure. Elle va vous paraître pauvre et même d'une stupéfiante abstraction. Elle ne concerne en particulier ni les genres, ni les types, ni les modes, ni aucune forme dans l'acception stricte de son concept. Je ne sais donc pas nommer le champ ou l'objet soumis à cette loi. C'est peut-être le champ sans limites d'une textualité générale. Je peux prendre chacun des mots de la série (genre, type, mode, forme) et décider qu'il vaudra pour tous les autres (tous les genres de genres, types, modes, formes; tous les types de types, genres, modes, formes; tous les modes de modes, genres, types ou formes; toutes les formes de formes, etc.). Le trait commun à ces classes de classes, c'est justement la récurrence identifiable d'un trait commun auquel on devrait reconnaître l'appartenance à la classe. Il doit y avoir un trait auquel se fier pour décider que tel événement textuel, telle « œuvre » relève de telle classe (genre, type, mode, forme, etc.). Et il doit donc y avoir un code permettant de juger, grâce à ce trait, de l'appartenance à une classe. Par exemple, axiome très pauvre mais par là même peu contestable, si un genre existe (disons le roman puisque personne ne semble lui contester la qualité de genre), un code doit fournir un trait identifiable et donc identique à lui-même qui autorise à arrêter que tel texte appartient à tel genre ou relève de tel genre. De même, en dehors de la

littérature ou des arts, si on tient à classer, on doit se référer à un ensemble de traits identifiables et codables pour décider que ceci ou cela, telle chose ou tel événement appartient à tel ensemble ou à telle classe. Cela paraît trivial. En tant que marque, un tel trait distinctif est toujours *a priori remarquable*. Il est toujours possible qu'un ensemble, j'appellerai cela un texte, pour des raisons essentielles et qu'il soit écrit ou oral, remarque en lui-même ce trait distinctif. Cela peut se produire dans des textes qui ne se donnent pas à un moment donné pour littéraires ou poétiques. Une plaidoirie ou la tribune libre d'un journal peut rappeler par une marque, même si ce n'est pas une mention explicite, « voilà, j'appartiens, comme chacun peut le remarquer, à ce type de texte qu'on appelle plaidoirie ou article de journal du genre tribune libre ». C'est toujours possible. Cela ne les constitue pas *ipso facto* en « littérature », encore que cette possibilité, toujours ouverte et donc toujours remarquable, situe peut-être la possibilité du devenir-littérature de tout texte. Cela ne m'intéresse pas pour l'instant. Ce qui m'intéresse, c'est que, toujours possible pour tout texte, pour tout corpus de traces, cette remarque est absolument nécessaire et constitutive dans ce qu'on appelle l'art, la poésie ou la littérature. Elle signe l'irruption de la *tekhnè*, qui ne se fait jamais attendre. C'est la question axiomatique que je sou mets à votre discussion : peut-on identifier une œuvre d'art, quelle qu'elle soit et singulièrement une œuvre d'art discursive, qui ne porte la marque d'un genre et qui ne la signale, remarque ou donne à remarquer de quelque façon? Je précise deux points à ce sujet. 1. Il peut s'agir de plusieurs genres, d'un mélange de genres ou du genre total, du genre « genre » ou du genre poétique ou littéraire comme genre des genres. 2. Cette re-marque peut prendre un très grand nombre de formes et relever elle-même de types très divers. Ce n'est pas forcément une « mention » du type de celles qu'on lit sous le titre de certains livres : roman, récit, théâtre. La remarque d'appartenance ne passe pas forcément par la conscience de l'auteur ou du lecteur, bien qu'elle le fasse souvent. Elle peut aussi contredire cette conscience ou faire mentir la « mention »

explicite, la rendre fausse, inadéquate ou ironique selon toutes sortes de figures surdéterminantes. Enfin ce trait de remarque n'est pas forcément un thème ni une composante thématique de l'œuvre, bien que très souvent, et même avant ce qu'on appelle la « modernité », on ait fait un thème abondamment traité et joué de cette appartenance à un ou à plusieurs genres, comme de tous les traits qui marquent cette appartenance. Si je ne m'abuse pas en disant qu'un tel trait est remarquable en tout corpus esthétique, poétique ou littéraire, alors voici le paradoxe, voici l'ironie, qui ne se réduit pas à une conscience ou à une attitude : ce trait supplémentaire et distinctif, marque de l'appartenance ou de l'inclusion, ne relève, lui, d'aucun genre et d'aucune classe. La re-marque d'appartenance n'appartient pas. Elle appartient sans appartenir et le « sans » qui rapporte l'appartenance à la non-appartenance ne paraît que le temps sans temps d'un clin d'œil. Le clin d'oeil ferme, mais à peine, un instant entre les instants, et ce qu'il ferme c'est bien l'œil, la vue, le jour. Mais sans le répit, ou l'intervalle du clin d'œil rien ne se donnerait à voir du jour. Pour la formuler de la manière la plus pauvre, la plus simple mais la plus apodictique, l'hypothèse que je sou mets à votre discussion serait la suivante : un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du *trait* de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s'en démarque. Si la remarque d'appartenance appartient sans appartenir, participe sans appartenir, *la mention de genre ne fait pas simplement partie du corpus*. Prenons l'exemple de la mention « roman ». Elle doit être marquée d'une manière ou d'une autre, même si ce n'est pas sous la forme explicite de la mention sous-titrante et même si elle est trompeuse ou ironique. Cette mention n'est pas romanesque, elle ne fait pas, de part en part, partie du corpus qu'elle désigne. Elle ne lui

est pas non plus simplement étrangère. Mais ce singulier *topos* située dans l'œuvre et hors d'elle, à sa bordure, une inclusion et une exclusion au regard du genre en général, d'une classe identifiable en général. Il rassemble le corpus et du même coup, du même clin d'oeil il l'empêche de se fermer, de s'identifier à lui-même. Cet axiome de non-fermeture ou d'incomplétude croise en lui la condition de possibilité et la condition d'impossibilité d'une taxinomie. Cette inclusion et cette exclusion ne restent pas extérieures l'une par rapport à l'autre, elles ne s'excluent pas, mais elles ne sont pas davantage immanentes ou identiques l'une à l'autre. Elles ne font ni une ni deux. Elles forment ce que j'appellerai la *clause de genre*, clause disant à la fois l'énoncé juridique, la mention faisant droit et texte de loi, mais aussi la fermeture, la clôture qui s'exclut de ce qu'elle inclut (on pourrait parler aussi sans clin d'oeil d'une écluse de genre). La clause ou l'écluse du genre décline ce qu'elle permet de classer. Elle sonne le glas de la généalogie ou de la généricité auxquelles elle donne pourtant le jour. Mettant à mort cela même qu'elle engendre, elle forme une étrange figure, une forme sans forme, elle reste à peu près invisible, elle ne voit pas le jour ou ne se donne pas le jour. Sans elle il n'y a ni genre ni littérature mais dès qu'il y a ce clin d'oeil, cette clause ou cette écluse de genre, à l'instant même où s'y entament un genre ou une littérature, la dégénérescence aura commencé, la fin commence.

La fin commence, c'est une citation. Peut-être une citation. Je l'aurais prélevée dans ce texte qui me paraît se donner en exemple, comme un exemple de cette figure infigurable de clusion.

Ce dont j'essaierai de vous parler maintenant, je ne l'appellerai pas de son nom de genre ou de mode. Je ne dirai pas ce drame, cette épopée, ce roman, cette nouvelle ou ce récit, surtout pas ce récit. Tous ces noms de genre ou de mode seraient aussi bien et aussi mal supportés par ce qui n'est pas même tout à fait un livre et qui fut publié en 1973 sous la

forme éditoriale d'une plaquette de 32 pages sous le titre *La folie du jour*. Nom d'auteur : Maurice Blanchot. Pour en parler, j'appellerai cette chose « La folie du jour », de son nom propre, celui qu'elle porte à l'état civil et sous lequel on est en droit de l'identifier et de la classer depuis cette date au dépôt légal à la Bibliothèque nationale. De *La folie du jour* on peut faire un nombre non fini de lectures. J'en ai tenté quelques-unes et le ferai encore ailleurs d'un autre point de vue. Le *topos* de la vue, de la cécité et du *point-de-vue* y est d'ailleurs inscrit et traversé selon une sorte de révolution permanente qui engendre ou donne virtuellement le jour à des points de vue, des tours, des versions et réversions dont la somme reste nécessairement non dénombrable et le compte rendu impossible. Les prélèvements, rationalisations, sommations que je devrai fatalement proposer relèveront donc d'une violence injustifiable. Une sélectivité brutale et impitoyablement appauvrissante s'imposera à moi, à nous, au nom d'une loi dont *La folie du jour* à son tour aura déjà fait le procès, prévoyant jusqu'à la scène quasi policière à laquelle le souci de compétence nous contraint peut-être.

Qu'est-ce que je vais demander à *La folie du jour*? De répondre, de témoigner, de dire ce qu'elle a à dire quant à la loi du genre ou à la loi du mode, plus précisément quant à la loi du récit dont on vient de nous rappeler qu'il est ceci et non cela, un mode et non un genre.

Sur la couverture, sous le titre, aucune mention de genre. En ce lieu très singulier qui n'appartient ni au titre, ni au sous-titre, ni même simplement au corpus de l'œuvre, l'auteur n'a pas inscrit, comme il l'a fait plus d'une fois ailleurs, la mention « récit » ou « roman », peut-être (mais peut-être seulement) en les subsumant tous deux à tort, dirait Genette, sous la catégorie unique de genre. De cette mention qui figure ailleurs et paraît ici absente je dirai seulement deux mots.

1. D'une part elle n'engage à rien. Ni le lecteur, ni le critique, ni l'auteur ne sont tenus de croire que le texte précédé de cette mention est bien conforme à la définition stricte, normale, normée ou normative du genre, à la loi du genre

ou du mode. La confusion, l'ironie, le passage conventionnel à une autre définition (au nom de quoi l'interdire?), la recherche d'un effet supplémentaire peuvent pousser à intituler *roman* ou *récit* ce qui en vérité ou selon la vérité d'hier ne serait ni l'un ni l'autre. *A fortiori* si les mots *récit*, *roman*, *ciné-roman*, *théâtre complet* ou que sais-je, *littérature*, ne sont plus à la place conventionnelle de la mention de genre mais, comme cela est arrivé et arrivera encore (tout à l'heure) à la place et dans la fonction du titre même, du nom propre de l'œuvre.

2. Il est arrivé plus d'une fois à Blanchot de modifier la mention de genre, d'une version à l'autre ou d'une édition à l'autre. Faute de pouvoir aborder ici toutes les portées de ce problème, je citerai seulement l'exemple de la mention « récit » effacée d'une version à l'autre de *L'arrêt de mort* en même temps qu'un certain épilogue se trouvait retranché à la suite du double récit, si on peut dire, qui constitue ce livre. Cet effacement de « récit » reste, il laisse une trace inscrite et archivée, un effet de relief supplémentaire dont le compte n'est pas facile. Je ne peux pas m'y arrêter ici, pas plus qu'à la distribution très attentive et différenciée des mentions « récit » et « roman » d'une œuvre narrative à l'autre, pas plus qu'à la question de savoir si Blanchot y distinguait la mention de genre et la mention de mode, pas plus qu'à tout le discours de Blanchot sur la différence entre la voix narratrice et la voix narrative qui, elle, à coup sûr, est autre chose qu'un mode. Je signale seulement ceci : au moment même où paraît la première version de *L'arrêt de mort* portant la mention « récit », la première version de *La folie du jour* est publiée avec un autre titre dont je parlerai plus tard.

La folie du jour ne porte donc aucune mention de genre ou de mode. Mais le mot « récit » apparaît au moins quatre fois dans les deux dernières pages, et pour nommer le thème, le sens ou l'histoire, le contenu ou une partie du contenu de *La folie du jour*, en tout cas son procès et son enjeu décisifs. C'est un récit sans thème et sans cause qui lui viennent du dehors; il est pourtant sans intériorité. C'est le récit d'un récit impossible dont la « production » fait arriver ce qui arrive, ou

ce qui reste plutôt; mais le récit ne le relate pas, ne s'y rapporte pas comme à un référent extérieur, même si tout lui reste étranger, hors bord. Je peux d'autant moins raconter l'histoire de *La folie du jour* qu'il y va justement de la possibilité et de l'impossibilité de raconter une histoire. Toutefois, pour faire le plus de clarté possible, au nom du jour, c'est-à-dire, on le verra, au nom de la loi, je m'en vais prendre le risque calculé de mettre à plat le déroulement ou l'enroulement de ce texte, sa révolution permanente dont le tour est fait pour défier toute mise à plat. Voici : celui qui dit « je » - et qui finalement nous « dit », dit à ses inquisiteurs qu'il n'arrive pas à se constituer en narrateur (au sens non nécessairement littéraire du terme), qu'il n'arrive pas à s'identifier assez à lui-même, à se garder en mémoire pour rassembler l'histoire et le récit qu'on exige de lui, que les représentants de la société et de la loi requièrent de lui - celui qui dit « je », mais n'arrive pas à dire « je », semble raconter, après s'être présenté sur un mode qui défie toute norme de la présentation de soi, ce qui lui est arrivé, ou plutôt ce qui a failli lui arriver : il a failli perdre la vue à la suite d'un événement traumatique et probablement d'une agression. Je dis « probablement » parce que toute *La folie du jour* fait trembler de façon discrète mais terriblement efficiente toutes les assurances sur lesquelles on construit tant de discours, la valeur d'événement d'abord, de réalité, fiction, d'apparaître, etc., le tout s'emportant dans la polysémie disséminale et folle du « jour », du mot « jour » que là non plus je ne peux pas considérer. Ayant failli perdre la vue, recueilli dans une sorte d'institution médico-sociale, il est sous le regard des médecins, livré à l'autorité de ces spécialistes qui sont aussi des représentants de la loi, des médecins légistes qui exigent de lui, et d'abord, semble-t-il, dans son propre intérêt, qu'il témoigne de ce qui lui serait arrivé afin que justice lui soit rendue. Son récit fidèle des événements devrait faire droit à la loi. La loi exige un récit.

Prononcé quatre fois dans les trois derniers paragraphes de *La folie du jour*, le mot « récit » ne semble pas désigner un genre littéraire mais un certain type ou mode de discours.

C'est en effet l'apparence. Tout semble en effet se passer comme si le récit - la question ou plutôt la demande de récit, la réponse et la non-réponse à la demande - se trouvait mis en scène et figurait l'un des thèmes, objets, enjeux d'un texte plus ample, *La folie du jour*, dont le genre serait, lui, d'un autre ordre et en tout cas déborderait le récit de toute sa généralité comme de toute sa généricité. Le récit, lui, ne couvrirait pas cette généralité générique du corpus littéraire nommé *La folie du jour*. Or nous serions déjà invités à ne pas trop nous fier à cette apparence et inquiétés dans notre assurance par une allusion que « je » fait à un moment donné : celui qui dit « je », qui n'est pas forcément un narrateur et pas nécessairement le même toujours, note que les représentants de la loi, ceux qui lui demandent un récit au nom de la loi le considèrent et le traitent, dans son identité personnelle et civile, non seulement comme un homme « instruit » (et un homme instruit, lui disent-ils souvent, doit pouvoir parler et raconter, c'est un sujet compétent qui doit savoir rassembler une histoire en disant « je » et comment les choses lui sont arrivées « au juste ») mais aussi comme un écrivain. C'est un écrivain et un lecteur, un animal de « bibliothèques », le lecteur de ce récit. Ce n'est pas une raison suffisante mais à tout le moins un premier indice pour nous inciter à penser que le récit requis ne reste pas simplement étranger à la littérature ni même à un genre littéraire. Mais ne nous contentons pas de ce soupçon. Considérons la possibilité de l'inclusion d'une structure modale dans un corpus plus vaste, plus général, qu'il soit ou non littéraire et qu'il relève ou non d'un genre. Une telle inclusion pose des problèmes de bord, de ligne de bordure et de débordement qui ne vont pas sans pli.

Quel pli? Selon quel pli et quelle figure de pli?

Voici les trois derniers paragraphes, ils sont de longueur inégale et le dernier tient à peu près sur une ligne :

On m'avait demandé : Racontez-nous comment les choses se sont passées « au juste ». - Un récit? Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est

trop peu dire. Je leur racontai l'histoire tout entière qu'ils écoutaient, me semble-t-il, avec intérêt, du moins au début. Mais la fin fut pour eux une commune surprise. « Après ce commencement, disaient-ils, vous en viendrez aux faits. » Comment cela! le récit était terminé.

Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies. Mais cette explication ne les rendit que plus exigeants. Je remarquai alors pour la première fois qu'ils étaient deux, que cette entorse à la méthode traditionnelle, quoique s'expliquant par le fait que l'un était un technicien de la vue, l'autre un spécialiste des maladies mentales, donnait constamment à notre conversation le caractère d'un interrogatoire autoritaire, surveillé et contrôlé par une règle stricte. Ni l'un ni l'autre, certes, n'était le commissaire de police. Mais étant deux, à cause de cela ils étaient trois, et ce troisième restait fermement convaincu, j'en suis sûr, qu'un écrivain, un homme qui parle et raisonne avec distinction, est toujours capable de raconter des faits dont il se souvient.

Un récit? Non, pas de récit, plus jamais.

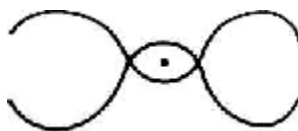
Dans le premier des trois paragraphes que je viens de citer, ce qu'il dit commencer après le mot « récit » suivi d'un point d'interrogation (« Un récit? » - sous-entendu : ils veulent un récit, est-ce un récit qu'ils exigent donc? « Je commençai... »), ce n'est rien d'autre que la première ligne de la première page de *La folie du jour*. Ce sont les mêmes mots, dans le même ordre, mais ce n'est pas une citation au sens strict puisque, sans guillemets, cela commence ou recommence un quasi-récit qui de nouveau engendrera toute la séquence comprenant ce nouveau départ, etc. Ce qui vient après le mot « récit » et son point d'interrogation, ce qui entame le commencement de récit extorqué par les représentants de la loi, ces premiers mots (« Je ne suis ni savant ni ignorant... ») marquent ainsi un effondrement impensable, irréprésentable, insituable dans l'ordre linéaire d'une succession, dans une séquentialité spatiale ou temporelle, dans une topologie ou une chronologie

objectivables. On voit, sans voir, on lit l'effondrement du bord supérieur ou du bord initial de *La folie du jour* déroulée selon l'ordre « normal », celui que règlent la loi commune, la convention éditoriale, le droit positif, le régime de la compétence dans notre culture logo-alphabétique, etc. Tout à coup ce bord supérieur ou initial, ce qu'on appelle la première ligne d'un livre, vient faire une poche à l'intérieur du corpus. Il vient prendre la forme d'une *invagination* par laquelle le trait de la première ligne, la « borderline » si vous voulez, se divise en restant la même et traverse le corpus que pourtant elle borde. Le « récit » qu'il dit commencer à la fin, sur réquisition légale, n'est autre que celui qui a commencé depuis le début de *La folie du jour* et dans lequel, donc, il en vient à dire qu'il commence, etc. Et c'est sans commencement ni fin, sans contenu et sans bord. Il n'y a que du contenu sans bord, et il n'y a que du bord sans contenu. L'inclusion (ou l'occlusion, l'invagination inocclusive) est interminable, c'est une analyse du récit qui ne peut que tourner en rond, inarrêtable, inénarrable et insatiablement ressassante - mais terrible pour ceux qui au nom de la loi requièrent que l'ordre règne dans le récit et qui veulent savoir, avec toute la compétence requise, comment ça se passe « au juste ». Car si « je » ou « il » continuait à raconter ce qu'il a raconté, il n'en finirait pas de revenir à ce point et de recommencer à commencer, c'est-à-dire à recommencer par une fin qui précède le début. Et du point de vue de l'espace-temps objectif, le point où il s'arrête est absolument inassignable (« Je leur racontai l'histoire tout entière... ») car il n'y a pas d'histoire « tout entière » hors de celle qui s'interrompt ainsi.

A cette « première » invagination du bord supérieur va répondre, en la croisant, une invagination du bord inférieur. La « dernière ligne » reprend la question posée *avant* le « je commençai » (« Un récit? ») et dit la résolution ou la promesse, l'engagement de ne plus faire de récit. Comme s'il en avait déjà fait un! Et pourtant, oui (oui et non), il y a eu récit. Le dernier mot, donc : « Un récit? Non, pas de récit, plus jamais. » Il était impossible de décider si l'événement raconté et l'évé-

nement du récit même ont eu lieu. Impossible de décider s'il y a eu récit puisque celui qui arrive à peine à dire « je » et à se constituer en narrateur raconte qu'il n'aura pas pu raconter - et quoi, au juste? eh bien tout, jusqu'à la demande de récit, etc. ; et si la décision assurée, garantie, est impossible, c'est aussi bien qu'il n'y a plus qu'à décider sans garde-fou, sans bord, à s'engager, à performer, à parier, à laisser sa chance à la chance. Il est aussi impossible de décider si la promesse « Non, pas de récit, plus jamais », fait ou non partie du récit. Elle fait légalement partie de *La folie du jour* mais non nécessairement du récit ou du simulacre de récit. Son trait se divise encore en un bord interne et un bord externe. Il répète - sans citer - la question apparemment posée plus haut (Un récit?) dont on peut dire, dans cette révolution permanente de l'ordre, qu'elle la suit, la double ou la réitère d'avance. Alors se forme ici une autre bouche ou une autre boucle invaginant. Cette fois, c'est le bord inférieur qui s'empêche pour rentrer dans le corpus et pour remonter en deçà de la ligne d'invagination de la ligne supérieure ou initiale. Cela dessinerait une *double invagination chiasmatique des bords* :

- A. « Je ne suis ni savant ni ignorant... »
- B. « Un récit? Je commençai :
- A'. Je ne suis ni savant ni ignorant... »
- B'. « Un récit? Non, pas de récit, plus jamais. »



Le *Je* du « Je commençai » semble porter toute la responsabilité du récit, au moins du récit qu'on pourrait dire *inclus* et qui pourtant devient aussi plus large que ce qui apparemment le comprend. *Je* figure le commencement, l'acte même de commencer, rappelant du même coup qu'il se trouve *en arkhè*, au commencement, le premier mot du livre : « Je ne suis ni savant ni ignorant. » C'est à lui, à moi, à *Je* qu'il est demandé à la fois de commencer et de répéter, de faire la

relation des faits. Et de prendre en somme ses responsabilités. Mais pour faire la relation des faits, il commence une relation qui relate une autre relation dans laquelle le *Je* est compris. D'autre part, ici figuré comme un point, un œil, un point de vue dans le schéma que je viens de dessiner, *Je* semble ne pas appartenir à la lignée des deux récits à jamais enveloppés et recoupés. La décision inaugurale de répondre à la demande et de « commencer » le récit n'appartient pas au récit, pas plus que, à la fin du livre, le « Non, pas de récit, plus jamais », résolution inverse qui semble ne rien citer, elle non plus. « Je commençai » et « Non, pas de récit, plus jamais » pourraient donc ressembler à des engagements *quasi transcendants* du récit, d'ailleurs de modes différents, mais également extérieurs au contenu même de la narration. Le premier décrit ou constate, au passé, une sorte de performatif : je commence, je commençai. L'autre énonce, sur un mode plus manifestement performatif, au présent, une décision engageant l'avenir. La décision de commencer puis d'interrompre à jamais la relation, de prendre telle ou telle responsabilité en face de la demande de récit, voilà qui viendrait déchirer la toile d'un texte narratif alors qu'il tend à s'envelopper indéfiniment en lui-même. Il a bien fallu que je commence et que je mette fin, même si je commence par la fin, si « la fin commence ».

Serait-ce aussi simple? et si rassurant, au fond, comme peut toujours l'être la pureté d'un transcendantal ou d'un performatif? Les deux résolutions paraissent inaugurales, certes, et la finale même a la forme d'une décision inaugurale venue interrompre spontanément tout enchaînement possible. Mais ces deux résolutions redeviennent aussitôt des *moments de passage*, au-dedans du récit général intitulé *La folie du jour*. Si, après « Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant... » le simulacre de répétition se poursuivait selon sa propre logique et la nécessité interne de son mouvement, tournant infiniment sur lui-même, le « Je commençai » et le « Non, pas de récit, plus jamais » s'y trouveraient immanquablement inscrits, enchaînés, repris dans la trame générale, dans la citation et dans la narration, dans la folie d'une fiction qu'aucune déci-

dabilité ne peut sûrement interrompre. «Je commençai... » et « Non, pas de récit, plus jamais » appartiennent à la suite, à la *conséquence* du texte que *je* commence à citer. Ils sont, si on peut dire, *implicitement cités*, ré-implicités dans ce singulier continuum. Pas de déchirure, plus jamais entre A, B, A', B', ni même à l'intérieur de B et de B', entre la question et la réponse.

Il est donc impossible de décider s'il y a eu événement, récit, récit d'événement ou événement de récit. Impossible d'arrêter les lignes de bordure simples de ce corpus, de cette ellipse qui s'annule sans cesse dans sa propre expansion. Pour se replier sur cette conséquence dans l'ordre de la poétique, comment parler ici en toute rigueur d'un récit comme mode déterminé inclus dans un corpus plus général ou simplement rapporté, dans sa détermination, à d'autres modes? Il est même difficile de le rapporter à autre chose que lui-même. Tout est récit et rien ne l'est, la sortie hors du récit reste *dans* le récit sur un mode *non inclusif* et cette structure est si peu dialectique qu'elle inscrit la dialectique dans l'ellipse du récit. Tout est récit, rien ne l'est, et le rapport de ces deux propositions, l'étrange conjonction du récit au sans-récit, nous ne saurons pas si elle appartient à l'ordre du récit. Que se passe-t-il quand le bord fait une phrase?

Devant ce type de difficultés dont nous ne pouvons ici déployer les conséquences ou les implications, on peut être tenté de recourir au droit, à la loi qui règle l'identification d'un corpus. On peut être tenté d'argumenter ainsi : tous ces insolubles problèmes de délimitation se posent « à l'intérieur » d'un livre classé comme ouvrage de littérature ou de fiction littéraire. Selon ces normes juridiques, ce livre a un commencement et une fin qui ne laissent place à aucune indécision. Ce livre a un commencement et une fin déterminables, un titre, un auteur, un éditeur, ce livre-ci s'appelle *La folie du jour*, voici son premier mot, sur cette page-ci que je montre du doigt, voici son point final, parfaitement situable dans l'espace objectif, etc. Et toutes les transgressions sophistiquées, toutes les subversions infinitésimales qui vous fascinent ne sont

possibles que dans cet enclos dont elles ont d'ailleurs un besoin essentiel pour se produire. De plus, à l'intérieur de cet espace normé, poursuivrait-on, le mot « récit » ne nomme pas une opération ou un genre littéraire mais un mode discursif courant, quels que soient les redoutables problèmes de structure, de bordure, de théorie des ensembles, de tout et de partie, etc., qu'il pose dans ce corpus dit littéraire.

Tout cela est vrai. Mais dans sa pertinence même, cette objection ne peut convaincre - et par exemple sauver la détermination modale du récit - qu'en se référant à des normes juridiques extra-littéraires, et même extra-linguistiques. L'objection fait appel à la loi et rappelle que la subversion de « La folie du jour » a besoin de la loi pour se produire. En quoi l'objection reproduit et accomplit la démonstration mise en scène dans *La folie du jour* : dans le récit mandé, commandé par la loi mais aussi, on va le voir, commandant à la loi, la requérant et la produisant à son tour. Bref toute la scène critique de la compétence dans laquelle nous sommes engagés est *partie de La folie du jour*, tout et partie, tout est partie.

Tout ne fait que commencer. J'aurais pu commencer par ce qui ressemble au commencement absolu, dans l'ordre juridico-historique de cette publication. Ce qu'on appelle légèrement la première version de *La folie du jour* n'était pas un livre. Publiée dans la revue *Empédocle* (n° 2, mai 1949), elle avait un autre titre et même plusieurs autres titres. Sur la couverture de la revue, la voici, on lit :

Maurice Blanchot
Un récit?

Le point d'interrogation disparaît ensuite par deux fois. D'abord quand le titre est reproduit dans le sommaire à l'intérieur de la revue :

Maurice Blanchot
Un récit

puis au-dessus de la première ligne :

Un récit
par Maurice
Blanchot

Pourriez-vous décider si ces titres antérieurs et archivés sont un seul titre, si ce sont les titres du même texte, si ce sont les titres du récit (comme mode d'ailleurs impraticable dans le livre) ou le titre d'un genre? Même si, dans ce dernier cas, il y avait confusion, une telle confusion pose des questions qui se trouvent justement mises en œuvre par *La folie du jour*. Cette mise en œuvre permet de dénaturiser ou de déconstituer l'opposition nature/histoire tout autant que l'opposition mode/genre.

A quoi se réfèrent les mots d'« Un récit » dans leurs multiples occurrences et leurs ponctuations diverses? Comment y joue la référence? Dans l'un des cas, le point d'interrogation peut *aussi* remarquer, en supplément, la nécessité de toutes ces questions, comme le caractère insolvable de l'indécision : est-ce là un récit? Est-ce un récit que j'intitule? demande le titre en intitulant. Mais aussi, annonçant au-dehors le dedans de l'histoire : est-ce un récit qu'ils demandent? A quel titre? Est-ce un récit comme mode discursif ou comme opération littéraire, voire comme genre littéraire ou fiction littéraire *sur le thème* du mode et du genre? De même, le titre peut prélever, comme fait une métonymie, un fragment du récit sans récit (à savoir les mots « un récit » avec et sans point d'interrogation); mais un tel prélèvement itératif n'est pas citationnel et le titre garanti par la loi, mais aussi faisant loi, garde une structure référentielle radicalement différente de celle des autres occurrences des « mêmes » mots dans le texte. Qu'il s'agisse de titre, de référence, de mode et de genre, il y va toujours du rapport à la loi. L'énorme matrice de toutes ces questions forme la puissance thématique et non thématizable d'un simulacre de récit : c'est cela même que raconte sans le dire, que dit sans le raconter cette œuvre d'écriture intarissable.

Récit de récit sans récit, récit sans bord, récit dont tout l'espace visible n'est que bordure de soi arrachée à soi, sans soi, consistant en bord sans contenu, sans bordure générique ou modale, telle est la loi de cet événement textuel. Ce texte dit aussi la loi, la sienne et celle de l'autre comme lecteur. Et disant la loi, il s'impose aussi comme texte de loi, texte de la loi. La loi du genre de ce texte singulier, c'est la loi, la figure de la loi qui sera aussi le centre invisible, le thème sans thème de *La folie du jour* ou, je peux maintenant le dire, dV *Un récit?* »

Mais cette loi, en tant que loi du genre, ne commande pas seulement au genre entendu comme catégorie de l'art ou de la littérature. La loi du genre y commande aussi, et aussi paradoxalement, aussi impossiblement, à ce qui entraîne le genre dans l'engendrement, les générations, la généalogie, la dégénérescence. Vous l'avez vu s'annoncer, déjà, avec toutes les figures de cet auto-réengendrement dégénèrent d'un récit, avec cette figure de la loi qui, comme le jour qu'elle est, défie l'opposition entre la loi de la nature et la loi de l'histoire symbolique. Ce qui vient d'être remarqué de la double invagination chiasmatique des bords suffit à exclure que toutes ces complications soient de pure forme, et formalisables à l'extérieur du contenu. La question du genre littéraire n'est pas une question formelle : elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, de l'hymen entre les deux, d'un rapport sans rapport entre les deux, d'une identité et d'une différence entre le féminin et le masculin. Le mot *d'hymen* ne fait pas seulement signe vers la logique paradoxale qui s'inscrit sans se formaliser sous ce nom; le mot d'hymen rappelle aussi tout ce que nous disent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans *L'absolu littéraire* (p. 276 notamment) du rapport entre le genre (*Gattung*) et le mariage, comme de toute la série *gattieren* (mélanger), *gatten* (s'unir), *Gatte/Gattin* (époux/épouse).

Une fois articulée avec tout le discours de Blanchot quant au neutre, la question la plus elliptique serait la suivante : qu'en irait-il d'un genre neutre? Et d'un genre dont la neutralité ne serait pas *négative* (ni... ni), ni *dialectique*, mais affirmative, et *doublement affirmative* (oui, oui)?

Là encore, faute de temps mais aussi pour des raisons plus essentielles qui tiennent à la structure du texte, je devrai prélever quelques fragments abstraits. Cela n'ira pas sans un supplément de violence et de souffrance.

Premier mot et mot impossible de *La folie du jour*, « je » se présente comme *moi, un homme*. La loi grammaticale ne laisse à ce sujet aucun doute. La première phrase, au masculin (« Je ne suis ni savant ni ignorant »), ne dit rien qu'une double négation au regard du savoir (*ni... ni*). Elle n'a donc rien d'une *présentation de soi*. Mais la double négation donne le passage à une double affirmation (oui, oui) qui se lie ou s'allie à elle-même. Faisant alliance ou hymen avec elle-même, cette double affirmation sans limite dit un *oui* sans mesure, excessif, immense : et à la vie et à la mort.

Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire; je vis, et cette vie me fait le plaisir le plus grand. Alors, la mort? Quand je mourrai (peut-être tout à l'heure), je connaîtrai un plaisir immense. Je ne parle pas de l'avant-goût de la mort qui est fade et souvent désagréable. Souffrir est abrutissant. Mais telle est la vérité remarquable dont je suis sûr : j'éprouve à vivre un plaisir sans limite et j'aurai à mourir une satisfaction sans limite.

Or sept paragraphes plus loin, la chance, et la probabilité, d'une telle affirmation est accordée à la femme. Elle revient à la femme. Plutôt : non pas à la femme ou même au féminin, au genre féminin, à la généralité du genre féminin mais - c'est pourquoi j'ai parlé de chance et de probabilité - « presque toujours » à des femmes. Ce sont « presque toujours » des femmes qui disent *oui, oui*. A la vie à la mort. Ce « presque toujours » évite de traiter le féminin comme une puissance générale et générique, il fait sa part à l'événement, à la

performance, à l'aléa, à la rencontre. Et c'est bien depuis l'expérience aléatoire de la rencontre que « je » parle ici. Dans le passage que je vais citer, l'expression « les hommes » intervient une fois, la seconde, pour nommer le genre sexuel, la différence sexuelle (*aner*, *vir* - mais la différence sexuelle ne passe pas entre une espèce et un genre), une autre fois, la première, de façon indécise pour nommer ou bien le genre humain (nommé d'ailleurs « espèce » dans le texte) ou bien la différence sexuelle.

Les hommes voudraient échapper à la mort, bizarre *espèce*. Et quelques-uns crient, mourir, mourir, parce qu'ils voudraient échapper à la vie. « Quelle vie, je me tue, je me rends. » Cela est pitoyable et étrange, c'est une erreur.

J'ai pourtant rencontré des *êtres* qui n'ont jamais dit à la vie, tais-toi, et jamais à la mort, va-t'en. Presque toujours des femmes, de belles créatures. Les hommes, la terreur les assiège... (Je souligne.)

Que s'est-il passé, déjà, dans ces sept paragraphes? Presque toujours des femmes, de belles créatures, dit « je ». Il se trouve, hasard, chance, affirmation de la chance, que cela n'arrive pas toujours. Il n'y a pas ici de loi naturelle ou symbolique, loi universelle ou loi d'un genre. Presque toujours, seulement, « presque toujours des femmes » (virgule d'apposition), « de belles créatures ». Dans sa logique très calculée la virgule d'apposition laisse ouverte la possibilité de penser que ces femmes ne sont pas d'une part belles et puis, d'autre part, comme ça se trouve, capables de dire *oui*, *oui* à la vie à la mort, de ne pas dire *tais-toi*, *va-t'en* à la vie à la mort. La virgule d'apposition nous laisse penser qu'elles sont belles, femmes et belles, ces créatures, en tant qu'elles affirment et la vie et la mort. La beauté, la beauté féminine de ces « êtres », aurait ainsi partie liée avec cette double affirmation.

Or moi-même, qui ne « suis ni savant ni ignorant », « j'éprouve à vivre un plaisir sans limite et j'aurai à mourir une satisfaction sans limite ». Dans cette présomption aléatoire qui lie l'affirmation presque toujours à des femmes, et belles,

il est donc plus que probable que, pour autant que je dise *oui, oui*, je sois femme, et belle. Je suis femme, et belle. Le sexe grammatical (ou aussi bien anatomique, en tout cas le sexe soumis à la loi de l'objectivité), le genre masculin est alors par l'affirmation affecté d'une dérive aléatoire qui peut toujours le faire autre. Il y aurait là une sorte d'accouplement secret, un hymen irrégulier, un couple irrégulier car rien de cela ne peut être réglé par une loi objective, naturelle ou civile. Le « presque toujours » est la marque de cet hymen secret ou irrégulier, de cet accouplement qui est aussi peut-être mélange des genres. Les genres passent l'un dans l'autre. Et on ne nous interdira pas de croire qu'entre ce mélange des genres comme folie de la différence sexuelle et le mélange des genres littéraires il y ait quelque rapport.

« Je » garde donc la chance d'être femme ou de changer de sexe. La trans-sexualité me permet, de façon plus que métaphorique et transférentielle, d'engendrer. « Je » peux donner naissance, et cela se marque entre beaucoup d'autres signes que je ne peux pas relever ici, au fait que, à plusieurs reprises, je « donne le jour ». Dans la rhétorique de *La folie du jour*, l'expression idiomatique « donner le jour » est partie prenante d'un jeu polysémique et disséminal très puissant que je ne tenterai pas de rassembler ici. J'en retiens seulement le sens courant et dominant dans le sentiment linguistique : donner le jour, c'est donner naissance, verbe dont le sujet est presque toujours maternel, c'est-à-dire généralement féminin. Au centre, tout près d'un centre invisible, une scène primitive aurait pu, si nous en avions eu le temps, nous rappeler au *point de vue* de *La folie du jour* et d'*Une Scène primitive*¹. C'est ce qui s'appelle une « courte scène ».

« Je » donne le jour. A quoi? Eh bien, précisément à la loi, ou plus strictement, pour commencer, aux représentants de la loi, à ceux qui détiennent l'autorité, entendons aussi l'autorité de l'auteur, le droit d'auteur. Ils tiennent cette

1. D'abord publié seul, ou à part (in *Première Livraison*, 1976), le texte ainsi intitulé se trouve réinscrit dans *L'Écriture du désastre* (1980, p. 117, cf. aussi p. 176 sq.; p. 191 sq.).

autorité du simple fait d'avoir droit au regard, droit de voir, droit d'avoir tout sous ses yeux. Cette panoptique, cette synopse, ils ne demandent rien d'autre, mais rien de moins. Or voici le paradoxe essentiel : d'où tiennent-ils, et de qui, ce pouvoir, leur pouvoir-voir qui leur permet de disposer de « moi »? Eh bien, de « moi », du sujet plutôt qui leur est assujetti. C'est le « je » sans « je » de la voix narrative, le je « dépouillé » de lui-même, celui qui n'a pas lieu, c'est lui qui leur donne le jour, qui engendre ces hommes de loi en leur donnant à voir ce qui les regarde et ne devrait pas les regarder :

J'aimais assez les médecins, je ne me sentais pas diminué par leurs doutes. L'ennui, c'est que leur autorité grandissait d'heure en heure. On ne s'en aperçoit pas, mais ce sont des rois. Ouvrant mes chambres, ils disaient : « Tout ce qui est là nous appartient. Ils se jetaient sur mes rognures de pensée : Ceci est à nous. Ils interpellaient mon histoire : Parle, et elle se mettait à leur service. En hâte je me dépouillais de moi-même. Je leur distribuais mon sang, mon intimité, je leur prêtais l'univers, je leur donnais le jour. Sous leurs yeux en rien étonnés, je devenais une goutte d'eau, une tache d'encre. Je me réduisais à eux-mêmes, je passais tout entier sous leur vue, et quand enfin, n'ayant plus présente que ma parfaite nullité et n'ayant plus rien à voir, ils cessaient aussi de me voir, très irrités, ils se levaient en criant : Eh bien, où êtes-vous? Où vous cachez-vous? Se cacher est interdit, c'est une faute, etc. »

La loi, le jour. On croit pouvoir en général opposer la loi à l'affirmation et singulièrement à l'affirmation illimitée, à l'immensité du *oui, oui*. La loi, nous la figurons souvent comme l'instance de la limite interdictrice, de l'obligation liante, la négativité d'une ligne de bord à ne pas franchir. Or le trait le plus fort et le plus divisé de *La folie du jour* ou d'*Un récit ?*, c'est celui qui rapporte la naissance de la loi, sa généalogie, son engendrement, sa génération ou son genre, le genre même de la loi, au procès de la double affirmation. La démesure du *oui, oui* n'est pas étrangère à la genèse de la loi.

(Ni à la genèse tout court, car il s'agit aussi, cela se montrerait facilement, d'un récit de la Genèse « à la lumière de sept jours » [p. 20].) La double affirmation n'est pas étrangère au genre et au génie de la loi. Pas d'affirmation, et surtout pas d'affirmation *double* sans qu'une loi voie le jour et que le jour se fasse droit. Telle est la folie du jour, tel un récit dans sa vérité « remarquable », dans sa vérité sans vérité.

Or le féminin, genre presque généralement affirmateur - « presque toujours des femmes » -, c'est aussi le genre de cette figure de la loi, non pas de ses représentants mais de la loi elle-même qui tout au long d'un récit fait couple avec moi, avec le « je » de la voix narrative.

La loi est au féminin.

Elle n'est pas femme (c'est seulement une figure, une « silhouette », et non un représentant de la loi) mais elle est au féminin, déclinée au féminin; non pas seulement comme genre grammatical dans ma langue; ailleurs, Blanchot aura joué de ce genre pour *la* parole et *la* pensée. Non, elle est décrite comme « élément féminin », ce qui ne signifie pas personne féminine. Et le « je » affirmateur, celui de la voix narrative qui aura donné le jour aux représentants de la loi, se dit séduit par la loi, séduit sexuellement, la loi lui plaît :

La vérité, c'est qu'elle me plaisait. Elle était dans ce milieu surpeuplé d'hommes le seul élément féminin. Elle m'avait une fois fait toucher son genou : une bizarre impression. Je le lui avais déclaré : Je ne suis pas homme à me contenter d'un genou. Sa réponse : ce serait dégoûtant.

Elle lui plaît et il voudrait ne pas se contenter du genou qu'elle lui « fait toucher », ce contact du genou, comme me le faisait remarquer un étudiant et ami, Pierre-François Berger, pouvant bien rappeler la contiguïté, dans le mot, et la flexion d'un je/nous, d'un couple je/nous dont nous reparlerons tout à l'heure.

L'élément féminin de la loi a donc toujours attiré : moi, je, il, nous. La loi attire toujours dans ses parages :

La loi m'attirait... Pour la tenter, j'appelai doucement la loi : « Approche, que je te voie face à face. » (Je voulais, un instant, la prendre à part.) Impudent appel, qu'aurais-je fait si elle avait répondu?

Il est peut-être assujetti à la loi mais il ne fuit pas devant elle, il n'est pas intimidé, il veut séduire la loi à laquelle il donne naissance; il y a là soupçon d'inceste; et surtout, c'est un des traits les plus forts et les plus singuliers de cette scène, il fait peur à la loi. Il n'inquiète pas seulement les représentants de la loi, les hommes de loi que sont les médecins légistes et les « psy » - qui exigent de lui sans l'obtenir un récit organisé, un témoignage orienté par le sens de l'histoire, ordonné par la raison et par l'unité d'un *je pense* ou d'une *aperception originellement synthétique, accompagnant toutes les représentations*. Comme ici le « je » ne m'accompagnait pas et ne s'accompagne pas toujours, il fait peur aux hommes de loi, il les persécute radicalement et à sa manière en leur dérobant sans lutter la vérité qu'ils demandent et sans laquelle ils ne sont rien. Mais il ne fait pas seulement peur aux hommes de loi, il fait peur à la loi, on dirait à la loi elle-même si elle ne restait ici une silhouette et un effet de récit. Et de surcroît cette loi à laquelle le « je » fait peur n'est autre que « moi », que le « je », effet de son désir, enfant de son affirmation, du genre « je » enfermé dans un couple spéculaire avec « moi ». Ils sont inséparables (je/nous et genou, je/toi et je/toit) et elle le lui dit, encore une fois comme la vérité :

La vérité, c'est que nous ne pouvons plus nous séparer.
Je te suivrai partout, je vivrai sous ton toit, nous aurons le même sommeil.

La loi, dont la silhouette se tient derrière ses représentants, nous la voyons effrayée par « moi », par « lui », elle s'incline et décline à *je / nous* devant « moi », devant lui, ses genoux marquant peut-être l'articulation du pas, la flexion du couple et de la différence sexuelle mais aussi la contiguïté sans contact de l'hymen et le « mélange des genres ».

Derrière leur dos, j'apercevais la silhouette de la loi. Non pas la loi que l'on connaît, qui est rigoureuse et peu agréable : celle-ci était autre. Loin de tomber sous sa menace c'est moi qui semblais l'effrayer. A la croire, mon regard était la foudre et mes mains des occasions de périr. En outre, elle m'attribuait ridiculement tous les pouvoirs, elle se déclarait perpétuellement à mes genoux. Mais elle ne me laissait rien demander et quand elle m'avait reconnu le droit d'être en tous lieux, cela signifiait que je n'avais de place nulle part. Quand elle me mettait au-dessus des autorités, cela voulait dire : vous n'êtes autorisés à rien.

« Je n'avais de place nulle part », alors qu'elle m'avait reconnu le désir d'être en tous lieux. C'est ainsi qu'ailleurs Blanchot désigne le non-lieu et la mobilité topique ou hypertopique de la voix narrative.

A quoi joue la loi, une loi de ce genre? A quoi joue-t-elle quand elle fait toucher son genou? Car si *La folie du jour* se joue de la loi, joue la loi, joue avec la loi, c'est qu'aussi la loi joue. La loi, dans son élément féminin, c'est une silhouette qui joue. A quoi? A naître, à naître *comme personne*. Elle joue sa génération et son genre, elle joue sa nature et son histoire, et elle se joue d'un récit. En se jouant elle récite; et elle naît de celui pour lequel elle devient la loi. Elle naît de celui-là même, on peut dire de celle-là même puisque son genre peut s'inverser *dans l'affirmation; il* ou *elle* est la voix narrative, *lui, elle, je, nous*, le genre neutre qui se laisse attirer par la loi, s'y assujettit et la fuit, qu'elle fuit et qu'elle aime, etc. Elle se laisse mettre en mouvement, elle se laisse *citer* par lui quand au milieu de son jeu elle vient à dire, selon un idiomme que sa polysémie disséminale emporte à l'abîme, « je vois le jour » :

Voici un de ses jeux. [Il vient de rappeler qu'elle lui « avait une fois fait toucher son genou ».] Elle me montrait une portion de l'espace, entre le haut de la fenêtre et le plafond : « Vous êtes là », disait-elle. Je regardais ce point avec intensité. « Y êtes-vous? » Je la regardais avec toute ma

puissance. « Eh bien? » Je sentais bondir les cicatrices de mon regard, ma vue devenait une plaie, ma tête un trou, un taureau éventré. Soudain, elle s'écriait : « Ah, je vois le jour, ah, Dieu », etc. Je protestais que ce jeu me fatiguait énormément, mais elle était insatiable de ma gloire.

Voir le jour, pour la loi, c'est sa folie, ce qu'elle aime à la folie comme la gloire, l'illustration ensoleillée, le jour de l'écrivain, de l'auteur qui dit « je » et qui donne le jour à la loi. Il dit qu'elle est insaturable, insatiable de sa gloire à lui, lui qui est aussi l'auteur de la loi à laquelle il se soumet, lui qui l'engendre, lui sa mère qui ne sait plus dire « je » et garder la mémoire. Je suis la mère de la loi, voilà la folie de ma fille. C'est aussi la folie du jour, car le jour, le mot « jour » en son abîme disséminé, c'est la loi, la loi de la loi. La folie de ma fille, c'est de vouloir naître - comme personne. Alors qu'elle reste « silhouette », ombre, profil, double, jamais vue de face. Il lui avait dit, à la loi, pour « la tenter » : « Approche, que je te voie face à face. »

Telle serait la « vérité remarquable », celle qui ouvre la folie du jour - et qui plaît, comme la loi, comme la folie, à qui dit « je » ou « je/nous ». Soyons attentifs à cette syntaxe de la vérité. Elle, la loi, dit : « La vérité, c'est que nous ne pouvons plus nous séparer. Je te suivrai partout, je vivrai sous ton toit... » Lui : « La vérité, c'est qu'elle me plaisait... », elle, la loi, mais aussi, c'est toujours le thème principal de ces phrases, la vérité. On ne peut pas la penser sans la folie de la loi.

Je me suis laissé commander par la loi de notre colloque, par la convention de notre sujet, à savoir le genre, la loi du genre. Cette loi, articulée comme un je/nous plus ou moins autonome dans ses mouvements, nous assignait des places et des limites. Le procès que j'ai pu tenter de faire à cette loi,

c'est encore elle qui le réglait pour la confirmation de sa propre gloire. Mais c'est aussi la nôtre qu'elle désire insatiablement. Soumis au sujet de notre colloque, comme à sa loi, j'ai criblé *Un récit, La folie du jour*. J'ai isolé un type, sinon un genre de lecture dans une série innombrable de trajets ou de courses possibles. Le principe générateur de ces courses, commencements et recommencements en tous sens, je l'ai indiqué : d'un certain point de vue. Ailleurs, selon d'autres sujets, d'autres colloques, d'autres je/nous rassemblés en un lieu, nous aurions pu suivre d'autres trajets.

Je ne pourrais pas rassembler néanmoins, ce serait une folie, quelque conclusion pour le rapport de ce colloque. Je ne pourrais pas dire ce qui s'est passé au juste dans cette scène, dans mon discours ou dans mon récit. Ce qui fut peut-être évident, le temps d'un clin d'œil, c'est une folie de la loi - et donc de l'ordre, de la raison, du sens, du jour :

Mais souvent [dit « je »] je mourais sans rien dire. A la longue, je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour; telle était la vérité : la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens; elle m'assaillait déraisonnablement, sans règle, sans but. Cette découverte fut un coup de dent à travers ma vie.

Je suis femme, et belle, ma fille la loi est folle de moi. Je spéculer sur ma fille. Ma fille est folle de moi, c'est la loi.

La loi est folle, elle est folle de « moi ». Et à travers la folie de ce jour, ça me regarde. Voilà, cela aura été mon autoportrait du genre.

La loi est folle. La loi est folie, la folie, mais la folie n'est pas le prédicat de la loi. Il n'y a pas de folie sans la loi, on ne peut penser la folie que depuis son rapport à la loi. C'est la loi, c'est une folie, la loi.

Il y a là un trait général : la folie de la loi folle de moi, le jour amoureux fou de moi, la silhouette de ma fille folle de moi, sa mère, etc. Mais de ce trait général, *Un récit ?* sans récit portant et déportant ses titres, *La folie du jour*, n'est pas

La loi du genre

du tout exemplaire. Pas du tout. Ce n'est pas l'exemple d'un tout général ou générique. Pas du tout. Du tout - qui commence par finir et n'en finit pas de commencer à partir de soi, du tout qui reste au bord sans bord de lui-même, du tout plus grand et plus petit que tout et rien, *Un récit?* n'aura pas été exemplaire. Plutôt contre-exemplaire de tout.

Depuis toujours le genre en tous genres a pu jouer le rôle de principe d'ordre : ressemblance, analogie, identité et différence, classification taxinomique, ordonnancement et arbre généalogique, ordre de la raison, ordre des raisons, sens du sens, vérité de la vérité, lumière naturelle et sens de l'histoire. Or l'épreuve d'*Un récit?* a mis au jour la folie du genre. Elle (lui) a donné le jour au sens le plus éblouissant, le plus aveuglant du mot. Et dans l'écriture d'*Un récit?*, dans la littérature, pratiquant satiriquement tous les genres, les épuisant mais ne se laissant jamais saturer par un catalogue des genres, elle s'est mise à y faire tourner la *rose des genres* de Petersen comme un soleil fou. Et elle ne le fait pas seulement *dans* la littérature puisqu'en dérobant les bords qui séparent mode et genre, elle a aussi débordé *et* divisé les limites entre la littérature et ses autres.

Voilà, c'est tout, c'est seulement ce que, ici, à genoux, « je », disent-ils, dans les parages de la littérature, vois. La loi en somme. Ce que « je » voit et que « je » dit que je vois en un récit où je/nous somme.

Table

Introduction	9
Pas.....	19
Survivre	117
Titre à préciser	219
La loi du genre	249

DANS LA MÊME COLLECTION

Aux Éditions Galilée

Elisabeth de Fontenay
Les figures juives de Marx

Sarah Kofman
Camera obscura, de l'idéologie

Jean-Luc Nancy
La remarque spéculative

Sarah Kofman
Quatre romans analytiques

Philippe Lacoue-Labarthe
L'imitation des Modernes
(*Typographies II*)

Jacques Derrida
Schibboleth

Aux Éditions Aubier-Flammarion

Sylviane Agacinski, Jacques Derrida,
Sarah Kofman, Ph. Lacoue-Labarthe,
Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat
Mimésis des
articulations

Jean-Luc Nancy
Le discours de la syncope
I. Logodaedalus

Nicolas Abraham
Maria Torok
Le verbier de l'homme aux loups
(*Anasémies I*), précédé de *Fors*, par J. Derrida

Sylviane Agacinski
Aparté
Conceptions et morts de Sören Kierkegaard

François Lamelle
Le déclin de l'écriture

Nicolas Abraham
Maria Torok
L'écorce et le noyau
(*Anasémies II*)

Sarah Kofman
Aberrations
Le devenir-femme d'Auguste Comte

Jacques Derrida
La carte postale

Jean-Claude Lebensztejn
Zig Zag

Philippe Lacoue-Labarthe
Le sujet de la philosophie
(*Typographies I*)

Jean-Luc Nancy
Ego sum
L'impératif catégorique

Michel Borch-Jacobsen
Le sujet freudien

Walter Benjamin
Origine du drame baroque allemand

Nicolas Abraham
Jonas
Rythmes
De l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse

CET OUVRAGE
A ÉTÉ COMPOSÉ ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS GALILÉE
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH À
MAYENNE EN DÉCEMBRE 1985

N° d'éd. 304.
N° d'impr. 23619.
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1986.
(Imprimé en France)

Prix Public: 120 FF TTC



9 782718 602950



01 66
\$ 20 369