

Jean-Luc Nancy

Demande

Littérature et philosophie



Galilée

COLLECTION LA PHILOSOPHIE EN EFFET

dirigée par Jacques Derrida, Sarah Kofman,
Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy

Demande

© 2015, ÉDITIONS GALILÉE, 9, rue Linné, 75005 Paris

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

ISBN 978-2-7186-0895-2 ISSN 0768-2395

www.editions-galilee.fr

Jean-Luc Nancy

Demande

Philosophie, littérature

Textes réunis avec la collaboration
de Ginette Michaud

PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DE LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE

Galilée

Coda

1

Philosophie, littérature : demandes.

Demandes de l'une à l'autre : désir, attente, sollicitation, prière, exigence éperdue.

Chacune demande la vérité. Chacune demande aussi la vérité de l'autre, de deux manières : chacune interroge l'autre sur sa vérité, chacune détient la vérité de l'autre. Elles se demandent la vérité comme un service, comme une aide, un exemple, une illustration ou une explication ou comme une révélation. Chacune sait pourtant qu'elle n'a rien à attendre de l'autre mais n'en persiste pas moins dans sa demande car chacune se sait aussi bien avoir sa vérité hors d'elle.

Chacune sait aussi que ce dehors ne se nomme ni science ni religion. Il se nomme pour chacune par le nom de l'autre. (Le nom « art » flotte entre les deux, vérité pour sa part manifeste mais silencieuse. Ce dehors silencieux, c'est ce que chacune des deux ne renonce pas à dire.)

La vérité : la chose même, l'être ou l'autre, l'existant, le paraître, le sens. Chacune demande tout cela ensemble : demande que tout cela soit présenté comme tel.

Mais chacune entend différemment ce « comme tel ». Philosophie veut que la chose comme chose soit chose qui de soi s'indique, se désigne, se caractérise *et* en même temps retire son être-chose en deçà ou au-delà de toute signification. Aussi la chose comme telle est-elle ici aucune chose : chose de la choséité de toutes choses, rien. De même le sens comme tel est le sens qui se fait connaître en tant que sens – par exemple, non pas une impression lumineuse, mais une impression telle qu'elle s'éclaire elle-même comme « impression lumineuse ». Et du coup, elle s'obscurcit. On n'est plus occupé à voir, mais à voir la vue. Le sens en général sera sens vrai là où il pourra montrer qu'il est le sens et ainsi cesser de renvoyer à de l'autre, ou à des autres : ce qui pourtant est son être même de sens. Aussi la vérité est-elle ici interruption du sens.

Littérature entend « comme tel » en tant que comparaison, figure, image, tour de présentation. Par exemple : voici un homme comme « Leopold Bloom ». Il est pareil à lui, il est composé de ses traits. Et d'abord de son nom. Puis de son histoire, car il n'y a pas de nom sans histoire. Alors Leopold Bloom montre l'homme comme tel, c'est-à-dire comme Leopold Bloom, c'est-à-dire comme l'homme qui a un nom et une histoire, son histoire. À ce compte, l'opération ne peut pas s'arrêter : la vérité de l'homme est dans Bloom dont la vérité est dans l'homme dont la vérité est dans le nom et l'histoire de Bloom. Ici la vérité est l'impossibilité d'interrompre le sens.

Là où s'arrête l'histoire de Bloom, en effet – ou n'importe quelle autre histoire, celle de Don Quichotte ou celle de Mrs Dol-

loway –, il ne se produit qu'un léger suspens qui ouvre et qui enchaîne sur d'autres histoires ou sur d'autres versions de la même.

Aussi ne cesse-t-on de voir l'interruption démentie exactement là où elle se produit de la manière la plus frappante : philosophie n'en finit pas de poursuivre, continuer, reprendre, tirer les conséquences ; ne peut jamais s'arrêter (même et surtout quand c'est « la fin de la philosophie »). Littérature coupe le récit quelque part, toujours arbitrairement, tant au début qu'à la fin et expose simultanément la finitude du récit découpé et l'infinitude du flux dans lequel il est découpé.

4

Philosophie demande sans cesse que la vérité s'accomplisse (système, architectonique, certitude). Littérature demande qu'elle se poursuive (récitatif, récitation, récital). Mais chacune demande l'autre dans la supposition que l'accomplissement de la première serait le récit intégral de la seconde tandis que la poursuite infinie de la seconde serait l'accomplissement de la première.

Si cela a lieu, il n'y a plus de demande. Alors on ne parle pas de littérature et de philosophie, on parle de sagesse et de mythe. C'est un autre monde, un monde à l'envers du monde de la demande de vérité. On ne demande plus, on mande ou on commande.

Sagesse accomplit en disant – par exemple en disant « fais ceci, ne fais pas cela ». Et pour cela elle affirme et ordonne, elle ne demande rien. Pas même à être reconnue comme sage, car elle dit aussi « ne crois pas que la Sagesse soit sage : c'est à toi de l'être, nul ne transmet ni n'explique la sagesse ».

Mythe donne le récit entier, depuis le tout début jusqu'à moi (par exemple Mr Bloom). Il n'y a rien à ajouter, ni en avant ni en

après, mais en même temps le récit est interminable car il ne cesse de se réciter *par cœur*. Rien à demander là non plus.

Philosophie et Littérature sont Sagesse et Mythe entrés en demande. Donc, s'étant perdus eux-mêmes l'un et l'autre ou bien perdus l'un l'autre. Une perte – ou bien un déploiement. L'un l'autre ou bien l'un par l'autre et l'un dans l'autre ?

5

Sagesse déploie jusqu'au bout sa vérité qu'il n'est point de sagesse ni de voie. Elle inaugure la voie qui ne mène nulle part mais qui toujours se redemande en tant que voie : « méthode » aussi bien que « récit ».

Mythe déploie jusqu'au bout l'interminable de son récit et sa vérité selon laquelle, bien loin de se terminer dans l'interminable récitation, il s'intermine dans la terminaison de chaque récit. Une fois racontée, l'histoire d'Ulysse s'ouvre à nouveau par sa fin. Il y aura de nouvelles errances.

Errance et méthode, méthode d'errance, errance méthodique, voie qui n'est pas tracée mais qui est la trace elle-même d'un pas en train d'avancer, en train de passer, juste en train d'éveiller pour lui-même la possibilité d'une direction, d'une destination, d'un désir.

Juste faisant connaître son désir, qui lui-même s'invente à chaque pas, n'étant pourtant que le désir du pas lui-même – ce qui n'est en somme que l'essence de désirer. Juste désir.

Demande de passage : je voudrais aller par là, vers ce qui est de l'autre côté de celui où je me tiens. Je voudrais sortir d'ici et que là-bas me devienne ici, d'où je partirais encore. Je voudrais passer le fleuve, la montagne, la mer. Je voudrais passer moi-même. Je voudrais me passer et me passer de moi.

Je le demande poliment, sans violence, mais ne vous y trompez pas : « je voudrais » signifie « je veux », c'est la volonté même. C'est volonté de volonté : demande d'éternité, éternel retour du même pas dont la trace fugace est l'attestation de ceci, qu'il y a là quelqu'un qui passe.

Nous ne demandons que ça. Oublions « philosophie, littérature, mythe, sagesse », oublions savoirs et croyances. Il n'y a que cette demande : je veux passer. Je ne veux pas être ni connaître, mais passer et me sentir passer. Ou toi – c'est pareil.

Passer – la limite, forcément. Passer la limite de l'interrompu et de l'ininterrompu. Ni achèvement ni inachèvement. Ni conclusion ni suspension. Mais le passage qu'on demande.

Peut-être faut-il que la demande se divise pour se faire entendre : de philosophie à littérature et de littérature à philosophie. Sans doute doit-elle s'ouvrir ainsi parce qu'elle est sans réponse. Réponse l'exténuerait, mais demande se demande toujours à nouveau. Elle se redemande et sa répétition, son redoublement tendu entre le cours du dire (le discours) et son irruption ou son suspens (l'annonce, l'appel, « ce matin-là... ») composent une prière, une supplication, qui paraît demander le sens mais qui se sait déjà, irrésistiblement, former elle-même tout ce qu'il y a de sens prononcé au monde.

Même pas une prière, mais simplement la venue interminable du sens qui se confond avec sa propre demande.

*

Les travaux ici rassemblés s'égrènent, au gré des circonstances, sur trente-cinq années. Chacun a donc son âge. Ont été retenus les textes qui se rapportaient à la littérature, à l'exception d'études consacrées à l'analyse, trop déterminée dans ce contexte, de certaines œuvres – en particulier de Jean-Christophe Bailly, Philippe Beck, Michel Deguy, Gérard Haller, Philippe Lacoue-Labarthe,

Demande

Roger Laporte, Pascal Quignard, William Shakespeare, Catherine Weinzaepflen.

*

P.-S. Je tiens à dire ici toute ma reconnaissance à Ginette Michaud qui a eu la première et amicale initiative de cet ensemble et a assuré l'établissement de la plupart des textes. Le volume final est assemblé et cadencé de façon non moins amicale et attentive par Cécile Bourguignon.

Un remerciement spécial va à Elisabeth Rigal qui a autorisé la reprise dans ce volume de « Calcul du poète », publié depuis 1997 dans *Des lieux divins* (éditions T.E.R.).

En guise de prologue

Menstruum universale

La dissolution littéraire

*Tell me, oh tell! what kind of thing is Wit, Thou who
Master art of it;*

*For the First matter loves Variety less; Less Women lov't,
either in Love or Dress. A thousand diff'rent shapes it bears*

*Comely in thousand shapes appears; Yonder we saw it
plain, and here 'tis now, Like Spirits in a Place, we know not
How.*

COWLEY, *Ode of Wit*, 1656

Le *Witz* comme principe des affinités est en même temps
le *menstruum universale*.

NOVALIS

I

Il s'agit ici d'*aborder*, sans plus, l'étude d'un objet presque perdu de l'histoire littéraire et philosophique, d'un objet qui à vrai dire n'a jamais eu jusqu'ici droit de cité dans l'une ou l'autre de ces histoires : le *wit*, ou dans l'allemand qui est sa langue la plus propre (tandis que la littérature anglaise, de Sterne à Joyce, est son espace de jeu favori), le *Witz*. Le *Witz* appartient à peine à la littérature, ou pour ainsi dire de justesse et par le bas ou par la bande ; il n'est ni genre, ni style, ni même figure de rhétorique. Il

n'appartient pas plus à la philosophie, n'étant ni concept, ni jugement, ni argument. Il est pourtant capable de tenir tous ces rôles, mais par dérision.

Et cependant il est capable aussi d'occuper avec le plus grand sérieux des positions décisives : le *Witz* fait dans l'histoire quelques rares mais remarquables apparitions dans des positions maîtresses. Sterne, dans la préface de *Tristram*, revendique contre Locke les droits du *wit* par une argumentation qui revient à assigner dans le *wit* la propriété essentielle de tout le genre philosophique. Les fondateurs du romantisme allemand – les Schlegel, Novalis, Bernhardi, à côté d'eux Jean-Paul et plus tard Solger – font du *Witz* un motif capital, voire le principe d'une théorie qui se veut à la fois esthétique, littéraire, métaphysique et même sociale et politique. Freud, enfin, écrit sur le *Witz* son premier ouvrage consacré à l'esthétique, où il construit le principe de ce qui définira pour lui jusqu'au bout le plaisir esthétique.

Mais ces apparitions sont d'une nature telle que, chaque fois, c'est plutôt leur disparition qui est remarquable. Le débat de Sterne contre Locke est, de son propre aveu, si peu sérieux que ni la philosophie ni la théorie des romantiques d'Iéna ne peuvent « vraiment » le prendre en compte. Dans la théorie d'Iéna, le *Witz* est plus encore que d'autres motifs voué à l'existence éphémère qui caractérise ce moment théorique, limité à une poignée d'écrits fragmentaires, à peu près improductif d'œuvres littéraires, et vite remplacé par ce que l'on appelle le plus couramment « le romantisme ». Quant à Freud, malgré l'importance de bien des questions abordées dans le *Witz*, il n'est jamais revenu (autrement que par de fugitives mentions) après 1905 ni sur le thème ni sur l'ouvrage – ce qui contraste avec les nombreuses reprises de la *Traumdeutung* et des *Trois essais*.

Le *Witz* ne tient pas les positions que la théorie – quelle qu'elle soit – peut vouloir lui faire occuper. Il les occupe, certes – et dans le romantisme il va jusqu'à occuper d'un seul coup la position d'un Absolu métaphysique (« l'essence de la vérité est d'être *Witz* ; car toute science est *Witz* de l'intelligence, tout art est *Witz* de la fantaisie, et toute pointe n'est *witzig* que pour autant qu'elle rappelle le *Witz* de la vérité », écrit Bernhardi dans sa *Théorie du*

langage en 1803) – mais il ne s’y installe pas, il ne fait pas, ou à peine, système, il ne fait pas, ou à peine, école – il se soustrait en quelque sorte à l’œuvre comme à la pensée. Les érections du *Witz* sont aussi fulgurantes qu’instables.

Pourquoi donc prendre en compte un objet à peu près perdu, évanouissant, négligeable? Pourquoi s’intéresser à cette catégorie infime – à peine une catégorie d’ailleurs, imprécise et labile – qui se réduit le plus souvent à ce qu’est un « bon mot »? Ce n’est certes pas pour se procurer le plaisir à la mode d’aller sauver une Cendrillon de plus dans l’histoire, et de montrer avec éclat l’importance majeure de ce que tout le monde croyait insignifiant.

Notre intention peut d’autant moins être de cet ordre qu’en fait, aujourd’hui, presque tout le monde s’accorde à reconnaître au *Witz* une importance décisive. Ce quasi-consensus, jamais articulé pour lui-même, se marque au respect – pour ne pas dire, parfois, à la vénération – que l’on témoigne envers le *Witz*, aussi bien en tant que pièce obligée du dispositif psychanalytique qu’en tant que pièce non moins obligée de la littérature résolument moderne (toujours au moins en partie indétachable d’une « tradition » joycienne, que ce soit à travers le « nouveau roman » européen, à travers Faulkner, à travers Burroughs, ou même à travers Borgès – pour limiter arbitrairement les références). Une telle reconnaissance confine à la religion : il est presque tacitement entendu que le *Witz* a des vertus esthétiques et *théoriques* à nulle autre pareilles.

La question qui s’impose est dès lors extrêmement simple : comment l’insignifiant peut-il prendre une telle importance, et qu’est-ce que cette opération engage? Par ce premier aspect du moins, c’est donc non pas à l’insignifiance du *Witz*, mais au contraire à son « plein de sens » qu’il faut nous intéresser, dans son histoire littéraire et philosophique.

Ce qui engage simultanément une seconde question : si le « plein de sens » du *Witz* ne *tient* jamais, si toujours il s’évanouit ou s’écoule hors de lui-même, à quoi sommes-nous engagés ou entraînés par le *Witz*? C’est par là qu’il faudra s’intéresser – si l’on peut dire – à l’insignifiance du *Witz*. Mais il ne sera plus possible alors de simplement la relever et l’ériger comme cela a déjà eu lieu.

En d'autres termes, si le *Witz* – pour des raisons et dans un contexte qu'il va falloir mettre en place – a pu être nommé par Novalis le *menstruum universale*, c'est-à-dire dans le lexique de l'alchimie, le « dissolvant universel », c'est finalement (mais cela pourra-t-il faire une *fin*?) à la dissolution *même* que, dans le *Witz* et du *Witz* lui-même, il est inévitable d'avoir à faire. Avec la dissolution pourtant, il n'y a rien à faire – et peut-être ne peut-on même pas tenir un discours sur « elle ».

Mais avec cela, précisément, il n'y a rien à faire non plus ; que notre propre discours se dissolve, nous ne pouvons pas le décider, ni le prévoir, ni le vouloir, ni le maîtriser. Par principe, et bien que tout discours – celui-ci comme les autres – ne puisse avoir d'autre forme que le projet et le calcul d'une maîtrise. Il faut donc couper court, le plus sèchement possible, à notre introduction : notre propos, comme tel, ce que nous nous *proposons*, ne peut être que de tenter de maîtriser le plus complètement possible un objet désigné du nom de *Witz*.

II

Qu'appelle-t-on *Witz*? Plusieurs choses, en tout cas, parfois réunies ensemble et parfois distinguées, selon l'époque ou le contexte. À la fois donc et séparément, le *Witz*, c'est :

- ce genre particulier d'énoncés que l'on appelle les « jeux de mots », les « mots d'esprit », dans toute la diversité d'espèces que le genre peut recouvrir (du calembour au jeu avec la pure logique) ;
- un fonctionnement de ce type étendu à un procédé littéraire ou artistique d'une autre nature que le strict énoncé (par exemple, la page noire qui apparaît dans *Tristram*) ;
- la faculté psychologique capable de telles productions : c'est ce que désignent plus spécialement le *wit* anglais et l'*esprit* français (l'esprit de finesse, l'esprit ingénieux, etc.) ;
- le concept de la forme la plus générale revêtue par ces productions : il s'agit toujours d'une association ou d'une combinaison inattendue, surprenante ou non autorisée par les règles

ordinaires. Dans son état le plus proche d'un véritable « concept » – avec les romantiques –, le *Witz* a désigné de manière tout à fait générale l'union, le mélange (ou la dissolution) des hétérogènes.

Il n'est pas question de choisir entre ces acceptions, ni de les ordonner pour les étudier une à une. Aussi bien ne sont-elles pas des acceptions distinctes ni successives, d'un même terme. Chacune d'entre elles est jusqu'à un certain point inséparable des autres : le *Witz* est la « structure » d'une production, le *Witz*, qui requiert une faculté, le *Witz*. Ce qui signifie en outre que « le *Witz* » est en quelque sorte indissociable, jusque dans sa détermination sémantique, de l'expression « faire du *Witz* ». C'est-à-dire que le *Witz* en général (si une telle « généralité » peut être déterminée), ou *du Witz*, est indissociable de la forme et de la nature de l'énoncé, et d'un énoncé à son tour indissociable de celui qui l'énonce (du *Witz* de l'énonciateur donc aussi de l'énonciation, et, par inévitable contiguïté, du contexte, de l'occasion ou de la situation de l'énonciation). Le *Witz* est inextricablement – on va le vérifier – une notion logique, sémiotique, sémantique, psychologique, philosophique, sociologique et pragmatique (au sens de la pragmatique linguistique). L'*Ode of Wit* de Cowley dont on a pu lire un extrait en épigraphe témoigne de cette situation. Ajoutons ici un texte de la même époque qui n'a sans doute pas perdu toute sa pertinence aujourd'hui, et qui indique une approche du *Witz* tout autre mais tout aussi légitime que la nôtre :

Few people of distinction trouble themselves about the name of Wit, fewer understand it, and hardly any have honored it with their example. In the next class of people it seems best known, most admired, and most frequently practiced but their stations in life are not eminent enough to dazzle us into imitation. (Essai anonyme sur le *wit* dans *The Weekly Register*, London, 22 July 1732.)

Mais nous partirons, pour commencer à nous repérer dans l'espace ou dans le jeu de ce mot, de ce que la simple histoire du mot nous propose (de son histoire allemande puisque c'est le terme

allemand que nous retenons, mais l'histoire du *wit* anglais lui est pour une bonne part homologue).

Witz acquiert assez tard les acceptions que nous lui reconnaissons. *Witzi*, en ancien et en moyen-haut-allemand, désigne une faculté intellectuelle, sinon la faculté même de l'intelligence, l'intelligence comme sagacité, pouvoir naturel de discernement. En remontant sur la voie de l'étymologie, on rejoindrait toute la famille primitive du *savoir* pensé comme un *voir* : le *veda* sanscrit, l'*eidos* grec, l'*Idée* platonicienne, l'*evidentia* latine-cartésienne ; mais au lieu de se déployer comme la croissance organique d'une racine originaire, l'histoire de cette famille, avec son *Witz*, nous ferait plutôt perdre tout sens propre du *savoir*. *Witzi*, c'est donc un savoir d'habileté, de calcul, de manœuvre. C'est ainsi qu'il se distinguera du *Wissen*, le savoir que l'on possède, dont on peut faire système et rendre raison – et restera plus proche de son autre jumeau, *Wise*, concept de la culture aristocratique et courtoise, et d'un savoir entendu comme raffinement. Plus tard viendra *Weisheit*, la sagesse (*wisdom*). Le *Witz*, quant à lui, se sera toujours plus spécifié du côté de la sagacité, de la perspicacité de l'esprit habile, avisé et délié, et par conséquent de cette intelligence que la nature est censée fournir et qui ne peut être enseignée : l'*ingenium* latin, le talent congénital de l'esprit, distingué de ses acquisitions ultérieures.

Le premier *Witz* aurait donc été le savoir qui ne s'acquiert pas, ni ne se démontre (les *mathemata*), mais le savoir qui voit, qui saisit d'un coup d'œil l'*idée*, et qui distingue avec lucidité.

Le mot garde le sens de cette faculté jusqu'au XVII^e siècle. Il est jusque-là du genre féminin. Il va devenir masculin, et déplacer son sens – non pas le transformer, mais l'investir dans une position et une fonction nouvelles. Ce changement de sexe et ce déplacement n'ont pas simplement lieu de l'intérieur de la langue allemande. Par un phénomène singulier, il y faut l'intervention de langues étrangères. Le *wit* anglais – nous le retrouverons – occupe alors déjà une partie du futur domaine du *Witz*. Mais sur le continent, par l'effet du privilège culturel que s'arrogue la langue française – et de la méconnaissance de l'étranger qui en découle – c'est l'*esprit* qui tient ce rôle. L'*esprit*, au sens de l'expres-

sion « avoir de l'esprit », est à vrai dire loin de couvrir le champ du *wit*. Et c'est pourtant ce mot que les Allemands ne savent pas traduire ; on dit en Allemagne : « esprit, comme disent les Français ». Et l'on dit, et l'on écrit en France que les Allemands n'ont pas d'esprit... En réplique, un poète allemand (Christian Wernicke) s'avisera que l'Allemagne a le *Witz* dans sa langue. Mais la mère de ce poète était anglaise.

Le *Witz* proprement dit, si l'on peut dire, le *Witz* dans la langue où il va déployer tout son concept, est donc issu d'une singulière querelle nationaliste. Des cultures, des langues, se représentant à elles-mêmes comme des identités, s'attribuant un *ingenium* propre, se glorifient d'avoir du *Witz* ou se méprisent de n'en avoir pas. Celle qui n'en a pas ne peut l'acquérir par importation – le *Witz* est intransportable, intraduisible – mais il se trouve, par chance ou faveur du Destin, qu'elle l'avait, sans le savoir. Le temps venu, Kant pourra écrire, dans l'*Anthropologie*, que la langue allemande a l'avantage de distinguer deux termes, *Witz* et *Geist*, là où le français, plus démuní, n'a que le mot *esprit*... Mais d'où venait l'esprit ?

III

Nous tenterons de décrire la provenance de l'*esprit* – du *Witz*. Ou plus exactement ce que nous pourrions appeler la *génération* du *Witz*, en un double sens : à la fois la genèse ou l'engendrement du *Witz*, et – comme on dit la « *beat generation* » – l'âge ou l'époque du *Witz*. Le *Witz* survient en effet et marque toute une époque, comme par surprise – et il correspond en même temps à un processus d'engendrement permanent dans l'histoire de la littérature et de la philosophie. Ni genèse pure ni pur événement, le *Witz* naît et renaît toujours comme son héros, Tristram Shandy, dont l'identité est l'identité d'un *Witz* : Tristram naît bien du processus naturel de la génération, mais à la faveur d'un accident – sa mère troublant son père au moment décisif en lui rappelant de remonter la pendule – c'est-à-dire, comme l'explique Tristram, « par une de ces malencontreuses associations d'idées sans

fondement naturel ». Ce qui lui fait aussitôt – bien avant la « préface », dès le début de l'histoire – évoquer Locke : « À en croire le sagace Locke, plus averti en un tel sujet que la plupart des hommes, ces étranges combinaisons d'idées causent plus d'actions déraisonnables que toute autre source de préjugés ».

La naissance de Tristram est la naissance incontrôlée du *wit*, d'un *wit* – naissance parodique du héros qui nargue ou parodie la philosophie –, naissance de la littérature dans la philosophie, de la littérature comme *Witz* de la philosophie, ou du *Witz* « littérature et philosophie », ou encore de l'union dissolvante de ces hétérogènes.

Autant de formules qui ne peuvent qu'être provisoires et à interroger, une fois la génération du *Witz* mise en place. Cependant, la naissance de Tristram indique d'emblée la difficulté propre à une telle mise en place. Il faudrait en effet partir à la fois d'un partage littérature-philosophie qui s'est toujours déjà produit dans l'histoire de l'Occident, et du surgissement, de l'intérieur de la philosophie, de la génération de la littérature, c'est-à-dire de l'époque de Tristram, de notre époque.

La première direction nous demanderait de remonter jusqu'aux premières formes connues de la littérature grotesque ou carnavalesque, par-delà la *satura* latine et son mélange des genres et des prosodies, par-delà les lambeaux de textes des Cyniques, avec leurs « bons mots » et leurs parodies de la philosophie, par-delà les jeux de mots dont Platon parsème ses dialogues, par-delà le genre lui-même du dialogue, genre sophistiqué et lieu d'élection du « mot d'esprit » – et donc jusqu'aux premiers mimes, et jusqu'à la naissance de la comédie, et jusqu'à l'indiscernable naissance de la comédie et de la tragédie, jusqu'au « *Witz* » de leur « étrange combinaison »...

La leçon est claire : dans une telle entreprise, nous ne gagnerions jamais une origine, ou nous la gagnerions comme *Witz*, par genèse en cercle vicieux – mais en même temps nous aurions perdu le *Witz*, mélangeant sa spécificité moderne avec toute espèce de littérature et de philosophie.

D'une certaine façon, c'est la leçon du *Witz* : la naissance incontrôlée, et incontrôlable, du brouillage des genres, ou de ce

qu'on serait tenté de nommer *le genre occidental*, littérature et philosophie, ni littérature ni philosophie, littérature ou philosophie. Bref, la dissolution littéraire – où « littéraire » veut seulement dire le domaine de la lettre, de l'écriture en général, l'Occident scriptural.

Mais cela – la dissolution littéraire – s'est aussi produit une fois dans l'histoire. Le *Witz* est *survenu*, la dissolution s'est *répétée* sous le nom et l'espèce proprement modernes du *Witz* (« *Witz* » n'a rigoureusement aucun équivalent dans les langues anciennes). C'est cette répétition et ce surgissement qu'il faut repérer. Et cela se repère dans la philosophie, dans la re-naissance philosophique de la dissolution littéraire.

Il faut repartir de la question : d'où venait l'*esprit*, au sens français du XVII^e siècle ?

En schématisant autant qu'il est possible sans déformer les choses, nous dirons ceci : l'*esprit* est le produit moderne spécifique de la crise philosophique du *jugement*.

Ce que nous appelons « crise philosophique du jugement » est la répétition moderne d'une « crise » constitutive du discours philosophique. Très exactement, de la *crise* de la *krisis* grecque. La *krisis*, le *krinein* – jugement, appréciation, décision – nomme d'emblée dans la philosophie (dès le *Poème* de Parménide) le geste d'option, de décision et d'exécution de la décision, geste extérieur au *logos* et nécessaire pour que le (bon) *logos* soit tenu. La *krisis* met en jeu, outre le *logos*, un *tomos* qui ne lui est pas réductible. Elle marque ainsi l'élément ou la structure d'indécidabilité de la décision « logique » elle-même.

Aussi *krisis* et les mots de sa famille, comme *judicium* d'où vient notre *jugement*, sont-ils des mots de provenance pratique ou pragmatique, dans les espèces de la médecine, de l'exercice judiciaire, de l'action politique.

La sémiologie stoïcienne spécifie la *krisis* comme la décision qui rapporte le signe à la chose. Si elle est juste, elle pose l'*idioma* de la chose, si elle est fausse, elle n'en donne qu'un troublant ou dangereux *phantasma*. Le *jugement* dès lors est le geste propre de la *composition*, de la combinaison des signes avec les choses et de la combinaison des signes entre eux. Il y a lieu de procéder à *com-*

positio dès qu'il n'y a pas *conceptio* – c'est-à-dire dès qu'il n'y a pas auto-adéquation instantanée (ou production simultanée) de la chose et de son *concept*. La *compositio* est un défaut de conception, un engendrement détourné ou différé, une naissance incertaine de son contrôle.

Bien avant que la scolastique ne forme sous le titre de *critica* une discipline spéciale du jugement, la *critica* s'est déjà déterminée comme cette étude ou discipline particulière, ni science ni art, qui est l'examen, le commentaire et le jugement des textes. La critique littéraire avant la lettre, c'est l'exercice du jugement comme en son domaine le plus « propre » : le domaine des œuvres qui ne relèvent pas d'une pure « logique », qui ne donnent pas lieu à une pure « conception ». Théorie du jugement et critique littéraire vont de pair : elles se partagent – et elles s'échangent, indéfiniment – l'ordre du signe, de la combinaison, de la mise en rapports et du geste qui en décide. Elles se partagent donc – et se croisent sur – l'indispensable *sujet* d'un tel geste. Un sujet qu'il ne faut pas entendre comme le *sub-jectum*, le substrat (l'*hypokeimenon* d'Aristote), mais plutôt comme l'auteur et l'acteur de la décision, l'auteur ou l'acteur de l'idiome ou du phantasme.

Un pareil sujet – disons, le sujet critique – n'est pas l'universalité « impersonnelle » du Sujet. Il n'existe au contraire que dans l'inégalité des sujets : si la raison est égale chez tous, le jugement, lui, est inégal. On est plus ou moins doué (par la nature, par Dieu, ou par la chance) d'un bon jugement.

C'est très exactement sur la division, déjà scolastique, de la *ratio* et du *judicium* que se constituent ensemble la moderne métaphysique de la subjectivité et la « génération du Witz ».

L'opération de Descartes consiste à assigner l'être et la vérité dans le sujet de la décision lui-même. Non pas cependant en tant que ce sujet juge, mais en tant qu'il *se conçoit*, et qu'il se conçoit concevant. Le *cogito* formule en quelque sorte la (re)conquête de la substantialité par le sujet-acteur de la décision. (Mais hors de la seule certitude du *cogito*, le reste est jugement, qui doit être guidé, éclairé, garanti ou rectifié par l'unique certitude.)

Or le *cogito* se double... de son propre double : l'*homme d'esprit*. Au lieu d'être unique et unitaire comme le *cogito*, ce double

prolifère dès l'abord en une multiplicité de figures. L'homme de cour (celui de Castiglione ou de Gracian, pour évoquer ses plus fameux traités), l'homme de goût, l'homme de salon, mais aussi la femme, femme de goût, femme d'esprit, composant le personnage polymorphe du sujet du jugement qui trouve en lui-même sa certitude. Sa différence avec son double est qu'il ne trouve pas cette certitude dans la lumière de l'intuition mais dans la pénombre d'un don naturel – qu'il ne la découvre pas comme vérité, mais comme sûreté du coup d'œil et de la manœuvre – qu'il ne l'établit pas comme substance, mais la cultive comme exercice du talent – qu'il n'y rattache pas les déductions d'une science, mais qu'il en tire les œuvres du calcul politique, de la stratégie amoureuse, de la sagesse avisée – qu'il ne propose pas, enfin, des *Méditations* mais des ouvrages du genre des « Mélanges », dans lesquels toujours, par le dialogue, la fable ou l'aphorisme, la *sentence* est reine.

Le *Discours* s'efface (ou veut s'effacer) devant la vérité qu'il présente ; la sentence ne dit « vrai » que par la frappe de son style et l'extrémité de sa pointe. Le discours fait concevoir, la sentence joue du *conchetto*. Le discours déroule l'ordre méthodique de la science, la sentence, par le mélange et la fragmentation, tend à faire jaillir à tout instant la *maxime*, c'est-à-dire « *maxima sententia* », la plus grande pensée. L'homme du Discours se présente en tant qu'esprit, l'homme d'esprit se sait comme le jeu de la représentation.

Que le premier soit voué de toute nécessité à la représentation de sa substance, et que le second pense son jeu comme l'être même du sujet, c'est ce que chacun peut-être se murmure à lui-même mais ne peut que dénier. Le premier réinvente la philosophie, le second réinvente la littérature – l'homme de la pensée, et l'homme d'esprit. Ils sont le même, mais l'histoire du jugement est l'histoire qui les divise *et* les lie l'un à l'autre irrémédiablement.

IV

L'esprit, le *wit*, le *Witz*, qui vont désormais – dans l'incessante modification de leurs figures, de leurs sexes, de leurs genres, de leurs allures – manœuvrer les *belles-lettres* et les *beaux-arts* (et l'art de leur critique) sont les doubles du jugement en tant que le jugement s'est lui-même déjà, dans la logique du discours, exclu de la conception. Ils sont les doubles du premier *défaut* de la pensée, et ils sont de ce fait doublement en défaut de pensée.

Du XVII^e au XIX^e siècle, la philosophie n'aura rien d'assez sévère pour le *Witz* : il est incertain, trouble, trop obscur ou trop brillant, mou, efféminé, trompeur, il donne les phantasmes de la littérature pour des idiomes. Hobbes et Locke, les premiers, prononcent son exclusion sans appel : il est dangereux.

Mais c'est précisément l'exclusion qui donne occasion de la *définition* du *Witz*. Locke, en 1689 : « Le *wit* consiste plus à assembler des idées et à joindre promptement et avec variété celles en qui on peut observer quelque ressemblance ou quelque congruence, pour en produire dans la fantaisie de plaisantes peintures et d'agréables visions ; le *jugement* au contraire, consiste tout à fait à l'inverse dans une soigneuse séparation d'une idée avec une autre, lorsqu'on y peut trouver la moindre différence ».

Le *Witz* reçoit ainsi de la philosophie son concept – le concept qui unifie toute la bigarrure et la dispersion de ses manifestations. Tandis que les analyses spirituelles de l'esprit le reconduisent toujours à la « propriété » ultime d'un « *je ne sais quoi* », selon l'expression qui fleurit au XVII^e siècle, ses analystes rationnels lui attribuent une fonction déterminée : laquelle n'est autre que la *compositio* (car le *wit* de Locke n'assemble que des choses quelque peu semblables mais dans sa pratique déjà, et bientôt dans sa théorie, le *Witz* consiste à inventer la ressemblance des dissemblables : c'est-à-dire à opérer la nécessaire synthèse de ce dont le jugement de Locke se limite à repérer la disparité). *Le Witz, au moment où il est exclu, reçoit donc la qualification première du jugement.* Le « jugement », quant à lui, serait tendanciellement défini comme une organisation de *conceptions*...

La philosophie bannit le *Witz* – elle bannit la littérature comme élégance, agrément, invention, ingéniosité, composition de figures et imagination. Mais c'est ainsi qu'elle les baptise.

Et c'est ainsi surtout que la philosophie, parce qu'elle ne peut s'amputer du jugement sans s'exclure elle-même du *discours*, réintroduit en elle-même le *Witz* à l'instant où elle le chasse. En effet, toute la philosophie du XVIII^e siècle pourrait être analysée, partout où elle ne se voue pas à la recherche d'une « langue bien faite » (« caractéristique » de Leibniz ou « langue des calculs » de Condillac), comme la tentative de reverser au compte du savoir et de la vérité les ressources du *Witz*. Il faut désormais parer ou orner la vérité pour la rendre accessible, il lui faut les secours de la rhétorique et de la fiction, d'une part, et d'autre part la vérité elle-même, vérité de l'homme désormais, vérité d'un sujet dont le *cogito* n'a pas duré plus que l'instant cartésien, *doit* aussi être trouvée dans ces fonctions instables et inassignables que sont le goût, le *talent*, la faculté d'*inventer*, de *combiner*, de *créer*. L'esthétique naît dans la philosophie comme le projet d'une science du *Witz*, d'une science de l'art et de la littérature – d'une science de l'Autre que l'on a exclu – et parce que cette exclusion est impossible, d'une science *de la même* de l'Autre et du Même qui l'exclut : la philosophie veut être le *Witz* savant d'elle-même et du *Witz*.

Mais la littérature ne revendique pas moins. La préface de *Tristram Shandy*, qui rassemble l'essentiel de la « défense et illustration » du *Witz* engagée depuis plus d'un siècle, doit être lue à la fois comme la parodie de la philosophie et d'un débat avec la philosophie, et comme un débat philosophique. Sterne revendique la place, la dignité, l'éclat et la nécessité du *wit* à côté du jugement. C'est-à-dire que Sterne revendique *Tristram Shandy* tout entier comme l'indispensable supplément du traité de philosophie – suppléant ce qui lui manque et parachevant sa présentation. En outre, cette préface logée au milieu du roman comme en son cœur ou en son centre désigne l'auto-production littéraire de la théorie de la littérature, et elle signifie donc *au moins* que c'est la théorie (ou la critique) littéraire qui constitue le plus proprement le supplément de la philosophie, et *au plus* que la littérature

avec sa propre théorie suffit à assurer le savoir ou la pensée de l'identité de la philosophie et de la littérature – et peut donc se passer de la philosophie.

Ainsi, la possibilité spécifiquement moderne que la littérature et/ou la théorie littéraire (critique, poétique, etc.) se pensent ou sont pensées comme le lieu de la vérité – et réciproquement la possibilité que la philosophie se pense désormais dans la question de sa propre mise en scène de la vérité, de son aptitude à combiner les signes et les figures pour les choses et/ou pour la raison, bref de son aptitude à la *composition littéraire* et donc au *Witz* – cette double possibilité a surgi du schisme et du chiasme que le *Witz* opère simultanément, de la *crise* du *Witz*.

V

Cela ne veut pas dire pour autant que l'on ait affaire à un pur et simple échange des rôles, ni au simple dédoublement d'une identité. Certes, le *Witz* a reçu une identité par sa définition comme combinaison des hétérogènes – et d'une certaine façon c'est cette identité que la littérature veut produire, ou qu'elle veut être elle-même, tout comme la philosophie le veut pour sa part. Cette identité, faut-il ajouter, n'est même rien d'autre que l'identité *même*, en tant qu'elle ne peut être posée, et pensée, que par la médiation du non-identique : c'est là ce qui définirait la « dialectique » fondamentale de toute la pensée occidentale, telle que Heidegger la caractérise. Le *Witz*, à ce compte, ne serait rien d'autre que la pensée dialectique de l'identité, et tout d'abord la pensée de *l'identité de l'« esprit » lui-même*, dans la dialectique du « je ne sais quoi » et de la raison, de la construction phantastique et de la démonstration, du « bon mot » et du discours, de la *compositio* et de la *conceptio*. Et il faudrait même pousser la rigueur jusqu'à en conclure que la séparation et l'opposition totale du *Witz* et de la Raison n'ont jamais eu lieu que pour mieux permettre le fonctionnement de cette dialectique. La littérature n'a jamais été opposée à la philosophie que pour mieux assurer une maîtrise de leur partage.

C'est la pensée de cette identité que représente, par un premier aspect, le romantisme allemand du groupe d'Iéna. Le romantisme (si l'on nous permet de désigner ainsi, par économie, *ce* romantisme) s'est voulu, pourrait-on dire, la pensée du roman ou le roman comme pensée : c'est-à-dire la pensée dans et comme le mélange des genres, la *Satura* généralisée, et non seulement des genres littéraires, mais des genres de l'esprit en général, si l'on ose dire. Pensée, donc, d'une fusion supérieure de la philosophie, de l'art, de la science, de la littérature et de la société. Citons sans autre commentaire plusieurs fragments de F. Schlegel :

« [...] le *Witz* est principe et organe de la philosophie universelle [...] la science de toutes les sciences se mêlant et se séparant éternellement, une chimie logique [...]. »

« La langue est poétique, l'écriture philosophique, le *Witz* les lie ensemble. »

« Le *Witz* suprême serait la vraie *lingua characteristica universalis* et *en même temps* l'art *combinatoria*. »

« *Witz*, peut-être le principe pur de la philosophie, l'éthique, la poésie. »

Le *Witz* doit donc aussi, pour cette pensée, reconquérir l'unité spirituelle, *effacer la différence de l'esprit et de « l'esprit »* : « qu'est donc, originellement, le *Witz*, sinon le mélange et l'interpénétration les plus intimes de la raison et de la fantaisie ? » (F. Schlegel).

Ainsi le *Witz* vient-il occuper la place suprême de l'esprit, aussi bien à l'égard de la philosophie qu'à celui de la littérature : « Le *Witz* est créateur, il fabrique des ressemblances » (Novalis).

Il serait trop facile et trop naïf de taxer ces formules d'« idéalisme débridé » ou de « romantisme échevelé ». Nous espérons avoir montré à quel point elles sont l'aboutissement logique d'une *crise* constitutive de toute l'époque moderne. À ce titre, le romantisme est la clôture de la crise : « Le *Witz* est le point d'indifférence où tout est saturé », écrit F. Schlegel par une transposition sur le *Witz* du premier principe de la métaphysique de Schelling.

Il est nécessaire en revanche de considérer comment ce même romantisme constitue en même temps la radicalisation de la même crise.

Très schématiquement, là encore, la crise se repère essentiellement par trois traits, qu'il faut énumérer avant de les interpréter ensemble :

1) Considérée sous l'angle du *Witz*, l'œuvre des romantiques d'Iéna se caractérise avant tout par son... absence d'œuvre. En tant que théorie, la théorie du *Witz* s'y résume en quelque sorte au ressassement de l'affirmation absolue du *Witz*, et au cercle qui voue le *Witz* à ne pouvoir être posé, expliqué, justifié que par le *Witz* ou par *Witz* : « Langage et *Witz* appartiennent à la métaphysique ; une métaphysique qui n'est pas *witzig* n'est bonne à rien » (F. Schlegel). En fin de compte, tout repose sur la magie d'un mot, de même que « l'essence la plus intime du *Witz* ne peut être expliquée que par la magie des idées » (*Id.*). En tant que théorie de la littérature, le *Witz* n'autorise que le *Witz* – qui demeure à l'état de souhait : « Une théorie du roman devrait être elle-même un roman ». En tant que littérature, enfin, le *Witz* romantique se borne à peu près à produire les deux romans inachevés de Novalis et de Schlegel...

2) Bien qu'il n'y ait en principe qu'un *Witz* (« Le *Witz* est le principe du roman, de la mythologie et de l'encyclopédie » F. Schlegel), il n'en demeure pas moins une irréductible multiplicité et surtout une hiérarchie des *Witz*. Les romantiques répètent en cela un geste critique qui appartient à toute l'histoire du *Witz*, et que nous avons négligé jusqu'ici : c'est la condamnation du *Witz* grossier, du *Witz* « bas », du simple calembour (Bernhardi, dans le texte cité plus haut, ajoute que ce qu'il dit ne doit pas être pris pour une pirouette verbale, un *witzeln*...). Depuis le XVI^e siècle, célébrer le *Witz* a toujours consisté à *trier* les bons et les mauvais *Witz* – et en particulier à *critiquer* les *Witz* agressifs, cyniques et obscènes. Il y a une trivialité du *Witz* dont il faut se garantir : « Le *Witz* comme instrument de la vengeance est aussi ignoble que l'art comme moyen de chatouiller les sens » (F. Schlegel). C'est aussi pourquoi les œuvres fécondes du *Witz*, celles de Sterne et de Jean-Paul, ne sont reconnues par les romantiques qu'avec les précautions qu'impose la critique de leur *mauvais goût*, de leur excès « maladif » (Schlegel) dans le grotesque. Mais il faut aussi aller voir chez Sterne et Jean-Paul comment

eux-mêmes, quitte à passer par l'auto-critique et l'auto-dérision, tiennent à distinguer un « grand » *Witz* d'un *Witz* mineur, inconsistent, ou encore ignoble.

3) Intervient enfin un dernier aspect que nous avons jusqu'ici laissé de côté. Depuis la fameuse « maxime » de Shakespeare dans *Hamlet* (répétée sans cesse jusque chez Freud), « *brevity is the soul of wit* », le seul « genre » ou la seule « forme » qui soit toujours reconnu comme le propre du *Witz*, et qui soit reconnu propre à tous les *Witz*, c'est la concision, la rapidité de l'énoncé qui porte la *pointe*. Les romantiques lui donneront l'expression, bien des fois reprise, de ce *Witz* allemand : *Witz ist ein Blitz*, le *Witz* est un éclair. Éclair, fulguration, explosion, sont la forme du double du *cogito* en tant que celui-ci est *instantané*. Mais autant cette vitesse du *Witz* est reconnue comme essentielle à son « être » et au *plaisir* dont il ne peut être séparé, autant cette même vitesse déconcerte ou désarçonne la pensée du *Witz* : « il se produit dans le *Witz* une pétrification, un effroi et une coagulation soudains » (F. Schlegel). L'éclair aveugle, l'explosion assourdit, le plaisir transit. Le *Witz méduse* la pensée du *Witz* – et du coup fait aussi bien basculer cette pensée hors de l'unité suprême où elle se tenait : « Le *Witz* est la forme propre de notre conscience, en tant que nous sommes des êtres organiques en puissance, “chaotiques” ».

Ce dernier trait nous permet de comprendre les trois ensemble : le *Witz*, conformément à la dissociation où il a pris naissance, ne correspond jamais à l'*organicité* nécessaire d'une synthèse ou d'une œuvre achevées, et encore moins à l'organisme supérieur d'une synthèse de la synthèse (philosophique) et de l'œuvre (littéraire). Il ne fait fulgurer une telle synthèse que comme un chaos. C'est pourquoi Novalis le dit aussi bien *menstruum universale* que « principe des affinités ». Ce fragment, certes, est encore lui-même la synthèse d'un *Witz* : l'affinité totale est la même chose que la dissolution totale. Mais il reste, obstinément, il reste au cœur (pétrifié) du romantisme la nécessité que l'énoncé de cette synthèse se dissolve en quelque sorte sur lui-même, étant incapable de maîtriser autrement que par *Witz* la synthèse qu'il énonce.

Or le *Witz* ne maîtrise pas : c'est bien la raison pour laquelle la philosophie a commencé par l'exclure. Il opère des combinaisons

sans *savoir*, il demeure hétérogène à la réunion d'hétérogènes qu'il produit, il séduit sans prouver, il accouple sans féconder, et on peut tout craindre de lui autant qu'on en peut tout espérer : il peut faire littéralement n'importe quoi... L'élégance littéraire, qui demeure toujours « élégance », même si elle s'encanaille, dès qu'il y a projet ou propos littéraire, est une protestation contre ce « n'importe quoi », contre le chaos – et de même le raisonnement philosophique, qui demeure toujours « raisonnement », même s'il prend les ressources d'un *Witz* fulgurant.

La trivialité, le pur cliquetis verbal, la féminité et le peu de consistance du « bon mot » ont toujours, par le bas, rongé et menacé les œuvres du *Witz*, bien qu'elles y aient aussi pris leurs ressources et leurs justifications. C'est qu'il est certes toujours possible de maîtriser le *Witz*, de l'ordonner à la production du savoir et des œuvres qui ont toujours fait la finalité du *jugement*. Mais pour avoir été jusqu'au comble de cette maîtrise, les romantiques l'ont vue aussi bien se dissoudre entre leurs mains, en un éclair. Dans leur tentative de tout engendrer par le *Witz* a fait retour ce qui fait le plus proprement le *Witz* (ou plutôt, ce qui ne fait jamais *le Witz*, mais *un Witz*), et que pourtant on ne peut d'aucune manière s'approprier, que l'on ne peut *faire entrer* dans aucune œuvre (pas même et surtout pas dans *Tristram Shandy*) : sa naissance incontrôlée.

Toute la « quête » romantique du *Witz*, et toute sa crise, se résume sans doute dans ce fragment de F. Schlegel :

« On doit avoir du *Witz*, mais non vouloir en avoir, sinon, c'est la *Witzelei*, le style alexandrin dans le *Witz*. »

Toutes différences annulées, dans le *Witz* spéculatif, entre le *cogito*, et « l'esprit », il ne subsisterait que celle-ci : on ne peut vouloir le *Witz*. Mais ce qu'on ne peut *vouloir*, et ce qu'est *ne pas vouloir*, la philosophie n'a jamais pu le penser, ni la littérature le pratiquer.

Hors philosophie, hors littérature (hors psychanalyse, aussi), hors le mélange ou l'accouplement des deux (ou des trois), le *Witz* ne nous livre ni délivre rien. Dans son insistance, il signale sans doute seulement, et presque malgré « lui », la dissolution, depuis longtemps entamée, de notre *volonté* de philosophie, de littéra-

ture (de psychanalyse), de notre volonté de mélange et d'assomption de tous nos « genres ». Il ne laisse subsister de lui-même que quelque chose qui n'a encore de nom ni dans la philosophie ni dans la littérature – qui ne pourrait porter aucun nom *sans rire*, pas même le nom dérisoire de Witz : quelque chose qui aurait la forme et la nature inassignables de ce fragment posthume de Novalis, qui n'est pas un fragment *volontaire*, mais une note esquissée pour la suite inachevée de son roman, une note qui suffit, dans son état de lambeau, à l'exécution du morceau de programme qu'elle note – de ce programme qui devrait être celui du *menstruum universale* si celui-ci pouvait être ou faire un programme, mais qui, ne le pouvant pas, ne peut que se résoudre ou se dissoudre en cet inachevable propos :

« *Dissolution d'un poète en son chant* : il sera sacrifié chez des peuples sauvages ».

(Avril-mai 1977)

I

Littérature

« Un jour, les dieux se retirent... »

(Littérature/Philosophie : entre-deux)

Un jour, les dieux se retirent. D'eux-mêmes ils se retirent de leur divinité, c'est-à-dire de leur présence. Ils ne s'absentent pas simplement : ils ne vont pas ailleurs, ils se retirent de leur propre présence : ils s'absentent dedans.

Ce qui reste de leur présence, c'est ce qui reste de toute présence lorsqu'elle s'est absentée : il reste ce qu'on en peut dire. Ce qu'on en peut dire est ce qui reste lorsqu'on ne peut plus s'adresser à elle : ni lui parler, ni la toucher, ni la regarder, ni lui faire un présent.

(Peut-être d'ailleurs les dieux se retirent-ils parce qu'on ne fait plus de présent à leur présence : plus de sacrifice, plus d'oblation, sinon par coutume et par imitation. On a autre chose à faire : écrire par exemple, calculer, commercer, légiférer. Privée de présents, la présence se retire.)

Ce qu'on peut dire de la présence absentée, c'est toujours de deux choses l'une : c'est sa vérité, ou c'est son histoire. Bien entendu, il convient que ce soit son histoire vraie. Mais parce que la présence a fui, il n'est plus certain qu'aucune histoire d'elle soit absolument véridique : car nulle présence ne vient l'attester.

Ce qui reste se divise donc aussitôt en deux : l'histoire et la vérité. L'une et l'autre sont de la même origine et se rapportent à la même chose : à la même présence qui s'est retirée. Son retrait se manifeste donc comme le trait qui sépare les deux, l'histoire et la vérité.

On appelle *muthos* le récit des actions et des passions divines, parmi lesquelles toujours il y a ce qui regarde le monde et sa marche, l'homme et son sort. *Muthos* signifie le dire de quelque chose, par quoi on fait connaître la chose, l'affaire : en latin, sa *narratio*, qui est son savoir. Lorsque les dieux sont retirés, leur histoire ne peut plus être simplement vraie, ni leur vérité être simplement racontée. Il y manque la présence qui attesterait l'existence de ce qu'on raconte en même temps que la véracité de la parole qui raconte.

Il manque le corps des dieux : Osiris reste démembré, le grand Pan est mort. Il manque le corps vrai qui par lui-même proférerait sa vérité : sa statue éclaboussée du sang des victimes, imprégnée des vapeurs de l'encens, ou bien le bois sacré dans lequel écouter bruire la source où se dégorge une présence souterraine.

Il manque ce corps proférateur, il reste ce qu'on en peut dire – et le *dit* est devenu incorporel, à l'égal du vide, du lieu et du temps. Ce sont les quatre formes de l'incorporel, c'est-à-dire de l'intervalle dans lequel il peut se trouver des corps, mais qui n'est jamais lui-même un corps. L'intervalle a pour propriété de s'ouvrir et de se diviser.

Le *dit* n'est plus donné, compact, avec le corps divin, oraison de ses lèvres : il s'écarte de soi, il se distend, *logos*.

*

La vérité et la narration se séparent donc. Leur séparation est tracée du trait même qui se tire sur le retrait des dieux. Le corps des dieux est ce qui reste entre les deux : il y reste comme sa propre absence. Il y reste corps peint, corps figuré, corps raconté : mais il n'y a plus le corps à corps sacré.

Entre littérature et philosophie manque cet enlacement, cet embrassement, cette mêlée sacrée de l'homme au dieu, c'est-à-dire à l'animal, à la plante, à la foudre et au rocher. Leur distinction en est exactement le désenlacement, le désembrassement. La mêlée ainsi démêlée est partagée par la plus tranchante des lames : mais la coupure même porte à jamais les adhérences de l'em-mêlement. Entre les deux, il y a de l'indémêlable.



La vérité et la narration se séparent de telle sorte que c'est leur séparation qui les institue l'une et l'autre. Sans la séparation, il n'y aurait ni vérité ni narration : il y aurait le corps divin.

Non seulement la narration est susceptible ou suspecte de manquer de vérité, mais elle en est privée dès le principe, étant privée du corps présent comme bouche de sa propre profération, comme peau de sa propre exposition.

Cette privation est identiquement la privation de la vérité, et la vérité, par principe, passe ici à l'écart, dans le retrait, infigurable, inénarrable. La vérité devient un point de fuite qui s'anamorphose en point d'interrogation. La vérité devient : « qu'est-ce que la vérité? ». Franchir la question, pourtant, s'affranchir d'elle, reste le point de fuite, la perspective infinie de ce qui dès lors se nomme *logos*.

La narration expose des figures : elle s'invente comme la figuralité en général, c'est-à-dire le tracé des contours par lesquels un corps se signale et d'abord se fait corps, mais un tracé dont il reste douteux si le corps qu'il cerne est véritable. Le tracé narratif expose une manifestation de corps dont il n'est pas sûr qu'il soit identiquement un corps manifeste.

Ou plutôt il est certain qu'il ne l'est pas : en le figurant, la narration le déclare absent. C'est le même tracé qui fit le dieu lui-même – officiant à tête de chacal ou larme de résine au flanc d'un arbre – et qui fait à présent sa figure. Mais ce tracé se divise de soi : le corps divin s'y fait défaut.

La perspective de la vérité vise donc ce défaut comme le lieu de ce qu'elle désire aussi bien, mais dont elle s'emploie à montrer le défaut. En montrant le défaut – la figure elle-même, l'imitation, la représentation, l'allégorie, la mythologie, la littérature – elle en dit la vérité : qu'il est un défaut, qu'il est en défaut (erreur, illusion, mensonge, tromperie). En disant cette vérité, elle ne dit pourtant que la moitié du vrai : il y manque la présence par-delà la figure ou dans la figure même. Mais le discours de la vérité profère que cette présence est au-delà de l'être. Ce discours lui-même pousse jusqu'à

cet au-delà, où il s'abîme dans une lumière excessive, éblouissement au milieu duquel s'abolit toute possible figuralité.

*

Entre la figure et l'éblouissement reste le corps divin absent. Reste un singulier corps d'absence auquel de chaque côté touchent la narration et la perspective de vérité. L'une décrit les formes du corps, l'autre inscrit son excavation. Entre le décrit et l'inscrit, toujours étiré entre eux, écartelé, l'écrit seul, interminable graphe ciselé dans le plomb d'un scellé apposé sur le lieu du retrait. La scène se joue autour d'un tombeau vide, d'une momie creuse, d'un portrait ressemblant à personne : autour d'un corps désormais produit, pro-féré comme « corps », c'est-à-dire comme dehors absent.

Mais c'est une scène, et elle se joue très effectivement. C'est une scène simultanée de deuil et de désir : philosophie, littérature, chacune en deuil et en désir de l'autre (de l'autre même), mais chacune aussi rivalisant avec l'autre dans l'accomplissement du deuil et du désir.

Si le deuil l'emporte et s'enferme en déréliction sans fin, l'une ou l'autre sombre dans la mélancolie, la gorge serrée par le corps perdu. Mais ce dernier est aussi bien, et chaque fois, pour l'une l'image de l'autre : la philosophie s'étrangle de littérature impossible – d'une littérature qui est *son propre* impossible. Ou bien c'est l'inverse.

Parfois c'est la littérature qui *conduit* le deuil que la philosophie subit ou dénie. Parfois c'est la philosophie qui *soutient* l'absence que la littérature maquille. Mais le geste de l'une peut aussi bien être le fait de l'autre. Aussi peut-il y avoir un poème philosophique qui s'épuise dans le désir de l'autre et de faire *poème* : Zarathoustra s'écrie pour finir :

Est-ce donc vers le *bonheur* que je m'efforce? Je m'efforce vers mon *œuvre*¹!

1. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, tr. fr. et présentation G.-A. Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 466. Traduction modifiée par J.-L. Nancy. Nietzsche souligne seulement « œuvre ». (NdÉ)

Et il peut y avoir une pensée, liée sans religion dans ses vers à Vénus, qui termine ainsi, excrit hors des mots, son chant *de la nature* porté au rouge :

Sur des bûchers dressés pour d'autres,
des hommes plaçaient à grands cris ceux de leur sang,
approchaient la torche, engageaient des luttes
sanglantes plutôt que d'abandonner les corps¹.

*

Ne pas abandonner les corps, et peut-être au mépris de l'œuvre, telle est la tâche. Ne pas abandonner les corps des dieux sans pourtant désirer rappeler leur présence. Ne pas abandonner l'office de la vérité ni celui de la figure, sans pourtant combler de sens l'écart qui les sépare. Ne pas abandonner le monde qui se fait toujours plus monde, toujours plus traversé d'absence, toujours plus en intervalle, incorporel, sans pour autant le saturer de signification, de révélation, d'annonce ni d'apocalypse. L'absence des dieux est la condition des deux, littérature et philosophie, l'entre-deux qui légitime l'une et l'autre, irréversiblement athéologiques. Mais à elles deux elles ont office de prendre soin de l'entre-deux : d'en garder le corps ouvert, de lui laisser la chance de cette ouverture.

**

Pièce jointe²

« À votre guise », me dit *La Quinzaine littéraire* : immédiatement, je suis paralysé. Comment choisir ? Rien ne s'impose à moi : aucun « sujet ». Qu'est-ce que ma « guise » ? Selon le sens du mot, c'est ma manière, ma façon, mais ce n'est pas mon libre

1. Lucrèce, *De la nature. De rerum natura*, VI, v. 1283-1286, tr. fr., introd. et notes J. Kany-Turpin, Paris, Aubier, 1993, p. 467. (NdÉ)

2. Ce qui répondit à une proposition d'écrire « à votre guise ».

arbitre. La « guise » n'est pas le « gré ». Il est évident que l'offre qu'on me fait – ou la demande – d'écrire ici « à ma guise » mêle les deux idées. À strictement parler, c'est un sujet donné que je devrais traiter « à ma guise ». Si on ne me le donne pas, je n'en trouve pas. De ma vie je n'ai su ce que c'est que vouloir : je crois que c'est à peu près une phrase de Nietzsche. Depuis des années je garde sur mon bureau un feuillet où j'ai noté cette phrase de Sénèque : « *Neminem mihi dabis qui sciat quomodo, quod vult, coeperit velle : non consilio adductus illo, sed impetu impactus est* ». (« Tu ne me montreras personne qui sache comment il a commencé à vouloir ce qu'il veut : il n'y a pas été conduit par la réflexion, mais poussé par un élan. ») Dans une autre lettre à Lucilius, Sénèque qualifie la philosophie de *bonum consilium* : bonne réflexion, délibération, conseil. La philosophie est bonne conseillère, mais elle ne me donnera pas l'*impetus*. Et sans impétuosité, je ne déciderai d'aucun sujet. C'est ce qui me décide, à l'instant, pour donner ici une suite à ma guise :

« Philosophie », aujourd'hui, est un terme en vogue, une marchandise dont on est friand. On dit que c'est l'effet d'un déficit de sens de notre monde et d'un appétit de *consilium* qui en résulte. Il se trouve, en effet, qu'on recherche avant tout – et qu'on met en vente – de la philosophie conseillère : donneuse de leçons, voire de réconforts, instructrice de vertus, pourvoyeuse de représentations, soucieuse de sagesses (orientales ou orientatrices), toujours le dialogue aux lèvres (en langage ordinaire) et l'éthique à portée de la main, avec force provisions de valeurs et de sens.

Mais philosopher n'est en aucune façon puiser dans un réservoir de sens. Ce n'est pas combler un déficit, c'est remuer la vérité de fond en comble. Philosopher commence exactement là où le sens est interrompu. C'est ainsi que l'affaire a commencé il y a quelque vingt-sept siècles : par une grande interruption des significations disponibles sur les rives de la Méditerranée (ces significations qui allaient recevoir le statut de « mythes »). Que nous connaissions aujourd'hui une autre suspension de sens (par exemple des signifiants « histoire », « homme », « communauté », « art »), cela n'a rien de neuf – sinon l'ouverture de nouvelles exi-

gences et de nouvelles possibilités pour la pensée, pour la parole et pour l'écriture de la pensée.

Celle-ci, pour commencer ou pour recommencer – ce qu'elle fait sans cesse, toujours par essence *in statu nascendi* –, a besoin d'*impetus*. Philosophier ne va pas sans élan, ni même sans un élan violent, qui jette en avant et qui arrache aussi : qui arrache au sens déposé, sédimenté, à moitié décomposé et qui jette vers du sens possible, surtout non donné, non disponible, qu'il faut guetter, surprendre dans sa venue imprévisible et jamais simple, jamais univoque. Pour qu'un prisonnier sorte de la caverne de Platon, il faut quelque violence : on le force à se tourner, la lumière le blesse. La pensée ne s'achève pas seulement dans un éclat aveuglant, elle commence aussi par là. Entre les deux, c'est le lent crépuscule où l'effraie soulève, jusqu'à l'aurore, ses puissantes ailes hégéliennes.

À coup sûr, il nous faut penser. Tout est redevenu, à nouveau, non seulement digne de pensée, mais en mal d'être pensé. Le *capital*, par exemple, devant lequel il ne suffit pas d'agiter les exorcismes, ni de tendre des compromis ; l'*identité*, qui semble devenue incapable de s'écarter de soi pour se rapporter à soi ; ou bien la *souveraineté*, dont on ne sait plus rien, sinon qu'elle provient d'un ordre théologico-politique dont nous sommes désamarrés. Je pourrais continuer longtemps, et bien entendu ajouter à la liste la *philosophie*, que son usage intempérant rendra bientôt insignifiante. (Et la littérature avec ? mais – la poésie résiste.)

Cela demande un élan : c'est-à-dire surtout pas le mouvement de chercher des assurances. Cela demande du soulèvement, de l'insurrection dans la pensée. Du risque donc, et de la bousculade. On ne peut pas être trop sage pour philosopher, il y faut même un peu de folie. Rien n'est plus proche d'une folie que l'acte de « *se créer et se donner à soi-même son objet* », qui est pour Hegel « l'acte libre de la pensée¹ ».

Créer des concepts, malmener des langues, aiguïser des styles, trouer la pensée, voilà d'abord le travail. Et c'est aussi une fête, il

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Science de la logique*. *Encyclopédie des sciences philosophiques III, Philosophie de l'esprit*, éd. de 1830, tr. fr. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1988, § 17, p. 183 (tr. modifiée par J.-L. Nancy). (NdÉ)

ne faut pas l'oublier : non pas une affaire de lampions, mais encore une affaire d'impétuosité et de mise hors de soi. C'est une fièvre contractée dans l'*ouvert* auquel la pensée s'expose. Si elle ne s'expose pas, elle sombre : il faut le dire sans pathos, sobrement, mais avec la dernière force. À la fin, il ne faut pas – pour le dire avec Artaud – que *le ronron philosophique de l'être recommence à foutre la vie*.

(Octobre-novembre 2000)

Les raisons d'écrire

Écrire, sur le livre

D'une certaine façon – très certaine, en effet – il est sans doute à peu près impossible, aujourd'hui, de rien écrire sur le livre. Cette particularité dans l'usage de la langue française du mot *rien* nous oblige à entendre, à la fois : il n'est plus possible d'écrire quoi que ce soit au sujet du livre, et : il n'est plus possible de se dispenser d'écrire sur le livre.

Il n'est plus possible d'écrire quoi que ce soit au sujet du livre : s'il doit en effet s'agir de la « question du livre », pour en reprendre l'expression à l'un des textes qui font l'horizon de cette impossibilité (« Edmond Jabès et la question du livre », par Jacques Derrida¹), il est nécessaire de poser sans attendre que cette question est désormais traitée (elle n'a pourtant fait et ne peut faire l'objet d'aucun traité). Vouloir aujourd'hui avancer, innover quoi que ce soit sur elle ne peut relever que de l'ignorance ou de la (vraie ou feinte) naïveté. Quelque chose de définitif est accompli, quant à cette question, par un ensemble, un réseau, ou comme on voudra le nommer, de textes incontournables : ils se nomment Mallarmé, Proust, Joyce, Kafka, Bataille, Borges, Blanchot, Laporte, Derrida. Liste incomplète sans doute, liste injuste peut-être – il n'en est pas moins certain qu'il faut non seulement passer par eux, mais *y rester*. Ce qui n'a rien de fétichiste, d'idolâtrique ou de conservateur – bien au contraire, on devrait s'en apercevoir. Il est

1. Dans J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Le Seuil, 1967.

temps d'affirmer que la question du livre est *là*, déjà. Le piétisme réactionnaire consiste tout au rebours à solliciter indéfiniment, avec zèle ou voracité, ces mêmes textes pour en extraire et relancer, de mille manières plus ou moins déclarées, par glose, imitation ou exploitation, une question du livre en forme de spéculation, d'abyme, de mise en scène, de fragmentation, de dénonciation ou d'énonciation du livre à perte de livres.

Pour moi, j'aurais voulu me contenter de patiemment recopier ici ces textes, et jusqu'à recopier dans ce même volume le texte de Blanchot qui ouvre, ferme et entraîne ce livre dans lequel j'écris – ce livre à peu près impossible. Rien ne pourra m'assurer qu'il ne fallait pas le faire.

Mais – en même temps, par le même impératif catégorique – il n'est plus possible de se dispenser d'écrire sur le livre.

Car cette question n'est pas une question, elle n'est pas un sujet que l'on puisse considérer comme complètement ou incomplètement exploré – encore moins comme épuisé. L'épuisement – l'in-défini épuisement – forme plutôt la matière à laquelle il faut ici être affronté, ici comme ailleurs.

Quant au livre (titre, programme de Mallarmé), quelque chose a été désormais noué dans notre histoire. La force du nœud ne tient pas au « génie » de ces « auteurs », mais elle signale la puissance et la nécessité historiques, plus qu'historiques, avec lesquelles l'écriture du livre a dû se nouer sur elle-même. L'Occident – ce que Heidegger nous a fait penser sous le nom d'Occident –, ayant de toute mémoire décidé de consigner dans le livre la science d'une vérité déchiffrée dans un Livre – celui du Monde, celui de Dieu, voire celui du Ça – qu'il n'était pourtant pas possible de lire ni d'écrire, l'Occident s'est noué de la crampe de l'écrivain. Tel est en somme, bien connu, le premier motif de ce qu'il faut incessamment aller relire dans ces textes.

Et de ce qu'il faut réécrire – à la condition de ne pas laisser, comme le fait la mode oubliant l'implacable leçon de Pierre Ménard, le concept de réécriture dégringoler jusqu'à l'étage du rewriting.

Selon une loi que tous ces textes portent, et articulent, selon une loi dont la rigueur n'est pas à démontrer, cette histoire saisie par la crampe de l'écriture ne se finit qu'en se répétant. Question jamais traitée, la question du livre marque le resurgissement de la répétition. Non de sa *propre* répétition, car elle est, pour autant qu'elle est, la question de ce qui reste sans propriété (de la propriété et du communisme littéraires, telle est la question). La répétition est la forme, la substance de ce qui n'a pas une fois pour toutes (ni en plusieurs fois) son identité imprimée dans le Livre intranscriptible. Pour quiconque se trouve privé de cette identité – pour tout Occidental – elle forme la question du livre, la question qu'il faut écrire pour dissoudre dans son écriture – pour dissoudre quoi ?

Pour – mais le geste d'écriture ne se satisfait jamais d'une téléologie – dissoudre – mais d'une dissolution elle-même dissociée des valeurs de solution que lui confère toujours la métaphysique – non pas seulement l'identité idéale inscrite dans la blancheur aveuglante du Livre

(car dans la profondeur de la lumière éternelle se trouve réuni, comme lié par l'amour en un seul livre, tout ce qui est épars dans l'univers – Dante)

mais pour dissoudre jusqu'à la privation, qui fait aussi la privatisation, de cette identité, pour dissoudre jusqu'au Livre lui-même, et jusqu'à la privation, privatisation du Livre. Le Livre est là – en chaque livre a lieu le reploiement vierge du livre (Mallarmé) –, il faut *écrire sur lui*, le faire palimpseste, le surcharger, brouiller ses pages de lignes rajoutées jusqu'à la pire confusion des signes et des écritures : il faut accomplir en somme son illisibilité d'origine, crispant sur lui l'informe épuisement de la crampe.

Pour quoi ? il faut bien le risquer : il faut écrire sur le livre *pour une délivrance*. Qui n'aurait guère à voir avec la Liberté (j'entends, avec cette Liberté subjective, sujette, assujettie, que le Dieu ou l'Esprit de la métaphysique se confère automatiquement). L'écriture devrait passer dans l'interstice de l'étrange homonymie *liber/liber*, dans l'ambiguïté courante de la *livraison*.

Écrire ? se retourner les ongles, espérer, bien en vain, le moment de la délivrance ? (Bataille)

– et la phrase qui suit dans le même récit, *Histoire de rats* :

Ma raison d'écrire est d'atteindre B.

B. est la femme de ce récit, mais son initiale et la phrase elle-même font lire la femme, cette femme, une femme, et un homme, et B. ; Bataille lui-même, et un lieu, et un livre, et une pensée, et la délivrance « elle-même », en personne, sans aucun allégorisme.

Telle est la répétition : reprise, réécriture de la pétition, de l'effort pour atteindre et pour joindre, de la requête, de la demande, du désir, de la réclamation, de la supplication. La réécriture sur le livre est la clameur ou le murmure renouvelés d'une demande, d'un appel pressant. Si les textes dont j'ai parlé *restent* désormais dans notre histoire, c'est qu'ils n'ont traité d'aucune question, mais qu'ils ont noué cet appel dans une et plusieurs gorges d'écriture : un fameux spasme de la glotte.

Ils ont noué l'appel éthique et plus qu'éthique d'une délivrance, à une délivrance. L'impératif n'est pas d'y répondre (... le neutre, écrit Blanchot dé-nommant neutre l'acte littéraire, qui, portant un *problème* sans *réponse*, à la clôture d'un *aliquid* auquel ne correspondrait pas de question) – ou plutôt serait-il indispensable de distinguer avec tout le soin possible deux concepts incommensurables : la réponse à une question, et la réponse à un appel.

Il se peut que l'on ne réponde à l'appel que par la répétition de l'appel – ainsi des gardes chargés de veiller. Il se peut que l'impératif ne soit pas celui de la réponse, mais de la seule *obligation* de répondre, qui s'appelle responsabilité. Comment, dans le livre, peut-il s'agir de responsabilité ? Il n'est plus possible de l'éluder, pas plus que d'éviter ceci : comment, dans l'écriture où la Voix s'absente (une voix sans écriture est à la fois absolument vive et absolument morte – Derrida), un appel peut-il être à entendre, comment peut-il s'agir de vocation, d'invocation ou d'advocation ? Comment, en général, délivrer le tout autre du livre ?

Tous ces textes ont épuisé le thème, la théorie, la pratique, la métamorphose, l'avenir, la fugue ou la coupe du livre pour rien d'autre que pour répéter cet appel.

Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long et pour plus d'une personne. Long à écrire. Ce serait un livre aussi long que les *Mille et Une Nuits* peut-être, mais tout autre (Proust).

Répétitions

Encore est-il sans doute préférable de mettre les points sur les i de la répétition, quitte à se redire quelque peu.

La reduplication du livre en son propre sein, la représentation de soi de la littérature, le récit pour toute œuvre de sa propre naissance – de sa propre délivrance –, son autoanalyse, ou encore l'invololution de son message en exhibition de son code, ou la figuration de son procès dans le processus, narratif ou démonstratif, de la formation de ses figures, ou la mise en jeu de ses règles par les règles mêmes de son jeu, tout cela que d'un mot je nommerai l'autobibliographie, tout cela date de l'invention du livre. Tout cela sur quoi notre modernité s'est munie de bibliothèques entières – il le fallait, c'était nécessaire, par la nécessité même du livre à laquelle n'échappe aucun écrit (cette inutile et prolixe épître que j'écris existe déjà dans l'un des trente volumes des cinq étagères de l'un des innombrables hexagones – et sa réfutation aussi – *La Bibliothèque de Babel*) –, tout cela forme la répétition de soi dont le livre, de naissance, ne peut que se constituer. Ma raison d'écrire est d'atteindre B. : Babel, Bible, bibliologie, bibliomancie, bibliomanie, bibliophilie, bibliothèque.

C'est ce que le livre en est plus proprement venu à réciter et ressasser dans l'âge de son invention matérielle et technique : dans l'âge de l'imprimerie, âge du livre véritable, âge du sujet mûr et de la communication. L'imprimerie a satisfait le besoin d'être en relation les uns avec les autres sur un mode idéal (Hegel). Tout se passe depuis lors comme si tout le contenu idéal de la communication consistait dans l'autobibliographie. Chaque livre exhibe l'être ou la loi du livre : d'entrée de jeu, il n'a plus d'autre objet que soi et cette satisfaction. Je vous écris, ma fille, avec plaisir, quoique je n'aie rien à vous mander (Mme de Sévigné).

Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent : c'est ainsi qu'il faut commencer le premier chapitre, sur les livres, d'un livre intitulé les *Caractères*. L'épuisement de la matière impose l'infini des possibles manières d'en former les signes. C'est l'histoire de ce monde où nous sommes maintenant en visite, lui dit la déesse : c'est le livre de ses destinées. On passa dans un autre appartement, et voici un autre monde, un autre livre – quelque part vous y trouverez aussi les *Essais de théodicée* où cela se trouve écrit, et vous lirez ici que Borges n'a jamais écrit qu'une pensée de Leibniz que Lichtenberg déjà avait recopiée : les bibliothèques seront des villes. Nul lieu ne sera libre de livres, quand bien même il y aurait manque. Vous avez bien raison, monsieur, un chapitre entier manque à cette place, laissant dans le livre un trou d'au moins dix pages, écrit Tristram, l'auteur qui raconte aussi sa propre naissance. Aucun livre non plus ne sera libre de livres, car non contents d'inscrire notre nom sur des pensées anonymes d'un seul auteur, nous nous approprions celles de milliers d'individus, d'époques et de bibliothèques entières, et nous volons jusqu'aux plagiaires, écrit Jean Paul se plagiant lui-même une fois de plus. L'anthologie – choix des fleurs dans des livres, choix du livre pour disposer dans chaque livre le bouquet de sa littérarité – textuelle se poursuit sans désespérer jusqu'à nous.

Toute cette répétition en abyme du livre constitue sa redondance native – et plus qu'on ne le croit naïve. La redondance, c'est le débordement, l'excès de l'onde : le Livre s'est toujours pensé comme l'écume infiniment rejaillissante d'un océan inépuisable – un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractères, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il pas le lecteur en haleine, la durée du livre (Mallarmé). Redite et retombée de l'onde, cette répétition peut-être est proprement la rédaction : rédiger, c'est ramasser, faire rentrer, reconduire et réduire. Chaque livre reconduit la redondance du Livre à l'espace que délimite une inscription. Dans chacun de ces temples, l'autobiographie se vénère – à la condition d'ignorer l'autre répétition dont elle n'est en fait que la reprise ou la rémunération. L'âge de l'imprimerie est bien l'âge du

sujet – il n'est de livre que d'un *je*, et *je* se répète, c'est à cela qu'il se reconnaît.

Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur. Le sujet s'érige en Livre, et seule cette érection a jamais assuré la substance d'un sujet – dont la franche dissimulation fait lire le désir à livre ouvert : ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matière de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain. Je ne dresse pas ici une statue à planter au carrefour d'une ville, c'est pour le coin d'une librairie, et pour en amuser un voisin. Les autres forment l'homme ; je le récite et en représente un particulier bien mal formé. Je veux qu'on voye mon pas naturel et ordinaire, ainsin détraqué qu'il est. Ma raison d'écrire est d'atteindre B. – de m'atteindre, d'atteindre en elle ma société, sa solitude, d'atteindre celui, celle qui dit *je*, pas naturel, pas ordinaire.

Je se répète son désir – quel désir pourtant sinon en effet détraqué ? Que le *je* s'exhibe ne le fait pas voir pour autant. Quelqu'un se perd irrémédiablement dans la matière de son livre – quelqu'un qui ne cessera de se répéter : « la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre », et cette fois c'est Proust. Quelqu'un – il est celui qui dit *je* et il n'est pas celui-là – se répète perdu dans tout livre. Par l'abyme de l'autobibliographie et malgré cet abyme, un autographe marche à l'abîme. Son errance débute au même carrefour que son érection.

L'autographe est celui qui prend un singulier congé à l'ouverture même de son livre. À Dieu donq, de Montaigne, ce premier de Mars mille cinq cens quatre vingts. Signature du lieu, signature du nom, signature d'adieu, il entre dans son lire comme en un tombeau. C'est la mêmeté qui, altérant son identité et sa singularité, en divise le sceau (Derrida).

La répétition littérale et littéraire est celle de celui qui s'égare en ses propres marques – dans les discours de sa propre veillée funèbre, comme celle de Finnegan, « erre revie, pass'Evant notre Adame, d'erre rive en rêvière, nous recourante via Vico par chaise percée de recirculation... », Joyce remettant en circulation et en

errance les signes de l'histoire et des histoires... un exode, là, a recommencé, et quelqu'un est entré dans l'histoire de sa diaspora. L'appel qui se répète vient toujours de lui. C'est l'appel d'une solitude antérieure à tout isolement, l'invocation d'une communauté que ne contient ni ne précède aucune société. Comment délivrer le tout autre commun du livre? demande quelqu'un, un quelconque écrivain, un *je* qui s'appelle.

*penché sur le livre ouvert à la même
page
ce qu'il entend ce sont les chants de
l'autre côté où sont les autres.*

Jacqueline RISSET

L'histoire qu'il s'écrit du livre

est une histoire conforme à son désir et à son exode. L'écriture, dit-il, marque partout la fin du communisme. C'est-à-dire de ce qu'il n'a pas connu, puisqu'il est né avec l'écriture.

Mais il écrit dans ses livres – et il écrit dans tous ses livres – ce que fut le communisme, l'absence du livre. Le livre ne prétend jamais à moins qu'à retracer ce qui l'excède. La question sur l'origine du livre n'appartiendra jamais à aucun livre (Derrida) – et cependant, ô mémoire qui as écrit ce que j'ai vu, ici va se montrer ta noblesse (Dante). Il écrit donc le monde de l'aède, du conteur, du récitant sacré. Le premier poète, qui a fait ce pas pour se dégager par l'imagination de la foule, sait y revenir dans la vie réelle. Car il s'en va à droite et à gauche, pour raconter à la foule les exploits que son imagination attribue au héros. Ce héros n'est, au fond, que lui-même. Mais les auditeurs, qui comprennent le poète, savent s'identifier avec le héros (Freud). Cette pure poésie de soi dans la pure communauté hante sans discontinuer l'entière littérature : et c'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin (Robbe-Grillet).

Ce fut, dit-il, le monde d'un mime qui n'eut point d'exemple et n'aura point d'imitateur, le monde de l'improvisateur génial,

du danseur ivre de dieu, des battements, des coups, des sifflements d'une musique non écrite, le monde des prières, des supplications, des invocations. C'est la tribu avec ses mots et ses mélopées, le cri chantant de la commune primitive autour de son foyer – silencieuse graphie d'un feu si clair qu'il se déchire sans laisser de traces (Laporte).

Y succède, dans l'histoire que nous nous racontons, la société de l'écriture qui n'est pas le livre, mais la gravure des caractères sacrés, l'inscription des Lois sur tables de pierre ou de métal, sur colonnes, pilastres, frontons et bandeaux, l'écriture dure et l'érection partout de stèles donnant à lire l'Ordre et la Disposition, la Structure et le Modèle – les donnant à lire à personne, et donc à tous : c'est le communisme monumental, l'écriture architecturale et la monarchie hiéroglyphique. Tous ces mots doivent avoir un caractère d'enfoncement ou de relief, de ciselure ou de sculpture, dit de l'écriture sacrée celui (Joubert) qui écrit en maximes. Et chaque livre tend éperdument vers la maxime : *maxima sententia*, la plus grande pensée...

Vient à la fin – de nulle part et de partout, d'Égypte, d'Ionie, de Canaan – le livre; viennent *ta biblia*, la bible irrémédiablement plurielle, la Loi, les Prophètes, les Écrits comme elle se divise, se dispose, et s'abyme, et se dissémine. Il est et il n'est pas le Livre d'un seul – auteur ou peuple.

Vient à la fin la très tardive, très ancienne religion des livres, et commencent tous les exodes. Égypte, Ionie, Canaan se déplacent pour des traversées de déserts par des communes qui ne cessent de se disperser.

L'histoire des livres commence en se perdant dans le livre d'histoire. Nul n'y dit qui a écrit, ni même si fut écrit ce tout premier pacte que l'on nomme pourtant le Livre de l'Alliance (Exode, XXIV, 7). C'est l'histoire du pacte – pacte de délivrance – rompu, tenu, trahi, toujours offert – et de l'appel renouvelé à le signer une nouvelle fois. Brisées à peine gravées, les Tables ne sont point érigées, elles cheminent dans l'Arche avec les tribus en chemin. Les Rouleaux se déroulent, et le volume de l'histoire s'amplifie jusqu'à nous; le livre est inséparable du récit, l'histoire du roman : l'époque du livre, c'est le romantisme. Dans nos écrits,

la pensée semble procéder par le mouvement d'un homme qui marche et qui va droit. Au contraire dans les écrits des Anciens elle semble procéder par le mouvement d'un oiseau qui plane et avance en tournoyant (Joubert).

Qui ne voit que j'ay pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'iray autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde?

Les livres commencent avec leur répétition : deux récits de la genèse s'y mêlent, s'y chevauchent, s'y redisent et s'y contredisent. Les livres, on les copie, on les reproduit, on les *publie* parce qu'ils ne sont par eux-mêmes publics ni comme un chant ni comme un obélisque ; on les transmet, on les traduit – soixante-douze Juifs, six de chaque tribu, en soixante-douze jours, dans l'île de Pharos, font grecque la Bible –, on les trahit, on les contrefait, on les imite, on les recopie, on les récite et on les cite. Celui qui dit *je* brouille dans son livre livres et signatures : Ez raisons et inventions que je transplante en mon solage et confons aux miennes, j'ay à escient ommis parfois d'en marquer l'auteur, pour tenir en bride la témérité de ces sentences hastives qui se jettent sur toute sorte d'écrits. Ici recommence déjà ladite répétition.

Les livres sont une matière corruptible. Les livres sont de bois : *biblos, liber, codex, Buch*, c'est toujours de l'écorce ou de l'arbre. Ça brûle, ça pourrit, ça se décompose, ça s'efface, ça passe à la critique rongeuse des souris. La bibliophilie est tout autant que la philosophie un amour impossible, aux objets tannés, fanés, usés, morcelés, lacunaires. Le livre est misérable, haïssable. Descartes hait le métier de faire des livres. Il n'y a rien pour le Sujet – l'autre, le même, celui qui dit *je* (pense) – dans les « gros volumes », rien que perte de temps, consommation inutile d'une vie pour lire des bribes d'une science que je peux par moi-même instaurer. Il devrait y avoir quelque coercition des loix contre les écrivains ineptes et inutiles, comme il y en a contre les vagabonds et fainéants. On bannirait des mains de notre peuple et moy et cent autres. Ce n'est pas moquerie. L'escrivaillerie semble estre quelque

symptôme d'un siècle desbordé. Quand escrivîmes-nous tant que depuis que nous sommes en trouble? – depuis que nous sommes en trouble d'écrire.

Car celui qui dit *je* doit pourtant écrire, la démonstration est inexorable : pensant le problème de l'*ego* et de l'*alter ego*, de l'accouplement originaire et de la communauté humaine, Husserl écrit : Il y a dans tout ceci des lois essentielles ou un *style essentiel* dont la racine se trouve dans l'*ego* transcendantal d'abord, et dans l'intersubjectivité transcendantale que l'*ego* découvre en lui, ensuite, et par conséquent dans les structures essentielles de la motivation et de la constitution transcendantales. Si on réussissait à les élucider, ce style apriorique aurait trouvé par là même une explication rationnelle de dignité supérieure, celle d'une intelligibilité dernière, d'une intelligibilité transcendantale. Husserl écrit ce qu'il ne veut pas – écrire. Il écrit que l'altération originaire de l'*ego*, la communauté des hommes, forme ou déforme style, écriture jusque dans l'intelligibilité, dont elle déchiffre irrémédiablement la réussite ultime.

Ainsi la supplication par le livre a commencé au même temps que la persécution des livres. Écrire est lié au cruel simulacre d'un supplice (Laporte). Et maintenant, à travers le verre, tout le monde peut voir l'inscription se graver sur le corps du condamné. On ne peut évidemment pas se servir d'une écriture simple, elle ne doit pas tuer sur-le-champ, mais en moyenne dans un délai de douze heures (Kafka, *La Colonie pénitentiaire*).

L'officier qui commande la machine s'exécute lui-même, à la fin de l'histoire, en gravant sur son corps la loi qu'il a violée : *Sois juste!* Mais il ne reste que la machine folle pour appliquer sauvagement la loi – le communisme et le capitalisme des machines à écrire. C'est pourtant le même appel : comment délivrer le tout autre du livre?

L'apocalypse

Et si les livres annonçaient toujours, provoquaient toujours le recommencement dans cette histoire de ce qui n'y a pas lieu? Et

si nous comprenions pourquoi, aujourd'hui, parlant, écrivant, nous devons toujours parler *à la fois plusieurs fois*, parlant selon la logique du discours et donc sous la nostalgie du *logos* théologique, parlant aussi pour rendre possible une communication de parole qui ne peut se décider qu'à partir d'un communisme des rapports d'échange, donc de production – mais aussi ne parlant pas, écrivant en rupture avec tout langage de parole et d'écriture (Blanchot) ?

À la fin des livres, il y a l'Apocalypse. C'est le genre proprement écrit de la prophétie – c'est-à-dire de l'appel. C'est le livre de la fin du monde, le livre du recommencement. Celui qui l'écrit dit et je dis son nom – Jean – et dit son lieu d'exil – l'île de Patmos. Ce livre est une lettre aux Églises dispersées, à la communauté privée de sa communion. Dans cette lettre, une lettre est adressée à chacune des Églises, à chacune des assemblées. La lettre se répète, se divise, se transforme : À l'ange de l'Église d'Éphèse, écris : Ainsi parle celui qui tient les sept étoiles (Jean). À ceux d'Assise Ur. Oyant. L'urbe qu'elle orbe. Le lors d'à présent avec l'à présent du lors en temps continu. Ouï. Lequel ayant a qui aura eu. Oyez! (Joyce.)

Jean écrit dans ce livre les visions qu'il lui est donné de voir : mais il n'écrit que parce que les visions lui commandent d'écrire. L'Ange lui parle en tenant le Livre, mais Jean ne le recopie pas : il écrit ce que l'Ange lui dicte. Ce qui est révélé, ce n'est pas l'Ange, et ce n'est pas le Livre : c'est l'écriture de l'homme. Celui qui s'annonce à travers la révélation, celui qui dit à son tour qui il est, c'est celui qui dit – celui dont Jean écrit qu'il dit qu'il est *l'alpha* et *l'oméga*. Il est le Livre, bien sûr, mais aussi bien : rien que le compte fini des caractères d'écriture – c'est là tout ce qui se révèle des sept sceaux brisés du livre de l'Agneau égorgé. C'est la fin de la religion.

Jean écrit toutes ses visions d'écritures. Mais au milieu, il lui est interdit d'écrire les paroles des sept tonnerres. Aucun livre ne délivre la parole inouïe, inaudible, assourdissante – le tumulte primitif au son duquel aurait eu lieu l'exaltation de la commune mystique. Mais le livre sait la dispersion de la communion – il en est l'inscription et il en communique l'appel : Que celui qui

écoute dise « Viens! ». *Viens!* scande l'Apocalypse – et nos livres sur les livres. Viens, et rends-nous la convenance de ce qui disparaît, le mouvement d'un cœur (Blanchot, cité par Derrida). À toi de faire le pas de sens. Il n'y a aucune chance de décider, à décider, dans quelque langage que ce soit, de ce qui vient dans « Viens » (Derrida).

Ce n'est pas un appel à la communication, mais la propagation de la répétition de l'appel, de l'ordre et de la demande qui ne portent, produisent, véhiculent, enseignent rien – viens –, qui n'appellent pas de réponse mais la seule obligation de répondre, la responsabilité d'écrire à nouveau avec les vingt-six lettres qui ne contiennent aucune révélation mais seulement leur propre épuisement.

Ici, l'épuisement est initial : Ma raison d'écrire est d'atteindre B. – de passer de la première à la seconde lettre, de tracer liées l'une à l'autre des lettres, ce qui s'appelle écrire, ce qui appelle écrire, ce qui appelle une femme, un homme, un livre, une histoire, et toujours comme B. dans l'histoire une impossible, insoutenable nudité.

Très au-delà et en deçà de ce qu'aucune parole ne peut dévoiler de vrai – très en deçà et au-delà d'aucun Livre – il reste à découvrir l'apocalypse, la découverte qui ébranle tous les livres : c'est que le livre et la communion sont mis à nu, à découvert, dans tous les livres. L'absence du Livre est l'absence de la Communion – notre communion ou part d'un à tous et de tous à un (Mallarmé). Mais de même la présence – toujours engloutie à l'instant – du livre. Jean doit avaler un petit livre. Je pris le petit livre et l'avalai ; dans ma bouche il avait la douceur du miel, mais quand je l'eus mangé, il remplit mes entrailles d'amertume.

Ce qui communique, ce qui se communie n'est rien, n'est pas rien, rien qu'amertume, mais un appel ; un autre communisme, à venir sans boucler l'histoire, un communisme d'exode et de répétition, ne voudrait rien dire (mais, dans la phrase de Blanchot, *en plus* de ce qu'ils veulent dire, que veulent les mots : rapports d'échange, donc de production?), mais il écrirait, ce communisme, la délivrance des livres, dans les livres. Vaine tant qu'elle est livresque (c'est Montaigne qui a fait ce mot) – et comment ne

le serait-elle pas, à commencer par ici même? —, cette délivrance, assurément, mais sans doute aussi livresque tant qu'elle est vaine, tant que l'écriture, encore et de nouveau, ne s'y risque pas à découvrir.

Je répète : les raisons d'écrire un livre peuvent être ramenées au désir de modifier les rapports qui existent entre un homme et ses semblables. Ces rapports sont jugés inacceptables et sont perçus comme une atroce misère (Bataille).

Appels de loin. Arrivant, loin! Fin ici. Nous alors (Joyce).

(Avril 1977)

Récit, récitation, récitatif

[...] le sujet comme sujet de l'art, du mythe et du récit (y en a-t-il d'autre?)

Un récit ne peut s'achever, n'ayant pas eu de commencement
— étant, cela revient au même, depuis longtemps achevé.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE¹

I

Le récit met en œuvre et en jeu son récitant : pas de récit sans récitation et pas de récitation sans récitant. Ce dernier ne se présente jamais que comme distinct du récit, lors même qu'il en est l'objet, comme il est censé l'être dans une autobiographie ou bien dans un roman dont le narrateur se désigne à la première personne, tels ceux de la *Recherche* ou de *Tristram Shandy*, qui ne sont pas par hasard des *exempla* privilégiés dans l'histoire du récit moderne. Le « je », de lui-même et par nature autant que par structure, se distingue. Essentiellement, il est en distinction et en discrétion : distinct, à l'écart, séparé, et discret au sens mathématique ou sémiologique, discontinu, isolé et impossible à décom-

1. Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, 1979, p. 90, et *L'« Allégorie »*, suivi d'*Un commencement* par Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2005, p. 19. Je vais parler ici du récit et de Philippe Lacoue-Labarthe. De l'un par l'autre et de l'un pour l'autre. Du récit qu'il fit de sa vie, de la vie — de la pensée — qu'il tira des récits.

poser pour être inséré dans une continuité. À ce compte, le « je » d'un récit en première personne n'est ni plus ni moins retiré que le narrateur absent, anonyme et même comme aphone de la forme la plus classique du récit.

Distinction et discrétion mettent le récitant en retrait de la récitation. Celui ou cela – car il n'est pas certain qu'il faille se restreindre à désigner une « personne », bien que la *personne* puisse être rapprochée par quelques biais historiques de *personare*, « résonner à travers », comme devait le faire au travers du masque la voix des comédiens antiques, récitants de la Fable. Pas une personne en tant qu'intériorité – à moins de comprendre que l'intériorité n'est rien qu'une antécédence infinie toujours plus retirée dans l'émission même de l'extériorité : la supposition insupportable, insupportable, impossible à assujettir, d'un sujet de la parole.

Le récitant est la supposition nécessaire et improbable du récit. Il est l'antériorité du récit sur lui-même. L'antériorité de la voix sur elle-même.

II

Auto- ou allo-graphique, le récit procède d'une double nécessité. D'une part, il doit être récité : il doit être énoncé, prononcé, et même doit-il être annoncé, il doit s'introduire en tant que récit. Il y a toujours un « il était une fois » qui cache ou que cache, qui révèle ou que révèle un temps précis, fût-il imaginaire (ainsi Faulkner joue-t-il à commencer « Vieux Père » – dans *Si je t'oublie, Jérusalem* – par « Il y avait une fois (c'était dans l'État du Mississippi, au mois de mai, lors de l'inondation de 1927) [...] »¹). Dans cette mesure, il exige son sujet, son récitant, sa voix. Dans « Il y avait » résonne – musicalement, il faudra y revenir – une

1. William Faulkner, « Vieux Père », dans *Si je t'oublie, Jérusalem*, tr. fr. M.-E. Coindreau revue par F. Pitavy, texte présenté et annoté par F. Pitavy, dans *Œuvres romanesques III*, André Bleikasten, Michel Gresset et François Pitavy (éds), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 17. (NdÉ)

profération, ou une articulation vocale. S'il y a du texte, du discours ou comme on voudra dire, qui ne soit pas récit (ce qui n'est peut-être qu'une hypothèse limite, celle d'un texte exclusivement mathématique, par exemple, si cela existe et si c'est un exemple et non le cas unique...) ou qui ne soit pas récit à quelque égard – alors c'est aussi un texte sans voix et sans énonciateur, ce qui revient à dire que ce n'est pas un texte.

D'autre part, dès lors que, en revanche, le récit est au moins virtuellement présent – et il peut, voire il doit l'être sur le fond du poème, du texte philosophique, juridique ou scientifique, et de tout ce qui fait en somme *diégèse* et non *mimèse*, tout ce qui n'est pas déclaration en première personne, c'est-à-dire tout ce qui ne suppose pas que le parleur parle en effet en notre présence –, dès lors il implique son récitant, son sujet ou sa voix en tant qu'absent, mais indiqué ou suggéré dans cette absence : il le détache comme *sub-jectum* ou *sup-positum*, il le pose en bordure, en retrait, en recul de la récitation elle-même.

Le récit peut d'ailleurs aller chercher ce sujet pour le faire venir en présence, le démasquant en quelque sorte, comme lorsque Henry James fait soudain parler le narrateur en première personne après l'avoir gardé trois cents pages dans l'absence du narrateur classique (dans *Ce que savait Maisie*). Un procédé de ce genre ne fait au demeurant que montrer combien la séparation de la *diégèse* et de la *mimèse* est fragile dès lors que la présence en personne se montre d'elle-même l'équivalent et le substitut d'une absence. « Littérature » veut peut-être dire : énoncé par personne – et « réciter » pourrait être le nom de cette énonciation qui n'est pas « la mienne » au sens où elle l'est dans la parole de la vie ordinaire et non littéraire. Du moins est-elle censée l'être, car il n'est pas évident que la plus simple prise de parole n'implique pas que « moi » qui parle ne doive pas, en tant que « je », sujet de ma parole, et en même temps que je m'avance comme locuteur, reculer dans l'interchangeabilité de tous les « je » qui n'est autre, quant à elle, qu'une condition générale du langage en tant que parole.

À ce compte, le *récit* caractérisé – histoire, narration, roman, nouvelle – n'est rien d'autre que le traitement spécifique et l'in-

tensification d'une condition très générale de la parole – du langage en acte, du langage dégagé de la linguistique, non pas de la langue, car celle-ci imprègne et colore l'acte – et qui est la condition de l'*oralité*. Cette dernière – énonciation, profération, adresse – est loin de se limiter à l'instrumentation d'un appareil phonatoire. L'oralité n'est pas la seule phonation : elle est le corps émetteur, le corps ouvert au dehors comme émetteur de son « dedans » qui ne se donne que dans cette émission. La production vocale met en jeu une résonance du corps par laquelle dedans et dehors se séparent et se répondent – et dont il ne faut pas douter que l'ouverture initiale soit de l'ordre du cri et du chant tout ensemble, du signal et de l'invocation (on pourrait revenir ici à toutes les valeurs religieuses, juridiques et politiques attachées à l'émission de la voix et même au vocabulaire de la *vox* comme en grec à celui de l'*opalepos*). Comme on voit, on retrouverait notre littérature à sa naissance, et on l'y retrouverait parée de la solennité d'une profération qui se sait mettre en jeu rien de moins que la possibilité de produire au-dehors, dans le monde, cela ou celui qui s'enquiert du sens ou de la vérité du monde, c'est-à-dire de son dehors absolu (réversibilité : le dedans du corps est le dehors du monde, et vice versa). Rien ici n'a lieu qui n'implique une double dissociation : celle du monde donné et d'un sens « incorporel » (comme disaient les stoïciens), et celle du récitant en tant qu'il se récite, ou bien – ce qui revient au même – qu'il se divise, en se produisant comme récitant, entre récitant et récit.

Ce que nous appelons l'*écriture*, avec la valeur moderne du mot, n'est que la forme où s'exemplifie en s'amplifiant – par l'inscription matérielle où se retient et s'expose le mouvement, le parcours de la pro-fération et pro-duction –, le frayage du sens tendu vers son échappée. Dans l'écriture s'inscrit concrètement, avec cette échappée infinie, la dissociation du sujet de la parole.

Le récit procède de cette dissociation. Il renvoie à elle : non seulement ce qu'il raconte a précédé le rapport qu'il en fait, mais même s'il parle au présent – ce présent dit « narratif » ou bien le présent d'une déclaration « mimétique » –, il ne peut pas ne pas ouvrir un écart par lequel il se montre se précédant lui-même. Toujours un récitant aura pris l'initiative de réciter, ou bien en

aura reçu l'injonction. En vérité, la parole comporte une antécédence absolue : en elle, « je » recule en deçà de « moi » qui parle – mais c'est ainsi qu'il vient à soi. Aucun « je » ne vient à être « je » qu'en se récitant tel ou en étant le récitant d'un quelconque récit.

III

Seul le récit met en œuvre la tension – attente et attention, par-delà toute intention – dans laquelle se donne à sentir l'irrécusable et irréductible privilège du chemin, de la voie, de la *méthode* tel que la philosophie le reconnaît mais, tout en le reconnaissant, ne peut s'empêcher de réduire et de résorber tendanciellement. Si, comme le dit Hegel, le Vrai est le résultat moyennant le chemin, cela signifie pour finir que le chemin est intégré, englouti dans le résultat dont il aura été le moyen. Il en est ainsi depuis la dialectique platonicienne et le chemin ascendant vers le ciel des Idées et du *theos*. Le Vrai n'est pas non plus dans le chemin en tant qu'interminable ni même en tant que privé de terme et de direction – chemin qui ne mène nulle part et se perd dans les bois que Descartes enseignait à traverser toujours droit devant soi : car sur un tel chemin, c'est la nullité de direction et de destination qui, à chaque instant, à chaque pas, s'accomplit comme vérité et confère au cheminement, de manière subreptice, la qualité d'un résultat.

Dans tous les cas de chemin philosophique et méthodique, le résultat est présupposé. Cette présupposition peut rester relativement indéterminée, à la manière de l'intuition cartésienne, de la liberté kantienne ou de l'absolu hégélien, elle n'en demeure pas moins position préalable, réserve déjà formée et provision de route. Malgré les trajets considérables que les philosophes savent accomplir, les distances qu'ils franchissent, leurs chemins recèlent une immobilité secrète. Cette immobilité procède de leur regard fixé – fût-ce à travers des yeux clos – sur l'idée du résultat, du remplissement de l'intention et de la résorption de la tension. Le cheminement peut et doit se régler sur cette idée : il doit être tel que de son trajet et de son allure puisse suivre une résultante, une conséquence qui éclaire en retour le chemin tout entier et justifie

son tracé. Celui-ci se sera réglé sur sa fin, il aura eu sa fin pour règle, pour guide et pour modèle : chemin mimétique du but, mouvement imitant la station.

Toute la pensée de Philippe Lacoue-Labarthe procède d'un refus profond, initial et radical, de cette conformation mimétique. Il y a très tôt reconnu la sujétion et l'immobilité – la fixation *typologique* – contre lesquelles l'animait une révolte essentielle. Je veux poser ici que cette révolte procédait d'un sens non moins profond et non moins inné chez lui du récit – même s'il n'en pratiqua jamais véritablement l'exercice, bien qu'il l'ait approché – et que ce sens du récit s'épanouissait en attention pour la musique – par quoi il se distinguait, précisément, de l'exercice le plus ordinaire du récit. Je ne veux pas le faire en m'attachant à la lettre de ses textes, mais en m'efforçant de rejoindre leur mouvement de fond à partir d'une considération du récit que j'esquisse à ma façon et à mes propres risques, en mémoire de lui.

Ou plutôt : je l'esquisse afin de poursuivre à ma façon le récit de sa vie et de sa pensée, le récit que fut sa pensée, la récitation de l'interminable et toujours trop tôt terminé roman de son existence.

IV

Je dis « roman » pour dire ce qui pour nous subsume ou bien représente exemplairement le récit. À savoir, non pas la narration d'aventures pittoresques et d'épisodes hauts en couleur (non pas le romanesque), mais la pensée qui se tient sous le signe majeur de l'arrivée, de la survenue et de la disparition. La pensée qui obéit à ce que Philippe énonce ainsi : « Ce qu'il faut penser est le *Il arrive que*¹ ».

Or ce « Il arrive », la première condition pour le penser est de comprendre que le sujet de cette phrase, le « il » de « il arrive », est indissociablement impersonnel et personnel. Que « il arrive » ceci

1. Ph. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 126.

ou cela, qu'un « ça » arrive ne se produit effectivement et pleinement – *n'arrive*, donc – que lorsque cet « il » devient quelqu'un. Non plus alors « il arrive *que* », mais « il arrive » tout court. « Il arrive que "Il" arrive. » Toute la pensée de Philippe aura été tournée vers – et retournée, bouleversée par – cette hantise que « Il » arrive, Il, lui-même, proprement, enfin qu'il arrive à soi, qu'il s'arrive.

Que quelqu'un arrive, c'est aussi peu et aussi mal déterminable que l'événement de la naissance (dans le même passage de texte, il parle de « nous à qui il a été "donné naissance" »). Cet événement, nous le savons, est un avènement toujours différé. Naître semble ponctuel, mais commence avant la venue au monde et dure – comme Freud le suggère – jusqu'à la sortie du monde. Naître se poursuit en mourir.

C'est pourquoi il – Philippe – poursuit en écrivant : « Mais d'où est-il pensable si ce n'est à partir de la [...] menace que le *Il arrive* cesse d'arriver¹ ? ». Or cette menace est inscrite dans la nature et dans la structure de l'*arriver*. Pour que ça arrive, il faut aussi que ça parte. Il faut que ce soit d'abord parti – absent, non donné, éloigné, voire égaré, inexistant – pour que cela vienne ou revienne. Venir et revenir sont ici le même, car venir revient toujours d'une même antériorité vide, venir revient de nulle part, et y retourne. (Venir, jouir, bien sûr.)

C'est là très exactement ce que la philosophie ignore, refuse ou conjure. Hegel récuse que la philosophie ait un commencement au sens des autres sciences, c'est-à-dire dans « la présupposition d'un objet particulier² ». Le savoir absolu n'est pas un savoir total, intégral et terminal : il est le savoir pour lequel rien n'est présupposé comme un objet, mais qui reprend en soi tout objet et dissout son objectivité, c'est-à-dire son extériorité. Savoir sujet de soi, retour en soi, au « concept de son concept » et par conséquent résorption de tout *arriver* et de tout *venir* (Hegel parle ici de « satisfaction », c'est-à-dire de ce qui contredit profondément la

1. *Ibid.*, *loc. cit.*

2. G.W.F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques III*, tr. fr. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1990, § 17, p. 183.

jouissance. Jouir outrepassa l'opposition de la satisfaction et du manque. Cela aussi appartient au récit).

S'il peut être question, en philosophie, de commencement, ce sera seulement, écrit Hegel, pour le considérer comme une « relation au sujet en tant qu'il veut se décider à philosopher, mais non à la science comme telle ». Le commencement est extérieur au savoir, il est empirique et contingent. Il est dans un *Il était une fois un sujet* – par exemple Georg Wilhelm Friedrich Hegel – qui voulut philosopher. À la fin, me direz-vous, ce sujet devra bien être résorbé dans le savoir de soi du savoir. C'est vrai, mais cette vérité elle-même se repousse à l'infini hors de toute présentation qui ne serait pas strictement le retour en soi du concept de son propre concept. Hegel lui-même le sait : cela, ce retour absolu, n'*arrive* pas à proprement parler. Il est au contraire ce qui, n'arrivant pas, ouvre la possibilité de tout *arriver*¹.

Il est, ce retour en soi, le rien, l'insignifiant, l'inconsistant d'une antériorité et d'une postériorité à tout *venir, venir-et-partir*. Chez Hegel, cela s'appelle l'« être » en tant que « copule vide ». Le vide d'être – ou bien l'être vide, c'est-à-dire la philosophie même – forme pour Lacoue-Labarthe à la fois ce que le récit refuse et ce qu'il réfute.

Il le refuse, car il refuse de s'installer dans la prétention de se saisir, de réunir le vide à sa satisfaction – soit qu'il juge impossible cet accomplissement dialectique, soit qu'il en redoute la trop insoutenable vérité. Les deux ensemble, comme de juste. Le refus est aussi une terreur.

Mais il le réfute, car en ouvrant le récit, en essayant de dire qu'*il arrive*, en s'efforçant d'*arriver à dire qu'il arrive*, et à dire

1. En même temps, la philosophie n'en suppose pas moins son propre récit : elle aussi a déjà commencé avant de commencer. Ou bien il y a eu des formes préalables, imparfaites, de *logos*, ou bien le *muthos* doit être considéré à la fois comme savoir illusoire et comme savoir fruste, en attente du surgissement « logique ». Sur un mode ou un autre, il y a eu antécédence, soit de la philosophie sur elle-même, soit d'un(e) autre qu'elle... Plus largement, aucun texte philosophique n'est en fait exempt de récit. On peut le montrer sans peine. Il est donc à la fois inexact et pourtant éclairant de simplifier comme je le fais ici, en réduisant les textes des philosophes à leurs intentions.

qu'il arrive que Il arrive, il engage effectivement, pratiquement et avec une ténacité exemplaire – la ténacité du récitant même – la résistance à l'anéantissement mutuel du vide et de la satisfaction.

C'est au fond ce qu'il appelle, lui, Lacoue-Labarthe, la *mimèsis sans modèle* ou *mimèsis originaire*. Le « il » du récit, « il » ou « je », peu importe, on le comprend, ou encore « nous » ou bien personne, la voix anonyme, est celui qui, « se décidant à raconter », se met à imiter un narrateur absolu qui n'a jamais eu lieu car l'absolu est inénarrable.

V

Dans ces conditions, non seulement le bouclage sur soi du concept (ou le concept du concept) où s'annule la différence entre vide et plénitude s'avère comme un étranglement de soi – et du soi, de tout « il » ou « quelqu'un » capable d'arriver –, mais même le *chemin* cher à Hegel et à toute la philosophie se trouve annulé. Le chemin qui importe au résultat disparaît en lui, voire comme lui.

Le récit consiste tout d'abord à s'écarter de la métaphore du chemin et de tout concept de moyen, qu'il soit ordonné à une fin ou bien lui-même médiatisé en fin. Le récit n'est pas chemin. Il est frayage, ce qui est tout différent : au frayage, le chemin n'est ni donné ni même ouvert.

Le frayage ouvre à la possibilité pour le récitant de s'identifier à la production et à l'achèvement du récit lui-même. Sans une telle identification, le récitant restera perdu en deçà et au-delà des limites du récit. C'est, bien entendu, ce qui arrive avec tout récit. Jamais un récitant ne finit par se fondre en son récit, pas plus qu'il ne parvient à le résorber en lui. Le passé du récit ordinaire n'est qu'un effet second de l'être-déjà-passé, c'est-à-dire jamais encore venu, du récitant.

Le récit aura commencé avant son récitant, lequel pourtant doit l'avoir précédé : telle est la leçon de la littérature – une leçon que la philosophie refuse par principe, reposant elle-même sur la décision d'être contemporaine de son commencement. Le récit,

au contraire, dissocie l'origine et le commencement. Quand il commence, il a déjà son origine derrière lui. N'importe quel début de récit peut nous le dire. Lorsque nous lisons « Long-temps, je me suis couché de bonne heure... », nous apprenons avant toute autre information que ce *long temps* a précédé, longuement, par une durée irréductible et qui se perd en arrière de ce premier mot. Et cette longueur de temps affecte d'emblée le « je » qui se veut parler, qui s'écrit ici. Il le distend – ici visiblement, lisiblement, mais chaque *incipit* le distend de même : « il était une fois » dissocie le récitant de cette « fois » insituable que pourtant il atteste être en mesure de situer.

Dans les termes de Lacoue-Labarthe, on pourra dire que cette distension – la dissociation même du récitant dans sa récitation – est le fait de la défaillance à s'identifier, à devenir *soi-même*¹.

La dissociation *même* représente ce dont il ne saurait y avoir de « mêmété » : elle figure ici la différence (ou la différance) dont le sujet s'institue ou plutôt s'initialise ou s'initie, ou mieux encore se fraye une voie vers ce qui ne peut que se dérober à lui, n'étant donné que comme déjà reculé dans un *long temps* ou dans *une fois* que jamais nul récit ne viendra récupérer.

Le récit met en mouvement ce qui est si reculé que rien ne saurait le rejoindre pour l'ébranler ou l'animer : l'antécédence absolue du sujet de la parole. Mais « le sujet de la parole » n'est pas indépendant d'elle : il est « *elle-même* », et il la forme, cette parole, il la rend parlante, au prix de venir expirer en elle – littéralement et en tous sens. Je cite Lacoue-Labarthe qui écrit et qui décrit

[...] un trajet précis que j'identifierais volontiers, vaille que vaille, au passage, entre nuque et larynx, de la pensée à l'énonciation : à ce moment insaisissable et vraisemblablement inexistant, soustrait

1. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta. Figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 160, où cette défaillance est imputée à l'art qui se voudrait « *lui-même* » : le défaut du sujet s'avère ainsi former le ressort intime de l'art (comme de la religion, selon le passage en question – mais c'est là une autre affaire, si l'art est lui-même « césure de la religion » comme l'affirme la conclusion du même livre).

au temps, où, du côté de l'arrière-gorge, la *pensée*, donc (quel autre mot utiliser?), prend comme une sorte d'intangible consistance – je dirai approximativement : *prend souffle* – et vient se confondre avec l'expiration où il me semble qu'elle ne se perd pas mais s'altère simplement et, s'altérant, s'articule ou se module en un vague chant atone [...] ¹.

Ce – ça ou celui – qui expire non pas dans la parole, mais *en parole* – ça ou celui/celle qui est ici nommé « pensée » faute de mieux, c'est-à-dire faute d'un mot pour ce qui en deçà des mots remonte à l'antécédence absolue, à la séparation originelle, toujours plus reculée que toute assignation, d'un « un », d'un « quelque un » sujet parlant, de quelque une parole-sujet. Bien loin de devoir être pensée comme séparation *d'avec* une plus large unité, ou bien d'avec une unitotalité (représentée comme maternelle, océanique, cosmique, comme on voudra), selon le schéma connu (« castration », « perte »...), cette séparation est à comprendre comme la séparation du « un » en lui-même et d'avec lui-même. Ce « un » qui a toujours-déjà été ce qu'il est, mais qui ne le devient qu'en expirant – mort et parole ensemble, parole et souffle allant se perdre pour se trouver, formés en trait d'union entre l'immémorial et l'inadvenant.

VI

La *récitation* est le régime de ce trait d'union, de ce trait tiré de l'avant à l'après et du dedans ou de l'en-soi au dehors ou au pour-soi, qui sont les deux pôles de l'infinie torsion par laquelle « un » se cherche et sans jamais se trouver néanmoins s'étend et s'étire, se trace et se retire, s'inspire et s'expire.

La récitation récite cette ins-ex-piration, la levée et la retombée, la battue, le battement de ce souffle. *Citare*, c'est mettre en mouvement, faire venir à soi (le verbe latin est parent du grec *kinein* : il y a du cinéma dans tout récit). *Ex-citare*, c'est éveiller, *sus-citare*,

1. *Id.*, *Phrase*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 45-46.

faire se lever (et *re-sus-citare* n'est pas loin), *in-citare*, lancer en avant. Toutes ces motions et émotions se jouent dans la récitation : elle excite, suscite et incite un « dire », qui n'est pas n'importe lequel, mais le dire qui dit une arrivée et un départ, qui dit la tension du fait que quelque chose arrive et que ce quelque chose, nécessairement, soit quelque « un » ou devienne ou appelle quelque'un. Que ce quelque'un soit visé comme « auteur » ou comme « héros », qu'il soit pris à une histoire « personnelle » ou imaginaire importe peu ou n'importe que pour prendre en compte l'extraordinaire richesse de possibilités récitantes, la multiplicité indéfinie des tours de narration : cette profusion répond à l'absence d'un Récit unique – et cette absence est inscrite dans le fait même du récit, dans sa présence universelle chez les parlants. Car le récit fait arriver ceci, que rien n'arrive sans récit.

La récitation en effet ne se contente pas de « dire » au sens de prononcer, exprimer, raconter des événements qui ont eu lieu. Elle les fait advenir, elle les fait *évenir*. Rien ne s'est passé que l'enchaînement des faits aussi longtemps (mais ce temps n'est jamais bien long) que ces faits ne sont pas saisis, portés, poussés vers leur manifestation. Cette poussée est l'œuvre de la parole. Celle-ci n'est pas un outil, elle est elle-même – dans sa phonation comme dans ses phrasés, ses syntaxes, ses prosodies – la poussée ou la pulsion du « sens ». Le sens n'est pas ajouté ni supposé aux faits, il est leur *arriver*, il est leur *venir*. Il est en somme le fait du fait, la poussée et la pulsation qui le *mettent au monde* et qui *font* ainsi un « monde », c'est-à-dire un espace de circulation de sens.

Le monde est un monde de récits, de récitation de récits. À commencer par tous ces récits du monde que toutes les cultures ont toujours récités et dont notre « littérature » est en somme elle-même à son tour le récit : elle s'efforce de raconter où nous en sommes, et comment, non seulement avec ce fait du monde et de notre être-au-monde, mais comment nous nous rapportons à nos propres récits du monde, à leur ancienneté et à leur perte, à ce qui nous en semble illusions naïves ou promesses égarées. Comment nous avons interrompu les mythes et quelles voix se pressent pour parler à travers cette interruption. Le mythe – un monde se récitant lui-même, une *tautégorie* comme disait Schelling – s'est

interrompu devant l'injonction du *logos* : la vérité s'est apparue comme l'objet d'une *allégorie*, façon de dire un objet autre, imprésentable, seulement représentable.

Mais en vérité, tout récit fait à nouveau *muthos* : non qu'il fabrique des figures plus ou moins puissantes, séduisantes et crédibles, mais il ouvre la parole à elle-même, à sa propre pulsion et pulsation. La parole, la voix, le récit sensible du sens.

VII

C'est pourquoi le récit vient après. Il vient après rien et après tout : après aucun sens qui l'aurait précédé, et après tout car tout se dépose toujours hors-sens, en blocs erratiques. Le récit revient. *Recitare*, c'est recommencer l'appel des noms au tribunal. Les noms que le récitant appelle à comparaître sont ses propres noms – ses noms propres jamais entièrement appropriés, dans leur non-signifiante, à cette propriété insigne, innommable, qui forme la vérité de ce qui arrive, la vérité de son arrivée, la vérité de l'histoire racontée, récitée, vérité appelée, invoquée, évoquée, invérifiable, erratique elle-même et partout répandue dans le récit, tissant le récit lui-même sans jamais s'y montrer autrement que par l'art du récitant. Ce qu'on appelle « l'art », ici comme ailleurs, c'est un savoir des vérités invérifiables et modelées, figurées, défigurées et transfigurées au rythme et à l'allure d'une narration. (« [L]a figure n'est jamais *une* [...] il n'y a pas d'unité ou de stabilité du figural, pas de fixité ou de propriété de l'*imago*. Pas d'"image propre" où s'identifier en totalité, pas d'essence de l'imaginaire¹. »)

Car la *narration* est savoir (*gnarus, co-gnosco, i-gnoro*) : elle est savoir qui rapporte, qui relate ce qui a eu lieu, que ça a eu lieu et comment cela a eu lieu, comment donc l'ordre et la succession des choses s'en sont trouvés et s'en trouvent modifiés, modulés, altérés. Ce n'est pas un savoir des choses apprises (*mathèmata*),

1. Ph. Lacoue-Labarthe, « L'écho du sujet », dans *Le Sujet de la philosophie. Typographie I*, Paris, Flammarion, 1979, p. 261.

c'est le savoir des choses telles qu'elles se prennent et se déprennent selon leur provenance et leur destination incalculables.

Le récit ou la narration suppose le cours des choses, et qu'il ait toujours-déjà commencé. Là où la philosophie veut supposer – et s'imposer – le commencement même, le point de l'origine et celui de la fin, le récit sait que ces points sont à l'infini et selon l'infini se rejoignent et s'annulent ensemble dans une identique absence de dimension. Avec le récit, on épouse la dimension même : la distension du toujours-déjà et du jamais-encore, le suspens de l'événement. « Mais comment déterminer le moment exact où une histoire commence? Tout est déjà commencé depuis toujours [...] ¹ », écrit Italo Calvino.

Prenant un récit de Faulkner que Philippe aimait, *Tandis que j'agonise*, je lis sa première phrase : « Jewel et moi nous revenons du champ ² ». Tout est déjà donné, tout a déjà été donné, commencé et continué jusqu'au moment où je lis. Jewel et moi sont connus, comme le champ et comme ce moment du retour, à une heure indéterminée. Bien loin de l'ironie de Valéry sur les sorties de la Comtesse ou de la Marquise, cette phrase amène avec elle un rythme, un pas, une proximité déjà marquée du trait sonore d'un nom – un joyau? – et de cet autre trait qui est la première personne d'un parleur. Il est là, il nous parle. Nous partons avec lui, de son pas. Nous sommes *déjà* partis.

Environ deux cents pages plus loin, le récit se clôt sur cette phrase : « “Je vous présente Mrs Bundren”, qu'il dit comme ça ³ ». La conclusion plutôt comique ou cynique – le remplacement de l'épouse morte –, qui véritablement achève l'histoire, s'ajoute à la résonance elle-même ironique, mais aussi vague, indéterminée du « comme ça » de cette parole qui ouvre en fait une autre histoire possible.

1. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, tr. fr. D. Sallenave et F. Wahl, Paris, Le Seuil, 1981, p. 164.

2. W. Faulkner, *Tandis que j'agonise*, tr. fr. M.-E. Coindreau revue par M. Gresset, dans *Cœuvres romanesques I*, Michel Gresset (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 899.

3. *Ibid.*, p. 1072.

Aussi implacable que soit la fin du récit, elle résonne au-delà de lui. Elle ouvre son désœuvrement au sens de Blanchot. Ainsi de la fin d'*Au-dessous du volcan*, auquel Philippe fut attaché par des liens littéraires autant que d'identification.

Le Consul tombe dans le ravin du volcan et « son cri se trouvait jeté d'un arbre à un autre, dans le retour de ses échos, puis, ce fut comme si les arbres eux-mêmes s'approchaient, se serraient, se refermaient au-dessus de lui, pleins de pitié... ». À cette résonance du dernier cri succède, à la ligne, cette phrase : « Après lui, quelqu'un balançait un chien crevé dans le ravin¹ ». Cette *coda*, qu'on peut dire très expressément musicale, reprend et amplifie d'une précision étrangère à tout le récit la tonalité du cri. Dans les mots, et pour en rester au français, le « crevé » relance le « cri » en même temps qu'il l'étouffe. Une sonorité aussi éteinte qu'interminable maintient ouverts la voix, le ton et le chant du récit.

Que cela a déjà commencé et que cela continue par-delà toute « fin » narrative, c'est ce que la musique met au jour. Le trait commun de la musique et du récit tient à une précédence et à une subséquence toujours ouvertes. Ce que j'entends lorsque la musique « commence », cela a déjà commencé. Ce qui cesse de se faire entendre lorsque la musique s'éteint, cela résonne encore. « Dans le chant – écrit Lacoue-Labarthe – on exige de la voix quelque chose d'autre que ce qu'elle fait spontanément, on exige peut-être qu'elle retrouve un peu de la musique d'*avant* (la naissance) [...] ². »

La musique ne mobilise pas seulement la résonance actuelle des sons qu'elle amplifie, intensifie, travaille et module. Elle mobilise leur résonance antérieure et postérieure, l'inachèvement et l'incommencement qui appartiennent par essence à la résonance. La répétition – reprise, retour, thème et variation, mélodie obsédante, *da capo*, etc. – qui hante la musique, qui la ponctue et la scande, gouverne le *re-* du *récit*, l'itération qui reprend et rejoue ce qui n'eut jamais lieu et qui n'aura pas lieu – mais qui définit le *moment musical* : le passage du temps hors du temps, la composition des

1. Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, traduction de J.-L. Nancy. (NdÉ)
2. Ph. Lacoue-Labarthe, *Le Chant des Muses*, Paris, Bayard, 2005, p. 29-30.

présents passés et à venir dans un présent qui n'est pas celui de la présence donnée, mais du rappel et de l'attente, le présent composé d'une tension vers le retour infini d'une présence jamais donnée, toujours essentiellement – éternellement – échappée.

Un maître de chant disait à son élève : « Tu ne dois pas du tout faire sentir que tu commences. Cela a déjà commencé à chanter ».

Cette distension du présent, cette dilatation de la présence au-delà d'elle-même et jusqu'à une absence pleine de son propre battement, remplie de l'appel répété de l'absent saisi par son « désir de s'atteindre¹ », c'est bien ce qui fait le fond véritable et l'enjeu du récit.

La musique est un récit. Non pas une histoire. Non pas ce qu'on essaie d'inventer pour transformer une musique en récit, comme lorsqu'on dit que la clarinette dialogue avec l'orchestre ou que le mouvement vif vient relever et emporter dans sa fougue ce que le mouvement lent avait déposé et comme abandonné – ou bien l'inverse, car presque tout peut être dit lorsqu'on s'engage sur ce registre. On peut pourtant et on doit s'y engager, pourvu qu'on n'imagine pas des aventures ni des péripéties entre des personnages, des paysages et des images. Précisément, le sans-image est ici déterminant (le sans-image ou la déstabilisation intime de l'image, telle qu'elle a été évoquée) : il est là, si on peut dire, pour faire place à l'élément que je nomme ici le « récit » : c'est-à-dire le *venir-et-partir* ou bien le *se réciter et se citer, s'appeler et s'entendre*, mais se perdre autant que se trouver dans cet écho de soi.

L'Écho du sujet, titre de Lacoue-Labarthe... Titre, pourrait-on dire, de toute son œuvre et titre de sa vie, de son récit. Dans un écho, je me trouve et je me perds. Je résonne dans l'espace qui doit être ouvert pour permettre la résonance. Au lieu de la réunion en savoir absolu du vide et de la satisfaction, c'est le retentissement dans une béance d'une arrivée qui va s'en aller. La béance est celle qui ouvre le sujet et qui s'ouvre à lui pour qu'il s'y appelle, qu'il s'y cite et récite.

1. Ph. Lacoue-Labarthe, « L'écho du sujet », dans *Le Sujet de la philosophie*, op. cit., p. 226.

VIII

La récitation musicale n'est pas, pour Lacoue-Labarthe, ou n'est pas essentiellement ni primitivement celle de la mélodie. La ligne mélodique peut se refermer sur une figuration subjective (un lyrisme, une expressivité, une effusion tels qu'on les a compris depuis le romantisme)¹. Le battement rythmique touche à la structure du Sujet comme tel², c'est-à-dire à la différence et différance de soi à soi, au « Un différenciant de/en lui-même³ » d'Héraclite.

Le battement de cette différenciation ne survient pas à un Sujet donné : il en ouvre la possibilité, la chance et le risque. Il naît dans la pulsation archaïque autour de laquelle – respiration, cœur, écoute, dedans/dehors – se cristallise originellement l'énigme de « quelqu'un(e) ».

Le rythme engage le temps d'un rapport à soi en l'ouvrant, en son milieu, sur le suspens de la battue, sur la césure ou la syncope qui lie et délie les temps dans ce temps. La musique par excellence a déjà commencé et se poursuivra plus loin dans le silence. Sans doute n'y a-t-il pas de silence sans rythme⁴. Il n'y a pas de silence. Il n'est pas besoin de penser aux introductions en *pianissimo* : lorsque la première mesure de la *Grande Fugue* de Beethoven (encore une de ses références) fait irruption dans le silence, tranchante ou déchirante, exigeante, impérieuse, la seule attaque du son et la poussée de son mouvement révèlent une antériorité qu'on pourrait dire tonale et rythmique (la mélodie ne viendrait

1. À propos de romantisme musical, il conviendrait d'ouvrir ici un examen du *lied* – forme aimée de Philippe comme de tout un goût contemporain dont les mobiles profonds tiennent certainement à ceci : le *lied*, souvent un petit récit, s'essaie à un équilibre délicat entre mélodie et rythme, ou encore, pour anticiper sur ce qui viendra plus loin, entre *aria* et *recitativo*. Il permet l'effusion chantante autant que la pulsation parlante, bordant l'une par l'autre. Lorsqu'il est réussi, cela s'entend.

2. Du Sujet majuscule distingué du sujet minuscule, comme il l'écrit à la page 149 de *Musica ficta* (*op. cit.*).

3. La citation (« "l'Un différenciant en lui-même" ») est modifiée par J.-L. Nancy. (NdÉ)

4. Il n'est certainement pas aisé non plus de séparer sans reste le rythme de la mélodie. Mais c'est une autre question.

qu'après). Déjà nous entendions quelque chose de ce qui était inaudible. Déjà une poussée, une pulsion et une pulsation en arrière du son des instruments, dans une archi-sonorité qui est en quelque façon la sonorité même : l'ouverture de la possibilité de l'écho. (On peut en dire autant, pour ajouter une de ses références, de telle attaque de saxo d'Albert Ayler dans *Love Cry*.)

Avant la musique et avant la parole, comme leur obscure poussée commune, il y a ce qu'on nommera le *récitatif*. Non au sens strictement musicologique du terme (qui d'ailleurs a varié et qui traverse aujourd'hui de si larges territoires musicaux¹), mais au sens où il désigne à la fois ce qui, de la parole, précède le chant, va vers lui sans se détacher dans la forme d'un « air », et ce qui, de la musique, entre dans la parole pour en espacer le temps et la soulever d'une cadence étrangère à son sens. Ni déclamation – qui se règle sur un *pathos* – ni chant – conduit par un *melos* –, le récitatif forme un *ethos* : une tenue, une conduite du langage. Cette conduite qui d'emblée lui reconnaît un « avant » et un « après », qui sait qu'il vient de plus loin et qu'il va plus loin que sa constitution linguistique et que son émission phonétique. Le récitatif réveille et maintient dans la langue la *voix* qui la profère tandis qu'il appelle et retient dans la musique le *sens* qu'elle est seule à faire vibrer.

Se récite de cette manière une histoire dont toute l'intrigue ou l'aventure ne se noue pas sans dénouer de moment en moment sa progression dans une cadence, ni sans emporter sa signification

1. Il faut analyser comment dans le destin contemporain de la musique, depuis Wagner et Debussy en passant par Schönberg, Berio ou par le blues, Miles Davis, certains aspects des musiques pop et rock et jusqu'aux musiques électroniques et au rap, quelque chose du récitatif a pénétré là où on ne connaissait que l'« air », et peut-être justement trop le « bel air ». Bien loin d'être au service de l'action pour mieux donner leur place aux airs, comme ce fut le cas dans l'opéra classique, le récitatif retrouve sans doute, contre l'air ornemental, une valeur moins liée au langage qu'à la pulsation de parole, à la psalmodie, à la mélodie, à l'antienne – c'est-à-dire aussi au répons et ainsi, à travers une autre forme de l'écho, au passé religieux du récitatif. Sans doute le récit a-t-il toujours partie liée, sinon avec la religion, du moins avec une sacralité qui est celle de l'altérité qui nous précède et nous succède. « Césure de la religion », disait Lacoue-Labarthe.

dans une pulsation qui remet en jeu, incessamment, la naissance de la parole : l'ébranlement de cet écho par lequel un sujet se sait et se sent – c'est ici une même chose – précédé et suivi de lui-même dans une altérité infinie, éternelle. Perdu, par conséquent, plus loin que tout récit, mais récitant de cette perte qu'il nomme celle de

[...] sa propre
voix, qui ne nous appartient pas plus que notre
façon de nous mouvoir ou que notre regard¹.

Alors

Ne se découvre pas ce qu'on s'attendait à voir, mais une étendue sans ombres, sans rien qui la divise (comme la mer quand aucun souffle ne la soulève et qu'elle repose non scintillante, mais immobile éclatante – à ne pas la voir), dans un bruissement à peine déchirant²...

(Mai 2010)

1. Ph. Lacoue-Labarthe, *Phrase, op. cit.*, p. 130.

2. *Id.*, *L'« Allégorie »*, *op. cit.*, p. 17 (« Récitatif »).

... devrait être un roman...

La littérature n'est pas du langage écrit : elle ne l'est pas, tout au moins, moins si l'écriture n'est pas une simple consignation graphique de la parole.

L'écriture est antérieure à la parole et peut-être même au langage. Un langage en effet n'est possible que dans une référence implicite mais constitutive à l'impossibilité de passer au-dessus de lui pour le fonder en un autre langage qui lui donnerait son sens. Un langage ne se fonde qu'en lui-même, dans le renvoi circulaire à son propre code. Pas de métalangage est la formule de cette loi du langage.

Un métalangage ne serait pas un langage : il serait la manifestation pure de la chose et avec elle de son sens. En vérité, il ne serait même pas question de « sens ». Il y aurait la chose et tout au plus un index tendu pour la montrer ou quelque dispositif de présentation, ce qui n'est même pas certain puisqu'on discerne mal pourquoi il faudrait montrer ce qui se montre de soi-même (axiome qui définit la vérité pour Spinoza et au fond pour tous). Il est nécessaire de montrer seulement lorsqu'on est dans l'élément du sens : ceci renvoie à cela, va vers cela, se fonde sur, se perd dans, etc. Le sens montre, il indique un horizon, une destination. La vérité se montre : elle est elle-même l'horizon ou la destination, à moins qu'elle ne se situe précisément au-delà de tout horizon et de toute destination (au-delà ou bien en deçà, au plus près de nous).

L'« écriture » est devenue dans les temps récents le nom où se contracte cette formule : « il n'est point de métalangage ». Cela

signifie que l'écriture est devenue le nom de ce qui précède le sens, ou de ce qui lui succède, au lieu d'être le nom d'une façon de consigner le sens. Cela signifie en même temps qu'elle est aussi, nécessairement, le nom de la vérité. Non pas de la vérité en tant que correspondance correcte avec un objet donné, mais la vérité en tant que ce qui se manifeste de soi. L'écriture désigne le roman de la vérité, le roman vrai, le vrai poème.

Il a fallu pour cela que l'opération de consignation – ou de correspondance – se trouve elle-même déplacée ou transformée. De fait, le modèle d'une consignation s'est progressivement décomposé au profit de ce qu'on pourrait nommer l'invention d'une inscription, le frayage, l'engramme d'une trace. L'expression de la réalité dans une forme langagière a cédé la place à la production d'une fiction où le réel se fraye un sens.

Bien entendu, il s'agit là de représentations : nous nous représentons que l'on croyait naguère à un langage traducteur du réel, nous nous représentons aujourd'hui le réel comme l'abîme de notre création. Chacune de ces représentations est un échafaudage élevé par un empressement idéologique. Quiconque écrit – depuis le conteur de la tribu (car cette oralité, on y reviendra, est « écriture » au sens qu'on examine ici) jusqu'à l'écrivain de récits et de poèmes – s'embarrasse à peine de telles représentations. Il peut s'en servir lorsqu'on l'interroge sur son activité, mais elles ne guident pas son geste d'écriture.

Nous sommes ici cependant dans la situation de l'interrogé. On nous demande comment penser la littérature. Peut-être devrions-nous déjouer la question. Peut-être devrions-nous plutôt... *écrire*?

Friedrich Schlegel, lui, avait écrit cette phrase : « La théorie du roman devrait être elle-même un roman¹ ». Autrement dit,

1. Il écrit dans sa *Lettre sur le roman* qu'il conviendrait de créer « une théorie du roman qui serait théorie au sens originel du terme : une intuition spirituelle de l'objet dans un état d'esprit entièrement paisible, serein, ainsi qu'il convient pour la fête joyeuse où l'on contemple le jeu significatif des images divines. Une telle théorie du roman devrait être elle-même un roman qui restituerait en visionnaire chacune des tonalités éternelles de l'imagination visionnaire et qui

Schlegel posait qu'il y a un métalangage littéraire et qu'il est lui-même littérature, par conséquent immédiatement dépourvu de toute prétention à faire métalangage ou métalittérature.

L'emploi récent du mot « écriture » – glissé du sens de « graphie » à celui de « style » puis à celui d'engendrement textuel – signifie seulement que nous cherchons à désigner comment la littérature s'engage avant toute littérature et même avant tout langage : elle s'engage dans un geste qui ouvre une trace.

Une trace ordinaire succède à un passage. La trace dont il s'agit précède et fraye le passage. Elle est sa provenance, sa venue. C'est une piste ouverte : mais ouvrir une piste suppose simultanément une anticipation, le choix d'une direction, et la précarité de la trace dont la nature est de tendre à peine tracée vers son effacement. Lui aussi, en quelque sorte, l'effacement, fait partie de l'anticipation d'une destination : le destin d'un évanouissement s'y inscrit avec la tension d'une apparition et d'une avancée.

C'est pour désigner cette contrariété interne que Derrida parlait d'archi-trace (et d'*archi-écriture*). L'*archi* n'est ici ni le plus ancien ni le suprême : ni archéologie ni architecture. Il n'est pas primitif, il n'est pas premier. Il est immémorial – cette fois, c'est le mot de Blanchot. L'immémorial ne réside pas dans une mémoire antérieure à toute mémoire mais dans une absence de mémoire. Il s'agit de cela qui a précédé mais dont rien ne se relie au présent à titre de passé. C'est un passé si absolument passé qu'il n'est même pas passé ou qu'il n'a pas passé : il n'a pas traversé un présent pour se déposer en présent passé. Il ne s'est jamais présenté.

Cela *aura précédé* : voilà ce qu'on dit souvent. C'est ce qu'on nomme un « futur antérieur ». Mais le futur antérieur se trouve en quelque sorte redoublé dans ce cas : non seulement *cela aura eu lieu* mais ce qui aura eu lieu n'est désigné que comme le fait de précéder. Dans ce redoublement figurent deux attestations : d'une part, rien n'a eu lieu qu'un « avoir lieu » indéterminé (c'est un des

s'égèrerait à nouveau dans le chaos de la chevalerie » (traduit dans Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 328).

sens possibles du « *rien n'aura eu lieu que le lieu* » de Mallarmé) ; d'autre part, les valeurs diverses du futur antérieur jouent ensemble : la valeur de conjecture (il n'est pas absolument certain que cela ait eu lieu), la valeur d'emphase (il faut qu'ait eu lieu un événement de taille), la valeur d'anticipation (qui suppose un contexte tel que : « un jour il se révélera que cela aura eu lieu »).

La conjonction de ces trois valeurs compose le sens que nous avons aujourd'hui donné à « écriture ». Si « écrire » ne consiste pas à transcrire des données préalables – des événements, des situations, des objets, leurs significations – mais à inscrire des possibilités de sens non données, non disponibles, ouvertes par l'écriture elle-même, alors il faut tenir :

– tout d'abord, qu'aucune donnée n'a précédé, sinon l'ouverture elle-même, qui n'est pas une donnée mais le don lui-même – car il ne faut pas l'entendre comme l'ouverture d'un tunnel, solide et fixe, mais comme celle d'une bouche, mobile au gré des paroles dont elle s'affecte, ou bien comme celle d'un opéra, qui s'élance pour donner le ton, lancer le mouvement, écarter les pans du rideau de scène ;

– ensuite, que rien n'est certain au sujet de ce qui peut avoir précédé sans pourtant nulle précédence, nulle antériorité ; « Écrire c'est lire où il n'y a rien¹ », écrit Philippe Grand ; mais il se peut aussi bien que tout ait eu lieu, tout, le monde entier, et que nous lisions dans le grand livre de Dieu ou de la nature : tout revient au même, c'est-à-dire ne revient nulle part ;

– enfin, que ce qui a eu lieu avant qu'ait lieu quoi que ce soit – ce livre vide ou cette absence de livre, cette absence de moi entre mes deux parents, cette origine sans orifice (ou bien l'inverse) – constitue un événement de toute première importance, si considérable en vérité que c'est à le considérer que l'écriture se consacre.

L'écriture se consacre à considérer l'événement qui n'a pas eu lieu ou dont l'avoir-lieu ne peut que rester conjectural tant il est reculé en deçà de tout vestige, de toute trace qu'on en pourrait trouver. Cet événement en effet n'est lui-même que l'amorce de la trace, l'entame du langage : l'envoi du sens. Indifféremment,

1. Philippe Grand, *Tas II*, Marseille, Éric Pesty, 2006, p. 126.

ou bien emboîtées l'une dans l'autre, la création du monde, l'apparition de l'homme, la trouvaille du langage.

Par essence cet envoi précède tout sens possible. Mais « précéder » revient ici à disparaître dans l'absence pure de toute antériorité, dans le déjà-passé de tout passage. C'est ce que l'écriture sait et c'est ce qu'elle met en œuvre.

La littérature sait que rien n'a précédé. Chaque écriture ouvre la trace. La même trace qui signale le passage de rien, le passage de l'absent : celui qui m'a précédé. On peut le nommer « le mort ». Non pas « la mort », qui n'est ni une chose ni une personne, mais bien le mort, celui qui est parti, qui est passé, *le passé* par excellence. On pourrait en faire le personnage principal, le héros du roman qui serait le roman de la littérature : *Passé, le Passé, Monsieur Passé*¹.

Mais ce héros n'a pas pour autant été présent quelque part – ni dans l'existence ni dans les imaginations des Anciens : il est en effet lui-même, il *aura été* l'Ancien absolument ancien. Blanchot parle de « l'effroyablement ancien » : effroyable parce que nous ne pouvons qu'être saisis d'effroi à considérer l'obscurité vide de la nuit qui nous précède. Nous sortons de cette nuit et nous entrons en elle, incessamment. *Passé – le Mort*, personne donc, mais personne ou le pas-un, pas-un-seul, identifié en tant que *Personne*, celui qui comme Ulysse pour Polyphème s'appelle *Outis*, personne, *nobody, niemand, nessuno, nemo* (tous personnages de récits, de poèmes ou de chansons).

Passé, le Mort est celui qui sera toujours déjà venu avant que je vienne, avant que quiconque vienne. Sa venue ouvre la trace de ce que c'est que *venir* en général : venir au monde, venir au jour, la venue du jour lui-même. Se manifester, être dans la manifestation des choses, jouir manifestation. Rien ne précède la manifestation, de même que rien ne lui succède.

« Littérature » vient à nommer cela, ce savoir de la manifestation en tant qu'elle sort du non-manifeste, du celé, du rien.

1. *Monsieur mon Passé* est une chanson de Léo Ferré, mais où le passé se voit plutôt prié de passer vraiment, de ne plus obséder le présent...

Depuis quand vient-elle à cette nomination après tout incompréhensible au regard des significations antérieures du mot : le domaine du littéral, puis la chose lettrée, ensuite les « belles-lettres », puis à l'allemande l'ensemble des documents écrits sur un sujet, et aussi le « reste » de Verlaine, c'est-à-dire la prose prosaïque¹, en même temps que l'ivresse de Flaubert² et avant que bien plus tard Roland Barthes déclare que l'écrivain « frappe d'enchantement le sens intentionnel, retournant la parole vers une sorte d'en deçà du sens³ » (entre-temps, il est vrai, la réécriture de l'épopée se sera joyeusement désignée comme une « barguigneuse encyclopédique et chaotique chronique⁴ » – c'est-à-dire que la littérature aura voulu rejouer sans réserve son propre sens, en deçà et au-delà d'elle-même ou du moins de l'identité qu'on pouvait lui supposer) – depuis quand, donc, ce sens se dégage-t-il – aujourd'hui toutefois s'éloignant d'une représentation dominante qui veut le témoignage, le compte rendu du réel, le vécu qu'on dit « autofictionné » comme pour signifier qu'il n'est pas du tout fictif, car nous sommes en mal de réel, nous nous croyons perdus dans le virtuel, le fantasme et les formes creuses – depuis quand, donc, sinon depuis toujours ?

Il n'est aucun conteur, en effet, aucun faiseur ou récitant d'histoires, de mythes, de légendes, de grands-parlers ou de descentes d'une dictée divine, il n'en est aucun qui tout à la fois ne donne entière foi au conte et ne sache pourtant que l'entière substance de ce conte réside dans sa parole, dans sa profération qui est aussi son invention.

Ainsi le fils cadet préféré de sa mère, par elle protégé du grand mâle de la horde, s'éveille un jour à la trouvaille de son propre exploit et raconte à tous comment il a tué celui qui devient ainsi

1. Dernière strophe de *L'Art poétique* : « Que ton vers soit la bonne aventure/ Éparse au vent crispé du matin/ Qui va fleurant la menthe et le thym.../ Et tout le reste est littérature ».

2. « Étourdissons-nous avec le bruit de la plume et buvons de l'encre. Cela grise mieux que le vin. » (Lettre à Ernest Feydeau, le 15 juillet 1861.)

3. Roland Barthes, *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 175.

4. James Joyce, *Ulysse*, tr. fr. A. Morel et S. Gilbert, revue par Valéry Larbaud et l'auteur, Paris, Gallimard, 1948, p. 417.

le père : telle est l'origine que Freud se donne de la littérature, tel son mythe explicite de l'invention du mythe, de la parole et de la tribu tout ensemble.

La littérature est très exactement cette parole qui sait que son sens va de rien à l'infini, qu'il la précède et lui succède, qu'il se précède lui-même et se succède à lui-même. Cette parole qui va du Mort – le Père, la Figure insigne fictionnée comme immolée – et d'abord de la Morte – la Mère, non pas figure mais partage de la parole – vers la possibilité de quelque sens commun.

Écoutons une fois encore le commencement de chacun des chants dont nous avons, Méditerranéens, inventé l'invention sous le nom d'Homère en tant que nom et lieu natal de notre littérature :

Menin aeide théa Peleiaideo Achileos...

Andra moi ennepe, mousa, polutropon...

La colère, chante-la, ô divine, du Péléade Achille...

L'homme, raconte-le-moi, ô muse, riche en tours et détours...

En demandant son chant à la muse divine, le chanteur en déclare la fiction, mais la fiction par là est aussi déclarée sacrée – inspirée, c'est-à-dire insufflée depuis un dehors que nul ne pourrait être tenté de situer ailleurs qu'au plus intime du chant lui-même¹.

Ce dehors est aussi désigné par le chant comme celui des événements qui vont être rapportés et célébrés : la colère de l'un, les manœuvres et les périples de l'autre. Tout cela s'est passé quelque part et en quelque temps, et pourtant s'il faut en demander le récit – presque en une prière – au souffle d'une voix plus qu'humaine, c'est qu'on a tout à apprendre de ces événements alors

1. Même lorsque Virgile, par un déplacement décisif, commence à la première personne – *Arma virumque cano...* Les faits d'armes et l'homme je chante... – cette personne s'entend elle-même inspirée – aspirée – par le chant. Le *je* littéraire, fût-il celui de Rousseau, se sait toujours comme la fiction d'un sujet de la parole et/mais comme la vérité de-dans cette parole. Il se sait issu de nulle part et exposé de même.

même qu'on les nomme. Ce qui est à chanter – la colère, les manœuvres – est déjà là mais encore à venir. Ce qui est à dire en littérature, en tant que littérature, est toujours déjà là et toujours à venir.

Cela a commencé bien avant le récit et cela se poursuit bien après lui. C'est la marque la plus propre du récit et du chant – de fait, prose et poème, parole et musique y sont ensemble enveloppés – que d'avoir commencé avant que la bouche prononce. La page, l'écran ou la tablette sur quoi se trace une écriture figurent très à propos cette antécédence tout à la fois vierge et entamée – cette ouverture.

Pareille ouverture engage, structure, déploie, excite toute la littérature. Elle commence et se poursuit hors d'elle-même, elle n'est elle-« même » rien d'autre que cette antécédence et cette succession inachevables. On n'achève pas le sens. À chaque instant on croit poser une signification : le sens les dépose toutes et les emporte ailleurs, vers un dehors antérieur et ultérieur. Patiemment, éperdument, cet ailleurs inscrit, écrit ses traces.

(Mars 2012)

De l'œuvre et des œuvres

1

D'un coup d'œil porté depuis un surplomb sans doute discutable mais qu'il faut savoir occuper un instant, nous pouvons dire que l'idée de l'« œuvre » agite, irrite et excite toute l'histoire de notre culture. Elle vient au premier plan d'une pensée inquiète de la réalité, c'est-à-dire d'une pensée pour laquelle le réel n'est plus assuré ni par sa certitude sensible, ni par la pulsion en elle d'un esprit qui ne serait en fin de compte que cette certitude même. C'est au contraire par la disjonction de la présence sensible et d'un souffle retiré derrière elle que nous devons plus ou moins nous représenter le mouvement constituant de notre tradition.

À partir de là se pose la double question de la consistance du réel et de sa provenance, ou la question de son effectivité et donc de son effectuation. Le réel en tant qu'effet et en tant qu'effectif, voilà l'arrière-plan de l'« œuvre » et avec lui les questions enveloppées dans la possibilité de l'œuvrer et de la mise en œuvre, c'est-à-dire dans la réalisation du réel : questions qui sont aussi bien celles de la création du monde que celles de la production humaine.

Il s'agit de l'*ergon* grec, travail productif et produit du travail dont l'aboutissement est l'*energeia*, le réel en acte où s'actualise une puissance propre, une *dynamis*. Le latin traduit *ergon* par *opus* dont nous avons fait « œuvre » (cependant que l'allemand *Werk* et l'anglais *work* reprennent la racine *erg-*). L'œuvre est en acte au sens où l'*actus* – l'accomplissement – est le participe passé de *ago* et désigne donc l'action effectuée, menée à son terme : à sa fin,

donc, à sa finalité, ce que rend chez Aristote le mot *entelecheia* qui ajoute à l'*energeia* l'idée de *telos*, de fin achevée.

L'œuvre emporte avec elle le motif de la production qui comporte lui-même une triple implication : celle de l'action productrice, celle de l'agent producteur et celle de l'acte produit. Comme on le sait, le cours de notre culture en est arrivé, dans l'âge contemporain – c'est-à-dire à partir du déploiement conjoint de la technique, de la démocratie et du capitalisme industriel – à caractériser l'existence humaine, et tendanciuellement celle du monde lui-même, comme le fait de la production par l'homme de cette existence. L'agent, l'action et l'acte se confondent dans l'auto-production d'un réel dont l'essence est son existence même qui se confère ainsi une valeur absolue – *la* valeur même, soustraite à toute évaluation d'usage et d'échange, ne consistant dès lors en rien d'autre qu'en la capacité, ou pour mieux dire dans la dignité (ce grand mot de Kant et des droits de l'homme) de l'*énergie* auto-productrice ou dans une opérativité générale, ontologique autant qu'axiologique. À l'autoproduction – qui peut aussi être comprise comme l'autoproduction dans l'œuvre et comme l'œuvre de son sujet (auteur, acteur, agent) – répond ce qu'on peut désigner comme l'autofinalité : l'œuvre s'accomplit comme sa propre fin, l'effectivité du produit est aussi l'effectivité de la production et du producteur. C'est jusqu'à ce sens total que peut se porter l'enjeu du proverbe *Finis coronat opus* (la fin couronne l'œuvre).

2

C'est ainsi que la notion aujourd'hui la plus communément reçue de l'« œuvre » en est venue à se dégager. Au milieu du champ sémantique très étendu de ce terme – qui va comme on sait de lexiques spécifiques comme ceux de l'alchimie, de la justice ou de l'architecture jusqu'à tous les registres possibles d'opération, de réalisation ou d'exécution – a émergé surtout à partir du XIX^e siècle un sens qu'on peut considérer comme privilégié et qui se rassemble dans l'expression d'« œuvre d'art ». Cette expression elle-même en est venue à résonner comme une tautologie et

l'« œuvre » peut désigner, absolument, le produit ou l'ensemble des produits de l'activité d'un artiste. Le roman de Zola qui s'intitule *L'Œuvre* consacre en quelque sorte cet usage, là où en 1831 Balzac employait avec « chef-d'œuvre » une expression venue du monde de l'artisanat. Certes, les deux termes ne sont pas équivalents et le second subsiste alors même que le premier a pris une valeur qui n'a pas été sans se rapprocher de lui.

Aujourd'hui la valeur emphatique et absolue de l'« œuvre » subsiste dans un usage courant, qu'il s'agisse de la critique littéraire et artistique ou bien d'un usage universitaire qui veut qu'on marque volontiers son estime à un jeune chercheur en lui disant « vous avez une œuvre » ou bien « vous aurez bientôt une œuvre » – par quoi on marque un écart significatif avec ce que représentent les « travaux », aussi riches soient-ils. En revanche, et de manière paradoxale, l'usage du mot est à peu près effacé du langage employé dans les milieux artistiques où on préfère justement parler du « travail » d'un artiste, lorsqu'on ne dispose pas de termes spécifiques comme le « livre » en littérature (l'« ouvrage » est suranné ou bien érudit, et il n'a jamais accédé à la dignité de l'« œuvre ») ou le « film » en cinéma (mais lorsqu'il faut caractériser l'unité et la complétude d'une production, on parle de l'œuvre de Ozu ou de l'œuvre de Ford).

Il y a donc une tension sourde qui travaille l'usage et le sens de l'« œuvre ». En un sens, nous savons très bien de quoi il s'agit. D'une part, ce mot a recueilli toute la force de la réalisation effective de ce type de production auquel nous avons, à peu près dans le même temps de l'histoire, réservé la concentration très particulière du mot « art » pris absolument lui aussi, c'est-à-dire détaché des valeurs distinctes des divers savoir-faire que furent les arts mécaniques ou libéraux, les arts compagnons des métiers et enfin les beaux-arts. L'œuvre s'est chargée de ce type d'accomplissement excédant toute espèce d'artisanat et de technique auquel a été censé accéder un « art » délié de tout office de transmission, de représentation ou de célébration d'un contenu de pensée historique, religieux, politique ou moral. L'œuvre est passée du côté de l'effectuation d'une réalité qui excède en quelque façon tout autre réel de nature ou de production. Elle se produit elle-même bien

plutôt que l'homme ou bien en vérité c'est dans l'œuvre et comme œuvre que l'homme se produit au-delà de l'« humain trop humain ». L'œuvre ajoute au monde une effectivité ou une *énergie* excédante.

C'est ainsi que le mot se charge de ce que Proust, par exemple, énonce lorsqu'il écrit : « [...] j'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde¹ ».

Mais d'autre part, cette même charge hyperbolique de l'œuvre l'a entraînée au-delà d'elle-même tout au moins en tant que représentation d'une effectuation accomplie et d'une *entéléchie* assurée de sa fin dernière. Il est permis de dater cet excès, qui cette fois est celui de l'œuvre sur elle-même, du moment – à partir de 1923 – où Joyce adopte l'expression « *work in progress* » pour caractériser, voire un moment pour intituler *Finnegans Wake*. L'expression finira par caractériser le livre non seulement comme un texte toujours en chantier, mais aussi comme un ouvrage dont la lecture peut indéfiniment revenir de la fin au commencement. De l'une ou de l'autre manière, l'œuvre ne finit pas et cette infinité dément l'assurance de la complétude et du but atteint.

3

Depuis Joyce, nous savons combien de formes a pu prendre l'affirmation de l'inaccomplissement de l'œuvre, voire de l'essence de l'œuvre dans son inaccomplissement, dans son « ouverture » ou dans son « désœuvrement », cependant que l'œuvre était confrontée à cette autre modalité d'incomplétude ou de déstabilisation que représente sa reproductibilité technique. Dans le même temps, c'est l'auteur qui s'est vu déstabilisé en tant que figure de l'agent ou du producteur de l'œuvre. Aussi bien sa puis-

1. Marcel Proust, *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, t. III, Jean-Yves Tadié (éd.), avec la collab. d'Antoine Compagnon et Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 375.

sance opératoire de génie que son expression voire sa hiérophanie sous les espèces de l'œuvre ont perdu leur éclat et leur magie.

De toutes ces manières, l'œuvre s'est abîmée dans les deux sens du terme : elle s'est dégradée dans son exigence de réalisation monumentale, elle a renoncé à l'édification d'un réel architectonique portant vérité à la place ou bien au-dessus de l'ordinaire réel imperceptible. C'est au contraire ce dernier qui a pris sa place dans une *mimèsis* et dans une *methexis* de l'inconsistante, inconstante et inconsciente existence triviale tant des choses que des figures d'un monde tendant vers l'insignifiance. À l'œuvre s'est substituée la manœuvre d'un autoengendrement des impressions, des combinaisons formelles, des façons de dire qu'il n'y a rien à dire ou du moins rien qui se puisse énoncer comme la formule d'une vérité accomplie.

En ce sens, l'œuvre et toute la logique et la symbolique de la production, de l'autoproduction ou de l'engendrement d'un monde, n'ont pas occupé longtemps la place qu'en fait elles avaient été poussées à occuper et qui n'était autre que celle d'un Dieu qui lui-même, depuis ses élaborations métaphysiques, avait été représenté à l'image de l'énergie productive. La mort de Dieu est la mort de la production et c'est par pur défaut d'invention que nous n'avons pas encore éclairé d'une autre lumière l'ombre qui s'étend devant son tombeau : au contraire, nous patageons dans une productivité qui ne sait que reproduire plus avant son absence de fins.

Pour autant, nous ne regrettons pas l'œuvre, si elle n'était qu'un succédané de Dieu, sans doute encore plus décevant que Dieu lui-même. Nous avons appris autre chose, une autre réalité de l'œuvre : non pas son accomplissement mais son opération, non pas sa fin mais son infinité, non pas son entéléchie mais son énergie comme acte d'une dynamique qui ne résorbe pas dans un produit – dût-il être l'« homme » – mais qui actualise sa tension, sa vibration, et – pourquoi ne pas le dire avec ce mot ? – sa vie.

La vie de l'œuvre est peut-être tout autre chose qu'un poncif. Si la vie consiste dans « la tâche de ne pas cesser d'être¹ » comme l'écrit Juan-Manuel Garrido et si, pour ce faire, elle ne cesse pas d'opérer la différence entre la vie et la mort – différence dans laquelle elle se manifeste pour ce qu'elle est (pour ce qu'elle vit) –, alors l'œuvre vit à la proportion qu'elle ne cesse pas d'ouvrir la différence en elle de sa poursuite et de sa cessation d'être. L'œuvre accomplie, *opus operatum*, met fin par définition à son opération. Celle-ci au contraire se poursuit comme *opus operans*. Ce n'est plus l'œuvre au sens de son exécution achevée et de sa manifestation plénière, bien que cela n'exclue rien de cette plénitude.

Sans doute faut-il même qu'une œuvre soit accomplie pour qu'elle manifeste dans son accomplissement ce qui l'excède ou mieux, pour qu'elle manifeste son accomplissement comme son propre outrepassement. Atteignant sa mort, une vie s'outrepasse parfois dans d'autres vies, qui peuvent être des vies de vivants ou bien des vies d'œuvres, ou bien – car pour finir, comme le dit Proust, « si avant que dans les générations futures brillent les œuvres des hommes, encore faut-il qu'il y ait des hommes² » – ni vivant ni œuvre, mais la simple affirmation que cette vie a vécu, a été vécue, s'est efforcée d'être et de donner lieu à l'événement de cette différence.

L'œuvre de même en s'accomplissant peut ouvrir sur d'autres œuvres et sur d'autres auteurs d'œuvres, mais elle peut aussi – excédant la durée des générations humaines ou plutôt s'y dérochant – outrepasser son propre achèvement dans l'affirmation qu'il y a eu cette tension pour être et pour donner lieu à l'événement œuvrant. En un sens il n'y a rien d'autre à dire de cette histoire sans historicité qui enchaîne jusqu'à nous trente mille années de mises en œuvre depuis les peintures des grottes paléolithiques (sans oublier que nous n'avons pas de documents éventuellement plus anciens de danse, de musique, pourquoi pas de poésie?). La

1. Juan-Manuel Garrido, *Chances de la pensée*, Paris, Galilée, 2011, p. 38.

2. M. Proust, *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 184.

vie des hommes est indiscernable de celle des œuvres et celles-ci vivent tout autant que nous cherchons non seulement à faire œuvre de nos vies mais aussi bien à laisser la vie faire à travers nous – voire faire de nous – ses œuvres de vie et de mort.

Cette succession des œuvres met en évidence son absence de fin, d'accomplissement, par la fin renouvelée de chacune d'entre elles, de chacune de leurs façons, de leurs manières de relancer la même et toujours différente énergie qui dès qu'elle atteint son accomplissement – chef-d'œuvre, grand-œuvre, double modèle artisanal et alchimique de toute opération – s'en dégage et manifeste que ce qu'elle réalise, ce qu'elle actualise est toujours à nouveau sa *dynamis*, sa puissance qui à l'instar de toute force ne s'exerce que par le jeu d'une différence de forces. L'œuvre est ainsi toujours la mise en jeu d'une différence entre elle-même et elle-même par quoi elle va toujours au-delà d'elle-même.

5

L'œuvre va au-delà tout autant qu'elle vient d'en deçà : elle ne projette pas sa réalisation comme peut être projetée celle d'un plan, d'une anticipation déterminée de son achèvement. Pas plus que celui-ci ne sera la vérité de l'œuvre, pas plus sa production (si ce mot n'est pas justement ici mis en difficulté) ou sa réalisation, son opération ne relèvent de la prédiction, ni même très rigoureusement du projet. Il y a toujours un surgissement qui excède l'attente, comme il y a toujours un tâtonnement qui échappe au calcul. L'œuvre est ainsi débordée en arrière par la manœuvre qui s'essaie vers elle qu'elle ignore et en avant par le désœuvrement qui la soustrait à l'achèvement où pourtant elle s'achève bien mais aussi se ruine. Blanchot écrit : « L'œuvre toujours déjà en ruine, c'est par la révérence, par ce qui la prolonge, la maintient, la consacre (l'idolâtrie propre à un nom), qu'elle se fige ou s'ajoute aux bonnes œuvres de la culture¹ ».

1. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 127.

Cela n'empêche pourtant pas qu'il ne soit pas simple à tous égards de manier cette ironie envers les « bonnes œuvres ». Car cette expression nous reconduit en même temps à une longue série sémantique qu'en effet les bondieuseries de toutes sortes d'œuvres pieuses ont réduite à la figure d'un *opus dei*. Or il faut rappeler que les « œuvres » – les *erga* de la *koiné* transcrites ensuite en *opera* – ont désigné l'action effective par opposition à la disposition spirituelle dite de la foi (*pistis*). Si Paul soulignait que les œuvres sans la foi restent sans valeur, Jacques lui opposait avec vigueur la primauté des œuvres, et très précisément des œuvres dites d'amour (*agapê, caritas*). Nous n'avons pas ici à entrer dans ce débat, sinon peut-être pour faire remarquer que dans l'opération de l'œuvre, la foi, c'est-à-dire la confiance dans ce qui doit excéder toute attente, est inséparable de l'action qui œuvre, qui manœuvre et qui se désœuvre sans cesse. Au reste, d'Augustin à Luther on a toujours très bien su que les œuvres sont elles-mêmes l'amour et la foi, et qui plus est ne sont pas nôtres mais effets de la grâce.

Ce que nous appelons les bonnes œuvres est le triste résidu d'une longue généalogie où l'effectivité de l'agir a d'abord et longtemps prévalu avant de se perdre dans la confusion des gestes prescrits, des mérites et des simagrées. S'y est pourtant aussi mêlée la signification de la mise en œuvre pratique, architecturale surtout : à chaque cathédrale s'accolait une « maison de l'œuvre » qui prenait en charge un ensemble de problèmes sociaux et financiers liés au chantier. De là provint l'« œuvre » ou la « fabrique » au sens du conseil de gestion d'un édifice religieux. En même temps l'« œuvre » devint le nom d'un organisme de soutien et d'assistance à visées déterminées, comme les nombreuses « œuvres missionnaires », mais aussi plus tard, laïcisées, comme des « œuvres socialistes », telle « œuvre parisienne pour les bains-douches à bon marché » ou telle autre « du livre pour tous ». Un journal important né en 1904 s'était baptisé *L'Œuvre* comme dans une condensation absolue de cette valeur de service d'une cause (journal qui par ailleurs privilégiait les « signatures » comme on disait alors, les articles d'auteurs).

L'œuvre ainsi comprise représente en effet l'énergie vouée à une cause qui appelle mais qui dépasse en même temps toutes les réalisations possibles.

6

C'est en ce sens que dans l'opération de l'œuvre il n'y a pas de distinction entre la foi et les œuvres, pas de différence entre une disposition confiante et des réalisations. Comme dans la plus forte tradition spirituelle, les œuvres de la foi ou celles de l'amour – ce sont les mêmes – ne sont rien d'autre que l'exercice et l'effectivité de la foi et de l'amour. Les œuvres de ce qu'on nomme l'« art » suivent au moins la même logique formelle, si même elles n'en recèlent pas le contenu vrai. C'est alors en vérité précisément une confiance qui est réalisée; c'est une fidélité qui s'affirme en acte, non comme l'apothéose d'un accomplissement – qui n'aurait plus à être fidèle à quoi que ce soit – mais comme la tension jamais résolue, jamais satisfaite d'une confiance dont l'objet ne peut être garanti.

Quel est cet objet? Quelque chose comme un sens inédit, inouï et peut-être inaudible dont les prémisses et les attentes viennent de très en deçà de l'ouvrage, de son auteur et de toutes ses circonstances, car il s'agit de rien de moins que de la totalité d'un monde ou bien – ce qui revient au même – d'un langage entier qui cherche à faire entendre une voix insolite, celle de la nouveauté du monde. Que sont *Hamlet*, la *Grande Fugue* ou bien *Madame Cézanne dans la serre*? Chaque fois, une expression neuve et une expression de la nouveauté, c'est-à-dire de la toujours même énergie renouvelée, relancée, réouverte.

Ce que « nouveauté » veut dire n'est pas du tout le « jamais vu » que soudain l'œuvre ferait voir. C'est une possibilité de voir, d'entendre ou – au sens le plus large – de dire, et cette possibilité est neuve en ce qu'elle détient en elle seulement « la langue qui la rend déchiffrable comme parole ». Ces mots sont pris parmi ceux que Foucault emploie pour caractériser l'œuvre en tant que cela dont la folie donne la « forme vidée » et « l'absence » en tant que

l'une et l'autre partagent le caractère d'« une parole qui s'enveloppe sur elle-même¹ ». Dans la folie cet enveloppement se clôt et s'exclut de la signification, dans l'œuvre il déplace les significations reçues selon des signifiances inconnues.

Mais l'inconnu ainsi ouvert n'est pas un connu à venir qui serait la fin de l'œuvre, pas plus que la signifiante n'est une signification en puissance. C'est exactement ici que se joue l'actualité, la mise en acte et en *energeia* d'une *dynamis* qui reste *dynamis*. L'opération de l'œuvre consiste dans une révélation à elle-même autant qu'à son auteur et à ses « récepteurs » ou à ses « amateurs » de sa propre ouverture et de sa propre excédence. Nous relisons *Hamlet*, nous l'interprétons à nouveau, ou bien la *Grande Fugue*, nous demandons encore à *Madame Cézanne* quelle lumière tache et presque déchire de blanc sa robe bleu sombre au milieu des fleurs dont le brun-rose se reflète sur ses joues.

La vie même vit sur ces joues. Elle vit de ces joues, ou de ce coup d'archet. Elle ne vivrait pas sans cela.

(Juin 2011)

1. Michel Foucault, « La folie, l'absence d'œuvre », dans *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 417-419.

Pour ouvrir le livre

1

Lorsque le livre est fermé, on a trois possibilités.

La première consiste à ne pas ouvrir le livre, soit littéralement, soit au moins en ce sens que l'ouvrir et le lire consiste à en répéter le texte que l'on connaît déjà, appris depuis l'enfance et possédé comme on le dit par cœur, c'est-à-dire selon une intimité qui le préserve intact dans sa récitation. En elle, on peut dire que le livre demeure indéfiniment ouvert, en quelque sorte clos dans son étalement.

La deuxième possibilité est de glisser une épingle dans l'épaisseur des pages, au hasard, et pratiquer les sorts virgiliens, c'est-à-dire qu'on trouvait un oracle dans le premier mot ou la première phrase rencontré. Cela se pratiquait avec l'*Énéide* que l'on considérait comme un poème inspiré des dieux. Une forme généralisée de cet exercice s'est nommée « bibliomancie » et comme de juste *ta biblia* en furent le terrain de prédilection. Pareille pratique revient en fait à ne pas ouvrir le livre : on y jette seulement un œil, on prend un instantané.

La troisième revient simplement à ouvrir le livre et à le garder ouvert en tournant ses pages. Cette ouverture est un mouvement. Ce mouvement n'est pas seulement la succession des pages soulevées et rabattues l'une après l'autre – cette animation que les nouvelles machines à lire informatiques s'emploient à restituer en une souplesse d'images.

Nous pratiquons les trois possibilités, simultanément, alternativement, sans toujours le savoir. Nous lisons en psalmodiant

doucement le texte quelque part au fond de la *camera oscura* qui filme le texte, nous sommes saisis au hasard par un mot, par un tour de langue où nous recueillons une espèce d'augure qui ne concerne pas notre vie mais le sentiment d'un possible et inédit surcroît de sens.

Et nous continuons à tourner les pages, gardant le livre ouvert, pour autant du moins que nous désirons poursuivre. Et nous le désirons si nous sommes *entrés* dans le livre. C'est ainsi que nous l'exprimons : nous disons « je n'ai pas pu y entrer » ou bien « une fois qu'on y est, on n'arrête plus ». Il y a donc un état, un rapport plutôt où le livre n'est pas seulement ouvert devant nous mais nous sommes en lui, nous avançons à son allure, nous nous y reconnaissons et lorsque après avoir dû interrompre la lecture nous la reprenons, tout un monde se remet en place. Ce monde est autour de nous, en nous, il n'est pas possible de faire la différence : nous y sommes, c'est un lieu, c'est-à-dire que des événements y ont lieu, des durées se poursuivent ou se contractent, des espaces s'étendent ou se referment. Nous voyons les personnes, les paysages, nous partageons des impressions, des attentes, des surprises. (C'est ce qui fait la déception à peu près inévitable de toute transposition d'un roman au cinéma : elle peut être plus ou moins habile, fine et réussie, ce qui reste peu surmontable est l'imposition d'images là où nous avons créé notre propre monde de visions évanescentes.)

Ce n'est pas seulement le cas du récit et de la fiction. Un texte de pensée – ce qui ne veut pas dire un document d'information – ne va pas sans rythme, sans allure, sans inflexions ni sans évocations d'images ou d'affects.

Lisons par exemple ceci chez Merleau-Ponty : « Seul le motif central d'une philosophie, une fois compris, donne aux textes du philosophe la valeur de signes adéquats. Il y a donc une reprise de la pensée d'autrui à travers la parole, une réflexion en autrui, un pouvoir de penser *d'après autrui* qui enrichit ses pensées propres ¹ ».

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 865.

Cette phrase, nous n'en comprenons pas seulement le sens, mais elle se communique à nous sensiblement, par des mots comme « reprise » ou « réflexion en », par les italiques de « *d'après* », etc. On pourrait dire que la phrase fait ce qu'elle dit... Que toute parole soit performative, c'est une indication qu'on peut trouver au moins chez Derrida mais aussi bien dans l'expérience et singulièrement dans celle de la littérature.

2

Car cette dernière ne porte pas son nom pour rien : elle met la lettre en acte. La lettre, c'est l'articulation, cœur de la parole et du langage. C'est-à-dire non seulement les deux articulations – sémantique et phonétique – propres au langage mais la prononciation, l'émission, la modulation, le ton, le style et ce qu'on a fini par nommer l'écriture.

Merleau-Ponty poursuit au même endroit : « Il faut bien que le sens des mots soit finalement induit par les mots eux-mêmes, ou plus exactement que leur signification conceptuelle se forme par prélèvement sur une *signification gestuelle* qui, elle, est immanente à la parole ».

La littérature est geste, pour autant qu'elle est parole. Or elle est par essence orale comme Lacoue-Labarthe aimait à l'affirmer¹. Ce qui veut dire à la fois adressée, envoyée et ne trouvant ou ne donnant son sens que dans son envoi (on n'ose dire dans son envol... et pourtant...). L'ouverture du livre, c'est le rideau levé sur la scène de ces gestes d'envoi. S'y jouent toutes les possibilités, postures, allures, inventions de ce qui rassemble son énergie initiale dans cette formule de Didier Cahen : « *je parle pour l'autre*² ». En vue de lui, à lui, à sa place, en son nom.

Et l'autre bien entendu – oui, celui dont on a entendu l'adresse – c'est aussi bien « moi-même », qui n'a rien ou très peu affaire avec ce *je* qui parle. Et c'est en moi-même comme en l'autre soi-

1. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *Phrase*, op. cit., p. 173.

2. Didier Cahen, *À livre ouvert*, Paris, Hermann, 2013.

même l'ouverture à un *pour l'autre* : pour un ailleurs, pour un dehors dont essentiellement il est nécessaire qu'il n'ait pas forme ni fonction de but ou de destination, d'accomplissement de trajet ni de conclusion d'opération. Il est au contraire attendu qu'on sorte de tous ces registres, qu'on les oublie et qu'on laisse s'y substituer une espèce de dérive occupée d'elle-même : celle à laquelle le lecteur consent lorsqu'il va plus loin dans le livre.

C'est alors que celui-ci est ouvert. Il est ouvert à ce qu'il contient et délivre : un sens se déroulant (se produisant, se traçant) pour lui-même et pour aucune autre fin. Qu'on y voie délassément, divertissement n'a rien de choquant : il s'agit en effet de se laisser divertir, détourner des besoins d'intention et de production et de laisser survenir un geste qui fait signe vers l'éblouissement dans lequel on comprend, un instant, que le monde paraît lorsque nous le faisons paraître. Et « nous » c'est chaque fois « je », un seul *pour tous*, tout au moins pour beaucoup.

« On comprend » : c'est trop dire, c'est mal dire. On est bien plutôt compris, on est pris, saisi par l'ouverture du livre dans laquelle on a été entraîné (ou pas : il y a des livres qui me restent fermés, ou d'autres qui se referment ; on n'explore jamais assez cette affaire délicate du goût, des penchants, des pulsations singulières – ici comme en toute matière sensible, esthétique...). Et pourtant on comprend, on est pris dans une pensée. Qui toujours est à la fois pensée d'un récit, d'une figure, d'un ton, d'une langue et pensée de ceci, que cela nous est dit, raconté, là devant, dans le livre, à distance, dans une fiction ou dans un discours – peu importe : dans un élément qui se détache du monde et flotte devant.

3

Qui flotte incertain, labile, inconsistent, irréel : littérature – tout le reste ! Le reste du sérieux, du construit, de l'important, du certain, de l'attesté. Mais ce reste est aussi ce qui précède toute occupation sérieuse du genre la-vie-la-mort, la-peine-le-plaisir, le-labeur-le-repos. Cela précède parce que le parler est plus ancien

que tout cela et parce que dans le parler plus ancien encore est le proférer : le porter devant soi, le présenter, le déclarer.

Déclarer – comme on déclare une marchandise, un amour, une association, l'ouverture d'une séance. Cela signifie (*calo, clamo*) faire résonner. Le réel n'est pas s'il ne résonne pas dans l'irréel. C'est là ce qui nous précède et sans quoi nous ne serions pas les animaux parlants, sans quoi les animaux mêmes ne seraient pas qui en meuglant, sifflant, aboyant font déjà retentir le monde.

Voilà pourquoi la littérature est orale : elle s'ouvre en un retentissement jamais commencé, jamais terminé, dans une glossolalie de la présence sans laquelle tout serait purement absent.

Mais voilà pourquoi elle est écrite : le retentissement doit revenir, il doit se répéter, se faire écho afin de s'entendre et de se relancer. La littérature est écrite dans son oralité même : elle se récite, elle s'apprend par cœur, elle est formulaire et cadence. Lorsque vient l'écriture, c'est seulement cette antécédence de la résonance qui s'expose comme telle.

Et c'est bien pourquoi parmi tous les métiers un seul ignore la hiérarchie : le scribe est son propre chef, affirme l'Égyptien Khéty (dont la plaisanterie rusée comporte son revers très sérieux : c'est bien entre les mains du scribe que toutes les autres activités se trouvent consignées, comptées, déclarées).

La littérature : la déclaration qui n'a d'autre compte à rendre que sa propre inscription, son articulation, sa circulation, sa récitation, sa lecture. L'écrit ne rejoint pas vraiment le monde des choses : à preuve que le livre ne vaut que par son ouverture et par sa résonance lorsqu'il se referme, provisoirement toujours. Le livre n'est objet remarquable et bibliophilique que pour autant qu'il est matière sensiblement impalpable. Il est *liber*, pellicule mince prélevée entre le *cortex* et la *materia*, il a la consistance infime d'une forme.

La feuille – peau, papyrus, papier, écran – est le lieu de ce que Duchamp nomme l'*inframince* et dont un des exemples se donne avec « *Le creux dans le papier entre le recto et le verso d'une fine feuille...* ». En s'appuyant sur Hésychios on peut estimer que la littérature doit son nom à une transcription du mot grec *diphthera* qui désigne la peau tannée, le cuir aminci dont on fera le par-

chemin. Il s'agit toujours de peau, de pellicule, de cela par quoi les choses viennent se déclarer à la surface et les unes aux autres.

Le livre ouvert, toutes ses feuilles résonnent entre elles et tous les livres à tour de rôle s'ouvrent les uns aux autres, les uns dans et pour les autres – reste éloquent de ce monde fortuit.

(2013)

Exergues

Dichtung und Wahrheit. – D’où cela nous vient-il ? D’où provient cela, qui n’est pas une phrase, et ne fait pas de sens ?

Cela ne nous vient pas du titre trop fameux des Mémoires de Monsieur le Conseiller aulique. Lui-même l’avait déjà reçu d’ailleurs : d’une vieille inquiétude de la vérité, et d’une vieille hantise de la poésie.

Suis-je vraie ? se demande la vérité. Y a-t-il plus vrai que moi, qui suis la vérité même ? Elle répond : il y a plus vrai que le vrai, disant le vrai sur le vrai, réduisant au silence les plus redoutables arguments des sceptiques. Elle appelle cela « poésie », plus vraie que le vrai, exacte sans mesure et puissante sans preuve. Cette vérité se manifeste d’elle-même.

Suis-je vraie ? se demande la poésie. Y a-t-il plus vrai que mon éclat, que ma profondeur et que mon chant ? Il y a plus vrai : il y a ce qui ne chante pas et qui n’enchanté pas, ce qui n’a pas à briller et ne saurait donc s’obscurcir, la mesure même, et la preuve, la fidélité et la foi. Cette vérité se manifeste d’elle-même.

C’était donc peine perdue, Monsieur le Conseiller aulique... Mais il est vrai que vous aviez trouvé, tout autrement, le secret de la distinction : « Je consacrais à la poésie les premières heures de la matinée. Le milieu du jour appartenait aux affaires. »

Haine de la poésie. – Il osa trop, celui qui osa cet autre titre, adverse et complice. Il trahit son dépit, son désir enfiévré du pouvoir de la poésie. Non une volonté de puissance, mais une volonté de chance, disait-il. Nulle volonté, par conséquent, mais un

accueil. Cet accueil fait la poésie : l'accueil infini de la chance finie que propose l'instant d'une profération.

De la poésie, il haïssait les codes et les croyances. Les codes : abondance ou retenue, images ou leurs effacements, et tous les règlements des langues narcissiques, complaisantes pour l'éclat des mots, – et les croyances : nommer l'innommable, saisir l'instant, convoquer les dieux.

Mais il ne haïssait pas, il ne pouvait pas haïr de laisser sa bouche accueillir une profération. Car la poésie est de parler sans volonté.

À la recherche du temps perdu. – Il ne s'était jamais couché sans un baiser de sa mère, et cela faisait une seule phrase interminable et sans fin reprise, le dessin sinueux, incertain et pourtant toujours identique du trajet de sa mère jusqu'à sa chambre et jusqu'à son lit, une lente profération obstinée qui ouvrait sans les desserrer les lèvres de l'enfant, tandis que d'autres lèvres, silencieuses aussi – et proférant quelle bénédiction, fervente ou distraite? – venaient toucher son front ou sa joue, avec cet infime mouvement du baiser, trop peu pour former une parole, mais déjà trop pour que les lèvres soient simplement muettes, remuées au contraire de la même articulation imperceptible, du même écartement pas même murmurant dont le long discours éperdu qu'il ne connaissait pas venait écarter ses propres lèvres, avant de l'abandonner à la nuit, à l'absence des signes et à l'insistance des phrases enchaînées.

Finnegans Wake. – Vous le retrouvez sans volonté, le livre. Il avait voulu... À présent, vous pouvez l'ouvrir, n'importe où, et le fermer, surtout le fermer. L'ayant ouvert, vous l'avez refermé : il ne dira rien, il ne lâchera rien, il n'est pas illisible – au contraire – mais il n'est pas à lire. En le fermant, vous l'ouvrez : cette agitation de mâchoires, de lèvres et de langues, c'est la poésie, un étrange étranglement. Fermez-lui sa gueule. (Il rit, il se livre enfin.)

Une saison en enfer. – Il n'y a plus d'enfer, il n'y a plus de poésie. Le poète ne partira plus, il n'aura plus les fièvres. Nous

nous éloignerons des fastes du poème. Nous ne convertirons plus nos douleurs en élégies. Nous ne capitaliserons plus nos échecs. Et pourtant, nous ferons le voyage, ici même. Nous connaissons l'angoisse du départ, et le souci du retour, de la répétition.

Pourquoi de la détresse en des temps de poètes ?

Méditations touchant la première philosophie. – Après y avoir bien pensé... il aurait pu se faire que je ne sois pas, mais si je prononce que je suis, il faut nécessairement que cela soit vrai. Parce que je le prononce. Je profère : « je suis », cela même est donc vrai, que je suis celui qui prononce qu'il est. Je ne saurais, n'étant pas, proférer que je suis sans qu'à l'instant, au sein de mon propre non-être, je sois. Je ne suis rien, nulle chose, sinon quelque chose qui dit qu'elle est. Quelle chose ? Une existence, un poème, une surprise, une prononciation. Après y avoir bien pensé, sans y penser, je ne pense pas, je suis. « Je » est toute la pensée songeuse de cet être. – Toi, tu es l'existence que je ne suis pas, la vérité.

XXX. – Écrire, disait-elle, est s'aveugler sur tout le reste, sur tout ce qui n'est pas l'objet présent de l'écriture. La poésie devrait être l'écriture sans aveuglement. Elle n'oublierait rien, elle ne suspendrait rien. Ce n'est pas qu'elle dirait tout. La poésie serait fragmentaire, et multiple – mais elle ne s'aveuglerait pas sur tout le reste. Elle ne serait pas non plus voyante. Mais la lumière ne serait pas limitée. – Elle ajoutait : je ne serais plus délaissée.

Sein und Zeit. – L'existant dont l'être est mis en jeu dans son être même a un nom propre. Son être est d'être parié, risqué, dans son être même, et de n'être gagé sur rien d'autre que sur son à-venir. Il est d'avoir à arriver, ou à disparaître. C'est pourquoi il a un nom propre, il est le seul à l'avoir, et il n'a que cela. Ou bien, il n'est que ce nom.

Cela n'est pas dit, car cela ne peut être discoursu. C'est une leçon secrète. Ce ne peut être qu'un appel. Il faut appeler cet existant, chaque fois celui qui n'est aucun autre, chaque fois singulier et singulièrement nommé. « Martin », « Georges », « Marie » :

chaque fois son nom propre est sans propriété. Il l'appelle seulement, il l'appelle à venir.

Les psaumes de David. – Des profondeurs je crie vers toi... Écoute ma prière... Je crie vers toi... Écoute... Jusques à quand ? – Mais auprès de toi est la grâce, l'abondance de peu de mots, une réserve obscure. (Il psalmodie, il touche les cordes une à une, les tirant et les relâchant selon l'ordre et la mesure.)

Tropique du cancer. – Nue et fendue, défendue, elle défie l'intimité. Elle sera toujours plus intime que la plus proche proximité, plus écartée que l'extrême inimité. Elle débordera toujours, au-dedans comme au-dehors. C'est une bouche, que ses lèvres ouvrent et ferment, proférant l'intimité, offrant et exposant l'indescriptible : une bouche baisée, une cadence, un serrement de cœur, un écoulement.

Ici les mots ne sont plus des signes ni des appellations. Ils ne font que toucher la page, et trouer l'écriture. La voici forcée, écartée, trempée, désœuvrée. La littérature est foutue. Il n'y a rien à décrire, et rien à nommer. Les mots obscènes n'ont pas de sens. La poésie ne doit pas délivrer l'obscénité ; elle ne doit pas non plus nous en délivrer.

L'Iliade. – ... la colère hideuse et mortelle, glorieuse et guerrière, qu'il te fut demandé de chanter, déesse, cette colère nous brûle encore. C'est une impatience pour la cause des Grecs : leur mémoire scande la nôtre. Mais c'est une pitié sans fin pour les remparts adverses. Car c'est Ilion, et non les Grecs, que nous avons perdu.

Le Chant du bourreau. – Comment il a tout enregistré, comment il a enquêté et fait enquêter, recherché les personnes, consulté les archives, les dossiers, tout un arsenal de magnétophones, de téléphones, de notes, de machines à écrire, de déplacements en avion et en voiture, toute une administration des mémoires, des témoignages, des fidélités, des documents privés, toute une machinerie à consigner, à détecter, à déchiffrer, à

confronter, à authentifier, à combler les lacunes. Comment ça s'est enregistré, voix confuses, discours tronqués, fragments jetés le long des highways, dans les motels, les stations de télévision, et longue, continue, irrécusable, une profération de la détresse et de l'amour sans fin, de l'espace sans direction, néons clignotants, corps suants, petites maisons de bois, hommes de loi. Comment les policiers parlaient dans leurs radios, et comment il l'appelait « Baby ». Fin de la fiction, commencement de la poésie.

La phénoménologie de l'esprit. – Passé la phrase, passé le discours, ce n'est pas le silence.

Le pur élément de la pensée n'est pas de la pensée, n'est pas de la cogitation. C'est de simplement accueillir le savoir immédiat de ce qui est immédiatement. Ce savoir n'est pas un savoir – ni science, ni théorie, ni intelligence –, il est lui-même l'accueil de ce qui est, de ce qui est offert. Nous devons être accueillants pour lui, et ne rien altérer de lui comme il s'offre. – Nous tendons les mains, les lèvres, en une grammaire éperdue.

XXX. – Il lui disait la vérité, il lui disait que c'était la vérité, et qu'il n'en pouvait plus de la dire, de ne pas arriver à la dire, de ne pas arriver à la faire arriver, à la laisser arriver, de ne pas arriver à en faire cette vérité qui saurait s'imposer d'elle-même. Il lui disait que c'était la vérité, qu'il n'arrivait pas à la laisser faire, à la laisser le défaire.

(1984)

II

Poésie



Calcul du poète

1. Deux hypothèses – partielles et limitées – serviront ici d'axiomes pour une brève incursion dans la poétique de Hölderlin.

La première : c'est le poète qui importe à Hölderlin, plus que la poésie.

La seconde : la tâche du poète, avant toute autre chose, est un calcul.

Ces deux hypothèses sont liées entre elles : le calcul renvoie à l'activité et à la décision du poète, avant de renvoyer à la disposition du poème, où il inscrit seulement son résultat. Cela fait de la poétique hölderlinienne autre chose qu'un « art poétique », qu'une théorie littéraire et esthétique. Et pourtant, cela donne en même temps la première place, chez Hölderlin, à l'*ars poetica*, à la technique de composition, et à ce que doit être son technicien, celui qui « s'y connaît ». La poésie est autre chose que la poésie, et autre chose aussi que la pensée. C'est ainsi qu'elle est ici, très précisément, cette double limite d'elle-même : le poète lui-même, et son calcul¹.

1. C'est dire que je passe ici, délibérément, à côté de l'interprétation heideggerienne de Hölderlin. Je ferai seulement remarquer que cette interprétation, considérée indépendamment de ses thèmes, laisse toujours de côté, pour sa part, la poétique de Hölderlin, même lorsqu'elle y fait, rarement, allusion (par exemple, *Approche de Hölderlin*, trad. de l'allemand par H. Corbin, M. Deguy, Fr. Fédier et J. Launay, Paris, Gallimard, 1973, p. 242-243), et même lorsqu'elle prend des précautions au sujet de la nature poétique des textes qu'elle interprète philosophiquement (par exemple, dans l'introduction au cours sur

2. De cette double hypothèse témoignerait déjà, à sa manière, la distribution matérielle d'une œuvre où les essais, joints à *Hypérion* et aux traductions, occupent une place importante, même si leur quantité n'égale pas celle des poèmes. En témoignerait aussi, du moins à mon sentiment de lecteur, l'impression mal définie mais tenace d'un relatif désintérêt de Hölderlin pour le poème lui-même. Sans doute, le mot est trop fort, et la nuance exacte se laisse mal saisir : tout se passe pourtant comme si le poète inclinait, à la limite, vers un certain abandon de ses poèmes – laissés en somme à eux-mêmes, et à une certaine monotonie de leur cours, sans trop de souci de l'achèvement (de la pièce ouvragée) – tandis que dans la recherche « théorique » (comme dans les essais de variantes, souvent laissés en suspens), il s'inquiète, se tend, se reprend, se relance, et souvent s'épuise, en direction d'une précision qui se dérobe autant qu'elle est impérieusement requise.

À cet égard, on peut être tenté de penser que Hölderlin, dans l'ordre de la pensée – et que cette pensée concerne l'*ars poetica* ou bien des motifs proprement philosophiques –, s'essouffle bien souvent dans la recherche d'une construction dialectique et spéculative dont il ne trouve à proprement parler ni la figure ni la démarche exactes, à la différence de ses deux amis philosophes tout proches, Schelling et Hegel, avec lesquels il a partagé le commun idéal postkantien du « système ». On n'aura sans doute pas tort d'y voir une espèce de maladresse et d'impasse de la voie philosophique comme telle. Hölderlin ne sait pas vraiment y faire en *ars philosophica*.

l'hymne « Germanie »). Je reviendrai ailleurs sur le rapport ou non-rapport de Heidegger à l'*ars poetica* en tant que tel. Par ailleurs, je risque ce bref essai en franc-tireur (c'est-à-dire en ignorant) des études proprement techniques de la poétique hölderlinienne, comme celle de Lawrence Ryan, que me signale Alexandre Garcia-Düttman (*Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart, Metzler, 1960). Mais il faut signaler une dette envers les essais d'Éliane Escoubas, François Fédier et Rainer Nägele recueillis dans le *Cahier de L'Herne Hölderlin*, dirigé par Jean-François Courtine (Paris, 1989). De manière générale, toutefois, je ne prétends pas proposer une véritable « interprétation de Hölderlin » : je laisse volontairement de côté trop d'aspects de sa pensée. Hölderlin est ici à mi-chemin entre le thème et le prétexte.

C'est affaire de tempérament, mais c'est aussi, et c'est d'abord, parce qu'il ne pose pas non plus simplement ou seulement une question philosophique. Il pose précisément la question d'une autre façon d'aborder les « questions » en général, la question d'un autre *ars* ou *tekhnè*. C'est pourquoi il ne suffit pas de dire que Hölderlin est un penseur : il faut ajouter aussitôt qu'il ne pense pas comme un penseur, pas selon l'*ars* de la pensée. La première pensée de Hölderlin est peut-être celle-ci : que les philosophes doivent élaborer un système, au sens le plus fort, le plus organique du mot, mais que le poète doit toucher à autre chose encore qu'à une unité synthétique, fût-elle vivante et articulatoire. Le poète doit toucher à un point absolu d'exactitude, qui est l'enjeu d'un calcul plus que d'une construction, d'une production ou d'un engendrement. Il faut toucher à ce point, ou se poser sur lui, ou le prendre en vue : c'est autre chose que d'assembler les éléments d'une totalité articulée. Le point échappe à l'assemblage. Le philosophe a pour objet la synthèse – le poète a pour projet la synopse. La première signifie d'abord l'opération, la seconde l'appréhension. La première exige le temps de l'élaboration et du parcours, la seconde exige l'espace de temps d'une visée et d'un coup ajusté, l'instant – et peut-être avec lui la syncope.

3. Ce qui caractérise le poète pour Hölderlin est dit dans ces mots : la « précision constante de la conscience avec laquelle le poète regarde un tout¹ » (« *durchgängiger Bestimmtheit des Bewußtseins wird, womit der Dichter auf ein Ganzes blickt* »). *Bestimmtheit* peut être rendu par « détermination » ou par « précision » : le poète a une conscience absolument et constamment déterminée, complète et unifiée, sans reste, qui ne retient rien en soi et se donne toute à son regard. Ce n'est sans doute pas exactement ce que le philosophe entend par « conscience ». Elle comporte moins le moment du rapport à soi, de la re-présentation en

1. P. 662 : ces numéros de page renvoient à l'édition de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet (F. Hölderlin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967). Je m'en tiens à cette référence, par commodité, modifiant parfois les traductions, lorsque c'est absolument nécessaire. Sauf indications contraires, c'est toujours Hölderlin qui souligne.

tant que telle, que l'unique moment du regard – même pas l'intention, mais l'ouverture, le regard porté ou jeté sur (*Blick auf*), devant, hors de soi.

Le jet de ce regard atteint un *tout* : la totalité de ce tout est ainsi touchée par-delà – ou en-delà de – toute composition ou synthèse, au centre, au cœur, au joint qui ne totalise pas, mais qui est le tout. C'est l'être-tout du tout qui est visé et vu, directement, impeccablement. Et puisque c'est le *tout* – Hölderlin ne souligne pas le mot en vain –, ce centre n'est pas plus intérieur qu'il n'est extérieur. Il est identiquement et immédiatement le contour et la périphérie. Il n'est pas le concept, mais la figure et l'existence du tout : le tout se montrant comme tout. Le tout se faisant voir pour un regard, par un regard exactement posé sur lui – pour un regard et par un regard qui n'est, en fin de compte, que le se-faire-voir du tout lui-même.

Le poète : le tout clairement présent. La présence irrécusable et irrécusablement ponctuelle du tout. L'acte qui calcule exactement le moment – l'instant, la pesée, le passage – de la présence du tout. L'acte qui ne laisse donc rien hors de lui : ni l'arrière-fond d'une « intention » ni celui d'une « chose en soi ». Mais la chose même en présence du regard même, dans la clarté même – et l'écartement, l'écroulement de cette « mêmeté », son calcul exact.

Rien d'autre : dans ces conditions il serait plus juste de dire « personne d'autre ». Le poète n'est pas le « sujet » de la représentation du tout, mais le lieu de la vision du tout *in persona*. Hölderlin nomme aussi cela « le pur », ou la « pure individualité [poétique] » (p. 622 et *passim*).

4. La pureté holderlinienne n'est pas ce qui ne comporterait ni mélange ni altérité. Elle est au contraire la pure coïncidence du même et de l'autre, du propre et de l'étranger, de l'humain et du « divin » : cette coïncidence où le regard n'est regard sur la chose – et n'est regard pour elle – que dans la mesure où il se fait, et où il est fait, le paraître même de la chose. L'unité de mesure est donc ici l'exactitude même, la *pure* coïncidence.

« Concision », « sobriété », ces autres maîtres-mots de Hölderlin, ne désignent pas autre chose. Il s'agit beaucoup moins,

avec eux, d'une économie des moyens que d'une extrême précision de la fin – de cette extrémité où la précision elle-même s'évanouit au profit de l'exactitude rigoureuse : le tout, chaque fois ce tout (du monde, de l'homme, de la communauté, d'une époque, d'une forme, d'un pays, d'un fleuve, d'un dieu...). L'économie de moyens en découle, à savoir la brièveté de ce qu'on appellerait ailleurs « image » et qui devient « regard » lorsqu'on écrit, par exemple : « depuis que nous sommes un dialogue¹ ».

Ce n'est pas une image, c'est une stricte proposition prédicative, qui dit que nous sommes, de fait, un dialogue (un entretien, un parler-ensemble ou l'un-avec-l'autre, un *Gespräch*, un ensemble parlant). Non pas que nous sommes en dialogue, mais que nous sommes notre dialogue. « Nous » : nous tous, ceux qui parlent, définis dans leur être par le parler-entre-eux. Ainsi, le tout du « nous » indéterminé est absolument déterminé : nous sommes cet entre-nous, qui est langage et, réciproquement, le langage est l'entre-nous.

Le calcul consiste à poser ou à viser exactement cet être, et rien d'autre, sans approximation, sans comparaison ni métaphore. Libre au philosophe de gloser cet « entre », ou ce « ge- » du *Gespräch*, mais il importe ici qu'il soit énoncé tout droit, droit au but, c'est-à-dire aussi bien droit à la source : le poète qui dit « nous » et qui parle ainsi déjà *pour* nous, c'est-à-dire à nous et à notre place, mais ainsi, aussi, à la place de l'« entre », dans l'« entre » même, exactement. Le linguiste dirait : le vers performe ce qu'il énonce. Il parle déjà entre *nous*, il nous a pris, calculés, placés à la source d'émission singulière plurielle de l'entretien.

Il en va de même avec « *depuis* que nous sommes ». « Depuis » est le calcul exact d'une indétermination. Le poète ne dit pas depuis quand, parce que ce n'est pas mesurable (pas plus que le « nous »). Le moment « depuis » lequel « nous sommes un entretien » est aussi ancien que l'entretien lui-même, qui est à son tour aussi ancien que toute ancienneté possible – que le « matin » nommé par le vers précédent – *et* aussi récent que son énoncé, à l'instant. Il est absolument immémorial et contemporain.

1. Traduction de J.-L. Nancy.

« Depuis » calcule tout l'intervalle de l'immémorial à l'actuel présent : un intervalle nul et infini. « Depuis » mesure ainsi une cadence d'éternité.

Mais il faut entendre la mesure telle qu'elle est calculée en allemand. « *Seit ein Gespräch wir sind* » : l'ordre grammatical usuel n'est pas respecté. Il faudrait traduire : « Depuis qu'un dialogue nous sommes », et l'on pourrait même entendre : « Depuis un dialogue nous sommes ». Au lieu d'être tissés ensemble dans la syntaxe (*seit wir ein Gespräch sind*), « un dialogue » et « nous sommes » restent deux blocs côte à côte, exactement juxtaposés. « Nous », décalé de sa place ordinaire, porte l'accent : ce qu'est un *Gespräch*, voilà ce que nous sommes. Et pour peu qu'on lise le vers en entier, cet être se précisera encore : « *Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander* » = « Depuis que nous sommes un dialogue et que nous avons l'un de l'autre nouvelles », mais aussi bien : « Depuis qu'un dialogue nous sommes et entendons l'un de l'autre » ; nous sommes *que* nous nous entendons l'un l'autre, nous sommes que nous entendons l'un de l'autre ce que nous sommes, ce que nous sommes, nous apprenons l'un de l'autre, comme notre entretien lui-même.

5. Chaque fois, ainsi, ce qui est calculé est proprement un incalculable. Or ce « qui ne peut être calculé » (p. 952), c'est « le sens vivant » (p. 951). Le calcul consiste à rapporter ce sens incalculable au « mode » ou au « statut » d'« équilibre » (p. 952) qui est celui de l'œuvre.

L'œuvre n'est pas une mesure donnée à laquelle le poète soumettrait l'incommensurable, comme à un joug et à une limitation. Mais la mesure qu'est l'œuvre permet de calculer le rapport de l'incalculable (du sens) à une brève trouée de mots. C'est toujours, en quelque sorte, un calcul infinitésimal, le calcul d'un point exact de fuite ou de tangence : la coïncidence du sens incalculable et d'une brève parole.

Ce n'est pas l'indicible qui serait dit, de manière fugitive ou analogique, et par conséquent de manière biaisée. Il n'y a, pour le calcul, ni indicible ni dicible, il y a seulement le dire exact. C'est aussi pourquoi, si le calcul est « calcul du statut de l'œuvre »

(p. 951), cela ne signifie pas qu'il est subordonné à l'œuvre comme produit (sur le mode romantique : comme production finie de l'infini : ainsi, pas de thème du fragment chez Hölderlin). L'œuvre est plutôt, disons, tendanciuellement, le lieu d'un dire exact : point de passage, intonation, flexion.

L'exactitude est le propre du calcul. Elle est à la fois l'extrémité infinie et le retournement de l'approximation. Le calcul ne se fait pas dans l'à-peu-près, ni par excès ni par défaut. Il n'admet pas de marge (parce qu'il n'a pas de fin pratique). Ainsi, il tombe juste, ou il ne tombe pas. Aucune approximation, aucun halo de sens : mais la coïncidence, sans débordement ni reste, et fût-ce en un seul point, du dire et du dit.

Cette exactitude est tout d'abord celle des poètes eux-mêmes :

Il importe avant tout que les êtres parfaits n'écartent pas trop ce qui est inférieur, que les meilleurs ne s'éloignent pas trop de ce qui est barbare ; mais qu'ils ne s'y mêlent pas trop non plus, *qu'ils sachent reconnaître exactement et sans passion la distance qui les sépare des autres et que cette connaissance leur dicte ce qu'ils ont à faire et à subir.* (P. 608)

Exactement : *bestimmt*, de manière déterminée, clairement définie, découpée, selon qu'une voix (*Stimme*) le pose et l'accorde. Ce qu'on appelle « le ton juste », c'est-à-dire aussi « juste le ton », sans rien de plus ni de moins. Juste le ton de celui qui trouve le ton, et comment ce ton l'accorde aux autres en le séparant d'eux.

(Ici, bien sûr, le commentaire tremble. On peut entendre ces phrases, il est impossible de le récuser, sur un ton terrible, de Troisième Reich. On peut aussi les entendre sur le ton de la simple et juste mesure, celle qui permet juste la distinction d'un ton sur l'indistinction d'un murmure. C'est ici la question de l'Allemagne, non celle du seul Hölderlin, et je n'ai pas à en parler. Sinon pour faire remarquer que la mesure de la mesure, la mesure de la « sobriété » et du « courage », la mesure du « calcul » exact, l'unité appropriée n'est pas donnée, et qu'il ne faut jamais croire qu'elle le soit, ni qu'elle puisse l'être. Pour Hölderlin, rien n'est donné, pas même ce qu'il nomme « allemand ». C'est toujours comme « [u]ne étrangère » que vient « la Voix façonneuse

d'hommes » (p. 841). Lorsque Hölderlin identifie « l'Allemagne », « Stuttgart », « Heidelberg » ou « le Neckar », il s'agit de l'exactitude et de la clarté du regard, des lieux précis où il se pose, plutôt que des sanctuaires d'un destin. Au reste, il nomme aussi « la Charente », « la Provence » et « les pays de la Gascogne », aussi bien que « Gênes » ou « Lisbonne ». Le divin est toujours « errant » (p. 462), et pour « l'âme, de patrie privée », le seul « domaine » (p. 463) et l'« amical asile » se trouve dans le « chant » (p. 462). Si la patrie était donnée, toute la poétique du calcul serait inutile.)

6. L'exactitude exige l'exclusion de ce qui se prolonge de manière indéterminée. L'unité du tout doit être saisie au passage, comme passage, et non poursuivie le long de son mouvement. Le dire de ce qui est dit, sans rien de plus, doit suspendre le discours. Ainsi la justesse de l'enchaînement, de la « consécution rythmique », tient à son interruption, à la « césure », en quoi consiste aussi bien « la pure parole, la suspension antirythmique¹ » (p. 952). Le rythme est fait de l'antirythme, comme la figure de sa découpe, et c'est pourquoi « la consécution du calcul, et le rythme avec elle, est divisé² » (p. 952).

Le cours du sens doit être interrompu pour que le sens ait lieu, pour qu'il soit saisi au passage – pour que soit saisie l'unité d'un tout qui est plus et autre chose que le tout de ses moments, étant au contraire leur scansion commune et leur syncope. Voilà tout le calcul du poète, et son geste tendu, inapaisable, le geste d'un « arrachement » (p. 952).

Arracher – à tout ce qui ferait emportement, croissance, excroissance de significations, à tout ce qui ferait ensemble et

1. C'est ici évidemment le point de recoupement entre cette analyse et celle du tragique hölderlinien faite par Philippe Lacoue-Labarthe sous le titre « La césure du spéculatif » dans *L'Antigone de Hölderlin* (Paris, Christian Bourgois, 1978). On verra aussi les prolongements que lui donne Arnaud Villani dans le *Cahier de L'Herne*, puis dans « Courage de la poésie » (Paris, Les Conférences du Perroquet, 1993), ainsi qu'avec l'étude, par Jean-François Courtine, de l'écart hölderlinien par rapport à l'idéalisme spéculatif, « Hölderlin au seuil de l'idéalisme allemand », dans *Extase de la raison. Essais sur Schelling* (Paris, Galilée, 1990).

2. Traduction de J.-L. Nancy.

totalisation du tout, au lieu de laisser le tout à sa coupe unique –, arracher doit se faire « au bon moment et au bon endroit » (p. 607). Cela exige « une grande rapidité de compréhension » (p. 607), car c'est le tout, la pureté du tout en tant que tel qui doit être saisie et scandée. Mais pour cela, aucun critère n'est donné d'ailleurs, aucune garantie. L'unité du tout, le sens du sens, n'est pas une partie qu'on pourrait déduire de l'ensemble des autres. Le calcul n'est pas une déduction : c'est une visée. Il n'y a pas, pour viser l'unité du tout, de mesure extérieure à la visée elle-même. Le bon moment et le bon endroit, le *χαίρος* du poète, doit donc être le tout lui-même, sa coïncidence en personne. Le tout, chaque tout, et même le tout de tous les tous, ne se définit pas par un remplissement, mais par une coïncidence.

Pour aller droit au but, le moment opportun n'est pas une circonstance extérieure. Il fait partie du tout. Il est l'unité qui se présente (et qui, sans doute, n'est rien d'autre en elle-même que cette venue en présence, cette exposition, cette offrande et cette scansion). C'est pourquoi le calcul n'évalue pas des moyens, des voies d'accès. Il ne calcule pas en ce sens-là. Il est plutôt l'essence du calcul : compte de l'unité, le *un* posé, donné, jeté en tant que un. Pour cette raison, il ne faut pas « s'attarde[r] craintivement » (p. 607). Celui qui s'attarde (serait-ce lui, le philosophe?) a peur, il a peur de manquer l'unité, ou bien il a peur de l'unité elle-même. Il la pense donc trop mince ou trop grande, et ainsi toujours insaisissable – alors qu'elle est la saisie même, mais la saisie qui se dessaisit dans l'unité.

Aussi, « [c]'est par la joie que tu t'efforceras de comprendre le pur en général ». L'intelligence est « toujours biaise » (p. 607). La joie, ou l'amour, n'est pas une intelligence plus haute, ni plus profonde. Elle est cette compréhension dans laquelle c'est la rapidité qui comprend, parce que la rapidité saisit l'insaisissable, et s'y dessaisit. Elle seule circonscrit le tout, son unité, le sens au passage. La rapidité ne va pas « plus vite » : elle est la vitesse même, le droit au but. L'amour, de même, n'est pas un sentiment plus passionné ou une relation plus forte : ni sentiment ni relation, il est le calcul exact de l'« un » de l'autre, sa coupe juste.

Cette circonscription, cette découpe, cerne la différence de l'unité. Sans différence, l'unité ne peut pas être l'unité. C'est

pourquoi on ne peut pas « différencie[r] [...] par l'esprit seul », sous peine de « retourne[r] [...] à l'Être pur » (p. 609). L'Être pur est l'indifférence et n'est pas encore « le pur ». Celui-ci doit être le différent, le singulier, le tout en tant que différent de tout autre tout et, simultanément, le tout différent de lui-même et s'offrant comme tel, en tant que *un*. « Un » est la différence du tout au tout. Il est cela seul qui se compte un, chaque fois un, non enchaînable et non additionnable, un sans sommation, suspens de la continuité, la vérité du sens, sa venue, son événement.

7. Il faut donc « *alternance* et [...] *tension* harmoniques¹ » (p. 610). Si l'harmonie est accord, l'accord suppose la différence, le change et la distance. L'exactitude est la juste fixation de la distance – entre les tons, entre les genres, entre les quantités métriques et les accents sonores, aussi bien qu'entre le dire et le dit – tandis que l'approximation, même dans la précision, est une fuite de la distance, dans la distance. L'exactitude procède au contraire d'une juste mesure de l'écart nécessaire pour qu'il y ait convenance, coïncidence, correspondance biunivoque de l'*un* du dit et de l'*un* du dire. Le calcul du poète est d'abord un regard sans concession et sans hésitation sur la claire distinction de l'un : la conscience nette de ce qui l'isole, de ce qui le suspend, de ce qui le retient *vis-à-vis* du regard.

La distinction est nécessaire au sein de la « communauté, de simultanéité unitaire », de la « parenté de toutes les parties » qui fait proprement le « contenu spirituel ». Communauté et parenté (ou « affinité ») ne peuvent valoir dans l'ordre de l'union ni de la communion. Car le « contenu spirituel » se réduirait à une « fantasmagorie inconsistante » (p. 610) si le « spirituel » ne venait pas à différer en lui-même de lui-même, et ainsi à « progresser hors de soi ».

L'« affinité », en effet, concerne le « contenu » – et elle a lieu selon « l'immobilité » –, mais la « forme » exige « l'alternance », et avec elle le mouvement, la « progression » (p. 610), la sortie en avant (*Fortstreben*). L'*un* comme tel doit donc sortir de soi pour

1. C'est J.-L. Nancy qui souligne. (NdÉ)

être présenté/scandé dans l'alternance, dans l'inflexion des tons, la cadence du rythme et la coupe du sens. Le mouvement de la sortie, l'ex-position du « spirituel » en extériorité, exige cette coupe et sa scansion : la poésie est le scanner du sens, le poète en ajuste exactement les angles de visée.

La poétique du calcul ou de l'exactitude est donc la pensée de la différence originaire. Et comme il se doit, en toute rigueur, elle est tout d'abord cette pensée en tant que différence originaire de la pensée en soi. Ce qui veut dire, comme de juste : elle *n'est* cette pensée *que* dans la différence originaire de la pensée en soi. Ce qui veut dire encore : elle s'implique comme différence en soi de la pensée originaire – comme « poésie ».

Si la pensée en général, c'est-à-dire pratiquement, pour nous, ce que représente la philosophie, s'implique nécessairement comme appropriation ultime de la chose – résorption de son « objet » dans le « sujet » qu'elle est, le « sujet » lui-même étant la structure principielle d'autoappropriation de l'objet –, ou si elle s'implique comme élévation de la chose, de cette chose dite « même », au statut et à la visibilité de l'Idée (en ce sens, pas de pensée qui ne soit « idéaliste », et chez Hölderlin-le-penseur tout autant que chez un autre), alors la poétique, c'est-à-dire la pensée de la poésie, mais plus précisément la pensée de la pensée *en poésie*, s'implique ici comme l'autre de la pensée : comme le non-idéalisme même. La poésie, ou la défaite de l'idéalisme.

Ce n'est pas que la poésie doive répondre, comme c'est le cas chez Hegel, à l'exigence d'une présentation extérieure et sensible de l'Idée. Malgré les ressemblances, incontestables et nombreuses, on n'a pas affaire ici à une logique de la manifestation, ni de la présentation ou de la représentation (en ce sens, on pourrait dire que Hölderlin se tient hors de la *mimèsis*, jusqu'à un certain point du moins, ou bien à partir d'un certain point). La venue en présence n'est pas la (re)présentation. La sortie de soi du spirituel n'est pas sa manifestation : elle est son opposition, son ex-position opposante.

Sans doute, Hölderlin ne manque pas de s'engager aussi bien dans une démarche dialectique de résolution de l'opposition. Nulle part cependant cette résolution n'est proposée comme une

résolution au sens propre et entier du mot. C'est du reste ce qui entraîne l'extrême, voire l'infinie complication de l'analyse qu'il tente d'élaborer (en particulier dans « Le procédé de l'esprit poétique¹ »), sans jamais arriver à la formaliser de manière satisfaisante. Lorsqu'il y a résolution, la manifestation sensible du spirituel est corrélative d'une spiritualisation du sensible, et c'est ainsi que pour Hegel, en droit, la poésie conduit à la dissolution de l'art par la dissolution sublimante de l'élément sensible et de l'extériorité. La poésie hégélienne est en droit auto-résolutive ou auto-dissolvante, de même, du reste, qu'elle est en son principe auto-poïétique, auto-plastique ou auto-mimétique.

Mais chez Hölderlin on n'a pas affaire à cette conformation mutuelle des deux ordres « spirituel » et « sensible », c'est-à-dire qu'on n'a pas affaire à cette auto-manifestation mimétique du « contenu » ou de l'« esprit ». L'ordre de l'« alternance » et de la « tension » n'est pas l'extérieur *de* l'intérieur « spirituel » : il est le dehors, le hors, comme tel, le *partes extra partes*. Le « contenu » n'est pas, pour finir, la vraie forme de la forme. La forme est l'incontenable du contenu, l'inconciliable de la conciliation : l'un du tout, comme coupe et non comme totalité. « La signification du poème [...] concilie les extrêmes parce qu'en elle ils entrent en contact en s'opposant » (p. 614). Contact n'est pas confusion, c'est le contraire. Dans le langage de la logique, on dirait qu'il y a ici « contrariété » et non « contradiction » : les deux cités en présence ne s'excluent pas, ils peuvent être faux en même temps. L'un n'est pas la négation de l'autre, et l'autre n'est pas la manifestation de l'un. Mais ils se touchent en s'opposant, et le point du contact est le point de l'*un* autant que le point de sa vision, la scansion de son « dehors », l'instant de sa venue en présence, d'une présence à elle-même infiniment et exactement opposée.

À la procession de l'Idée dans le visible se substitue ce contact dans lequel les deux se heurtent, se coupent et se captent à la fois. Telle est la signification « toujours opposée à elle-même », coupe et passage du sens – rythme à entendre littéralement. L'esprit, dit

1. Dans l'édition de la Pléiade, le titre est « La démarche de l'esprit poétique ». (NdÉ)

encore Hölderlin, égalise tous les opposés, tandis que la « signification » poétique disjoint et met en contact. Autrement dit, la « signification » poétique ne peut pas se contenter de « signifier », elle doit encore se distinguer d'elle-même, être posée et opposée dehors, dans une individualité sensible. Du sens à cet atome, à ce point dehors impénétrable, il y a contact, coïncidence et coupe. C'est ainsi qu'il peut y avoir, à même la cadence poétique, compréhension instantanée qui est aussi hors de l'intelligence : non pas « inintelligence », mais « amour » de ce *dehors* à quoi toucher, dans le *χαῖρός*, la saisie-dessaisie de l'un.

Le point de contact, le toucher-à-l'opposé, c'est l'exactitude opportune du calcul qui livre le sens, ou qui livre au sens, en suspendant le cours ininterrompu du sens.

8. C'est de cette façon que le poème peut être « un monde (formellement) autonome, un monde dans le monde, voix ainsi adressée par l'éternel à l'éternel » (p. 618). Ce monde dans le monde n'est pas un microcosme. Ce n'est pas une image réduite de l'autre, et il ne répond pas à la logique d'une mimétique. Non la reproduction d'un autre, mais plutôt le même en face du même, dans son opposition au même : le point en face de la totalité, le tout sorti de soi en tant que un. Le point de la totalité, ou le point de totalité, hors d'elle en face d'elle – *punctum proximum* du regard du poète. Non pas la totalité rassemblée en un point, sur le mode d'une synthèse, ou d'une subsumption (dès lors dialectique, et supprimant l'extériorité, la reconduisant au tout comme tout) – mais la totalité touchée en son point de totalité, au point de son unité : *touchée*, c'est-à-dire ni pénétrée, ni embrassée, ni sublimée ; mais atteinte *selon l'extériorité maintenue*, et ainsi proprement *sentie*. Toucher n'est pas relever la différence du touchant et du touché : c'est au contraire la poser comme telle, dans son alternance et dans sa tension.

C'est aussi pourquoi le poème, l'œuvre en tant que telle, n'est pas privilégié, et c'est pourquoi Hölderlin pratique fort peu une poétique des règles, des genres et des exemples. Lorsqu'il examine « la différence des genres poétiques » (p. 632), c'est pour proposer une série de variations sur l'unique donnée de l'« [a]lternance des

tons » (p. 639), selon la nécessité de leurs distinctions et de leurs renvois mutuels. Le *ton* marque la séparation et la distinction de la tension inhérente au toucher comme tel.

Ce qui compte, en effet, c'est « le procédé de l'esprit poétique », sa « démarche » ou sa « manière de faire » (*Verfahrungsweise*), c'est-à-dire au fond sa technique, et par conséquent son art : l'acte de ce toucher de l'esprit qui touche à « l'unité infinie », et qui se touche lui-même en touchant à elle – à elle qui forme aussi bien le « point de séparation de l'unité » que le « point d'unification » (p. 619). Le thème du contact et celui de l'un (*das Einige*, l'un comme unité réunie) vont de pair, parce que le toucher – le regard touchant – isole le point du contact. Et il l'isole de deux manières : d'une part, il touche en un seul point, et d'autre part, il laisse face à face le touchant et le touché. Rien ne disparaît dans la surindifférence d'une indistinction, rien ne se noie dans un sentiment océanique. Tout est distinct, le tout est distinct comme tel.

Ce qui est touché est un corps. Non pas un corps en tant qu'assomption organique et finalité interne, mais cet opposé de l'organique que Hölderlin nomme l'*aorgique*, une matérialité, une divisibilité (p. 635), un corps en tant qu'extension et distinction : une « cohésion objective, mais encore une cohésion sentie et sensible, une identité persistant à travers l'alternance des oppositions » (p. 619), l'unité de la divisibilité même, de la « séparation réelle » (p. 635) qui répond à l'« *arbitraire de Zeus* » (p. 635), c'est-à-dire à la loi de la distinction sensible et individuelle.

Il n'est pas illégitime d'affirmer que la poésie de Hölderlin est physique et érotique : si elle ne l'est pas dans ses thèmes, du moins pas de manière ostensible, elle l'est dans son mode et dans son geste, dans son adresse à la chose même, à sa présence, à son existence sensible dans une ponctualité distincte.

Ainsi – comme un désir de peindre et du contact de la peinture (on ne saurait exagérer l'importance chez lui de la peinture exacte ; elle s'accroît au fil des années) :

Avec des poires jaunes
Et tout fleuri de roses sauvages
Se suspend
Le paysage dans le lac,
Ô cygnes pleins de grâce !
Et tout ivres de baisers [...] (P. 833)

[...] droit de la pierre fauve
Les eaux d'argent ruissellent
Et saintement le vert se montre
Sur l'humide prairie de la Charente. (P. 905)

Mais plus encore, le toucher de la langue même, des timbres et des rythmes des mots, et qu'on ne peut citer que dans sa langue :

*Kommt eine Fremdlingin sie
Zu uns, die Erweckerin,
Die menschenbildende Stimme.*

Traduction :

Une étrangère s'en vient à nous, celle qui rompt
Le sommeil, la
Voix faconneuse d'hommes. (P. 841)

— où l'on perd les assonances et l'essentiel du rythme. On pourrait essayer :

Vient une d'ailleurs
À nous, la réveilleuse,
La voix faiseuse d'hommes.

Je ne peux pas parler avec une grande précision technique de la langue ni de la prosodie de Hölderlin, c'est-à-dire en fin de compte de son *ars poetica*. Mais on ne saurait trop insister sur le fait que c'est en elles, langue, prosodie, rythmique, c'est à même les mots et le chant que se disposent le ton et le tact de sa poétique — c'est-à-dire de sa pensée, le dehors de sa pensée, sa pensée hors de pensée. Il faut aussi rappeler ce que lui a même écrit en tête de

« Fête de paix » : « Si pourtant certains devaient trouver ce langage trop peu conventionnel, je dois leur avouer que je ne puis faire autrement. Dans une belle journée, presque toutes les façons de chanter se font entendre, et la Nature, d'où cela est issu, le reprend aussi » (p. 1214). La langue est singulière, elle doit l'être : non pas en tant qu'idiome réservé et précieux – il n'y a pas de maniérisme chez lui –, mais en tant que langue de l'extrémité qui touche à l'impossible du réel, à sa distance et à l'écartement corrélatif de toutes les langues entre elles, de tous les chants. Chaque langage doit être un, tout comme chaque point touché. Le « chant », cette métaphore/métonymie ordinaire du poème, nomme plus précisément pour Hölderlin ce qui « enveloppe » le « rayon » de Dieu, l'éclat ou l'éclair de « l'orag[e] de Dieu » que le poète, « tête nue », « saisi[t] de [sa] propre main » (p. 835). Le chant ne dissimule pas la lumière : il en transmet le contact.

9. Le toucher appartient au calcul parce qu'il exige la mesure. Le sans-mesure ne distingue ni les places ni les surfaces, que le toucher exige.

Soucieux de la mesure, toujours, avec précaution, touche,
L'espace d'un moment, aux demeures des hommes
Un Dieu, à l'improviste : quand, nul ne sait. (P. 860)

La mesure est le mot, le mot et le motif, sur lequel se croisent très exactement – se partagent en tous les sens, *sich mitteilen* – la pensée et la poésie de Hölderlin. Parce qu'elle est essentiellement pensée de la mesure, sa pensée doit être une poétique, elle doit toucher, pour penser, à son dehors de poésie.

Cette mesure ne limite pas, elle n'équilibre pas non plus. Elle ne tient pas un juste milieu. La mesure holderlinienne est juste en ce qu'elle mesure l'écart par lequel le tout et l'unité sont possibles en tant que tout et en tant qu'unité. L'enchaînement du calcul est le suivant : Tout = Tout, Tout = Un, Un = Un, mais « = » égale l'écart nécessaire pour poser et compter le Un en face de soi, en face de lui-même, dans la clarté de sa distinction. Ainsi la poétique considère moins l'égalité du Tout avec lui-même que l'égalité en elle-même,

l'égalité de l'égalité, en quelque sorte, « = » « = » « = », ou sa mesure, c'est-à-dire l'écartement, l'espacement nécessaire pour seulement poser l'égalité, son mètre, son intervalle et sa scansion.

L'idéalisme de l'unitotalité va d'emblée au-delà de toute mesure, il ne connaît que l'auto-correspondance en soi de l'absolu. Il ne pense pas en termes d'égalité, mais d'identité (et l'identité elle-même, à vrai dire, il la pense en termes de recouvrement de soi par soi, et non d'exposition de soi à soi). Mais la poétique du contact exige la distance qui fait l'essence du toucher. Le touchant est distinct du touché, le toucher est *discret*, ou il n'est pas. Sentir n'est possible que par la distance d'une *convenance* – accord et pudeur, mesure de l'un par l'autre.

Ainsi :

Ici il ne lui mouvait pas, avec le regard du soleil, le sein,
Et en pluie et rosée il ne parlait pas amicalement à elle ;
Et cela m'étonnait et follement je dis : ô Mère
Terre, perds-tu donc toujours, comme veuve, le temps ?
[...]

Mais peut-être vas-tu t'échauffer quelque jour au rayon du ciel,
Hors du pauvre sommeil te caressera son haleine, à t'éveiller ;
De sorte que, comme un grain semé, tu fasses éclater la coque
antérieure,
Se libère et salue la lumière le monde délié. (P. 799-800)

– et ici encore, il faut faire entendre comment le point de cet accord, le printemps de la terre, se donne, au dernier vers cité, dans le calcul d'une cadence serrée : « *Los sich reißt und das Licht grüßt die entbundene Welt* ». « *Los* » déclenche et décharge l'éclatement, la délivrance, simultanément dans le sens, dans le son et dans le rythme ; on pourrait dire : ce vers est l'onomatopée du printemps, ou de l'amour, avec ceux qui le suivent :

*All die gesammelte Kraft aufflammt in üppigem Frühling,
Rosen glühen und Wein sprudelt im kärglichen Nord.*

Toute la force rassemblée s'embrace dans l'exubérant printemps,
Les roses flamboient et le vin pétille dans le Nord parcimonieux.
(P. 800)

– mais ce n'est pas une imitation, c'est un toucher de la langue qui l'écarte d'elle-même et du sens, et qui fait sens dans l'intervalle, comme la battue de l'intervalle. Il n'y a pas d'onomatopée du « sens vivant » (p. 951), mais il y a la frappe d'une touche sonore, la frappe d'un accord de cet écart du sens : la poésie n'est pas le sens, elle ne le fait pas, ni ne l'exprime mais elle s'accorde à son écart, ou elle accorde son écart, comme l'accord même de sa « lyre ». C'est ainsi qu'il est exigé de « *rimer avec la joie*¹ » (« *Sei zur Freude gereimt* »). « Rimer » n'est ici la métaphore de « s'accorde[r] » qu'en étant aussi la métonymie de la poésie, et la « joie » n'est « pensée » (p. 789) – ou n'est « dite » –, en tant que l'accord qu'elle est (ou dont elle est, à son tour, la « métaphore »), que par l'intervalle sonore de l'accord poétique. (Ou bien, il faudrait dire : c'est encore une imitation, ce mouvement rythmé d'accents et d'assonances – *glühen/sprudelt/kärglich*, etc. –, mais une imitation de quoi ? Est-ce que la rose imite la braise, ou bien l'inverse ? Est-ce que le mot *glühen* imite l'incandescence, ou bien l'inverse ? Est-ce que *glühen, sprudelt, kärglich* s'imitent ou se répondent l'un à l'autre ? Tout peut se tourner dans tous les sens, autour du même point : comment le sens touche au son et le son au sens – ce que veut dire « chant ».)

Le point du contact est donc lui-même une distance ou un écart. Ce point n'est pas un point géométrique, de dimension nulle : il est lui-même la dimension, la distension du rapport poétique à l'unité et à la totalité. Il est, en somme, la distance absolue de l'absolu. Cette distance absolue est aussi bien une proximité : elle ne se mesure pas selon la quantité de l'éloignement, mais selon la simple nature et la simple intensité de l'intervalle en tant que tel.

*Une chose demeure ferme. Que midi sonne ou que le temps s'allonge
Dans le cœur de la nuit, une mesure est là toujours, commune
À tous, et chacun cependant reçoit en propre son destin. (P. 809)*

L'éloignement, l'espace des temps et des lieux, l'espace-temps comme tel rend possibles la présence et son toucher. La

1. Traduction de J.-L. Nancy.

mesure mesure – c'est-à-dire elle établit et elle énonce la conve-nance de – « l'infini véritable, réel, *déterminé* » (p. 627). La détermination n'est pas ici la limitation de l'infinité. Ce n'en est pas la finitisation, au sens d'une perte et d'une chute à l'intérieur d'un horizon fini : c'en est au contraire la finition, l'achèvement exact selon « le point fixe qui détermine le mode du tracé du dessin, ainsi que le caractère et l'intensité de la couleur locale et de l'éclairage¹ » (p. 628).

C'est de cette façon que la mesure donne le *ton*, entendu absolument, la tension et la tenue du contact : à même l'unité du tout, et devant elle, contre elle, dans l'instant même de sa cadence et de sa frappe. La mesure est la « belle précision » (p. 631), non pas la précision – détermination ou exactitude – qui serait belle par ailleurs, mais la précision qui est belle en soi parce qu'elle touche précisément (ou, *plus précisément encore*, exactement) à l'autre face de la beauté, à « la belle réflexion infinie qui, dans sa limitation continue, est en même temps principe de relation et d'unification continu » (p. 631).

La belle précision donne le ton, le contour, la couleur de ce qui localise l'infini, de ce qui le montre et de ce qui le touche – c'est un même geste – au point instantané de sa présence, c'est-à-dire de son passage, au point de ce qui le découpe et qui l'isole comme une zone de jouissance.

« [M]esure, belle précision, unité et fermeté de son accord infini, de son identité, de son individualité infinie et de sa tenue, prose poétique d'un moment qui délimite un Tout » (p. 631). Le *allbegrenzende Moment* est aussi bien le moment (entendons : le suspens) qui délimite le tout, que celui qui délimite tout. À la fois, la mesure embrasse tout, la totalité du tout, et circonscrit rigoureusement l'étroit espace-temps du point et du toucher.

Mais cette simultanéité et cette conjonction ne sont en rien un outrepassement de l'un par l'autre, ni de l'un dans l'autre. Aucune effusion de l'un dans le tout, aucune infusion du tout dans l'un. Le langage mesuré – le mètre – ne sort pas de sa mesure (toute la τέχνη consiste à l'y tenir), en même temps que ce qui le mesure,

1. Traduction modifiée par J.-L. Nancy.

et à quoi il se mesure, la présence nue, simplement et fermement saisie dans son passage, reste hors de lui, et qu'il dit ce dehors, ce devant, cet en-face de lui. Il n'y a que la conjonction – la rime – de ce face-à-face : l'un et le regard tendu vers lui, la double inscription du poème, c'est-à-dire sa double excription. C'est l'informulable même – mais pour le poète et en lui, « l'informulable se formule » (p. 661). Tel est l'effet de la « précision constante de la conscience avec laquelle le poète considère un *tout* » (p. 662).

Lourd est devenu cependant de fruits, sombre, mon cerisier,
Et à la main qui cueille les branches se tendent d'elles-mêmes.

[...]

Mais je le sens déjà, en lointains sacrés ils sont partis
Maintenant aussi, eux, pour moi [...]. (P. 801-802)

10. Le mètre est proprement le divin : c'est-à-dire l'incommensurable dans sa précision strictement déterminée, l'exactitude de l'impossible. Ainsi,

[...] il y a ici aussi des dieux, ils règnent,
Grand est leur Mètre, pourtant il mesure volontiers à l'empan,
l'homme. (P. 799)

Le poète ne se tient pas à cette pauvre mesure humaine, celle de sa paume, « l'empan », la mesure dont lui-même est l'unité. Mais il mesure divinement, c'est-à-dire selon une mesure que rien ne mesure, selon la grandeur absolue. Celle-ci consiste dans la conjonction de l'incommensurable et de la proximité, des deux extrémités de l'infini, la plus lointaine (« et je regardais vers les africaines, les désertes/ plaines, au loin ») (p. 799) et la plus intime (« seule palpite une sourde/ reconnaissance ») (p. 813).

La grandeur absolue est l'exactitude de la réunion d'une convenance et d'un écart : la convenance de l'écart selon lequel une présence, l'être-même, se présente, se tient là, évidente, et s'éclipse en ce même lieu, en ce même instant, dans l'unique passage du sens.

Le mètre mesure cela même, ce « vestige des dieux enfuis » (p. 814) qui n'est ni la pure perte ni le signe renvoyant au loin,

mais la trace du passage en tant que présence véritable, définitivement effective en ce présent dont le contact s'écarte en le touchant. Ainsi, la parole des poètes « est *vraie* » (p. 814) et s'adresse surtout « aux Anges et à Lui » (p. 816) non par le sens de ce qu'elle énonce ou de ce qu'elle évoque, mais par le mètre, qui est lui-même – qui est matériellement lui-même – le vestige sensible et exact du passage des dieux, c'est-à-dire de ce passage que *sont* les dieux.

Cela ne veut pas dire que la vérité du poète consiste en n'importe quoi, assorti d'une métrique... Cela veut dire que ce qui est à dire – le vrai, le juste, le sens –, le poète doit le dire dans sa condition d'unité et de passage, sous la touche de son passage.

Le divin est le passage, et n'est que cela : c'est pourquoi le divin par essence est vestige, et non image, à la fois reste matériel et trace évanouissante d'une présence qui ne vaut pas comme subsistance, comme être-présent-là, stable et manifeste, mais qui vaut comme passer, aller et venir, arriver, survenir et partir.

Le feu divin lui-même, nuit et jour, s'efforce vers un brusque
Embrassement. (P. 809)

Le divin est dans l'immanence et dans l'éclipse, dans l'approche, le passage et le retrait : son retrait n'est pas sa perte, il est la condition de sa fugitivité, qui est elle-même la condition de son sens. Car le divin est le passage en tant qu'il ne fait signe vers rien d'autre que ce passage même. Le lieu qui mêle « l'Olympe » et « le Parnasse », ce lieu « d'où vient et vers lequel fait signe en retour le dieu qui vient¹ » (p. 810), c'est la venue même et le passage, c'est cette touche qui s'éclaire d'elle-même et n'éclaire qu'elle-même (comme Diotima ; cf. p. 798, « Toi seule, ta lumière, ange ! te garde en la lumière »), ainsi éclairant l'un. Le « dieu qui vient » n'est pas « à venir », et en ce sens il n'est pas « dieu », il est la venue, toute la venue et rien qu'elle : il est tout entier dans la frappe, dans la battue et dans la tenue métrique, syntaxique et sémantique de ce vers qui fait en somme tourner sur elle-même la

1. Traduction de J.-L. Nancy.

« venue » : « *Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott* ». « D'où vient et vers quoi fait retour de sens le dieu qui vient » : qu'il vienne – *kommt* –, c'est cela qui donne l'assonance ou la rime du vers – *dort/kommt/komm/Gott* –, et cette venue pivote autour de ce signe ou sens (*deutet*) retourné (*zurück*) vers le *dort*, ramenant le *Gott* au *dort*. *Zurück* fait tourner la venue sur elle-même, au milieu du vers et d'une assonance sourde (*und/deutet*) qui est celle du sens, elle-même enchâssée dans l'assonance forte des extrémités, *Dort/Gott*. Le dieu n'est que le lieu, le lieu est le lieu du départ et du retour, de la venue qui se retire et qui ainsi fait sens. Ainsi : c'est-à-dire selon le vers, matériellement selon la scansion du vers. Poésie : calcul matériel du passage athée. (Lire aujourd'hui Hölderlin, c'est aussi l'arracher à l'imagerie romantique qui, par force, est la sienne, et dont « les dieux » sont une pièce.)

(On pourrait aussi comprendre le vers de cette manière : le dieu qui vient de là vient et donne pour signe « retour! », il ordonne le retournement du vers, c'est-à-dire la lecture de sa scansion.)

La mesure à prendre est donc toujours celle du passage en tant que tel. Prendre la mesure, c'est l'acte du poète, et il consiste aussi bien, par là même, à se mesurer avec le « divin ». Se mesurer avec le divin, ce n'est pas l'affronter en une invraisemblable rivalité : c'est se mesurer avec l'incommensurable du passage, avec l'incommensurable écartement du *lieu* du passage, pour le saisir incommensurable, mais le saisir exactement, avec l'absolue précision de l'incommensurable, au point même de son incommensurabilité. C'est-à-dire, à son évidence même, à sa patence ouverte, au point manifeste de la présence du passage :

[...] Tant que dans son cœur
Dure la bienveillance, toujours pure,
L'homme peut avec le Divin se mesurer
Non sans bonheur. Dieu est-il inconnu?
Est-il, comme le ciel, évident? Je le croirais
Plutôt. Telle est la mesure de l'homme. (P. 939)

La mesure de l'homme – ce qui le mesure – est l'évidence incommensurable du divin, c'est-à-dire en réalité le « divin » divinement a-thée de l'évidence incommensurable. Cette évidence est évidente « comme le ciel » parce qu'elle n'est ni l'évidence sensible d'un objet ni l'évidence intelligible d'une Idée, et pas non plus l'évidence-de-soi d'un sujet. Elle est autre que ces trois évidences, ou bien elle est comme les trois ensemble. Elle est évidence ou évidemment de l'« ouvert » comme tel. Le ciel : lieu de l'évidence comme évidence du lieu. Lieu divin parce que le « divin » est très exactement cette évidence du lieu, de tous les lieux. (Le lieu, c'est la localité : la séparation et la discrétion du passage, le lieu où chaque fois, nécessairement, a *lieu* la venue en présence – que ce soit « le fond du val » ou « le bord du lac de Bienne », que ce soit « la salle » avec « les tables », ou « le désert ».) Il n'y a pas de généralité de la présence, il n'y a que des lieux de passage, exactement délimités, jusqu'à ce lieu du « fossoyeur » (p. 931) :

Là il doit tout
Conduire
Hors des longues
À un endroit net,
Où on verse
La cendre, et le tout doit
Être brûlé sur le bois avec du feu. (P. 932-933)

De même il n'y a pas de généralité de l'incommensurable « sens vivant ». Il n'y a que ses lieux de passage, chaque fois un mot, une phrase, chaque fois un mètre, une scansion. Le sens est l'écartement du langage, sa vérité est chaque fois locale.

S'il n'est dans ces conditions aucune mesure sur la terre (p. 940), c'est parce que toute mesure est du « ciel ». Ce qui, à son tour, doit s'entendre de deux manières : toute prise de mesure prend la mesure, en tel lieu précis, du ciel tout entier, incommensurablement ouvert, et tout acte de mesure vient du ciel ou revient au ciel, *zurück*, avec cela même qui rend l'acte possible, et la rencontre, la mesure elle-même, le mètre.

Le retrait des dieux, le passage du sens, est donc à la fois ce qui est à mesurer, ce avec quoi il faut se mesurer, et ce qui donne la mesure, l'unité de mesure, aussi bien que son instrument, l'instrument de mesure qui n'est plus un instrument : le mètre, qui est à lui-même sa fin.

Au « défaut des noms sacrés » répond ainsi, très exactement, la justesse du mètre, qui est le souci du poète :

Souvent il faut nous taire. Ils manquent, les noms sacrés.
Les cœurs battent, et le discours ferait défaut ?
Mais une lyre accorde à chaque heure le ton
Et peut-être réjouit les célestes, qui s'approchent¹.
Cela prépare et déjà, aussi, cela est proche d'apaiser
Le souci, qui venait sous la joie.
Des soucis, tels, il faut, de son gré ou non, qu'en l'âme
Les porte un chanteur, et souvent, mais les autres non. (P. 818-819)

11. Le mètre répond au défaut du divin. Son exactitude est la mise en contact, le point de tangence de deux approches, de deux approximations : celle des célestes (*Himmliche, welche sich nahn*) et celle du chant (*beinahe [...] befriediget*). *Beinahe* devrait se traduire par « auprès du proche ». « [*S*]ich nahn [...] *beinahe* » : au plus proche de l'approche. C'est la proximité même, c'est-à-dire l'écart, mais cet écartement qu'il faut pour toucher à la chose même – et cette chose même est une approche, une imminence. Ni une immanence ni une transcendance, mais une imminence, une infinie proximité qui passe au plus près, qui passe à toucher le cœur qui bat. C'est la touche du « sens vivant » sur le « sens nul », c'est le point d'unité du tout, et l'espace-temps de ce point.

Le mètre mesure la béance de l'évidence, il la mesure en son lieu propre, au point de sa venue, dans « la beauté de l'instant » (p. 511), c'est-à-dire dans le passage lui-même. Le mètre répond à l'évidence : à la clarté du vide, sans doute, mais identiquement à l'ouverture de la clarté. Le mètre mesure l'immensité, la pléni-

1. La traduction des vers qui suivent est modifiée par J.-L. Nancy.

tude de l'ouvert. L'œil droit sur le visible au point de sa totalité.
Tel est

L'entretien seul à seul
Avec Dieu [...]. (P. 842)

Le mètre ne parle qu'au mètre divin. Le calcul vise cette exactitude : répondre au surgissement et au passage instantané de l'incommensurable. Cela ne peut se nommer, sinon « avec des mots jaillis comme des fleurs » (p. 811) – mais ici encore, il faut entendre la langue, et la mesure serrée :

Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.
Alors, alors il faut à cette fin paroles écloses comme fleurs¹.

La mesure du mètre répond au sans-mesure : elle surgit comme sa coupe. La continuité ininterrompue du « sens vivant » ne peut être sensible que dans son interruption. Non pas parce que l'interruption ouvrirait simplement une béance angoissée du sens, mais bien plutôt parce qu'elle relance le sens plus loin, elle le saisit au passage et le renvoie à plus de sens encore. La coupe redemande le sens – et le sens s'abreuve à la coupe.

Que l'on prenne ces deux vers :

*Drin in den Alpen ist's noch helle Nacht und die Wolke,
Freudiges dichtend, sie deckt drinnen das gährende Tal.*

La traduction (ici de Michel Deguy) dit :

Au cœur des Alpes, nuit claire encore, et la nuée,
Source du poème de joie, elle couvre là-bas la vallée béante.
(P. 815)

Mon dessein n'est pas d'en proposer une meilleure, mais plutôt de faire ressortir ce qui n'est pas traduisible parce que cela ne se laisse pas non plus traduire dans la langue allemande elle-même

1. Traduction de J.-L. Nancy.

– si du moins « traduire » se limite à « restituer une signification ». Il faudrait entendre en effet :

Au-dedans des Alpes c'est encore claire nuit et la nuée
Composant du joyeux, elle couvre là-dedans le val béant.

Drin – *drinnen* s'appelle et se rappelle de l'un à l'autre vers, enfonçant et perdant son assonance dans cette insistance, tandis que *die Wolke!* [...] *sie* (double coupe, celle du vers, celle de la prolepse) suspend la « nuée » au-dessus de ce qu'elle couvre, et sur son *dichten* (composition poétique, fiction, formation des figures du brouillard...). Renvoi et coupe, relance et retour par-dessus la coupe, mais donc par la coupe elle-même. *Drinnen* sera répété deux fois encore dans la même strophe, et tout le poème (qui se termine par les vers déjà cités sur le « souci du chanteur ») peut être lu comme la pénétration du poète dans la profondeur, ou comme sa levée à partir d'elle. Le sens s'organise donc à partir du *Drin* initial, mot coupant (lui-même une crase de *darin*) et comme re-coupé en ce début de vers : *Drin in...*, aussi bien qu'il est rimé au début du troisième vers : *Dahin, dorthin...* Toute la strophe est scandée par le « *in* » et résonne de lui (l'avant-dernier vers nomme « l'écho qui résonne alentour ») – c'est-à-dire par la direction, l'élan, ou l'envoi, aussi bien que le dedans, la profondeur recouverte et pourtant béante : le sens en tous ses sens. Le sens est ici le coup d'attaque et la rime, la mesure aussi bien que la fin visée –

Denn bacchantischer zieht drinnen der Morgen herauf.
Car plus bachique de là-dedans monte le matin.

– mais il n'est, justement, que la fin infinie, qui consiste elle-même à ouvrir d'autres fins, à s'ouvrir comme fin, et aussi bien comme sa seule fin sonore, son seul écho prolongé, « *[f]reudiges dichtend* ».

À chaque pas, la poésie de Hölderlin – peut-être à cet égard une des plus monotones qui soient (mais il faudra retravailler toute l'évaluation habituelle de la « monotonie ») – répète cette même chose, c'est-à-dire se répète elle-même ainsi : une phrase

qui s'avance et qui se suspend sur son propre sens, qui surprend son sens en avance ou en retard, et dont le mètre mesure cette avance ou ce retard, chaque fois infini.

Ainsi :

Il cherche le repos, il se précipite ainsi,
Le fleuve [...] (P. 781)

– ou plutôt, sans chercher à traduire :

[...] ainsi chute
Le flot en bas, il cherche le repos, il est tiré,
Entraîné contre son gré, de
Roche en roche, le sans-gouverne,
Par la prodigieuse attirance à l'abîme¹.

Le poète cherche le repos du sens révélé – le « déchiffrement des légendes² » dont parle la fin du même poème – et tombe à mesure dans l'abîme du sens. Mais il ne s'agit ni d'une précipitation dans l'insensé, ni d'une magie évocatoire d'arcanes signifiants. Cette poésie est sans secret. Si le poète la mène sans cesse à nouveau vers un inachèvement de sens, s'il la calcule ainsi, c'est sans mystère et sans effusion. C'est au contraire par une retenue du sens, dans une conscience aiguë de son excès et de la fugitivité de son passage, et par la mesure exacte que permet la clarté de cette conscience.

Suivre en toute clarté le mouvement du sens, sa vérité, non pas comme un chemin doué d'un but et d'une progressivité mais comme une cadence qui se maintient sans pour autant faire une progression –

comme la source suit le fleuve
Vers où il veut aller, il faut que j'aïlle aussi
Suivre son assurance dans l'errance³. (P. 783)

1. Traduction de J.-L. Nancy.

2. Cf. Hölderlin, *Œuvres, op. cit.*, p. 782 : « Les fils en connaissaient le récit, et bonnes/ Sont certes les légendes, car du Très-Haut/ Elles sont une mémoire, mais les sacrées,/ Il faut aussi pour les déchiffrer quelqu'un ». (NdÉ)

3. Traduction de J.-L. Nancy.

– ou encore :

[...] et vois ! l'astre sublime
Sait la route changeante et la suit
L'âme sereine jusqu'au déclin. (P. 788)

Le « sens vivant » (vivant, on l'a compris, jusqu'à la mort : sa mesure n'est pas moindre) –

L'écho de la fête s'éteint, et toute chose ira demain
Son chemin sur l'étroite terre¹. (P. 831)

– l'incalculable, est toujours ce qui va au-delà du sens, jusqu'à ce qu'on ne peut nommer ni perte ni gain de sens, mais bien la vérité du sens, ce qui est « joie » (p. 789) et « deuil » à la fois. La conjonction de la joie et du deuil – sans doute le motif hölderlinien par excellence – répond à la conjonction du sens et de son suspens :

[...] quand votre nuée sainte enveloppe l'un de nous,
Une stupeur nous saisit et nous ne savons en dire
Le sens. Mais avec le nectar vous confortez d'arôme notre souffle.
(P. 843)

Othem (le souffle, forme religieuse, luthérienne, de *Athem*) fait rime avec *deuten* (signifier, interpréter). Le rythme du souffle répond à l'interruption du sens. Le mètre est la mesure propre de celle-ci : il n'en est ni l'expression (ou la *mimèsis*) ni le savoir, il en est le mode et le ton.

12. Ainsi, « *Ein Rätsel ist Reinentssprungenes* », c'est-à-dire « Une énigme est le purement jailli », ou « Une énigme est un pur être-jailli ». Le sens se noue, non pas dans l'enchaînement, mais dans le jaillissement et le bond.

Une énigme est le pur jailli. Même
Le chant à peine peut la dévoiler².

1. Traduction de J.-L. Nancy.

2. Traduction de J.-L. Nancy.

La coupe sépare ici *même* le chant de son énigme, et touche en même temps au jaillissement *même*. L'acte du poète, l'acte de la mesure, est de s'accorder à cette « brusque présence » (p. 849) ou à cette « survenue » du divin qui fait le divin comme tel. Si « l'homme/ Aime ce qui est présent » (p. 848), il doit apprendre à en soutenir la venue et le départ – le départ « qui va avec », s'il est permis de le dire ainsi –, la totalité de la présence comme le point, la coupe unique de « la mesure qui est à chacun » (p. 854)¹.

Le calcul mesure l'instant, la présence, la brève scansion de la vie et du sens, de la vie du sens – et c'est pourquoi il mesure aussi, plus que le poème, le poète lui-même, et dans le poète « avant tout l'individu » : « L'*apriorité* de l'individuel/ sur le tout » (p. 935). L'individuel, ici, n'est pas l'enclos d'un individualisme. C'est la ponctualité indivisible, la précision d'une mesure qui est chaque fois une, tout en étant celle de tous. Aussi son *apriorité* n'est-elle pas une prévalence, ni une primauté : elle est, en toute rigueur kantienne, la condition de possibilité de l'expérience même du tout. Le tout peut être présent pour tous s'il jaillit et s'éclipse en un point chaque fois unique.

Tout est intime
Cela sépare
Ainsi garde le poète. (P. 924)

Le poète doit « sentir et s'approprier l'âme commune, qui est à tous en commun et propre à chacun² ». Et :

Il faut que les poètes qui sont nés de l'esprit
Eux aussi soient liés au monde. (P. 865)

[...] Beaucoup
Aident le ciel. Et le poète
Les voit. Il est bon de prendre appui
Auprès des autres. Car nul ne supporte seul la vie. (P. 893)

1. Traductions de J.-L. Nancy.
2. Traduction de J.-L. Nancy.

Car solitaire ne peut
Des célestes la richesse porter
Un seul [...]. (P. 909)

C'est ainsi que le poète est « l'individu » ou l'individualité comme telle individuée : non le séparé dans la suffisance ou dans la misère de l'isolement, mais la séparation même par laquelle tout se partage à tous, chaque fois tout et chaque fois un – très exactement l'un comme mesure du tout *dans la mesure* où le tout est en lui-même partagé, où il n'est lui-même que partage : point, coupe et passage, vestige clair de la présence qui se présente ainsi.

C'est pourquoi « l'individualité poétique originelle » doit être elle-même « aboli[e] » dans « la plus audacieuse, l'ultime tentative de l'esprit poétique » (p. 620) qui doit, de par sa « liberté » même, poser, présenter sa propre individualité hors de lui, devant lui, comme une figure extérieure, comme l'objectivité de sa présence. Ce n'est pas « en lui-même » que cet esprit « peut se reconnaître », mais hors de soi. Ce dehors de soi de l'esprit – son corps, sa mesure, son exactitude déposée devant lui –, c'est le réel, présent, impénétrable et ponctuel.

La poétique de Hölderlin n'est pas une poétique du possible, et elle n'est pas, par conséquent, une poétique du poème comme œuvre, c'est-à-dire comme monde possible ou comme monde des possibles, autre monde imitant et sublimant ce monde-ci. C'est au contraire une poétique du réel : non un « réalisme », mais une poétique de l'extériorité à toute œuvre, et que l'œuvre a seulement pour tâche d'inscrire, ou plutôt d'excrire. L'extériorité de la présence, cette extériorité dans laquelle et selon la mesure de laquelle, seulement, la présence peut venir, venir et s'en aller.

Le réel est toujours dehors, toujours en face, exactement là où se pose « le regard ouvert », celui pour lequel « s'ouvre la lumière », « l'évidence du ciel » : « Viens dans l'ouvert, ami ! ». Le réel est vers quoi il faut aller, infiniment, exactement, et la mesure poétique en donne la distance et la proximité, l'éloignement et l'imminence dans l'instant du passage.

Si l'homme « habite en poète » – « Riche en mérites, mais poétiquement toujours,/ Sur terre habite l'homme » (p. 939) – ce

n'est pas du tout au sens où le « poétique » viendrait modifier l'« habiter », encore moins l'embellir ou le sublimer. Ce n'est pas non plus proprement « la poésie qui fait de l'habitation une habitation » (comme le voudrait Heidegger). C'est plutôt l'« habiter sur terre » – être dans le réel, être au réel – qui fait le poétique : la terre, le dehors, la présence irréductible, inappropriable, mesure l'écart de celui qui s'y trouve, qui essentiellement s'y trouve – et pour s'y perdre aussi essentiellement. L'homme n'habite pas le ciel, où tout est sans distance. Mais il a devant lui le ciel, dont l'évidence le mesure. Et ce qu'il risque « poétiquement », c'est de tourner vers lui, de ses « prunelles attentives » (p. 869, 874), un regard exact, infini, au bon moment, au moment bien calculé : à tout instant, pourvu qu'il soit l'instant d'un tel calcul.

Et, si tu le peux, vers cette lumière lève
Les yeux, elle qui voit tout! [...] (P. 516)

Le regard exact ne s'approprie pas sa vision. Il regarde ce qui le voit, il regarde qu'il est vu de plus loin, de toujours plus loin dans l'unité de tout. Il touche à cet éblouissement, à son imminence, à son passage infime, insaisissable, jamais assuré et pourtant si clair et si réel.

[J]e m'attache de plus en plus aux hommes, car je reconnais dans les petits comme dans les grands côtés de leur activité et de leurs caractères un seul et même caractère originel, un seul et même destin. Oui, c'est ce besoin d'avancer, de sacrifier un présent assuré à quelque chose d'incertain, de différent, de meilleur, et de toujours meilleur, que je considère comme la cause première des faits et gestes de tous les hommes qui m'entourent. (P. 710)

(1997)

Faire, la poésie

Si nous comprenons, si nous accédons d'une manière ou d'une autre à une orée de sens, c'est poétiquement. Cela ne veut pas dire qu'aucune sorte de poésie constitue un moyen ou un milieu d'accès. Cela veut dire – et c'est presque le contraire – que seul cet accès définit la poésie, et qu'elle n'a lieu que lorsqu'il a lieu.

C'est pourquoi le mot de « poésie » désigne aussi bien une espèce de discours, un genre parmi les arts, ou une qualité qui peut se présenter hors de cette espèce ou de ce genre, tout autant qu'elle peut être absente des œuvres de cette espèce ou de ce genre. Selon Littré, le mot pris absolument signifie : « Qualités qui caractérisent les bons vers, et qui peuvent se trouver ailleurs que dans les vers. [...] Éclat et richesse poétiques, même en prose. Platon est plein de poésie. » La poésie est donc l'unité indéterminée d'un ensemble de qualités qui ne sont pas réservées au type de composition nommé « poésie » et qui ne peuvent elles-mêmes être désignées qu'en affectant de l'épithète « poétique » des termes tels que richesse, éclat, hardiesse, couleur, profondeur, etc.

Littré déclare encore que, dans son sens figuré, « poésie se dit de tout ce qu'il y a d'élevé, de touchant, dans une œuvre d'art, dans le caractère ou la beauté d'une personne et même dans une production naturelle ». Ainsi, dès qu'il sort de son emploi littéraire, ce mot prend un sens seulement figuré, mais ce sens n'est pourtant que l'extension du sens absolu, c'est-à-dire de l'unité indéterminée de qualités dont les termes « élevé » et « touchant » donnent les caractères génériques. La poésie comme telle est donc toujours proprement identique à elle-même, de la pièce de vers

jusqu'à la chose naturelle, et en même temps toujours seulement une figure de cette propriété inassignable sous aucun sens propre, proprement propre. « Poésie » n'a pas exactement un sens, mais plutôt le sens de l'accès à un sens chaque fois absent, et reporté plus loin. Le sens de « poésie » est un sens toujours à faire.

La poésie est par essence plus et autre chose que la poésie même. Ou bien : la poésie *même* peut fort bien se trouver là où il n'y a même pas de poésie. Elle peut même être le contraire ou le refus de la poésie, et de toute poésie. La poésie ne coïncide pas avec elle-même : peut-être cette non-coïncidence, cette impropriété substantielle, fait-elle proprement la poésie.

La poésie ne sera donc ce qu'elle est qu'à la condition d'être au moins capable de se nier : de se renier, de se dénier ou de se supprimer. En se niant, la poésie nie que l'accès au sens puisse être confondu avec un mode quelconque d'expression ou de figuration. Elle nie que ce qui est « élevé » puisse être mis à portée de la main, et que ce qui est « touchant » puisse être sorti de la réserve à partir de laquelle, précisément, il touche.

La poésie est donc la négativité où l'accès se fait ce qu'il est : cela qui doit céder, et pour cela d'abord se dérober, se refuser. L'accès est difficile, ce n'est pas une qualité accidentelle, cela veut dire que la difficulté fait l'accès. Le difficile est ce qui ne se laisse pas faire, et c'est proprement ce que fait la poésie. Elle fait le difficile. Parce qu'elle le fait, cela paraît facile, et c'est pourquoi, depuis longtemps, la poésie est dite « chose légère ». Or ce n'est pas seulement une apparence. La poésie fait la facilité du difficile, de l'absolument difficile. Dans la facilité, la difficulté cède. Mais cela ne veut pas dire qu'elle est aplanie. Cela veut dire qu'elle est poésie, présentée pour ce qu'elle est, et que nous sommes engagés en elle. Soudain, facilement, nous sommes dans l'accès, c'est-à-dire dans l'absolue difficulté, « élevée » et « touchante ».

On voit ici la différence entre la négativité de la poésie et sa jumelle, celle du discours dialectique. Celle-ci met en œuvre, identiquement, le refus de l'accès comme vérité de l'accès. Mais elle en fait aussi bien une extrême difficulté que la promesse, tou-

jours présente et toujours régulatrice, d'une résolution et par conséquent d'une extrême facilité. La poésie, pour sa part, n'est pas dans les problèmes : elle fait dans la difficulté.

(Cette différence, néanmoins, ne peut se résoudre en une distinction de la poésie et de la philosophie, puisque la poésie n'admet pas d'être circonscrite à un genre du discours et puisque « Platon » peut être « plein de poésie ». Philosophie *versus* poésie ne constitue pas une opposition. Chacune fait la difficulté de l'autre. Ensemble, elles sont la difficulté même : de faire sens.)

Il s'ensuit que la poésie est également la négativité en ce sens qu'elle nie, dans l'accès au sens, ce qui déterminerait cet accès comme un passage, une voie ou un chemin, et qu'elle l'affirme comme une présence, une invasion. Plus qu'un accès au sens, c'est un accès de sens. Soudain (facilement), l'être ou la vérité, le cœur ou la raison, cèdent leur sens, et la difficulté est là, saisissante.

De manière corrélatrice, la poésie nie que l'accès puisse être déterminé comme un parmi d'autres, ou un relativement à d'autres. La philosophie admet que la poésie soit une autre voie (et parfois, la religion). Même, Descartes peut écrire : « Il y a en nous des semences de vérité : les philosophes les extraient par raison, les poètes les arrachent par imagination, et elles brillent alors avec plus d'éclat » (récité de mémoire). La poésie n'admet rien de réciproque. Elle affirme l'accès absolu et exclusif, immédiatement présent, concret, et comme tel inéchangeable. (N'étant pas dans l'ordre des problèmes, il n'y a pas non plus diversité de solutions.)

Elle affirme donc l'accès, non pas dans le régime de la précision – susceptible de plus et de moins, d'approximation infinie et de déplacements infimes –, mais dans celui de l'exactitude. C'est fait, c'est accompli, l'infini est actuel.

Ainsi, l'histoire de la poésie est l'histoire du refus persistant de laisser la poésie s'identifier avec aucun genre ou mode poétique – non pas, toutefois, pour en inventer un plus précis que les autres, et pas non plus pour les dissoudre dans la prose comme dans leur vérité, mais pour déterminer incessamment une autre, nouvelle exactitude. Celle-ci est toujours à nouveau nécessaire,

car l'infini est actuel un nombre infini de fois. La poésie est la *praxis* de l'éternel retour du même : la même difficulté, la difficulté même.

En ce sens, la « poésie infinie » des romantiques est une présentation aussi déterminée que la ciselure mallarméenne, l'*opus incertum* de Pound ou la haine de la poésie de Bataille. Ce qui ne signifie pas que toutes ces présentations sont indifférentes ou ne sont que des figurations d'une identique infigurable Poésie, et que, par le fait même, seraient inconsistants tous les combats de « genres », « d'écoles » ou de « pensées » de la poésie. Mais cela signifie qu'il n'y a que de telles différences : l'accès ne se fait, chaque fois, qu'une fois, et il est toujours à refaire, non parce qu'il serait imparfait, mais au contraire parce qu'il est, lorsqu'il est (lorsqu'il cède), chaque fois parfait. Éternel retour et partage des voix.

La poésie n'enseigne rien d'autre que cette perfection.

Dans cette mesure, la négativité poétique est aussi bien la position rigoureusement déterminée de l'unité et de l'unicité exclusive de l'accès, de sa vérité absolument simple : le poème, ou le vers. (On pourrait aussi le nommer : la strophe, la stance, la phrase, la parole – ou le chant.)

Le poème ou le vers, c'est tout un : le poème est un tout dont chaque partie est un poème, c'est-à-dire un « faire » achevé, et le vers est une partie d'un tout qui est encore un vers, c'est-à-dire un tour, une versé ou un revers de sens.

Le poème ou le vers désigne l'unité d'élocution d'une exactitude. Cette élocution est intransitive : elle ne renvoie pas à du sens comme à un contenu, elle n'en communique pas, mais elle le fait, étant exactement et littéralement la vérité.

Elle ne prononce donc rien d'autre que ce qui fait l'office du langage, tout à la fois sa structure et sa responsabilité : articuler du sens, étant entendu qu'il n'y a de sens que dans une articulation. Mais la poésie articule *le* sens, exactement, absolument (non pas une approximation, une image ou une évocation).

Que l'articulation ne soit pas uniquement verbale, et que le langage passe infiniment le langage, c'est une autre affaire – ou bien, c'est la même : « poésie » se dit « de tout ce qu'il y a d'élevé et de touchant ». Dans le langage ou ailleurs, la poésie ne produit

pas des significations, elle fait l'identité objective, concrète et exactement déterminée, de l'« élevé » et du « touchant » avec une chose.

L'exactitude est l'accomplissement intégral : *ex-actum*, ce qui est fait, ce qui est agi jusqu'au bout. La poésie est l'action intégrale de la disposition au sens. Elle est, chaque fois qu'elle a lieu, une exaction de sens. L'exaction est l'action d'exiger une chose due, puis celle d'exiger plus que ce qui est dû. Ce qui est dû par la parole, c'est le sens. Mais le sens est plus que tout ce qui peut être dû. Le sens n'est pas une dette, il n'est pas requis, et on peut faire sans. On peut vivre sans poésie. On peut toujours dire « à quoi bon des poètes ? ». Le sens est un surcroît, c'est un excès : l'excès de l'être sur l'être lui-même. Il s'agit d'accéder à cet excès, de lui céder.

C'est aussi pourquoi « poésie » dit plus que ce que « poésie » veut dire. Et plus précisément – ou mieux, exactement : « poésie » dit le plus-que-dire en tant que tel, et en tant qu'il structure le dire. « Poésie » dit le dire-plus d'un plus-que-dire. Et dit aussi, par conséquent, le ne-plus-le-dire. Mais dire cela. Chanter aussi, par conséquent, timbrer, intoner, battre ou frapper.

Le sémantisme particulier du mot « poésie », sa perpétuelle exaction et exagération, sa façon d'outre-dire, lui est congénital. Platon (encore lui, le vieux *challenger* de la poésie) relève que *poiësis* est un mot auquel on a fait prendre le tout pour la partie : le tout des actions productrices pour la seule production métrique de paroles scandées. Celle-ci épuise donc l'essence et l'excellence de celles-là. Tout le *faire* se concentre dans le faire du poème, comme si le poème faisait tout ce qui peut être fait. Littré (encore lui, le poète de l'ode à *La Lumière*) recueille cette concentration : « *poème... de poiein, faire : la chose faite (par excellence)* ».

Pourquoi donc la poésie serait-elle l'excellence de la chose faite ? Parce que rien ne peut être plus accompli que l'accès au sens. Il est tout entier, s'il est, d'une exactitude absolue, ou bien il n'est pas (pas même approximatif). Il est, quand il est, parfait, et plus que parfait. Lorsque l'accès a lieu, on sait qu'il avait toujours

été là, et que de même il reviendra toujours (dût-on, soi-même, n'en rien savoir : mais on doit penser qu'à chaque instant quelqu'un, quelque part, accède). Le poème tire l'accès d'une ancienneté immémoriale, qui ne doit rien à la réminiscence d'une idéalité, mais qui est l'exacte existence actuelle de l'infini, son retour éternel.

La chose faite est finie. Sa finition est la parfaite actualité du sens infini. De là que la poésie est représentée plus ancienne que toute distinction entre prose et poésie, entre genres ou entre modes de l'art de faire, c'est-à-dire de l'art, absolument. « Poésie » veut dire : le premier faire, ou bien le faire en tant qu'il est toujours premier, chaque fois originel.

Qu'est-ce que faire ? C'est poser dans l'être. Le faire s'épuise dans la position comme dans sa fin. Cette fin qu'il a eue comme son but, voici qu'elle est sa fin comme sa négation, car le faire se défait dans sa perfection. Mais ce qui est défait est identiquement ce qui est posé, parfait et plus que parfait. Le faire accomplit chaque fois quelque chose et lui-même. Sa fin est sa finition : en cela il se pose infini, chaque fois infiniment au-delà de son œuvre.

Le poème est la chose faite du faire lui-même.

Cette même chose qui est abolie et posée, c'est l'accès au sens. L'accès est défait comme passage, comme procès, comme visée et acheminement, comme approche et approximation. Il est posé comme exactitude et comme disposition, comme présentation.

C'est pourquoi le poème, ou le vers, est un sens aboli comme intention (comme vouloir-dire) et posé comme finition : ne se retournant pas sur sa volonté, mais sur son phrasé. Ne faisant plus problème, mais accès. Pas à commenter, mais à réciter. La poésie n'est pas écrite pour être apprise par cœur : c'est la récitation par cœur qui fait de toute phrase récitée au moins un soupçon de poème. C'est la finition mécanique qui donne accès à l'infinité du sens. Ici, la légalité mécanique ne fait pas antinomie avec la législation de la liberté : mais la première libère la seconde.

La présentation doit être faite, le sens doit être fait, et parfait. Cela ne veut pas dire : produit, ni opéré, ni réalisé, ni créé, ni agi, ni engendré. Exactement, cela ne veut rien dire de tout cela, rien du moins qui ne soit d'abord, en tout cela, ce que le *faire* veut

dire : ce que le *faire* fait au langage lorsqu'il le parfait en son être, qui est l'accès au sens. Quand dire, c'est faire, et quand faire, c'est dire. Comme on dit : faire l'amour, qui est ne rien faire, mais faire être un accès. Faire ou laisser : simplement poser, déposer exactement.

Il n'y a pas de faire (pas d'art ou de technique, pas de geste, pas d'ouvrage) qui ne soit plus ou moins sourdement travaillé par cette déposition.

Poésie, c'est faire tout parler – et déposer, en retour, tout parler dans les choses, lui-même comme une chose faite et plus que parfaite.

Récitation d'enfance :

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort¹.*

Cette affaire de la poésie, si vieille et si lourde, encombrante et poisseuse, résiste à notre ennui et à notre dégoût le plus fort pour tous les mensonges poétiques, pour les mignardises et pour les sublimités. Même si elle ne nous intéresse pas, elle nous arrête, nécessairement. Aujourd'hui tout autant, autrement, qu'à l'époque d'Horace ou à celle de Scève, à celle d'Eichendorff, d'Eliot ou de Ponge. Et s'il fut dit qu'après Auschwitz la poésie était impossible, puis au rebours qu'elle était après Auschwitz nécessaire, c'est précisément de la poésie qu'il parut nécessaire de dire l'une et l'autre chose. L'exigence de l'accès du sens – son exaction, sa demande exorbitante – ne peut pas cesser d'arrêter le discours et l'histoire, le savoir et la philosophie, l'agir et la loi.

1. Traduction rapide : « Un chant sommeille en toutes choses/ Qui sont là sans cesse à rêver/ Et le monde se met à chanter/ Si tu trouves le mot magique » (J.-L. N.). [Joseph von Eichendorff, « *Wünschelrute* », dans *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, vol. I « *Gedichte* », première partie, Harry Fröhlich et Ursula Regener (éds), Stuttgart/Berlin/Cologne, Verlag W. Kohlhammer, 1993, p. 121. (NdÉ)]

Qu'on ne nous parle pas d'éthique ou d'esthétique de la poésie.
C'est bien en amont, dans leur plus que parfait immémorial, que
se tient le faire noté « poésie ». Il se tient tapi comme une bête,
bandé comme un ressort, et ainsi en acte, déjà.

(1997)

Compter avec la poésie

Entretien avec Pierre Alferi

1. Le premier essai des Muses [publié en 1994] prend acte de la dispersion des arts dans l'après-romantisme. Qu'est-ce qui est arrivé à cet absolu poétique qui a pu se confondre avec l'absolu littéraire? Pourquoi la poésie a-t-elle irrémédiablement perdu son statut de fédérateur des arts? En quoi n'est-ce pas un mal?

Est-il exact que je prenne « acte de la dispersion des arts dans l'après-romantisme »? J'ai dû mal et trop peu m'exprimer. Le romantisme exhibe une volonté de l'art au singulier et absolument, ce qui, du reste, ne signifie pas que cette volonté ne soit pas à repérer avant lui, peut-être même bien avant lui. Mais enfin, il l'exhibe – et cela doit aussi nous rappeler, du même coup, qu'avant lui les arts – ceux qu'on fédère alors sous le nom encore pluriel de « beaux-arts », lui-même encore distinct des « belles-lettres », et encore adhérent, par la distinction qu'il pose, aux arts non beaux, libéraux ou serviles –, les arts, donc, avaient des modes d'être relativement distincts. Voilà pour l'avant (ce qui n'empêche pas que quelque chose du concept de l'« art » s'y tenait déjà présent, non explicité).

Quant à l'après, il faudrait longuement développer : car la « dispersion » y est corrélatrice d'un incessant rassemblement sous l'égide, non plus fédérative, mais assumptive et unitaire, de l'« art » au singulier. Tout se joue dans une violente tension entre deux pôles, de fragmentation et d'hypostase unitaire sous le nom

d'« art ». Ce qu'il faut sans doute remarquer, c'est que cette hypostase a de plus en plus tendu à désigner son référent, ou son embrayeur, dans les arts plastiques, plutôt que dans la poésie. Pour le romantisme au contraire, « poésie » est le nom absolu. Sous le nom d'« art », par conséquent, quelque chose s'est à la fois émancipé des tutelles religieuse, politique et philosophique, hypostasié comme une essence propre, autoréférentielle et autolégitimée, et aussi distendu en lui-même, moins par « dispersion » proprement dite que par confusion de ses genres ou de ses espèces – confusion, brouillage ou démultiplication indéfinie.

Mais il est certain que c'est la poésie qui a fait les frais principaux de l'histoire. La poésie, c'est-à-dire à ce compte le nom romantique de l'Art. Si bien qu'on pourrait dire que l'art moderne, c'est le rassemblement autour d'un nom exsangue – l'art – de « pratiques artistiques » qui ont perdu le nom propre de leur identité commune – la poésie. Pourquoi? Peut-être parce que la poésie, pour les romantiques mais déjà pour Kant et pour d'autres avant eux, désignait l'organe de l'infini. L'organe de l'infini, ce devait être ce qui met en œuvre, au sens fort du mot « œuvre », une transcendance absolue de toute détermination. Le romantisme est la liquidation (du moins, sa volonté) de la détermination – comme si une angoisse générale s'était emparée d'une société qui se voyait plonger dans la détermination.

La poésie est devenue l'autodépassement du langage, l'autodépassement du sens – conçu comme le sens même. De là aussi l'accrochage tendu, crispé, noué qu'elle a engagé avec la philosophie (à moins que ce ne soit parti de celle-ci : comment distinguer? comment ne pas refaire toute une histoire, qui doit remonter non pas seulement au romantisme, ni même à la Renaissance, mais à Platon, pour discerner ce qui est engagé dès le début : un chiasme, un conflit intime de poésie et de philosophie? Je ne veux pas m'y avancer, et je ne le pourrais pas, mais écrire cette histoire entière – dont il existe, certes, des fragments – serait aujourd'hui une tâche nécessaire). Les autres arts ont tendu là contre (et je veux dire « tout contre » cela : à la fois saisis du même vertige et le récusant) toutes sortes de ressources « formelles » – mais cela veut dire la « forme » en tant que refus de l'épanchement du sens,

garrot contre l'hémorragie. À cet égard, il faudrait suivre l'histoire toute moderne du « petit » et du « grand » dans l'art : petites formes et grandes formes, grand art et art minimal, posture héroïque et posture artisanale, etc. À ce compte, les « arts » ont pu sembler rester exempts de cette espèce de dissolution interne, de perte d'identité *par suridentification* qui a gagné la poésie.

Cela dit, une remarque : vous semblez considérer qu'il serait temps, aujourd'hui, de prendre acte de cette perte de privilège de la poésie. Vous faites comme si la « haine de la poésie » (mot de Bataille, vous le savez) n'était pas déclenchée depuis longtemps, depuis Rimbaud, puis Valéry, ensuite Bataille ou Artaud, d'autres encore. Si bien que je me demande s'il ne faut pas plutôt s'interroger *à partir* de cette situation depuis longtemps suicidaire, ou autodénonciatrice, qui fait qu'aujourd'hui, sinon la poésie, du moins le poétique est très largement tenu en suspicion. Tant et si bien que je serais presque porté à me demander si ce soupçon lui-même ne doit pas être à son tour soupçonné. Je ne veux pas dire qu'il s'agit de l'annuler, mais de savoir ce qu'il recouvre au juste : et si c'était en fait le désir de retrouver une « vraie » poésie ? Je vais y revenir sous 3.

2. Au sein de cette pluralité irréductible des arts, la poésie jouit du privilège redoutable de passer pour la plus artistique des pratiques littéraires et la plus arbitraire des pratiques artistiques. (Comparés aux plasticiens, aux compositeurs, aux architectes, les poètes font souvent figure de peintres du dimanche.) Quelle serait la façon rigoureuse, fidèle aux exigences du temps, d'affirmer ce statut ambigu ?

Je ne peux pas répondre à cette question, d'abord parce que je comprends mal les termes de sa première phrase – notamment « la plus arbitraire des pratiques artistiques » : il me semblerait plutôt que désormais, et si on veut dire les choses dans ces termes, l'« arbitraire » est passablement répandu, non seulement à travers la diversité des arts, mais plus largement, quant à la définition même des « genres » artistiques, quant à leurs mélanges, transgressions, hybridations, et enfin quant à la catégorie même de l'« art ». Il me semble donc que c'est plutôt dans cette perspective

qu'il faudrait aborder la question. Ensuite, je ne saurais répondre à ce qui est demandé, car je n'ai rien à prescrire à la poésie. Tout au plus puis-je dire qu'elle ne saurait se tenir quitte de son voisinage avec la philosophie, voisinage intime, complexe, conflictuel, séducteur et captateur à la fois – et cela, de l'une à l'autre autant que de l'autre à l'une. Il faudra bien, à nouveau, s'y affronter. Le philosophe ne peut pas, en tout cas, ne pas être effleuré – ou tenaillé – par une sorte de nécessité de poésie qui lui vient du plus vif de sa pratique, et indépendamment de toute exaltation, de toute tentation « poétisante ». Cela ne veut pas dire que la poésie doive, comment dire ? prendre en charge la métaphysique. Ce n'est pas, en tout cas, une affaire de « grands sujets » ou de « pensées profondes », pas seulement ni simplement. Ce serait plutôt d'abord l'affaire de ce qui, du rapport à la langue (ou de l'être-dans-la-langue), est commun à philosophie et poésie – qui est commun et qui les partage (aux *deux* sens du mot) de l'intérieur de cette communauté. Je ne peux guère en dire plus, pour le moment, mais il y a là, en tout cas, de la nécessité, et non de l'arbitraire.

3. Prenant d'avance le contre-pied de tous ses avatars, le premier romantisme annonçait que « l'idée de la poésie » serait « la prose » (selon la phrase qu'aime à citer Philippe Lacoue-Labarthe). Cette annonce ne vaut-elle pas encore aujourd'hui ? Le goût de la poésie pour les objets partiels, son fétichisme formel lui font périodiquement toucher sa limite : est-ce qu'ils ne l'invitent pas ainsi à une sorte d'autodépassement, c'est-à-dire de « prosaïsation » ?

Non seulement l'annonce romantique de la « prose » vaut encore aujourd'hui, mais il est certain que nous sommes plus que naguère sous son injonction, ou, si l'on préfère, devant son invite (comme on dirait en langue d'ordinateur, « à l'invite POE.SIE/>, entrez cd PRO/SE... »). Cette affaire nous hante littéralement, et l'on pourrait en multiplier les preuves et les indices. Mais c'est précisément ici que je voudrais introduire ce que j'annonçais à la fin de 1.

Il me semble qu'il faudrait lever une simple équivoque : en revendiquant la prose, on ne revendique tout de même que

« l'idée de la poésie », selon la formule romantique, en effet. À partir de là, il y a assurément beaucoup de choses précises et fines à dire, que certains romantiques ont dites (les romantiques de la « sobriété », contre les romantiques du romantisme sentimental et mysticisant), que Benjamin a dites, que disent aujourd'hui, de manières très diverses, et parfois antinomiques, des textes de Lacoue-Labarthe, de Badiou, de Derrida, d'Agamben, de Deguy, de Bailly ou d'Alferi, d'autres encore sans doute que j'ignore. Mais enfin, il reste aussi que c'est de « poésie » qu'il s'agit. La chose étant beaucoup plus claire chez les romantiques : à la formule rappelée à l'instant, ajoutez par exemple celle-ci, de Novalis : « La poésie est la prose parmi les arts ¹ ». (Cf. *Le Concept de critique...* de Benjamin, p. 152, etc.) On pourra la commenter plus tard, si vous voulez, mais pour le moment je tiens à souligner ceci : la « prose » dont on parle ici est la « véritable » poésie, ou la vérité de la poésie. Or je crois observer qu'aujourd'hui, dans bien des façons de parler et aussi dans votre propre question, il se produit un glissement tel que la prose apparaît comme « l'autre » de la poésie, ou comme sa réalisation, sans doute, mais par « extranéation », comme on disait naguère pour traduire l'*Entfremdung* chez Hegel. Vous dites vous-même « autodépassement ». On devrait discuter sur ce terme dialectique – mais pour l'instant je demande une seule chose : qu'on remette sur la poésie, dans cette affaire, l'accent qui lui revient ou qui lui reste attaché, au lieu de donner l'impression que tout bascule dans la « prosaïsation », qui pourrait laisser croire qu'un « prosaïsme » n'est pas loin, alors que vous-même (aussi bien que ceux que j'ai cités) vous gardez bien d'employer un tel mot !

Je veux dire ceci, tout simplement : autant il est clair qu'on ne veut plus, qu'on n'en peut plus, du poétique et de la poétisation, de l'exaltation grandiloquente, des suavités évocatoires, de ce que Bataille nommait « la tentation gluante de la poésie », pour ne rien dire des académismes, qui sont crevés, fussent-ils des académismes

1. Novalis, cité par Walter Benjamin dans *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, tr. fr. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 152. (NdÉ)

romantiques, symbolistes, mallarméens, surréalistes ou « postmodernistes », autant, donc, n'est pas clair ce qu'on demande avec la prose.

Pour les romantiques, là encore, c'était plus clair : la « prose » était d'une part la « sobriété » (mettons qu'on la laisse pour le moment en réserve, c'est un vaste programme, sur lequel, là encore, tout le monde aujourd'hui est plus ou moins d'accord – sans que ce dont il s'agit soit toujours bien net), mais c'était d'autre part cette dissolution ou fluidification des genres dont le roman était pour eux le paradigme. Je sais bien que ce qu'ils entendaient par « roman » n'était pas exactement ce que nous entendons par là. Par une extrémité, cela tenait encore à l'idée d'un devenir moderne de l'épopée (et d'un devenir épique de la modernité), tandis que par l'autre ce n'était qu'un nom pour baptiser le problème : l'« autodépassement » infini de la poésie. Il reste que nous ne pouvons même plus avoir ce nom comme support ou comme index. Sauf erreur, le roman est derrière nous – et il n'a plus représenté depuis longtemps cette idée de la « prose ». (Ou bien, son nom est utilisé délibérément à contresens, lorsque certains intitulent « roman » ce qui n'a rien à voir avec ce « genre » – et il faudrait commenter ces gestes.)

Tout cela fait que « l'idée de la poésie » insiste plus que jamais *en tant que telle*, si je puis dire, c'est-à-dire comme idée de la poésie, et que c'est malgré tout avec ce mot, *volens nolens*, qu'il faut se débrouiller – ou plutôt, se confronter, se battre peut-être, mais aussi, inévitablement, impérativement, compter.

Voici ce que je dirais : on ne peut pas compter avec la poésie. Ou : il faut compter avec la poésie. Il faut compter avec elle en tout ce que nous faisons et pensons devoir faire, en discours, en pensée, en prose et en « art » en général. Quoi qu'il y ait sous ce mot, et à supposer même qu'il n'y ait là plus rien qui ne soit daté, fini, délogé, arasé, il reste ce mot. Il reste un mot avec lequel il faut compter parce qu'il demande son dû. Nous pouvons supprimer le « poétique », le « poème » et le « poète » sans beaucoup de dommages (peut-être). Mais avec « la poésie », dans tout l'indéterminé de son sens et malgré toute cette indétermination, il n'y a rien à

faire. Elle est là, et elle est là alors même que nous la récusons, la suspectons, la détestons.

4. Ce dépassement serait-il lié, là encore, aux relations de la poésie avec les autres arts ? Et plus particulièrement à une nouvelle manière de concevoir sa technologie ? Les Muses dénoncent sur le plan des principes les oppositions et les réticences où s'enferme la pensée de la technique s'agissant des arts : quel effort particulier leur dépassement supposerait-il de la part de la poésie ?

Permettez que je profite du point précédent pour passer à votre quatrième question. Du moins, je me servirai d'elle pour enchaîner sur ceci :

Si la poésie insiste et résiste — elle résiste à tout, en quelque sorte, et c'est peut-être aussi pourquoi les poètes font souvent « figure de peintres du dimanche », comme vous dites avec raison : l'insistance de la poésie va jusqu'aux formes les plus humbles, les plus pauvres, les plus démunies, jusqu'à de véritables misères littéraires, jusqu'au goût le plus sucré ou le plus sot pour des bouillies à demi cadencées d'ésotérisme et de sentimentalité (il y a là comme une clochardisation), mais elle va jusque-là, si bas, parce qu'elle insiste, elle demande quelque chose, et quelque chose que, je le crois vraiment, on ne peut pas réduire aux retombées petites-bourgeoises du pire romantisme (le genre « poésie d'adolescent », ou même, en arrière, les « manies de rimer » dont on rit chez Molière), quelque chose qui n'est pas de la « sous-culture », ni même de la « culture » tout court —, si la poésie insiste et résiste, donc, c'est au-delà de ces manifestations dérisoires, et c'est pour d'autres raisons.

(Bien sûr, il faudrait encore analyser comment la vulgarité poétique si répandue tient à l'apparente proximité des techniques poétiques, par différence avec les techniques des autres arts. Je ne m'y arrête pas ici.)

Quelles sont donc les raisons de la résistance poétique ? Je verrais au moins deux mobiles : d'une part, c'est une résistance au discours ; en ce sens précis, que ce n'est pas une résistance au concept, à la raison, ni au jugement, à la logique ou à la preuve,

mais c'est une résistance à l'infini (au « mauvais infini », en termes hégéliens) du discours qui s'épuise, dont la loi est un épuisement infini, nécessaire dans son ordre et néanmoins épuisant, s'épuisant, si je puis dire, sous l'injonction paranoïaque de constituer le vrai en se constituant lui-même, en s'assumant et en se résorbant dans son autoconstitution et dans son autocompréhension.

Je prends un exemple, parce qu'il me semble qu'il en faut un. Sans la moindre envie de manquer de respect à Husserl, je citerai cette conclusion (ce qu'on a placé en conclusion, et qui donc ne conclut même pas ce texte inachevé) de la *Krisis*. Écoutez :

[...] Raison justement signifie ce que l'homme en tant qu'homme désire dans son plus intime, ce qui seul peut le satisfaire, le rendre « heureux », que la Raison n'admet aucune séparation en raison « pratique », « théorique », « esthétique » et je ne sais quoi encore, qu'être-homme c'est être téléologiquement et c'est devoir-être et que cette téléologie règne dans tout ce que nous faisons et tout ce que nous avons en vue égoïquement, qu'elle peut y reconnaître toujours, par la compréhension de soi, le télos apodictique, et que cette reconnaissance de l'ultime compréhension de soi n'a pas d'autre forme que la compréhension de soi d'après des principes *a priori*, la compréhension de soi dans la forme de la philosophie¹.

Je pense que vous entendez ce que je veux suggérer : ce discours, indéfiniment développable (et que Fink projetait de poursuivre), dit tout sauf ce dont il parle « ultimement », la *forme* de la philosophie – ou plutôt, il la dit, il la discourt, mais il en est aussi bien l'indéfinie dé-formation ou l'indéfini retardement (vous avez noté en outre, au passage, l'invocation d'une raison « esthétique » qui ne devrait pas être « séparée »...). À cela, « poésie » résiste. Elle peut admettre tout ce qui est dit là (pour l'instant, ne chipotons pas sur ce qui est dit, tel que c'est dit ici), mais elle ne peut admettre que la « forme » en question s'enveloppe, et en somme « se forme » elle-même de sa propre dénégation. Quand je dis que

1. Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, tr. fr. et préface Gérard Granel, Paris, Gallimard, 1976, p. 304-305. (NdÉ)

« la poésie n'admet pas », cela ne veut pas dire qu'elle est une instance d'autorité qui aurait le droit et le pouvoir d'un tel refus. Il faut plutôt dire : ce refus est la poésie, et quand bien même « poésie » reste ou paraît, en cet instant, complètement indéterminé, ce mot est au moins déterminé par ce refus et comme son geste même.

(Ajoutons ceci : dans la troisième question, je ne sais pas très bien ce que vous entendez par « le goût de la poésie pour les objets partiels », mais si je dois comprendre qu'il s'agit de ce qui ne serait pas l'« objet infini » du discours, alors je dirais qu'il n'y a pas d'« objet » qui ne soit « partiel », mais que le « partiel », ici, n'est pas la séparation assortie d'un manque. C'est au contraire la distinction, le détachement – sur fond de rien – grâce à quoi il peut y avoir « objet » en général.)

D'autre part, ce qui résiste avec la poésie – et très certainement, dans une connexion étroite avec ce qui précède –, c'est ce qui, dans la langue ou de la langue, annonce ou retient plus que la langue. Non pas de la « surlangue » ni de l'« outre-langue », mais l'articulation qui précède la langue « en » elle-même (et qui est aussi bien une « affection » et une « *praxis* », ou un « *ethos* », que proprement une « énonciation ») – et, sans doute, quelque chose de cette articulation en tant que « rythme », « cadence », « coupe », « syncope » (« espacement », « battement »), et avec cela, en cela, quelque chose de ce que je nommerais, pour ne pas dire une « figuration », un dessin. Du sens en tant que *dessin*, et non dans le continuum du... sens. Du sens enlevé, en ce sens, et non discouru. Ou bien, si vous voulez, de l'*inflexion* (de la voix, du ton monté, baissé ou tenu ; du retour au lieu de la droite ligne ; de la pliure au lieu de la syntaxe, etc.). Cela insiste dès la chanson, dès la comptine, et aussi jusque dans le discours, bien sûr, par voies plus ou moins discrètes de rhétorique et de prosodie. Je dirais même, et bien que je n'aime pas ce lexique, cela insiste dans « l'inconscient » et comme « l'inconscient » que la langue est (ce qui dit tout autre chose, vous le comprenez, que la formule de « l'inconscient structuré *comme* un langage »).

Cette insistance n'est ni enfantine ni populaire, au sens où on pourrait frôler ici un infantilisme et un populisme de la poésie.

En revanche, je dirais volontiers qu'il se cache là quelque chose de ce que le « peuple » a pour nous de si problématique et de si difficile, de si lointain, et quelque chose de l'existence forcément populaire de la langue. « Populaire » veut dire ici : non dominé, non régenté, non normalisé.

Si la « technologie », comme vous dites, de la poésie désigne l'ensemble des recours à la langue en tant que « dessin », ainsi distinguée du hors-langue de l'information, si elle désigne l'ensemble des retournements par lesquels « le sens redemande le son » (comme dit Valéry), ou encore l'ensemble des épaisissements, des densifications, des durcissements du « signe » comme tel – et non comme « signe de » –, et aussi l'ensemble de la cooriginarité des signes langagiers entre eux, de leur coalescence et de leur intrication, la structure qui les emboîte tous les uns dans les autres, en masse et dispersés, la machinerie de l'assonance du sens, tout ce qui fait que le langage n'est pas une technique, mais bien *la* technicité même, la technicité symbolique qui n'est rien d'autre que la technicité tout court (voyez Leroi-Gourhan commenté par Stiegler, *La Technique et le Temps*, 1, Galilée, p. 173 *sq.*) – si la technologie de la poésie désigne l'ensemble (au demeurant variable, diachronique, bien que structuré peut-être de coupes synchroniques, comme par exemple, et peut-être plus qu'exemple, l'ensemble des variantes du *refrain*, qui est lui-même une coupe synchronique...) des procédés du langage pour se désigner lui-même dans sa nature de *tekhne*, alors, en effet, il n'est pas surprenant que l'exhibition technologique généralisée des « arts » – c'est-à-dire aussi leur retournement sur le sens de leur nom, *ars*, et la grande dérive engagée quant au sens général d'un mot que l'on croyait avoir soumis au régime esthétique –, il n'est pas surprenant que cette exhibition aille de pair avec une disqualification de l'« art » majeur et avec une remise en jeu – elle-même majeure – de sa technicité propre. La prosodie, la métrique, les déterminations canoniques des formes, les « licences » poétiques, lexicales ou syntaxiques, la « sonorité réelle » (Hegel), tout cela insiste auprès de nous, tout cela se presse en quelque sorte dans le *auseinandergeschrieben* de Celan – et par-delà lui. Je ne veux certes pas dire que l'ode ou le sonnet, l'hexamètre ou la césure sont comme tels d'actualité : je veux dire que

la tension dont ils furent les fruits est de retour, n'ayant jamais cessé, ne pouvant pas cesser.

Mais il faut alors que j'ajoute quelque chose : dès lors qu'on la considère sous cet angle « technique », qui n'est sans doute pas du tout un angle particulier, il se pourrait bien que la poésie rejoue pour elle seule la scène de la différence des arts. Pas plus qu'il n'y a, en acte, un art général, l'art étant au contraire dans la différence des arts, pas plus il n'y a de poésie en général, mais la poésie est chaque fois dans la différence de ce que naguère on nommait ses genres et ses formes, différence elle-même combinée avec la différence des langues, et avec cette autre différence que la poésie, précisément, met en jeu dans chaque langue. Il n'y a que des « poésies », selon l'usage du mot à l'école primaire. Bien entendu, je ne renonce nullement ainsi à l'interrogation d'être ou d'essence sur la poésie : mais je veux dire que la pluralité des poésies fait partie de cette essence.

En même temps, je dois aussitôt introduire une considération supplémentaire : conformément à la « loi de résistance » absolue de la poésie, l'idée ou le motif de la poésie résiste aussi en tant qu'index général d'une certaine qualité ou propriété de *tous* les arts (voire de pratiques réputées non artistiques, de conduites, de démarches techniques ou scientifiques, etc.). Nous sommes toujours prêts à parler de la « poésie » d'une peinture, d'une musique, d'un film, d'une navette spatiale, d'un mariage ou d'un enterrement... Sans doute, c'est là encore un usage le plus souvent vague, relâché, même douteux. « Poésie » est le signifiant majeur de l'indéfinissable, de l'innommable, etc. « Poésie » comporte toujours une convocation plus ou moins subreptice à l'effusion silencieuse. Mais enfin, n'est-ce pas précisément sur le *silence* qu'il faudrait, à nouveau, s'entendre (si j'ose dire) ?

D'une part sur ce silence qui constitue précisément tous les arts en limite de la signification discursive, et qui les partage selon la loi d'une incommunicabilité de leurs ordres « sensibles », et d'autre part sur ce silence, le même, qui tient la poésie (au sens spécifique) en retrait et en refus du discours, la constituant aussi en même temps et comme un des arts et comme en elle-même différenciée. Ne faut-il pas se demander si l'inflation/implosion

de la poésie n'a pas tenu – et pour des raisons philosophiques très précises (voyez du côté de l'histoire du « sublime ») – à une surdétermination du silence compris, non pas comme un *être silencieux*, mais comme un *faire silence*, un « taire » et un « se taire », c'est-à-dire non pas comme le bord souverainement silencieux du langage, mais comme son « autodépassement », qui mène à l'effusion, à l'exaltation, et pour tout dire enfin au bavardage absolu (bavardant aussi sur le silence) avec lequel « poésie » a fini par sembler se confondre ?

J'aimerais parler de « mutisme », si la notion n'était pas déterminée comme une privation de parole. Or je ne voudrais pas plus parler de privation que de retenue taciturne d'un surlangage. Il s'agirait donc d'un silence comme de la découpe exacte, de l'horizon de la langue, dessin tracé net sur son bord et du même coup au bord de tous les arts, les divisant en partageant à tous, en tant qu'incommensurables entre eux, un *être silencieux* – ou si l'on veut, un *silence de l'être* – dont les arts « rendent compte » (si l'on peut dire) précisément en ce qu'ils n'en parlent pas, en ce qu'ils ne peuvent nullement se totaliser ou se synthétiser en une langue commune. La poésie, dans ces conditions, est exactement à l'endroit où les arts se rencontrent *en tant qu'ils se divisent*, et qu'ils la divisent avec eux.

Disons-le autrement encore : la poésie rendrait compte dans le langage de ce qui, en tant qu'art et en tant que différence des arts, fait bord et coupe du langage. Il s'ensuit qu'elle ne peut pas ne pas apparaître en position majeure et privilégiée, en tant qu'art du langage et en tant que dimension poétique de tous les arts (nous ne pouvons pas, sous cet angle, nous tenir simplement quittes de toute la tradition, ni du romantisme lui-même). Mais il s'ensuit également que cette position majeure ne donne lieu à aucune fonction « fédératrice » ni « expressive » d'une totalité de l'art : elle articule la mesure – délimitation et mode distinct – qui les distribue *auseinander*, ensemble les uns hors des autres. (Je comprends ainsi, de biais, un motif de la « mesure » que Heidegger introduit à partir de Hölderlin, et qui demanderait à ce titre tout un commentaire particulier.) Cette mesure est elle-même la mesure du sens, qui est aussi bien ce qu'on vise comme essence ou

finalité *sensible* des arts, de chacun d'eux et de la poésie elle-même. Comment le sens est mesuré, voilà l'affaire, et voilà ce qui engage simultanément, l'une dans l'autre, une ontologie du sens et une technologie des arts.

Ce que j'ai appelé ici la « résistance » de la poésie, ce serait, en somme, la résistance du langage à sa propre infinité (ou indéfinité, selon la valeur exacte qu'on donnera à l'« infini »). La résistance à la démesure que le langage est par lui-même – et, par conséquent, une résistance inscrite dans le langage mais à son revers, ou comme son revers. On pourrait aussi le dire ainsi : l'indéfinie expansion du langage, son bavardage constitutif (voyez les analyses suggestives de Peter Fenves dans « *Chatter* ». *Language and History in Kierkegaard*, Stanford University Press, 1993), est dans l'ordre de l'approximation sans fin ; son revers, c'est l'exactitude sans reste. Ce revers est inscrit à même le langage, il en est lui aussi constitutif, et c'est aussi la raison pour laquelle la résistance poétique peut tout aussi bien aller au silence (qui n'est « exact » que par défaut) que se prendre elle-même au bavardage et à la démesure.

C'est aussi pourquoi la résistance poétique est plus sensible, mais aussi plus difficile, lorsqu'une époque a conscience (à tort ou à raison) d'être plus qu'une autre livrée au bavardage (ainsi de la nôtre). (À l'inverse, dans une époque de langue serrée, exacte, la poésie décline : il y a plus de « poésie » chez Rousseau ou Diderot que chez Delille ou Chénier.)

J'en resterai là. Beaucoup trop de choses se pressent à la fois. Reparlons-en un autre jour.

(1995)



La raison demande la poésie

Entretien avec Emmanuel Laugier

EMMANUEL LAUGIER. – *Jean-Luc Nancy, la question qui me vient d'abord, et très directement, tourne autour d'une origine : qu'elle soit celle de l'écriture, ou de la lecture d'ouvrages de philosophie, de poésie, des essais sur les arts, etc., je me demande comment on en vient à l'approcher en soi et comment, plus précisément, Jean-Luc Nancy est-il venu à la poésie ? Est-ce la philosophie – qui n'a cessé, on le sait, d'avoir avec elle un rapport passionné et amer, de l'exclusion que lui réserve Platon dans la République (en dehors, il est vrai, de Pindare) à son auto-dissolution dans le système hégélien, voire même jusqu'à la lecture si complexe en un sens que fait Heidegger de Hölderlin – qui a décidé de sa lecture ou, précisément, à un moment, une pure rencontre de quelques vers au hasard d'un livre ouvert, telle strophe, quelque chose comme une lecture sidérée ?*

JEAN-LUC NANCY. – D'où m'est venue la poésie ? M'est-elle seulement venue ? Je n'en sais rien. Il se trouve que j'ai écrit quelques textes sur la poésie, et aussi frôlé certaines manières poétiques dans quelques petits textes, mais cela a été tardif chez moi et m'a demandé deux choses : d'une part d'avoir à répondre à un sentiment de nécessité, celui de devoir en quelque sorte défendre la poésie chez les philosophes, d'autre part de pouvoir me libérer d'une certaine gêne, honte ou pudeur, à lâcher la retenue du concept et à risquer ce que Bataille nommait « la tentation gluante de la poésie ». Chacun de ces motifs demanderait un long développement. J'essaierai de ne pas être excessif.

Mais d'abord je veux situer un trajet, du reste très banal : comme tant d'autres, j'ai commis dans ma jeunesse une grande quantité de « poèmes ». J'y passais même beaucoup de temps entre treize et vingt-trois ans, à peu près. C'est banal, mais cette banalité est parlante : elle désigne un modèle et presque une imposition, voire une injonction de la poésie dans notre culture. Aujourd'hui peut-être un garçon de treize ans est-il moins soumis à ce modèle, mais il me semble qu'il n'en subsiste pas moins. Écrire, c'est écrire un poème. Lire, en revanche, ce serait plutôt lire un roman – du moins s'il s'agit de la lecture silencieuse et absorbée dans son « lu », si j'ose dire. Mais lire un poème c'est déjà lire à haute voix, c'est « réciter », sinon « déclamer », et cela aussi appartient au modèle. L'aède, le troubadour, « je dis : “une fleur”... », « de la musique avant toute chose... », il me semble que le canon esthétique de ma jeunesse (qui était très inculte, très fruste en fait dans ces domaines et dans l'art en général) tenait sur ces repères. Mais je montrais peu mes poèmes, je sentais leur médiocrité tout en m'y acharnant, et en même temps c'était l'exercice du discours et de la pensée qui me permettait de parler au-dehors. Je pourrais dire : la passion logique était en moi claire et communicable, la fièvre poétique obscure et honteuse. Un jour je me suis fait sévèrement renvoyer par un auteur et critique littéraire d'alors à qui j'avais montré le manuscrit d'un recueil. J'en ai conçu ce que j'appellerais « le complexe de Kant » : Kant se jugeait incapable de bien écrire, et j'ai même naguère fait toute une étude sur ce trait dont on peut montrer qu'il touche à beaucoup d'autres dans sa pensée. Je dis « complexe » pour jouer, car je pense tout simplement qu'on est philosophe ou poète et très rarement sinon jamais les deux, et cela pour des raisons fondamentales, dont nous aurons peut-être à reparler.

Ensuite il y a eu pour moi la rencontre si importante de Philippe Lacoue-Labarthe et la collaboration avec lui (qui n'est pas terminée, car nous pensons faire ensemble quelque chose... sur la littérature, précisément!). Philippe était au contraire partagé entre philosophie et poésie. Quand je l'ai connu, il venait de publier des poèmes, comme il l'a fait à nouveau il y a quelques années. Dans son travail philosophique, je dirais que la rigueur du

concept est toujours prête à tourner en sévérité pour la philosophie en tant qu'elle s'approprie (le sens, la vérité), et de ce fait à indiquer la poésie comme la vérité d'une reconnaissance de l'inappropriabilité. Ce serait la vérité de Hölderlin contre celle de Hegel, thème d'innombrables discussions entre nous. Mais cela comporte aussi condamnation de la poésie jugée elle-même appropriante : par exemple Char, auquel m'avait initié, un peu plus tôt, un autre grand ami, François Warin, qui m'avait aussi fait connaître Heidegger. Peu après, faire connaissance avec Jacques Derrida c'était rencontrer une autre configuration encore : disons, celle d'un frôlement continu doublé de déhiscence permanente entre poésie et philosophie, et cela sur deux plans simultanés, de pensée et d'écriture, eux-mêmes accolés comme revers et avers...

Voilà le contexte, et je crois qu'il n'est pas anecdotique. C'est le contexte d'une philosophie en proie à une interrogation très puissante, venue d'elle-même, sur sa propre « forme » ou « écriture », c'est-à-dire évidemment sur le « fond » de son enjeu, qu'on le nomme sens, vérité, *logos* ou encore « pensée » au sens de Heidegger (chez qui tout cela était *in nuce*). Et cette situation nôtre, je la retrouve aussi bien, diversement modulée, chez Deleuze ou Badiou ou Rancière.

Je pense qu'il se joue là-dedans une grande et interminable partie, commencée en effet avec Platon comme vous le rappelez. Ce n'est pas le lieu d'en traiter *ex professo*. C'est plutôt le lieu d'essayer, comme je fais, de nouer ensemble les traits d'une imposition culturelle, doublée d'un malaise, et d'une inquiétude de la pensée, doublée d'un désir, pour simplement désigner ceci : avec la « poésie », nous n'en avons pas fini, que nous la haïssions (Bataille, Artaud) ou que nous la vénérions. C'est à cela que j'ai fini par vouloir consacrer quelques petits textes, à ce motif (même pas une idée !) dont le titre *Résistance de la poésie*¹ rend bien compte.

Au cours de ce trajet, en effet, j'ai été de tous les côtés : j'ai fait de la philosophie, j'ai tout de même risqué quelques « poèmes » (*sit venia verbo*), j'ai joué et joui à composer une parodie complète

1. Bordeaux, William Blake & Co., 1997. (NdÉ)

de *La Jeune Parque* (« La Jeune Carpe », dans un volume collectif dirigé par Philippe et Mathieu Bénézet sous le titre *Haine de la poésie*¹), et enfin j'ai éprouvé la « résistance » en question. Mais à propos de « La Jeune Carpe », je voudrais ajouter ce témoignage intéressant : cette parodie de Valéry, de mètre, de longueur et de manière calqués sur son poème, fut jugée par Roger Munier – c'est bien ici le lieu de le nommer, puisque *L'Animal* lui a consacré un numéro (le 11/12) – véritablement poétique : il m'avait dit qu'il n'y voyait pas une parodie au sens bouffon du terme. J'en fus très satisfait, mais il fut le seul à me dire cela et sa remarque m'a toujours laissé perplexe quant aux possibilités, nécessités et critères de la lecture du « poème ». (J'ajoute encore ceci : déjà le poème de Valéry, sans doute, est parodique à *quelque* égard...) Dans cette affaire encore, vous le comprenez, l'ombre de Heidegger n'est pas loin... Je dirais donc : nous ne sommes pas quittes avec la poésie, assurément – mais pas non plus avec la question : *quelle* poésie ? Pour rester dans un petit cercle jadis « maudit » : Mallarmé ou Corbière ou Verlaine ?

Enfin, dans cet intérêt complexe pour la poésie (et l'art, car l'une ne va pas sans l'autre) a joué un rôle décisif le renouveau récent de la poésie en France. Depuis trente ans se produit un travail considérable, polymorphe, certainement désordonné et aventuré par bien des aspects – mais comment en serait-il autrement ? – qui témoigne d'un désir tenace, âpre même, et tendu, exigeant, d'une poésie soustraite à la fois au romantisme, au surréalisme, au conceptualisme – et si l'on veut tendanciellement dépoétisée... Je ne vais pas citer de noms, il y en aurait trop ou pas assez. Mais le phénomène est remarquable, et généreux.

E. L. – *Si je vous pose cette question, c'est aussi parce que le rapport de la philosophie à la poésie n'est pas indemne : pourtant, ce qui intéresse ici, ce n'est pas d'approcher l'indemnité que la philosophie devrait verser à la poésie, bien qu'il faudrait peut-être aussi penser avec elle leur rapport, mais plutôt de savoir, selon le problème que Beda Alleman soulève dès les premières pages de son essai Hölderlin*

1. Paris, Christian Bourgois, 1979. Cf. *infra*, p. 285. (NdÉ)

et Heidegger (PUF, 1959), *comment se fait le dialogue entre la philosophie et la poésie ou bien encore* « comment la pensée se retrouve elle-même dans la poésie, et ce qui se passe quand la poésie résonne dans la pensée ».

J.-L. N. – Il me semble que si la pensée « se retrouve », comme vous le dites, dans la poésie, c'est précisément dans la mesure où elle s'y trouve en tant que *pensée* et non en tant que discours philosophique. Mais posons tout d'abord, si vous voulez bien, cette condition nécessaire – même si non suffisante – que le discours doit être scrupuleusement et strictement tenu, sans relâche, sans interruption, et interminablement (selon ce cours incessant qu'il ne cesse de suivre et qu'il ne peut arrêter sous peine de faillir à son devoir élémentaire : ne jamais clore ni enclore une vérité). Cette condition étant remplie – ce qui veut dire se remplissant indéfiniment – il y a en effet une résonance comme vous dites. Dans le discours résonne quelque chose qui vient d'ailleurs, du dehors du discours. On pourrait dire : le sens du discours n'est pas dans le discours, pour détourner Wittgenstein. Cette résonance est l'écho d'une certaine sonorité, peut-être une voix, peut-être un appel, que je vais essayer de situer – au moins, si j'échoue par ailleurs à la caractériser – en ajoutant un détail à l'apologue platonicien de la caverne.

Dans cet apologue, j'ai toujours été intrigué par le moment du détachement d'un des prisonniers – qui deviendra philosophe. Qui le détache ? Ce n'est pas dit. C'est forcément quelqu'un qui est déjà philosophe, puisqu'il va lui dire que ce qu'il voyait n'était que « futilités » (*phluariai*). C'est forcément un philosophe qui fait ce geste de délivrance sur la violence duquel Platon insiste : violence de faire tourner le cou et lever les yeux à celui qui était enchaîné. Mais qui aura délivré le tout premier futur philosophe ? Un autre, un non-philosophe, forcément. Qui ? Je ne cherche pas à le deviner. Je remarque en revanche qu'il doit non seulement violenter le prisonnier, mais lui parler. Platon l'écrit : on « dit au prisonnier que ce qu'il voyait était des *phluariai* ». Ce mot désigne en fait plus proprement des « bavardages », de la « mousse verbale » (il y a une idée de bouillonnement, de débordement, même

de vomissure). Certes, cette parole fait déjà entendre le discours philosophique, mais encore une fois, lors du premier épisode il faut imaginer ou bien une antécédence infinie sur soi de la philosophie (c'est sa logique la plus constante, de fait) ou bien, malgré tout, une autre voix, étrangère ou pas encore philosophe, qui appelle et qui dénonce le bavardage, la logorrhée. Le fond de la scène est dans une voix, derrière les images spectaculaires des jeux d'ombres et de l'éblouissement du prisonnier détaché. Cette autre et même voix qui dénonce la *phluaria*, n'est-ce pas la poésie? Ou sinon, s'il est trop tôt pour parler d'elle, une autre, proche et distincte manière d'interpeller pour couper court au flux? Or c'est cela qui importe : l'appel à une langue qui ne mousse pas, qui ne propage pas des signaux sonores, mais qui *parle* et qui enseigne, qui révèle ou qui profère ce que c'est que de parler.

Notez en outre qu'il peut y avoir de l'écho dans la caverne : cela a été dit un peu avant. Cet écho est comme l'ombre portée des voix des passants au-dehors. Mais il faut bien que tout commence par un écho d'une voix venue de nulle part et qui interrompt le flux langagier, la futilité langagière, afin de *parler*. Non pas un écho en tant que reflet, mais en tant que résonance, parce que cela ne vient pas d'un « dehors » plus « réel » mais cela vient en fait de l'intérieur de la caverne, du plus profond d'elle (ou bien, puisque c'est la même chose, de la simple surface de sa paroi). Voilà de quoi le discours philosophique résonne dès qu'il ouvre la bouche, au moment même où il se met à philosopher, où il va harceler le prisonnier libéré avec l'intarissable *ti esti*, « qu'est-ce que c'est? dis! dis donc ce que c'est! ce que c'est vraiment! ». La résonance, elle, fait entendre : ne dis pas ce que c'est, mais fais être ton dire. Ce renversement chiasmatique n'est pas une pirouette : c'est l'esquisse la plus simple, et certes aussi la plus pauvre, de ce qui fait résonance entre poésie et philosophie, dire l'être ou être (faire être) le dire. Ce qui ne donne encore rien de plus qu'une amorce.

E. L. — *Car ce qui « reste », néanmoins, comme point exact de la tension poétique (ou du poétique?), c'est une forme d'écart qu'elle intègre à son processus (à sa tekhnè, à son poiein, à son faire) — écart qui la conduit à arrêter la pensée en elle, à se dégager, comme vous*

avez pu l'écrire dans Calcul du poète¹, de l'esprit de synthèse ou d'opération propre à la philosophie, pour appréhender quelque chose qui, entre le langage et le monde, fait syncope...

J.-L. N. — « Syncope », oui, merci de me repasser ce mot que j'aime depuis très longtemps. (J'en avais fait le titre d'un ouvrage prévu en deux parties, dont la première a porté sur Kant non-poète, précisément, et dont la seconde n'a jamais vu le jour (elle aurait porté sur la troisième *Critique* et sur l'analogie, le symbole, etc.). Il y a eu syncope : cet autre volume s'est partiellement distribué en quelques essais. Peut-être avais-je moins envie de travailler sur le mode plus systématique qui eût été requis par mon plan initial.)

Un arrêt, oui, un suspens, un battement, un temps fort sur un silence. Et une perte de conscience. Syncope contre synthèse, ou plus précisément syncope au cœur de la synthèse, au beau milieu. On peut et on doit toujours se demander s'il n'y a pas une syncope cachée au milieu de chaque synthèse, exactement comme on peut et on doit se demander s'il n'y a pas une étrange et paradoxale parenté entre la *relève* de Hegel et le *saut* de Kierkegaard.

Entre langage et monde : on pourrait dire, l'espace où le concept n'est pas possible, où la référence saute (en l'un et l'autre sens du mot), où la nomination échoue ou bien opère autre chose qu'une « dénomination ». L'espace où quelque chose est tu. Qu'est-ce que taire quelque chose ? Qu'est-ce que *passer sous silence* ? C'est retenir et tenir à l'écart, en réserve, parce que ce n'est pas le lieu ni le moment de la dire, cette chose. Parler au juste temps. Faire qu'une parole ait *lieu* et ne s'écoule pas simplement (encore moins bouillonne, bien que cet avoir-lieu puisse être écumant !). Non pas dire le juste (le sens correct, la vérité), mais dire juste : aux lieu et temps appropriés, à l'oreille propice, avec le ton qu'il faut. En ce sens, lorsque Kant forge son concept du *transcendental*, Husserl celui de son *intentionnalité* ou Derrida celui de sa *différance*, ils sont dans la *poïèsis* d'une semblable justesse : ici et maintenant il fallait ce mot, il fallait son invention et avec elle un

1. Cf. *supra*, p. 111. (NdÉ)

suspens de sens, un écart qui garde le suspens. Le discours reprend ensuite, mais il ne reprend que parce qu'il y a eu cet arrêt.

Mais ce que j'évoque ainsi se produit en somme par surprise dans la philosophie. La poésie prend cette surprise comme objet, comme tâche ou comme propos. Ce qui veut dire, bien évidemment, qu'elle s'impose de renoncer à tout « objet », « tâche » ou « propos » pour laisser la surprise surprendre. Mais j'ai bien dit « pour laisser » : la difficulté, l'aporie peut-être tient dans ce « pour ». Le poète ne doit pas vouloir ce que la poésie veut, sous peine de dégringoler dans l'effet (le silence ou la polysémie, l'effusion, l'incantation : retour vers la *haine de la poésie*). Mais il doit vouloir être surpris dans son vouloir même. Ou bien il doit vouloir par surprise.

Digression : je vais vous copier ici une citation de Sénèque transcrite sur un bout de papier qui traîne sur mon bureau depuis je ne sais plus combien d'années. *Neminem mihi dabis qui sciat quomodo, quod vult, coeperit velle : non consilio adductus illo, sed impetu impactus est.* (« Tu ne pourras me montrer personne qui sache comment il a commencé à vouloir ce qu'il veut : il n'y a pas été conduit par la réflexion, mais jeté par une poussée. ») – Si j'aime cette phrase, c'est parce que je suis très sensible à la poussée en question, sans laquelle je sens que je resterais indéfiniment velléitaire. Or c'est exactement la même poussée, la même secousse que je sens décider de la justesse du dire – et je précise : non pas de la trouvaille ou de l'invention du mot juste, chose si rare, mais au moins du sentiment si puissant, si aigu, qu'à tel moment, en tel lieu du discours et de l'existence, il faut, il faudrait le *mot juste*. Ni premier ni dernier mot, mais le mot juste du moment. Un *kairos* de langue.

Le poète doit être technicien de ce *kairos*. Une *tekhnè kairique*, voilà l'os poétique – j'entends l'os comme celui des crânes des *vanités*. Dur, menaçant, faisant obstacle et donnant à penser. Une *tekhnè* qui sache s'y prendre avec le *kairos*, mais tout d'abord avec celui qui permet de la saisir elle-même...

E. L. – Vous écrivez alors, dans le même livre, et dirait-on en conséquence : « Le cours du sens doit être interrompu pour que le sens

ait lieu, pour qu'il soit saisi au passage – pour que soit saisie l'unité d'un tout qui est plus et autre chose que le tout de ses moments, étant au contraire leur scansion commune et leur syncope » (p. 61). La coupe et l'enjambement, par lesquels on distingue le poème de la prose, seraient ainsi, en tant que mesure de ce qui excède le sens (et alors au-delà d'une simple métrique comptée), de ce qui est distinctement dehors son dehors, l'arrachement nécessaire par quoi elle rejoue « toutes les fois pour une » son expérience...

J.-L. N. – La coupe, oui – le vers : *versus*, le retournement de la charrue au bout du champ et les vers comme des sillons qui rebrousse leur cours auprès de la clôture. Cela s'oppose à la prose qui va *prorsus*, toujours droit devant – *pro-versus*, on garde la racine *ver-vor*, mais le « tourner » ou « se tourner » a lieu vers l'avant uniquement et ne se retourne pas.

Je ne me lasse pas d'exploiter cette mine qu'est l'étymon et la pensée du *vers*. Elle m'enchanté parce qu'elle donne tout à penser : la suspension du cours, l'inversion, le retour (vers quoi?), le passage à la limite (le bout du champ), le rythme des aller-retour, le labour...

Prenons la limite du champ, la clôture : qu'est-ce qui clôture ? En apparence, c'est une contingence, un accident de terrain ou bien de droit de propriété, ou bien la nécessité de ménager un espace de bois ou de pâture, ou une autre culture. Mais tous ces accidents sont des attributs d'une nécessité essentielle : le champ ne peut pas s'étendre indéfiniment et la monoculture absolue est insensée. Il y a nécessité de limite, de partage. Il n'y a pas de sens unique et ininterrompu. Ce qui d'ailleurs peut aussi être traduit en : il n'y a pas de sens du tout. Mais pour éviter de faire entendre par là le non-sens ou l'absurde, qui sont les simples rebuts ou grimaces d'un sens trop désiré, je préfère garder ce mot de « sens » que mes amis philosophes n'aiment guère, ni bien sûr mes amis poètes. *Sens versé*, voilà la poésie. Le vers coupe et tourne là où s'arrête l'appropriation qu'on aurait pu croire infinie du sens.

Disons-le : le point de coupe du vers n'est pas étranger à la mort, c'est-à-dire à l'inappropriabilité d'un sens. Toute poésie

célèbre la mort de cette manière. Toute philosophie en revanche la déconsidère, la dialectise ou la surmonte, au moins tendanciellement ou selon une interprétation possible, car il n'en est pas moins vrai que la mort ponctue aussi bien les pensées qui paraissent souvent la résorber, comme celles de Hegel ou de Spinoza. *Le vers pense la mort*, voilà la proposition qui doit commencer toute réflexion sur la poésie. « Penser la mort » veut dire renoncer à l'approprier, respecter la clôture et retourner la charrue. Mais c'est ainsi qu'il y aura un champ et une culture. Le vers fait entendre la mort au point de la coupe et du rebroussement. (Et je m'entends moi-même aussi dans cette phrase : « le vers/le *ver* fait entendre la mort... ») Il ne fait pas entendre là un échec ou une perte – mais pas non plus un franchissement et une récupération. Il fait entendre... ce qui ne se laisse pas « entendre », sinon justement dans la coupe, la battue, la syncope du vers – et parfois dans l'« enjambement », dont le concept est contraire à celui de « franchissement » (enjambement, c'est écart, grand écart, qui frôle la rupture ou l'immobilité plantée sur les deux bords). La mort : l'assomption de l'interruption du sens, assomption qui ne fait pas sens mais qui sait aussi, d'un savoir nescient, que sans une telle interruption le sens s'écoulerait, fuyant, bavard, mousseux...

Lacan caractérise quelque part le « sens de la vie » comme celui d'« un désir porté par la mort ». C'est peut-être une reformulation dans son idiome du *Sein zum Tode*. En tout cas, cela peut se lire ainsi : non pas un désir pour la mort, non pas une course à l'abîme, et pas non plus le désir d'un objet toujours manquant, mais un désir comme *conatus*, une perpétuelle tension d'être qui ne cesse de tendre – vers rien, vers sa propre puissance – et que porte la mort, c'est-à-dire que soutient et que tend l'interruption même, alors que l'ininterruption la détendrait et la livrerait aux *phluariai*. Et dans ces conditions, c'est ce que je voudrais surtout souligner, la « mort » n'est rien d'opposé à la « vie » – ou plutôt il ne devrait être question que des deux ensemble, jointes et disjointes, jointes par leur disjonction – la syncope, toujours.

E. L. – Vous avez montré, avec Philippe Lacoue-Labarthe, dans *L'Absolu littéraire*¹, comment le premier romantisme, celui que l'on appelle de *Iéna*, avait pensé la poésie comme « organe de l'infini », rappelant dans *Résistance* de la poésie que cet organe « devait être ce qui met en œuvre une transcendance absolue de toute détermination ». Est-ce là ce qui, pour eux, conduira (ou conditionnel) la poésie à verser dans la prose ? Est-ce que même dans le versement rythmique de la poésie dans la prose, demeure, pour nous cette fois-ci, ce « calcul » [cette « mesure », ce « métier de pointe », écrivait Char dans *Feuillets d'Hypnos* (le contexte n'y étant pas pour rien)], cette force suspensive du sens, cette saisie, à même son arrachement, d'une autre unité de scansion du monde ?

J.-L. N. – Le versement dans la prose, selon votre heureuse expression, est d'une délicatesse et d'une ambivalence extrêmes. Mallarmé dit bien qu'il y a du vers dans toute prose. Mais c'est dans la mesure où il y a retour du *versus*, aussi caché soit-il. Cela peut être affaire de lecture. Un lecteur peut scander une prose qui ne montrait pas ses vers. Le tout, encore une fois, est de scander juste.

Dans le mouvement du romantisme, qui se reproduit toujours de diverses manières, il y a une double possibilité : ou bien la nouvelle prose croit ouvrir un sillon infini, ou bien elle évite ce piège de croyance. Cela peut encore se dire ainsi : ou bien l'« infini » est conçu comme prolongement indéfini du fini, ou bien il est conçu au contraire comme suspension absolue du fini sur lui-même. C'est en un sens l'opposition hégélienne du mauvais et du bon infini. L'infini de la poésie, comme celui de la surprise évoquée plus haut, est instantané. Il est instantanément en acte, et c'est là le *versus*. Basculement de l'axe horizontal de la phrase en axe vertical – donc d'un silence.

Il se joue là-dedans une partie décisive quant à l'instant et au présent, à l'instantané d'une saisie, ou d'un dessaisissement. Le présent de la poésie est le présent dessaisi de présence. Il n'est pas

1. Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit. (NdÉ)

le présent perpétuel du discours, toujours en rétention et en pro-tension entre son passé et son futur. Mais présent suspendu sur sa présentation. Souffle retenu, ou reprise de souffle. Entre inspira-tion et expiration, entre premier cri et dernier mot. Cette retenue, tenue et lâchée à la fois, les romantiques l'ont pressentie et méconnue. Nous avons appris – à nos dépens, par les effets ter-ribles des volontés de perpétuer dans une mélodie infinie un pré-sent de sens supposé donné – une nécessité renouvelée de la coupe.

Mais de nouveau il nous faut dire : la coupe *juste*...

E. L. – *De quoi finalement est faite cette attention calculatrice et où frappe-t-elle, a-t-elle quelque rapport, même paradoxal, avec la faculté de la raison ?*

J.-L. N. – Certainement. La raison rend raison, c'est son office. Comment rendre raison de l'arrêt du sens, c'est-à-dire juste-ment du suspens de la raison ? Mais bien entendu, il le faut et cela se peut : c'est ce que fait la poésie. C'est ainsi que je com-prends, ou plutôt que j'imagine le lien chez Heidegger entre l'analyse du « principe de raison » et la poésie. Il ne fait aucun doute que Heidegger a « poétisé » à outrance, qu'il a donné dans une célébration pieuse et de plus nationaliste (« le chant alle-mand » de Hölderlin) de la poésie. Il reste que son analyse du « principe de raison », de son « incubation » au cours de l'histoire de l'Occident et de la mise au jour par la technique de son absence de fondement ou de fond ne peut pas être récusée ni rayée d'un trait de plume.

En fait, la raison kantienne, aujourd'hui revisitée, nous expose cela : commander de toujours viser un monde rationnel ou rai-sonnable, tout en dépouillant la raison cognitive des moyens de construire ce monde (elle construit des objets de connaissance, non pas un « monde » comme espace de sens), ou même seule-ment d'en donner un modèle (tel est au fond l'enjeu de la « typique » de la deuxième *Critique* : l'idée de « nature » ne peut fournir un « schème » organisateur, mais seulement un « type » éloigné pour indiquer la forme d'un monde « moral »), voilà une

problématique avec laquelle nous n'en avons pas fini. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille revenir à Kant – au contraire ! Car que voudrait dire un tel retour ? À quel « Kant » ?...

Mais je reviens à la raison : oui, absolument, la raison demande la poésie. C'est-à-dire demande son propre excès, qui n'est pas son oubli. La raison calcule son propre excès, la raison, donc, excède son propre calcul : pardonnez-moi, encore, cette apparente facilité. Raison n'est pas ratiocination. Kant le savait très bien. Hegel après lui tout autant, pour ne pas dire mieux. La poésie était là, chaque fois, comme le double incertain, inquiet et inquiétant, selon les moments, de la raison raisonnante. Ce n'est pas une petite affaire, si vous pensez à ce que « raison » veut dire pour toute notre tradition. Si « poésie » reste un mot aussi puissant, même au prix de « tentations gluantes », c'est exactement à la mesure des puissances inquiètes et contradictoires que recèle ladite « raison ».

Que voulait Platon, en fin de compte ? Régler la poésie par la raison, et produire une poésie rationnelle – car il reprend tous les éléments de la poésie pour les régler selon des exigences précises. La philosophie comme « le plus beau des poèmes », ainsi que le disent les *Lois*. Pendant longtemps, jusqu'au romantisme en définitive, cette possibilité de régulation mutuelle, cette possibilité d'un « poème de raison » et d'une « raison poétique » a existé, ou bien nous paraît avoir existé. En même temps, la faille était toujours là, puisqu'elle consiste précisément dans la distinction entre raison et poésie, ou bien entre deux raisons, l'une philosophique et l'autre poétique, ou bien entre deux poésies, l'une de raison, l'autre sans raison, etc. Toutes les figures de ce partage/brouillage ont existé...

E. L. – *Aujourd'hui, un certain nombre de prosateurs travaillent à « retendre » le fil continué de la prose ; ils inventent une autre prosodie, une autre façon de rythmer qui est une autre façon de voir et d'entendre le bruit de fond du monde. Par-delà le tressage entre vers et proses, ou plutôt entre rythmes coupés et rythmes continués, étendus, dans le vers comme dans la prose, n'avons-nous pas (également) à penser une différence, à reployer, à penser un repliement, comme*

disait Mallarmé, à même ce qui différencie l'expérience de ce qui se « coupe » de celle où ça se continue en ligne?

J.-L. N. – Je ne peux pas vous répondre selon des critères formels ni des références à des auteurs, sur lesquels nous devrions chaque fois nous livrer à un examen précis. Je ne les connais pas tous au même degré, ni ne les apprécie toujours peut-être comme vous. Je perçois des signes des temps, ou que je pense tels, mais je ne prétends pas avoir une véritable vision de l'état des choses, il s'en faut de beaucoup! Je lis par hasards, par rencontres... Et je suis aussi très sensible à ceci, que les textes sont une chose, leurs lectures une autre. Je cherche plutôt où est aujourd'hui la place du jugement de goût... C'est une question très intrigante. D'une part nous n'avons plus de critères (comme disait Lyotard), d'autre part nous avons tous et chacun des goûts très marqués. Qu'est-ce qu'un goût dans un monde sans règles? Ce n'est pas rien, mais quoi? À quel « universel », comme disait Kant, peut-il prétendre? J'aimerais être capable de saisir cette question...

Mais tout de même, pour me rapprocher de votre question : à coup sûr il y a aujourd'hui dans la prose le mouvement que vous dites. N'est-il pas d'ailleurs aussi ancien que la remise en jeu de la poésie dans l'au-delà du romantisme (qui du reste déjà mettait la prose dans son programme poétique, pour le dire ainsi)? Baudelaire, bien sûr. Mais peut-être plus important encore aura été l'événement de la prose proustienne suivi – je jette tout en vrac – des proses de Gide, Aragon, Joyce, Kafka, Beckett... – n'y a-t-il pas à travers ces formes très hétérogènes entre elles le mouvement ou l'agitation de cette « tension » dont vous parlez? Tandis qu'il en allait autrement chez un Mann ou un Musil. Et Hermann Broch comme entre les deux... Faulkner aussi. Hemingway. Cependant tout cela est déjà derrière nous, et aujourd'hui mon impression (mais elle est, je le répète, si limitée) est qu'il se produit un brouillage parce que le roman comme tel a disparu (comment dire? La marque épique, si vous voulez, quoique ce mot soit insatisfaisant). On a ou bien la nouvelle, le récit, qui est autre chose, qui peut être parfait mais qui reste dans la représentation – ou bien des efforts précisément pour poétiser la prose, et cela ne

me paraît souvent pas convaincant (mais je suis en désaccord là-dessus avec certains amis – il faudrait prendre des exemples, ce serait trop long). C'est pourquoi je préfère aujourd'hui lire ce qui se présente comme poésie – fût-ce pour en être déçu, parfois ou même souvent. Le roman, je ne sais pas où il est passé (non plus que le théâtre d'ailleurs). De très justes et belles choses ont été écrites sur la prose, par Lacoue-Labarthe ou par Agamben entre autres. Mais nous parlons de la prose et non de « sur la prose ». Cela dit, c'est bien là notre temps : il y a plus de « sur » que de « ce-sur-quoi... »... J'ai bien peur moi aussi de parler trop « sur ». Ou bien peut-être est-ce une crainte, et aussi une fatigue, qui vient à tout théoricien. Tenez : hier soir j'étais à un concert (James Blood Ulmer et Rodolphe Burger, pour les nommer) et j'étais envahi d'un immense regret de ne pas jouer de musique !

E. L. – *Si la pratique du poème est le passage dans une pratique de la coupe de tout le « difficile qui ne se laisse pas faire » pour, justement, le faire céder en elle, comment penser, puisqu'il s'agit ici de la venue d'une voix singulière dans le langage, le lien entre le poème et une communauté, qui est aussi de langue ? Je pense bien sûr à l'enjeu que soulève Deleuze en parlant d'un « peuple qui manque », ou à ce que Klee entendait (en un sens un peu différent) par un peuple qui « ne soutient pas », ne nous porte pas (trägt)... De là à ce que vous avez appelé résistance de la poésie, il semble que ce que vous lisez (sentez) de la poésie vous enjoint presque de la penser en la dégageant absolument de ce que l'on croit être sa fascination pour l'arbitraire du discours (sémantisme) et pour celui du signe (sémiotisme)...*

J.-L. N. – Oui, mais pour le coup je ne vois pas quoi ajouter... Sinon que la question du « peuple » m'importe. Il me semble futile de l'écarter d'un revers de main. Comment dire ? Le « peuple », dans la grande et même imposante division de son sens – entre la population, la populace, la multitude et la communauté –, persiste pour moi à désigner le lieu d'une interrogation nécessaire : on ne peut l'écarter pour cause de nationalisme ou d'ethnomanie. Il y a autre chose. Être sans peuple, absolument – sans langue, sans histoire, sans repères... mais c'est tendancielle-

ment ce qu'on voulait faire aux déportés des camps. Alors il faut relire ce chapitre d'Améry, « Combien a-t-on besoin de *Heimat*¹? » (je cite de mémoire...). Je sais que là aussi de très proches me disent refuser ce mot. J'y consens, mais que dira-t-on? On ne peut seulement dire « la langue ». Une langue peut avoir plus d'un peuple, et un peuple plus d'une langue. Je ne suis en rien nationaliste ou régionaliste, je n'ai aucun terroir d'origine, j'ai vécu mon enfance en Allemagne puis en France du Sud, je vis en Alsace depuis trente ans, bref... Je n'en tiens pas moins qu'il faut un espace de repérage symbolique, non pas seulement le « familial »... et d'ailleurs ce dernier risque toujours l'infantilisme : littéralement l'*infantia* qui ne parle pas ; il faut un espace dans lequel et grâce auquel on parle, on sent, on s'oriente et on s'aventure. Permettez-moi un soupçon de provocation : peuple et poésie – comment traiter cela aujourd'hui? Nier la question? Répéter avec Hölderlin « le chant allemand »? Non, non! Mais voici un vers de Mandelstam : « Le peuple a besoin qu'un vers mystérieux l'étreigne » (19 janvier 1937). Dira-t-on que ses poèmes d'alors sont suspects?... Même s'il y a là du vrai, c'est très insuffisant. Je pourrais dire aussi que c'est un peuple – le juif – qui porte parmi nous figure du non-peuple par excellence, qu'on entende cette expression avec une valeur de destruction ou au contraire d'élévation à la dimension mondiale. Mandelstam est juif ; il est juif et russe. Comment comprend-il « peuple » dans ce vers? Évidemment selon deux sens mêlés, russe et communiste... (le contexte du poème le montre mieux). Mais en dire plus ferait tout un autre chapitre, et cet entretien commence à être long!

Toutefois, je voudrais quand même ajouter ceci – et qui serait peut-être pour finir l'essentiel : à l'écart du sémantisme et du sémiotisme, comme vous dites, quoi donc? Mais la voix, et dans la voix ou du fond de la voix, quoi? Mais la résonance de ce qui fait lever désir et crainte, une résonance qu'on nommait « lyrisme », d'un nom qui doit au moins toujours nous rappeler la

1. Cf. Jean Améry, « Dans quelle mesure a-t-on besoin de sa terre natale? », dans *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, tr. fr. Fr. Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995 [1966], p. 81-110. (NdÉ)

proximité de la musique – proximité difficile, ambiguë et incertaine, comme toute proximité, mais ineffaçable. La poésie ne peut pas ne pas être exposée sur une limite instable, inconsistante même, entre parole et musique. Cela veut dire « chant ». Il faudrait parler maintenant – ... une autre fois – du chant (« allemand » ou pas...). Mais aussi de ceci, que le chant est d'amour ou de mort, les deux ensemble ou alternés : je veux dire très précisément, non pas que l'amour et la mort (leur assonance dans notre langue...) sont des contenus ou des thèmes lyriques, mais qu'ils (les « sens » de ces mots, et de toutes leurs combinaisons entre eux) n'ont lieu que dans la poésie, comme poésie. Et que la poésie ne donne corps à rien d'autre qu'à eux, depuis l'*Iliade* elle-même, c'est-à-dire à ce qui file entre les doigts de la philosophie (entre ses doigts, non entre ses lèvres, car justement, elle n'en a pas).

E. L. – *Enfin, comment et qu'est-ce qui constitue votre rapport (je pense aux post- et préfaces écrites pour Dernière mode familiale de Philippe Beck¹ et Météoriques de Gérard Haller², à l'article consacré aux chants en « prose coupée » de Basse continue de Jean-Christophe Bailly³) à la poésie contemporaine ou à ce qui s'écrit dans ce champ-là du contemporain ?*

J.-L. N. – J'ai un peu répondu dans ce qui précède. Je résumerai ainsi : d'une part j'ai besoin, un besoin très vif, sinon vital, d'entendre des voix, des timbres, des rythmes contemporains (comme j'ai besoin de musique électronique). D'autre part je prends ce qui vient, au gré des rencontres... et je laisse mon « goût », c'est-à-dire mes sensations élémentaires, opérer ces choix, peut-être provisoires.

Je voulais éviter de mentionner des noms, de crainte de paraître, ou bien procéder à un palmarès ridicule, ou bien exhiber une non moins ridicule anthologie privée. Mais puisque vous le faites en

1. Cf. J.-L. Nancy, « Vers endurci », postface à Philippe Beck, *Dernière mode familiale*, Paris, Flammarion, 2000. (NdÉ)

2. Cf. *id.*, préface à Gérard Haller, *Météoriques*, Paris, Seghers, 2001. (NdÉ)

3. Cf. *id.*, « Poème de l'adieu au poème : Bailly », *Poésie*, n° 89, Paris, Belin, 1999, p. 59-63. (NdÉ)

citant les noms de ceux sur lesquels ou à propos desquels j'ai écrit, il sera juste d'y ajouter, sans ordre, Christian Prigent, Jean-Paul Michel, Michel Deguy, Claude Royet-Journoud, ainsi que Pierre Alferi et Olivier Cadiot, dont la revue éphémère fut l'occasion première¹ de *Résistance de la poésie* et qui continuent, chacun sur son mode, une exploration efficace de nos questions « poétiques ». J'en reste à ces noms puisque mon rapport à eux est public, et appartient, de fait, à ma préoccupation pour la chose « poésie », mais il y en aurait d'autres dont je ne saurais même dresser une liste. Tant de voix entendues au détour d'une revue, d'un livre reçu ou aperçu – de voix de femmes, en particulier (il y en a, ici, dans ce même dossier, et puisque j'en suis à ce point, je nommerai quand même Ryoko Sekiguchi, dont un poème est inséré dans un de mes textes²). Il y a là une abondance joyeuse, jusque dans ses risques ou dans ses fourvoiements. Autant de voix ou de *verses* qui me touchent ou qui m'intéressent : l'« intérêt » devrait être construit comme une catégorie non du goût, mais d'un quasi-goût pour temps de doutes et d'explorations. Mais il n'y a là aucun classement, et ce n'est pas une clause de style. Il y a tant d'œuvres que je ne connais pas, et peut-être de bien plus considérables ! Mais j'aime bien la situation qui est celle du contemporain en tant que tel : c'est un rendez-vous brut. Une occasion nous rassemble, aucun critère ne nous a précédés, et nous nous essayons l'un à l'autre... C'est en somme du *ready-made*, dans la conception duquel, comme vous savez, le « rendez-vous » joue un rôle déterminant. Je n'ai aucune espèce de prétention à légiférer, si peu que ce soit, dans un pareil domaine : quel ridicule ce serait ! C'est un plaisir, un peu, une curiosité, une sensibilité ou pour dire mieux une susceptibilité, une excitabilité. Je suis susceptible à des impressions qui excitent, agacent, chatouillent ou énervent chez moi quelques cordes étranges, dont je ne sais pas et dont pourtant je crois très bien savoir pourquoi elles sont posées là,

1. Voir *supra*, « Compter avec la poésie », p. 151. (NdÉ)

2. Cf. Ryoko Sekiguchi, *Calque*, Paris, P.O.L., 2001, cité par J.-L. Nancy dans « L'oscillation distincte », dans *Sans commune mesure (image et texte dans l'art actuel)*, Paris, Léo Scheer, 2002 ; repris dans *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 145.

faussettement engourdies, à côté des claviers et tabulateurs du travail des concepts... Les sens du *vers*, du *versement*, de l'*averse* et du *revers*. Le revers de la philosophie... voilà un thème... Mais philosophie et poésie ne sont-elles pas, de naissance commune, structurées comme un ruban de Möbius ?

Un dernier mot : il y a dans ce ruban tout à la fois une possibilité d'angoisse (on n'en sort pas) et une disposition joueuse (comme un *fort-da!* qui renverrait sans fin l'une à l'autre). La conjonction – voire bien plus, la mêmeté – de l'angoisse et du jeu, voilà ce que la poésie a la témérité d'assumer, ou bien de... jouer. Il nous est devenu, aujourd'hui, très difficile de jouer, j'entends en mode nietzschéen de « grand jeu du monde » et du « divin enfant joueur ». Mais en même temps, qu'il y ait « du jeu » dans le sens, dans le monde, dans les plus serrés des systèmes et dans l'amour/la mort, du jeu au sens d'un assemblage qui joue et n'assemble donc pas tout à fait correctement, cela aussi fait partie de nous aujourd'hui. Paradoxe : ce qui résiste, c'est qu'il y ait du jeu.

(Été 2003)

Wozu Dichter

1

La question de Hölderlin ne cesse pas d'être répétée. Sa répétition la confirme comme question désespérée aussi bien qu'elle lui promet une profusion interminable de réponses. Il est cependant remarquable qu'en isolant cette question – au point de la réduire facilement à ces deux premiers mots en allemand (*Wozu Dichter*, pourquoi des poètes) – on risque de s'éloigner étourdiment de la pensée de Hölderlin.

Celui-ci en effet isole si peu cette question qu'elle peut être lue dans son texte comme la simple subordonnée de la proposition qui la précède.

*Je ne sais pas pourquoi il y a des poètes en un temps d'indigence*¹.

Tout est ici affaire de syntaxe et de ponctuation. D'une part, il est certain que « *je ne sais pas* » a déjà pour compléments les propositions qui précèdent puisque le texte dit :

Souvent il me semble
Mieux de dormir que d'être ainsi sans compagnons,
Ainsi restant à attendre, mais quoi faire et quoi dire
Je ne sais pas, et pourquoi des poètes en un temps d'indigence.

1. Dans ce bref article, je me permets de traduire sans passer en revue les traductions – nombreuses et pour la plupart de grande autorité – ni donner sur l'allemand, sauf de manière ponctuelle, les justifications nécessaires. Je ne fais pas œuvre de philologue, pas plus d'ailleurs que de philosophe de Hölderlin : rien d'autre qu'une apostille invitant à poursuivre le travail.

La *présence* d'un point d'interrogation à la fin du dernier vers considéré (que suivent encore deux autres dans la strophe 7 du poème) semble attestée dans le manuscrit, ce qui n'a pas empêché les éditeurs allemands – avant le plus récent travail de transcription des manuscrits – de l'omettre parfois. Cette omission se comprend si on perçoit bien le rôle de proposition principale que joue « *Je ne sais pas* » envers ce qui la suit comme envers ce qui la précède. En revanche, les points d'interrogation qu'on trouve parfois – tout au moins dans des traductions françaises – après « faire » et « dire » sont à coup sûr importés.

On est tout à fait en droit, bien entendu, de lire plutôt une rupture après « *je ne sais pas* » et l'ouverture d'une question : je ne sais pas, moi poète, et d'ailleurs pourquoi des poètes ? (ou « pourquoi poète ? »... on ne peut pas en allemand distinguer ici la quantité, mais la suite induira le pluriel). Mais on est aussi en droit de penser que le point d'interrogation vient à Hölderlin par un entraînement qui lui fait décider presque involontairement de la rupture alors qu'il a d'abord écrit « et pourquoi... » en enchaînant sur ce qui précédait.

Le traducteur français peut objecter qu'on attendrait, dans l'hypothèse de la subordination, un « ni » devant « pourquoi » : « *ni pourquoi des poètes...* ». Ce qui est exact en français ne vaut cependant pas, surtout en poésie, de l'allemand pour qui ce « et » s'aligne avec le précédent : « quoi faire *et* quoi dire... *et* pourquoi... » – plus précisément : l'allemand n'a ici qu'un seul *was* (quoi) complément de « faire » et de « dire », ce qui empêcherait ou rendrait plus difficile un « ni » (lequel pourrait se marquer de différentes façons, *weder... noch, auch nicht*, mais pas de manière aussi économique qu'en français).

Toute cette micrologie devient vite lassante. Ce qu'on veut en extraire, c'est que l'accent pathétique du questionnement désespéré, anxieux, n'est pas aussi marqué, en tout état de cause, que ce que nous sommes habitués à percevoir par l'effet d'une sélection abusive d'une seule moitié d'un seul vers. La dramatisation de la question isolée fausse l'allure du texte et déplace l'accent de son souci.

Il en va de même du mot *dürftig* qu'on traduit souvent par « détresse » alors que « indigence¹ » semble plus approprié, y compris avec sa connotation sociale.

2

À ces remarques sur le texte même du vers il faut en ajouter deux autres sur son contexte.

D'une part, la strophe 7 de *Pain et vin* ne s'arrête pas à ce vers. Elle se poursuit dans un dernier distique où il est écrit :

Mais ils sont, dis-tu, comme les saints prêtres du dieu du vin
Qui dans la nuit sainte s'en vont de pays en pays.

D'autre part, cette strophe n'a pas subsisté dans la toute dernière version du poème. Au contraire, elle est celle qui, à travers les diverses reprises et transformations effectuées par Hölderlin (on compte six versions successives), a été le plus profondément modifiée – au point qu'il est plus exact de dire que c'est une autre strophe qui a été substituée à la première. Rien ne subsiste de celle-ci, et donc pas non plus le vers qui nous occupe. En outre, il n'est pas indifférent de signaler que dans sa (ou ses) version(s) antérieure(s) la strophe 7 se distingue en ayant un distique de moins que les autres, tandis que sa dernière version rétablit le compte de neuf distiques.

Il est difficile d'ignorer cet effacement intégral, par Hölderlin lui-même, du *Wozu Dichter*, et difficile aussi d'oublier qu'il s'était produit dans la rédaction initiale une sorte de faux pas – sur la nature duquel, au demeurant, les spécialistes multiplient des conjectures que nous n'allons pas considérer ici. Toutefois, puisque la sixième version n'a rien retenu du *Wozu* nous n'avons pas à nous en occuper, même si nous ne pouvons pas tout à fait la perdre de vue².

1. Choisi au moins par Jean-Pierre Faye – sous bénéfice d'inventaire de l'ensemble des traductions existantes.

2. Il faut relever que Philippe Lacoue-Labarthe, dont on sait la proximité attentive avec Hölderlin, a choisi de traduire la sixième version – la révélant

Revenons au contexte de la version antérieure (j'use de ce singulier pour simplifier). Le dernier distique oppose donc à l'ignorance de celui qui dit « je » l'affirmation rapportée par un « dis-tu ». Ce « je » est une occurrence unique dans le poème, et ce « tu » de même (si on néglige l'autre « tu » du début de la strophe 4, qui est adressé à la Grèce et non à cet autre ici non nommé qu'il est d'usage de considérer comme le dédicataire du poème, Wilhelm Heinze).

Bien qu'il y ait d'excellentes raisons de voir ici une adresse à Heinze, chez qui Dionysos n'est certes pas absent et dont une lecture attentive fournirait sans doute même de manière assez précise les éléments du distique, rien n'interdit non plus de déchiffrer un dialogue du même avec lui-même. Ce même dès lors serait celui qui écrit, ou qui parle (c'est ici tout un). Au reste Hölderlin peut fort bien se considérer comme « un » avec Heinze, un dans le « nous » que le poème a déjà prononcé six fois et prononcera encore trois fois (dans la strophe 7, qui commence en interpellant l'« ami », il y a eu deux « nous »). Or le « nous » du poème est d'abord celui de la communauté d'enfance et de culture grâce à laquelle les amis plus tard – « trop tard », dit la strophe – peuvent savoir quelque chose de la Grèce, quelque chose de « vrai » dit la strophe 4.

3

La vérité du *Wozu* pourrait donc se trouver, quant à elle, dans le dialogue entre « je » qui « ne sait pas » et « tu » qui « dit que ». Je ne sais pas pourquoi il y a des poètes dans un temps d'indigence mais tu dis que les poètes sont les prêtres du dieu du vin. Je ne sais pas pourquoi il y a – ou il y aurait – des poètes parce que ce temps est le temps où l'homme est incapable de « *soutenir la plénitude*

ainsi, si je ne m'abuse, au public français – lorsqu'il a présenté cinq traductions de *Brot und Wein* pour faire apprécier l'évolution des approches du texte hölderlinien. Il l'a fait sans commentaire, laissant le lecteur apprécier, parmi toutes les autres différences, l'écart considérable dont cette strophe est affectée. Je suis assez tenté de penser qu'il ne lui déplaisait pas de marquer quelque distance envers l'antienne du *Wozu Dichter*.

divine » comme il a été dit quelques vers plus haut. Nous pouvons seulement attendre la venue de héros dont les cœurs « *soient de force pareille à celle des Célestes* ». Ils viendront, cela semble certain, mais dans l'attente on peut trouver préférable de dormir puisqu'on ne sait quoi faire ni dire.

On ne sait quoi faire ni dire de même qu'on ne sait *pourquoi des poètes*... Mais peut-être aussi bien ne sait-on quoi faire ni dire parce qu'on ne sait pas *pourquoi des poètes*. Mais *tu dis* ce qu'ils sont : tu sais donc quoi dire et je sais me le dire à moi-même, l'entendant de toi. Si tu le sais, cela n'est pas absent. Ce n'est pas seulement un souvenir de Grèce. Tu le dis au présent : *ils sont*.

Plus encore, je le dis moi-même au présent. Le dernier distique prend soin de poser en tête l'affirmation de leur être : « *Aber sie sind, sagst du...* » (mais ils sont, dis-tu...). Cette affirmation reste suspendue un bref instant comme une pure attestation ontologique, indépendante de toute autre précision. D'abord ils sont – les poètes. Et voilà pourquoi ils sont aussi en temps d'indigence. Voilà pourquoi il y en a.

Ils sont les prêtres du dieu du vin et ils parcourent le monde dans la nuit. Or la nuit est précisément le temps où nous sommes : le poème entier est chanté dans la nuit, que décrit la première strophe, et dont le nom revient neuf fois¹ dans tout le texte. Le huitième vers de notre strophe a dit que « *la détresse et la nuit rendent fort* ». La nuit est le temps du sommeil (deux fois dans la strophe évoqué ou invoqué), temps du rêve, lui aussi nommé, dans lequel s'éloignent et s'irréalisent pour nous les dieux, temps où dormir peut être préférable à ronger son impuissance. Dans cette nuit, au bord du sommeil j'entends ce que mon alter ego me dit des poètes et de leur sainte prêtrise dans la sainte nuit².

1. En comptant le mot *Mitternacht* (minuit).

2. *Heilige Nacht* sont les derniers mots de la strophe. On pourrait être tenté d'y entendre le très fameux cantique de Noël né en Allemagne (*Stille Nacht, heilige Nacht* – *Douce nuit, sainte nuit*), mais il a été composé plus tard que *Brot und Wein*, en 1818. Cela n'interdit pas de penser que l'expression était déjà reçue comme désignation de la nuit de Noël.

De là, il serait possible et profitable d'étendre l'interprétation à l'ensemble du poème puis à l'ensemble de sa révision et transformation, jusqu'à la version finale où la même strophe se termine en nommant la nuit comme « une clarté » et en affirmant la possibilité de montrer le divin malgré la lenteur de sa venue¹. Cela ne peut être ici le propos. Il s'agissait seulement de faire entendre *Wozu Dichter* dans son contexte immédiat et sans le laisser se détacher comme une espèce d'aphorisme interrogatif, plus ou moins exclamatif et entièrement plaintif – auquel en même temps on nourrit l'espoir et l'ambition d'apporter des réponses d'autant plus audacieuses et superbes.

La réponse se donne en filigrane dans le poème, c'est ce qu'il fallait au moins indiquer. Il convient seulement d'y insister un peu en revenant au vers lui-même :

Weiss ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit

Second vers du distique, c'est un pentamètre, en principe iambique (une longue/ deux brèves). Mais dans les usages allemands plus encore que grecs ou latins, les mètres admettent de nombreuses variantes, exceptions ou dérogations qui interdisent à ma trop faible science de scander ce vers. Il n'empêche qu'il semble se laisser assez volontiers entendre dans une scansion assez nette de son premier hémistiche (si c'est bien lui) :

Weiss icht nicht / und wozu

Quelque fragile que soit cette incursion dans la prosodie, il est assez vraisemblable que le rythme tend ici plutôt à lier ce qui précède la virgule et ce qui la suit, accentuant donc le sens de « je ne

1. Il faudrait commencer par prendre en compte le récent travail de Wolfram Groddeck, *Hölderlins Elegie Brod und Wein oder Die Nacht*, Francfort-sur-le-Main, Stroemfeld Verlag, 2012. (Il faut préciser que *Brod* est l'orthographe utilisée du temps de Hölderlin pour ce qui s'écrit aujourd'hui *Brot* (pain).)

sais pas non plus pourquoi... ». C'est la seule raison pour laquelle je me suis permis cette divagation. Je ne pousserai pas plus loin car la théorie et la pratique de ce qu'on nomme le pentamètre iambique et les strophes asclépiades ou alcaïques excèdent de loin mes moyens.

Plus modestement, on peut ajouter ceci : le vers fait entendre deux allitérations ou assonances majeures. L'une renvoie à l'hexamètre qui précède dans le distique et porte sur le *zu* trois fois présent dans le premier vers, revenant dans le second par *wozu* et résonnant enfin avec *Zeit*. La deuxième joue entre *ich*, *nicht* et *Dicht*-. Pour souligner le rôle de ces récurrences, on comparera entre elles les sonorités contrastées des deux vers du distique puisque le premier se présente ainsi :

So zu harren, und was zu tun indes und zu sagen

Cette abondance des voyelles ouvertes – *o*, *a*, *u* (prononcé « ou ») – et de sifflantes douces – *s*, *z* – et la rime interne des deux infinitifs en *-en* se trouvent interrompues comme par un appel, un réveil, presque une exclamation dans les sifflantes fortes, les chuintantes, les stridences et le rythme accéléré de

Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit

Il ne s'agit pas d'interpréter ces procédés. Il s'agit seulement de sentir combien le poète est ici au travail, à son plus propre travail de rythme et de chant, et combien par conséquent il est aussi soucieux de faire entendre, en deçà de toute signification, que s'il ne sait pas *pourquoi des poètes* il n'en est pas moins occupé, *en temps d'indigence*, à faire sonner poétiquement leur nom. Le divin manque, mais le poétique le supplée – à moins qu'il n'en ait toujours été la vérité, en des temps qui jamais, aussi loin qu'il y eut des temps, ne furent ni sans indigence, ni sans poètes.

(Inédit)



III

Sens



Noli me frangere

(avec Philippe Lacoue-Labarthe)

Du fragment, peu écrire. Il n'est pas un objet, il n'est pas un genre, il ne fait pas œuvre. (La *volonté* fragmentaire de Frédéric Schlegel est la volonté même de l'Œuvre, n'y revenons pas. Mais ce que Blanchot nomme l'*exigence* fragmentaire excède l'œuvre, parce que cela excède la volonté.)

*

Fragment : le texte est fragile. Il n'est que ça. Ça casse, ça ne casse pas. Au même endroit. Où ? Quelque part, toujours quelque part, une part inassignable, incalculable.

*

On a donc tort d'écrire en fragments sur le fragment (cela vaut aussi pour Blanchot). Mais que faire d'autre ? Écrire sur tout autre chose – ou sur rien – et laisser se fragmenter.

*

« Cela vaut aussi pour Blanchot » : pourtant, c'est la publication de *L'Écriture du désastre*, en juillet 1980, dans la NRF, qui est venue interrompre, ici, la rédaction d'un tout autre texte, et ce que je pourrais maintenant, l'ayant abandonné, appeler une dia-

lectique supplémentaire du fragment. L'exigence de Blanchot en était le guide. Le texte de Blanchot l'a interrompu. Je le cite :

Le fragment, en tant que fragments, tend à dissoudre la totalité qu'il suppose et qu'il emporte vers la dissolution d'où il ne se forme pas (à proprement parler), à laquelle il s'expose pour, disparaissant, et, avec lui, toute identité, se maintenir comme énergie de disparaître [...] ¹.

*

Une dialectique supplémentaire du fragment était donc là aussi à l'œuvre. Peut-être ne la nommerait-on pas à tort une dialectique négative, et ne chercherait-on pas à tort de secrètes correspondances entre Blanchot et Adorno. Mais cela veut tout de même dire que la dialectique – le discours – est indestructible. *Noli me frangere*, ordonne-t-elle en tout texte, et dans le texte fragmentaire aussi, et dans le discours en fragments sur le fragment. Ne me brise pas, ne me fragmente pas.

*

Ce n'est pas seulement l'effet d'une volonté de se protéger. Pas plus que le *Noli me tangere* de l'Écriture. Ne me touche pas, dit le Christ ressuscité, parce que tu ne le pourrais pas, parce que tu ne saurais pas ce que tu touches, et parce que tu croirais le savoir. Tu ne peux rien savoir ni rien vouloir de ce qu'on nomme un corps glorieux.

Il ne faut surtout pas croire que l'on pourrait savoir fragmenter. Que l'on pourrait s'y connaître en fragments. Et que l'on pourrait fragmenter. Nul ne fragmente, sinon peut-être ce *Noli me frangere* que prononce toute écriture : ne me fragmente pas, ne veuille pas me fragmenter – ça se fragmente et ça me fragmente assez, ce n'est pas à la mesure de ta décision.

1. La version originale du texte ne comportait aucune note ni référence : conformément à la volonté des auteurs, ce caractère allusif du texte est maintenu ici. (NdÉ)

*

Tout cela est écrit dans l'écriture fragmentaire de Blanchot. Il n'y a rien à ajouter, rien à retrancher. Rien à dialectiser, rien à fragmenter. Surtout, ne pas tomber dans le piège double de la surdialectisation et de la surfragmentation. Blanchot supporte jusqu'à l'exténuation – jusqu'à ne plus la supporter – l'exigence risquée d'écrire *juste* entre ces deux pièges jumeaux. Ainsi, son écriture aussi (et pas seulement son discours) déclare : *Noli me frangere*. Ne brise pas mon insistance et mon murmure. Tu ne toucherais pas plus au fragment : il a déjà précédé ton geste et le mien, et il les suivra toujours.

*

Ne parle pas, n'écris pas du fragment. Ou si peu.

*

Pour finir, c'est le fragment (les fragments, l'exigence fragmentaire) qui dit *Noli me frangere*. Ne préservant par là aucun atome pur, aucune œuvre insécable – mais sans rapport, tout simplement, avec aucune opération, en aucun sens. Le fragment est indestructible, c'est-à-dire que la destruction est assurée, et que cette assurance n'en est pas une – en tout cas n'en est une pour aucun savoir, pour aucun sujet.

*

Quelqu'un écrit, quelqu'un lit, quelques-uns parlent, cela prend forme, cela fait sens, cela s'achève en œuvre ou en fragments, en œuvre c'est-à-dire en fragments. Du coup, c'est indestructible : une conversation tout autant qu'un poème. Ce qui est indestructible, c'est la *fragilité* même, plus mince, plus tremblante, plus insoutenable qu'aucune fragmentation. La fragilité qu'il y a à prendre la parole ou à écrire. À ouvrir la bouche, à tracer un mot. C'est là, c'est alors que cela se brise – nulle part

ailleurs, en nul autre temps. La fragilité d'un corps glorieux (ni transcendant ni immanent, ni tien ni mien, ni corps ni âme) brise une gorge ou une main. Se lève une parole, un discours, un chant, une écriture. Le corps glorieux ne cessera d'y répéter cet ordre aussi fragile qu'une imploration : *Noli me frangere*.

.....

– Alors ?

– Je suis partagé, j'hésite... *Noli me frangere*, bien. Mais c'est un peu : « N'y touchez pas, il est brisé » – et ce côté Sully Prudhomme spéculatif...

– N'exagérons rien.

– Non, bien sûr. Parce qu'en même temps, c'est le pôle non ironique (ou encore plus « ironique ») de mon *Schweben*, je reconnais bien là quelque chose. Si tu veux, ce qui me frappe, c'est à quel point le fragment est lié à une émotion de la pensée.

– C'est-à-dire ?

– Difficile. Je pense évidemment à du « sentimental », à la fois au sens trivial et au sens de Schiller (qui comporte aussi le sens trivial). Donc à du « subjectif », à de la pensée-sujet, dont le corps (l'écriture) tremble et s'émeut de sa fragilité, ressemblant à l'enfant que l'enfance abandonne au moment où il parle pour dire, pour déplorer cet abandon. C'est ton « imploration » finale.

– Ou le « chant romantique » tel que Barthes l'a défini : le sujet abandonné. Le fragment n'est peut-être pas si éloigné du lied. Mais justement, chez les romantiques (et déjà chez Schiller) il y a autre chose : le Sentimental, c'est ce que nous avons essayé d'analyser dans *L'Absolu* comme procès d'infinitisation : c'est la matrice de la dialectique spéculative, mais c'est aussi le mouvement de l'excès. Le subjectif ne cesse de s'outrepasser.

– Encore la musique, du moins pour moi...

– Et ton « émoi », qui serait tout de même mieux ici qu'« émotion ».

– Sans doute. À condition de tenir ferme sur le sens strict : perte de moyen (ou sur le *Witz* : é-moi). Il ne faudrait pas que ce soit : Et moi !

– Précisément, le *Witz*...

– Oui, tout à l'heure, c'est à ça aussi que je pensais : le fragment comme une sorte de spasme de la pensée. Aujourd'hui, naturellement, on parlerait aussitôt de jouissance.

– Et pourquoi pas ?

– Oui, au fond, pourquoi pas ? Dans la perte de jouissance il y a, c'est vrai, un mouvement irrépressible d'imploration. Mais l'imploration est contradictoire : à la fois « Touche-moi (perds-moi) » et, en effet, « Ne me touche pas (aide-moi, protège-moi) ».

– Le fragment serait donc un moment de jouissance de la pensée. Mais « moment », quand on pense à l'usage dialectique du mot...

– Justement : si ton *Noli me frangere* est juste – et je le crois juste –, c'est quand même ce qui fait de la jouissance un « moment ». En réalité, au départ, ma réticence était là. J'ai l'impression que ces fragments consolident paradoxalement la spéculation sur le fragment.

– C'est bien possible. J'ai eu moi-même un sentiment un peu analogue. Mais confusément. Il faudrait que tu t'expliques.

– Ça ne s'improvise pas.

– Alors, écris-le ! Nous avons décidé de signer ce texte à deux. Pourquoi ne pas faire succéder aux fragments un dialogue, dans le genre du *Gespräch*, mais plus court ?

– C'est ça. Dansons au bord de l'abyme !

– Au point où nous en sommes...

– De fait, sait-on jamais... Ce n'est peut-être pas le plus mauvais moyen de déjouer le piège du spéculaire.

– Eh bien, mon cher Lothario ! À ta plume ! Couvre-nous des hiéroglyphes de ta divine écriture un ou deux de ces petits feuillets que tu affectionnes tant. Je me ferai un plaisir – et un devoir – de te répondre.

– On peut toujours essayer :

LOTHARIO. – J'ai bien du mal à ne pas voir dans votre suite de fragments, mon cher Ludovico, un véritable petit discours – avec sa composition propre, son entrée en matière, sa démonstration bien articulée, sa conclusion (sa belle chute, selon la loi du genre). Vous dissimulez habilement une puissante rhétorique, c'est-à-dire en l'occurrence une puissante dialectique. Vous la dissimulez en la remarquant – et de telle sorte, peut-être en conviendrez-vous, que ces fragments sur la fragmentation (impossible) sont proprement un discours sur le discours. Sur l'« indestructible » dialectique.

Loin de moi l'intention de vous en faire reproche : je sais comme vous qu'il faut une vigilance extrême en ces matières (combien de faibles répétitions, aujourd'hui, de l'écriture romantique; combien de faibles spéculations mimétiques!) ; et d'ailleurs je vous sais gré de créditer Blanchot d'avoir évité (ou *su* éviter?) les deux « pièges jumeaux » de la « surdialec-tisation » et de la « surfragmentation ». Cependant une dialectique – même supplémentaire, même négative – reste une dialectique. C'est-à-dire une économie. Au fond, je comprends mal la phrase de Blanchot sur laquelle vous vous appuyez parce que, si je vous suis, elle vous paraît traduire au mieux « l'exigence fragmentaire » (par opposition à la « volonté fragmentaire » des romantiques); je comprends mal le « se maintenir comme énergie de disparaître » – cette sorte de relève négative qui serait insensée si ne se *maintenait*, précisément, une *énergie* : une mise en œuvre. Il y a là encore de la volonté (est-ce d'ailleurs évitable?), et donc aussi, probablement, un calcul, la ruse d'un dernier calcul : celui de l'incalculable. C'est votre dialectique indestructible qui prononce *le Noli me frangere*... Pour ma part, je me demanderais plutôt, c'est-à-dire plus brutalement, si ce n'est pas l'énergie elle-même, la volonté d'œuvre, qui donne lieu à la fragmentation. L'acharnement en vue de l'œuvre. Ce serait exemplairement, mais *en deçà* de sa « volonté fragmentaire », ce qui se passe dans Schlegel. Et dans tous ceux qui ont tout simplement *subi* la fragmentation – qu'ils ne voulaient pas.

LUDOVICO. – Vous m’avez, Lothario, fort bien lu, tout autant que vous avez peut-être mal entendu l’une de mes intentions. Et pour la même raison. Il est exact, en effet, que mes fragments sont un discours. J’ajouterai que la « mise en abyme » – si tentante, si insidieuse et impérieuse en cette occasion – du fragment devrait à mon sens manifester l’irrésistible reconstitution du discours, à laquelle la *volonté* fragmentaire n’échappe pas : bien plus, à laquelle elle se plie d’avance sans le savoir. Mais c’est bien aussi à ce titre que Blanchot m’avait surpris et avait interrompu une première ébauche où je tentais expressément de discourir. Car je trouvais, dans un passage tel que celui que j’ai cité, une singulière résurgence dialectique, et très précisément, comme vous le dites, la *maintenance* d’une *visée* de l’œuvre. Pareille à l’Esprit hégélien, l’énergie de l’œuvre – si vous me passez cette expression redondante – serait ici ce qui se maintient dans la mort fragmentaire. Que Blanchot, à ce compte, écrive *juste* à côté du dialectique signifie précisément aussi qu’il en répète, si vous voulez, le contour externe. Et que nous demandons tous, ainsi, à ne pas être brisés.

Mais en même temps je tentais de lire ou d’entendre cette même dialectique comme un aveu, comme l’aveu (et non la volonté) d’une fragilité du discours, que le discours avoue tout en suppliant qu’on l’épargne. L’*énergie* est un mot si étrange dans ce contexte qu’il faut sans doute *aussi* lui donner le sens (si c’est un « sens ») d’un renoncement à l’énergie. J’ai voulu parler de « dialectique négative » en ce sens où Adorno écrit : « La dialectique est la conscience rigoureuse de la non-identité ». Le livre d’Adorno est lui aussi, à sa façon, écrit en fragments. Sans *volonté* visible de fragmenter, mais par l’effet, me semble-t-il, d’une attention extrême, presque insoutenable, à l’opposition aiguë, chez Hegel, de la dialectique au « point de vue de la conscience », laquelle ramène à son identité tout ce qui diffère d’elle-même. Adorno tente (je ne dis pas qu’il réussit, cela n’aurait pas de sens) non pas de *maintenir* la contradiction, mais d’en *supporter* la rupture. Le *négatif* chez lui et le *fragment* chez Blanchot tentent de se convertir de la maîtrise à l’épreuve. Malgré tout. Comme s’il y avait un au-delà de Hegel et de l’absolu romantique, *notre* au-delà (*pas* au-delà, vous le savez...), où plus rien ne se veut, mais où il s’agit

d'éprouver la non-identité. De supporter ainsi le poids de la pensée et de l'écriture. Et cela commence, paradoxalement, au cœur de l'identité, là où le discours et la conscience supplient : *Noli me frangere*, avouent que ça s'est déjà fragmenté, qu'une interruption ou un suspens a eu lieu, et qui ne renvoyait pas à une totalité, qui ne brisait pas une unité, puisque celle-ci n'est pas produite. Un fragment qui fragmente – rien. Mais je ne sais si j'entends cette épreuve comme vous entendez le fait de « subir » la fragmentation...

LOTHARIO. – « Subir », au sens où je l'entends, fait signe en direction de la « passivité ». Mais le mot que vous-même employez, « épreuve », me convient parfaitement ; et tout ce que vous suggérez à propos d'une telle épreuve, je crois possible de le faire mien – pas seulement d'y souscrire. Je crois savoir – d'aucun « savoir » – ce que c'est que de supporter la non-identité, d'être voué au suspens, à cette rupture ou césure qui a toujours déjà eu lieu (comme ce qui n'a jamais eu lieu). Je reconnais cela comme le « difficile », l'« infaisable » – la peine. Dans mon pathos, qui n'est pas toujours si éloigné du vôtre, je dirai : écrire, penser : *rien* arrive.

Par là, me semble-t-il, se produit (sans *se produire*) la déliaison. Adorno encore : je pense à l'extrême acuité de l'analyse qu'il mène de la *parataxe* dans la dernière poésie de Hölderlin – lequel ne cherchait en rien la rupture, bien qu'il refusât en toute connaissance de cause la synthèse dialectique (conceptuelle). Quand je parlais de « subir la fragmentation », c'est en fait à lui que je pensais.

Mais l'étrange dans tout cela, c'est que vous m'avez souvent reproché – vous vous êtes tout au moins souvent étonné, malicieusement, de ce que vous nommez ma tendance au mysticisme. Mais vous-même, mon cher ? Que sont cet « aveu », cette « supplication », ce « qu'on m'épargne » ? Quand moi, je n'osais même plus vous dire que je trouvais bouleversante la façon dont Benjamin s'approprie, en la détournant, la proposition de Malebranche sur l'attention pour en qualifier l'écriture, ou la pensée : « une forme de prière ».

Il y a donc certainement un malentendu entre nous. Il est là où vous le situez, mais il n'est pas seulement là. Et pour reprendre la balle au bond, je préférerais parler, tant qu'à faire, de malaise. Ce qui me gêne en fait, voyez-vous – peut-être aurait-il mieux valu que je le dise d'entrée de jeu –, c'est votre référence au « corps glorieux ». La résurrection, selon quelque registre que ce soit (mystique, spéculatif), m'est impénétrable. Rien ne m'a jamais davantage heurté dans le christianisme. C'est pourquoi ma mystique, si mystique il y a (ce dont au fond je doute beaucoup), a peu à voir avec cette sorte de « théologie négative » que vous me paraissez déployer là et dont je ne peux m'empêcher de soupçonner l'absolue positivité. Me gêne en somme que par un tour logique ou rhétorique supplémentaire, comme entraîné par un mouvement qu'on dirait aujourd'hui de « maximisation », vous renforciez, sous couleur de la combattre, la mystique du fragment. Si l'on ne décide pas de la fragmentation – et j'en tombe tout à fait d'accord avec vous –, ce n'est pas sous l'injonction silencieuse (terriblement éloquente) du « corps glorieux » de l'écriture. L'indécision est une *pauvre* expérience.

LUDOVICO. – Pauvre expérience... il faut en vérité que je vous l'accorde. Ou plutôt, je n'ai rien ici à vous « accorder », comme s'il s'agissait de disputer thèse contre thèse. Vous parlez de cela en quoi ou par quoi toutes les thèses, toutes les positions de discours s'effondrent, mais silencieusement – ou dans un murmure obstiné –, en dérobant jusqu'à l'événement de cet effondrement. Blanchot n'a pas cessé, écrivant de l'écriture ou de la pensée, de hanter ces parages. Cela même s'éprouve, et peut à peine se dire, encore moins se justifier. Il y a, c'est cela qui arrive, un épuisement du discours – un épuisement du langage – qui ne peut jamais être connu, ni reconnu, et dont il faut dire pourtant que la méconnaissance voue le discours à la vanité. Ce n'est pas une mystique de l'ineffable, car il n'y a pas là le secret d'un sens caché, d'une Parole au-delà des paroles. C'est plutôt une mystique de la fragilité par laquelle seule se décèle ce que vous me pardonnerez d'appeler malgré tout une vérité dans la parole de l'homme (il n'y en a pas d'autre). Je ne refuse pas, vous le voyez, le mot de *mys-*

tique. Je le mettrai au contraire, et pour faire écho à votre *prière*, sous le patronage d'une parole mystique, celle de Maître Eckhart : « Prions Dieu d'être libres et quittes de Dieu ».

Si cela sent encore trop pour vous la théologie négative (mais la différence avec la mystique, quoique bien réelle, est sans doute infinie à produire dans le discours...), il faut enfin, Lothario, que je fasse un aveu au sujet de mon « corps glorieux ». Je n'ai pas déduit le discours de ces fragments à partir d'une pensée du corps glorieux. Mais au contraire, la phrase de l'Évangile, seule, est d'abord venue dans mon oreille. *Noli me tangere*, dans ce latin chargé de vieilles sonorités d'Église, d'un ton de psalmodie et de récitation sacrée. Je ne saurais vous en donner la raison. (Serait-ce que *L'Écriture du désastre*, ayant interrompu mon travail, m'ayant touché de la manière complexe que je vous disais, me faisait dire : ne me touche pas ? Je l'ignore.) Mais cette phrase s'est imposée, avec le pâle souvenir d'un récit, que je vais à présent vous rappeler : Marie de Magdala se rend au tombeau, et, voyant Jésus, debout, ne le reconnaît pas. « Jésus lui dit : "Mariam". » Se retournant, elle lui dit en hébreu : « *Rabbouni!* », ce qui veut dire « Maître ! ». Jésus lui dit : « Ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté vers le Père, mais va vers les frères... ».

Vous sentez combien ce récit – que Jean est le seul à faire – n'est fait que d'une extrême et pudique fragilité. C'est une épreuve, une joie et une disparition à la fois. Et le corps glorieux qui vous gêne y brille d'une gloire si pauvre qu'il n'est ni reconnu ni désigné comme tel. J'avoue que je n'ai pas refusé ce qu'une phrase fragile, un fragment de son et de sens, m'apportait ainsi. Mais du corps glorieux, je l'ai écrit, il n'y a rien à savoir ni à toucher. Il est là, et il se dérobe. J'ai moins voulu faire une allégorie de l'écriture que je n'ai éprouvé la façon dont cette phrase, ce récit, leur sens spirituel et leur émotion fugitive se suspendaient, se fragmentaient, à l'instant. Et l'idée de la « gloire », d'un éclat invisible... Je crois qu'on écrit toujours, non seulement pour la gloire, mais dans cette gloire dérobée. Je vous parlais tout à l'heure du poids de la pensée : dans le mot hébreu qui dit la « gloire » biblique, il y a l'idée d'un poids, d'une pesanteur...

LOTHARIO. – Ce « corpus », si j'ose dire, ne m'est pas très familier. Vous le savez : j'ai vraiment beaucoup oublié. Sauf, pourtant, ce personnage de Marie-Madeleine qui, pour toutes sortes de raisons (dont certaines peu avouables), m'a toujours été – comment dire?, très « proche ». C'est étrange d'ailleurs, je ne la savais pas impliquée dans l'affaire du *Noli me tangere* (étrange et, sous un certain angle, troublant). Cela vient peut-être de ce que, pour moi, c'est d'abord une figure – secrète, énigmatique – de la peinture. Si vous voulez : l'image de la femme associée – souvenir immémorial – à la lumière de La Tour. En fait, c'est mon image de l'amour; ou le beau lui-même.

Mais vous vous en doutez : ce n'est justement pas la « gloire » – la splendeur, indissociable pour moi – vous allez sourire – de la Contre-Réforme, du baroque. Depuis Platon, le beau c'est l'éclat. Mais il y a deux sortes d'éclat, et l'ostentation (qui fait l'un des sens du latin *gloria*) me rebute un peu.

LUDOVICO. – Oserai-je dire qu'elle ne me rebute pas? Il le faut bien, à mes risques et périls. Je ne la revendique pas et ne la dresse pas contre l'éclat retenu, évanouissant, tout en intériorité que vous semblez indiquer. Je dirais plutôt que la fragmentation répond pour moi à ceci qu'il n'y a pas (ou plus) d'intériorité. Et par conséquent, en effet, à du baroque. La passivité à laquelle nous nous référons tous deux peut se concentrer ou se disperser. Par incapacité peut-être à la laisser se concentrer, je la vois se disperser dans cette fragmentation baroque dont a su parler Benjamin, celui du *Trauerspiel* (le romantisme ayant sans doute mêlé, en proportions variables, l'une et l'autre fragmentation). Le baroque sort de la perte de la totalité organique comme intériorité et se livre au « caractère inachevé et brisé de la *phusis* sensible et belle ». Certes, dans la rupture même et dans l'intermittence, dans les brusques immobilisations et dans les simultanités surprenantes, dans les jeux de miroirs et de moires, l'écriture se retrouve aussi « préoccupée avec la plus grande complaisance de développer son énergie propre ». Je n'en revendiquerai pas moins (non pour « moi », mais pour la « littérature ») de courir le risque de cette complaisance – et la chance qu'elle se brise, et vole en

éclats. Il y aura là, c'est certain, du *Witz*. Celui-ci (jeu, trouvaille, collision de l'hétérogène) est bien proche de la dialectique, nous l'avons écrit. (Vous vous souvenez aussi que Heidegger dans son *Schelling* parle de « transposition romantique de la dialectique idéaliste ».) Mais il n'est absent d'aucune écriture. Simplement, il ne se commande pas – et en cela nous sommes, me semble-t-il, d'accord. Il y a cette insigne défaillance du vouloir, ou du projet, qui *fait* la fragmentation – ou l'écriture. Elle me livre à une espèce de dévastation, éclatante en effet, dont le jeu n'est pas exclu, par dérision ou par jubilation. Vous me semblez, en ce point, vous recueillir, et je dois avouer que pour ma part c'est le recueillement que j'ai oublié, ou que je n'ai jamais connu. Ce qui n'est sans doute rien de plus que le signe des temps modernes... Je ne sais pas dissocier le fragment, finalement, de la clôture du monde moderne.

– Voilà. J'ai l'impression que nous ferions mieux d'en rester là, curieusement d'ailleurs, avec cette manière de procéder, j'ai fini par dire, je crois, ce que je voulais dire.

– Et le fragment posthume de Schlegel dont tu m'avais parlé, tu n'en as rien fait ?

– Non, il aurait fallu de trop longs détours pour l'intégrer convenablement. C'est déjà assez long comme ça.

– Qu'est-ce qu'il disait ? Il est encore possible de le placer dans le petit dialogue final.

– Il est noté là.

– « L'activité par laquelle la conscience se fait le mieux connaître en tant que fragment... »

– C'est *Bruchstück*, morceau. Il ne dit pas *Fragment*...

– ... est le *Witz*, dont l'essence consiste précisément dans le fait d'être arraché... ». C'est bien, mais...

– Mais ?

– ... la dialectique a encore frappé.

– Oui et non.

– En tout cas, dans ton texte, ça marche. Quand je pense que tu me fais le coup, à la fin, de l'intériorité, du recueillement. Et si je t'avais fait celui de la piété ? Je me suis retenu pour ne pas broder

sur un *Ad maiorem scriptionis* (ou *cogitationis*) *gloriam*... Mais soyons sérieux. Je ne sais pas si c'est cela que tu cherchais finalement à dire, mais quand tu parles du fragment comme signe de la « clôture du monde moderne », il me semble que tu touches à quelque chose de juste.

– Je voulais dire : le fragment, même chez Blanchot, marque trop le Moderne. Il est impossible de l'arracher au Moderne...

– À Nietzsche, par exemple, qui est pour une grande part l'origine, chez Blanchot, de « l'écriture fragmentaire ». En somme, si tu veux dire qu'il n'y a rien à faire avec le fragment comme tel (c'est-à-dire à la limite avec le fragment comme *genre*)...

– Oui, mais pas avec la fragmentation...

– J'entends bien. Non, le fragment comme genre, c'est encore la volonté de fragmenter, avec tout ce que cela entraîne : la *littérature*, dans sa délimitation même : la lettre du sujet. Avec Barthes, c'est frappant : Montaigne, la récurrence de l'auto-portrait. Et quant à l'effacement anonyme de Blanchot...

– C'est encore autre chose. Comment pourrait-on rabattre l'anonymat sur l'auto-portrait, fût-ce celui du sujet de la littérature?

– Un jour, il faudra quand même nous décider à distinguer avec un tant soit peu de rigueur entre littérature et littérature.

– Absolument!

Nous avons encore beaucoup parlé de cette question, – ce jour-là mais aussi plus tard.

(1982)

Répondre du sens

Écrivez-moi. Écrivez n'importe quoi¹.

La phrase – la littérature – est orale².

Qui écrit répond.

À qui ou à quoi il ou elle répond, la tradition a donné bien des noms. Il y eut la Muse, la Fureur poétique, le Génie avec ou sans majuscule, l'inspiration, parfois la mission ou la vocation, parfois encore une nécessité de l'âme ou des nerfs, une grâce du ciel, une injonction sacrée, un devoir de mémoire ou d'oubli, un auto-engendrement du texte. Mais le nom le plus ancien est *théa* au premier vers de l'*Iliade* : « Chante, déesse, la colère d'Achille... ». Dans cet *incipit* de la littérature occidentale, le poète ne prononce que la première phrase – ou tout au plus les phrases qui mènent jusqu'à la question : « Quel dieu les jeta dans la guerre ? » – et la réponse (« Le fils de Léo et de Zeus ») engage tout le poème, dont il faut bien entendre que désormais c'est *théa* qui le chante.

Homère n'écrit pas lui-même : il laisse chanter la voix divine. Lui, l'aède, il chante en tant qu'il interprète le chant divin – ce chant qu'il lui demande de chanter (« *menin aeide théa...* ») : il fait ainsi ce qu'il attend qu'elle fasse afin de s'éclipser lui-même dans ce chant – le sien (à elle) devenant le sien (à lui) mais en

1. Emmanuel Loi, *D'ordinaire*, Romainville, Al Dante, 2000, p. 7 (ce livre est fait des lettres et journaux d'un prisonnier).

2. Ph. Lacoue-Labarthe, *Phrase, op. cit.*, p. 17.

restant toujours ce chant divin. Il laisse donc chanter la voix, ou bien il la fait entendre, il la récite. Toujours, depuis lors, celui qui écrit n'écrit pas autrement qu'en se laissant dicter dans plusieurs sens de ce terme. *Dicto*, c'est dire en répétant, en insistant, c'est aussi commander, prescrire. Qui écrit se laisse enjoinde d'écrire : il répond à un commandement, voire à une adjuration, ou bien à une exhortation, à une excitation ou à une pression. Mais aussi, il reçoit la dictée : il couche par écrit le texte que compose et récite à cette fin une autre voix, une voix qui n'écrit pas, une voix qui archi-écrit. Du mot *dictare*, l'allemand a tiré, à côté de *diktieren* (dicter), l'autre verbe *dichten* (composer un écrit, singulièrement un poème). Celui qui écrit répond d'une manière ou d'une autre, par écho ou par exécution, par transcription ou par traduction, à la *dictature* d'une *dictatio*. Ce qui, dans l'*Iliade*, semble manifesté comme la réponse de *Théa* – de la *théa*, d'une *théa* non nommée, non identifiée – est en fait à l'inverse la réponse de l'aède à la dictée de la voix divine : mais précisément, cette réponse se donne par sa figure inversée pour la raison qu'en vérité c'est l'aède qui répond – ou bien, plus véritablement encore, il n'y a que réponse à de la réponse, et aucun n'a jamais commencé.

Ça se répond : telle est la formule de ce qu'on nomme aujourd'hui l'écriture. Ça se répond : ça répond *en soi*, ça répond *à soi* et ça répond *de soi*. *Res responsoria*, voilà le sujet qui succède à *res cogitans* (à moins qu'il ne l'ait toujours précédé et qu'il l'habite) – si l'on veut bien se rappeler que *responsorius cantus* désignait le chant par alternance de *leçons* (*lectio*) et de *versets* (*versus*) ou *répons*. Dans l'écriture, c'est de chant qu'il s'agit, et de l'alternance ou de la résonance interne qui forme le chant.

L'aède et la *théa* ne répondent pas ainsi dans le sens où l'on répond à une question, mais dans le sens où l'on répond à une attente, ou bien dans celui où des voix se répondent, se correspondent. Ils répondent ou ils se répondent dans le sens où *respondeo* c'est s'engager en retour dans une *sponsio*, dans un engagement religieux et/ou juridique : répondre à une promesse par une promesse réciproque (comme dans les fiançailles, forme de *sponsio*, d'où le français tire « épouser », l'italien « *sposare* »). Qui écrit écoute et s'engage dans son écoute, par son écoute. De

même dans l'allemand *Antwort* et dans l'anglais *answer*, la « réponse » est la parole qui vient à la rencontre. Écrire est s'engager à une rencontre : c'est aller vers la rencontre et c'est prendre l'engagement de la rencontre. Écrire est prendre rendez-vous. (La rencontre peut être furtive, elle peut n'être qu'un simple croisement, un frôlement, aussi bien qu'un long tête-à-tête – et elle peut aussi se produire « à l'encontre », dans le choc, l'affrontement, la répulsion. Mais toujours il s'agit de quelque confrontation, et jamais cela ne se passe seul.)

Écouter, c'est résonner : laisser vibrer en soi les sons venus d'ailleurs, et leur répondre par leur réverbération dans un corps rendu caverneux à cette fin. Cette caverne n'est pas celle de Platon : elle n'est pas fermée et tout juste entrouverte sur un dehors qui projette des ombres, mais elle est l'*ouverture en soi* dans les deux sens que peut prendre cette expression – elle est l'ouverture à l'intérieur de moi et l'ouverture même, absolument. En fait, elle est « moi » en tant qu'ouverture, moi en tant que caisse de résonance sur laquelle viennent frapper, glisser, frotter les accords et les accents des voix du dehors, des voix divines. Mais la résonance n'est pas une ombre : elle n'est pas le reste d'une soustraction, elle est l'intensification et la réharmonisation, la modulation d'une sonorité. Qui écrit résonne, et en résonnant, répond : il partage l'engagement d'une voix du dehors. Il s'y engage à son tour, il rend polyphonique la voix qui lui parvenait monodique. Mais sans cette polyphonie, la monodie ne *s'entendrait* même pas. C'est-à-dire qu'*on* ne l'entendrait pas et qu'*elle-même* resterait sourde à elle-même.

*

La réponse est la reprise et la relance de la voix : de ce qu'elle dit, de son accent, de son articulation et de son phrasé ou de son chanté. Mais sans reprise, sans réponse donc, la voix resterait en soi. Une voix en soi n'est pas une voix : c'est un silence qui n'a même pas l'espace d'une adresse : c'est un mutisme clos dans son bourdonnement, dans son mugissement ou dans son murmure (la répétition d'un *mmm* muet – *mutum*). Une voix est toujours

deux voix au moins, toujours polyphonée en quelque façon. Toujours une voix doit lancer à l'autre « chante! *aeide!* ». *Aeidô*, d'où se forme *ôdè*, le chant, l'ode, se rapporte à *audè* qui caractérise la voix humaine par distinction d'avec *phônè* qui peut se dire aussi de la voix animale. *Audaô*, c'est adresser la parole, lancer une réplique ou un appel. La voix humaine retentit toujours vers une autre voix et à partir d'une autre voix ou bien dans une autre voix. Sa résonance sonore est indissociable d'un retentissement d'adresse et d'écoute : lors même que je parle seul et silencieusement « dans ma tête » (comme on croit pouvoir dire), c'est-à-dire lorsque je pense, j'entends une autre voix dans ma voix ou bien j'entends ma voix résonner dans une autre gorge.

L'« écriture » est le nom de cette résonance de la voix : l'appel, la rencontre, et l'engagement que suppose l'appel à la rencontre. En ce sens, toute écriture est « engagée » en un sens qui précède la notion d'un engagement politique ou moral, au service d'une cause. Écrire est engager la voix dans la résonance qui la fait humaine : mais « humaine » ne signifie dans ce cas rien d'autre que « ce qui se tient – ou ce qui arrive – dans la résonance ».

L'écriture est donc la résonance même de la voix, ou la voix en tant que résonance, c'est-à-dire en tant que renvoi en soi-même, à travers la distance d'un « soi », à la « mêmeté » qui lui permet de s'identifier : chaque fois absolument singulière pour un nombre indéfini de rencontres chaque fois singulières. L'écriture « fixe », comme on dit, le flux de la parole (*verba volant, scripta manent*) : cette fixation n'est pas autre chose que l'enregistrement, la réserve ou la demeure de la capacité de résonance. Dans la parole vive, ou bien dans la parole qui ne parle que pour informer à l'instant, sans délai ni rendez-vous, la résonance est aussitôt éteinte que l'information est parvenue à destination. Dans l'écriture, la destination est d'abord, d'emblée et pour toujours la résonance comme telle : Homère n'a pas écrit pour moins que pour ses millions et millions de lecteurs, chacun un par un et par peuples ou par groupes de cultures singulières depuis environ trente siècles. Et c'est pour cela qu'il engage son poème dans l'appel à la voix divine dont il se fait, lui l'aède, la résonance. L'écriture fixée, gravée dans le bois, la cire, la pierre ou le papier, numérisée sur l'écran, mais aussi

bien enregistrée dans la voix parlante d'un orateur, d'un chanteur, d'un adresseur en général, si l'on pouvait forger ce terme – l'écriture n'est immobile et invariable que parce qu'elle inscrit ainsi l'espace d'une résonance toujours renouvelée.

Lorsque Hegel affirme qu'une vérité écrite ne perd rien à être conservée hors de la circonstance singulière de son énonciation – ainsi « il fait nuit » prononcé à midi –, ne veut-il pas dire que la vérité n'est rien de l'ordre de la vérifiabilité empirique, mais bien de l'ordre de l'adresse et de la résonance ? Si je dis « il fait nuit » à midi, qu'est-ce donc que je veux dire et quelle écoute peut s'engager à la rencontre de mon dire ?

Dire « il fait nuit » à minuit énonce quelque chose, mais n'annonce rien : ou bien cette phrase annonce un sens qui doit dépasser la signification référentielle immédiatement attestée. De même, cette phrase dite à midi – c'est-à-dire cette phrase *écrite* – annonce un sens qui tout d'abord se soustrait de la référence et fait signe vers autre chose. Cette « autre chose » consiste tout d'abord dans l'adresse de la phrase et dans la résonance à travers laquelle elle s'adresse. On pourrait dire d'ailleurs en français qu'elle engage son sens par son *phrasé* plutôt que par sa signification. Le *phrasé* désigne la manière ou l'art d'articuler, en écriture ou en musique, les ensembles considérés comme unités de sens : c'est le chant du sens.

*

Le chant du sens n'est pas autre chose que le sens lui-même. Le sens n'est pas la signification ou la désignation – le renvoi par un signifiant à un concept signifié et lui-même supposé hors langue : il est plutôt l'ouverture de la structure et de la dynamique du *renvoi* en général, par lequel quelque chose comme un renvoi signifiant peut avoir lieu : renvoi de signifiant à signifié, lui-même accompagné d'un renvoi de signifiant à signifiant selon le jeu des différences dans la langue, et enfin, ou pour commencer, du renvoi d'une voix à une écoute, sans lequel aucun des deux précédents renvois ne pourrait seulement avoir lieu, puisque l'un comme l'autre et l'un au travers de l'autre, en somme, supposent

possible l'*entente* (dans le double sens du mot en français – en allemand, on pourrait dire l'obéissance ou l'appartenance à – *gehören, gehorchen* – autres modes de la « réponse »).

Ce qu'il s'agit d'*entendre*, ce n'est pas d'abord ce que la parole *veut dire*, au sens où cette volonté aurait déjà produit la réalité achevée de son intention ou de son désir. Il faut avant toute autre chose entendre ce désir lui-même : il faut entendre le « vouloir-dire » *se vouloir* lui-même dans son *dire*. (En allemand, il faut entendre le *deuten* du *bedeuten* : entendre dans la « signification » la déclaration, l'annonce adressée à tous – au peuple, c'est-à-dire aussi *deutsch* ou *dutch*, puisque ici le nom du peuple, celui de sa langue et celui de l'appel ou de l'annonce résonnent dans un même espace sémantique.) Entendre le dire se désirer en tant que dire, c'est l'entendre déjà résonner tout en l'entendant désirer l'autre comme son lieu de résonance et de renvoi. Le sens en tant que chant n'est pas du tout la mise en musique d'un propos ou d'un texte : il est le caractère primitif résonnant du sens lui-même.

En tout dire, le vouloir-dire, avant de dire quelque chose, se dit d'abord comme vouloir, et ce vouloir, avant de vouloir quelque chose, se veut d'abord comme pouvoir-se-dire, c'est-à-dire pouvoir s'appeler et se répondre.

En d'autres termes, si écrire c'est répondre à un appel par un autre appel, ou bien donner lieu et donner forme à l'*appel* en tant que tel – comme Homère, appeler la déesse qui elle-même appelle depuis le fond de la langue et de la légende, l'une dans l'autre inextricablement mêlées –, il se découvre maintenant que l'appel ou l'adresse ne sont eux-mêmes rien d'autre que le sens : le sens en tant qu'ouverture de la possibilité du renvoi.

Le sens ne peut absolument jamais être le fait d'un seul sujet de sens, puisque ce sujet lui-même devrait à tout le moins entendre le sens qu'il produirait ou qu'il trouverait. Il lui faudrait *s'entendre* et pour s'entendre il lui faudrait *s'être appelé* et pour s'appeler il lui faudrait pouvoir *résonner* – et enfin pour résonner il lui faudrait, en tout premier lieu, offrir en lui-même l'espace, l'intervalle ou l'espacement, l'*ouverture* qui est la condition de possibilité d'une résonance, puisque celle-ci demande un rapport de vibration à

vibration, une mise en « sympathie » comme disent les physiciens qui parlent de « vibration par sympathie » ou une mise en « harmonie » comme disent les musiciens. Mais la résonance telle qu'il faut l'entendre ici n'est pas seulement le rapport entre deux ordres sonores distincts : elle forme tout d'abord la sonorité en elle-même. La sonorité se définit précisément par ceci que « en elle-même » elle est en espacement d'elle-même. Le sonore est sa propre dilatation ou sa propre amplification et sa propre mise en résonance.

Le chant est la sonorité humaine du sens : le sens est lui-même formé et défini par l'espacement interne de son renvoi et tout d'abord de l'envoi par lequel il se destine et il se désire lui-même comme une réponse à son propre envoi. *En ce sens*, nous ne sommes jamais, chacun l'un(e) à côté de l'autre, que des points singuliers le long d'un envoi général que le sens fait de lui-même vers lui-même et qui commence et qui se perd très en deçà et très au-delà de nous, dans la totalité indéfiniment ouverte du monde. Mais en même temps, ces points singuliers que nous sommes (ou les plusieurs points singuliers qui s'égrènent sous chaque identité individuelle ou collective) sont eux-mêmes la structure nécessairement discrète ou discontinue de l'espacement général au sein duquel le sens peut résonner, c'est-à-dire *se répondre*.

En se communiquant à tous les points singuliers d'écoute ou de lecture, d'entente ou d'interprétation, de récitation ou de réécriture, le sens ne fait pas autre chose que se partager à ou en autant de sens singuliers (ici, le mot de « sens » peut être entendu à la fois dans sa valeur de « vouloir dire » et dans sa valeur de « pouvoir comprendre », comme lorsqu'il est « bon sens » ou « sens artistique » – et ces deux valeurs, cela s'entend, sont inséparables l'une de l'autre : elles sont l'une et l'autre présentes dans le sens même du même sens...). Le sens pris absolument ou en soi n'est pas autre chose que la totalité des sens singuliers. Le sens infini est identique à l'infinité des singularités de sens. Il n'est ni un sens général ni un sens par sommation ou par résultante des sens singuliers : il est l'enchaînement *et* la discontinuité de ces singuliers. Il est *qu'il y a* passage et partage de l'une à l'autre,

passage et partage d'un « vouloir-dire » et d'un « pouvoir comprendre » – d'une activité et d'une passivité – qui sont ensemble une seule et même chose, *la chose du sens* : mais cette chose est telle que sa réalité n'est autre que sa dissémination.

Si *je veux dire*, cela veut dire avant tout que je veux *me* dire et ainsi immédiatement que je veux *te* dire, que je veux *te dire* « je » et ainsi immédiatement *te dire* « tu », à toi qui dans mon vouloir est donc déjà celui qui me dit « tu » pour m'appeler à dire et à te dire « je ».

*

L'écriture – dont le nom rappelle l'incision (*scribo, skripât, scriphā*) – est très exactement le nom de l'espacement disjonctif dans lequel et grâce auquel le sens peut se répondre : se désirer, s'envoyer et se renvoyer, indéfiniment de point singulier en point singulier – ce qui veut dire aussi de sens singulier en sens singulier (d'Homère – qui lui-même sans doute ne fut pas un seul – à son lecteur Platon, à son lecteur Virgile, à son lecteur Augustin, à son lecteur Joyce et ainsi de suite à ses millions de millions de lecteurs et de réinscripteurs, de répondeurs et de correspondants...). L'écriture incise la masse indistincte dans laquelle, sans elle, ne s'ouvrirait ni bouche ni oreille. Chaque trait d'écriture est une bouche/oreille qui s'envoie, qui s'appelle, qui s'entend et qui se répond : *aeide, théa*!

*

Qui écrit répond au sens : il est, en tant qu'il écrit, la réponse à l'appel du sens, ou plutôt la « réponse-en-appel » du sens. Mais ce sens – *théa* – auquel il répond, il en répond aussi. L'aède répond de *théa* : il est le seul, de fait, qui atteste de sa présence et de sa voix. Son appel à son chant vaut témoignage pour sa présence, laquelle n'a aucune autre attestation. L'aède est répondant de *théa*, il répond pour elle et il répond d'elle : il est ainsi responsable d'elle – et avec elle, de tout ce que nous pouvons entendre d'elle.

Si le responsable est celui qui répond non pas *à* mais *de* ou *pour*, c'est parce qu'il est celui qui s'engage ainsi, indirectement ou de façon médiate et différée – différée, mais promise, engagée –, à répondre *à* ce qui pourrait être demandé au sujet de cela ou de celui *dont* le responsable assume la responsabilité. Le responsable prend en charge et à son compte l'engagement d'un autre – l'engagement qu'un autre ne peut pas prendre lui-même – ou bien l'engagement que l'état présent des choses rend impossible de prendre en toute connaissance de cause : en me déclarant responsable d'un projet, par exemple, j'assume l'imprévisible qu'il comporte. La responsabilité est réponse anticipée à des questions, à des demandes, à des interpellations encore non formulées, et non exactement prévisibles.

Qui écrit se constitue responsable du sens absolu. Il ne s'engage pas à moins qu'à la totalité et à l'infinité de ce sens. En même temps, il témoigne de l'existence de *théa* et il prend sur lui son désir : le désir qu'il a de *théa* et le désir que *théa* est elle-même.

Témoin de l'existence de *théa*, il se déclare lui-même comme étant son aède, c'est-à-dire aussi son *herméneute*. L'herméneute n'est pas d'abord celui qui déchiffre et qui décode les significations, bien qu'il ait aussi, parfois, à le faire – et à le refaire sans fin, ou bien jusqu'au point où toute signification s'effile jusqu'à l'épuisement et s'enfuit par l'incision même de l'écriture. L'herméneute n'est pas d'abord celui qui signifie *ce qui* est dit : il est celui qui porte plus loin le désir de dire. L'herméneute supplée le sujet de ce désir : il présente *théa* et il la fait entendre dans la voix même – sa propre voix – par laquelle il la convoque. Aussi fait-il entendre chaque fois singulièrement cette voix¹.

Mais ainsi, celui qui écrit ne témoigne pas seulement de l'existence de *théa* : il témoigne aussi de sa nature, et que celle-ci est tout entière faite de ce partage des voix dont il est, lui qui écrit (ou elle), une part, un moment, un accent et un sens à côté de tant d'autres.

En répondant au désir du sens, et ainsi au sens en tant que désir, en accédant à ce désir et en se laissant posséder par lui, celui

1. Cf. J.-L. Nancy, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, 1982.

qui écrit prend la responsabilité de la totalité et de l'infinité du sens en tant que partage de lui-même. Le sens se partage, et il ne fait rien d'autre : il ouvre la circulation continue et discontinue, l'échange de l'inéchangeable désir chaque fois singulier de dire. Inéchangeable est ce désir, car ce qu'il désire n'est pas la communication d'une signification : c'est la coupe et la touche d'une vérité singulière.

Ce qui arrive au sens en chaque point ou moment singulier – en chaque écriture – ce n'est pas l'accomplissement d'un moment qu'une instance finale pourrait venir valoriser et capitaliser dans une satisfaction terminale de sens (exégèse achevée, interprétation close, sens mis à jour pour toujours). Ce n'est ni un moment ni une fin dans le procès du sens – et en ce sens, il n'y a pas de procès du sens : il n'y a que son désir et son partage. Ce qui arrive au point singulier, c'est le singulier lui-même en tant que scan-sion de vérité dans le sens.

Celui qui écrit ne peut pas ne pas faire sienne, dans le temps qu'il écrit, la phrase de Rimbaud : « *C'est très-certain, c'est oracle, ce que je dis*¹ ». Il prononce cette phrase sans arrogance aucune, mais également sans la rétrécir à l'angle dérisoire d'une subjectivité. La certitude est ici la vérité de l'engagement et de la responsabilité dans le sens et pour le sens. L'oracle est celui qui parle au nom des dieux. Cet oracle-ci – l'oracle écrivant – parle au nom de la toujours même divinité, *théa*, celle qui n'a pas de nom, celle qui n'a même pas le nom imprononçable et qui n'est « divine » en aucun autre sens qu'au sens où sa vérité se partage, ici et maintenant, dans cette parole singulière qui s'engage à ouvrir la bouche (*oraculum*) pour laisser passer le sens – ou mieux : qui s'engage à ouvrir la bouche au sens, dans les deux sens de l'expression.

La vérité singulière ne surgit pas, sans doute, de toute occurrence de parole et d'écriture. N'est pas « oracle » celui qui pense être un oracle, ni celui qui décide de l'être. (Car ceux-là s'enferment dans la représentation d'un « moi » – qui est une généralité sous des allures de particulier – au lieu de s'ouvrir au renvoi sin-

1. Arthur Rimbaud, *Mauvais sang*, dans *Une saison en enfer*, dans *Œuvres*, Paris, Garnier, 1987, p. 214.

gulier d'un « je ».) La vérité ne peut venir au sens que s'il est donné accès à sa coupe et à sa touche. Cette touche qui coupe, qui incise d'une écriture l'espace indifférencié et la bouche fermée, ne peut que venir du dehors. Ce dehors n'est pas celui d'une autorité ni d'un esprit qui souffle. Il est le dehors dans lequel et pour lequel la responsabilité s'est engagée : ce dehors dans lequel, tout d'abord, il n'y a rien, et au sein silencieux duquel nul dieu, nulle muse, nul génie ne veille – ni ne surveille. C'est ce silence du dehors qui détient toute autorité et qui exhale toute inspiration.

En un sens – en un sens tout à fait premier –, ce dehors est celui du sens absolu lui-même en tant qu'il est étranger à toute signification, et par conséquent d'abord à la langue elle-même : à la langue, en tout cas, formée, composée et articulée dans l'ordre des significations reçues et même des significations possibles.

La vérité vient de la langue déjà perdue ou encore à venir. Elle vient de la voix qui se désire et qui se cherche en arrière de la voix – au fond de la gorge, là où l'incision ouvre un premier écartement qui monte aux lèvres mais que les lèvres n'ont pas encore connu. Elle vient comme un à-venir de langue : une langue inouïe, un tour de langue qui n'aura lieu que cette fois, une inflexion, un accent ou un *style* – c'est-à-dire l'incision gravée par un stylet. Ce n'est pas une ciselure, c'est véritablement une incision pratiquée dans la langue toute faite par la lame d'un dehors qui est fait à la fois de non-langue et de langue à venir ou de désir de langue.

Le « style » de la vérité, ou la vérité en tant que style, ne doit rien à l'ornement ni à la sollicitation et à l'exploitation des significations disponibles. Il ne peut venir que du dehors – touche et coupe d'un dehors qui est proprement le dehors de toute signification, qui est ainsi le sens hors de lui-même, la vérité du sens comme son excès infini ou comme son défaut sans fond.

*

Pour venir du dehors, pour répondre à ce dehors et pour répondre de lui, il faut que l'incision doive quelque chose à la chance, à la surprise et au *kairos*, le moment favorable dont la

faveur consiste à s'offrir seulement à celui qui s'expose au-dehors, et qui par conséquent en est venu à *ne plus vouloir son vouloir-dire* : à laisser ce désir être touché par la faveur d'un excès sur tout « dire » possible.

Mais pour se laisser disposer à cette faveur, à sa rareté, il faut un retrait de langue. Il faut avoir été conduit en deçà de la langue : là où le langage lui-même sait déjà – sait toujours-déjà, là où il se forme, là où s'esquisse un être passible de sens, un être susceptible au sens – qu'il n'y a rien à dire, en définitive, rien qui n'enveloppe en quelque façon un rien de signification, et qui par ce rien touche à la chose même, à la chose *en soi*, c'est-à-dire à la chose dehors et à *la chose du dehors*.

Qui écrit répond à cette chose et il répond de cette chose. Cette chose est elle-même *théa* : elle est le sens et elle est le désir de dire, elle en est le partage infini. Elle n'est pas la masse inerte qui subsisterait hors du langage comme un « réel » que le langage ne saurait atteindre. Non : elle est le dehors que le langage lui-même incise en lui-même et présente en chaque vérité à laquelle il donne lieu ou à laquelle il met feu.

Le langage est un savoir – et il est ainsi le savoir propre de l'écriture : non pas ce que l'écriture sait faire, ni ce qu'elle saurait pour écrire (comme un « art d'écrire ») – mais le savoir que l'écriture *est en écrivant*. Elle est le savoir de ce dont elle porte le témoignage. Elle porte le témoignage de ceci, que le sens, parce qu'il est envoi et renvoi, parce qu'il est appel et réponse, se donne ou se lève dans le retrait ou dans l'excès : retrait ou excès sur toute signification qui vient arrêter et apaiser le désir et sa réponse, cette réponse qui ne peut être à son tour qu'un autre désir et le désir d'un autre. *Je* qui désire *tu* et qui désire que *tu* lui dise(s) *je* et que, lui disant *je*, *tu* lui dises *tu* à ton tour.

Dans ce resserrement vertigineux se cache le savoir de l'écriture – je veux dire le savoir qu'elle est ou dont elle est l'acte. Qui écrit sait le désir de l'autre, et il ou elle sait que ce savoir doit être divisé de lui-même pour être ce qu'il est : réponse, engagement dans la vérité de ce non-savoir.

(2000)

Corps-théâtre

Chaque fois que je viens au monde, chaque jour, donc, mes paupières se lèvent sur ce qu'il ne peut être question de nommer un spectacle, car j'y suis aussitôt pris, mêlé, entraîné par tous les ressorts de mon corps qui s'avance dans ce monde, qui incorpore son espace, ses directions, ses résistances, ses ouvertures et qui se meut dans cette perception dont il est seulement le point de vue à partir duquel s'organise ce percevoir qui est aussi bien agir. Le point de vue est nul de dimension, comme tout point. Et il est, comme on sait, point aveugle, tache qui permet qu'autour d'elle se disposent les perspectives, les rapports, le proche et le lointain. Point de fuite obscur qui se tient au fond de moi, mais au fond au sens du fond de la pièce, de l'arrière-fond que je pourrais représenter comme un point, c'est-à-dire comme un non-espace logé juste derrière l'espace qui se développe comme ma tête, mon crâne, mon dos et tout cet en-deçà de lui-même d'où un corps percevant et agissant se sait porté et projeté.

De ce point, donc, il n'y a pas de spectacle possible, mais seulement l'engagement, la mêlée au monde, les attractions et répulsions, les traversées et les butées, les prises et déprises, saisies et dessaisissements. Être au monde est tout le contraire d'être au spectacle. C'est être dedans, non devant. D'ailleurs, ce que nous avons pris l'habitude, même au-delà du cercle philosophique, de nommer « être au monde », traduit l'allemand *in der Welt sein* par lequel Heidegger s'efforce de signifier un *in*, un « dans » qui n'est précisément pas d'inclusion – d'un « sujet » dans un « monde » qui lui préexisterait –, mais de coappartenance des deux et plus

précisément sur le mode de ce qu'il nomme l'« être-jeté » – *Geworfensein* – où il faut entendre à la fois le jet, la projection dans cette chute qui fait « se trouver là » et l'esquisse – *Entwurf* – la projection d'un geste, d'une allure possible de l'exister – l'existence elle-même n'étant rien d'autre que la remise en jeu incessante de ses propres esquisses.

Je ne fais ce petit détour par Heidegger que pour marquer combien, dans l'insistance la plus puissante sur la primauté de l'« être-à », de l'être comme adonné, lancé, voué, mobilisé dans son être par le fait même d'être, on se trouve aussi peu concerné que possible par les phénomènes de la représentation – laquelle demande un « sujet » pour lequel elle a lieu, sujet qui ne peut être, au regard de l'existant, que parfaitement secondaire, dérivé et limité (par exemple, sujet d'un savoir, sujet d'une conception ou d'une vision). Dans la mesure où il s'agit ainsi de dissocier aussi profondément que possible l'ordre de l'exister des ordres du connaître, du représenter, du figurer et aussi du mesurer et de l'évaluer, pour les reconduire tous, sans les nier mais en dernière instance, à la condition de l'exister, il faut prendre acte de ce qui a ainsi commencé, de manière irréversible, l'époque où le « sujet » s'est trouvé « démarré » – comme les péninsules de Rimbaud –, désamarré, détaché des « anciens parapets » et jeté, projeté vers un autre moment de ce bien singulier destin dont nous sommes, nous et le monde, la destination infinie.

En revanche, cet envoi sans réserve ni retour ne nous empêche pas de remarquer qu'il manque quelque chose à cette description de l'exister. Non seulement nous n'en sommes pas empêchés mais nous sommes même conduits, de manière très précise et elle aussi très insistante, à relever ce manque. Ce dont il s'agit se dit très simplement : l'existence veut aussi se mettre en scène. Cela fait partie de son projet, de sa projection ou de son être-jeté. Cela fait partie de son être au monde.

Sans doute Heidegger ne l'ignore pas – il serait trop facile de lui prêter si courte vue. Toutefois, cette nécessité de la mise en scène n'est jamais chez lui thématifiée comme telle. Elle passe, sans doute, dans l'attention qu'il donne à l'art en général, à la poésie en particulier, mais à aucun moment cette attention ne

touche au théâtre. Ce point a été souligné par Philippe Lacoue-Labarthe, pour qui il constituait un point décisif dans la distance qu'il tenait à prendre du sein de sa proximité avec Heidegger. Il relevait en particulier combien, dans les considérations de ce dernier sur Hölderlin, le théâtre n'intervenait jamais, alors que son importance pour le traducteur de Sophocle et auteur de la tragédie *La Mort d'Empédocle* ne peut pas ne pas crever les yeux.

Je n'irai pas plus loin sur la piste des questions qui étaient celles de Lacoue-Labarthe. Elles restent les siennes. Mais j'en reçois cette indication : l'existant veut se mettre en scène, et ce vouloir (désir, pulsion, comme on voudra) appartient à l'exister même. Nous verrons plus tard, si nous le pouvons, comment justifier la seconde proposition. Pour le moment, arrêtons-nous sur la première.

Et reprenons la scène de ma venue au monde. Chaque fois qu'elle a lieu, chaque jour donc, mes paupières ne se lèvent pas seulement sur le non-spectacle du monde perçu, éprouvé, agi. Elles se lèvent aussi, en même temps, sur cette obscurité que j'ai d'abord dite tache aveugle située au fond ou en arrière de moi : elles se lèvent ainsi non pas pour moi, pour mon regard, mais pour le regard possible d'un autre, d'une multitude d'autres. Regard possible et sans doute certain, car même dans la stricte solitude, je fais aussi partie de cette multitude d'autres. J'en fais partie au moins comme celui qui sait qu'il ne lui est pas permis de voir ce sur quoi ce double petit rideau vient de se lever : mon regard. Mais ce faisant, je suis comme un spectateur qui n'a pas pu avoir de place au théâtre et qui n'en sait pas moins ce qu'il manque : à l'intérieur de l'enceinte close et sur le fond adossé à l'obscurité du reste de la ville, le rideau se lève sur une scène, c'est-à-dire sur l'espace propre d'une venue en présence. Peu importent le nombre de personnages, l'intensité de l'éclairage, la facture du décor : il ne s'agit que d'une venue en présence, et de *représentation* en ce sens, c'est-à-dire d'un intensif de la présence.

Lorsque cet autre n'est pas moi-même mais un autre soi-même qui s'adosse pour sa part à la même obscurité de lui-même – qui se sait tenu à la même impossibilité de se voir et de se savoir « même », sinon par l'unique point de fuite de sa tache aveugle –,

lorsque l'autre, donc, me voit et m'entend, il sait qu'il est au spectacle. Non pas au spectacle qu'on appelle « du monde », par quoi on désigne le plus souvent une sorte de panorama de la perception déployé devant un sujet, et qui fait partie, en dernière analyse, de l'être au monde de ce sujet, mais bien un spectacle au sens du théâtre : il voit qu'une présence se met en scène et se présente à lui. Il reçoit, plus qu'il ne perçoit, l'intensification de cette présence, c'est-à-dire sa mise en scène.

Il n'est pas besoin de recourir aux sens lourds de ces mots – « spectacle », « mise en scène » – et de penser à toutes les prises de rôles, aux parades et fanfaronnades, aux façons de s'exhiber et de se rendre avantageux, à l'ostentation et à la pose. Il suffit d'éprouver le plus simplement et le plus discrètement du monde ceci : que ce qu'on nomme un « sujet » vient en présence, c'est-à-dire encore une fois en « représentation » selon la valeur intensive et en fait originaire et propre du mot. Et en ce sens, un sujet est un corps.

*

Faut-il le préciser plus encore ? Le sujet jeté au monde, engagé dans le monde, n'est pas encore pour autant une présence. Il peut bien se distinguer du sujet du savoir, il n'en reste pas moins comme un point immatériel, point de vue ou point de décision, bifurcation, embranchement d'actes, de conduites, de pensées. En ce sens, le « *da* » du *Dasein* heideggérien, le « *là* » de l'exister recèle une ambiguïté : s'il est ouverture et spatialité au sens de l'ex-position selon laquelle il ek-siste, il est en même temps, et cette fois en dépit du désir de Heidegger lui-même, ponctuel et en quelque façon retenu dans la subjectivité de son « chaque fois mien » (*Jemeinigkeit*). « Subjectivité » ici ne signifie pas relativité et intériorité du point de vue, mais seulement et d'abord – et encore une fois en dépit de ce que Heidegger voudrait s'efforcer de dire – immatérialité de cette position « mienne », ponctuelle, sommet de l'angle ou de l'articulation de la décision d'existence. En un mot, il n'est pas corps. Il n'arrive pas à son propre corps.

C'est pourquoi il n'est pas plus théâtral que ne l'est aucun des sujets de la représentation au sens ordinaire (l'idée, l'image, la

signification) et des sujets du savoir, de l'action, du jugement, voire des sujets du rapport et de l'affect.

En vérité, aussi longtemps qu'on pense en termes de « sujet », on pense qu'on le veuille ou non en termes de substance incorporelle – quand bien même cette substance se fait proprement sujet, comme le veut Hegel, c'est-à-dire rapport à soi passant par l'extranéation et l'aliénation de soi pour se revenir. Avec Hegel non plus, nous ne touchons pas véritablement au théâtre, et peut-être n'y touchons-nous jamais dans la philosophie (sauf chez Aristote, mais c'est une autre histoire que je ne vais pas ouvrir ici). Nous sommes au contraire toujours plus ou moins dans la configuration incorporelle d'un point de projection (y compris projection de soi) relié à des significations, elles-mêmes incorporelles par définition.

En ce sens, il n'y a toujours que de l'un, et c'est d'ailleurs aussi pourquoi la question de l'autre se pose de manière aussi complexe que lorsqu'on demande comment un sujet peut reconnaître un autre sujet, comment l'*ego* se rapporte à l'*alter ego*. C'est qu'en partant de l'un on n'arrive jamais à l'autre. Heidegger lui-même le sait, qui récuse tout autre mode d'introduction de l'autre que celui de la donnée originiaire d'un *Mitdasein*, d'un être-là-avec et d'un être-avec-l'autre-là. Mais cet « avec » – auquel je suis loin de nier qu'il faut accorder la plus grande importance, et qui est même, sous l'espèce du *commun*, ce que sans doute toute la modernité a le plus de mal à penser –, cet « avec » risque encore toujours de rester un côte-à-côte de sujets. Je ne récuse pas non plus, loin de là, l'importance du côtoïement, de la coprésence et de la comparution. Pas plus que celle de cette autre dimension, orthogonale en quelque sorte, qui est celle du face-à-face et qui nous renvoie à la tradition du « je et tu » (Buber) et du « visage de l'autre » (Levinas).

Ce qu'il importe de dire ici est d'un autre ordre, antérieur en quelque sorte et extérieur à toute espèce de comparution, qu'elle soit côte à côte ou face à face. Il s'agit de la condition par laquelle il peut y avoir de la présence. De la présence au monde, bien sûr, mais qu'est-ce que le monde sinon une disposition de présences, étant entendu que dans la « disposition », il y a du topologique – le simple espacement – et du dynamique – de la venue et du retrait, de l'arrivée et du départ, la présence ne consistant jamais dans la

pure position, dans la situation avec ses coordonnées, mais dans l'exposition, dans la présentation, la venue, l'approche et l'éloignement? Le mot de « présence » se construit sur un « pré- » de proximité et non d'antériorité. Le présent n'est ni devant ni avant, mais auprès. C'est pourquoi il est temporel autant que spatial : ni avant ni après, mais auprès, arrivant auprès, et la spatialité du « auprès » est elle-même une spatialité temporelle, une venue, une approche.

*

Nous nous trouvons alors dans l'ordre du corps et du théâtre. Le corps est ce qui vient, s'approche sur une scène – et le théâtre est ce qui donne lieu à l'approche d'un corps.

C'est ce qui se passe lorsque je viens au monde – chaque jour, chaque fois. « Je » ne vient pas comme la ponctualité à jamais incorporelle du sujet de l'énonciation, ni d'aucun sujet. On pourrait même dire : « je » ne *vient* jamais. Il reste situé dans l'antériorité absolue de sa ponctualité. En revanche, ses yeux s'ouvrent, et sa bouche, ses oreilles, et son corps s'étend, s'écarte, se dispose. On dira, certes, que « je » sort par la bouche, par « sa » bouche, et cela est strictement vrai. Mais ce qui vient, s'approche, nous touche, de l'autre, c'est la bouche, la voix, de même que ce sont les yeux qui approchent, leur regard, leur façon de dévisager ou d'envisager.

Il en va ici comme de la Création selon Artaud – lui, bien sûr, comment ne serions-nous pas en sa compagnie? Selon au moins l'une de ses trajectoires, c'est en effet par la Création – avec majuscule – qu'Artaud déduit, si je peux dire, le théâtre. Sans m'arrêter au symbolisme alchimique qui prélude à cette considération, je relève seulement ceci : ayant posé que le théâtre forme le Double « non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie » mais bien plutôt « d'une autre réalité dangereuse et typique [qui] n'est pas humaine mais inhumaine »¹.

1. Antonin Artaud, « Le théâtre alchimique » dans *Le Théâtre et son Double*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 532.

Il se découvre ensuite que cette réalité n'est pas une autre que celle de la Création, en tant que celle-ci fait son œuvre en deux temps. Le premier temps est l'acte « d'une Volonté une – et *sans conflit*¹ ». Il est suivi d'un second temps, « celui de la difficulté et du Double, celui de la matière et de l'épaississement de l'idée² ».

On comprend que ces deux temps sont plus logiques que chronologiques. Il y a le moment de l'unité sans conflit qui n'est en somme que « l'idée », disons le principe et la décision de l'existence du monde, et il y a le moment de l'effectivité, qui survient moins comme une autre étape que comme l'ouverture réelle du monde – du « Cosmos en ébullition » précise le texte. Le Cosmos est traversé de conflits. Cela veut dire que le réel est conflictuel, et qu'il l'est – une lecture détaillée du texte le montrerait – précisément en raison de la matière, c'est-à-dire de « l'épaississement de l'idée » qu'on peut aussi comprendre comme « l'expression solide et opaque de la lumière même, de la rareté et de l'irréductibilité³ ». Il s'agit alors de l'or matériel de la transmutation alchimique, lui-même symbole de l'or spirituel.

Mais – et c'est là le point décisif – symbole nécessaire. Je n'examine pas les raisons de cette nécessité, car je n'ai pas à pénétrer la logique d'Artaud. Je pose seulement avec lui qu'il y a une opacité, une épaisseur matérielle indispensable à la présentation de ce qui est en jeu dans la Création ou dans le Cosmos – comme création et cosmos – en tant que le conflit appartient à cela qui est en jeu. C'est le conflit cosmique (métaphysique dit-il ailleurs) qui demande à être présenté comme « *drame* ». Pourquoi doit-il être présenté? Parce que de lui-même il est ou il fait exigence de présentation.

Un corps ne consiste pas simplement dans une concrétion particulière, dans une accumulation ou dans un épaississement local : l'épaississement dont parle Artaud implique à l'évidence aussi la distinction et la multiplicité des corps. Là où l'idée peut paraître une, ce dont elle est l'idée ne peut être que pluriel. (Je m'aventure

1. *Ibid.*, loc. cit. C'est Artaud qui souligne.

2. *Ibid.*, p. 534.

3. *Ibid.*, loc. cit.

à penser que c'est cela même qu'Artaud formule intuitivement par sa distinction de deux « temps » de la création.) En vérité, l'idée du cosmos est idée de la pluralité et il n'y a pas de création qui ne soit avant tout distinction, séparation, espacement.

Mais l'espacement lui-même n'est pas simple intervalle inerte. Il est exposition. Le vide – pour parler de manière fruste – entre les corps n'est pas une épaisseur négative, pas plus que ne le sont les autres modes de l'espacement ou de l'incorporel. Je sollicite ainsi la théorie stoïcienne des incorporels, lesquels sont pour eux quatre : le vide, le temps, le lieu et le *lekton*, le dicible ou l'exprimable. L'espacement dont je parle combine le vide et le lieu, le premier permettant la distinction des lieux, et le temps n'est autre chose que l'espacement du sens, la distension par laquelle il tend vers lui-même (ou, si on veut, le signifiant vers le signifié).

Ainsi les corps sont exposés non par accident mais par essence. La dis-position est la nature de leur position dans l'être et le *dis*-emporte avec lui le *ex*- : les corps sont disposés *partes extra partes*, selon la caractéristique de l'étendue pour Descartes. Mais là encore, l'extériorité n'est pas simple défaut d'intériorité ou de présence à soi : elle est condition de la co-présence des corps, ou de leur comparution, qui est simplement la règle et l'effet de la création.

Si j'osais, je dirais que le théâtre a déjà commencé dans les espaces intersidéraux ou bien dans l'espacement infinitésimal des particules, car déjà s'y est engagé le *drame*, comme dit Artaud, c'est-à-dire tout d'abord l'action, l'acte d'un accomplissement qui répond à une attente (service, culte, responsabilité). L'attente est en effet déjà celle du sens : du « dicible » de cette comparution des choses qu'on nomme « cosmos ».

Mais il me suffira de dire que le corps parlant vient parmi les corps comme la manifestation de cette attente. Et que cette fois, avec le corps parlant, le théâtre est déjà véritablement donné ou pré-donné.

Ce corps se présente en s'ouvrant lui-même : cela se nomme « les sens ». Mais en même temps qu'ils reçoivent des informations sensorielles, les sens en émettent pour leur propre compte, si je peux dire. Encore une fois, l'œil voit mais aussi regarde. En

regardant il expose, il jette devant lui quelque chose de ce que c'est pour lui que voir, et être vu. Et toujours, de surcroît, se savoir ne pouvoir pas se voir. Tout cela se donne dans un regard de ces yeux où, comme l'écrit Proust, « la chair devient miroir et nous donne l'illusion de nous laisser, plus qu'en les autres parties du corps, approcher de l'âme¹ ».

La phrase de Proust, à tout prendre, n'est pas sans étrangeté, car s'il est possible que je me voie dans les yeux d'un autre, ce n'est pas à vrai dire cette fonction de miroir optique qui justifie la phrase. Elle dit bien plutôt que dans les yeux de l'autre je me vois moi-même regardant, et par conséquent aussi regardé – et toujours selon cette fondamentale extra-version qui ne me fera jamais me voir et qui pour cela même m'expose absolument.

Mais « les autres parties du corps » comme dit Proust n'en offrent pas moins elles aussi des approches de l'âme. Mes mains, mes jambes, mon cou, mes postures, mes allures, mes gestes, mes mines ou mes airs, le timbre de ma voix, tout ce qu'on pourrait nommer la pragmatique du corps, tout sans doute, tout sans exception sur toute la surface de ma peau et de tout ce dont je peux la recouvrir ou l'orner, tout expose, annonce, déclare, adresse quelque chose : des façons de venir auprès ou de s'écarter, des forces d'attraction ou de répulsion, des tensions pour prendre ou pour lâcher, pour avaler ou pour rejeter.

« Ma peau devient ainsi théâtre d'elle-même », écrit Mohammed Khaïr-Eddine, qui poursuit : « Ce qui explique le fait qu'un acteur ou un simple diseur soit mû par des pulsations dont il ignore lui-même la signification originelle² ».

En toutes ses manières de s'ouvrir et fermer, de se placer et déplacer, de se disposer, de s'imposer ou de se dérober, un corps engage un drame qui n'a rien de « personnel » ni de « subjectif », mais qui est chaque fois la dramatisation singulière de son déta-

1. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu*, t. V, Paris, Gallimard, 1919, p. 220.

2. Mohammed Khaïr-Eddine, *Soleil arachnide et autres poèmes*, nouv. éd. présentée par Jean-Paul Michel, Paris, Gallimard, 2009, p. 120.

chement singulier au milieu des autres corps – lancé qu'il est avec eux dans le cosmos.

Les affects sont seconds ici (l'amour, la haine, le pouvoir, la trahison, la rivalité...), ou bien plutôt ils ne sont que les modulations et les transcriptions de la grande tension primordiale entre les corps : comment ils se poussent l'un vers l'autre et se repoussent, comment ils se prennent et se déprennent. C'est-à-dire, comment ils se rapportent les uns aux autres, non pas « à travers » l'incorporel qui les distingue – mais comme cet incorporel lui-même. Lieu, temps, sens et vide (par « vide », comprenons l'absence des corps disparus ou bien non nés) sont la matière et la force du rapport. (Il va de soi que je ne distingue pas, ici, entre les rapports des corps entre eux et le rapport à lui-même de chaque corps : chacun de ces rapports passe par l'autre, c'est la logique de la comparution et de la (re)présentation.)

Un lieu d'où s'engendre et se prend le temps propre d'une présentation (de corps : ce complément pourrait être éliminé) en tant que poussées de sens entre les vides de leurs existences fortuites, un lieu où cette fortuité elle-même prend nécessité de drame et où le vide prend consistance de recueil du sens, c'est ce que nous nommons une scène.

La *skênê*, nous le savons, est d'abord un abri léger, de fortune, pour se retirer, dormir, boire, fêter entre amis, par exemple sur un bateau. C'est un lieu d'intimité et c'est devant ce lieu, devenu le fond obscur du théâtre, l'envers du décor, c'est sur le *proskênion* que les acteurs se présentent, sortant par l'une des portes ménagées à l'endroit du décor. (Je ne m'arrête pas à l'« obscène » dont l'étymologie est trop discutée pour permettre autre chose que les sollicitations de la résonance. Il n'en reste pas moins que loin de la sémantique toute exposition tend à l'obscénité.)

Devant l'abri intime qui bascule en quelque sorte hors de l'espace, dans une tache aveugle, s'ouvre l'espace où il s'agit de sortir, où le corps se met devant soi – car toute sa présence est là, dans ce dehors de soi qui ne se détache pas d'un « dedans » mais qui l'évoque seulement comme l'impossible, le vide hors du lieu, du temps et du sens. « Soi » advient ainsi : personnage, rôle, masque, manière, allure, exhibition, présentation – c'est-à-dire variation

singulière de la déhiscence et distinction par laquelle il y a un corps, une présence.

Dans le poème qu'il intitule *Le Théâtre de la cruauté*, Artaud écrit :

Là où il y a de la métaphysique,
de la mystique,
de la dialectique irréductible,
j'écoute se tordre
le grand côlon
de ma faim
et sous les impulsions de sa vie sombre
je dicte à mes mains
leur danse,
à mes pieds
ou à mes bras¹.

« Ma faim », c'est mon appétit, mon désir, ma pulsion, elle qui lance les impulsions de cette « vie sombre » intime, intestinale qui transmet cadence, rythme, toute cette « danse » qui répond au battement profond – « métaphysique, mystique » – ou à la « torsion » qui ne répond à rien d'autre – « dialectique irréductible » – qu'à la mise au monde elle-même, à la création dans son épaississement, dans la coagulation, la condensation et la distinction.

Que cette danse ne soit pas exclusivement physique mais appartienne aussi au texte, à la parole théâtrale et surtout à l'échange des paroles, des adresses de parole, et que la littérature théâtrale en reçoive ses traits les plus propres, je ne peux pas prendre le temps de m'y arrêter. Ce qui compte, c'est qu'au théâtre le texte est en corps, il est corps. C'est pourquoi d'ailleurs on peut dire qu'au théâtre « quelque chose arrive » vraiment, comme Claudel le fait dire à un de ses personnages (une actrice) :

Ça vaut la peine d'aller au théâtre pour voir quelque chose qui arrive. Vous entendez ! Qui arrive pour de bon ! Qui commence et qui finisse² !

1. A. Artaud, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1662.

2. Paul Claudel, *L'Échange*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 166.

Ce qui arrive « pour de bon » et qui commence et finit, c'est ce qui n'arrive jamais pour le sujet dont naissance et mort, provenance et fuite sont les suspensions. Mais c'est ce qui arrive aux corps qui en effet arrivent, viennent se détacher et se singulariser puis disparaissent dans la totalité ou dans le néant. Ce qui arrive ainsi, et qui s'en va – mais cet en-aller est aussi un arriver –, c'est une présence. C'est-à-dire un sens. On pourrait dire : un « sujet », c'est une visée éperdue de sens, un « corps » c'est un sens en acte. En acte de passage, entre création et la décréation.

Ce passage se présente en présentant son arrivée et son départ, en présentant le commencement et la fin d'un sens : un sens qui par conséquent ne peut s'accomplir en signification, mais qui est sens du passage, de l'acte de passer. Sens de la durée entière d'une présence et comme cette durée scandée par le lever et la retombée du rideau, c'est-à-dire de la non-épaisseur de la vérité qui tombe en travers du sens.

Ce que nous ignorons, donc, le paraître-disparaître, arrive là, dans l'espace-temps du lieu où se profère du sens entre des corps – puisque du sens ne peut avoir lieu que « entre » et de l'un à l'autre, ne peut qu'être senti de l'un par l'autre. Cet espace-temps, c'est ce que nous nommons « scène », c'est ce *proskènon* sur lequel des corps s'avancent pour présenter ce que tout corps fait en tant que corps : se présenter dans son paraître et disparaître, présenter l'action – le « drame » – d'un partage de sens.

Il y a début et fin, il y a – c'est la scène même, qui s'ouvre et qui se ferme – le temps propre de cette (re)présentation. Temps qui n'est pas de succession mais de passage, brève dilatation d'un instant retiré au cours du temps (ainsi devine-t-on dans la règle classique des trois unités quelque chose de moins formel qu'il n'y paraît).

Dans la bouche d'un personnage – désigné comme « créature de théâtre » –, Jean Magnan met les mots suivants :

Ici, entre ces trois murs,
sans miroir qui me fasse croire en un
quelconque quatrième,

le temps. Le temps. Le temps.

Temps fictif. Temps personnel. Mélange
sensible des deux. 50 % Arabica.
Temps du théâtre. À l'état pur.

Insomniaque.

Et sans sucre¹.

Comme chez Proust dont l'expression est ici reprise, le « temps pur » est le temps de la (re)présentation, c'est-à-dire de la présentation en vérité. Temps soustrait au cours du temps, insomnie dans la nuit qui entoure le théâtre et dans laquelle retombent avec le rideau acteurs, scène et spectateurs.

Dans la durée précise – et comme instantanée – de ce temps, les corps s'adressent des paroles. Les acteurs les échangent afin que nous soit adressé, à nous spectateurs, précisément ceci qu'il s'agit d'adresses. Et il ne peut s'agir d'autre chose. Heiner Müller écrit : « Ce qui n'est pas adressé ne peut être mis en scène² ».

Parole adressée, c'est parole corporelle. C'est moins la signification que la voix, et avec la voix – ou dans le silence – le geste, la posture, l'allure du corps. Les corps parlants tiennent ici une parole corporelle. C'est ainsi qu'ils se présentent pour ce qu'ils sont : les présences dont l'espacement ouvre les tensions – les « conflits » comme dit Artaud – dont le jeu instruit le drame.

Le jeu : le mot désigne ici tout ensemble l'articulation, le raccord des adresses et le fait qu'elles sont interprétées. Ce double sens du jeu répond à la dualité qui en effet se trouve mise en jeu : la présence doit être présentée parce qu'elle n'est pas simplement donnée : elle se donne. C'est-à-dire qu'elle n'est pas sans entrer dans l'intensité – tension, intention – de l'adresse. Il n'y a pas une

1. Jean Magnan, *Un peu de temps à l'état pur*, Genève, Philippe Macasdar, 1987, p. 71.

2. Heiner Müller, « Adieu à la pièce dialectique », *Hamlet-machine*, tr. fr. J. Jourdeuil et H. Schwarzingier, Paris, Minuit, 1985, p. 67.

présence neutre qui pourrait ça et là être intensifiée. Mais présence veut intensité – un corps est une intensité.

La représentation au sens théâtral et au sens – historiquement premier – de la mise en présence est le jeu intensif de la présence. Mon corps est d'emblée théâtre parce que sa présence même est double – lui dehors, ou devant, et moi dedans ou derrière (en fait nulle part). Toute présence se double pour se présenter, et le théâtre est aussi ancien et sans doute à très peu près aussi répandu que le corps parlant.

Qu'on le dise avec Artaud et son Double, avec Lacoue-Labarthe et sa « *mimèsis* originaire » ou bien avec François Regnault affirmant en mode lacanien que « le Théâtre présente le Discours de l'Autre¹ », le théâtre est la duplication de la présence en tant que mise en présence des présents ou que présentation de leur être-présent. Le corps est lui-même, déjà, présentation : un corps, en effet, ne consiste pas simplement dans un « être » – quoi qu'on veuille mettre sous ce mot –, mais il articule cet être en paraître ou bien il l'indexe sur un être-*là* qui implique sa coprésence – distance, proximité, interaction – avec d'autres corps. La théâtralité procède de la déclaration d'existence – et l'existence elle-même est l'être déclaré, présenté, non retenu en soi. C'est l'être donnant signe de lui-même, se donnant à sentir non pas dans une simple perception mais comme une épaisseur et comme une tension.

Voilà pourquoi Hamlet peut dire : « Les comédiens ne savent pas garder un secret, ils vont tout vous dire² ». Le sens particulier de ce propos dans la manigance théâtrale du prince de Danemark ne fait que redoubler sa portée générale. Le théâtre, c'est la cessation du secret si le secret devait être celui de l'être en soi ou bien celui d'une âme retirée dans une intimité. C'est l'en-soi même ou l'intimité comme telle qui sort et qui s'expose. Rien de moins que le « monde comme théâtre » comme nous le connaissons bien

1. François Regnault, *Petite éthique pour le comédien*, Paris, Les Conférences du Perroquet, vol. 34, mars 1992.

2. *Hamlet*, acte III, scène II (tr. fr. Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1957, p. 118).

depuis Calderón et Shakespeare, mais tel qu'en fait toute notre tradition – depuis au moins la Caverne de Platon – l'a ressassé, mais ce « monde comme théâtre » *en tant que vérité*, tout autant que et parce que le corps s'avère vérité de l'âme : vérité qui se pousse elle-même sur scène ou plus précisément vérité qui fait scène.

À ce point, il n'est plus possible d'éviter de se retourner sur ce qui sous-tend et peut-être soutient toujours un théâtre quel qu'il soit : à savoir, quelque chose d'un culte.

Brecht disait que c'était en sortant du culte que la tragédie était née et voulait souligner par là le caractère décisif de la « sortie »¹. C'était pourtant aussi s'aveugler sur ce que toute sortie emporte avec soi. Un culte, ce n'est pas simplement un rituel au sens du formalisme et de l'observance. C'est d'abord une conduite réglée sur la rencontre avec quelque chose comme un mystère, un secret, une part réservée dont l'acte cultuel permet l'approche (qu'on approche d'elle et qu'elle s'approche de nous). C'est la venue en présence de ce qui de soi reste retiré.

Un culte s'ordonne ainsi toujours autour de l'attente que quelque chose arrive, que quelque chose ait lieu, se produise et paraisse du fond d'un inapparaître essentiel. Cela se nomme « sacrifice » : on fait sacré, on fait du sacré. Le corps théâtral est ce corps qui rend sacrée sa propre présence – c'est-à-dire, comme on voudra dire, son âme, sa création aussi, son inscription cosmique, sa gloire, sa jouissance, sa souffrance, sa déréliction : en un mot, sa comparution comme signe parmi les signes.

1. Florence Dupont, pour sa part, insiste sur la provenance cultuelle – dans les rites des *ludi* – de la comédie latine. Pour elle en définitive, cette comédie poursuit un véritable rituel dont la célébration consiste à mettre en jeu – dans tous les sens de l'expression – les circonstances et les codes du sérieux ordinaire de la vie. Elle voit au contraire en Aristote celui qui s'oblige, en se détachant complètement du rituel dionysiaque, à mettre le théâtre sous l'emprise du *muthos*, c'est-à-dire du récit dans lequel, par la *mimèsis* et la *catharsis*, se joue la fonction du théâtre (cf. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007). Je n'entre pas dans ce débat : je note seulement que *mimèsis* et *catharsis* représentent sans doute aussi chez Aristote, mais à son insu, les transformations et donc les prolongements de la célébration rituelle.

Tous les cultes comportent une théâtralité, même si le théâtre n'est ce qu'il est qu'en quittant tous les cultes (y compris le sien propre, ou les siens, comme il ne cesse de le faire). Mais ce qui reste cultuel dans le théâtre, ce qui en un sens bien précis s'y sacrifie (ou bien s'y *ludifie*, pour renvoyer une fois encore à la comédie romaine), c'est le corps parlant – la parole corporée, non pas le récit mais l'adresse, la signalisation des corps et donc aussi la gestuelle et toute la physique, voire la physiologie, l'énergétique et la dynamique – la « biomécanique » pour jouer avec le mot de Meyerhold – qui *font* proprement la scène.

Aussi faudrait-il dire, non pas tant que le culte précède le théâtre et l'engendre, mais plutôt que le corps-théâtre précède tous les cultes et toutes les scènes. La théâtralité n'est ni religieuse ni artistique – même si la religion et l'art procèdent d'elle. Elle est la condition du corps qui lui-même est la condition du monde : l'espace de la comparution des corps, de leurs attractions et de leurs répulsions. « Chaque culture s'est donné à elle-même, en spectacle, les plus hauts sommets de la maîtrise des corps en mouvement ¹ », écrit Yves Lorelle au début de son étude sur le corps et la scène. Ce à quoi il faut prendre garde, c'est à ceci qu'une « culture » consiste précisément dans la possibilité d'assembler, de former un mode du spectacle, c'est-à-dire de présenter et de signifier cela : dès qu'il y a un monde, il y a des corps qui se rencontrent, qui s'écartent, qui s'attirent, qui se repoussent, qui se montrent les uns aux autres tout en montrant derrière eux, autour d'eux, la nuit incorporelle de leur provenance.

(2011)

1. Yves Lorelle, *Le corps, les rites et la scène, des origines au XX^e siècle*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2003, p. 19.

Après la tragédie

Here in America – perhaps not « in the U.S. », but in America, as Jacques Derrida states in « deconstruction is America », that is, the world we still have to discover – here, then, Philippe did have many friends. Many of them are here. Some have passed away, like Eugenio Donato, who was close to him, like Danielle Kormoz, who has been as well an American friend.

We never believe that one is dead. We know that he/she is, but we cannot believe it. Freud is wrong asserting that we cannot believe in our own death, for we believe in no death. This is beyond any belief, any sharing out, any mimesis and methexis.

But we are right. I believe Philippe is not dead, for I hear his voice within mine – like some other voices, the one of Jacques' own among them. Within what I will read for you, he is speaking, with and without me, for me, against me, apart from me, resounding forever in me¹.

1. « Ici en Amérique – peut-être pas “aux États-Unis” mais en Amérique au sens où Jacques Derrida affirme “la déconstruction, c’est l’Amérique”, c’est-à-dire le monde que nous avons encore à découvrir – ici, donc, Philippe a eu de nombreux amis. Plusieurs sont ici. Certains sont partis, comme Eugenio Donato qui était proche de lui ou comme Danielle Kormoz qui fut aussi une amie américaine.

Nous ne croyons jamais que quelqu’un est mort. Nous savons qu’il/elle l’est mais ne pouvons le croire. Freud se trompe en affirmant que nous ne pouvons pas croire à notre propre mort car nous ne croyons en aucune mort. C’est au-delà de toute croyance, de tout partage, de toute *mimesis* et *methexis*.

Mais nous avons raison. Je crois que Philippe n’est pas mort, car j’entends sa voix dans la mienne – comme certaines autres, parmi lesquelles celle de Jacques. Dans ce que je vais lire pour vous, il parle, avec et sans moi, contre

Il y a cinq ans, je prononçais en Grèce la conférence que je vais aujourd'hui reprendre devant vous, et qui n'a jusqu'ici été publiée qu'en grec. Il y a sept mois, je la reprenais en allemand à Giessen où l'Institut d'études théâtrales rendait hommage à Philippe Lacoue-Labarthe. La première fois, je la prononçais en présence de Philippe. Le colloque auquel nous étions invités était consacré à la tragédie « autrefois et aujourd'hui » ou « des Grecs antiques jusqu'à nous », et c'est cette extension « jusqu'à nous » qui m'avait décidé à accepter de parler d'un sujet sur lequel je ne me suis presque jamais exprimé, car j'en laissais tout le champ à Philippe. J'avais une autre raison d'être à Stagire, car nous rendions en même temps hommage à un disparu récent, Jean-Pierre Schobinger, professeur à Zurich, vieux camarade de travail et grand ami de la Grèce. Aujourd'hui c'est à Philippe lui-même que nous rendons hommage – à Philippe dont la disparition n'est pas exempte de ce tragique dont il faisait la tonalité maîtresse de sa pensée et de sa vie – de sa vie toujours trop douloureusement consciente d'aller vers la mort. Douloureux lui était aussi, comme à toute une tradition dont la ténacité ou l'endurance ne cesse, malgré tout, de m'étonner, de se savoir venu si tard après la tragédie : c'est-à-dire après ce moment que nous croyons béni d'avoir su dire – chanter, jouer, interpréter – la malédiction des mortels. De ce moment grec où plus tôt encore Homère pouvait dire que les dieux fomentent la ruine des hommes afin que ceux-ci puissent être chantés. En un sens mystérieux et terrible, Philippe appelait sur lui-même cette volonté des dieux.

Me voici donc six ans après, en son absence comme ce fut en sa présence – je le revois qui me regardait, un léger sourire parfois sur les lèvres, pensant « oui, je sais, Jean-Luc, je sais ce que tu penses de ma nostalgie des Grecs... ». Nous étions à Stagire, la ville natale d'Aristote, choisie à dessein. Aristote déjà – dont Phi-

moi, à l'écart de moi, résonnant pour toujours en moi. » (Traduction de J.-L. Nancy.) Ce paragraphe, tout comme les deux notes suivantes, fut prononcé en anglais par Jean-Luc Nancy lors de la lecture du texte à New York, au colloque « *Honoring the Work and Person(s) of Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007)* », organisé par Avital Ronell et Denis Hollier, New York University et Cardozo Law School, en avril 2008. (NdÉ)

lippe et moi avons tant discuté la théorie de la tragédie – venait après la tragédie elle-même. Longtemps avant nous qui paraissions au bout de cette histoire, mais déjà après le temps du chant tragique, que dès lors il fallait comprendre, raisonner et justifier. Aristote est déjà théoricien et comme historien de la tragédie, mais il n'est qu'au début d'une bien longue histoire.

Or, toute cette histoire, et le concept même d'histoire tel qu'il s'est élaboré longtemps après Aristote, consiste essentiellement à venir *après*. La dimension de l'*après* lui est constitutive et si j'ose dire congénitale. Le commencement ou l'*archê*, le *proteron*, le *principium* ou l'*initium* constituent par définition ce qui lui échappe ou bien ce dont elle ne peut s'assurer qu'en se l'appropriant et en décidant d'être à elle-même son commencement, sa fondation et son origine. L'une ou l'autre de ces postulations intenablement scandent de leur répétition toute l'histoire de la philosophie, de la littérature et de la religion de l'Occident. Ou bien nous sommes dans la nostalgie d'un à-jamais-perdu qui sans doute jamais ne fut présent, ou bien nous désirons faire surgir un absolument-à-venir qu'aucune espèce de présence ne pourrait précéder. C'est ainsi que mémoire et volonté sont les deux axes et les deux figures de notre rapport à l'impossible : à nous-mêmes comme aporie. Notre aporie, notre absence d'issue, est dans la naissance qui succède à notre absence sans nous porter à autre chose qu'à la mort qui creuse l'*après* jusqu'à y effacer même la possibilité de penser une succession, une postérité ou un héritage. Nous savons tous combien cette pensée fut forte chez Philippe – combien elle fut *vive*, comme une plaie peut l'être.

C'est en grec que le ventre fécond, l'*hystera*, a pris son nom de ce qui vient derrière, après, comme pour désigner une perpétuelle ultériorité de la provenance elle-même, un *après* de tout *avant*, ou pour le dire dans la langue des logiciens un *hysteron-proteron* permanent, autrement dit une faute logique constitutive de notre être. De même que ce raisonnement vicieux consiste à donner pour preuve ce qui tout d'abord devrait être prouvé, de même la condition occidentale consiste à poser comme être ce que tout d'abord on aurait dû porter à l'être, et donc sortir du non-être. Mais nous ne (nous) sortons de rien et nous ne (nous) conduisons

vers rien. Nulle provenance ne nous est donnée, nulle destination, nulle issue ne nous est promise. Ainsi notre condition ou notre constitution fondamentale et destinale pourrait-elle être caractérisée comme une *hystérie aporétique*. Je ne dirais pas pour autant que c'est une pathologie – comme si je savais à quel modèle de normalité la comparer. Je dirais que c'est peut-être moins et peut-être plus qu'une pathologie : peut-être est-ce la chance propre de l'Occident, ou bien son péril assuré, et peut-être dans les deux cas est-ce désormais le monde entier qui part avec nous dans cette hystérie aporétique, qui s'y tord et qui s'y angoisse, qu'il parvienne ou non à y exposer quelque chose d'une vérité ou d'un sens (à moins que l'hystérie aporétique ne soit le dernier mot de toute notre vérité).

*

Dans ces conditions, les mots « après la tragédie » peuvent prendre une valeur d'emblème, et cela pour deux raisons. Ces deux raisons sont d'abord bien distinctes, voire opposées, mais elles finissent par se rejoindre.

La première raison est que parmi tous les « après » de l'Occident (après l'âge d'or, après les dieux, après l'aube présocratique, après le mythe, autant d'« après » ou de « post » et dont chacun fut en outre plusieurs fois répété dans l'histoire, en mode grec tardif, en mode latin, chrétien, renaissant, progressiste, romantique, enfin moderne et postmoderne, selon la loi d'un *post-x* général), l'« après » de la tragédie occupe une place particulière et remarquable. Toute notre histoire a pensé et s'est pensée « après la tragédie », que ce soit pour congédier ladite « tragédie » ou bien au contraire pour la regretter et pour tenter d'en retrouver la vérité. Assurément, on doit également dire qu'avec la tragédie la cité appartient à la même logique et à la même chronologie de l'« après ». Toutefois, la dénommée *démocratie* nous paraît encore, si peu ou si mal que ce soit, représenter un pas gagné sur un passé sombre et une promesse d'avenir, quelque effort qu'il faille encore pour rendre ladite démocratie digne d'avenir.

En revanche la tragédie nous apparaît comme la perte par excellence, et dont il n'est plus question désormais d'attendre le retour ou le remplacement. Nous pouvons la réciter, non la restituer ni la réinventer. Avec elle, d'ailleurs, c'est le théâtre tout entier qui vacille et qui s'inquiète de lui-même depuis déjà quelque temps. Au demeurant, nous savons bien que le sort des deux est lié – de la démocratie et de la tragédie – et qu'il ne serait pas impossible que les problèmes et la fragilité de la première se laissent exprimer par la perte de la seconde. À ce compte, quelque réforme d'elle-même que la démocratie soit capable de faire, elle ne trouvera rien et elle ne se trouvera pas elle-même si persiste à lui manquer la tragédie, ou bien cela dont la tragédie avait la fonction. (Ne serait-ce pas de cela qu'il fut question avec la « religion civile » que désira Rousseau ? cela même, donc, que la démocratie a jusqu'ici, et dès Rousseau lui-même, le plus manifestement dû écarter ou laisser en friche...)

Selon cette première raison, « après la tragédie » donnerait la formule d'une triple aporie, politique, éthique et esthétique, qui nous obligerait à penser à nouveau, encore une fois à nouveaux frais, l'enjeu de ce que nous désignons comme la perte de la tragédie : c'est-à-dire à le penser enfin autrement, si c'est possible, que comme perte sèche et hystérie aporétique sans pour autant tomber dans le piège d'une résurrection (telle que Nietzsche, un moment peut-être, a pu vouloir y croire). Philippe, je crois, pensait tout cela à la fois.

*

La seconde raison fait appel à un tout autre usage des mots. « Après la tragédie » sonne pour nous comme un syntagme familier – terriblement, tragiquement familier – sur deux registres conjoints :

– c'est d'une part une formule familière pour désigner la situation spécifique qui succède à une catastrophe (un drame, une tragédie, je reviendrai plus tard sur cette confusion des mots) : une existence qui sombre dans l'absurdité d'un accident ou d'une déchéance, un amour qui se déchire, une vie ruinée, une dignité

ou une fidélité brisée; cette situation est celle de la privation de sens dans tous les sens, privation de direction et de sensibilité, apathie ou hystérie, angoisse de l'aporie, nécessité de soutiens et de thérapies qui ne peuvent toucher au cœur de l'affaire; pour résumer d'un mot, je dirais : « après la tragédie » évoque pour nous une situation dans laquelle le deuil lui-même n'est pas possible, ou devient manifestement et durement infini;

– or la même formule hante d'autre part l'histoire du dernier siècle – sinon déjà celle de la fin du XIX^e siècle : depuis au moins la première des guerres dites mondiales, depuis les monstruosité des camps, des goulags, des génocides, des purifications dites ethniques, sans oublier les catastrophes chaque jour de moins en moins « naturelles » du feu, de l'eau, de la terre, des cancers ou des virus, nous répétons « après la tragédie »; les mots « après Auschwitz » et « après Hiroshima », chacun de portée bien différente de l'autre, auront formé comme deux emblèmes idiomatiques de cette répétition qui ne s'est pas arrêtée avec eux; pour finir, c'est en somme tout l'Occident du XXI^e siècle qui se regarde et qui se demande ce qui peut venir « après la tragédie » qu'il a lui-même été, qu'il a fomentée et qu'il a propagée au monde; mais sur ce plan collectif, politique et de civilisation, rien ne s'offre de plus consistant que sur le plan des vies individuelles; ici aussi, le deuil est impossible, ici aussi on reste dans l'après-coup d'un ravage privé de sens, de provenance et de vérité. Il suffit de relever ceci : de tous ces drames, la mise en représentation (en scène, en mémoire, en interprétation) soulève des problèmes qu'aucune forme disponible comme celle que fut la « tragédie » ne permet de résoudre – au point, d'ailleurs, que la question de leur représentation (de leurs images, de leurs récits) est sans cesse à nouveau soulevée. Et par ailleurs, il nous devient de plus en plus clair qu'on ne peut se contenter de désigner des coupables de l'histoire (ici une religion, là une politique, ailleurs un peuple, ou un individu, une idéologie, une technique...); c'est une histoire entière qui est coupable d'elle-même, qui donc est au-delà de toute culpabilité assignable; c'est toute l'histoire de l'Occident et à travers lui du monde qui se révèle à elle-même comme une tragédie ou comme une succession de tragédies après chacune desquelles il finit par ne

plus y avoir d'« après » puisque le retour est sûr d'une autre tragédie, et que l'après tourne en avant.

Or nous touchons ainsi au point de jonction entre les deux motifs porteurs de l'expression « après la tragédie ». Car toute l'histoire qui s'apparaît comme une tragédie est aussi l'histoire qui se représente qu'elle a perdu la tragédie. Cette contradiction entre deux usages du terme ne s'explique que par l'impropriété de l'un des deux. Cette impropriété, au demeurant, est bien connue, et lorsque j'ai tout à l'heure négligé de m'arrêter sur les distinctions nécessaires entre « tragédie », « drame » ou « catastrophe » (mot lui-même tiré du lexique littéraire tragique, mais clairement pourvu d'un sens différent), à quoi j'aurais pu ajouter « désastre » ou « désolation », je savais que chacun d'entre nous, pour peu qu'il ait un minimum de savoir philologique et philosophique, refuse de rester sourd à ces distinctions, puisque la tragédie ne représente pas d'abord une variété d'événement terrible, fût-elle la pire de ces variétés, mais nomme une structure entière de pensée au sens le plus fort du mot : une construction de sens, un système, au sens le plus simple du mot, ou si l'on préfère une synergie et une sympathie qui composent un *ethos* propre. L'*ethos* tragique ne se réduit pas au *pathos* de celui que renverse un désastre ou une ruine.

Mais ici pointe la difficulté qui fait peut-être la « tragédie » de notre histoire : s'il y a confusion ou abus des significations lorsque nous parlons d'une tragédie des camps, d'une tragédie du 11 septembre, d'une tragédie du Rwanda ou du Nigeria, de la faim ou de la prostitution des enfants, c'est parce que nous ne pouvons pas raccorder un usage relâché du mot à son usage propre. Et nous ne le pouvons pas parce que le sens propre, en vérité, nous échappe. Notre histoire est aussi celle des interprétations de la tragédie elle-même, mais à la fois comme un enrichissement, fût-il fait de contradictions, et comme un retour permanent à un secret perdu et ininterprétable. Que l'on parle de la *katharsis* d'Aristote et des valeurs successives qu'on lui a prêtées, du classicisme français, du romantisme allemand ou anglais, de Hegel, de Schelling, de Hölderlin, de Nietzsche ou de Benjamin, de Bataille ou de Lacoue-Labarthe, pour s'en tenir à ces noms, quelle que soit

la lecture elle laisse un noyau dur, un simple déchet sec qui porte au moins cette signification minimale : quoi qu'il en soit de la vérité tragique, elle n'est plus la nôtre, quelque proximité, voire quelque intimité que tel ou tel puisse avoir avec elle, et nul *ethos* ni nulle *technê poiêtikê* ne nous restitue la possibilité d'en vivre ici et maintenant, comme d'une fonction de notre vie de peuple ou de cité.

Chacune et chacun d'entre nous peut partager l'enjeu pathétique et éthique d'*Œdipe*, d'*Antigone* ou de *Médée* (si tant est qu'il soit permis de dire « l'enjeu » au singulier, puisqu'il s'agit chaque fois d'une série d'accents indéfiniment variés au gré de tant de grilles de lecture). Mais nous ne sommes pas, pour le résumer d'un mot on ne peut mieux approprié, dans une *liturgie* de la tragédie : nous ne sommes pas dans un office ni dans un service commun de culture et de conduite, de mœurs et de structure, par quoi nous pourrions désigner, indistinctement, syncrétiquement, une politique et une éthique, une théologie et une esthétique. Mais nous ne pouvons pas non plus désigner ce que la tragédie a bien pu être pour ceux qui furent non seulement ses contemporains, mais ses acteurs, ses auteurs et ses spectateurs, ensemble et tour à tour. Que la figure d'*Œdipe* ait pu se déplacer des deux pièces de Sophocle jusqu'à la position de signal et de signifiant pour des investigations personnelles de psychanalyse, que le fils de Laïos et interlocuteur de la Sphinx ait pu se transformer de père en repère, voilà qui sans doute en dit long (même si nous ne savons pas ce que ça dit) sur les pères en général, sur les énigmes, sur les cités, sur le savoir et sur le pouvoir dans nos configurations présentes de culture.

*

Il y a donc comme une exemplarité inatteignable de la tragédie. Qu'elle soit exemplaire signifie que nous pensons (représentons, imaginons, rêvons peut-être : cela importe peu à l'épreuve qui se joue là pour nous) pouvoir ou devoir tout rapporter à quelque chose d'elle : c'est-à-dire qu'il nous est nécessaire de penser qu'en elle se nouait le nœud élémentaire de l'existence, celui qui l'at-

tache à sa propre insignifiance ou à son malheur. Mais qu'elle soit inatteignable signifie que ce nœud ne peut plus être noué pour nous (sinon, comme je viens de l'évoquer, à titre individuel, ce qui précisément ne veut rien dire ici, car l'existence est essentiellement non individuelle, et c'est aussi cela que le savoir tragique nous paraît avoir su).

Notre situation est donc telle que lorsque je lis dans le journal, pour prendre un exemple offert au moment où j'écrivais ceci, que le grand rabbin d'Angleterre déclare « Je considère la situation actuelle tout à fait tragique », dans un contexte où il s'oppose, au nom du judaïsme, à la politique d'Israël, je me dis que le « tragique » (au sens du désastreux et du désespérant) est précisément dans le fait que ce mot, « tragique », ne représente pour le rabbin aucun recours, aucune vérité autre que celle d'un malheur bientôt irréparable. Il n'a pas, nous n'avons pas de recours dans une vérité plus haute (ou plus profonde), sur laquelle le « tragique » lui-même ouvrirait, comme sur une possibilité de faire, malgré tout, du sens, et même s'il devait s'agir de faire sens de l'abandon du sens.

Or c'est bien quelque chose de tel que la tragédie grecque (et peut-être classique) représente pour nous, même si nous ne savons pas nous approprier ce mode bien particulier – et que nous disons perdu – du recours, ce mode qu'on pourrait désigner comme celui du recours sans secours. Car si la tragédie est ce qu'elle est pour nous (sinon ce qu'elle a été pour soi), c'est bien dans la mesure où en elle la ruine se conjoint à une vérité au lieu d'entraîner la vérité dans sa ruine, comme le font le désastre ou la déréliction moderne.

Comment cela est-il ou fut-il possible? C'est ce que nous ne pouvons pas saisir, et pourtant c'est ce dont nous pouvons avoir une approche au moins extérieure. Cette approche s'impose à partir de ceci : la tragédie elle aussi, elle déjà, vient *après*. Elle vient après la religion, c'est-à-dire après le sacrifice. Mais venant après, elle ne passe pas simplement ailleurs. Un moment, du moins, le temps de son existence entre Thespis et Aristote, elle nous représente comme un équilibre délicat et instable, cependant tenu, entre l'après du sacrifice et l'avant de notre désola-

tion. C'est sur cette double valeur que je voudrais m'arrêter un peu, par une simple réflexion qui ne procède d'aucune science philologique ni théorique de la tragédie, mais seulement de la rumination de ceci, que je répète et condense en une formule : le « tragique » pour nous n'est plus et ne peut plus être « une tragédie ».

*

Comment caractériser ce moment de suspens, d'équilibre incertain, que représente pour nous la tragédie ? Bertolt Brecht a écrit ceci, que je cite de mémoire : « Quand on dit que la tragédie est sortie du culte, on oublie de dire que c'est en en sortant qu'elle est devenue tragédie ». Brecht a tout à fait raison de s'opposer à une vision cultuelle de la tragédie, si, de fait, rien n'est plus clair que la sortie du monde culturel préoccidental dont la tragédie est une pièce, avec la politique et la philosophie. Toutefois, sa sentence laisse encore à déterminer de plus près ce que peut être la « sortie » hors du culte et donc en quoi elle inaugure la tragédie – ou le théâtre – dans sa spécificité. C'est en quelque sorte un cas particulier d'une réflexion générale sur ce qu'il en est d'une « provenance », d'un « être issu de » : on y trouve toujours à la fois une coupure et une transmission. C'est cette double articulation qu'il faut repérer entre le culte et le théâtre ou plus précisément entre la circonstance cultuelle et l'événement théâtral¹.

En sortant du culte, la tragédie sort de la religion. Sortir de la religion signifie sortir d'un régime de culture sociale dans lequel il y a communication avec les dieux. Ce régime suppose la présence des dieux et la possibilité d'établir des liens avec eux. Le culte consiste à mettre ces liens en œuvre. Les dieux avec lesquels les participants du culte entrent en rapport ne sont pas seulement présents : ils sont les *présences* par excellence, les puissances actives,

1. *By the way, this is as well a case within the general concept which wears the very confuse and obscure name of « secularization »* (« Soit dit en passant, c'est aussi bien ce qui est en jeu avec la notion générale qui porte le nom confus ou obscur de « sécularisation » »).

tutélaires ou menaçantes, les Immortels auxquels les mortels confient leur sort menacé, inquiets de se concilier leurs forces. Le culte invoque ces Présents, il les convoque, parfois même il les provoque tout en se faisant l'avocat du mortel qui par le culte entre en présence des Présents. L'acte religieux est participation dans l'ad-vocation ou dans l'ad-oration : parole adressée à la présence.

Cette parole est parole participante : elle prend part à la présence à laquelle elle parle. Elle le fait jusqu'au point où elle s'accomplisse elle-même comme sacrifice : un vivant mortel est consacré aux immortels, et son sang recueille ou nourrit leur force et leur protection. Dans le sacrifice, la parole elle-même devient acte : elle prononce la formule qui sanctifie le geste du sacrificateur, et elle s'immole elle-même, en somme, dans le couteau et dans le sang. Car la présence, pour finir, anéantit la parole.

En sortant du culte, la tragédie sort de la présence. Les dieux se sont retirés, ou bien ce sont les hommes qui les ont délaissés, passant de la vie agraire à la vie urbaine, de l'incantation à la rhétorique et de la parole à l'écriture. Peut-être faudrait-il dire que la première différence entre le culte et le théâtre tient à ceci que le premier n'est d'abord pas écrit.

Cet adieu à la présence (toute écriture lui adresse un *adieu*, comme le suggère Jean-Christophe Bailly) fonde le théâtre : la parole n'a plus à y être adressée aux dieux, et même si tout d'abord on ne cesse pas de les nommer, voire de les invoquer, ces traces de la religion n'ont plus de rôle sacrificiel. La parole du théâtre s'adresse précisément à l'absence des dieux, c'est-à-dire aussi bien qu'elle ne s'adresse plus du tout à eux, mais s'échange entre les mortels qui sont désormais seuls entre eux.

C'est dans le théâtre, dans le premier théâtre grec, mais longtemps déjà après Thespis, dans l'*Antigone* de Sophocle, que s'élève la voix qui proclame l'homme *terriblement étrange* et *technicien redoutable*, de même que dans l'*Œdipe* il s'agit de celui qui a répondu à la question sur l'homme. Entre le conquérant du monde et l'animal qui vieillit et meurt, la tragédie condense tout l'enjeu : non pas des histoires humaines tragiques, mais l'homme lui-même en tant que tragédie, ou comédie. Or tragédie et comé-

die se trament autour d'événements : il arrive, il se produit ce qui fait l'homme pitoyable et qui présente ce pitoyable soit à la compassion, soit à la dérision. *Ecce Homo* n'est pas par hasard la phrase, l'énoncé, la devise de la religion se déconstruisant elle-même.

Avec les dieux, rien n'arrive : ils sont les porteurs ou les porte-parole de ce qu'on nomme le Destin, la Moire, la Nécessité, c'est-à-dire l'Arrivée générale de toutes choses. Mais désormais ce qui arrive est un destin chaque fois singulier où sombre l'Arrivée générale, avec le culte qu'on pouvait lui rendre.

*

Toutefois, la tragédie participe encore d'un culte ou bien – c'est à nouveau le cas éminent de le dire – d'une liturgie, ce mot repris par les chrétiens et qui désigne d'abord une action au service du peuple. Il est même loisible de s'écarter encore un peu du lexique religieux et de parler de cérémonie. La tragédie – et tout le théâtre après elle en garde un souvenir – forme un cérémonial. Il ne s'agit pas seulement du cérémonial social, bien que celui-ci, même déplacé en mondanité, ne soit pas négligeable. Il s'agit d'abord de cette cérémonie qu'est en soi la tragédie (et dont, là encore, tout le théâtre a gardé la mémoire, ne fût-elle, justement, rien de plus que mémoire...). Là où le culte sacrificiel accomplit l'invocation des dieux dans l'effectivité d'un sang qui leur est consacré, le théâtre accomplit une invocation ou une advocacy mutuelle des hommes entre eux (des personnages entre eux et du chœur avec les personnages). Cette adresse mutuelle et ce chant alterné – en quoi réside sans doute quelque chose d'essentiel à toute littérature d'après la tragédie, même non théâtrale – constituent en somme le substitut du sacrifice. Quel que soit le sens de l'action tragique (disons, en simplifiant outrageusement : que l'homme y subisse l'inimitié de dieux inconciliables ou bien qu'il y mette en jeu la responsabilité de son propre malheur), et même si ce sens expire dans une blessure mortelle du sens, la tragédie assure la tenue, l'*ethos* de ce *pathos* du sens.

Hölderlin ¹ essayant d'écrire encore une tragédie – une tragédie d'après la tragédie, qui devait dire cet après et qui le dit en effet, mais en renonçant à elle-même – fait dire à Empédocle : « Voici que ma langue va cesser de servir/ Au dialogue des mortels, aux vaines paroles ² » – et je me risque à hasarder qu'il prononce ainsi, en même temps que le prochain silence de la mort, la tenue et la teneur essentielle de la tragédie même que nous lisons. Autrement dit, la tragédie conserve dans le cérémonial de sa parole la trace du sacrifice. Je ne chercherai pas plus ici à caractériser ce cérémonial : je dirai seulement qu'il tient au mode du discours direct, du discours adressé, non pas de son « imitation » (bien que ce soit la *mimêsis* opposée à la *diegêsis*), car il ne s'agit pas d'imiter le dialogue quotidien, mais il s'agit au contraire de la production de l'adresse comme telle. (Peut-être est-ce cela qu'il faut comprendre comme la « *mimêsis* sans modèle » dont parle Philippe.)

Le caractère « théâtral » implique, au meilleur sens du mot, une emphase de l'adresse : la parole tendue vers l'autre et ainsi tendue au-delà de lui et au-delà d'elle-même. Ne s'adressant plus à des dieux pour leur offrir des victimes, elle s'adresse d'un homme à un autre pour lui présenter ce qui excède l'homme et ce qui l'excède elle-même. C'est la parole, en ce sens, qui se sacrifie. Par cette parole emphatique ou cérémoniaire, la tragédie garde ou elle invente, elle garde et elle invente à la fois l'*ethos* selon lequel, à défaut du secours des dieux et de tout autre secours, une grandeur demeure. La grandeur du mortel foudroyé dont les dieux se détournent s'expose dans la tenue de la parole tragique. Lorsqu'il s'est crevé les yeux, mais non coupé la langue, et tout en déplorant de ne pouvoir se rendre sourd, Œdipe parle encore, il parle encore plus, il récite la litanie de ses crimes alors même qu'il déclare aussi honteux d'en parler que de les commettre, et la *tenue* de son discours est identiquement la *tenue* de la seule dignité qui lui reste.

1. To remember: Philippe once told me: « I know what shall be done to have a new Hölderlin. I know, but it is too difficult... » (« Gardé en mémoire : Philippe me dit un jour “Je sais ce qu'il faut faire pour qu'il y ait aujourd'hui un nouvel Hölderlin, mais c'est trop difficile...” »).

2. *Empédocle (troisième version)*, tr. fr. R. Rovini, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 573.

C'est cette grandeur, du moins, que nous nous représentons avoir perdu, que nous avons peut-être en effet perdue, ou bien qui déjà engageait sa perte dans le passage du culte à la tragédie. C'est cette grandeur qui manque à la « tragédie » moderne d'une civilisation entière qui peut moins que tout trouver une sainteté dans sa misère, ou qui ne sait plus où placer ce qu'elle nomme la dignité de l'homme, cette valeur absolue qui depuis qu'elle est inventée, c'est-à-dire expressément depuis Kant, ne sait pas ce qu'elle vaut ou bien laisse indéfiniment osciller ce valoir entre le bon et le mauvais infini. (Ce même Kant, je le rappelle, et ce Kant si bien lu par Hölderlin, écrit que le sublime dans l'art exige l'une de ces trois formes : le poème didactique, l'oratorio ou la tragédie en vers. La précision « en vers », qui confère aux trois modes le trait commun du poème ou du chant, désigne le régime de la dignité. Philippe aimait ce passage énigmatique de Kant.)

En disant adieu au monde, aux dieux et à lui-même, Œdipe se confère encore à lui-même la dignité de cet adieu. « *Après la tragédie* », en revanche, il faut bien le reconnaître, veut dire « après la cérémonie des adieux ». Cela veut dire aussi, par conséquent, après cet éclat et cet instant de *tendue* dont la perte ou la représentation de la perte organise ce que nous ne pouvons plus appeler notre tragédie, mais notre drame ou notre désolation.

Cela ne fait que poser les termes d'un problème, ou d'une crise, voire d'une aporie, et je ne prétends pas aujourd'hui aller plus loin. Mais je veux pour terminer préciser ces termes. D'une part il devrait nous être clair que pas plus que la tragédie n'a répondu à la fin du sacrifice en revenant vers lui, mais en déplaçant avec lui la totalité du sacré, pas plus nous ne pouvons revenir vers la tragédie – par un retour dont la tentation n'a pas cessé de nous hanter. Il nous incombe de trouver aussi notre adieu à la tragédie, du même mouvement où nous devons réinventer une grandeur, une dignité, ou ce qui pourrait leur succéder – à moins que le pire ne soit certain.

Mais notre adieu doit aussi considérer ce que la tragédie retenait de l'élément d'où elle était sortie. Ce que j'ai nommé ici la

cérémonie de la parole tragique ne répond pas à autre chose, en fin de compte, qu'à ce qu'indique de manière très approximative l'expression de « religion civile » que j'ai rappelée tout à l'heure. Les questions de la tragédie, du théâtre, de la politique, de l'histoire, de l'art et de tout ce qu'on nomme « éthique » sans discernement, ont sans doute en commun ce trait déterminant de conduire vers ce lieu désert et semble-t-il inoccupable qu'a nommé cette expression. Que faire de cette indication, en un temps qui s'avère n'être plus seulement « après la tragédie » mais décidément « après la religion » et « après la cité », ce qui d'ailleurs ne fait sans doute que décomposer et préciser la première formule?

C'est alors qu'il faudrait, et qu'il faudra, dernière indication, se rappeler qu'« après la tragédie » désigne aussi le double mouvement de la philosophie et du christianisme. L'une comme l'autre ont voulu relever à la fois le sacrifice et la tragédie, et l'une comme l'autre par un mouvement passant outre – ou plus exactement cherchant désespérément à passer outre – le cérémonial de la parole. La philosophie a cherché cet outrepassement dans un savoir devenant identique à son objet même, le christianisme l'a désiré dans un amour devenant identique à l'existence.

On représente en outre les deux comme proposant un franchissement de la mort, un passage à gué qui n'est à coup sûr que leur configuration la plus extérieure et la plus idéologique, derrière laquelle se tient un enjeu plus sévère. Mais la force de miroitement de ces représentations (la mort vaincue par la sagesse ou par la résurrection) n'en est pas moins symptomatique des désirs de l'Occident : avec le sacrifice puis avec la tragédie, c'est le rapport à la mort qu'il a – ou qu'il a cru – perdu ou déréglé.

Mais puisque la mort reste infranchissable, sur les deux registres s'est engendrée une manière de mutisme dont le dernier nom est le nihilisme. Y a-t-il, y aura-t-il ou y a-t-il déjà un « après le nihilisme » qui ne prétende pas offrir un « après la mort » et qui pourtant assume d'être « après la tragédie » ? Telle est notre question, « tragique ». Mais elle exige au moins, si quelque chance existe d'y répondre, que nous sachions ceci : ce pour quoi nous devrions inventer une autre cérémonie de la parole, une autre liturgie du

Sens

sens et de la vérité, cela ne peut pas non plus procéder d'ailleurs que du cœur même de notre mutisme, si tant est du moins que quelque gorge y murmure encore malgré tout.

And, as I said, I believe Philippe's throat is murmuring here and now.

*(Stagire, septembre 2002 – Giessen, octobre 2007 –
New York, avril 2008)*

Résurrection de Blanchot

Le motif de la résurrection ne semble pas, tout d'abord, tenir chez Blanchot une place majeure. Au moins le rencontre-t-on peu souvent à travers les textes réputés « théoriques ». Il est plus présent, peut-être, dans les récits, à travers lesquels toutefois les thématiques se laissent nécessairement moins isoler en tant que telles. Cependant, la résurrection est indissociable dans cette œuvre de la mort et du mourir auxquels nous avons l'habitude d'associer plutôt le nom de Blanchot. Et si le mourir est à son tour non seulement indissociable de la littérature ou de l'écriture, mais consubstantiel à elle, ce n'est que dans la mesure où il s'engage dans la résurrection et ne fait rien d'autre qu'en épouser le mouvement. Quel est ce mouvement, c'est ce que j'essaie d'approcher, en écartant pourtant le projet d'en reconstituer une économie intégrale à travers l'œuvre de Blanchot, ce qui serait l'objet d'un livre entier.

Donnons-nous d'emblée le ton majeur : la résurrection dont il s'agit n'échappe pas à la mort, ni ne sort d'elle, ni ne la dialectise. Elle forme au contraire l'extrémité et la vérité du mourir. Elle va dans la mort non pour la traverser mais pour, s'enfonçant en elle de manière irrémédiable, la ressusciter elle-même. Ressusciter la mort diffère du tout au tout de ressusciter les morts. Ressusciter les morts consiste à les rendre à la vie, à faire ressurgir la vie là où la mort l'avait supprimée. C'est une opération prodigieuse, miraculeuse, qui substitue une puissance surnaturelle aux lois de la nature. Ressusciter la mort est une opération tout autre, si du moins c'est une opération. Non loin de ce concept, en tout cas,

c'est à coup sûr une œuvre, ou c'est l'affaire de l'œuvre, de l'œuvre en son désœuvrement essentiel. Le désœuvrement lui-même, en fait, nous ne pouvons le comprendre qu'à partir de la résurrection de la mort si, par l'œuvre, « la parole donne voix à l'intimité de la mort¹ ».

Or la « résurrection de la mort » constitue chez Blanchot une formulation rare mais décisive. Peut-être même ne l'a-t-il énoncée qu'une fois, mais de manière si décisive et si frappante que cette occurrence unique lui aura paru suffisante – étant en même temps trop risquée pour ne pas devenir dangereuse en étant répétée. Car elle est dangereuse, bien entendu, et elle peut ouvrir toutes les équivoques. Blanchot le sait, il tient à prévenir ce risque, non toutefois sans en prendre une part soigneusement et même, peut-on dire, délicatement calculée. Cette part est celle qui conserve au moins en partie la racine monothéiste et plus précisément chrétienne de la pensée de la résurrection.

Nous devons commencer par nous arrêter un moment, sans exclure d'y revenir plus tard de manière détaillée, sur cette provenance chrétienne. Car Blanchot aurait pu la tenir silencieuse, voire la supprimer complètement en substituant à la « résurrection » tel ou tel autre terme, dont on peut imaginer qu'il aurait été, par exemple, le « désœuvrement » – « œuvre sans accomplissement » –, ou bien la « folie », ou encore l'« insomnie », le « retournement » ou le « renversement² », ou encore la « reconnaissance » telle que Christophe Bident s'est employé à en discerner le mouvement et l'« extravagance³ ». Jusqu'à un certain point, cette substitution était pensable et levait toute hypothèque religieuse. Cependant, on voit bien qu'aurait été perdu le lien immédiat et manifeste avec la mort dont la résurrection désigne expressément la délivrance et la sortie. Tout semble donc s'être

1. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 194.

2. Négligeant d'être plus précis, j'indique seulement à la hâte cinq références pour ces cinq termes, toutes prises dans *L'Espace littéraire*, aux pages 99, 226, 246, 368, 46.

3. Cf. Christophe Bident, *Reconnaissances – Antelme, Blanchot, Deleuze*, Paris, Calmann-Lévy, 2003.

passé comme s'il n'était pas possible de s'exempter d'un terme destiné à fonctionner comme un opérateur logique dans un rapport à la mort posé comme essentiel à l'écriture – non moins que dans un rapport à l'écriture (à la parole, au cri, au poème) posé comme essentiel au mourir ou à la mortalité de l'homme. Cela pourtant ne suffit pas tout à fait : il faut bien compter avec ce qui, par le fait même, ne peut que fonctionner aussi en assomption d'un motif théologique.

Il faudrait ici étendre l'examen à l'ensemble de la donnée théologique ou bien, si j'ose dire, théomorphologique dans le texte de Blanchot. Ce sera pour un autre travail. Je relève seulement, à propos de la résurrection, que cette donnée se précise de manière très singulière dans les parages de ce motif. Elle se précise par une référence évangélique expresse au personnage qu'on peut dire éponyme de la résurrection : le Lazare de l'Évangile de Jean. En fait, Lazare apparaît tout d'abord en même temps que l'occurrence première et peut-être unique de l'expression de « mort ressuscitée ». Cela se passe tôt dans l'œuvre, puisque c'est en 1941 dans la première édition de *Thomas l'Obscur*¹. Le texte en sera conservé dans la seconde édition, dans laquelle seront en revanche modifiées les deux phrases par lesquelles se trouve précédé et suivi l'énoncé qui nomme Lazare. C'est dire l'attention prêtée par l'auteur à la phrase que voici, et dont le sujet est Thomas : « Il marchait, seul Lazare véritable dont la mort même était ressuscitée² ».

Précisons tout de suite que six lignes plus haut le texte portait ces mots : « il apparaissait sur la porte étroite de son sépulcre, non pas ressuscité, mais mort et ayant la certitude d'être arraché en même temps à la mort et à la vie³ ». Cette dernière phrase transforme un peu, en l'allégeant, le tour de la première édition dont se trouve aussi renversé l'ordre des mots « à la vie et à la mort ». L'allègement, quant à lui, consiste dans la modification de cette modalisation en incise : « ayant brusquement, par le coup de

1. M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1941. Le passage s'y trouve p. 49 ; il se retrouve p. 42 dans la deuxième édition (Paris, Gallimard, 1950). Je cite la première édition, ici et dans les notes suivantes.

2. *Ibid.*, loc. cit.

3. *Ibid.*, loc. cit.

foudre le plus impitoyable, le sentiment qu'il était arraché [...] ». Ces précisions micrologiques sont instructives : si la porte du sépulcre continue à rappeler l'épisode évangélique et à préfacier le nom de Lazare, en revanche la conscience de Thomas est passée du « sentiment » à la « certitude », et cette dernière se trouve dépouillée de toute qualification « foudroyante » et spectaculaire. D'une espèce de commotion on est passé à l'affirmation d'une certitude – laquelle n'est jamais, de manière générale, très éloignée du régime d'un *ego sum* cartésien. D'une impression bouleversante, Thomas est passé à une sorte de *cogito* mort, dans la mort ou de la mort. Il se sait « arraché » autant à la mort qu'il l'est à la vie (d'où l'importance du changement dans l'ordre des termes). Mort, il n'est pas pour autant plongé dans la chose « mort » : il devient le sujet mort d'un arrachement à la mort même. C'est aussi pourquoi il n'est pas ressuscité, c'est-à-dire qu'il ne recouvre pas la vie après avoir traversé la mort : mais demeurant mort il avance dans la mort (« il marchait ») et c'est la mort elle-même qui se voit ressuscitée en ce « seul Lazare véritable ».

La mort est le sujet ; le sujet n'est pas ou n'est plus son propre sujet. Tel est l'enjeu de la résurrection : ni subjectivation ni objectivation. Ni « le ressuscité » ni le cadavre – mais « la mort ressuscitée », comme allongée sur le cadavre et ainsi le dressant sans le relever. Rien d'autre. *Wo ich war soll es auferstehen*.

L'autre Lazare, celui de l'Évangile, n'est donc pas véritable : il est le personnage d'un récit miraculeux, d'une transgression de la mort par le plus improbable des retours à la vie. La vérité ne se tient pas dans un pareil retour : elle réside dans la concomitance de la mort et d'une vie en elle qui ne revient pas à la vie, mais qui fait vivre la mort en tant que telle. Ou bien encore : le vrai Lazare vit son mourir comme il meurt son vivre. C'est ainsi qu'il « marche ». Le texte poursuit, concluant le chapitre (et transformant aussi, allégeant la première version, dans laquelle au surplus le chapitre était loin de sa fin) : « Il avançait, passant par-dessus les dernières ombres de la nuit, sans rien perdre de sa gloire, couvert d'herbes et de terre, allant, sous la chute des étoiles, d'un pas égal,

du même pas qui, pour les hommes qui ne sont pas enveloppés d'un suaire, marque l'ascension vers le point le plus précieux de la vie¹ ». Cette avancée souterraine et glorieuse au milieu du *désastre* va du même pas que celui par lequel nous allons vers la mort. Thomas est enveloppé du suaire, ainsi que Lazare, cependant que la marche des hommes est celle d'une « ascension », autre terme chrétien qui désigne, cette fois, l'avancée propre du Ressuscité par excellence. Ainsi l'éloignement de l'Évangile ne vaut que moyennant un rappel renouvelé de sa référence. Le véritable Lazare n'est pas sans reste un autre que le Lazare ressuscité par le Christ (par celui qui dit, dans ce même épisode de Jean, « je suis la résurrection ») : il demeure en lui quelque chose de ce miraculé.

Mais ce n'est précisément pas le miracle. C'est plutôt le sens que donne au récit miraculeux le récit de Thomas : ce sens, ou cette vérité, n'est pas une traversée de la mort, mais la mort elle-même comme traversée, comme transport et comme transformation d'elle-même en elle-même retirée à sa choséité, à sa positivité objective de mort pour se révéler – « point le plus précieux de la vie » – en tant qu'extrémité où se retourne et se dégage l'accès de la vie à ce qui n'est ni son contraire, ni son au-delà, ni sa sublimation, mais seulement et en même temps infiniment son envers et son illumination par sa face la plus obscure, la face de Thomas, celle qui reçoit une lumière de ténèbres et qui donc sait renoncer à la seule lumière des significations possibles.

Faut-il en outre le préciser ? *Thomas l'Obscur* ne propose rien d'autre que l'histoire d'une résurrection et mieux encore, l'histoire de la résurrection. Car Thomas lui-même *est* la résurrection, à l'instar de ce Christ dont une autre parole est rappelée à propos de la mort d'Anne, cependant qu'Anne est la ressuscitée, la morte dont le « corps sans consolation² » est en même temps la présence qui « donnait à la mort toute la réalité et toute l'existence qui formaient la preuve de son propre néant³ ». Ainsi, poursuit le monologue de Thomas qui la veille, « Non pas impalpable ni dis-

1. M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, op. cit., p. 49.

2. *Ibid.*, p. 100.

3. *Ibid.*, p. 101.

soute dans les ombres, elle s'imposait aux sens toujours davantage ». Or cette dernière phrase, qui donne à lire l'affirmation de la forte présence sensible du corps, doit aussi être lue selon l'indication expresse du narrateur, précisant que Thomas parle « comme si ses pensées avaient une chance d'être entendues¹ », et que dès lors, selon cette oralité, le pluriel de « aux sens » – formule d'ailleurs légèrement insolite à cette place – devient inaudible et s'élide en un singulier calculé pour se faire entendre sans pour autant formellement imposer son concept.

De toutes les manières, Blanchot nous le confirmera : la résurrection désigne l'accès à l'au-delà du sens, l'avancée dans cet au-delà par un pas qui ne va nulle part qu'à la répétition de son égalité. De ce pas, nous le savons, l'écriture est la trace ou la marque. Mais elle ne l'est que pour autant qu'elle ouvre sur « un espace où, à proprement parler, rien n'a encore de sens, vers quoi cependant tout ce qui a sens remonte comme vers son origine² ». Négligeons ici la circonstance par laquelle ce texte de 1950 parle une langue légèrement distincte de celle que Blanchot aura parlée plus tard. Ce décalage n'est certes pas indifférent, et Blanchot l'a relevé, sans que cela ait empêché, bien au contraire, l'impressionnant ressassement, la remarquable obstination d'une pensée à travers de nécessaires variations. Il reste donc que l'espace de la résurrection, celui qui la définit et qui la rend possible, est l'espace hors du sens qui précède le sens et qui lui succède – étant admis qu'ici antériorité et postériorité n'ont aucune valeur chronologique, mais désignent un hors-temps aussi interminable qu'instantané, l'éternité dans sa valeur essentielle de soustraction. (Mais la remarque ainsi faite au sujet du déplacement des termes chez Blanchot après l'époque de *L'Espace littéraire* devrait ouvrir sur un autre questionnement : jusqu'à un certain point, Blanchot sans doute a ainsi procédé à une mise en suspens ou à une interruption du registre mythique. Toutefois, au-delà de l'interruption, qu'est-ce qui, peut-être, sans doute même, insiste et ne peut qu'insister ? Cette insistance rejoint

1. M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, op. cit., p. 99.

2. *Id.*, « Lire », dans *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 260.

chez Blanchot celle du nom de « Dieu », à laquelle il faudra revenir ailleurs.)

La vie soustraite au sens, le mourir de la vie qui fait son écriture – non celle du seul écrivain, mais celle du lecteur et, plus loin encore, celle de qui n'écrit ni ne lit, qu'il soit analphabète ou bien qu'il ait quitté tout commerce savant, l'écriture enfin définie par le « mourir d'un livre en tous livres¹ » auquel répond aussi cette définition : « Écrire, "former" dans l'informel un sens absent² » – cette vie est la vie retirée du sens et qui ne ressuscite pas comme vie, mais qui ressuscite la mort : elle soustrait la mort à son avènement et à son événement, elle soustrait au décès de la mortalité le mourir de l'immortalité par lequel incessamment je connais ce retrait radical du sens, et donc la vérité même. Je le connais, je le partage, c'est-à-dire que je retire ma mort, mon échéance, à toute propriété, à toute présence propre. C'est de moi-même ainsi que je suis dégagé et je transforme « le fait de la mort³ » d'une double façon : la mort ne m'arrive plus comme la coupure infligée à « moi », mais elle devient le sort commun et anonyme qu'elle ne peut qu'être, et de manière corollaire la mort ressuscitée, m'absentant de moi-même et du sens, m'expose non seulement à la vérité mais comme enfin moi-même la vérité – moi-même la gloire ténébreuse du vrai en acte.

D'une manière subtile, la vie de Blanchot, dont l'intime retrait aura permis l'affirmation et l'exposition d'une tout autre vie, dont l'absence déclarée aura engagé la présence publique la plus insistante d'une vie retirée à la mort de l'existence objectivée et identifiée dans la personne et dans l'œuvre, cette vie de Blanchot, ainsi non cachée mais au contraire la plus publiée de toutes, dut une vie ressuscitée de son vivant par la publication même de sa mort toujours à l'œuvre. Sans doute, il y a de l'ambivalence dans cette attitude. Mais sa cohérence et sa tenue ne laissent pas de donner à penser. Au moins est-il constant que Blanchot ne se guida jamais

1. *Id.*, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 191.

2. *Ibid.*, p. 71.

3. *Id.*, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 190.

sur une reviviscence ni sur un miracle, mais qu'il sut comprendre sa vie comme d'emblée morte et ainsi retournée en résurrection (si l'on peut dire ici « comprendre » ; mais au moins peut-on dire « prendre »).

Qu'il n'y ait là ni reviviscence ni miracle, c'est ce que précise le texte intitulé « *Lazare, veni foras* », dans *L'Espace littéraire*. Blanchot s'y emploie à décrire la lecture comme l'acte d'un accès à l'œuvre « cachée, absente peut-être radicalement, dissimulée en tout cas, offusquée par l'évidence du livre¹ ». Il identifie la « décision libératrice² » de la lecture au « *Lazare, veni foras* » de l'Évangile. Cette identification ouvre en fait sur un déplacement considérable, par lequel il ne s'agit plus de faire sortir un mort du tombeau, mais de discerner la pierre même du sépulcre comme « la présence » dont il s'agit non pas de dissoudre mais de reconnaître et d'affirmer « l'opacité » en tant que vérité de la transparence attendue, ou bien « l'obscurité » (celle de Thomas, derechef) en tant que « clarté » vraie. Or si l'opération de lire, en tant qu'elle révèle, peut être considérée comme un « miracle » (mot que Blanchot donne entre guillemets, signalant à la fois une façon ordinaire de dire – « miracle de la lecture » – et l'opération du Christ sur Lazare), ce n'est qu'en comprenant sa révélation au gré de l'opacité pierreuse que nous sommes aussi peut-être éclairés « sur le sens de toute thaumaturgie³ ». Blanchot fait ou glisse cette remarque de manière incidente. Elle n'indique cependant rien d'autre qu'une mise au clair de ce que le miracle veut dire. « Thaumaturgie », ce terme prend de la distance et repousse le miracle évangélique du côté d'une scène magique ou merveilleuse (ce dernier mot intervient quelques lignes plus loin, lui aussi dans un usage légèrement dépréciatif). Relevons néanmoins, à toutes fins utiles, qu'il décline le nom de *Thomas*, lequel, traité parfois en tant que mot plutôt que nom dans le livre éponyme, ne cesse peut-être pas de faire signe vers une « merveille » plus merveilleuse, car moins éclatante, que toutes les merveilles des Évangiles ou

1. M. Blanchot, « Lire », dans *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 259.

2. *Ibid.*, loc. cit.

3. *Ibid.*, loc. cit.

bien... de la littérature merveilleuse. Il résulte en tout cas que « le sens de tout » miracle est donné par celui de la lecture, à savoir par aucune opération qui défie une nature donnée, mais par cette « danse avec un partenaire invisible » qui caractérise pour finir la lecture « légère », non savante, c'est-à-dire aussi, est-il précisé, non « pénétrée de dévotion et quasi religieuse »¹, la seule lecture qui ne fige pas le livre en objet de « culte », qui peut même être « inculte » et qui ainsi s'ouvre au retrait de l'œuvre. Le sens du miracle est de ne donner lieu à aucun sens qui excède ou qui détourne le sens commun, mais seulement au suspens du sens dans un pas de danse.

Cette image elle-même peut nous gêner. Elle a quelque chose de trop immédiatement séducteur pour ne pas être trop facile. Mais elle n'en indique pas moins du mieux qu'elle le peut le rapport entre légèreté et gravité autour duquel Blanchot l'esquisse. Il conclut en effet : « [...] là où la légèreté nous est donnée, la gravité ne manque pas² ». Cette gravité qui ne manque pas mais qui reste discrète s'oppose à la gravité pesante qui fixe la pensée sur la chose, sur l'être, sur la substance : aussi bien, donc, à cette pensée fixée sur la substance de la mort et qui pense l'alléger et s'en consoler par la thaumaturgie d'un pesant retour à la vie. La gravité dansante ne fait pas des entrechats devant le tombeau, elle éprouve la pierre comme légère, elle met ou elle sent dans la pierre pesante l'allègement infini du sens. Telle est l'opposition de la mort ressuscitée à la résurrection du mort.

Dès lors, ainsi que le dit un autre texte, tout se passe « comme si, en nous seuls, elle [la mort] pouvait se purifier, s'intérioriser et appliquer à sa propre réalité cette puissance de métamorphose, cette force d'invisibilité dont elle est la profondeur de source³ ». *En nous seuls* : le contexte permet de préciser qu'il s'agit ici non seulement de nous en tant qu'hommes, mais de nous en tant que

1. *Ibid.*, p. 263.

2. *Ibid.*, loc. cit.

3. *Id.*, « Rilke et l'exigence de la mort », dans *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 194.

morts. « Nous seuls », c'est aussi nous dans notre solitude et dans notre désolation de morts, et de mortels, « nous de tous les êtres les plus périssables¹ » comme il est dit plus loin. Dans ce texte consacré à Rilke, c'est au poème et à son chant qu'est confiée la gravité légère de la résurrection de la mort. « La parole – est-il écrit – y donne voix à l'intimité de la mort. » Cela se passe « au moment de la brisure », au moment où la parole meurt. Le chant du cygne aura toujours formé la basse continue du texte de Blanchot. Cela signifie deux choses, dont la réunion compose la difficile, étrange et obstinément fuyante pensée de la résurrection.

D'une part, ce chant ne chante ou bien ce pas ne danse qu'au moment de se briser, en tant qu'il se brise, et il ne peut ainsi que remettre à son propre mourir le soin de tenir sa note, de danser son pas. Il faut donc qu'il en soit ainsi tout au long de l'écriture, il faut qu'en chaque point s'y inscrive ce qui s'en excrit : qu'il n'y a rien d'autre à dire, aucun indicible ni aucun retour d'une autre parole de vérité que la cessation du parler. Mais il n'y a point de relâche à cette excription, et la poésie – *sive philosophia* – n'est un vain mot que jusqu'au point où elle meurt ainsi. À ce point, la danse ou le chant ne poursuivent aucune arabesque et en un sens ne figurent plus. Leur seul contour est celui de l'adresse, d'une adresse tendue et confiée à cela, celle ou celui qu'il est hors de question d'atteindre. Ainsi que l'écrit Lacoue-Labarthe à propos d'un autre texte de Blanchot : « [...] une sorte de confidence, ou – c'est la même chose – de confession. Ce texte est tout simplement *confié*, il fait appel à une foi et une fidélité² ». Ailleurs il faudra revenir à cette « foi » que présume à l'évidence tout ce qu'engage la « résurrection » ou quel que soit son nom, la « poésie » ou bien l'arasement de tous les noms. Pour le moment, disons simplement qu'en effet le mourir *confie* ce que la mort, de fait, dérobe et enterre sans appel. Le mourir, c'est l'appel.

D'autre part, la résurrection n'est pas simplement empruntée par image commode ou bien provocatrice au lexique du miracle.

1. M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 194.

2. Ph. Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot* suivi de *L'Émoi*, Paris, Galilée, 2011, p. 149.

Elle se propose aussi bien comme une réécriture de l'Écriture Sainte : une sainteté soustraite à la merveille religieuse, mais soustrayant aussi à cette merveille elle-même un accès non crédule et sans piété à ce qu'il ne convient plus de nommer « la mort » – réalité d'un irréel – mais le « consentement », réalité d'une correspondance au réel même du mourir. Ce mot revient à plusieurs reprises dans les textes évoqués et ailleurs chez Blanchot. Plus tard nommé, sans doute, « patience de la passivité¹ » par laquelle il est donné de « répond[re] à l'impossible et de l'impossible² », le consentement ne se soumet ni ne se résigne : il accorde un sens ou un sentir. Il s'accorde précisément avec le sens et avec le sentir de l'insensible et du sens en absence. Ce n'est rien d'autre que l'expérience infiniment simple, et par là même indéfiniment renouvelée, indéfiniment réinscriptible en nous d'être sans essence et ainsi de mourir. La résurrection – ou bien, disons-le en grec, l'*anastasis* – dresse le mourir comme la pierre épaisse et lourde du tombeau, comme la stèle où s'inscrit pour s'y effacer à la fin le nom d'une identité imprescriptible et ininscriptible, toujours excrite. Cette stèle dressée au-devant du vide et sans au-delà, sans consolation, conforte de toute sa masse une désolation déjà emportée très loin d'elle-même et de la déploration. Une infinitésimale, discrète et insistante légèreté qui fait le consentir de ce consentement à l'insensible. Qui le fait ou qui l'écrit, si l'écrire est le nom, inconsistant comme un autre mais inévitable – autant que « poésie », autant que « sainteté » –, du refus de toute croyance en une consistance étrangère au monde. Le consentement à la résurrection consent avant tout au refus de la croyance, tout comme la foi récuse et forclôt cette même croyance. Mais en réalité, jamais la croyance n'est croyable, et toujours en nous quelque chose ou quelqu'un d'obscur l'a su pour nous. Toujours ce pressentiment de l'absolument incroyable, défiant sans appel toute crédulité et se confiant, absolument, nous a ménagé la voie sans issue du consentement.

Si le consentement, ou la résurrection – la surrection qui dresse la mort dans la mort comme une mort vivante –, se tient dans

1. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 35.

2. *Ibid.*, p. 37.

l'écriture, ou dans la littérature, cela signifie que la littérature supporte la cessation ou la dissipation du sens. « Littérature », ici, ne veut pas dire « genre littéraire », mais toute espèce de dire, de cri, de prière, de rire ou de sanglot qui tient – comme on tient une note, un accord – cet infini suspens du sens. On le comprend, cette tenue relève de l'éthique plus que de l'esthétique – mais pour finir elle déjoue et elle défait aussi ces catégories. On pourra le dire encore autrement : pour autant que ces catégories appartiennent à la philosophie, elles nous signalent aussi que l'onto-théologie philosophique pratique l'embaumement, ou la métempsychose, ou bien l'échappée de l'âme – mais jamais la résurrection. Les pratiques métaphysiques désignent toujours ainsi un en-avant, le futur d'une renaissance, une manière de possible et de puissance, tandis que la littérature n'écrit que le présent de ce qui nous est toujours déjà arrivé, c'est-à-dire l'impossible dans lequel notre être consiste à disparaître.

(Janvier 2004)

Le neutre, la neutralisation du neutre

Le motif du neutre occupe sans aucun doute une place déterminante dans la pensée de Blanchot. Il n'est pas exagéré de considérer que tout, dans cette pensée, se rapporte au « neutre » comme à son point de condensation, d'incandescence et de fuite en même temps.

Il faut avec Blanchot partir de l'écriture : de la littérature en tant qu'elle forme le jeu toujours relancé et le ressassement de « l'exigence d'écrire¹ ». Cette exigence veut que soit répété ce qui n'a pas eu lieu², c'est-à-dire que le non-lieu ou la non-présence de toute origine, substance, sujet, soit affirmé de la seule manière qui soit possible : dans une « affirmation *nomade*³ ». Ce dernier terme ne doit pas seulement être compris comme le déplacement perpétuel de l'affirmation, qui ne viendrait jamais se sédentariser sur une présence supposée « pleine » ou « vivante », mais plus encore (c'est du moins la glose qu'il me semble nécessaire d'introduire) comme le régime de l'affirmation (littéraire, scripturale) elle-même : elle affirme en mode nomade, c'est-à-dire qu'elle affirme sans (se) poser elle-même sur son affirmation – ou, si on préfère, sur l'affirmé de l'affirmation – comme si elle en scellait la vérité dans un sens acquis. L'affirmation nomade affirme que ce qu'elle affirme n'a pas la forme ni la nature de l'« acquis », de l'« établi » ni du « fondateur ».

1. M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 48.

2. *Ibid.*, p. 49.

3. *Ibid.*, *loc. cit.*

En somme, l'affirmation nomade est celle pour laquelle ne peut venir aucun accomplissement de sens et dont toute l'affirmation sous-entend toujours cette autre affirmation, « Dieu est mort », c'est-à-dire que « Dieu » est « *un mot de trop*¹ », un mot déplacé du statut de mot, de signifiant, un mot perdu pour et par le langage. Un mot perdu, en outre, « sans qu'un autre s'y annonce : lapsus absolu² ».

Dans cette mesure, le souci majeur de Blanchot est de faire face sans concession et sans évitement à la nécessité de reconnaître qu'il peut y avoir « un mot de trop » – et plusieurs versions, plusieurs figures ou plusieurs noms du « mot de trop » : c'est-à-dire qu'il faut prendre acte d'une clôture de la signification. Que l'on nomme Dieu, Homme, Histoire une idée régulatrice du Sens, on dit trop, on dit ce qui précisément n'a pas à être dit – mais *écrit* au sens qu'il donne à ce mot.

*

L'exigence de Blanchot est essentiellement celle-ci : faire droit sans réserve à l'au-delà du sens, cet au-delà qui n'est précisément *pas au-delà*, qui est le passage ici et maintenant, à chaque instant, en chaque lieu, vers le non-lieu ou le hors-lieu (ce passage qu'il nomme aussi « le mourir » mais qui n'a même pas besoin de cette image pour faire comprendre qu'il s'agit, très simplement, de la condition mortelle, c'est-à-dire singulière, c'est-à-dire exposée par sa finitude à l'infinitude de sa singularité que rien ne peut résorber).

L'écriture se consacre au contour interminable de ce passage qui ne passe pas. Mais qui passe sans passer. Qui passe sinon *à* (encore moins *jusqu'à*), du moins *vers* le non- et hors-lieu de ce « dehors » auquel il n'est pas question d'« arriver » – mais qui nous arrive. En ce sens, l'écriture obéit à l'exigence éthique fondamentale : ne pas mentir sur cet « arriver ».

Le problème de la mort de Dieu – ou du « nihilisme » – est ainsi parfaitement cerné : pas un mot de trop, mais le mouvement qui maintient l'ouverture au-delà des mots.

1. M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 85.

2. *Ibid.*, *loc. cit.*

Le neutre est le nom donné à ce qui aimante ce mouvement : il qualifie sa destination comme n'étant *ne uter*, « ni l'un ni l'autre¹ » – et plus exactement, comme Blanchot le précise aussitôt : « Ni l'un ni l'autre, rien de plus précis ». C'est-à-dire : ni quoi que ce soit, ni quelque « un » que ce soit, ni l'autre, ni un autre un que le premier quel qu'il soit. Blanchot y insiste dans l'analyse qu'il engage alors (et qu'on ne suivra pas ici en détail) : plus encore que la déposition de l'« un », c'est le déplacement de l'« autre » qui forme l'effet du neutre. Ne pouvant être l'autre de l'un, comme, par exemple, le négatif d'un positif, l'autre ne peut pas non plus être « un » autre, encore moins « l'Autre ». Le neutre fait valoir « l'autre de l'autre, le non-connu de l'autre² ».

Or cette altérité de l'autre qui l'écarte – écartant avec lui tout « un », qu'il soit même ou autre – écarte aussi le non-lieu de toute possibilité de localisation, fût-elle négative. Le non-lieu ou hors-lieu vers lequel se meut l'exigence d'écrire n'est rien, aucun lieu *vers* quoi on pourrait faire mouvement.

S'il est donc légitime de dire qu'« écrire » signifie approcher sans relâche la limite de la parole, cette limite que la parole seule désigne et dont la désignation nous illimite, nous, les parlants, qui sommes ainsi ouverts au-delà de nous-mêmes et du sens, il n'en est pas moins nécessaire – strictement nécessaire – de rappeler en même temps qu'aucune « approche » n'a de sens si la proximité avec l'au-delà n'est pas proximité de l'absolument lointain. « Le proche promet ce qu'il ne tiendra jamais. Louange à l'approche de ce qui échappe : la mort prochaine, le lointain de la mort prochaine³. »

Ainsi, le neutre ne peut-il en toute rigueur être approché, ou bien il ne le peut que sous la condition d'un éloignement infini inscrit dans l'approche elle-même. C'est bien pourquoi, à l'instar de « Dieu⁴ », le neutre est un mot de trop. « *Le neutre : ce mot de*

1. *Ibid.*, p. 104.

2. *Ibid.*, p. 105.

3. *Ibid.*, p. 99.

4. Et d'autres mots : « peur », « folie » (*ibid.*, p. 85).

trop qui se soustrait [...] ¹. » Il se soustrait au langage, il « ne parle presque pas ² », il est « le nom sans nom ³ ».

*

Nul mieux que Blanchot n'a su l'extrême difficulté de la situation ainsi décrite : si le neutre est le nom sans nom, comment donc peut-il être nommé ? Et pourtant il l'est, il doit l'être s'il n'est pas possible de renoncer à s'approcher – s'éloignant à mesure – de la limite sur laquelle nous sommes ouverts, exposés. Il doit l'être si bien que Blanchot l'écrit parfois avec une majuscule, par exemple dans cette phrase : « Le Neutre n'a pas les titres mythologiques anciens que toute nuit apporte avec elle ⁴ ».

Cette phrase signifie que la nuit, toute nuit, dépose ses titres mythologiques en étant elle-même – elle qui est ou qui fait l'ouverture – ouverte par le neutre et ainsi en quelque sorte neutralisée comme puissance nocturne (par exemple, comme l'« affreux soleil noir d'où rayonne la nuit » de Victor Hugo). Le neutre dissipe les puissances mythiques, c'est-à-dire celles qui étaient capables d'assurer une proximité des lointains.

Mais la difficulté se durcit lorsqu'on s'avise de la puissance que suppose en dépit de toute cette dissipation. Aussi longtemps que « le Neutre » ou « le neutre » fonctionne dans un discours qui lui donne ses prédicats et qui le décrit, un recours secret à une puissance surnominale reste à soupçonner. Qu'en est-il, par exemple, lorsque le neutre autorise en quelque sorte une « expérience » de cela même dont l'approche est éloignement ? Blanchot écrit : « [...] l'écriture est coupure avec la pensée quand celle-ci se donne pour proximité immédiate, et coupure avec toute expérience *empirique* du monde. En ce sens, écrire est aussi rupture avec toute conscience présente, étant toujours déjà

1. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 458.

2. *Id.*, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 105.

3. *Ibid.*, p. 162.

4. *Ibid.*, p. 104. On remarque dans ces pages une alternance constante de « Neutre » et de « neutre » qui ne se laisse pas entièrement expliquer par l'hypothèse selon laquelle le second aurait la valeur grammaticale courante.

engagé dans l'expérience du non-manifeste ou de l'inconnu (entendu au neutre)¹ ».

Comment écrire est-il « engagé » dans cette expérience non empirique – c'est-à-dire dans cette expérience qui, selon toute la tradition philosophique, est expérience liée dans une nécessité transcendantale (c'est-à-dire relevant d'un sujet pur) ou transcendante (expérience de l'au-delà même)? Il ne peut être « engagé » que d'une manière qui le dégage en même temps de toute constitution transcendantale ou transcendante de l'expérience qu'il fait ou qu'il est.

Alors le recours à l'instrumentation conceptuelle qui sous-tend l'emploi du mot « empirique » doit être écarté, de même que doit l'être le recours à la nomination – elle aussi précisément transcendantale ou transcendante – de quelque « nom de trop » comme « le neutre ». Ni condition *a priori* d'un sujet, ni instance divine, « le neutre » s'oblige à s'effacer du discours qui se tient de lui et sur lui. Il s'y oblige littéralement.

N'est-ce pas d'ailleurs ce que fait déjà, dans la phrase citée à l'instant, l'emploi de « neutre » en mode adverbial? « Au neutre » déplace la nomination *du* neutre. *Le* neutre s'y trouve neutralisé.

Cette formule n'est pas de Blanchot, et lui-même y aurait soupçonné le risque d'une contorsion dialectique. De fait, il écrit lui-même que « Le Neutre [...] neutralise, (se) neutralise, ainsi évoque (ne fait qu'évoquer) le mouvement de l'*Aufhebung* [...] »². S'il ne fait pas plus qu'évoquer la négation hégélienne de la négation, et avec elle la puissance du négatif, c'est bien parce qu'il ne *se* neutralise pas lui-même ou paraît seulement le faire (ce qu'indique la parenthèse autour du « se »). Le négatif hégélien se nie lui-même : il a déjà en lui la puissance de s'effectuer. C'est exactement cette puissance que Blanchot dénie au neutre. Il ne peut le faire, pourtant, qu'en signalant au passage une troublante proxi-

1. *Id.*, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 391. (En toute rigueur, il faudrait considérer les dates respectives des textes convoqués, et apprécier les déplacements et modifications de la pensée de Blanchot ; mais ce n'est pas ici le propos.)

2. *Id.*, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 105.

mité avec l'*Aufhebung* – donc avec la puissance même de se soutenir hors de soi.

Qu'est-ce qui inscrit en vérité l'impossibilité de s'arrêter à cette proximité? Qu'est-ce qui rend compte de ceci que « le neutre » ne se soutient pas dans ni comme le « dehors » ou la « nuit » dont il désigne l'inappropriabilité foncière?

À ce point il est possible d'aller avec Blanchot un peu plus loin encore, ou un peu à l'écart de ce que lui-même énonce (sans pour autant prétendre avoir débrouillé l'écheveau si complexe et serré de sa pensée).

Blanchot ne cesse en effet de désigner ce qui rend compte (si on peut dire) de la neutralisation (non autarcique) du neutre. Autrement dit, ce qui prend en charge le « pas au-delà » : c'est l'écriture, c'est la littérature. Or la littérature, précisément, ne nomme pas « le Neutre », pas plus que « Dieu » ni « la folie » ou quelque mot de trop que l'on voudra. La littérature ne se sert d'aucun mot de trop : elle consiste au contraire à mobiliser tous les mots, toutes leurs ressources, de leurs « titres mythologiques » jusqu'à leurs insignifiances, dans la conviction assumée qu'il ne peut y avoir trop de mots, ni aucun mot de trop.

C'est pourquoi elle raconte, récite et fictionne : la fiction – qu'on peut entendre ici en un sens assez large pour embrasser la poésie, la récitation avec le récit, voire... la musique du récitatif – peut être comprise comme la seule neutralisation effective de tout « un/autre », de toute présence/absence représentée comme donnée, stable, substantielle et approchable. La fiction littéraire consiste précisément à éloigner la vérité supposée constituée, ou constituable, et par cet éloignement à s'« engager », en effet, dans l'« expérience » de « ni l'un ni l'autre » – ni, ni, aucun nom, mais l'infini qui précède et qui suit inlassablement tous les noms.

(2011)

Exclamations

Note liminaire. Cette rubrique n'a pas exactement le caractère encyclopédique d'un article de dictionnaire, en ce sens que son objet n'est pas disponible à l'avance et susceptible d'être traité comme une des données du champ général de cet ouvrage. C'est plutôt un objet en attente de construction, comme en témoigne la difficulté qui a accompagné le choix de l'intitulé de cette entrée, et qui subsiste dans la mesure où seul le contexte de ce dictionnaire peut suggérer le sens précis qu'on veut donner ici au terme « exclamations ». Il s'agit de considérer la signification ou l'usage pornographique de l'usage de la parole dans le rapport sexuel. (On peut d'ailleurs trouver le mot employé dans certaines descriptions à caractère général, du genre « l'orgasme peut être accompagné d'exclamations ou de frissons ». Mais il n'existe pas de terme qu'on puisse dire propre à cette signification, ni même de connotation prégnante comme c'est le cas du terme « position ». Entre plusieurs raisons possibles, on peut mettre en avant le fait qu'il s'agit d'un registre très large où peuvent entrer des phrases entières, voire des discours, aussi bien que des interjections, des cris, des gémissements : on est dans une zone indéterminée, variable et située en limite du langage.)

*

« Oh, ciel, si Lucifer se mêlait de décharger, il écumerait moins, il adresserait aux dieux des blasphèmes et des imprécations moins épouvantables. » Cette comparaison sert à caractériser le compor-

tement de l'un des personnages de Sade (dans *Les Prospérités du vice*, p. 171 de l'édition UGE, 1969). Comme on le sait, chez Sade comme souvent ailleurs dans la littérature érotique, des exclamations accompagnent l'acte sexuel, et singulièrement son moment suprême. Il en va de même dans le cinéma (porno ou non), ou encore dans quelques chansons (cf. *Je t'aime moi non plus* de Gainsbourg, ou bien *Que je t'aime* de Johnny Hallyday).

Le registre des paroles ainsi prononcées, aussi bien que celui de leur tonalité, peut varier depuis le cri ou l'éruclation jusqu'au murmure ou au grognement – comme entre deux limites où le langage s'évanouit. C'est ainsi qu'aux proférations obscènes et blasphématoires du héros sadien peuvent se substituer de brèves émissions d'approbations ou d'implorations, comme la série des « S'il te plaît » et des « Oui » dans une scène très délicate de *Tout est illuminé* de J.S. Foer. On peut alors penser à l'expression religieuse d'« oraison jaculatoire », désignant une prière très brève, monologique, répétée avec ferveur, expression dont la résonance involontairement obscène a souvent fait sourire. L'oraison jaculatoire est au cœur de la tradition de l'hésychasme, dont le nom désigne l'apaisement procuré par la répétition de l'exclamation fervente.

C'est sans hasard, peut-on imaginer, qu'un titre de film – *Cris et chuchotements* – résume l'amplitude qui va d'une extrémité à l'autre des possibilités exclamatoires ou exclamatives. Bien que le titre du film ne soit pas exactement donné dans l'intention de ce qui doit nous occuper ici, il reste que ce titre est volontiers détourné par des lieux ou des sites pornographiques.

Même si l'écart entre les deux possibilités extrêmes est absolu et oppose l'une à l'autre comme le comble de la cruauté jouisseuse au comble de la joie amoureuse, un mince fil presque imperceptible relie tous les registres de l'exclamation (que celle-ci soit en outre le fait et l'expression, pour parler grec, d'un(e) *éraste* dans l'ardeur de posséder ou bien d'un(e) *éromène* dans la ferveur d'être possédé(e)), selon les diverses combinaisons possibles des quatre déclarations élémentaires « je te prends/je jouis/tu me prends/tu jouis ». Ce fil continu correspond à un caractère qu'on peut dire fondamentalement pornographique, même s'il ne l'est parfois

que de manière virtuelle ou tendancielle : quelque chose d'une pornographie au moins possible, latente ou asymptotique semble appartenir au fait même de la profération dans l'acte amoureux. Telle est la raison qui a fait proposer cette entrée du dictionnaire.

Si l'on définit en effet la pornographie comme une exposition de l'inexposable, et ce dernier non seulement au sens de l'indécents, mais littéralement au sens du non-montrable, par exemple et précisément l'émission de la liqueur sexuelle, féminine ou masculine, et l'émotion de jouir (tout tourne ici autour de ces deux notions : l'émission et l'émotion) –, alors on comprend comment les exclamations, que leur sens soit directement sexuel ou plutôt amoureux (« je t'aime » appartient *aussi* à l'un des registres évoqués : tout se joue dans l'intonation), sont par elles-mêmes, déjà dans la réalité vécue, une forme inchoative de pornographie, et pourquoi la pornographie qualifiée doit en faire usage. La parole vient ici montrer ce qui ne se montre pas, ou bien elle vient souligner qu'il y a un excès sur le montrable – comme un paradoxal excès de sens sur la sensualité même et comme un supplément d'aveu de l'inavouable.

Que cet usage, par ailleurs, soit bien plus fréquent dans la littérature que dans le cinéma ou dans les diverses espèces possibles de spectacle porno (du moins l'auteur de l'article s'aventure-t-il à le conjecturer à partir d'expériences limitées), cela peut sans doute tenir à des difficultés techniques (exigences de jeu, de prise de son, etc.), mais cela tient aussi au fait que l'exclamation sexuelle peut être considérée aussi bien comme une espèce de poésie *in nuce* que comme une exhibition pornographique de second degré, doublant la vision sur le plan du langage.

En effet, l'exclamation – surtout sous la forme en quelque sorte paradigmatique du « Je jouis ! » – ou bien « Foutre ! je n'en peux plus... ! », aussi bien d'ailleurs que « Oui ! » (on pense à la dernière ligne d'*Ulysse* de Joyce) – sous cette forme, donc, dont le français permet de rassembler l'essence dans l'assonance « oui, je (tu) jouis ! » – ne profère rien d'autre qu'une évidence : elle énonce ce qui a lieu et qui, de soi, n'a nul besoin d'être énoncé. Elle opère une tautologie de l'acte dont l'usage de la langue offre peu d'équi-

valents (sinon, sans hasard, la plainte « J'ai mal... » : mais celle-ci peut plus facilement comporter aussi une information).

Cet usage de la parole renvoie à la fois à la tautologie (ou, mieux, à la « tautégorie » selon le mot de Schelling pour parler du mythe) et à la performativité : tout se passe comme si « je (tu) jouis » faisait effectivement jouir, ou tout au moins comme si l'énonciation appartenait au jouir, et comme si, par conséquent, jouir faisait dire, ou se dire, tout autant que dire, et « le » dire (dire « ça ») faisait jouir. D'où il faudrait encore certainement s'aventurer à comprendre aussi que « le dire », lui-même et absolument, est jouissance.

De même, et de proche en proche, faut-il comprendre les désignations de l'obscène et du « honteux » (gestes, parties du corps, goûts...) comme des tentatives proprement désespérées de rejoindre le cœur dérobé de la jouissance, d'en exhiber l'éclipse même. Le « désespoir » ici appartient au savoir de l'impossible – mais en même temps il l'emporte au-delà de cette trop simple désignation d'un « impossible » : car il en désigne et il en forme en somme la possibilité même. C'est d'ailleurs aussi pourquoi, si la pornographie consiste à demeurer rivé au fantasme de l'exhibition (et à l'exclamation comme surexhibition), l'amour en revanche (ou comme on voudra le nommer) se défait du fantasme en revenant du cri au murmure et au silence.

L'exclamation touche donc au centre de l'énigme pornographique. D'une part elle ne dit rien : elle double l'acte d'une supposée nomination (comme si « foutre ! » pouvait nommer ce dont il s'agit...) mais elle n'est en réalité, de cet acte, qu'une secousse de plus. Or il n'y a, de fait, rien à dire ni à montrer. C'est ce qui fait l'impasse constitutive de la pornographie. Mais en même temps, l'impasse se dit, fût-ce dans ce non-dire pourtant exclamé, fût-ce dans ce mal-dire, ce « blasphème » et cette « imprécation » qui indexent l'exclamation moins sur la transgression religieuse que sur une colère de la parole déchaînée contre elle-même, au point précis où elle ne peut qu'en dire trop ou trop peu. On pourrait ainsi faire observer à Lacan que si le rapport sexuel « ne s'écrit pas » (c'est-à-dire s'il n'y en a pas de « rapport », de relation consi-

gnée et signifiante), en revanche il se dit, et il se dit jusqu'à – ou bien depuis – l'extrémité de son exclamation.

*

Bibliographie : Christian Prigent, « Un gros fil rouge ciré », dans *L'Intenable*, Paris, P.O.L, 2004 ; Jean-Luc Nancy, *L'« il y a » du rapport sexuel*, Paris, Galilée, 2001 ; Jonathan Safran Foer, *Tout est illuminé*, tr. fr. J. Huet et J.-P. Carasso, Paris, Le Seuil, 2003 – pour la page 266 ici évoquée, et qui n'est, comme la dernière page d'*Ulysse*, qu'une référence entre un million d'autres possibles dans la littérature : celle-ci n'étant pas par hasard le lieu véritable où peut être donnée à l'exclamation une parole capable, pour un instant, de la porter ; pour cette raison, la bibliographie littéraire est ici par principe impossible à délimiter. On préférera donc déroger à la bibliographie pour citer seulement Apollinaire dans un des *Poèmes à Madeleine* :

Voilà de quoi est fait le chant symphonique de l'amour qui bruit
dans la conque de Vénus
Il y a le chant de l'amour de jadis
Le bruit des baisers éperdus des amants illustres
Les cris d'amour des mortelles violées par les dieux
Les virilités des héros fabuleux érigés comme des cierges vont et
viennent comme une rumeur obscène
Il y a aussi les cris de folie des bacchantes folles d'amour pour avoir
mangé l'hippomane secrété par la vulve des juments en chaleur
Les cris d'amour des félins dans les jungles
La rumeur sourde des sèves montant dans les plantes tropicales
Le fracas des marées
Le tonnerre des artilleries où la forme obscène des canons accom-
plit le terrible amour des peuples
Les vagues de la mer où naît la vie et la beauté
Et le chant victorieux que les premiers rayons de soleil faisaient
chanter à Memnon l'immobile
Il y a le cri des Sabines au moment de l'enlèvement
Le chant nuptial de la Sulamite
Je suis belle mais noire

Sens

Et le hurlement de Jason
Quand il trouva la toison
Et le mortel chant du cygne quand son duvet se pressait entre les
cuisses bleuâtres de Lédà
Il y a le chant de tout l'amour du monde
Il y a entre tes cuisses adorées Madeleine
La rumeur de tout l'amour comme le chant sacré de la mer bruit
tout entier dans le coquillage

(2005)

La seule lecture

Il n'y a pas, pour moi, une seule lecture et je serais en peine de donner la forme générale d'une telle activité.

Il y a la lecture informative : je lis pour apprendre ce dont le texte peut m'informer. Cette lecture ne se distingue pas d'autres types d'enregistrement de données (écoute d'un cours, par exemple). Elle domine dans la lecture de travaux d'étudiants, de candidats à la publication.

Il y a la lecture embarquée : on est monté à bord, on se laisse emporter, dériver vers des rivages inconnus ; on va au rythme des houles, au gré des courants. On s'identifie, pas forcément à un héros, mais au mouvement de l'écriture. Cette lecture ne se distingue pas d'autres désamarrages : à l'écoute d'une musique, à la vision d'un film. Elle renvoie plutôt à la littérature, sans exclure la philosophie : mais sa limite est le temps disponible. Au bout d'un moment, je suis pressé d'écrire...

Il y a la lecture à tête chercheuse : on lit pour trouver quelque chose, on suit une piste. Par exemple, on lit pour repérer la présence ou le fonctionnement d'un concept, d'une image, on lit pour repérer une structure, une signification latente, des associations révélatrices. Cette lecture ne se distingue pas d'autres quêtes analytiques, interprétatives, sélectives.

Chacune de mes lectures, sans doute, combine quelque chose de ces trois formes en proportions variables. La troisième prend plus d'importance avec le temps : mais elle est la plus proche de l'écriture. Les traces que je repère sont destinées à mon propre

usage. Elles deviendront matériaux, citations, allusions. En réalité, je ne cesse d'enjamber la lecture vers l'écriture.

Je devrais conclure par où j'ai commencé : la lecture m'échappe en tant que forme, essence ou propriété définie.

Mais cette tentative d'approche m'a découvert une vérité très simple. La seule lecture qui véritablement se distingue de ces modes insuffisants, c'est la lecture à voix haute. Seule elle tient à distance et l'information, et l'identification, et l'interprétation. Elle confie le texte aux lèvres, à la gorge et à la langue : celles-ci prennent le pas sur la tête. La voix prend le pas sur la lettre, c'est-à-dire que le sens se trouve écarté, non pas supprimé mais distrait, poussé dans la marge, reporté à plus tard, à jamais peut-être. Ou bien le sens se fait sensible, sensitif, sensuel, ce qui est une autre façon de n'en pas finir comme sens intelligible.

La lecture à voix haute – pas trop haute, il faut bien régler le volume – est la seule qui adresse le texte d'une bouche à une oreille, fût-ce ma propre oreille. L'oreille ouvre sur une résonance interminable, en moi et hors de moi, de moi hors de moi, de vous en moi. Rien n'est plus près de l'essence du langage : l'écho du murmure des choses.

(Août 2005)

IV

Parodos

Les textes qui composent cette section se distinguent de ceux qui précèdent car ils ne se présentent pas comme des textes théoriques à propos de la littérature. Faut-il pour autant les dire « littéraires » ? Je ne m'y hasarderai pas. Ils ne sont jamais nés du mouvement spontané d'une voix qui raconte ou qui chante (quand bien même le mot « spontané » pourrait appeler bien des commentaires et des réserves). Ils sont toujours venus d'une demande particulière qui m'invitait, de manière tantôt expresse, tantôt indirecte, à m'aventurer en littérature. Ou à faire comme si.

D'une demande – ai-je écrit en oubliant le titre que j'ai donné à cet ensemble... La langue se rappelle à elle-même et me conduit à dire que ces demandes venaient elles-mêmes, le sachant ou non, au-devant d'une mienne demande...

Le mot parodos désignait en grec le chant du chœur arrivant en scène (le premier sens du terme est « passage »). Si nous percevons une homophonie avec parôdia, d'où provient « parodie », c'est parce que nous effaçons la différence entre un o bref et un ô long. La parôdia désignait un chant enflé, bouffon. Je laisse flotter l'homophonie... Parodos pour entrer un peu sur la scène, de biais – parôdia pour ne pas m'y croire – je veux dire me croire en ce lieu où menace la tentation de l'Ode et du chant sacré.



Psychè

Psyche ist ausgedehnt, weiss nichts davon. C'est une note posthume de Freud. La *psychè* est étendue, n'en sait rien. Tout finit donc par cette brève mélodie :

Psyche ist ausgedehnt, weiss nichts davon.

Psychè est étendue, *partes extra partes*, elle n'est que dispersion de places indéfiniment morcelées en lieux qui se divisent et jamais ne se pénètrent. Nul emboîtement, nul chevauchement, tout est au-dehors d'un autre dehors – chacun peut en calculer l'ordre et donner les rapports. *Psychè* seule n'en sait rien : point de rapports pour elle entre ces lieux, ces places, ces morceaux de plan.

Psychè est étendue à l'ombre d'un noyer, tandis que le jour décline. Elle repose ; les mouvements légers du sommeil ont découvert sa gorge à demi. Éros la contemple, tout ensemble avec trouble et malice. *Psychè* n'en sait rien. Son sommeil est si profond qu'il lui a dérobé jusqu'à l'abandon de sa pose.

Psychè est étendue dans son cercueil. Bientôt, on va le refermer. Parmi ceux qui sont présents, certains cachent leur visage, d'autres gardent les yeux désespérément fixés sur le corps de *Psychè*. Elle n'en sait rien – et c'est cela que tous savent autour d'elle, d'un savoir si exact et si cruel.

(1978)

La Jeune Carpe

*À Philippe Lacoue-Labarthe
De toujours incliné
au discours alexandrin
pour lequel ta prose est trop
primitive,
j'ai fait cette arabesque
que je te dédie.*

Note liminaire

D'une certaine manière, je souhaiterais qu'on ne lise pas cette note. Je redoute que l'on puisse croire y trouver soit un mode d'emploi, soit une théorie, soit une justification du texte qui la suit. Au-delà même de cette crainte, il est vraisemblable que je répugne à *poser* ce texte, de quelque façon que ce soit. C'est affaire, peut-être, d'amour et de haine. Cependant, il n'est pas possible de le laisser se poser de lui-même, comme s'il allait de soi. Disons donc, brièvement, ceci :

Ce texte a dérivé (j'emploie ce mot à dessein, car ce mouvement ne fut pas entièrement délibéré) du projet d'écrire une étude sur *La Jeune Parque* de Valéry. Ce poème a déjà été commenté par Alain. Cela n'interdisait pas de récidiver, mais il fallait prendre en compte une autre circonstance : Valéry a lui-même commenté le commentaire d'Alain, dans sa fable *Le Philosophe et la Jeune Parque*. Il n'est pas étrange que le poète ait écrit – non sans ironie – ce commentaire de son poème et l'ait fait dans la veine d'une

instruction sur la leçon philosophique de la poésie elle-même. Toute sa poétique est une didactique, une didactique de la poésie en tant que celle-ci forme pour sa part une didactique de la pensée (qu'on relise, pour faire vite, *L'Amateur de poèmes*). – Cela devait-il se commenter, ou (donc) se mettre en vers? Qu'est-ce qu'un poème didactique?

Mais aussi, du même coup : qu'est-ce que la parodie? Ce n'est pas le pastiche. Et si ce n'était pas non plus simplement l'imitation railleuse ou le travestissement burlesque d'un genre noble? Si ce n'était pas *que* cela? (Et cela, qu'est-ce au juste?) Si c'était en même temps – *para-ôde* – le moment décalé du chant, le moment d'un accès au poème (accès de poésie, crise de vers) qui n'y accède pas (par refus ou par impuissance), et qui *marque le pas* sur ce seuil. Marquer le pas de poésie : un Blanchot parodique nous eût dicté ces mots.

Mais encore : qu'en est-il dans ce cas de la rivalité du discours au poème, et du philosophe au poète (ce cas, c'est tout d'abord celui de Valéry)? Où cette rivalité pourrait-elle former *concurrency*, assaut et rencontre à la fois? La parodie joue d'emblée la concurrence – mais qu'est-ce qu'une concurrence parodique?

Mais enfin : ne faut-il pas penser que la parodie opère déjà chez Valéry? Toute son entreprise de poète (ou celle de Monsieur Teste, aussi bien) ne se définirait-elle pas à partir de là? À ce compte, on aurait ici, non pas une parodie de parodie, mais la répétition d'un *pas marqué*, un piétinement de poésie. Comme si, à force, le sol devait s'en trouver déformé, ou réformé. N'y aurait-il pas ici au moins une conviction : que la poésie n'est pas la puissance infinie d'un langage (un des traits les plus curieux de la modernité est d'avoir réactivé cette thèse romantique), mais obéit aux lois de la finitude du discours (parodie, question de clôture, me disait mon voisin lyrique), et que le *concours* des deux s'en trouve peut-être singulièrement déplacé?

Ce qui suit a sans doute été écrit pour laisser toutes ces questions, quelque temps – et quelque part – en suspens.

Le nombre des vers, leur mètre et leur agencement, le choix des rimes à chaque changement de page sont exactement ceux de *La Jeune Parque* (dans l'édition de 1942). En revanche, ce n'est pas

La Jeune Carpe

constamment le cas de la prosodie, qui mêle ici quelques autres modèles : s'il n'en était pas ainsi, le genre serait celui du pastiche. Pour le reste, « un silence est la source étrange des poèmes », est-il écrit dans *Le Philosophe et la Jeune Parque*, ou bien encore, dans les *Cahiers* : « le lecteur y trouvera un sens ».

(Février 1979)

J'écoute, et je confronte en mon esprit pensif
Ce qui parle à ce qui murmure.

Victor HUGO, *Paroles sur la dune*

Qui récite ce chant, si simple, et qui l'imité,
Insoucieux de s'y dissiper?... Mais qui récite,
Sans rire et souriant au moment de citer?

Nulle offrande pourtant n'a su ressusciter,
Tardive, auprès de nous la ferveur du poème.
Des guerres l'ont largué dans le désastre blême
Dont nos peuples clamaient pour cet âge vainqueur
À bouches déchirées des litanies d'horreur,
Râles, rages, blasphèmes, souffles sans cadence,
Tristes fièvres vociférées dans la stridence...
Et nous, depuis, bavards par l'ennui harassés,
Psalmodiant l'ironie de tes charmes glacés,
Nous te partageons plus que ton départ, poète,
Dont l'adieu silencieux résonne et se répète
En millions de rumeurs humides et d'images
Vides d'exil aux îles nues de tes parages...
Un siècle se suspend à notre inanité.

Qui donc nous passerait vers cette éternité
D'albums, de vers anciens, ployés dans ta reliure,
Blanc linceul apprêté d'une exacte pliure?...
... Ô l'ongle sous la feuille, et le chiffre absolu
Qui se succède, à chaque page résolu,

Par la cérémonie rêveuse d'un lecteur
Sacrifiant l'absence immense de l'auteur
Au mètre pur par qui toute pensée se pense.
Ce rite, l'abolir, qui l'osa, violence
Sans nom ? sinon nous-mêmes, anonymes, nous
Qui ne baisons jamais l'ivoire des genoux
D'aucune idole, nous, les paupières usées,
Sceptiques spectateurs des fastes des musées.
Enfin civilisé de nous savoir mortels
Notre génie décore en proses ses autels,
Fragile liturgie, mémorial d'une bible
Ivre d'histoires dont l'essence putrescible,
Sous l'encre qui constelle un fade firmament,
Fermente dans l'odeur amère du roman.

Nos récits sont remplis de cette absence d'ordre.

Quelle Parque pour nous a dédaigné de tordre
Le fil dont se filait le poème idéal,
Idée même, au tissu candide et sidéral ?

Quel Destin, suscitant l'effroi de la fileuse,
D'un geste suspendit sa main religieuse ?
Son fuseau roule à terre, et sa voix se tarit
Qui dévidait la cantilène d'un esprit
Pur, et tout occupé de sa propre lumière
À refléter sur soi l'étincelle première,
Âme d'un corps formé de fragments de mica.

Transparence ! tu t'abolis dans ce fracas
Muet qui déconstruit l'arche de la salive.

Ainsi naguère, au son d'une strophe allusive,
 Une science songeait son principe et sa fin,
 Émue de chiffres clairs et calculant enfin
 Le code, la fréquence et l'amplitude exacte
 De l'aveugle discours qui dénude le pacte
 Par quoi l'Homme s'honore au premier énoncé
 Du tumulte massif à jamais renoncé.
 Vertigineusement surgi de nul espace
 Tel savoir refermait des serres de rapace
 Sur l'articulation violente d'un cri,
 Exténuant les flancs de l'animal proscrit.
 ... Et la calme, la douce, l'indolente langue,
 Elle, ravie, délivre une parole exsangue :
 Trop exigeant poème ! impatient monument
 Dont la stèle nacrée s'étoile de moment
 En moment successif d'un innombrable glyphe,
 Que grave, outil féroce et fertile, une griffe
 Arrachée vive de la chair d'un supplicié,
 Tu bâcles de ton sigle un oracle initié
 À tout mortel instant dans la gorge profonde
 De l'être dont la bouche immonde mâche un monde.
 Pour lui tu fais brûler en multiples parfums,
 Muses, le bois sacré de vos temples défunts,
 Et que voici d'une palpitation de poudre
 En l'odeur impalpable et tiède se résoudre.
 Senteur ! ... colonne d'air au piédestal obscur,
 Immobile émotion de ce mobile pur
 Qui vibre dans le souffle exalté de ta fronde...
 Le sol tremble où s'élève une vapeur... une onde
 Dont nulle forme, nul reflet, nulle couleur

Ne s'offre à révéler, insidieuse, l'ampleur
Disséminée... Toute présence se termine
En l'effusion dont se féconde une narine,
Trace essentielle et pur vestige de l'esprit,
Dont le vent subtilise un délice surpris.
Mot à mot s'il lui faut décliner son atome,
La naissante pensée s'exhale d'un arôme
Sublime, insoupçonné de son propre regard
Qu'un froid soleil immole, et consacre, hagard,
Au cœur de son foyer, lumineuse scorie,
Éblouissant oubli comblé de théorie.
Mais cet œil sûr ignore une lente ascension ;
Dans l'air labile à peine, à peine une scansion,
La jeune odeur élève une insolence neuve,
L'inspiration sereine et douce d'une preuve
Plus absolue de n'être issue d'aucun recueil
Que de la vague incantation de son orgueil.

Ainsi tu célébrais ta suave origine
Dans la respiration furtive qu'illumine,
Au rythme de son sein, la grâce de sentir
Un voile parfumé des choses la vêtir.

Tel SILENCE, dis-tu, soustrait mon âme au songe...

Quel SILENCE, expiré d'un corps qui se prolonge,
Flatte mieux qu'un parfum les replis du désir,
Et s'abîme en un clair sillage de plaisir ?
Ô Parque!... ta fragrance intime me captive
À flairer près de toi l'apparence furtive
De l'Homme, incessamment par tes doigts reformé
D'une tige de chanvre où son destin dormait,
Fine fibre fragile, et corde trop précoce.

Ta grâce lui propose un singulier négoce,
Tout à soi-même étreint, avare de se voir
Jouir de soi toujours, et toujours recevoir
De sa propre vigueur l'aveu vif d'une sève
Amoureuse de son émoi!... Violente trêve
Par l'Unique établie contre tous ses pareils :
« Nul peuple, nul commerce! et les seuls appareils
De ma gloire sont tels que les conçoit mon ombre,
Obscure procession d'une foule sans nombre,
Qui me résume, et m'accompagne, et reproduit,
Muette, de ma voix, l'appel qui la séduit.
Dans la société de cette insignifiance
Je m'entends m'abolir à ma toute-puissance.

Une lame de chair me démembre, innocent,
Sur mes propres autels... Le désordre géant
Du sacrifice exalte une âme de victime,
Qui s'apprête, se farde, et lentement s'abîme
Dans son sang... De moi-même, impudique voyeur,
J'ai fait couler ce sang limpide et cet ailleurs
Qu'il me plaît longuement de mélanger au même

Mortel immarcescible en moi désert qui m'aime.
Et ce viol me dispense une immense douceur
Où pleure la mémoire heureuse d'une sœur.

Trop chère nostalgie de ma race complice,
Je te dédie mon nom ! Incestueux Narcisse,
Il me faut oublier les floraisons de stuc
Dont mon rêve d'abeille distillait le suc.
Nul miel ! nulle abondance qui ne se dérobe,
Si l'alliance du sang ne laisse qu'une robe,
Intacte fugitive où mordre un repentir !
C'est à moi seul, ici, que ma main doit s'unir.
Offrande sans musique accomplie dans le calme,
Ma raison s'abandonne au vent frais d'une palme
Infinie que balance, lente création,
De mon étonnement la sage adoration.
Élément pur de la pensée ! je te devine,
Ténèbre surgissant au rivage du Signe... »
... Une même menace inaugure partout
Ta fête, cher poème...

Un ange tremble au bout
De chacun de ces mots qu'une marge implacable
Force de retentir dans un autre semblable,
Sosie, double rival, trop lancinant écho
Qui rémunère au seul aède son écot,
Aumône d'or offerte au festin de la langue
Déchiquetée par mille styles d'une longue
Orgie qui l'engloutit vivante et la vomit
Dans ta gorge altérée, lecteur!... car tu gémis
Après le don de cette illustre nourriture,
Fruit d'une bouche... bruit... froissement d'écriture
Aux lèvres décorées du dessin musical
Que trace en son arcane un présage vocal...
Tout ton tympan se touche et se branle d'un rythme
Qui force ta poitrine étroite et franchit l'isthme
Incertain d'un étrange plaisir... Et j'entends
Monter en toi la tentation du récitant.
Je sais se propager sous tes paupières closes
Un essaim de syllabes sûres de leurs pauses,
Et de se reconnaître d'un cri familier
L'une pareille à l'autre en leur vol régulier...
Le verbe se fait chair à l'instant qu'il se mime
Dans la répétition docile d'une rime
Où se suspend à son simulacre insolent
La promesse inouïe d'énoncer le néant.

Mémoire inassouvie de la ruine de Troie !

Cette cendre conserve à ma piété la proie
Qui fuit dans l'air plus vierge d'un miracle grec,
Le don de dire, et le désir qui sonde avec
Colère une captive nue de sa parole.
Par la soudaine antiquité naît le symbole
D'une terrible et tendre vocifération :
J'offre ma gorge à la lueur de ta passion,
Déesse trop longtemps caressée, sombre haleine,
Qui s'élève chargée de l'ombre souterraine
En la vapeur subtile et le ciel délacé,
Éclair noir, par ma voix quel oracle glacé !

Quel monstre, quel vivant s'arrache de ma bouche
À l'éblouissement du givre qui la touche
Dans la respiration rare de cet éther,
Plus vide à chaque instant que ton souffle s'y perd,
Hélène, et plus sonore au renom de ta honte ?

Murmure toujours proche à mon oreille prompte,
Je m'écoute... Épopée de mon propre retour
Multiple par la brise et les ruses du jour,
Dans la langue des dieux moi-même impérissable,
Abandonnant ma trace à son destin de sable
Pour rien d'autre qu'un chant... l'impalpable péan
Battant obstinément sur le tambour béant
De ma plèvre, longtemps de ma stupeur éprise...
Frappe encore, batteur! oui! force ma surprise
À danser! va poursuivre au plus creux de mon corps
Le mouvement mêlé qui m'enlève à mes morts.
... Car je vous quitte enfin, poètes tutélaires
Dont les larves peuplaient mes studieux cimetières.

Quel vœu se formera de vos cieux révolus?
Nul théâtre charmant ne disposera plus
L'obole longuement murmurée des colombes
Entre vos lèvres d'or comblées, entre vos tombes...
Et moi... le pur oubli de l'aurore qui fut
La vôtre désordonne mes desseins confus.

« Qu'il périsse après vous, celui qui vous contemple,
Enseveli dans l'occident de votre exemple! »

Prophétise une voix plus sourde que ma voix
Mais plus insinuante et voisine de moi,
Fine vipère au pli de ma langue captive.
La sienne sans répit se dispose attentive
À mon désastre... Et qui médite son plaisir?
Mon propre cœur sans doute en moi veut s'abolir
Au gouffre débordant d'une absence bestiale...

Vieil aspic, je méprise une langue triviale
Que la tienne a léchée. Va! s'il te plaît ainsi,
Ramasse dans ma bouche le tremblant laci
De vaisseaux venimeux tissé sous ta peau grêle;
Ouvre sous ma gencive cette plaie cruelle
Qu'infecte ton poison silencieux et brûlant;
Mêle à mon souffle lourd ton souffle pestilent,
Dévaste dans ma chair les plus secrètes sources
De cette longue plainte humaine sans ressources
Par laquelle je parle... Enfin, rends-moi pareil
Aux glauques profondeurs qu'ignore le soleil...
Aveugle, et sur ma langue un bloc de froide lave,
J'immobiliserai les eaux sur mon épave.
Le battement des flots, pleins de grands animaux,
Dispersera dans l'ombre un désordre de mots,
Dont l'encre largement se délie d'une pieuvre
Énorme et légendaire... Ô quel soupçon de l'Œuvre,
Dans la tempête et les archipels foudroyés,
Mène à l'abîme la mémoire des noyés!

Le dur corail où vont leurs corps se reproduire
Dissipe leur espoir dans mes flancs qu'il déchire
Avec légèreté... Une trace de sang
Signale quelque temps le nageur impuissant
Qu'assourdissent les cris de l'océan superbe,
Écumante clameur... millions d'éclats du verbe...

Ai-je détruit pourtant cet ordre parmi nous,
Cette parole ?

Je te retrouve à genoux,
Qui m'implore toujours et toujours que j'exauce,
Trop subtile vapeur, strophe fidèle et fausse,
Psaume dans le défaut de ma gorge engendré,
Si simple tremblement dans un soupir cendré
D'une absence de flamme... ô pénétrante Phrase!
Par ma lèvre affolée de ton bandeau de gaze,
Je te bénis, je baise l'air que tu parcoures,
Et les herbes foulées de tes moindres détours,
Je respire longtemps leur paisible amertume...
Ta fuite me déploie cet audacieux volume
Où le silence même inscrit son chiffre noir,
Et note l'imminence inquiète du devoir :

Dis!... mais garde cachée ta bouche pour le dire!

Phrase dont la fraîcheur humide se déchire,
Éclore avec le jour, éprise comme lui
De dissoudre l'humeur stérile de la nuit,
Tu m'es une naissance immense, un autre ventre
Plus large et maternel... plus obscur à mon centre
Où règne le partage impossible... J'écris
Que tu me mets au monde une horde de cris,
Hurleurs d'exil du fond défait de ma mémoire...
Ô gueules ravagées des animaux de foire!
Harmonies sourdes du couchant... Lointains accords
Stridents et douloureux, plus lourds que des remords...

Et vous, râles glacés!... musiques des éclipses...
Murmures et brûlures des apocalypses...
Parlez!... Je vous supplie!... Je renonce à ma voix
Si les vôtres enfin renouvellent l'émoi
D'une brève agonie, qui fut mon origine!
Une ancienne terreur accablée de gésine
Ravive en vous la fièvre d'être, et le souci
Passeur de fleuves incertains... À vous, merci
Pour les sanglots surpris au bord de ma genèse,
Et ce malheur en vous qui malgré vous m'apaise...

Quel trouble sur ma langue... Ô le tout premier bruit!

Un choc frôle ce vide, et m'en offre le fruit,
La cymbale de chair. Voici venir le terme
Inouï de l'obscur sacrifice du sperme :
De grandes lèvres boivent l'eau qui me contient,
Un corps s'expose nu, et ce corps appartient
Au pur embrasement de l'air qui le pénètre...
L'effort léger du vent déflore tout mon être
Et le même, immuable, aux minces tremblements
Qui froissent l'âme frêle et ses rares fragments
Épars dans la lueur éloignée d'une aurore...
Plonge dans l'ombre énorme un long lambeau sonore,
Et berce-moi, ô jour, de ton premier verset!
Dans ta gorge soudain mon cœur est traversé
D'un rire difficile et d'une plainte étrange
Le vieil éther gémit... Sur ma langue un mélange
Âpre de voix brisées, de grognements enfouis,
De barbares dictions et d'appels réjouis,
Me délivre au-delà de moi la même bouche,
La même qui jadis au détour de ma couche
Tissait un long tissu de mutisme absolu.
Sommeil! quelle douleur vivace il a fallu
Pour susciter les jeux sévères de ton rêve,
Et cette ample leçon dont le discours sans trêve
Enseigne chaque nuit l'immobile frayeur

De l'être qui s'éveille au moment qu'il se meurt...
J'ose, dans l'ombilic intact qui me profère,
M'ouvrir moi-même enfin, qu'un long désir altère
De m'entendre épouser ma pure invocation!

Prière abandonnée dans sa supplication,
La faible chair se tait... son angoisse me forme...

Nulle présence ici... nul monstre qui ne dorme
Au sein d'une épaisseur éternelle d'oubli.
Mais cet unique cri déchire le repli
Vierge et déjà sanglant d'une gorge étrangère
Au larynx mélodieux de cette âme légère...
Oui! par la peau trouée d'un infâme contour
Une absence de bruit s'efforce vers le jour,
Et compose le lent mouvement d'une chose
Innommable et pourtant qui m'appelle et m'impose
L'horreur démantelée du spectre de ma voix...
Étourdie de ma propre lenteur je m'entrevois
Me redire l'écho que nul rocher ne cèle.

Rien ne te devançait, silence qui te fêles!...
Rien de plus que l'effroi, et le dur désarroi...

Langue, la mienne, et toi, ma bouche, parlez-moi!

Un calme monument le long de toi s'adore,
Longue et vaine battue qui rêves de m'enclorre
Au défaut tout-puissant...

Mais ce pâle gosier
Résiste... et de ton eau ne peut se rassasier
Qu'il n'y mêle l'acide humeur de ma salive
Dont le menstrue dissout cette attente naïve
En moi d'une pensée muette sur son seuil.
Une algue ignoble et verte en consomme le deuil...
La mémoire d'un mot se trouble et se mélange
Aux lents étouffements des profondeurs...

Ô fange

Inentamée des souvenirs silencieux,
Tu décomposes tant de souvenirs gracieux!
Dans leur premier instant limpide tu les souilles
D'une fermentation de tourbes et de rouilles
Qui rongent leurs genoux d'un idiome avorté...
La forme s'abolit dans ton opacité.

Né de la pourriture intense du poème,
Un peuple infect de vers y bave son blasphème
Et profane l'issue du ventre maternel
Où tremblait un enfant sauvage et solennel.
Le trop mince flambeau de son désir défaille,
Ses boucles ravagées roulent sur mon écaille...
Sa face épouvantée porte un cercle cruel.

Salut ! Souffle absolu du seul azur tel quel,
Dans la bouche nouée par sa propre béance
Au farouche interdit du pas de la naissance.
Enfant !... tu garderas l'idole de ton nom,
Le fétiche sans voix dont le masque dit : non !
Non ! dans l'ébranlement tranquille de ta langue
Nul discours ne viendra diviser cette gangue
Où se durcit le cri fugace du passé,
Hasard inaltérable à jamais retracé.
Enfant, je suis moi-même, humide, ton idole,
Qui fuis aux fonds touffus ton reflet que j'imole
Dans la lueur morose de mes flancs glacés.
J'y berce le délire obscur de ton excès.

Dans l'onde où se dissipe une vague fumée,
Vestige de la vase à mon ombre abîmée,
Tes lèvres vont baigner ma nage de poisson,
Sans un murmure même, impassible frisson...
Je frôle de mon corps livide et centenaire
Les infimes déchets d'une parole amère
Qui jadis fut parlée... Le prodige muet
Que j'accomplis s'incline au devoir de muer
Chaque vocable épars en leur unique pause.

Au partage secret de l'eau qui me repose,
L'air demeure écarté dans la sonorité
Plurielle des oiseaux de sa stérilité.
L'ordre liquide innove une pensée plus tendre...
Volume infiniment qu'un blanc cristal engendre,
Sans qu'un atome vibre ou résonne d'un chant,
Le lac où je t'entraîne en ton jeune penchant
D'ajuster une voix lucide à ta mesure
Ne t'offrira que l'angle nu d'une césure...

Le parleur y déclare à son pâle avenir
L'immuable moment... Que dire?... et quel plaisir?

Cette bouche qui s'ouvre et choisit son supplice
A-t-elle désiré que son ère finisse
Dans l'instant que la langue inaugure son vol ?
Devait-elle, de l'arc délicat de ce col,
Tendre si violemment la corde virginale
Et rompre dans le sang cette force rivale
Dont les altérations rapides sont le chant ?
... Mais je demande en vain, si ma voix se cherchant
Précipite déjà sa cadence inutile,
Et s'étrangle, à soi-même obstinément hostile...
N'aurai-je modulé qu'un reste suspendu ?
Tout s'offusque bientôt de mon souffle éperdu...
La vase me recueille avide et solitaire,
Qui repousse à mon flanc sa masse, pour la taire.
Une épaisseur me pèse, et m'épuise... Ô le sort
Insolent de beaucoup qui prennent leur essor !
La paisible altitude à leur lèvre effleurée
Convoque les baisers d'une langue apeurée
Par la suavité souveraine du ciel
Dans les épanchements de ses signes de miel...
Et moi, là-bas... en bas... d'un front qui se retranche
À jamais partageant l'immobile avalanche,
Je songe... et ce n'est pas un songe, ce n'est rien,
Rien que l'envie stupide et vide qui soutient
La sourde confusion que ma langueur escarpe.

Quel sinistre décor l'asile d'une carpe
Glisse sous le cortège oblique de mes jours !
Et quel rire interdit se distingue aux contours
De cette vie fuyante et lente qui se borne

D'une peau monotone et d'une règle morne...
Chaque instant m'abandonne au minutieux tracé
Du chiffre de l'écaille à l'écaille enlacé.

Ainsi toujours parée d'inflexible écriture
Je m'avance masquée d'une sentence pure!
Mais nul regard ici, dans l'abîme inondé,
Ne vient lire ou délier ce méandre accordé...

Seule je me poursuis, et seule je m'enseigne
Une gnose d'effroi, pauvre, et qui me dédaigne...
Je ne meurs pas, j'oublie... Je délivre d'oubli
Ce grand discours en moi de silence établi,
Ce long commencement qui jamais ne commence,
Ce pli rompu de plus d'une futile absence
Au fond des eaux, baptême égaré de l'esprit.
Par la difformité de mon désir surpris.

Libre tourment de naître, éblouie de tendresse,
Dans la répétition liquide, une allégresse
Incrédule s'efface et fuit au long de soi ;
Et moi, si bien contraire à mon nouvel émoi,
Volubile sans voix je m'offre évanouie
À la profération d'une gorge inouïe...

Parole!... un air frappé qui se brise sur l'eau!...
Mon gîte sablonneux lui calcule un tombeau,
Ma gueule avec torpeur s'ouvre au flot qui refoule
L'événement secret, l'imperceptible houle
D'un signe, dans l'enfance absolue de son sort
Dont le nom se prononce un énorme discord.

Ce nom... le mien déjà!... soudain se désassemble
Et soudain pulvérise en minutes de sable
L'astre déconcerté de son avènement.
Vain tumulte muet qui m'abuse et me ment,
Pourquoi me dérober l'obscur conciliabule
D'une bouche écartée qui doucement s'annule?
Quel dessein de m'induire à quelle adulation
De ma nage noyée?... Quelle spéculation?...

Au milieu du chemin que parcourt notre vie,
Quoi se répète, et quoi renouvelle l'envie
De recevoir, gracieux, le premier don des dieux,
Origine sonore, exorde mélodieux
De ce très pur amour du discours à lui-même,
Qui doucement défaille en son propre poème
Et se préfère à son message?...

Rien n'étend
Plus sûrement sur moi l'ombre de cet étang,
Que le tourment confus de jaillir sur sa berge
Feindre à nouveau l'image ancienne d'une vierge,
Dont le charme songeur guiderait aux Enfers,
Prophète révolu, la marche de tes vers.
Mais la résurrection si belle se dérobe ;
Le cœur, mon cœur me manque... une douleur m'englobe...

Mon proverbe m'instruit de ma triste clarté,
Légende sans parole, ô symbole insulté !

*(Ce qui blesse ta gorge ignoble... c'est une urne
De cendre... Le tombeau fut toujours taciturne...
Si l'onde multiplie les glauques ostensoirs...
Tu ne peux plus prier... Dépeuple leurs miroirs...)*

Ma longue nuit sans bruit, tu me dis un remède
 Trop puissant, dont la sève au fond de moi m'excède.
 L'eau se trouble alentour de mes cernes nacrés
 Comme pour célébrer des orages sacrés!
 Je vois... je crois revoir une lointaine icône
 Élever dans ces eaux le décor de son trône!
 Les algues dépliées, le sable remué,
 Tout frémit, tout émeut mon domaine muet!
 Qui parle?... Prononcé d'une splendeur marine,
 Un signe se suspend sur ma race cyprine...
 Des langues se délient... Quel prodigieux hiatus
 Mêlé ma chair humide au ventre de Vénus!
 Une histoire... un hasard peut-être... me supplée...
 Et celle qui se tait se découvre parlée
 D'une voix de divine et large volupté,
 Qui me dévoile un nom, luisante nudité.
 Déesse véritable! accent d'amour, et fable
 D'un pur jaillissement de présence ineffable,
 Dans quelle convulsion je dus m'évanouir
 Lorsque l'onde inclina sa houle pour jouir
 De ta naissance... Instant de très frêle cadence
 À peine mesurée du flot qui te balance,
 Creuse rumeur de soif, désir balbutiant
 D'un son qui me traverse, et le rite inconscient
 De cette poésie prodigue d'un langage
 En moi qui se refuse, et défait son ouvrage.
 Comment me comparer, vulgaire, à cet honneur,
 Sans briser sur ma lèvre lourde une fureur
 Telle que tes baisers ne la peuvent reprendre?
 Je redoute ce verbe obscène qui t'engendre...

Parodos

Dérisoires sueurs!... Sur ta gorge pâmé,
Le mythe se consacre un rythme déclamé,
Sa tendresse ruisselle à tes pieds dans l'écume
Où vient crever la bulle de mon amertume.
Tu ne dis rien, tu laisses s'aggraver ma peur,
Mais de ton sein léger s'exhale une faveur,
Candide parodie dédiée d'une parole,
À peine un battement, le pli qui me console
Et partage le cœur d'une infime pulsion
Dans le temps déchirant... Profonde percussion
Par ton mètre battu sur mon ouïe rebelle...
Bouche ouverte... salut... blessure originelle!
J'offre insensiblement ma joue à la rigueur
Tacite et divisée d'une sainte pudeur
Dont la vertu maudite où se complaît ma chance
Observe mon secret, mère de mon silence...
Fille du sacrifice insigne de mon sang,
Qui se répand dans l'eau de ton charme indécent.

(1979)

Il dit

Il vient, il se présente, et il dit :

J'ai parlé une autre langue. Enfant, ne parlant pas, je parlais une autre langue. « Enfant » veut dire en latin « celui qui ne parle pas », voilà ce que dit la science des langues. Mais cela prouve seulement que le latin, cette langue morte, parle encore, sourdement, obstinément, dans la langue que je parle. Dans ce latin parle du grec, combien de langues encore, connues ou inconnues ? Il y a toujours, dans une langue, d'autres langues qui parlent, et pas une n'est seule à parler, et on ne peut pas remonter en arrière de toute langue. Il n'y a pas d'enfant.

J'ai parlé une autre langue, et cette langue parle encore à présent, sans doute, dans la langue que tu m'as fait parler. Tu ne l'entendais pas, tu ne pouvais pas la comprendre. Ne va pas croire, comme tu pourrais l'imaginer, que c'était fait de cris, de sanglots et de mimiques, ou d'une obscure succession de murmures. Ce n'était pas une langue d'enfant, ni une langue dans l'enfance. Je ne balbutiais pas. D'autres balbutiaient et bégayaient, dans la pensée d'adapter leur langue à un enfant. Tu n'étais pas ainsi, tu n'as pas feint l'enfance d'une langue. Sans doute savais-tu que cela n'existe pas. Ma langue était aussi ancienne et aussi bien faite que la tienne, et que toutes les langues, mortes ou vivantes. Il n'y a pas de langue mal faite, ni de langue élémentaire.

Tu ne me comprenais pas, et je ne me comprenais pas non plus. Ce n'était pas faute de savoir, ou d'avoir appris. C'était plus ancien qu'aucun apprentissage. Ma langue n'avait rien à dire.

Mais elle prononçait avec exactitude, comme toute langue, tout ce qui est à dire, tout ce qu'on peut dire, tout ce qu'on peut taire aussi. Elle l'articulait, elle en faisait jouer chaque jointure, elle en détachait toutes les syllabes, observant de l'une à l'autre une juste mesure. C'était une cadence ininterrompue. Ce n'était pas appris, et cela ne peut pas s'apprendre. Il faudrait qu'on puisse en indiquer le commencement, un ordre dans lequel entamer la cadence. Mais il n'y a pas d'ordre, elle ne commence pas, elle commence n'importe où, dans n'importe quelle langue.

Pourquoi m'avoir appris ta langue ? J'en savais déjà la cadence, et je n'avais pas besoin...

Il ne dit rien. Il veut peut-être s'en aller. Il se déplace. Il dit :

Je n'ai rien à dire. Je ne peux pas t'en vouloir.

Il fait silence, puis il reprend :

Je n'ai rien à dire. Tu voulais m'entendre parler, tu en avais besoin. C'est seulement lorsqu'on nous parle que nous savons que nous existons. Le regard n'a pas ce pouvoir. Le regard traverse et se perd dans des lointains, à même le corps regardé. Le regard ni le toucher ne peuvent pas vraiment être adressés. Je te regardais, je te touchais, ce n'était rien, tu n'existais pas, il fallait que je te parle. Il fallait donc que je parle afin de te parler, et afin que tu existes.

Mais...

Il ne sait pas s'il va le dire.

Mais pourquoi fallait-il que tu existes ? Ce n'était pas une nécessité. Je veux dire qu'il n'était pas impossible que cela ne soit pas. Tu pouvais ne pas exister, tu le pouvais...

En vérité, il n'y avait déjà plus rien à faire. Tu étais là, et tu voulais que je te parle. J'aurais pu ne pas être né, mais j'étais né. Et je parlais une langue que tu n'entendais pas, que je n'entendais pas moi-même. Tout ce qu'on peut dire et tout ce qu'on peut

taire, elle le prononçait, mot à mot, inlassablement. J'imitais une langue qu'on m'aurait apprise, sans en avoir appris aucune, et je les imitais toutes. Mais je ne parlais à personne. Toi, tu ne savais aucune langue. Tu ne m'as rien appris. Personne n'apprend à parler à l'enfant. La langue lui est plus maternelle que sa mère, c'est toujours une langue d'outre-mère.

Il rit, et dit : c'était bleu, j'étais un bleu. *Er lacht, und sagt : Ich war blau, Ich war ganz im Blau. I was singing the blue note.*

Je ne parlais pas. Tu m'as ouvert la bouche, tu as forcé ma bouche serrée, tu as voulu m'entendre, tu as exigé de m'entendre, je n'avais plus le droit de me taire, je n'avais plus le droit de crier, tu ouvrais et tu fermais ma bouche en cadence, la vieille cadence était là, ce n'est pas toi qui l'avais fabriquée, mais tu te réglais sur elle pour manier mes lèvres, et ma langue entre mes dents. Tu m'as adressé la parole et je t'ai parlé, c'est toi qui me l'as adressée et elle te revient, je ne te l'adresse pas, je n'ai rien à te dire, mais tu me fais parler, je te dis tout ce qu'on peut dire, et ce qu'on peut taire aussi. Tu ne m'apprends rien mais tu me fais parler une langue nouvelle, et toujours une autre encore qui parle en elle et que tu fais à son tour parler, remuant mes lèvres et ma langue entre mes dents, et ta langue entre mes dents.

(1983)

Péan pour Aphrodite

(Divine, chante-moi l'écume, la frange et la perle des vagues sur la mer vineuse, et celle de l'amour qui vient laver les lèvres, et celle aussi qui reste aux lèvres du chanteur, le chant fini, le mythe dispersé.)

(Encore un chant ? C'est impossible. Tu l'as dit, les voix sont éteintes.

– C'est vrai, mais c'est pourquoi je dis : chante-moi ce qui reste.

– Mais il ne reste rien.

– C'est encore vrai. Mais je te dis, chante-moi rien, l'écume.

– C'est trop facile.

– Avoue donc que c'est trop difficile, et que tu le sais bien.

– Non, je ne sais pas.

– Alors, ne chante pas, écume.)

Aphrodite, née de l'écume : c'est ce que veut dire son nom, *Aphroditè aphrogeneia*, selon l'étymologie qu'on dit populaire, et que Platon recueille en son *Cratyle*. Bien entendu, personne n'y croit, et Platon la rapporte en souriant. Mais Aphrodite est « celle qui aime le sourire », ou « celle qui sourit volontiers ». Ainsi la nomme le chanteur aveugle, *Aphroditè philomeidès*.

(Hésiode la nomme *philommèdès*, « celle qui aime la verge » : quel mot cache l'autre mot ? lequel sourit de l'autre ?)

Les plaines des mers te sourient, *tibi rident aequora ponti*.
Lucrèce dit aussi, au seuil de son poème : toi seule gouvernes la nature des choses, *rerum naturam sola gubernas*.

Le gouvernement des choses commence par un sourire de l'*etumon* : un sourire du vrai, de l'originel. Pas une dérision, pas une parodie – juste un sourire. Les prétendants à l'*etumon* sont ici nombreux : on y trouve *Astarté*, et le *prytane*, le seigneur, et le *fruit*, et le *tyran*, et la *Phrygienne*, on y trouve de l'étrusque et du sémite, de l'égéen et de tout ce qui commença toujours par se perdre, par se mêler dans les contours, dans les agitations et dans les profondeurs de la mer aux multiples périples, de cette mer entre tant de terres.

Le nom se dit aussi par cette épithète ou par ce surnom : *anadyomène*, qui surgit des profondeurs, qui en remonte, ou plus exactement, qui plonge vers le haut, une pénétration comme une élévation. La déesse inverse le sens du profond. En elle, l'enfoncement fait surface, il *se fait* surface, il s'élève et il s'enlève avec l'écume, au pied du rocher de Paphos, à Chypre. Ce n'est pas Aphrodite qui monte de l'abîme, c'est l'abîme qui monte en elle.

Et quoi d'autre, en effet, si elle est au gouvernement des choses, si par elle se font leurs venues primitives, *rerum primordia*, *semina rerum*, les éléments de tout ce qui existe, tous les atomes, toutes leurs chutes séminales, disséminales, Aphrodite atomique ?

*

(Entends-tu les mots que tu dis ? Sais-tu qu'ils sont pour nous des mots de guerre et de malheur ?)

*

Il n'y a pas de dieu caché. Ici, le divin est précisément qu'il n'y ait rien de caché, rien d'abscons ni de secret. La profondeur s'élève à la surface multipliée. Ce n'est pas une affaire pour les mystères, ni pour les théologies ni pour les philosophies. *Aphros* participe du nuage (en sanscrit, *abhra*), mais ce nuage n'obscurcit rien, ne dissimule aucune chose. Il est aussi bien la clarté du ciel, à laquelle touche l'eau. Il est la clarté du ciel lavée par l'écume.

Ce point très clair, cette nuée mêlée de ciel et d'eau, c'est le lieu du très simple dénuement des dieux, lorsqu'il n'y a plus de dieux.

Sans doute, l'*etumon* de l'« écume » est aussi celui de l'« obscur », mais ici on inverse l'*etumon* en même temps que la profondeur. *Anétymologie* : le sens n'est pas au fond, en arrière, en avant, il est à même la surface, il la pousse vers la nue.

Aphrodite est nue pour tous les dieux.

*

La surface n'est pas posée sur le fond : c'est le fond qui paraît, qui fait tout entier surface. La surface écumeuse est la naissance elle-même, elle est la déesse qui naît, et qui n'est divine que de naître ainsi, à chaque crête, à chaque ourlet de vague, et dans chacun des creux où l'écume se répand.

Les oiseaux des airs te célèbrent, divine, et ta venue. *Aeriae volucres te, diva, tuumque significant initum.*

Aussi bien, cette éclosion de l'abîme ne dresse rien au-dessus de l'écume. Aphrodite n'est pas profonde, mais elle n'est pas non plus, érigé sur la mer et joignant le ciel, un phare ni un phalle. La pénétration n'éclaire pas la mer, elle ne la fouille pas : elle mouille seulement, elle écume, elle est mouillée, elle est la mer distillant son essence marine. Aphrodite déçoit l'amour brandi, bandant, à coups de boutoir. Elle est la déception du savoir, elle n'arc-boute pas le ciel des Idées. (Euripide et Platon recueillent l'usage de distinguer l'Aphrodite ouranienne de l'Aphrodite pandémienne : mais ainsi décomposée, que restait-il d'elle?) Elle ne touche qu'à l'écume, elle est le toucher de l'écume.

Cela ne dit pourtant pas que le phalle soit supprimé. Il n'y a pas non plus de castration. Ce n'est pas la scène d'Ouranos, et l'écume n'est pas plus sperme qu'elle n'est chaque fluide et chaque liqueur de l'amour.

C'est bien pourtant la scène d'Ouranos : Aphrodite naît de la mer fécondée par le sang de sa verge tranchée. Diogène d'Apollonie nomme le sperme *aphros haimatos*, l'écume du sang. *Exaphroun* : le sang devient écume, aphrohémorragie, alchimie, *menstruum universale*. C'est l'effervescence du ciel dans l'eau, c'est la mer mêlée au soleil, et ce n'est pas une mutilation.

Il y a la scène d'Atys, le phalle coupé pour Cybèle-Astarté, la Bonne Déesse, l'Idéenne des montagnes, la grande Mère de Syrie. Mais cette coupe d'écumé dissout aussi bien la lame de pierre ou de bronze, et il n'y a pas de sacrifice. Des vagues baignent la montagne, et rien n'est retranché, lorsqu'un sexe passe par l'autre.

Philommèdès, philomeidès, toujours irrésolue. La scène est toujours différente. Elle est la scène de cette métamorphose où chaque différence imprime sur l'autre sa marque différente. Chacune va dans l'autre au-delà de l'autre et de soi, et ne se revient pas, ni ne se perd. Jamais identifiable et clairement distincte, la vérité dans une âme et un corps.

Aphrodite offre le phalle avec l'écume. Avec le grain de sel, il est présenté dans son culte. À cette offrande, le savoir ni le mythe ne peuvent rien comprendre. *Phallos* non seulement mouillé, mais lui-même mouillure, écume, rien qu'écume salée. Les premières idoles de la Grande Déesse de Chypre sont de sexe indécis. Aphrodite elle-même, à l'occasion, devient Aphroditos. Plutôt qu'un couple de phalle et d'excision, ce serait le doublet du pénil et du pénis, notre hermaphrodite commun, et que nul *etumon* ne soutient.

Aphrodite deux fois : femelle, mâle, sans mélange ni confusion. Divisée, multipliée, partagée d'origine, sans commune mesure. Calcul différentiel de la limite illimitée d'un double attouchement. De haut en bas, de bas en haut, le sexe, nom coupant, fend l'Aphrodite d'une fente qui ne mutile rien. De part et d'autre, l'une et l'autre écume intacte – le charme et la chance du tact.

Le nom d'Aphrodite est bien éloigné d'être le seul nom, et le seul nom divin, dont la provenance soit tourmentée, disputée, déradée, flottant entre les eaux. Mais c'est peut-être le seul dont un *etumon* souriant indique cela même : tangage et roulis, crêtes et rouleaux, la houle et la mousse des vagues, le mouvement multiplié sur place, le ressac répété, le clapotement, le sillage. Aphrodite marine, et navigatrice, *pontia, euploia Aphroditè*.

(Péan, tes strophes sont sans emploi, tu nous donnes une mousse de mots, un vin pétillant, mais la fête est finie, Don Giovanni, la musique est dans la mémoire. La mélodie infinie s'est perdue dans les brumes, et la ritournelle tourne en rond. Nous sommes accablés. Ton mousseux nous écœure, il faut te taire. Aphrodite est triste aujourd'hui.)

*

À l'écume brillante répond l'éclat de l'astre : Ashtorith, mère des Baals, planète Vénus, allée et venue, Innana de Sumer, Asthart, Ishtar de Babylone ou de Ninive, qui parle avec la Grande Vague de la Mer, Hathor d'Égypte, la vache aux cornes en lyre, qui porte le Soleil, Esther la Juive, toute une année baignée de myrrhe et d'aromates pour le roi dont elle détourne la colère. *Planète Aphrodite*, déesse de l'errance, de peuple en peuple, de fête en fête, de nom en nom, sous les signes errants du ciel : *caeli subter latentia signa*. Déesse de ce dont il n'y a pas de dieu.

Étoile du soir et du matin, Hesper et Lucifer, étoile du berger, couchée, levée de place en place, allée et venue dans les bras d'Arès, de Dionysos, d'Hermès, d'Anchise, d'Adonis ou d'Atys, mère d'Harmonie, d'Éros et d'Anteros, de Deimos et de Phobos, d'Énée, d'Hermaphrodite – et nue devant Pâris, lui promettant Hélène en silence, par son silence. Grande Mère et fille à tout va, Homère, Flaubert, Freud et Offenbach.

Péan, Cantique des cantiques, « tu es belle, ma bien-aimée » : on avait chanté cela dans Jérusalem, en l'honneur d'Ishtar et de Tammouz-Adonis. Plus tard, malgré la colère de Jérémie, on offrit à Astarté des gâteaux en forme de déesse nue. Le roi Sargon d'Accad ne fut-il pas exposé sur l'eau comme Moïse, et recueilli par Ishtar ?

Aphrodite, panthéon de flots, pandémonium d'écume ; il en ruisselle un plérôme, mais qui n'abrite aucune gnose, aucun savoir secret de délivrance.

(Comme nous ?

– Comme nous, en effet.

– Plus de délivrance, plus de salut, plus de croyance ?

– Et même, plus de raisons de s'en réjouir, pas plus que de le regretter.)

Non le savoir ni la sagesse, mais la beauté. Platon doit réunir, dans l'élan d'Éros, Ourania et Pandémos. La beauté passe des corps aux âmes – et comment les âmes, pour être belles, cesseraient-elles de redemander les corps, et de passer en eux ? Aphrodite est le passage. Le cortège va et vient, entre les deux temples d'Ourania, celui où la statue est de Phidias, celui où elle est d'Alcamène, et le temple de Pandémos, où Solon fit installer l'office de la prostitution.

(Strabon dit que toutes les femmes de Babylone, obéissant à quelque précepte divin, s'unissaient aux étrangers dans le temple d'Aphrodite, en cérémonie et au milieu de l'affluence. L'argent versé par les étrangers était consacré au service de la déesse. Ils payaient pour des seins enduits de miel et pour des cuisses frottées de myrte et d'aloès.)

Ourania est masculine, exclusivement, et Pandémos procède des deux sexes. Ainsi le veut Platon. Mais que fait donc Éros, sinon mettre l'un (ou l'une) en l'autre (ou en l'autre), et de toutes les manières possibles ? Comment Aphrodite pourrait-elle diviser les sexes ? Elle n'est que leur partage, en l'un et l'autre, entre l'un et l'autre. Aphrodite est un en deux, non deux en un. Non pas « bisexuée » (ce n'est pas un Gastéropode Pulmoné), mais une en deux sexes – et de telle sorte qu'il n'y a pas d'un sans deux, et que pour finir il n'y a pas d'un. Pas un sexe n'est un. Pas une Aphrodite n'est une. *Aphroditè androgunos*. Nue, toujours, pour tous les dieux, pour tous les deux.

Platon la tient à distance. Il lui préfère Éros. De lui, il ne fait pas son fils, mais le rejeton – né le même jour qu'elle – d'un couple de concepts laborieux. Amour besogneux, *Eros philosophos* : frère jumeau de l'écume, retiré sur le sec de la pensée. Le sol sec et solide où l'on peut durement, durablement bâtir.

Mais Platon-l'Ami-des-Idées n'est pas quitte envers le sexe-qui-est-sans-Idée. Il cherche une Aphrodite philosophe, et c'est Diotime de Mantinée. On ne sait qui elle est, fiction, souvenir

d'une pythagoricienne, ou d'une prêtresse de Zeus lycien? Il n'importe, elle dit le savoir de la beauté. Mais pour se substituer à Aphrodite, faut-il une belle savante? Qui saura combien Diotima est belle? Hölderlin devient fou de ce non-savoir.

Diotima se cache derrière Socrate, dont la laideur protège le Beau véritable. Cependant, Platon aime la beauté – plus qu'il ne saurait dire. Ainsi Diotime, unique Platon-femme, Socrate maquillé, fardé, enfin beau, envahit nos mémoires de son absentement.

Mais pourquoi la beauté ne nous lâche-t-elle jamais? Lorsque tout est laid, elle reste plus qu'un souvenir. Pourquoi est-elle immémoriale et sans histoire? Pourquoi Platon veut-il de beaux discours?

*

(Péan, belle pensée, ne chante plus, fais taire les joueuses de flûte, et dis-moi la loi de « cette puissante Aphrodite dont on vante l'insoumission ». *Ataktos Aphroditè*, quel est son ordre, sa règle et sa mesure sans mesure? Dis-moi, si tu le peux, la phrase d'une telle pensée. Dis-moi cette phrase nue, Aphrodite aphasie.)

*

Aphrodite, son nom est né d'une écume de mots, de l'écume des mots : sens parfaitement propre, sens idéalement approprié par jeu, par figure tressée et par fiction trempée, ruisselante de cet amour des mots, des sens, de cette inaltérable impropriété des langues qui nous ravit et nous déçoit, tour à tour, à parts égales, va-et-vient qui nous porte, nous emporte.

(Aussi bien que si l'on disait : Aphrodite vient de l'Afrique, de l'aphorisme, de l'affruiage, de l'affreuse ou de l'affraîchie. Et il est clair qu'on ne dirait pas faux. Tout cela fait *etumon* : à bonne étude, toute écume étyme.)

Venue d'ailleurs et de partout, fille des îles et des côtes, elle met les Grecs à la mer, embarque Hélène, que suivent tous les Rois. Blessée au jeu qu'elle a risqué, elle embarque ses chers Troyens,

Anchise sur Énée, l'Orient sans retour jusqu'aux rivages d'Occident, *Aeneadam genitrix*, mère de la race d'Énée.

Elle déplace et mêle les principes, l'harmonie, le plaisir et la force, elle séduit les origines, menant au loin des peuples venus de loin, portant leurs provenances ignorées, fondations d'un moment, inventions, saisies de l'instant, sillons tracés, palais et paons dorés, villas. Son vrai temple est la Ville écumeuse aux temples innombrables, aux passages dérobés, allées et venues. Cependant, à la cadence des trirèmes lourdes d'esclaves et d'impôts, au pas des légionnaires, vient le temps de la religion impériale de l'Amour. Une dernière fois, Cléopâtre incarne à nouveau la déesse et tient contre son sein l'inimitable Antoine.

Aphrodite domptée, soumise en Jésus-Christ. Rendue aux profondeurs, aux élévations infinies. Rendue au ciel et à la terre – retirée de la mer, sur laquelle pourtant lui aussi vient marcher.

Peut-on imaginer parmi l'écume ce pas léger d'un Fils de l'homme qui serait frère d'Atys? Mais non, tous les dieux s'en vont avec lui. Vient un monde d'exils, de pérégrinations, de grandes migrations, et de curiosités, et de soucis. Arrêt de l'allée et venue : l'histoire se met en route.

Aphrodite arrêtée revient, renaît mère de Dieu. Sage comme une image, prête pour la peinture de l'amour et de la chair, troubles déjà vieillis, flétris, d'une jeune culture. La renaissance est menée dans le deuil, dans le veuvage de Dieu. Mais jamais Aphrodite ne fut veuve plus que vierge. N'avons-nous pas compris? Ou comment faut-il dire?

*

C'est une vieille affaire, et c'est notre tradition la plus chère : les Grecs étaient *superficiels par profondeur*, ils menaient le deuil avec un sourire serein. Ils ne se découvraient pas, ou bien se découvrir était encore pour eux façon de se couvrir, dérobés dans la nudité gracieuse. Aphrodite est la souveraine des Grâces : les Charites tissent sa robe. Le voile, la peau, le grain, les reflets de la mer vineuse, les seins, les cuisses, la chevelure et le sourire.

Aphrodite, la plus grecque des Grecques, et la moins reconnaissable. Archi-hellène, plutôt sémite (**Attor(i)t* est le moins improbable *etumon*). Troyenne, babylonienne, syriaque, éthiopienne, juive, arabe. Hélène enlevée à la Grèce, retournée à l'Orient, perdue en Égypte, donnée à l'Occident. Aphrodite métisse.

Mêtis : personne. *Mêtis* : sage et puissante prudence. Rome négociant la Grèce et Carthage. Rome sans race, malhabile à la race, propageant partout le goût des étreintes : *omnibus incutiens blandum per pectora amorem*.

Il n'y a pas de « race » en elle, même plus la race des dieux.

L'écume de leurs peuples avec l'écume de leurs mots, avec celle des vagues sur leurs rivages et sous leurs rames. L'écume de leurs jours : imaginez sept mille années de paroles et de cultes, de navigations et de fatigues, depuis les idoles d'andésite aux sexes incertains jusqu'à nous qui saisissons l'écume de leurs noms sur l'écran brillant d'un ordinateur.

(On compte chez Strabon vingt-six villes et lieux de culte qui portent le nom d'Aphrodite, dont Aphroditè Polis, où l'on élève le bœuf sacré d'Égypte, non loin de Crocodilopolis, et celle qui se nomme en latin *Veneris Portus*, Port-Vendres.)

L'écume de leurs nuits : la déesse guidant leurs membres, leurs attouchements, les couchant sur des pierres savonneuses, portant ses seins dans ses mains, découverts au-dessus de sa robe – Aphrodite à la gorge merveilleuse, *perikallea deirè*, à la poitrine désirable, *stèthea imereuota*, « Voie Lactée, ô sœur lumineuse/ Des blancs ruisseaux de Chanaan », faisant couler des liqueurs mêlées, mêlant les langues, les sangs et les récits. Imaginez l'inimaginable nuit des temps, profondeur sans épaisseur montant vers nous, *hominum divumque voluptas*.

*

(Nous sommes las de cette imagination. De quels orgasmes, de quelles communions crois-tu te flatter ?

- Tu ne comprends rien. Je parle seulement d'une opiniâtreté.
- Et ce n'est pas dérisoire ?
- Laisse-moi sourire.)

Les mythes aujourd'hui se sont interrompus. Ils n'ont pas disparu : depuis des siècles, bientôt des millénaires, nous jouons de leur écume. Mais le mythe ne parle plus ce qu'il était censé parler (ce que nous disons qu'il était censé parler) : cette parole énoncée depuis les choses mêmes, depuis l'atome, cette profération d'une nature, d'un monde, d'une origine redéployés, rendus langage et signes à partir d'eux-mêmes. Le mythe ne parle plus cette parole fondatrice, et il ne doit plus la parler. Une époque est venue où il n'a plus été possible que l'origine s'énonce sans se faire aussitôt furieuse, et pourvoyeuse de charniers. Le mythe était devenu volonté de race.

Et c'est aussi pourquoi il y a deuil sans sérénité, et dénuement sans sourire ni poème, et dénuement. Une écume figée, pornophilie aphrodisiaque, et des obscénités de torture ou d'inanition. Et rien ni personne pour rendre raison ou pour rendre grâce.

Le mythe ne parle plus la parole génératrice, où le sens s'engendrait de lui-même, où le monde s'enroulait sur lui-même, langue de son propre sens, et propre propriété de sa langue. Que le mythe soit interrompu veut dire que ce mode du sens est interrompu. L'interruption du sens : voilà tout simplement cette époque nommée « l'Occident ». Ou bien ce temps qui croit qu'il s'est coupé des temps immémoriaux.

Le mythe interrompu ne parle plus comme il parlait, mythiquement (comme nous pensons qu'il parlait : car les idoles chypriotes ne nous ont jamais rien dit de ce qu'elles ont prononcé, si elles ont prononcé quelque chose).

Ce n'est pas qu'il n'y ait plus rien à dire, ni un silence d'Apocalypse. De l'endroit même, ou de l'envers, où le mythe est interrompu, quelque parole se fait entendre. Ce lieu n'est autre que la surface du mythe, là où cesse sa profondeur de sens, l'écume d'Aphrodite.

Le sens n'est plus donné, si jamais il le fut. Mais l'écume des mots propose le sens. Quelque chose de mouillé : qui ruisselle partout, et qui se perd, se glisse, s'évapore. Sens mêlé toujours d'autre sens, d'autre que du sens, et du sens d'autre chose, sens

métissé. Mais le métissage du sens n'est pas un autre mythe. Il est ce que nous sommes tous, mélange ordinaire infigurable, figure si commune, aussi perdue qu'une idole sans forme âgée de sept mille ans. Le métissage n'est pas une substance, il ne compose pas une autre profondeur. Il n'est que le très lent mouvement de mêlée des hommes et des hommes, des hommes et des dieux, des hommes et des femmes. Salive de mots confus prononcés lèvres contre lèvres, fidèlement.

Le sens écumé, chante-moi.

*

Chante-moi l'île frangée d'écume, ta terre au milieu de l'eau. Déesse de Chypre, où trois villes lui sont consacrées. L'île n'est pas un sol sec, ni un lieu isolé. Elle est baignée, elle a le sol mouillé de toutes parts. L'écume s'y rassemble, l'écume faisant surface, et peau – *chrôs*. *Amphi dè leukos aphros ap'athanatou chrôs*. Peau non mortelle et morceau détaché, venue de la jeune fille : *toi d'epi kourè ethrephthè*. Peau et couleur, *chrôma*.

Aphrodite est une île. Toutes les îles sont Aphrodite, mais la sienne a nom Chypre. Aphrodite chromatique a la teinte du cuivre, *Chyprios chalcos*, *cyprum aes*, *cuprum*. Seul le métal de Chypre contient la pierre cadmienne, la calamine, le vitriol et la substance cendreuse : ainsi l'attestent Posidonius, et Strabon après lui. Tout l'Orient vient chercher le cuivre, et la Crète, et l'Égypte. Viennent les Mycéniens, les Achéens, les Phéniciens, les Assyriens, les Perses. Viennent et font creuser, chargent leurs vaisseaux, occupent les villes, construisent forts, sanctuaires et entrepôts. Viennent les Grecs, les Romains, et Paul de Tarse. Viennent Byzance, les Arabes, Richard Cœur de Lion, l'ordre des Templiers, et le royaume franc de Chypre et de Jérusalem. Viennent les Vénitiens, Eudes de Montreuil, les Turcs et les Anglais. Viennent, s'en vont, reviennent.

Aphrodite cuivrée, bronzée, couleur de glaive et de bouclier. Chypre-la-guerre, mer d'Orient-d'Occident, couverte des rapines, des haines et des blessures de tous les continents. On ne voit plus le sourire de l'écume, pas plus ici qu'en sur l'autre mer, le Golfe au-

delà des sables. Expédié là-bas, un soldat dit : « Quand on est gosse, on croit que c'est amusant. C'est faux ».

*

(Il n'y a plus de péan de victoire. L'épopée se tait avec tous les chants. Guerre sans légende : elle n'est pas à dire.)

*

(Ce qui reste, la voix voilée.)

La profondeur qui monte est la naissance. L'écume est toujours naissante, seulement naissante. Aphrodite n'a pas une naissance : elle est la naissance, la venue au monde, l'existence.

La naissance exige l'écume. Il faut mêler et mouiller pour que naisse la chose même : sa forme inimitable. « L'humide est la cause de ce que le sec prend contour », dit Aristote.

Le lieu de la naissance, Empédocle le nomme : « les gazons fendus d'Aphrodite ». Déesse des jardins, *Aphrodite en kèpois*. Mers d'herbes, herbes de mer, algues, sargasses, varechs, laitues, chevelure luisante, toison trempée, naissance de la fente. Ce qui vient à la surface, et qui écume, est une fente. La fente n'est pas une entaille, elle est une fourche dans l'algue, elle est un fruit, une figue entrouverte sur une mousse humide. Ce sont des lèvres, léchées par la houle. Naître : le nom de l'être. Être délivré, venir à l'ouvert d'un lieu.

Pas de dieux : la chance des lieux.

Et la mer aux lieux agités multiplie le rire : Eschyle le nomme, *kumatôn anarithmon gelasma*, le rire innombrable des flots. Et bien plus tard, Oppien de Cilicie dit le *gelôs*, la grande mer de rire douée, peau de panthère et chlamyde fendue.

Fente, mais sans abîme, sans gouffre et sans profondeur. *Husteron proteron*, ce qui est en arrière, au fond, vient en avant. *Husteron proteron*, figure de rhétorique, aussi nommée hystérologie. La parole de la déesse est une douce hystérie d'écume sans angoisse, sans puissance. Une divinité sans force, *analkis theos*, mais d'où s'échappe, lorsqu'elle saigne, *ichôr*, le sang immortel dont l'écoulement brille et ne fait pas périr.

Rien d'autre qu'une élévation sur l'eau, même pas une marche, une naissance de la fente qui affleure.

Cypris, la déesse de l'île, élève doucement sa fente. Elle est, inconcevable, bien conçue, la levée d'une fente, la motte d'herbe partagée, et sa gemme, et sa clef, *kleitoris*.

*

Mastos, aussi, le sein : la naissance des seins. Une fois encore, l'*etumon* appartient à l'humide. Être mouillé, ruisseler, regorger, déborder. Être ivre. Hors de sens, *aphrosunè*. Ivresse de Cypris : l'existence à la lettre exubérante. *Uber*, mamelle, générosité, *etumon* différant d'un souffle, de celui de l'hyster (**ud-/udh-*). Encore un sourire sur la mer vineuse. Et l'homme envie dans le sein de la femme le gonflement sans arrogance, l'élévation paisible et l'abandon.

Le sein, l'onde, le pli. L'onde, la particule, la lumière. Elle est le sujet du verbe se-propager-à-la-vitesse-de-la-lumière. Le sein naît comme la lumière, comme l'aube au pli du ciel et de la mer. Aphrodite aux yeux de lumière, *ommata marmainonta*, Aphrodite dorée, *chrusè Aphroditè*.

Le pli multiplie les occurrences de l'existence. Le pli n'est pas le pli de l'être : le pli est l'être lui-même.

À la pointe du sein, tout se plie. À toutes les pointes, à toutes les élévations sans fond de la profondeur anadyomène, tout se plie, se replie et se déplie, striures de colonnes immergées, grain lisse de ce bond de peau, âme lactée. Plis du bandeau qui soutient les seins de la déesse, *poikilon*, brodé de dessins aux couleurs multiples, où tout est retracé de la tendresse, de l'amour et de l'oaristys. L'« amour » : cela où il n'entre rien de mythique.

*

Aphrodite pense : elle pèse le poids de l'écume. Ce poids vague, perlé, qui ne pèse rien sur toute la profondeur. *Argynnis aphroditè* est un papillon brillant d'Amérique du Nord. Le poids d'un vol

ténu, qui ne circonscrit pas de territoire. Qui fend les algues, et les vagues, mais les laisse mêlées, toison pleine d'écume, *aphrokomos*.

Non pas « superficielle par profondeur ». La dialectique rompt, aussi bien que le mythe. L'écume la liquéfie et la liquide. Bois flottés, tétons et bourgeons, coquilles relavées des vagues.

Seulement, en tous sens différée, diffractée, une étendue marine, tout ouverte sous ses aisselles, roulant de la blancheur entre ses fesses, au contact du ciel clair.

Cette clarté n'aveugle pas, et pourtant, il n'y a rien pour se guider, à cette naissance nue des sens. Pas une grammaire, pas une logique, pas une foi, pas une politique. Il faut que la pensée se lève nue.

De même que la profondeur s'est levée en surface, de même le plus ancien en nouveauté, en à venir. Cette fuite éperdue de sens que dût être l'origine revient à nous, toute pareille et toute changée : la panique des commencements, la mémoire de nos ténèbres, blanchie d'écume, posée sur l'eau, pesée, léchée par les crêtes des vagues.

(1991)

Vox clamans in deserto

(Au début de la scène, un chien aboie au loin, seul dans le silence. Une vache mugit. Le chien aboiera encore deux ou trois fois pendant la scène.

Un autre animal, un âne par exemple, traversera peut-être l'espace de la représentation.

C'est un espace nu, clair et sonore.)

(Deux personnages apparaissent. Ils ont des voix très contrastées, toutes deux masculines, mais l'une grave et sombre, l'autre légère, fragile, un peu enrouée.)

– J'ai cru entendre une voix, c'est pourquoi je suis venu de ce côté. Était-ce la vôtre ?

– Je ne sais pas. Cela se peut, car il me semble que j'ai parlé tout seul. Mais il y a aussi un chien qui a aboyé. C'est peut-être sa voix que vous avez entendue ?

– Comment aurais-je pu confondre !

– Pourquoi pas ? Les appels des chiens, et ceux d'autres animaux, ne sont pas seulement des bruits. Chacun a sa voix, qu'on peut reconnaître.

– Voulez-vous dire que c'est pour eux une façon de parler ?

– Pas du tout ! Il s'agit de tout autre chose. La voix n'a rien à faire avec la parole. Il n'y a certes pas de parole sans voix, mais il y a de la voix sans parole. Chez les animaux, mais aussi chez nous.

Il y a de la voix avant la parole. Ainsi, puisque je vous connais, je reconnais votre voix avant de distinguer les paroles que vous prononcez, lorsque vous arrivez vers moi.

– Bien sûr, la voix, c'est la face sonore de la parole, tandis que le discours, ou le sens, forme sa face spirituelle.

– On trouverait presque cette façon de présenter les choses chez Saussure, s'il parlait vraiment de la voix, ce qui n'est pas le cas. On trouverait presque cela dans sa distinction des éléments constitutifs de la parole. Mais remarquez que cela le conduit à exclure la phonation, ou la vocalité, de l'étude de la langue, et même, au fond, de l'étude du langage. Il disait :

(on entend la voix de Saussure, prononçant son cours à Genève :)

« les organes vocaux sont aussi extérieurs à la langue que les appareils électriques qui servent à transcrire l'alphabet morse sont étrangers à cet alphabet ; et la phonation, c'est-à-dire l'exécution des images acoustiques, n'affecte en rien le système lui-même. »

– N'êtes-vous pas content de cette analyse ?

– Non, je ne le suis pas, et du reste je suis persuadé que Saussure lui-même ne pouvait pas l'être jusqu'au bout. Il était trop attentif, malgré tout, à l'unité indissociable de ce qu'il appelait la « substance matérielle des mots » et de ce qu'il désignait comme le « système des signes ».

– Voulez-vous dire que la voix fait partie de la langue ?

– Elle ne fait certes pas partie de la langue, au sens de Saussure, pas plus qu'elle n'appartient proprement à la parole : car précisément il ne faut pas la confondre avec la « phonation » (quel vilain mot !), qui n'est qu'une « exécution », comme le dit Saussure. La voix n'est pas une exécution, elle est autre chose, elle vient avant la distinction entre une langue disponible et une parole exécutrice...

– Avant le langage tout entier, par conséquent !

– Si vous voulez, au sens strict des mots, sans doute. Mais justement, ce que je voudrais vous faire entendre – et ce dont je suis certain que Saussure était près de l'entendre –, c'est que la voix,

qui est autre chose que la phonation, appartient au langage par le fait même de lui être antérieure, et en quelque sorte extérieure. Elle est comme une précession intime du langage, étrangère pourtant au langage lui-même.

– Je le veux bien. Mais enfin, dites-moi ce que c'est que cette précession intimement étrangère.

– Je vous le dirai, si vous m'écoutez, moi et quelques autres. Celui-ci, par exemple, entendez-vous ?

(Paul Valéry s'avance. Il parle à voix très basse, il marmonne presque. On finit par distinguer des mots :)

« voix, état élevé, tonique, tendu, fait uniquement d'énergie pure, libre, à haute puissance, ductile... l'essentiel ici est le fluide même... la voix – évolution d'une énergie libre... »

– J'entends bien, mais je ne suis pas certain de comprendre. Pourquoi me faites-vous écouter ce personnage, au lieu de vous expliquer vous-même ?

– C'est qu'il faut entendre la voix de chacun. Ce n'est pas la même. Chacun s'explique autrement, avec sa voix propre. Ignorez-vous que les empreintes vocales sont plus singulières, plus impossibles à confondre que les empreintes digitales, qui sont pourtant déjà si particulières à chacun ?

(Mettant un masque à la ressemblance de Roland Barthes, il prononce :)

« La voix humaine est en effet le lieu privilégié (eidétique) de la différence... »

– Il ne suffit pas de vous faire un discours sur la voix. Il faut encore savoir avec quelle voix le prononcer. Quelle voix parlera de la voix ? Tenez, écoutez celle-ci.

(Entre Jean-Jacques Rousseau, qui déclare :)

« L'homme a trois sortes de voix, savoir, la voix parlante ou articulée, la voix chantante ou mélodieuse, et la voix pathétique ou accentuée, qui sert de langage aux passions. »

– Si je comprends bien ce qu'il vient de dire, et ce que vous disiez auparavant, non seulement chacun a sa voix propre, mais il y a plusieurs voix possibles pour chacun. Cependant, la voix elle-même, la vocalité de la voix, si vous voulez, ou son essence de voix, ce sera ce qui ne parle ni ne chante ni ne donne le ton d'une passion, tout en étant capable de jouer ces trois rôles, et tout en étant apte à devenir aussi bien votre voix que la mienne, celle de ce personnage aussi bien que celle d'un autre. Mais je vous le demande encore : qu'est-ce donc que cette chose-là ?

– C'est la voix même – et il n'est pas évident qu'elle soit une seule chose. C'est la voix qu'on ne peut pas dire parce qu'elle est une précession de la parole, une parole infante qui se fait entendre en deçà de tout parler, jusque dans le parler lui-même : car si elle est infiniment plus archaïque que lui, en revanche il n'y a pas de parole qui ne se fasse entendre par une voix.

– Si bien que la voix, dans son archaïsme, serait en même temps la véritable actualité de la parole, qui est elle-même l'être en acte de la langue...

– Ce n'est pas la voix qui est l'actualité de la parole, c'est toujours seulement une voix, la vôtre ou la mienne, parlante ou chantante, chaque fois une autre. Elle est toujours partagée, elle est en un sens le partage lui-même. Une voix commence là où commence le retranchement d'un être singulier. Plus tard, avec sa parole, il refera des liens avec le monde, il donnera du sens à son propre retranchement. Mais d'abord, avec sa voix, il clame un pur écartement, et cela ne fait pas de sens.

– Toute voix clame dans le désert, comme celle du prophète. D'ailleurs, c'est dans le désert de l'existence délaissée, en proie au manque et à l'absence, que la voix se fait tout d'abord entendre. Écoutez donc ce que dit une femme, une mère.

(Projeté sur écran, le visage de Julia Kristeva dit ces phrases :)

« la voix répond au sein manquant, ou bien se déclenche au fur et à mesure que l'accès du sommeil semble remplir de vides la tension et l'attention de l'éveil. Les cordes vocales se tendent et vibrent pour remplir le vide de la bouche et du tube digestif (réponse à la faim) et les défaillances du système nerveux à l'approche du sommeil... la voix prendra la relève du vide... La contraction musculaire, gastrique et sphinctérienne, rejette, parfois en même temps, l'air, la nourriture et les déchets. La voix jaillit de ce rejet d'air et de matière nutritive ou excrémentielle ; les premières émissions sonores, pour être vocales, n'ont pas seulement leur origine dans la glotte, elles sont la marque audible d'un phénomène complexe de contraction musculaire et vagosympathique qui est un rejet impliquant l'ensemble du corps. »

– Je ne réfuterai pas ce que vous venez de nous faire entendre. Je ne contesterai pas cette voix...

– Croyez-vous qu'une voix puisse jamais être contestable ? J'aimerais au contraire vous proposer cette thèse, que la voix, ou plutôt le partage infini des voix, forme le lieu ou l'élément de l'affirmation indéfiniment multipliée, et qu'il n'y a pas de négation. Il n'y a pas de dialectique des voix, il n'y en a que du langage, et dans le langage.

– Pourtant, cet espace des voix n'est pas plein, ni unifié...

– En effet, il ne l'est pas. Il n'est fait que de l'espacement ou de l'écartement des voix. Chacune différente, et chacune constituée par un écart, par une ouverture, tube, tuyau, larynx, gorge et bouche traversés de ce rien, de cette émission, de cette expulsion de voix. La voix crie au désert parce qu'elle est d'abord elle-même ce désert déployé au milieu du corps, en deçà des mots. Ce serait ça, son affirmation – et non pas la contrepartie d'une négation. Un désert, chaque fois, chaque voix, un désert singulier.

– Vous avez sans doute raison. Mais je voulais dire que sans réfuter cette voix du rejet, on pourrait proposer une tout autre manière d'entendre ce qui jaillit dans les cris de la petite enfance. C'est-à-dire aussi une tout autre manière de comprendre la *vox in deserto* : *vox clamans* plutôt que *vox clamantis*. La voix ne répon-

drait pas au vide, comme le disait cette personne, mais elle exposerait le vide, elle le tournerait vers le dehors. La voix serait moins le rejet que le jet d'un vide infini ouvert au cœur de l'être singulier, de cet être abandonné. Ce qu'elle exposerait ainsi, dans une espèce de manière d'offrir l'abîme, ce ne serait pas un manque. Mais ce serait ce défaut de plénitude ou de présence qui n'est pas un défaut, parce qu'il est la constitution la plus propre de l'existence, ce qui la fait ouverte, d'avance et pour toujours ouverte, hors d'elle-même. Dans la voix, il y aurait ceci : que cet existant n'est pas un sujet, mais qu'il est une existence ouverte et traversée par ce jet, une existence elle-même jetée au monde. Ma voix est avant tout ce qui me jette au monde. Si vous voulez bien prendre mes mots avec une certaine légèreté, je dirais qu'il y a dans la voix quelque chose d'irrévocablement extatique.

– Pensez-vous au chant ?

– Bien sûr ! comment n'y penserais-je pas ? Notez bien que je ne vous parle pas de pâmoisons lyriques. Mais celui qui chante et celui qui l'écoute chanter sont le plus sûrement, le plus simplement mais aussi le plus vertigineusement hors d'eux-mêmes. Écoutez.

(Il met en marche un magnétophone. On entend les vocalises de la Reine de la Nuit, puis la scène de la folie du roi dans Nabucco.)

– Celle ou celui qui chante, le temps de son chant, ce n'est pas un sujet.

– Mais pourquoi répétez-vous qu'il n'y a pas de sujet dans la voix ? Il faut bien un sujet de la voix, et même, si je vous ai compris, il faut un sujet pour chaque voix singulière. Je dirais au contraire que la voix est la marque irréfutable de la présence d'un sujet. C'est son empreinte, comme vous disiez. Et c'est bien ainsi qu'il faut comprendre que l'on parle de la voix d'un écrivain : son style, sa marque propre, inimitable.

– Je vous accorde cette empreinte, ou cette signature indélébile de la voix. Mais il s'agit de savoir, avant l'impression de l'empreinte, dans le tracement, dans l'ouverture et dans l'émission de la voix, ce qui est le plus proprement vocal. Or cela ne relève pas

du sujet. Car le sujet, c'est un être capable d'avoir en soi et de supporter sa propre contradiction...

– Je reconnais la voix de Hegel!...

– C'est vrai. Je pensais bien, du reste, que vous alliez la reconnaître. Cependant, Hegel a plus d'une voix – comme quelques-uns parmi les plus grands...

– Une grande voix, ce serait toujours plus d'une voix? Serait-ce donc pour cette raison qu'ils écrivent si souvent des dialogues, comme Platon, Aristote, Galilée, Descartes, Heidegger?

– Peut-être. Mais, dialogue ou pas, il y a de la polyphonie au sein de toute voix. Car la voix n'est pas une chose, c'est la façon dont quelque chose – quelqu'un – s'écarte de soi-même et laisse résonner cet écart. La voix ne sort pas seulement d'une ouverture, elle est ouverte en elle-même, sur elle-même. La voix donne sur de la voix en elle. Une voix s'offre d'un seul coup comme une pluralité de portées vocales...

– Pardonnez-moi, j'aimerais qu'on revienne à Hegel. Vous l'avez oublié.

– C'est vrai, je l'avais oublié. Mais en fait, nous sommes mieux à même d'entendre une de ses autres voix. Précisément, celle avec laquelle il parle de la voix. Car la voix, pour Hegel, est d'avant le sujet. Elle le précède, ce qui veut dire, bien entendu, qu'elle a affaire à lui – et je vous accorderai, si vous me passez ce mot, qu'elle lui fraye la voie. Mais elle n'est pas la voix du sujet.

– Si je vous suis bien, il faudrait dire au contraire que c'est la voix du sujet – justement parce que c'est elle qui lui fraye la voie –, mais qu'il n'y a pas de sujet de la voix. Mais je ne sais pas encore pourquoi c'est ainsi. Vous ne m'avez pas fait entendre les deux voix de Hegel.

– La première, c'est la voix du sujet. Elle prononce, sur ce ton imperturbable que vous avez reconnu, que l'être et la vérité consistent à supporter en soi sa propre contradiction. Le sujet est ainsi celui dont le rapport à soi passe par sa propre négation, et c'est ce qui lui confère l'unité infinie d'une inépuisable présence à soi – jusque dans son absence, c'est-à-dire, pour ce qui nous occupe, jusque dans son silence. Avec la voix, il ne s'agit pas d'un silence qui ferait du sens, et ce n'est pas une absence du sujet qui

se fait entendre. Je l'ai dit, c'est une affirmation, ce n'est pas une négation. La voix n'est pas une contradiction supportée, c'est-à-dire à la fois posée et déposée, surmontée. Elle est à l'écart de la contradiction aussi bien que de l'unité. C'est alors qu'il faut entendre l'autre voix de Hegel, l'autre ton qu'il prend pour parler de la voix. Écoutez.

(Hegel parlant avec Schelling et Hölderlin, qui prononcent eux aussi certaines des phrases qui suivent, sans que cela fasse une véritable conversation :)

« La voix commence avec le son, le son est un *état de tremblement*, c'est-à-dire un acte d'oscillation entre la consistance d'un corps et la négation de sa cohésion. C'est comme un mouvement dialectique qui ne parviendrait pas à s'accomplir, et qui en resterait au battement... Dans le tremblement sonore d'un corps inanimé il y a déjà de l'âme, une espèce d'aptitude mécanique à l'âme... Mais la voix s'élève proprement d'abord dans l'animal... Elle est son acte de trembler librement en lui-même... Dans ce tremblement, il y a son âme, c'est-à-dire qu'il y a cette effectivité de l'idéalité qui fait une *existence* déterminée... L'identité de l'existant – c'est-à-dire la présence concrète de l'Idée même – commence toujours dans le tremblement. Ainsi, l'enfant dans le sein de sa mère, cet enfant qui n'est pas autonome et n'est pas un sujet, est traversé d'un tremblement par le partage originaire de la substance maternelle... Ce n'est pas une voix audible, pourtant, cela doit faire un bruit dans les entrailles de la mère. C'est la vocalise bredouillée de l'accès à l'être... L'âme est l'existence singulière qui tremble en se présentant, dont le tremblement est la présentation... C'est le sujet *singulier*, c'est-à-dire que ce n'est pas l'unité infinie de la subjectivité, ce n'en est que la singularité... Cette âme singulière se donne forme ou figure, c'est là son œuvre d'art... l'œuvre d'art du tremblement... Et lorsqu'il s'agit de l'homme, cette œuvre d'art est la *physionomie* humaine, avec la station droite, la main, la bouche, la voix, le rire, le soupir, les larmes... et quelque chose baigne tout cela, c'est un ton spirituel qui révèle immédiatement le corps en tant qu'extériorité d'une

nature supérieure. Ce ton est une modification légère, indéterminée, indicible : il n'est qu'un signe indéterminé et imparfait pour l'universel de l'Idée qui se présente ici. Ce ton n'est pas le langage. Il lui fraye la voie, peut-être. Il est cette modification indicible, cette modulation de l'âme qui tremble, qui pleure et qui soupire, et qui rit aussi... L'esprit qui tremble en se manifestant, sans encore s'être approprié sa propre substance spirituelle... »

(Les trois personnages s'éloignent. On entend chanter très doucement le début du lied de Schubert, Gretchen am Spinnrade :)

« Meine Ruhe ist hin, mein Herz ist schwer, Ich finde, Ich finde sie nimmer... »

– Je suis saisi, je vous l'avoue. Mais votre Hegel n'était pas seul, ils étaient trois à parler.

– En effet. Mais c'était lui, pourtant, je vous assure, c'était lui, ou la voix d'une époque...

– Ai-je bien compris, si je dis que cette modification dont ils parlaient, cette modulation spirituelle répandue sur tout le corps, ce serait en somme la voix de la voix, ce serait le son ou le ton dans lequel résonne proprement ce qui par ailleurs tremble dans la gorge ouverte? Ce ton ou ce son général – celui de l'homme, celui d'un animal, de tel homme ou de tel animal, le son général à chaque fois de la différence singulière qui vibre – donnerait le ton de la voix, et réciproquement, la voix ferait entendre le tremblement particulier de ce ton... Chacune serait la voix de l'autre : la voix qui n'est pas une voix, qui est le ton de l'âme répandu sur le corps, lui donnant l'existence par son épanchement, et la voix qui est la voix de cette existence, émise par sa bouche et sa gorge.

– Oui, je crois qu'on peut le dire ainsi. Vous comprenez donc qu'il n'y a pas là de sujet. Une voix a sa voix hors d'elle-même, elle n'a pas en elle sa propre contradiction, ou bien, en tout cas, elle ne la supporte pas : elle la jette au-devant d'elle. Elle n'est pas présente à soi, elle est seulement une présentation au dehors, un tremblement qui s'offre au dehors, le battement d'une ouverture – encore une fois, un désert étalé, exposé, avec les couches d'air

qui vibrent dans la chaleur. Le désert de la voix au désert, toute sa clameur – et pas de sujet, pas d'unité infinie, ça part toujours dehors, sans présence à soi, sans conscience de soi.

– Cela me rappelle quelqu'un qui disait – je vous cite ça de mémoire – que l'homme n'a pas de voix, à la différence des animaux, qu'il a seulement le langage et la signification comme une manière de combler ce manque de voix, et aussi de s'efforcer vers cette voix absente...

– C'était Giorgio Agamben. Il disait que la voix était la limite de la signification, non comme un simple son qui serait dépourvu de sens, mais « comme pure indication d'un événement du langage ».

(Agamben, sur le côté de la scène, ajoute très vite :)

« Et cette voix qui, sans rien signifier, signifie la signification même, coïncide avec la dimension de signification la plus universelle, avec l'être. »

– Je me souviens d'un autre encore, qui disait :

(une voix d'enfant, off)

« Le sens est abandonné au partage, à la différence des voix. Il n'est pas un donné antérieur et extérieur à nos voix. Le sens se donne, il s'abandonne. Il n'y a peut-être pas d'autre sens que cette générosité. »

– Ce sens du sens, c'est comme la voix de la voix : ce n'est qu'ouverture, tremblement d'ouverture dans l'envoi, dans l'émission de quelque chose qui est destiné à être entendu – mais rien d'autre. C'est-à-dire que ce n'est pas fait pour revenir à soi...

– Pourtant, ça résonne en soi-même...

– Oui, mais sans revenir à soi, sans se reprendre pour se répéter et s'entendre soi-même...

– Mais la voix qui s'entend soi-même ne le peut qu'en gardant le silence. Vous le savez bien, Derrida l'a montré.

– Bien sûr. Et c'est pourquoi la voix qui ne garde pas le silence, la voix qui est une voix, ne s'entend pas. Elle n'a pas en soi ce silence pour s'entendre proférer un sens au-delà du son. C'est une autre façon de ne pas avoir en soi sa propre contradiction. Elle n'a pas en soi ce silence, elle résonne seulement, au dehors, au désert. Elle ne s'entend pas – ou pas vraiment – mais elle se fait entendre. Elle s'adresse toujours à de l'autre. Tenez, justement, puisque vous le citiez à l'instant, écoutez-le.

(Derrida, parlant devant un magnétophone portable que lui tend une jeune femme :)

« Quand la voix tremble... elle se fait entendre *parce que* son lieu d'émission n'est pas fixé... vibration différentielle pure... une jouissance qui serait jouissance d'une plénitude sans vibration, sans différence, me paraît être à la fois le mythe de la métaphysique – et la mort... Dans la jouissance vivante, plurielle, différentielle, l'autre est appelé... »

– Mais alors, il est appelé par rien, même pas par son nom. C'est la voix seule, qui ne dit rien, mais qui appelle ?

– Elle ne dit rien, cela ne veut pas dire qu'elle ne nomme pas. Ou du moins, cela ne veut pas dire qu'elle ne fraye pas la voie au nom. La voix qui appelle, c'est-à-dire la voix qui est un appel, sans articuler aucune langue, ouvre le nom de l'autre, ouvre l'autre à son nom, qui est ma voix jetée vers lui.

– Mais il n'y a pas encore de noms, s'il n'y a pas de langue. Il n'y a rien pour fixer cet appel.

– Oui, elle appelle l'autre là où seulement, en tant que l'autre, il peut venir. C'est-à-dire, au désert.

– Qui donc vient au désert, sinon les nomades qui le traversent ?

– Précisément, la voix appelle l'autre nomade ; ou bien, elle l'appelle à devenir nomade. Elle lui lance un nom nomade, qui est une précession de son nom propre. Qui l'appelle à sortir de soi, à donner de la voix à son tour. La voix appelle l'autre à sortir dans sa voix. Tenez, écoutez.

(Un homme du désert dévoile son visage et lit dans un livre de Deleuze :)

« La musique, c'est d'abord une déterritorialisation de la voix, qui devient de moins en moins langage... La voix est très en avance sur le visage, très en avant... Machiner la voix est la première opération musicale... Il faut que la voix atteigne elle-même à un devenir-femme ou à un devenir-enfant. Et c'est là le prodigieux contenu de la musique... C'est la voix musicale qui devient elle-même enfant, mais en même temps l'enfant devient sonore, purement sonore... »

– L'autre est appelé là où il n'y a pas de sujet, ni de signification. C'est le désert de la jouissance, ou de la joie. Ce n'est pas désolé, même si c'est aride. Ça n'est ni désolé ni consolé. C'est en deçà du rire et des larmes.

– Pourtant, ne faut-il pas au moins accorder – vous sembliez le faire, tout à l'heure – que la voix sort d'abord avec des pleurs ?

– C'est vrai, c'est la naissance de la tragédie. Mais ce qui précède cette naissance, c'est l'enfement de la voix, et il n'est pas encore tragique. Ce sont des pleurs, des cris qui ne savent rien du tragique, ni du comique.

– Faut-il comprendre qu'ils ne savent rien que leur propre sortie, leur propre effusion, un corps qui s'ouvre et qui s'exhale, une âme qui s'étend ?

– Oui, c'est une étendue ouverte – *partes extra partes* – et qui vibre – *partes contra partes*. Ça ne parle pas, ça appelle l'autre à parler. La voix appelle l'autre à parler, à rire ou à pleurer – en moi-même, déjà. Je ne parlais pas, si ma voix, qui n'est pas moi et que je n'ai pas en moi, bien qu'elle me soit absolument propre, ne m'appelait, c'est-à-dire n'appelait à parler, rire ou pleurer, cet autre en moi qui peut le faire.

(Montaigne, assis à sa table, et tout en écrivant :)

« ... le branle mesme de ma voix tire plus de mon esprit, que je n'y trouve lors que je le sonde et employe à part moy. »

– Valéry disait (*il tire un volume de sa poche, et lit*) : « ... le langage issu de la *voix*, plutôt que la voix du *langage* »...

– Et c'est aussi pourquoi il pouvait dire : « la voix définit la poésie pure ».

– La poésie ne parlerait donc pas ?

– Si, elle parle, mais elle parle de cette parole qui n'exécute pas une langue, et de laquelle au contraire, issue de la voix, une langue vient à naître. La voix est la précession du langage, elle est l'imminence du langage dans le désert où l'âme est encore seule.

– Vous disiez qu'elle y faisait venir l'autre !

– Mais oui, c'est ainsi que l'âme est seule : non pas solitaire, mais avec l'autre, dans l'appel de l'autre, et seule par rapport aux discours, aux opérations, aux occupations.

– En effet, c'est l'âme elle-même que la voix appelle dans l'autre. C'est ainsi qu'elle fait venir le sujet, mais elle ne l'installe pas encore. Elle l'évite, au contraire. Elle n'appelle pas l'âme à s'entendre, ni à entendre aucun discours. Elle l'appelle, cela veut dire seulement qu'elle la fait trembler, qu'elle l'émeut. C'est l'âme qui émeut l'autre dans l'âme. C'est cela, une voix.

(1986)

« Dans ma poitrine, hélas, deux âmes... »

Pour accompagner L'Isola del silenzio

de Claudio Parmiggiani

Faust 1

Peine perdue, philosophie,
juristerie et médecine,
autre peine perdue, théologie, physiologie et vous,
savoirs de toute espèce,
toutes vos peines sont perdues avec les miennes.

Prenez bien garde, car dans peu de temps il ne restera rien de vous, connaissances, sagesse, dépôts vénérables des nuits d'étude et des vies de pensée. Rien ne restera que mon poing serré sur vos pages déchirées que je lancerai dans le foyer.

La cloche parle (la cloche du beffroi)

Je fais résonner le tocsin d'un incendie qui se propage à travers vous, vos pages, vos volumes et vos rayons, vos images, vos idées. Ô souvenir d'Alexandrie, de Sarajevo, de l'empereur Chi Hoang Ti ! Ici pourtant une substance instable a pris feu spontanément, sans qu'aucune cause externe vienne y porter l'étincelle. Nul incendiaire, nul porteur de torche ou de lance-flammes, nul tireur

de phosphore ou de napalm. Mais une brûlure s'est formée à même vos écritures et vos symboles, dont le brasillement s'est étendu sans peine à travers les mots et les phrases, à travers les images, les plans, les équations et les diagrammes.

Et, bien sûr, à travers les grimoires des concepteurs de feu, d'étope, de goudron, de salpêtre et de poudre noire, des alchimistes de la combustion et de la consommation : eux aussi, leurs volumes brûlent.

Faust 2

Peines perdues, pensées, méditations et réflexions, et vous aussi enquêtes et traités, manuels, almagestes, antiphonaires et bestiaires, missels, bréviaires et recueils, bibles et corans, sùtras, psautiers et chansonniers, albums et atlas. Prenez garde car je ne vous laisserai pas subsister. Je vous préviens, mais ne vous laisse aucune chance d'échapper à ma fureur. En vérité, rien ne vous gardera, et vous ne trouverez de sûreté en nulle place. Je fais lever en vous mais contre vous une rage sans pareille, une exaspération que soulève l'ardeur de consumer tout savoir et tout discours.

Ce que je veux, c'est votre esprit carbonisé, vos raisons roussies et cramées sous vos reliures changées en charbons et ces charbons en terrils, en crassiers épais.

La cloche parle (celle du campanile)

Je sonne le tocsin mais il ne sert à rien. Vous ne fuirez nulle part : vous n'avez pas de lieu où courir vous réfugier. Vous ne résidez qu'en vous-mêmes et sur vous-mêmes repliés. Vous êtes pareils à une cité fortifiée et embrasée de toutes parts, et dont les remparts interdisent la fuite. Vous voici, livres, livrés à votre propre flamme, et qui s'est jamais sauvé de ce qui le détruit depuis son propre cœur ? Ce n'est pas un autodafé qui vous détruit, car eux aussi, les faiseurs de bûchers, les pyromanes de l'esprit, eux aussi leurs livres brûlent avec leurs doctrines incendiaires.

Faust 3

Une considérable pyramide de volumes calcinés et refroidis comme les moellons d'un mausolée, voilà ce que je convoite et voilà ce que j'obtiens. Un amoncellement, un amas de volumes brûlés, toute lisibilité enfouie entre leurs pages que la chaleur a soudées en dissipant la distinction de l'encre et du papier, avec elle la déhiscence du signifiant et du signifié, enfin la distinction du sens et de la cendre. Voilà ce que je veux : incendier le signe et le sens.

La cloche parle (la cloche d'or)

Il ne parlera plus du sens. Il ne le déchiffrera plus. Il ne l'interprétera plus. Tout simplement, il ne le comprendra plus. Il n'en sera plus là. Mais serré dans son poing comme un fruit trop mûr qui s'écrase et dont le jus gicle entre les doigts, ce qui fut le savoir finira par s'absoudre de tout rapport, de tout surplomb, et tout ira s'abîmer ou s'exalter dans l'acte pur.

Il ne veut plus le savoir, il veut sa mort et il l'annonce. Il refuse l'insupportable distance entre le savoir su et le savoir sachant, entre le savant et la science, entre la science et elle-même, cet intolérable et non réductible détour qui lui renvoie sa conscience de soi comme la garantie nécessaire de son assurance : l'évidence d'un savoir de soi au fond de tout savoir de l'autre, l'objet, la chose, le monde, la langue aussi et enfin la pensée elle-même, sa noèse, sa notion, son jugement.

Je sonne l'extinction de la connaissance et du discours, de la proposition et de la phrase, des catégories et des syncatégorèmes, des copules et des virgules. Je sonne un carillon monotone et interminable dans sa résonance silencieuse car l'extinction est elle-même interminable. La pensée ne s'abolit pas dans ce mouvement violent qu'il lui imprime pour épouser la chose et l'idée même, pour fondre l'une en l'autre et leur bloc compact en une

pâte de verre noir. Il se forme un cristal qui retentit en fréquences rythmées du battement de son propre service funèbre. La pensée pense encore.

Faust 4

Ce que je veux, c'est faire la pensée identique à l'être dont elle est la pensée. Non pareille, ni semblable, ni analogue, mais identique. Être et pensée, une même chose. Un vieux poème disait cela, mais je ne veux plus qu'un poème le dise. Ce poème aussi brûlera ; d'ailleurs, il a déjà perdu plus d'un papyrus et plus d'un vers.

Mais il faut pour cela, pour aboutir à la même chose, que l'on entende bien les verbes : penser et être, non pas la pensée et l'être. Car la pensée peut bien prendre l'être pour objet, et l'être peut bien avoir la pensée comme une de ses espèces, comme une chose parmi d'autres. Mais si penser est être, alors il n'y a plus d'objet ni de chose. Tout revient à l'identique : penser, c'est peser, or on voit bien que de manière identique être c'est encore peser. Rien n'est sans poids, rien n'est sans appuyer sur un sol ou sur soi-même. Ce qui n'appuie ni ne pèse, fût-ce du poids le plus infime, se dissipe en vapeur, en fumée, puis en pure dissipation.

Voilà pourquoi, mes livres, je vous brûle. Je vous rends à votre apesanteur. Je ne retiens rien de vous. Je ne veux que le poids, la pesée des choses dans une balance de justice. La gravité d'une juste pesée des choses, sans interposition de signification ni de valeur.

La cloche parle (*the bell jar*, la cloche de détresse)

Il aimait les livres, leurs lignes suivies du doigt, leurs pages tournées avec lenteur pour accompagner sans rupture le passage d'un mot à l'autre entre le recto et le verso, les deux faces de la même minceur. C'est seulement le reste d'épaisseur de cette minceur qui l'irrite et le met hors de lui. Plus encore par conséquent

les minceurs empilées du livre, leur volume importun entre lui et le monde, entre lui et la chose même, entre lui et l'acte. Car il veut l'acte, il le veut du début à la fin et de telle sorte qu'il n'y ait plus ni commencement ni achèvement, mais une seule action présente à soi de part en part et rassemblée en soi avec une telle énergie, dans une intensité telle que sa durée tout entière est égale à un instant et que son spectacle est celui d'un rêve où tout est simultané et où l'ordre des raisons n'a point de place parce que leur consécution n'a pas lieu d'être mais tout est donné ensemble, la raison et l'effet, la conception et l'exécution, lui-même enfin et ce qui n'est pas lui, cela en quoi il veut passer et aller exister comme l'homme le veut en l'enfant, en l'animal ou en la femme. Hélas, qui ne voit que l'homme disparaît alors et que ce n'est plus lui qu'on trouve hors de lui, mais sa perte, sa confusion et sa démente ? Qui ne le voit, sauf lui ?

Lui ne voit rien, mais il s'enfonce dans la pesanteur solennelle et compacte de l'être.

Faust 5

Je vois l'étendue se résoudre en un point, et la durée se contracter dans l'instant où ce point se forme, au croisement de mon acte et de l'effectivité. Nulle dimension, nul délai, nulle attente. Demain vient aujourd'hui et y demeure. Nous sommes exténués d'attendre et de transformer en attente ce qui ne consiste en rien d'autre qu'en intervalles immobiles entre le même et sa répétition. Il faut serrer le poing, je veux dire mon poing, « *meine Faust* », mes doigts fortement repliés sur la paume et formant la main en massue, en étau, en arme de destruction massive qui tout d'abord écrase en elle l'extériorité du monde, toutes ses excroissances et les protubérances, les tumeurs de l'être. J'ai cessé d'attendre un avenir, un sauveur, une chance. Si je ne suis pas déjà ce que je suis, comment pourrais-je le devenir ? Cela, moi-même, ne me sera donné de nulle part ni par personne si déjà mon poing serré ne le contient pas comme son serrement même, et son serment. Dans mon poing se résolvent en cendres les savoirs et les

histoires, consumés sans flamme par la seule constriction terrible de mes phalanges qui se soudent entre elles et ne font plus qu'un éclat de silex brandi à bout de bras, à bras tendu désormais dirigé vers plus rien que ce silex même auquel tout se conforme en s'écrasant.

La cloche parle (cloche de verre au jardin potager)

C'est la croissance qu'il supprime. Non pas cette croissance qui reproduit l'identique et l'équivalent en le recapitalisant toujours dans de nouveaux programmes, mais celle qui suit d'une naissance, celle qui développe une conception, *cresco, creo*, le soin et le mûrissement d'un être qui existe. Cette croissance qui sort de presque rien, d'une rencontre, d'un hasard, d'un *clinamen* des atomes, d'une inclinaison des passions. Celle qui livre non pas à l'attente, mais à cette disponibilité qui n'attend même pas et qui seulement se dispose, se laisse disposer. Le mûrissement du fruit, mais aussi comme il se détache et tombe flétri dans l'herbe où les insectes le mangent avec les vers et les oiseaux. Comment a-t-il oublié ça ? Il a voulu des serres à forcer et des fruits impérissables, jamais flétris et jamais mûrs non plus. Comme il veut le fruit sans délai il veut aussi le savoir sans livre et l'histoire sans récit. Il veut l'homme sans déchirure ni ouverture, le poing fermé que l'infini ou bien l'improbable ne desserrent plus.

Faust 6

L'innommable est le seul nom qu'à la fin je peux accepter. Non pas le nom qui surpasse tous les noms et les dénomme tous en se surnommant lui-même, mais l'innommable dont le nom même corrompt et ronge tous les noms, l'innommable comme un dégoût des noms, un haut-le-cœur et une révolusion.

La cloche parle (cloche poussée par le vent au milieu
des drapeaux de prière, au passage du col)

Il faut pour entendre le nom tout d'abord écouter le son. Il faut laisser résonner l'effet simple d'un froissement, d'un battement. Ce qu'une cloche veut dire, c'est avant tout le branle de son battant contre ses parois bien évasées. Elle frappe à sa propre paroi pour se renvoyer à soi-même depuis l'autre bord de son ouverture. Celle-ci tourne vers le sol une bouche d'ombre dans laquelle bat cette langue lourde, ce doigt ou ce plectre de fer. On peut en tirer un supplice atroce, mais on peut aussi la comprendre comme l'annonce de toute langue, comme l'appel à toute langue et à toute nomination – c'est-à-dire au désir d'étreinte, à ce désir exaspéré d'être enlacé aux choses par leurs noms. La cloche appelle à la parole, le *Glockenspiel* aux jeux et aux prières de la parole qui apaise.

Faust 7

Ne plus déchiffrer, mais déchirer. Défaire le tissu de signes qui nous enveloppe le monde pour nous le déballer plus tard aigri, mal conservé. Aller aux choses mêmes : Oh ! que ma quille éclate ! Comme on coule le métal d'une cloche pour fondre un canon, de même...

Mais je le sais : à mon approche les choses mêmes se dérobent. Ce qui les faisait *mêmes*, elles-mêmes, s'altère et se gâte. Leur belle mêmeté recule sitôt qu'en l'atteignant je la dérange et je la trouble.

Je dois donc d'autant plus me défaire des signes et de tout moyen d'approche. Il me faut me déprendre même des sens qui m'informent. Il ne s'agit plus de voir, ni d'entendre, pas même de flairer, de goûter ou de palper. Pas même un toucher, non, car il garde la chose à distance de peau, et ce n'est pas ce que je veux. Ce n'est pas ce que nous voulons, ô mes contemporains ! Nulle peau, nulle membrane, mais nous voulons ne faire qu'un avec la chose sans que notre arrivée modifie rien en elle.

Je me perdrai au fond d'elle, si bien qu'on n'y trouvera plus aucun vestige, plus aucune trace de moi. J'ouvrirai un monde

sans traces, sans la moindre rayure ni la moindre flexion. Aucune trace, aucune modification de la surface sur laquelle seulement circulent des grains d'énergie vivement déplacés, échangés, permutés et combinés. Un instant suffit, un point d'instant suffit, un simple déclic – une onomatopée, un bruit brut, une cloche fixée en point d'orgue – non pas l'instant qui demeure mais celui qui claqué à la manière d'un fouet. Non pas l'instant qui s'attarde à lui-même et qui jouit, mais celui qui fuse et qui étincelle en embrasant une traînée de poudre.

Pétri et plastifié au cœur de la chose, je disperse les signes et n'agis plus que par signaux transmis d'un bout à l'autre de mon appareillage, de ma grande station tentaculaire à partir de laquelle je mesure en temps réel les vitesses d'éloignement de tous les mondes ensemble, leur expansion indéfinie à partir d'un grouillement de particules en actions réciproques. À travers la communauté des propagations, le réseau des conducteurs, les charges et décharges de leurs tensions, je fais monter en puissance une fréquence inouïe d'échanges et de connexions. Moi-même me voici, dans une maintenance impeccable et transparente à soi, privée de sens, vérité pure enfin capable de s'évanouir dans sa propre manifestation.

La cloche parle (le bourdon)

Il ne sent pas comment les signes insistent autour de lui. Il ne perçoit pas leurs glissements. Il n'entend pas leurs chuintements. Il ne devine pas leurs frôlements. On ne se défait pas ainsi de leurs intrigues. Ils tressent des filets, ils tendent des câbles dans le vide, ils ourdissent, ils trament, ils nouent et ils dénouent.

Lui-même lorsqu'il parle, ne s'entend-il pas? N'est-il pas le premier à recevoir, dans l'écho de sa voix sous son crâne, la trace d'une autre voix qui s'est envoyée dans la sienne de plus loin, de plus avant que lui? Oui, il entend cela : il entend dans son monde rapide et feutré quelques souffles venus d'un monde très ancien, plein de lenteur et de vacarme.

Il ne peut faire qu'il se confonde avec la chose, car les choses elles-mêmes ne se confondent pas entre elles et leur principe plus

ancien que tout principe, leur raison d'avant toute raison, si reculée dans les âges du monde que son recul est douloureux à considérer, leur raison primordiale et privée de raison n'a pas d'autre énergie que celle d'une séparation toujours recommencée et dont l'origine elle-même est déjà séparée de soi, orifice ouvert, écart et béance des lieux d'où se font les naissances, les provenances, les excroissances. Qu'il soit séparé jusqu'à s'éprouver retranché de toutes choses, voilà par où le monde se donne à sentir, s'ouvre à son sentiment. Dans sa poitrine, hélas, deux âmes se séparent, se distinguent et se déchirent même en tirant trop fort sur leurs minces téguments. Mais lui, ce malheureux, voilà qu'il prend cette tension entre ses deux âmes pour une scission et une expulsion du sens. Pour une liquidation et une néantisation.

Il a et il n'a pas raison. Je bats sans discontinuer entre les deux, entre lui-même et lui-même. Il a raison de refuser le séparé. Il a tort de ne pas l'accepter. Nous sommes séparés, et le sens est fait de notre séparation. Nous sommes séparés en rochers et en poissons, en mousses et en nuages, en loups et en citoyens, en *je* et en *tu*, en homme et femme, en voir et toucher. Nous sommes séparés, cela fait sens, c'est-à-dire distance infranchissable et fragile, porteuse d'elle-même et rien de plus – mais porteuse, oui, porte ouverte à nous entre-tenir.

Faust 8

Je voulais que le monde cesse d'être muet comme il l'est devenu, et depuis longtemps maintenant. Je voulais que le monde parle et qu'à cette fin une parole véritablement parlante dépose sa puissance au creux des choses mêmes. Je voulais un silence éperdu de ferveur pour l'immédiateté de nos actes, de nos calculs, de nos opérations prodigieuses. Je voulais que la langue cède le pas à une indicible stupeur et à des transformations, des révolutions insensées. Oui, l'insensé ne cessait pas de me guider, et comment cependant pourrait-il orienter ?

Il ne peut guider, mais il égare consciencieusement et obstinément. Cependant l'insensé n'est pas un autre que le frère de sang

et de lait de tout ce qui réclame raison et cause finale, justification, rédemption. Comme il est difficile de les distinguer ! Comme il est impossible de détacher par une coupe claire l'instant qui se fige et celui qui passe, celui qui se retient et celui qui s'offre. Comme il est improbable de trier entre sens et non-sens, entre signe et touche, entre parole et silence.

À vous, livres brûlés, je vois revenir un cortège muet de cendres qui répandent sur vous les traces d'une fuite toujours à venir.

Ne rien dire et tout dire, faire silence et rassembler le sens en un verbe souverain, c'est même ambition, même déception. Livre saint et livre en cendres ont le même texte couleur de suie, couleur de nuit.

Mais vous restez, livres mal consumés, fragments tombés sur le côté des flammes ou bien restés blottis dans l'épaisseur encore intacte des volumes épais. Vous survivez encore, pages noircies sur lesquelles on peut déchiffrer les restes d'un poème, et s'émouvoir de sa beauté de ruine. Vous insistez, pages roussies qui laissent apparaître des pensées amorcées, des conclusions tronquées, mais avec elles le mouvement d'une inquiétude, la levée d'un élan, autant d'invites à reprendre.

Peut-être est-il nécessaire et désirable que les livres brûlent et qu'il en reste des signes calcinés pour un déchiffrement fiévreux, inquiet, en mal de sens et de vérité. Mais peut-être n'y a-t-il là rien de plus qu'un désir de me justifier ?

La cloche parle (la cymbale, le gong)

Ne rien dire, tout dire, dire la chose même et enfoncer le mot dans sa pure présence de chose, cela revient au même, à la même fureur. C'est toujours oublier la caresse du signe, l'effleurement des significations toujours biaisées, jamais accomplies. Ni l'explicite ni l'implicite ne témoignent de rien, mais seulement le dépliement ou le pliage, toujours à mi-course. Ne pas tout dire mais laisser dire quelque chose de toutes choses.

La misère du savoir est grande, non moins grande celle du récit, pour autant qu'on en guette la fin et qu'on en escompte le gain.

Mais chemin faisant, cette misère se connaît et prend pitié de soi. Elle se rend justice ainsi. Le savoir s'allège des choses sues, et le récit des choses relatées. Il reste cependant la brûlure du sens que n'éteint pas la vérité froide et cramée.

Tels sont les restes des livres qui se seront d'eux-mêmes embrasés – mais lui n'en a rien su, lui qui a cru les avoir enflammés. Les restes sont une brûlure qui ne se peut refroidir. Les mots ne cessent pour finir de nous manquer, dans l'amour et dans l'horreur, mais leur manque témoigne encore pour eux, il témoigne pour leur insistance maladroite. Pour que les mots lui manquent dans l'extase ou dans la syncope, il aura fallu que d'abord ils s'écrivent et de leur écriture il sera resté sur les feuillets noircis des traces illisibles qu'il nous revient enfin de transcrire en une langue à inventer.

Il est vrai que notre savoir ne sait plus que savoir, et notre récit réciter. Mais nous parlons encore avec des mots de cendre, et nous traçons encore des signes pour seulement nous signaler. Nous pouvons oublier toutes les incantations et toutes les évocations de l'innommable, mais en avant de nous, nous faisant signe encore, s'avance chaque fois un nouvel innommé, qui fait signe sans signifier.

Faust 9

Les cloches se sont tues. Il n'y a plus d'alarme ni d'annonce. Les minarets eux-mêmes sont muets, et dans les temples les clochettes sont trop grêles. L'incendie est permanent en même temps qu'il est partout éteint. La cendre couvre les signes et les nouveaux signes sont eux-mêmes incinérés. Tout se résout en lave froide et pochoirs de fumée découpés sur les murs des bibliothèques.

L'encrier que j'ai jeté à la face du diable a noirci les pages des livres sacrés comme d'une bile noire et brûlante. Je ne veux plus, livres, vous lire, mais à vous de me déchiffrer. Mais je sais bien, oh ! je ne sais que trop à quel point je suis illisible et combien peu vos signes aveuglés pourront m'interpréter !

Il ne s'agit plus d'interpréter : il s'agit seulement de goûter l'encre brûlée et sa cendre refroidie. Il n'y a plus d'alarme ni d'an-

nonce, car voici que le pire est certain aussi bien que le meilleur et que l'indifférent – mais surtout le réel est certain. Il n'y a pas d'avenir car il n'y a plus de passé. Plus rien ne passe et tout se tient suspendu dans une formidable hésitation qui étreint l'instant présent. Le présent ne se présente plus, il se dépose.

Et pourtant, oui, un nouvel innommé s'avance, ou bien nous avançons vers lui. Pourtant, oui, dans l'instant même je peux ouvrir un volume de pages vierges et tracer le premier mot d'une langue à inventer. Une autre brûlure peut commencer à notre insu, car notre insu est le savoir exact de l'innommé.

(2006)

Instants de ville

une rue restée pavée
entre les rues goudronnées
beaux pavés brun clair luisant
en dos de grand lézard
avec un peu d'herbe entre les écailles

*

chantier fossé barrière
grue pelle fondrière
marteau-piqueur compresseur
grillage avertisseur
sur tous ces boyaux
électriques gazeux hydrauliques numériques

*

entrailles câbles conduits
égouts caves catacombes
abris fondations underground
métropolitain

*

rue rupture *via rupta*
de l'un à l'autre côté

ombre et soleil impair et pair
passage piétons

*

remplie d'autres de mêmes
de proches et de lointains
de voisinages
assemblée sans ensemble
ensemble de semblants
semblables entrefrottés

*

dans les villes anciennes
les villes-villes
il y a l'instant du monument
la gloire des dieux ou des hommes
avertissement de l'esprit
dans les contemporaines
il y a des instants d'attente
un monument va-t-il surgir
ou bien un grand bâtiment
sans avertissement

*

le tram le métro le bus
commodes transports communs
incommodes affluences
regards à la dérobée
sommeils debout assis et cous cassés
journaux tombés

*

combien surprenant
de penser chacun

dans son appartement
à part tourné tout en dedans
monade monde en soi
la ville reste dehors
bruissante lointaine autre monde

*

fleuve ruban rivière lanière d'eau
rives des deux bords îles et ponts
eau noire et profonde plongée
en raison d'être de la ville

*

urbanité flottante errante
pavillons dans la campagne
on va travailler en ville
zones commerciales artisanales industrielles
zones ceintures nappes expansions
jusqu'aux confins d'autres zones

*

plaisir de la ville vidée
congé grandes migrations
communs transports
vue des avenues béantes

*

civilisation de cité
dont la cité
fut signe emblème blason
ni forteresse ni sanctuaire
ni domaine royal
ville

bourg de bourgeoisie
faux bourg vrai peuple
banlieue zonée décivilisée
sans signes emblèmes blasons
signaux sans enseignes béton

*

centre-ville downtown en bas
périphérique enroulé autour de l'en bas
rocade boucle non pénétrante
l'en bas reste impénétrable
la ville est là en bas très bas
sous les arcs puissants des freeways

*

métropole mégapole
ville mère grande ville
police politique politesse
cité citoyen banlieue banni
vicinalité civile
incivilité de proximité
urbain conurbation
tentacules pseudopodes pseudopoles

*

en ville ou à la maison
à la ville ou à la scène
en ville ou au village

*

ville tout instantanée
sans vue d'ensemble
sans paysage

sans géographie
instants accolés
lieux ajointés
jointures incertaines

*

ni substance ni sujet
rencontre passage croisée
de corps appels indices gestes
marques démarques contremarques
banque tribunal marché
hôtel parking cathédrale
tabac drugstore droguerie
fast-food restauration rapide
kebab hotdog quiche pizza

*

sans durée toute en moments
apparitions disparitions
balcon café platane
trottoir coiffeur fleuriste
palissade pâtisserie
ruelle porte sonnette
antennes relais porte-enseignes
affiches films soldes concerts
gens croisés heurtés pressés
gens serrés gens absorbés
gredins et gredines
anodins et anodines
contadins et contadines
tous citadins citadines
façon de cousins cousines

(2010)

La selva

Pour Jacqueline Risset

Celle multiple qui se tient
À la lisière de nos vies
Celle repaire de panthères
D'énigmes de cercles de ciels

Celle clairière disposée
Là devant nous indécidés
Si nous pénétrons ses voies
Leurs pistes dépourvues de signes

Celle tant sylvestre et feuillue
Où branches à peine s'écartent
Griffeuses torsos et cinglantes
Juste bonnes au sanglier

Celle sylvaine murmurante
Sylphes et faunes affairés
Nymphes dessous la rude écorce
Mouillées de liqueurs arborées

Sève de très haute vertu
Déliée délicieuse nue
Gracieuse dame forestière
Au goût de mousse et de terrier

Parodos

Selve enclose du souvenir
Décloze par la belle force
D'un poème l'autre appelant
D'arbre en arbre tout hérissé

(2012)

Sonate facile

Notes perles collier brisé
Ou mon verre un éclat de rire
Le tien
Notes feuilles blondes et rousses
En couche épaisse sous les arbres
Notes jetées dans la selva
Taches mêlées de la panthère
Claire voix notes du clavier
Cristal fluet minime écume
Soudain ton sang qui te délie.

(2014)

*Dem Sprung hatt ich Leib und Leben zu danken*¹

Au saut je dois la vie, au saut hors de ma mère, au saut hors de moi-même.

Comment serais-je ici sans au-dehors avoir bondi ?

Comment sortir sinon par saut,

par élan, hâte, lancée ?

Comment puisqu'il n'y a point de passage,

pas la moindre continuité

entre le dedans refermé

et le dehors déployé ?

entre immanence et transcendance ?

entre vie viscérale immergée

et souffle, cri, regard, secousse ?

Oui c'est par le saut que commence

le pas, le passage sans loi,

la jetée au milieu des choses

de cette autre chose soudaine

qui sort, surgit, se précipite

tête en avant, tête baissée,

tête qui saute pour penser

1. Friedrich Schiller, *Die Räuber*, 1, 2. « C'est au bond que je suis redevable du corps et de la vie » (traduction de J.-L. Nancy, ainsi que dans les notes suivantes).

Es wär ein Sprung gewesen, wie man von einem Gedanken auf einen andern und schönern hüpf¹

sautant d'une pensée l'autre,
pensant d'un saut, d'un *sprung*, d'un *spring*,
sperkos, *salto*, *hopsala*,
d'un coup, d'un jet de dés,
d'un quand bien même lancé,
pirouette et cabriole,
entrechat, sursaut, soubresaut,
sans conclusion ni prémisse,
logique voltige et vertige

Natur nimmt den kürzesten weg (lex parsimoniae); sie thut gleichwohl keinen sprung, weder in der folge ihrer veränderungen, noch der zusammenstellung specifisch verschiedener formen (lex continui in natura)².

Mais nature jaillit et surgit
primum aurora novo cum spargit lumine terras
... quam subito soleat sol³...

Oh comme le soleil bondit, et tous les corps célestes,
et comme saute hors la pousse d'herbe
verte soudain pointue
et le poussin brise sa coque
et l'homme danse,
l'homme la femme
et le dieu danse
le feu
et la poussière et l'étincelle

1. *Ibid.*, 2, 2. « Ça aurait été un bond, comme lorsqu'on bondit d'une pensée à une autre, et plus belle. »

2. Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Erste Einleitung, V. « La nature empreinte le chemin le plus court (*lex parsimoniae*); elle ne fait en somme aucun bond, ni dans la succession de ses changements ni dans la composition de formes spécifiquement différentes (*lex continui in natura*). »

3. Lucrèce, *De rerum natura*, II, v. 144-147.

Dem Sprung hatt ich Leib und Leben zu danken

et sautent un deux trois
les chiffres les atomes
quanta impulsions ultracourtes
temps réels temps fulgurants

oh ! le saut
que la vie se doit d'être
et la pensée
la chose en soi

oh ! le saut même si
salto mortale
à lui pourtant encore
appartient le bond par-dessus
l'infranchissable

*Der ein grossen sprung wil thun, gehet zuvor hinder sich*¹.

(2012)

1. Christian Egenolff, *Sprichwoerter*, 237a, 1565. « Qui veut faire un grand bond doit d'abord reculer en arrière de lui-même. »

« Qu'il me baise
des baisers de sa bouche »

Qu'il me baise des baisers de sa bouche
Ainsi chante le chant des chants
Ainsi chante et s'enchant sa bouche

Telle sa demande telle son attente
Non des baisers d'une autre bouche
Sinon de celle qu'elle appelle

La bouche de l'autre qui l'aime
Celle seule qui sait
La baiser du baiser selon son désir
Car dans sa bouche se tiennent
Tout entiers souffle âme parfum
Et de sa bouche s'exhale
La pensée la douce pesée
De s'accoler de s'attacher
Se boire se manger se croire

Osculum la petite bouche
Qui s'avance et dispose l'étendue rassemblée des deux lèvres
Très vite peut-être sur la joue ou les lèvres de l'autre
Baisé baisée surpris surprise
Volé volée dans ce baiser furtif
Si doux de l'être si léger
Pulpe aérienne flocon
Et touche bouche

Visus Allocutio Tactus Osculum

Tracé de la *linea amoris*

Plus tard venant à *Coïtus*

Don de mercy

Où toutes les bouches s'abouchent

Se baisent et s'entrebaisent

Se touchent et s'entretouchent

Se couchent et s'entrecouchent

Baisers sont de plusieurs façons

Osculum, Basium, Suavium

Baiser d'ami, d'enfant ou de parent,

Baiser de paix, de convenance,

Ou de caresse écumeuse

Qui rend gorge sous la langue

Par milliers baisers comme sable

En Libye ou grains de moisson

Égrenés aux vers de Catulle.

Ils résonnent en plusieurs langues

Leurs déclics en *Kuss, kiss, kyssa*

Κυνεω fut le nom grec

Dans le ton d'une adoration

Προσκυνεω

Près de *φιλεω* silencieux

Mais toujours bouche adressée

Exclamation de lèvres et fièvre

Souffle toujours senteur arôme

Haleine émue de l'âme

Qui goûte et respire la tienne –

Ô baise-moi des baisers de ta bouche.

(2014)



PROVENANCE DES TEXTES

« *Menstruum universale*. La dissolution littéraire »

Daté d'avril-mai 1977 ; paru dans *Aléa*, n° 1, Jean-Christophe Bailly (dir.), Paris, Christian Bourgois, 1981

« Un jour, les dieux se retirent... » suivi de « Pièce jointe »

« *Un jour, les dieux se retirent...* », Bordeaux, William Blake & Co, 2001. Première version des textes : « Entre-deux » a été publié dans *Le Magazine littéraire* (Paris), n° 392, novembre 2000 ; le second a paru sous le titre « À votre guise » dans *La Quinzaine littéraire* (Paris), n° 793, 1^{er}-15 octobre 2000 ; tr. espagnole J. Barja, *Sileno* (Madrid, Edicion Identificacion y Desarrollo), vol. 9, 2000 ; tr. anglaise F. Manjali, « *Between story and truth* », *The Little Magazine* (Delhi), vol. 2, n° 4, juillet-août 2001 ; tr. danoise J. Lohmann, *Passe partout* (Aarhus, Aarhus Universitet), n° 22, 2003

« Les raisons d'écrire »

Écrit en avril 1977, ce texte parut dans Maurice Blanchot, Michel Deutsch, Emmanuel Hocquard, Roger Laporte, Jean-Luc Nancy, Jean-Louis Schefer, Mathieu Bénézet, Philippe Lacoue-Labarthe, *Misère de la littérature*, Paris, Christian Bourgois, 1979

« Récit, récitation, récitatif »

Paru dans *Europe*, Cahier « Philippe Lacoue-Labarthe », n° 973, mai 2010

« ... devrait être un roman... »

Paru dans *Contemporary French and Francophone Studies* (Londres, Routledge), vol. 16, n° 2, mars 2012 ; et dans *Cerrados*, tr. portugaise

(Brésil) F. Wallace Rodrigues et P. Eyben, « *Acontecimento e Experiências Limites* », vol. 1, n° 33, 2012

« De l'œuvre et des œuvres »

Texte inédit d'une conférence donnée au musée Rodin, Paris, juin 2011

« Pour ouvrir le livre »

Préface à Didier Cahen, *À livre ouvert*, Paris, Hermann, 2013

« Exergues »

Paru dans *Aléa*, n° 5, Jean-Christophe Bailly (dir.), Paris, Christian Bourgois, 1984

*

« Calcul du poète »

Paru dans *Des lieux divins* [1987] suivi de *Calcul du poète*, Mauvezin, Éditions Trans-Europ-Repress, 1997 ; tr. allemande G. Febel et J. Legueil, *Kalkül des Dichters nach Hölderlins Mass*, Stuttgart, Jutta Legueil, 1997 ; tr. italienne A. Moscati, « *Calcolo del poeta* », dans *Micromega. Almanacco di filosofia*, 2/1998 ; tr. italienne [avec *Luoghi divini*] avec postface Luisa Bonesio [« *Luoghi desertati* »], Padoue, Il Poligrafo, 1999 ; tr. japonaise M. Onishi, *Shoraisha*, Tokyo, 2001

« Faire, la poésie »

D'abord paru dans « *Nous avons voué notre vie à des signes...* », Jean-Paul Michel (éd.), Bordeaux, William Blake & Co, 1997 ; repris dans J.-L. Nancy, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake & Co., 1997 ; tr. anglaise L. Hill, dans J.-L. Nancy, *Multiple Arts. The Muses II*, Simon Sparks (éd.), Stanford, Stanford University Press, 2006

« Compter avec la poésie »

Cet entretien avec Pierre Alferi a d'abord paru dans la *Revue de littérature générale* (Paris, P.O.L.), « La Mécanique lyrique », n° 1, 1995 ; repris dans J.-L. Nancy, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake & Co., 1997 ; tr. italienne A. Folini, *Anterem* (Vérone), n° 60, 2000 ; tr. anglaise L. Hill, dans J.-L. Nancy, *Multiple Arts. The Muses II*, Simon Sparks (éd.), Stanford, Stanford University Press, 2006

« La raison demande la poésie »

Cet entretien avec Emmanuel Laugier a paru (sans titre) dans *L'Animal* (Metz), « Cahier Jean-Luc Nancy », n^{os} 14-15, été 2003

« *Wozu Dichter* »

Inédit

*

« *Noli me frangere* », avec Philippe Lacoue-Labarthe

Ce texte, initialement destiné à sa publication en allemand (tr. allemande E. Jacoby), dans *Fragment und Totalität* (Lucien Dällenbach et Christian L. Hart Nibbrig (éds), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1984), a paru en français dans la *Revue des sciences humaines* (Lille, université de Lille III), « La littérature et la philosophie », n^o 185, 1982, et dans *Europe*, Cahier « Philippe Lacoue-Labarthe », n^o 193, mai 2010

« Répondre du sens »

Paru dans *Po&sie* (Paris, Belin), n^o 92, 2000; repris dans *La Pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001, p. 167-177; tr. espagnole I. D. Entrabasa-guas et J.-M. Garrido, *Vertebra* (RIL Editores, Santiago du Chili), n^o 6, novembre 2000; tr. italienne F. Garritano et M. Machi, *Ou. Riflessioni e provocazioni* (Cosenza, Edizioni Scientifiche Italiana), vol. X, 2, 2000; tr. allemande J. Wolf, *Singularitäten*, Marianne Schuller et Elisabeth Strowick (éds), Fribourg-en-Brisgau, Rombach Verlag, 2001; tr. américaine J.-Ch. Cloutier, *A Time for the Humanities. Futurity and the Limits of Autonomy*, J.J. Bono, T. Dean et E.P. Ziarek (éds), New York, Fordham University Press, 2008

« Corps-théâtre »

Paru dans *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Alexandra Poulain (dir.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011

« Après la tragédie »

Texte inédit en français d'une conférence donnée au colloque « *Honoring the Work and Person(s) of Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007)* », organisé par Avital Ronell et Denis Hollier, New York University et Cardozo Law School, en avril 2008; tr. italienne A. Moscati,

Corpo teatro, Naples, Cronopio, 2010; paru en grec, Athènes, J. Kastaniotis, 2006; en allemand, Stuttgart, Jutta Legueil, 2010

« Résurrection de Blanchot »

Texte d'une conférence prononcée en janvier 2004, en ouverture du cycle de conférences consacré à Maurice Blanchot, au Centre Georges-Pompidou, sous la direction de Christophe Bident; paru dans *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris, Galilée, 2005

« Le neutre, la neutralisation du neutre »

Paru dans les *Cahiers Maurice Blanchot* (Paris, Les Presses du Réel), n° 1, 2011

« Exclamations »

Paru dans *Dictionnaire de la pornographie*, Philippe Di Folco (dir.), préface de Jean-Claude Carrière, Paris, PUF, 2005, et « Il y a du rapport sexuel – et après », *Littérature* (Paris, Larousse), n° 142, juin 2006

« La seule lecture »

Paru dans *La Quinzaine littéraire* (Paris), n° 905, 1^{er}-31 août 2005

*

« *Psychè* »

Paru dans *Première Livraison* (Paris), n° 16, 1978. Ce texte a été cité *in extenso* et commenté par Jacques Derrida dans *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000

« La Jeune Carpe »

Paru dans Mathieu Bénézet, Michel Deutsch, Emmanuel Hocquard, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Noël, Alain Veinstein et Franck Venaille, « *Haine de la poésie* », Paris, Christian Bourgois, 1979

« Il dit »

Texte écrit pour le spectacle du théâtre Tsäi, *Celui qui ne parle pas*, créé à Grenoble en 1983 (Paris, 1984); paru dans les *Cahiers du GRIF* (Bruxelles), « L'Indépendance amoureuse », 1985; repris dans *Le Poids d'une pensée* (Grenoble et Québec, Presses universitaires de Grenoble et

Les Éditions Le Griffon d'argile, 1991) et dans *Le Poids d'une pensée. L'approche* (Strasbourg, La Phocide, 2008) ; tr. anglaise S. Sparks, dans J.-L. Nancy, *Multiple Arts. The Muses II*, Simon Sparks (éd.), Stanford, Stanford University Press, 2006 ; tr. espagnole J. Masó et J. Bassas Vila, dans *El peso de un pensamiento*, Castellón, Ellago Ediciones, 2007

« Péan pour Aphrodite »

Paru dans *Poésie* (Paris, Belin), n° 56, 1991 ; repris dans *Le Poids d'une pensée* (Grenoble et Québec, Presses universitaires de Grenoble et Les Éditions Le Griffon d'argile, 1991) et dans *La Naissance des seins*, Paris, Galilée, 2006 ; tr. anglaise J. Derbyshire, dans J.-L. Nancy, *Multiple Arts. The Muses II*, Simon Sparks (éd.), Stanford, Stanford University Press, 2006 ; tr. espagnole J. Masó et J. Bassas Vila, dans *El peso de un pensamiento*, Castellón, Ellago Ediciones, 2007

« *Vox clamans in deserto* »

Paru en anglais (tr. N. King) dans *Notebooks in Cultural Analysis* (Durham, Duke University), n° 3, 1986 ; puis en français, dans une version modifiée, dans *Furor*, n°s 19-20, 1990 ; repris dans *The Birth to Presence* (Stanford, Stanford University Press, 1993) ; traduit en hébreu par A. Azoulay, *Plastika* (Tel Aviv, École d'Art Camera Oscura), n° 4, 2002 ; repris dans *Le Poids d'une pensée. L'approche*, Strasbourg, La Phocide, 2008 ; tr. anglaise M. de Beistegui, dans J.-L. Nancy, *Multiple Arts. The Muses II*, Simon Sparks (éd.), Stanford, Stanford University Press, 2006 ; tr. espagnole J. Masó et J. Bassas Vila, dans *El peso de un pensamiento*, Castellón, Ellago Ediciones, 2007

« Dans ma poitrine, hélas, deux âmes... »

Inédit en français ; tr. italienne A. Panaro, « *Nel mio petto, ahimé, due anime...* », dans Claudio Parmiggiani, *L'Isola del silenzio*, Turin, Umberto Allemandi & C., 2006 ; tr. anglaise, *Topoi*, vol. 25, n°s 1-2, printemps 2006 ; tr. italienne A. Panaro, dans J.-L. Nancy, *Narrazioni del fervore. Il desiderio, il sapere, il fuoco*, avec un essai de Flavio Ermini, Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2007

« Instants de ville »

Paru dans *E-rea* (revue électronique d'études du monde anglophone), 7.2, Nathalie Cochoy (dir.), 2010

Demande

« *La selva* »

Paru dans *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Rome, Editori Internazionali Riuniti, 2012

« Sonate facile »

Paru dans *Lignes*, n° 45, 2014, « À la mémoire de Jacqueline Risset »

« *Dem Sprung hatt ich Leib und Leben zu danken* »

Paru en français et en allemand dans *Brink Magazin zwischen Kultur und Wissenschaft*, n° 2, juin 2012

« Qu'il me baise des baisers de sa bouche »

Inédit, 2014

Table

Préface – <i>Coda</i>	9
En guise de prologue – <i>Menstruum universale</i> : la dissolution littéraire	15

I. LITTÉRATURE

« Un jour, les dieux se retirent... » (Littérature/Philosophie : entre-deux) <i>suivi de</i> Pièce jointe.....	37
Les raisons d'écrire.....	45
Récit, récitation, récitatif.....	59
... devrait être un roman... ..	79
De l'œuvre et des œuvres.....	87
Pour ouvrir le livre.....	97
Exergues.....	103

II. POÉSIE

Calcul du poète	111
Faire, la poésie.....	143
Compter avec la poésie. Entretien avec Pierre Alferi.....	151
La raison demande la poésie. Entretien avec Emmanuel Laugier	165
<i>Wozu Dichter</i>	185

III. SENS

<i>Noli me frangere</i> , avec Philippe Lacoue-Labarthe.....	195
Répondre du sens	209
Corps-théâtre	221

Demande

Après la tragédie	237
Résurrection de Blanchot	253
Le neutre, la neutralisation du neutre	265
Exclamations	271
La seule lecture	277

IV. PARODOS

<i>Psychè</i>	283
La Jeune Carpe	285
Il dit	313
Péan pour Aphrodite	317
<i>Vox clamans in deserto</i>	331
« Dans ma poitrine, hélas, deux âmes... »	345
Instants de ville	357
La <i>selva</i>	363
Sonate facile	365
<i>Dem Sprung hatt ich Leib und Leben zu danken</i>	367
« Qu'il me baise des baisers de sa bouche »	371
<i>Provenance des textes</i>	375

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Galilée

- LE TITRE DE LA LETTRE, avec Philippe Lacoue-Labarthe, 1973.
LA REMARQUE SPÉCULATIVE, 1973.
LE PARTAGE DES VOIX, 1982.
HYPNOSES, avec Mikkel Borch-Jacobsen et Éric Michaud, 1984.
L'OUBLI DE LA PHILOSOPHIE, 1986.
L'EXPÉRIENCE DE LA LIBERTÉ, 1988.
UNE PENSÉE FINIE, 1991.
LE SENS DU MONDE, 1993 ; rééd. 2001.
LES MUSES, 1994 ; rééd. 2001.
ÊTRE SINGULIER PLURIEL, 1996 ; rééd. 2013.
LE REGARD DU PORTRAIT, 2000.
L'INTRUS, 2000 ; rééd. 2010.
LA PENSÉE DÉROBÉE, 2001.
LA CONNAISSANCE DES TEXTES. *Lecture d'un manuscrit illisible*, avec Simon Hantaï et Jacques Derrida, 2001.
L'« IL Y A » DU RAPPORT SEXUEL, 2001.
VISITATION (DE LA PEINTURE CHRÉTIENNE), 2001.
LA COMMUNAUTÉ AFFRONTÉE, 2001.
LA CRÉATION DU MONDE – OU LA MONDIALISATION, 2002.
À L'ÉCOUTE, 2002.
AU FOND DES IMAGES, 2003.
CHRONIQUES PHILOSOPHIQUES, 2004.
FORTINO SÁMANO. *Les débordements du poème*, avec Virginie Lalucq, 2004.
ICONOGRAPHIE DE L'AUTEUR, avec Federico Ferrari, 2005.
LA DÉCLOSION (*Déconstruction du christianisme*, 1), 2005.
SUR LE COMMERCE DES PENSÉES. *Du livre et de la librairie*, illustrations originales de Jean Le Gac, 2005.
ALLITÉRATIONS. *Conversations sur la danse*, avec Mathilde Monnier, 2005.
LA NAISSANCE DES SEINS, *suivi de* PÉAN POUR APHRODITE, 2006.
TOMBE DE SOMMEIL, 2007.
À PLUS D'UN TITRE. *Jacques Derrida*, 2007.
VÉRITÉ DE LA DÉMOCRATIE, 2008.
LE PLAISIR AU DESSIN, 2009.
IDENTITÉ. *Fragments, franchises*, 2010.
L'ADORATION (*Déconstruction du christianisme*, 2), 2010.
MAURICE BLANCHOT, PASSION POLITIQUE, 2011.
POLITIQUE ET AU-DELÀ, 2011.
DANS QUELS MONDES VIVONS-NOUS ?, avec Aurélien Barrau, 2011.
L'ÉQUIVALENCE DES CATASTROPHES, 2012.
JAMAIS LE MOT « CRÉATEUR »... (*Correspondance 2000-2008*), avec Simon Hantaï, 2013.
L'AUTRE PORTRAIT, 2014.
LA COMMUNAUTÉ DÉSAVOUÉE, 2014.

Chez d'autres éditeurs

- LOGODAEDALUS, Flammarion, 1976.
L'ABSOLU LITTÉRAIRE, avec Philippe Lacoue-Labarthe, Le Seuil, 1978.
EGO SUM, Flammarion, 1979.
L'IMPÉRATIF CATÉGORIQUE, Flammarion, 1983.
LA COMMUNAUTÉ DÉSŒUVRÉE, Christian Bourgois, 1986.
DES LIEUX DIVINS, Mauvezin, TER, 1987 ; rééd. 1997.
LA COMPARUTION, avec Jean-Christophe Bailly, Christian Bourgois, 1991.
LE MYTHE NAZI, avec Philippe Lacoue-Labarthe, L'Aube, 1991.
LE POIDS D'UNE PENSÉE, Québec, Le Griffon d'argile/Grenoble, PUG, 1991 ; rééd.
LE POIDS D'UNE PENSÉE, L'APPROCHE, La Faucille, 2008.
CORPUS, Anne-Marie Métailié, 1992.
NIUM, avec François Martin, Valence, Erba, 1994.
RÉSISTANCE DE LA POÉSIE, Bordeaux, William Blake & Co, 1997.
HEGEL, L'INQUIÉTUDE DU NÉGATIF, Hachette, 1997.
LA VILLE AU LOIN, Mille et une nuits, 1999.
MMMMMMM, avec Susanna Fritscher, Au Figuré, 2000.
DEHORS LA DANSE, avec Mathilde Monnier, Lyon, Rroz, 2001.
L'ÉVIDENCE DU FILM, avec Abbas Kiarostami, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001 ;
Klincksieck, 2007.
« UN JOUR, LES DIEUX SE RETIRENT... », Bordeaux, William Blake & Co, 2001.
TRANSCRIPTION, Ivry-sur-Seine, Credac, 2001.
NUS SOMMES, avec Federico Ferrari, Bruxelles, Yves Gevaert, 2002 ; Klincksieck, 2007.
SANS TITRE/*SENZA TITOLO*, avec Claudio Parmiggiani, Milan, Gabriele Mazzotta, 2003.
NOLI ME TANGERE, Bayard, 2003.
WIR, avec Anne Immelé, Trézélan, Filigranes, 2003.
AU CIEL ET SUR LA TERRE, Bayard, 2004.
58 INDICES SUR LE CORPS, *suivi de* APPENDICES, par Ginette Michaud, Montréal, Nota Bene, 2004.
NATURES MORTES, avec François Martin, Lyon, URDLA, 2006.
MULTIPLE ARTS, Stanford University Press, 2006.
PLIER LES FLEURS, avec Cora Diaz, Monterrey, Mexico, Editorial Montemorelos, 2006.
JUSTE IMPOSSIBLE, Bayard, 2007.
NARRATIONI DEL FERVORE, Bergano, Moretti e Vitali, 2007.
JE T'AIME UN PEU, BEAUCOUP, Bayard, 2008.
LES TRACES ANÉMONES, avec Bernard Moninot, Maeght, 2009.
LA BEAUTÉ, Bayard, 2009.
DIEU, LA JUSTICE, L'AMOUR, LA BEAUTÉ. *Quatre petites conférences*, Bayard, 2009.
ATLAN – LES DÉTREMPEES, Hazan, 2010.
LA VILLE AU LOIN, Strasbourg, La Phocide, 2011.
PARTIR, Bayard, 2011.
OÙ CELA S'EST-IL PASSÉ? Imec, 2011.
LA POSSIBILITÉ D'UN MONDE, avec Pierre-Philippe Jandin, Les Petits Platons, 2013.
VOUS DÉSIREZ? Bayard, 2013.
L'IVRESSE, Payot-Rivages, 2013.
QU'APPELONS-NOUS PENSER? avec Daniel Tyradellis, Diahones, 2013.

DANS LA MÊME COLLECTION

Jacques Derrida
Glas

Élisabeth de Fontenay
Les Figures juives de Marx

Sarah Kofman
Camera obscura

Jean-Luc Nancy
La Remarque spéculative

Sarah Kofman
Quatre Romans analytiques

Philippe Lacoue-Labarthe
L'Imitation des Modernes

Jacques Derrida
Parages

Jacques Derrida
*Schibboleth – Pour
Paul Celan*

Jean-François Lyotard
L'Enthousiasme

Éliane Escoubas
Imago Mundi

Jacques Derrida
Ulysse gramophone

Jacques Derrida
De l'Esprit

Jacques Derrida
Psyché

Jacques Derrida
*Mémoires – Pour Paul
de Man*

Jean-Luc Nancy
L'Expérience de la liberté

Alexander García-Düttmann
La Parole donnée

Sarah Kofman
Socrate(s)

Paul de Man
Allégories de la lecture

Marc Froment-Meurice
Solitudes

Sarah Kofman
Séductions

Jacques Derrida
Limited Inc

Philippe Lacoue-Labarthe
Jean-Luc Nancy
Le Titre de la lettre

Jacques Derrida
L'Archéologie du frivole

Gérard Granel
Écrits logiques et politiques

Jean-François Courtine
Extase de la raison

Jacques Derrida
Du droit à la philosophie

Jean-Luc Nancy
Une pensée finie

Daniel Payot
Anachronies de l'œuvre d'art

Jean-Luc Nancy
Chroniques philosophiques

Jacques Derrida
Jürgen Habermas
Le « concept »
du 11 septembre

François Raffoul
À chaque fois mien

Marc Crépon
Terreur et Poésie

Collectif
Sens en tous sens

Jacques Rancière
Malaise dans l'esthétique

Serge Margel
Corps et âme

Collectif
La Démocratie à venir

Jacques Derrida
Apprendre à vivre enfin
Entretien avec
Jean Birnbaum

Serge Margel
Superstition

Marc Crépon
Langues sans demeure

Jean-Luc Nancy
La Déclosion
(Déconstruction
du christianisme I)

Joseph Cohen
Le Spectre juif de Hegel

Jacques Derrida
L'animal que donc je suis

Marc Crépon
Altérités de l'Europe

Serge Margel
Le Silence des prophètes

Jacques Rancière
Politique de la littérature

Serge Margel
De l'imposture

Joseph Cohen
Le Sacrifice de Hegel

Juan-Manuel Garrido
La Formation des formes

Collectif
Derrida, la tradition
de la philosophie

Jean-Luc Nancy
Vérité de la démocratie

Marc Crépon
La Culture de la peur I

Serge Margel
Aliénation

Jacques Derrida
Séminaire
La bête et le souverain
Volume I (2001-2002)

Collectif
Derrida d'ici, Derrida de là

Catherine Malabou
Changer de différence

Joseph Cohen
Alternances
de la métaphysique

Jacques Derrida
Séminaire
La bête et le souverain
Volume II (2002-2003)

Jean-Luc Nancy
Identité

Étienne Balibar
Violence et civilité

Jean-Luc Nancy
L'Adoration
(Déconstruction
du christianisme II)

Marc Crépon
La Guerre des civilisations

Jean Derrida
La Naissance du corps

Antonio Negri
Spinoza et nous

Raphael Zagury-Orly
Questionner encore

Jacques Derrida
Politique et amitié

Juan-Manuel Garrido
Chances de la pensée

Jean-Luc Nancy
Politique et au-delà

Aurélien Barrau
Jean-Luc Nancy
Dans quels mondes
vivons-nous ?

Philippe Lacoue-Labarthe
Agonie terminée,
agonie interminable

Jacques Rancière
Aisthesis

Jacques Derrida
Les Yeux de la langue

Jacques Derrida
Histoire du mensonge

Jean-Luc Nancy
L'Équivalence des catastrophes

Jacques Derrida
Pardonner

Étienne Balibar
Saeculum

Jacques Derrida
Séminaire
La peine de mort
Volume I (1999-2000)

Jacques Derrida
Heidegger : la question de l'Être
et l'Histoire

Jean-Luc Nancy
La Communauté désavouée

Jacques Derrida
Le dernier des Juifs

Jean-Luc Nancy
Demande

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ
D'IMPRIMER POUR LE
COMPTE DES ÉDITIONS GALILÉE
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
À MAYENNE EN JANVIER 2015.
NUMÉRO D'IMPRESSION : 84998.
DÉPÔT LÉGAL : JANVIER 2015.
NUMÉRO D'ÉDITION : 1034.

Code Sodis : 750 757 7

Imprimé en France