PHILIPPE LACOUE-LABARTHE

LE SUJET DE LA PHILOSOPHIE

(Typographies 1)

La Philosophie en effet

AUBIER-FLAMMARION

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

« Typographie », in *Mimésis des articulations* (collection « La Philosophie en effet », 1975).

Chez d'autres éditeurs

Le Titre de la lettre, en collaboration avec J.-L. Nancy (Galilée, 1973).

Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [traduction] (Gallimard, 1977).

Phrase (Orange Export Ltd., 1977).

Lettre (c'est une lettre), in *Misère de la littérature* (Christian Bourgois, « Première Livraison », 1978).

Hölderlin, *L'Antigone de Sophocle*, [traduction] suivi de *La Césure du spéculatif* (Christian Bourgois, « Première Livraison », 1978).

L'Absolu littéraire, en collaboration avec J.-L. Nancy (Le Seuil, « Poétique », 1978).

Portrait de l'artiste, en général (Christian Bourgois, « Première Livraison », 1979).

Pour recevoir régulièrement, sans aucun engagement de votre part, l'Actualité Littéraire Flammarion, il vous suffit d'envoyer vos nom et adresse à :

Flammarion, Service ALF, 26, rue Racine, 75278 PARIS Cedex 06.

Pour le CANADA à :

Flammarion Ltée, 163 Est, rue Saint-Paul, Montréal PQ H2Y 1G8

Vous y trouverez présentées toutes les nouveautés mises en vente chez votre libraire : romans, essais, sciences humaines, documents, mémoires, biographies, aventures vécues, livres d'art, livres pour la jeunesse, ouvrages d'utilité pratique...

ISBN 2-08-226011-9

© 1979 AUBIER-FLAMMARION

AVERTISSEMENT

Les textes qui composent ce volume ont été écrits entre 1969 et 1976. A l'exception du dernier, ils ont tous connu, sous cette forme ou sous une autre, une première publication en revue.

S'il a paru possible de les rassembler ainsi, c'est qu'ils retracent en fait un itinéraire. En 1969, dans La Fable, *un programme général avait été esquissé sous l'intitulé : « littérature et philosophie ». A travers Nietzsche (qui est au fond la référence constante de ce livre) et dans la voie frayée par la « Grammatologie » de Jacques Derrida — en marge, par conséquent aussi, de l'interrogation heideggérienne sur le rapport de la Pensée à la Poésie — s'amorçait une problématique de la figure et de la fiction, et cherchait à se rouvrir, à la limite du métaphysique comme tel, la question du* sujet de la philosophie. *Qui tient le discours de la philosophie, et pourquoi ? D'où s'autorise l'affirmation du vrai ? Qu'est-ce qui agit le personnage philosophique ? Il était donc soupçonné, par le biais de questions délibérément « formelles » ou latérales (Pourquoi Nietzsche s'est-il occupé de rhétorique ? Quel est au juste le genre littéraire du* Zarathoustra *? Qu'est-ce qui voue l'œuvre de Heidegger à l'éclatement ? Ou qu'est-ce qui, dans Nietzsche, effraie Heidegger ? etc.) que quelque chose échappe à la* vérification *que la philosophie, au-delà même de la reconnaissance de son accomplissement, prétend pouvoir s'imposer et qu'une sourde rivalité ne cesse de*

*l'*emporter *contre ce qu'elle s'est acharnée à délimiter sous le nom de poésie, de fiction ou de littérature. Scène, vieille comme l'Occident lui-même, du philosophe et de l'artiste, du penseur et de l'écrivain, du Maître de Vérité et du faiseur de mots. On ébauchait en somme l'histoire d'une répulsion (ou d'une fascination) qui aura peut-être, à la longue, poussé la philosophie à sortir de ses gonds et, depuis deux siècles en tout cas, à* s'affoler de littérature.

En même temps, des explorations symétriques ont été menées du côté de ladite « littérature » — et en particulier sur ce que Heidegger excluait sous ce concept du champ de la Dichtung *: les Latins (Lucain, Lucrèce), les Romantiques allemands (Fr. Schlegel). Les textes qui en ont résulté formeront un second volume :* L'Avortement de la littérature.

J'ai sous-titré cet ensemble Typographies *en référence au texte proposé dans le volume collectif* Mimésis des articulations *— publié dans la même collection en 1975. D'une certaine façon en effet, ce texte représente l'aboutissement, provisoire ou non, de la problématique ici et là engagée. Il oriente en tout cas tous les essais qu'on pourra lire dans ces deux volumes.*

Juillet 1978.

* Dans *Poétique*, *Critique*, et *Digraphe*. Je remercie les directeurs de ces revues de m'autoriser à les reprendre ici, et tout particulièrement Gérard Genette sans lequel, à plus d'un titre, ce travail n'aurait pas vu le jour.

LA FABLE
(Littérature et philosophie)*

* Première version publiée dans *Poétique* (1, 1970).

On voudrait ici poser à la philosophie la question de sa « forme » ; ou, plus exactement, jeter sur elle ce soupçon : et si, après tout, elle n'était que de la littérature ? On sait en effet avec quelle insistance la philosophie, la métaphysique, s'est en général déterminée contre ce que nous appelons la littérature. On sait aussi à quel point, depuis Nietzsche surtout, le combat mené contre la métaphysique a pu s'accompagner d'un effort proprement littéraire ou même s'identifier avec lui. On voudrait donc se demander si le rêve, le désir entretenus depuis son « commencement » par la philosophie d'un *dire pur* (d'une parole, d'un discours purement transparents à ce qu'ils devraient immédiatement signifier : la vérité, l'être, l'absolu, etc.) n'ont pas toujours été compromis par la nécessité d'en passer par un texte, un travail d'écriture, et si, pour cette raison, la philosophie n'a pas toujours été obligée d'utiliser des modes d'exposition qui ne lui appartenaient pas en propre (le dialogue, par exemple, ou le récit) et qu'elle était impuissante, le plus souvent, à dominer ou même à réfléchir. Il s'agirait, autrement dit, d'interroger cette hantise plus ou moins obscure, plus ou moins silencieuse, du *texte*, qui est peut-être l'une des hantises les plus profondes de la métaphysique, qui révèle bien en tout cas l'une de ses plus primitives limites.

Tenir ce langage contraint cependant à quelques remarques :

1. On voit tout d'abord ce que cette question doit à la pensée de Derrida et l'on ne peut éviter, au départ, de s'en expliquer brièvement. Dans la mesure en effet où le désir d'un dire pur est lié au refoulement de l'écriture et donc à la pensée de l'être comme présence, le soupçon porté ici sur la métaphysique est celui-là même que porte Derrida. Avec cette conséquence, évidemment, que la métaphysique ainsi déterminée n'est plus tout à fait la métaphysique au sens de Heidegger, ou plutôt, que Heidegger lui-même risque bien de s'y inscrire. Mais dans la mesure où ce n'est pas l'écriture « comme telle », si l'on ose dire, qui est directement mise en cause, il ne s'agit pas exactement de la même question. Tout dépend, en fait, de ce qu'on entend par *littérature* : ou bien la lettre (*γράμμα*, trace, marque, inscription... écriture), ou bien *seulement* la littérature, au sens le plus convenu, le plus décrié (qui est d'ailleurs un sens tardif), comme lorsqu'on dit, par exemple : *et tout le reste est littérature.* En ce sens banal et plus ou moins péjoratif, mais qui n'en est pas moins révélateur, *littérature* signifie d'abord, comme on s'accorde depuis longtemps à le dire, *fiction.*

2. On s'assigne donc ici une tâche relativement simple : il s'agit de se demander jusqu'à quel point on peut diriger contre la métaphysique, en prenant appui sur une distinction dont elle est elle-même responsable, l'accusation qu'elle a toujours portée contre tout discours qu'elle ne maîtrisait pas absolument ou qui n'était pas absolument le sien, de telle sorte qu'on puisse montrer à la fin que son propre discours n'est pas radicalement différent de celui que tient la littérature. On sera d'ailleurs ainsi renvoyé à Nietzsche plutôt qu'à Derrida, c'est-à-dire à un débat apparemment plus limité (où la métaphysique se réduirait, dit-on, au platonisme) et plus superficiel (où serait soulevée la seule question de l'apparence), — mais qui risque bien

de s'aggraver si, et Derrida précisément l'a bien montré, recevoir ainsi un concept de la métaphysique pour le retourner contre elle (en elle, il faudrait même dire, si on le pouvait, *entre* elle), c'est s'interdire à l'avance de franchir quoi que ce soit en fait de clôture et se vouer plus obstinément, plus désespérément au « *waste land* », au désert qui « succède » et n'a peut-être jamais cessé de « succéder ».

3. Cela veut donc bien dire que la question posée est aussi celle de « l'achèvement » de la métaphysique. Avec sa difficulté, ou même son impossibilité inévitable : on ne peut pas poser à la philosophie la question de la littérature, comme une question posée « du dehors » ; pas plus qu'on ne peut d'ailleurs la poser jusqu'au bout, la déployer entièrement. Il faudrait d'abord qu'il y eût un *dehors* ; il faudrait ensuite, si par hasard on s'imaginait pouvoir y accéder, que le dehors admît le déploiement, c'est-à-dire l'exposition, la *Darstellung* proprement métaphysique : la présentation, le dévoilement. Le discours de la vérité, si l'on préfère. Exposer serait donc ne pas poser la question ; poser la question interdit qu'on expose, parce qu'il est impossible, par nécessité, d'exposer la question de l'exposition elle-même. Il ne s'agit pas d'excuser à l'avance la nécessaire discontinuité de ce qui suit ou la difficulté d'un *commentaire* très précisément lié à l'exposition, — ni même l'embarras dans lequel on sera forcément d'utiliser le langage de la philosophie (bien qu'il soit aussi ce discours qui désespère de ne pouvoir s'effacer, disparaître, laisser être tout simplement ce qu'il désigne). Il s'agit plutôt de laisser entendre qu'on ne peut pas traverser toute la question et que surtout on ne peut pas la renverser. En toute rigueur, c'est pourtant bien ce qu'il faudrait faire. Mais pourrait-on éviter que cette opération fût dialectique, si l'on s'avisait de soupçonner la littérature (existe-t-elle d'ailleurs pour autre chose que pour la métaphysique ?) d'avoir toujours été traversée par le désir d'excéder vers la pensée, prise dans le modèle de

la métaphysique, le travail de l'écriture ; si l'on s'avisait, autrement dit, de la tenir pour une *idéologie*[1] ?

4. Il devrait être clair enfin, pour toutes ces raisons, que non seulement il est impossible de « traiter » une telle question, mais qu'il est aussi impossible de se demander s'il est *légitime* de la poser. On ne peut que s'y engager pour voir à quoi elle engage. C'est, si l'on veut, un « travail préalable », à condition toutefois qu'on évite de penser ici à quelque propos de type « transcendantal » concernant les conditions de possibilité d'une pareille entreprise.

*
**

Pratiquement, le seul texte qui sera « commenté » ici est un texte de Nietzsche, d'ailleurs connu : c'est une note de l'année 1888 qu'on peut trouver actuellement dans le recueil connu sous le nom de *La Volonté de puissance*[2]. Nietzsche écrit ceci :

> Parménide a dit : « On ne pense pas ce qui n'est pas » ; nous sommes à l'autre extrême et nous disons : « Ce qui peut être pensé doit certainement être une fiction. »

On ne pense pas ce qui n'est pas. C'est évidemment, bien que formulé de manière négative, le τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν τε καὶ εἶναι de Parménide : c'est le même, en effet, penser et être. Nietzsche traduit : ce qui est — est pensable ou, plus exactement, on ne pense que ce qui est et il n'y a pas de pensée de ce qui n'est pas. Ce texte, Nietzsche le considère comme un texte du commencement, un texte inaugural si l'on veut : *nous sommes placés à l'autre extrême.* Il le considère même peut-être comme *le* Texte du commencement, c'est-à-dire *tout* le texte de la philosophie, de la métaphysique, qu'à la fin, au terme, « à l'autre bout » (am andern Ende) d'une histoire qui pourrait bien être l'Histoire, il s'agit de renverser et d'annuler. Autrement dit, de Parménide à Hegel (à qui d'autre pourrait faire allusion cette fin ?), toute la métaphysique serait le commentaire de cette proposition. Ce qui veut

dire deux choses (puisque « nous » sommes à la fin et que la fin est l'annulation de ce texte, l'histoire cesse quand ce texte n'a plus cours) : non seulement l'histoire est l'histoire de ce texte, mais l'histoire a eu lieu parce que ce texte a eu besoin d'être commenté, déployé, repris, critiqué, réaffirmé, etc. Il y a *obligé.*

Nietzsche suggère donc une *interprétation* de l'histoire. On peut du moins se risquer à la déchiffrer : l'identité de l'être et de la pensée a seulement été affirmée, c'est-à-dire désirée, par Parménide, et l'histoire est l'histoire de la poursuite de ce désir. Autrement dit, à « l'origine », il y a la faille, l'écart, la différence qui inquiète l'Identité. L'histoire est donc l'histoire du Même, qui n'est pas l'identique : l'histoire du manque, du retrait, de la répétition de l'altérité.

Cela pourrait passer pour du Hegel. On voit au moins quelle difficulté il y a à se tenir ainsi aux franges du discours hégélien. En réalité, tout le problème est de savoir si Nietzsche désigne bien par ces mots équivoques — *am andern Ende* —, une *fin* et s'il renvoie ainsi à une *origine*, fût-elle défaillante ou déchirée, de l'histoire. Car on sait que l'histoire s'achève précisément quand la différence originaire a cessé de travailler, c'est-à-dire quand un travail conscient (de soi), a surmonté la scission initiale et quand on peut réaffirmer l'identité malgré (grâce à) la différence : l'identité de l'identité et de la différence. La fin de l'histoire, c'est le désir assouvi, le Même asservi à l'Identique, la différence enfin pensée comme négativité déterminée. L'histoire s'achève dialectiquement dans le Savoir Absolu.

Mais pas dans son désaveu. Nietzsche veut donc bien parler un autre langage. Mais il faut que cet autre langage ne soit pas celui de la « ruse ». Il faut surtout qu'il soit autre d'une altérité elle-même autre que l'altérité dialectique. Il faut donc :

1. Qu'il n'y soit pas question de l'origine et de la fin.

2. Par conséquent, que le *nous* qui s'y fait entendre ne soit pas le *nous* hégélien, le *pour-nous* de la *Phénoménologie*, par exemple.

3. Que l'annulation de l'identité parménidienne (hégélienne donc) n'en soit ni le renversement ni l'*Aufhebung*, — c'est-à-dire, dans le texte, que le jeu de la négativité ne soit pas le simple jeu de la *négativité* ou le *travail* de la négativité.

4. Que le « concept » de *fiction* échappe à la conceptualité elle-même, c'est-à-dire ne soit pas compris dans le discours de la vérité.

Ces quatre conditions sont indissociables. On ne peut cependant pas toutes les examiner ici. On se bornera à considérer la dernière, puisqu'elle met en jeu la fiction et que cela touche immédiatement la question de la littérature[3].

C'est donc la fiction qu'il faut interroger. Est fictif, en principe, ce qui n'est pas vrai, c'est-à-dire, mais dans le langage de la métaphysique évidemment, ce qui n'est pas réel : ce qui n'*est* pas. Parménide a dit : Il n'y a de pensée que de ce qui est, il n'y a de pensée que vraie. Nous sommes placés à l'autre extrême, et nous disons que le pensable et le pensé (l'être, le réel, le vrai) sont fictifs, ne *sont* pas (réels, vrais...). Ce que la métaphysique désigne comme l'être, à savoir en définitive la pensée elle-même, est pure fiction. A tout le moins, la métaphysique n'est pas le discours de la vérité mais un langage fictif. Mais on voit que la fiction n'est rien qui tienne par soi-même, qui puisse se dire et s'affirmer autrement que par référence à la vérité. Invoquer la fiction, comme le fait perpétuellement Nietzsche, depuis *Humain, trop humain* surtout[4], c'est encore parler le langage de la vérité, faire l'aveu qu'il n'y en a pas d'autre. Et d'ailleurs les textes de Nietzsche qui sont contemporains de celui-ci

et qui tournent autour de la même question sont, au moins à première lecture, sans équivoque. En particulier dans *Le Crépuscule des idoles*. La fiction — l'être comme fiction — renvoie pour Nietzsche à la pensée d'Héraclite comme si, en somme, il s'agissait d'opposer simplement Parménide à Héraclite et de détruire la version officielle (parménidienne, platonicienne, hégélienne) de (l'histoire de) la philosophie en faisant ressurgir un héraclitéisme qui avait été refoulé. La question de la fiction, c'est en définitive la question de l'*apparence*, comme en témoigne ce texte du *Crépuscule*[5] :

> « ... Les sens ne mentent pas en tant qu'ils montrent le devenir, la disparition, le changement... Mais dans cette affirmation que l'être est une fiction, Héraclite gardera éternellement raison. Le « monde des apparences » est le seul réel : le « monde-vérité » est seulement ajouté par le mensonge. »

Autrement dit, Nietzsche appelle fiction le mensonge qu'est la vérité et met en cause la coupure métaphysique, essentiellement platonicienne, entre l'apparence et la réalité et tout le système d'oppositions qu'elle engendre et dont elle s'accompagne : opinion/science, devenir/éternité, etc. Le thème est connu : Nietzsche, c'est le renversement du platonisme, et donc encore un platonisme, — et finalement l'accomplissement de la métaphysique elle-même. Et il est vrai qu'un texte comme celui-ci, parmi bien d'autres (et sans même faire entrer en ligne de compte tout ce qui se dit autour du concept de *volonté*), autorise une interprétation de ce genre. Dans le même chapitre du même livre, par exemple, les quatre thèses du paragraphe 6 disent à peu près la même chose.

Cependant le texte qui succède immédiatement à ceux-ci tient un tout autre langage. Et peut-être permet-il d'esquisser une interprétation moins simple. On connaît ce texte célèbre qui fait, en six thèses, le récit de l'histoire de la métaphysique, de son aurore au midi où commence (le déclin de) Zarathoustra :

Comment le monde-vérité devint une fable (histoire d'une erreur[6]). La sixième thèse dit le moment proprement nietzschéen :

> « 6. Le « monde-vérité », nous l'avons aboli. Quel monde nous est resté ? Le monde des apparences peut-être ?... Mais non ! *Avec le monde-vérité nous avons aussi aboli le monde des apparences !*
> Midi ; moment de l'ombre la plus courte, fin de l'erreur la plus longue ; point culminant de l'humanité ; *incipit Zarathoustra.* »

Ce moment nietzschéen, pour autant qu'il se confonde avec le départ de Zarathoustra, est donc bien une fin (la fin de l'erreur la plus longue) mais ce n'est pas la fin hégélienne. De toute manière, ce n'est pas le soir, mais ce point furtif et culminant de midi à partir duquel (re)commence le déclin, c'est-à-dire le parcours d'un trajet identique (et qui n'est pourtant pas identique) vers minuit, cet autre midi, le *même* peut-être, — si du moins entre l'éclat éblouissant du grand jour et la noirceur absolue, qui n'est pas moins éblouissante, des ténèbres, la *différence* n'est pas celle qui sépare l'illumination de la parousie, de la nuit fameuse où toutes les vaches sont noires. Ce qui pouvait rester de « naïvement » antiplatonien dans les textes précédents a disparu ici[7]. Penser la fiction, ce n'est pas opposer l'apparence à la réalité, puisque l'apparence n'est rien d'autre que le produit de la réalité. C'est précisément penser sans recourir à cette opposition, *hors* de cette opposition ; penser le monde comme fable[8]. Est-ce possible ?

Il faut renvoyer ici à l'interprétation de Klossowski[9], où se lisent ensemble le jeu de la fable et de l'événement (de la répétition de la différence entre l'apparence et la réalité) et celui de la fable et du *fatum*, où commence donc à se définir l'essence de l'*Eternel Retour du Même*. On retiendra surtout de ce commentaire l'analyse que fait Klossowski de la sortie hors de l'histoire. Les six moments du texte de Nietzs-

che correspondent aux six jours qu'il faut au monde vrai pour redevenir fable. De même, en six jours, le monde des apparences avait été créé « au sortir de la fable divine ». L'histoire « s'achève » dans cette Genèse inversée que Klossowski appelle la *refabulisation du monde* : « La refabulisation du monde signifie également que le monde sort du temps historique pour rentrer dans le temps du mythe, c'est-à-dire dans l'éternité[10]... ». Klossowski remarque que seule l'expérience de l'*oubli* autorise une telle sortie[11]. Et il est évident qu'il faudrait en effet comprendre quel rapport entretient au juste l'oubli de Nietzsche avec l'oubli métaphysique d'une part (celui du *Phédon,* par exemple, ou des livres X et XI des *Confessions* de saint Augustin ; ou même celui de la conscience naturelle dans la *Phénoménologie de l'Esprit*), avec d'autre part ce que Heidegger désigne sous le nom d'*oubli de l'être*, et avec, enfin, ce qui tente de se penser aujourd'hui sous le nom d'inconscient. Mais l'opposition sur laquelle il faut s'appuyer ici est celle de l'histoire et du mythe. Elle devrait conduire à un langage qui ne soit plus celui de la vérité, si l'histoire n'est en définitive rien d'autre que l'histoire du Logos.

Il faut donc reprendre. Le monde est (re)devenu fable. La création est annulée. C'est assez dire que Dieu est mort, et pas seulement le Dieu de la métaphysique. On peut dire toutefois que ce qui se désignait sous le concept d'être dans le discours de la vérité se révèle fictif. Ce discours lui-même était une fable : le monde redevient fable parce qu'il l'était déjà ; ou plus exactement, parce que l'était déjà le discours qui le constituait comme tel. Fable : *fabula*, μῦθος. Le discours de la vérité, le λόγος n'est rien d'autre que le μῦθος, c'est-à-dire cela même contre quoi il a toujours prétendu s'être constitué.

De l'opposition précédente entre l'apparence (la fic-

tion) et la réalité (la vérité), on passe donc à une autre opposition (μῦθος/λόγος) qui est malheureusement la même. Ce qui ne permet guère de faire avancer les choses. Commentant Nietzsche, Heidegger dit bien, il est vrai, que μῦθος et λόγος ne s'opposent pas originellement. Reste à savoir cependant au nom de quoi, et comment, cela peut se dire. Voici d'ailleurs le texte en question, qu'il faut citer entièrement :

> « Mythe veut dire : la parole disante. Dire, c'est pour les Grecs rendre manifeste, faire apparaître, exactement faire apparaître le paraître et ce qui est dans son Epiphanie. Μῦθος c'est, dans son dire, ce qui est : c'est, dans le dévoilement de sa requête, ce qui paraît. Μῦθος et λόγος n'entrent aucunement, comme le tout-venant de l'histoire de la philosophie le croit, dans une opposition due à la philosophie elle-même ; et précisément les premiers penseurs parmi les Grecs (Parménide ; fragment 8) emploient μῦθος et λόγος dans le même sens. Μῦθος et λόγος ne s'écartent l'un de l'autre et ne s'opposent l'un à l'autre que là où ni μῦθος ni λόγος ne peuvent garder leur être primitif. C'est ce qui est déjà accompli dans Platon. C'est un préjugé de l'histoire et de la philologie, hérité du rationalisme moderne sur la base du platonisme que de croire que le μῦθος ait été détruit par le λόγος. Le religieux n'est jamais détruit par la Logique, mais toujours et uniquement par le fait que le Dieu se retire [12]. »

On voit bien ce qu'il y a là de précisément métaphysique, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Métaphysique en quel sens ? Comme en témoignent les dernières lignes de ce texte (« le religieux n'est jamais détruit par la Logique... »), l'enjeu de cette question est grave parce qu'elle commande effectivement toute l'interprétation de Nietzsche. Et d'ailleurs, jusqu'à un certain point, la croyance en une origine grecque préplatonicienne et pure, l'accusation portée contre les historiens et les philologues, la « mystique » de la disparition du divin [13], et jusqu'à cet annoblissement de l'apparence en paraître, une certaine vénération de la présence, — tout cela a bien une résonance nietzschéenne. Mais le Nietzsche qui appartient sans conteste à la métaphysique, comme métaphysique de la présence. Celui pour qui précisé-

ment l'apparence, le μῦθος sont à *réhabiliter.* Mais non celui pour qui l'une et l'autre s'abolissent. Dire l'identité du μῦθος et du λόγος, Nietzsche le tente bien. Mais sans doute pas comme le fait Heidegger. L'identité que Nietzsche soupçonne ne cache pas en fait une identification de nature profondément dialectique, où le λόγος est la vérité du μῦθος (comme *dire vrai*), mais où le μῦθος authentifie l'originarité ontologique du λόγος, sa pureté antérieure à la scission et à l'opposition des deux[14]. Μῦθος et λόγος sont bien la même chose, mais pas plus vrais (ou pas plus faux, trompeurs, fictifs, etc.) l'un que l'autre, ni vrais ni faux ; l'un et l'autre sont la *même* fable. Le monde est en effet devenu fable. Ce qu'on en dit, donc (*fabula, fari*). Aussi bien ce qu'on en pense. Etre et dire, être et penser sont la même chose. Le « devenir-λόγος » du monde dans la métaphysique qui s'accomplit dans la logique hégélienne n'est rien d'autre que son « devenir-μῦθος », pour autant que la vérité ne s'oppose à rien, ne tient à rien, ne se réfère à rien, et que l'histoire de la (re)constitution du vrai est toujours en même temps l'histoire de sa corruption. Car à mesure que la pensée vraie suscite l'apparence qui lui est nécessaire comme sa seule garantie, l'apparence elle-même ne cesse, par définition, de s'abolir (ce qui renvoie évidemment à toute la problématique de l'origine et du commencement). Abolir l'apparence, c'est-à-dire laisser l'apparence elle-même s'abolir, et risquer ce vertige, renoncer donc à la présence et refuser de la rapatrier dans l'apparence promue au rang du paraître ou de l'épiphanie, voilà sans doute le « saut » décisif qu'a tenté Nietzsche. Saut bien peu spectaculaire en fait, dont l'espace en tout cas est assez mince pour que, de part et d'autre, le sol soit en définitive (à peu près) le même : il s'en faut d'une brève et pour ainsi dire inapparente différence. C'est un peu, comme chez Bataille, « l'expérience » d'une transgression : la limite insaisissable qu'on excède et qu'on n'excède pas est celle qui sépare et ne sépare pas de la déraison, de

l'insensé. Il « commence » alors à n'être plus question de la vérité, ou, s'il en est toujours forcément question, ce n'est plus tout à fait de la même manière. Rien apparemment, ou presque rien, n'a changé. En tout cas, et malgré ce que laisse penser une certaine violence nietzschéenne, indispensable mais sans doute très en deçà de cette insidieuse perversion, il n'y a pas de bouleversement radical. Si l'usage de la métaphore est ici inévitable, on pourrait dire que, la pensée en effet se répétant, (re)commençant, mais à vide et sans désormais renvoyer à quoi que ce soit ou *croire* qu'elle puisse le faire, c'est un peu comme si l'on « pénétrait » dans un espace illimité qui est le même que celui qu'on (ne) vient (pas) de quitter, mais où le sol fait défaut, l'opposition tranchée de l'ombre et de la lumière par où se fait évidemment toute l'aventure de l'ἀληθεία s'est effacée ; il règne une égale, éblouissante blancheur que d'ailleurs les yeux ne supportent pas.

Le monde est donc ce qu'on en dit. A sa manière, la métaphysique elle-même n'a cessé de le dire. Mais en coupant le dire selon la vérité : μῦθος/λόγος. A partir du moment où se défait cette coupure, où le dire n'est pas un dire vrai qui s'oppose à un dire fictif, mais un dire pur et simple, à partir du moment donc où il n'y a plus de transcendance de la vérité et où la vérité n'est plus un au-delà, fût-il négatif, du dire, il ne reste plus rien qui soit extérieur au dire, — et rien, d'abord, à partir de quoi le dire ait commencé. Ni le dire vrai, ni l'autre. Il n'y a pas d'origine et pas de fin, mais une même fable, si l'on veut, éternelle. L'arrachement de la philosophie à la mythologie, la répression de la mythologie et toutes les scissions qui l'accompagnent (opinion/science, poésie/pensée, etc.) ne signifient plus rien. Cela n'a pas commencé. Il est vrai que cette inquiétude quant à l'absence ou, au moins, quant à la difficulté du commencement, tra-

verse elle aussi, forcément, toute la métaphysique. Mais désormais elle ne peut pas s'apaiser, ni par la violence (un certain Platon, par exemple), ni même par la ruse (le symbolisme du cercle ne doit pas égarer : en aucun cas le commencement n'est la fin et si l'Absolu *diffère* sa manifestation, c'est indéfiniment, parce qu'il n'est pas là et ne saurait être là). On voit alors, pour dire les choses rapidement, que l'*erreur* dont ce texte retrace l'histoire est l'occultation d'une différence, mais qui n'est pas la différence d'*origine* entre le vrai et son autre. Et c'est bien, sans doute, quelle que soit la difficulté qu'il y ait à le penser, la différence ontologique elle-même que Nietzsche met en cause, en tant que la pensée de cette différence selon la problématique de l'origine est le propre de la métaphysique : toujours visée dans l'horizon de l'identité, de la « prédominance » ontologique, la différence est toujours manquée et ce qu'on peut appeler la réduction ontique (l'être pensé *comme* l'étant) toujours inévitable[15]. L'erreur, si l'on veut, serait d'avoir substitué un autre référent (le vrai) à celui qu'on avait au préalable raturé (le monde). On pourrait même dire que l'erreur est la substitution ou le transfert en général, c'est-à-dire la croyance en l'origine que même la trouvaille d'une « différence originaire » ne saurait corriger. Histoire d'une erreur : histoire d'un langage, histoire du langage en tant qu'il s'est désiré et voulu comme un langage littéral au moment même où il procédait essentiellement et nécessairement par figure(s). Un peu comme si le langage, ainsi que le pensait Rousseau, était d'abord métaphorique. Mais il faudrait barrer ce *d'abord* qui laisse supposer une littéralité à venir ; ou bien adapter à la métaphysique cette définition de Gœthe selon laquelle « une poésie sans figure est par elle-même un immense trope[16] ». Ou mieux encore, ne plus parler de métaphore. Car la fable, c'est le langage à propos duquel (et dans lequel) n'ont plus cours ces différences qui n'en sont pas : littéral et figuré, transparence et transfert, réalité et

simulacre, présence et représentation, μῦθος et λόγος, logique et poésie, philosophie et littérature, etc. Est-ce pensable, sinon comme une espèce de « ressassement éternel » au cours duquel se répéterait indéfiniment le même jeu du même désir, et de la même déception ? Ce serait peut-être une façon de dire l'*Eternel Retour*. A moins que quelque chose n'ait déjà bougé et que le cercle ne se referme jamais tout à fait sur lui-même. Recommencerait toujours ce qui n'a jamais vraiment commencé : *Incipit Zarathoustra*. On sait par le dernier aphorisme du livre IV du *Gai Savoir* que cela voulait dire, pour Nietzsche : *Incipit tragoedia*. *Incipit parodia* donc...

*
**

C'est à partir de là qu'on voudrait maintenant poser la question du rapport entre littérature et philosophie. On voit au moins qu'il y a peut-être un moyen d'arracher la littérature à la domination de la métaphysique et de briser le cercle dans lequel on était au départ. Mais il ne s'agit plus évidemment de la « littérature ». Fiction, mythe, fable sont des mots provisoires. Mieux vaudrait sans doute parler *d'écriture*. Mais on n'en est pas encore là. Ou plutôt, on voit bien que si l'on veut suivre cette voie, il ne faut pas brûler les étapes. On devrait en effet distinguer entre deux tâches :

1. Retourner contre la métaphysique (dans la métaphysique), sous le nom de littérature, ce contre quoi elle-même s'est retournée, ce à partir de quoi elle a voulu se constituer. C'est de bonne guerre.

2. Entreprendre de forcer ses limites, c'est-à-dire, si l'on veut déplacer la barre qui sépare symboliquement littérature et philosophie (littérature/philosophie) de telle sorte que de part et d'autre littérature et philosophie soient toutes deux barrées et s'annulent en communiquant : littérature philosophie. Ce serait aborder la fable *à la fois* comme ce que la métaphysique voit

désormais d'elle-même (mais a peut-être souvent vu d'elle-même) dans une sorte de miroir qu'elle ne se présente pas de l'extérieur et qu'il faudrait penser par la répétition (et quitte sans doute à aggraver le sens de la *Wiederholung* heideggérienne), sans recourir à la réflexion ou à la conscience-de-soi métaphysiques, *et* comme le jeu de ce qu'on appelle aujourd'hui le texte.

On doit remarquer que Nietzsche a pensé dès le début, dès les textes préparatoires de *La Naissance de la tragédie* et dans *La Naissance de la tragédie* elle-même, au moins à la première de ces tâches. Ce n'est d'ailleurs pas par accident. *La Naissance de la tragédie* n'est sans doute pas tout à fait, comme on le dit souvent et comme Nietzsche lui-même, non sans équivoque d'ailleurs, l'a plus ou moins laissé entendre[17], un texte « de jeunesse » très « en deçà » des autres. Il est peu vraisemblable en effet qu'une naïve « coupure » historique (verticale) puisse avoir lieu dans la pensée de Nietzsche. Si coupure il y a, c'est dès *La Naissance de la tragédie,* de sorte qu'il faudrait y lire, en les séparant rigoureusement, au moins deux langages : l'un où se confirme en effet la plus grande part de la métaphysique posthégélienne et de la métaphysique tout court ; l'autre (mais c'est très souvent le même en train de se défaire) où s'organise déjà la « déconstruction ». On ne peut l'établir ici. Mais qu'on relise le chapitre 14 de *La Naissance de la tragédie :* « Représentons-nous à présent ce grand œil cyclopéen de Socrate fixé sur la tragédie, cet œil unique qui n'a jamais brillé de la douce folie de l'enthousiasme esthétique. » Nietzsche y montre qu'en fait de poésie, Socrate ne goûte guère, et encore, que la fable d'Esope. La tragédie est irrationnelle, mensongère, dangereuse. « Le résultat fut que le jeune dramaturge Platon commença par brûler ses poèmes afin de pouvoir devenir le disciple de Socrate. » Le socratisme, où Nietzsche voit à cette époque le commencement de la métaphysique, est le « *refoulement* » de la tragédie, c'est-à-dire, conséquence inévitable du refoulement, la

résurgence honteuse et plus ou moins défigurée de la tragédie :

> « (Platon)... qui dans la condamnation de la tragédie et de l'art en général n'est certes pas demeuré en reste avec le cynisme naïf de son maître, a dû cependant, par nécessité esthétique, créer une forme d'art qui est intimement apparentée aux genres existants condamnés par lui. Le principal reproche adressé par Platon à l'art ancien, c'est qu'étant l'imitation d'une apparence, il appartient à une sphère inférieure même au monde empirique ; il fallait éviter qu'on pût adresser ce reproche à l'art nouveau, aussi voyons-nous Platon s'efforcer de dépasser la réalité et de représenter l'idée qui est au fond de cette pseudo-réalité. Mais, de ce fait, Platon, comme penseur, était ramené par un détour à une position qui lui avait toujours été familière comme poète. Il y rejoignait Sophocle et tout l'art ancien qui protestaient solennellement contre ce reproche. S'il est vrai que la tragédie avait absorbé en elle tous les genres antérieurs, on peut en dire autant par extension du dialogue platonicien qui, né du mélange de tous les styles et de toutes les formes, tient le milieu entre le récit, la poésie lyrique et le drame, entre la prose et la poésie, et enfreint ainsi à la rigueur de l'ancienne loi qui prescrit l'unité du style (...) En vérité, Platon a donné à toute la postérité le modèle d'une forme d'art nouvelle, le *roman*, qu'on peut définir comme la fable d'Esope portée à une très haute puissance et dans laquelle la poésie occupe par rapport à la philosophie dialectique le rang que cette même philosophie a occupé pendant des siècles par rapport à la théologie — le rang d'*ancilla*. Telle fut la place nouvelle de la poésie, celle où Platon la refoula sous l'influence démoniaque de Socrate [18]. »

Il faudrait tout commenter de ce texte. Mais les questions qu'il soulève, et celle, en particulier, du refoulement de l'art en général, sont trop vastes. On en retiendra cependant cette généalogie du texte philosophique [19]. Le *roman* est le genre du platonisme et ce pourrait bien être le genre de la métaphysique en général. Mais il faudrait en déterminer rigoureusement l'essence. Nietzsche fait ici allusion à la fois au mode d'exposition (le « mélange de tous les styles et de toutes les formes ») et au genre (le roman). On pourrait alors reprendre les analyses modernes du récit, par exemple la distinction opérée par Genette du récit et du discours, ou le rapport qu'il établit en général entre le récit et la représentation [20]. On pourrait tenter

encore une analyse structurale du « récit philosophique », pour autant que l'analyse de récit puisse se constituer sans présupposés exorbitants. On pourrait enfin recourir à la postérité hégélienne, de Lukács à Girard, c'est-à-dire à l'analyse de la dialectique du désir, du conflit du pur et de l'impur, de l'idolâtrie[21]. Et peut-être ne serait-il pas impossible de montrer que le désir de la présence, la croyance en l'origine, la volonté du vrai sont nécessairement liés à l'exposition, c'est-à-dire au récit, — doivent nécessairement se différer comme *texte*.

*
**

De toute manière, il faut en venir au texte. Mais on doit le répéter, non sans courir le risque de ne pouvoir « excéder » le discours dialectique. Car s'il est vrai qu'il n'y a pas, qu'il n'y eut jamais de littérature que pour la philosophie, s'il est vrai que la philosophie s'est élevée contre cet « autre » langage qu'elle constitua comme tel en le rabaissant (à tel point que la littérature ne put jamais parler d'elle-même sinon en empruntant, plus ou moins honteusement, le langage de la philosophie), si, en bref, le rapport qui unit et divise philosophie et littérature est un rapport de *maître à esclave* (et l'une d'elle en effet a eu peur de la mort), quel discours peut-on tenir sur la philosophie qui ne soit pas déjà celui de la philosophie elle-même, c'est-à-dire celui qui interdit toujours à l'avance qu'on puisse, le retournant contre lui-même, lui poser la question de ce contre quoi il s'est déterminé, — bien qu'il interdise aussi, ne laissant pas s'effacer la question de sa propre origine, qu'on puisse formuler à son propos un autre type de question ? On a donc à faire l'épreuve d'une impuissance qui est l'effet paradoxal d'un excès de puissance : le Logos est la maîtrise absolue et il n'a rien en dehors de lui, pas même la littérature à qui il a donné un « sens » .....
.....

A moins peut-être que, n'écrivant pas exactement ce que nous voulions écrire, nous ne fassions l'épreuve d'une faiblesse, d'une impuissance qui n'est plus l'effet d'un excès de puissance, mais comme l'obscur travail d'une force étrangère à ce que nous disons, à la conscience que nous en avons, à la volonté de le dire, une résistance sourde, incessante, qu'il est absolument impossible de maîtriser et sur laquelle c'est à peine si nous pouvons regagner au prix d'efforts démesurés. Nous écrivons : nous sommes dépossédés, quelque chose ne cesse de fuir, hors de nous, de se dégrader lentement. Il se pourrait bien qu'à porter notre attention là-dessus, sur cette étrange difficulté de de la pratique, nous soyons progressivement contraints de soupçonner une faille où nous avions cru reconnaître l'infaillible même. Il s'agit par exemple d'une certaine confusion dans la pensée, d'une insuffisance trouble de la conscience, d'une espèce de léthargie. On pourrait aussi parler de fatigue, de lassitude (nous pensons à Bataille). Ou d'une résistance, d'un refus, à la fois du langage et du corps. C'est bien une *expérience*, quel que soit le douteux pouvoir de connotation de ce mot, et fût-ce une expérience à la fin paralysée et glacée, le défaut même de l'expérience. Si l'écriture a ce privilège (l'écriture, l'acte et le tourment d'écrire, en quoi autre chose aussi est en jeu), ce n'est pas parce que nous serions enfin comme on s'empresse un peu vite de le dire désormais, en renversant tout simplement ou même en ne renversant pas du tout les oppositions métaphysiques, délivrés du monde, de la présence (et de la représentation), c'est parce que l'écriture est d'abord cette réflexion de l'expérience où ne cesse de se défaire la réflexion (et donc l'expérience), parce qu'elle est la plus pénible des défaillances et que s'y « révèle » le plus douloureusement l'altérité radicale de la force. On sait qu'il n'y a de langage que du phénomène, de l'apparu (jamais du paraître lui-même), que le langage et l'ἀλήθεια sont liés ou, pour reprendre un autre vocabulaire, que

Dionysos lui-même n'apparaît jamais, qu'il est toujours déjà mort, dispersé et qu'il n'est « visible » que mis en scène sous le masque d'Apollon (*comme* Apollon), — invisible donc, *n'étant pas*, et entraînant par-là au vertige[22]. Si la force manque au langage, si le langage est ce manque de force, c'est bien en vain que nous irions chercher en lui la force nécessaire pour nous en « délivrer », c'est-à-dire en l'occurrence pour le retourner contre lui. Même s'il est assez réfléchi pour avoir eu toujours la nostalgie de la force, — au moins d'être plaint de ne pas en avoir. Comme tel, le langage « manifeste » le déclin de la force : le langage, — l'écriture, dégradation de la force qui est encore, à l'extrême, une force. Peut-on penser cela sans recourir à la dialectique, si la dialectique est l'illusion de la force et de la maîtrise de la force *dans* le langage ? Peut-on penser une force de la faiblesse, une force née de son propre épuisement, de sa propre différence ? Une force qui est force de n'avoir aucune force...

Tout cela, d'ailleurs, pour dire qu'on ne peut pas « en venir » au texte : car le texte est précisément sans rivage. On ne saurait donc y aborder, et si nous nous imaginons pouvoir le faire, il faut concevoir que nous ne débarquons jamais que là où nous avons déjà pris pied depuis longtemps, selon un mouvement quasi impensable, une sorte de retournement par lequel nous passerions à cet extérieur de nous-mêmes qui est déjà notre intériorité, nous ne serions plus ni « dehors » ni « dedans », mais nous éprouverions notre intimité, comme cette aveuglante altérité toujours au-delà de nous-mêmes, et à laquelle cependant nous sommes voués, que nous habitons paradoxalement et qui peut-être porte ce nom qui est le défaut, l'insigne défaut de tous les noms : la mort. Autant dire que nous devons maintenant accepter ce qui ne s'accepte pas et tenter d'être fidèle à ce qui ne tolère que l'infidélité. Epreuve qu'on ne peut même plus dire inverse de la précédente. Et peut-être s'agit-il seulement de faire l'aveu

de l'*impossible*, qui n'est ni la parole ni le silence, ni le savoir ni l'ignorance, ni la force ni l'impuissance, dont on ne peut rien dire sinon qu'il nous livre à ce murmure infini, infiniment disjoint mais infiniment recommencé, à ce que Blanchot nommait d'un mot qui désigne bien pour nous ce qu'est devenue, ce qu'a toujours été l'injustifiable et nécessaire entreprise de l'écriture : le *ressassement éternel*.

La question initialement posée, comme on s'en est sans doute aperçu (ne serait-ce qu'à cause du motif de la fiction), n'était pas étrangère, entre autres, à Borgès. On ne s'étonnera pas qu'on puisse dire qu'elle ne l'est pas non plus à Cervantès, au moins tel que nous pouvons le lire aujourd'hui. On pourrait, à la fin, la reformuler ainsi : sommes-nous capables de ne plus croire à ce qu'il y a *dans* les livres ou de ne pas être « déçus » par leur « mensonge » ? Ou, comme aurait dit Nietzsche, pouvons-nous ne pas être « encore pieux » ? Sommes-nous capables d'athéisme ?

NOTES

1. L'idéologie, ce serait ici toute métaphysique qui s'ignore comme telle. Mais ce n'est évidemment, et pour bien des raisons, qu'une définition provisoire.

2. *La Volonté de puissance* (trad. Bianquis), Gallimard, I, p. 62, cf. Schlechta, III, p. 730.

3. La première de ces conditions commande à tel point les trois autres qu'on ne pourra éviter d'y faire allusion. Pour la seconde, il faudrait en passer par un inventaire systématique de l'usage du *nous* dans le langage nietzschéen. Quant à la troisième, le texte, dans sa brièveté même, risque d'être trompeur ; le jeu de la négativité s'y produit de manière apparemment trop simple : formulation négative de l'identité parménidienne, affirmation de son renversement. Mais, d'une part, on ne peut pas parler d'un pur et simple renversement tant qu'on ne sait pas ce que Nietzsche entend par fiction ; d'autre part, là encore, si l'apparence dialectique est le fait de la rapidité, du laconisme, de l'ellipse, c'est au statut général de l'*affirmation* nietzschéenne qu'il faudrait renvoyer.

4. C'est-à-dire depuis la radicalisation de la critique de la science : tous les concepts de la métaphysique et de la science sont mensonges ou fictions, fictions conventionnelles, etc. (cf. par exemple, *Par-delà le Bien et le Mal*, I, p. 21). Mais le motif est déjà présent dans les cahiers des années 1872-1876.

5. *La Raison dans la philosophie*, § 2 (trad. Albert), Mercure de France, p. 103.

6. *Crépuscule des idoles* (trad. Albert), Mercure de France, p. 108-109.

7. Il faudrait quand même dire aussi que Nietzsche n'est jamais tout à fait « naïvement » antiplatonicien ou antichrétien. A force de rétablir le « sérieux » de Nietzsche, on risque bien, comme le montrent d'illustres exemples, d'affaiblir une pensée qui a sans doute voulu trouver dans le combat le plus brutal contre le platonisme et le christianisme une arme décisive, et plus décisive qu'on ne le croit, contre la métaphysique elle-même, c'est-à-dire aussi la *piété* en général, la *croyance*.

8. C'est aussi, selon d'autres textes qu'il faudrait envisager, « pratiquer » l'apparence pour elle-même et s'y perdre comme en un rêve éternel. (Cf. par exemple le § 54 du livre 1 du *Gai Savoir*, intitulé « La conscience de l'apparence ».)

9. P. Klossowski, « Nietzsche, le polythéisme et la parodie », *Un si funeste désir*, Gallimard, 1963.

10. *Ibid.* p. 194.

11. Cf. aussi, de Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux* (le chapitre intitulé : « Oubli et anamnèse dans l'expérience de l'Eternel Retour »), Mercure de France, 1969.

12. *Qu'appelle-t-on penser ?* (trad. A. Becker et G. Granel), P.U.F., 1959, p. 29.

13. Il y manque cependant le *meurtre* de Dieu...

14. Toute la première partie de *Qu'appelle-t-on penser ?* qui est consacrée à Nietzsche, semble dominée par cette interprétation proprement métaphysique, en particulier (et l'analyse de Derrida s'y appliquerait sans difficulté) dans l'opposition sur laquelle insiste Heidegger du cri et de l'écrit (« dans les écrits, les cris s'étouffent facilement », etc., p. 47) ou dans la reconnaissance de la « pureté » unique de Socrate. Thèmes qui sont d'ailleurs par eux-mêmes nietzschéens, mais qu'un tel commentaire alourdit, fige et rend univoques. Par exemple, au célèbre : « Socrate, celui qui n'écrit pas... » des notes des années 70-72, Heidegger répond par ce texte révélateur qu'il n'est sans doute pas besoin de commenter :

« Socrate, sa vie durant et jusque dans sa mort, n'a rien fait d'autre que de se tenir et de se maintenir dans le vent de ce mouvement (*mouvement vers ce qui se retire et donne ainsi à penser*, etc.), c'est pourquoi il est le plus pur penseur de l'Occident, c'est pourquoi aussi il n'a rien écrit. Car qui commence à écrire au sortir de la pensée doit infailliblement ressembler à ces hommes qui se réfugient à l'abri du vent lorsqu'il souffle trop fort. Cela demeure le secret d'une histoire encore cachée, que les penseurs de l'Occident depuis Socrate, soit dit sans préjudice de leur grandeur, aient dû être tous de tels « réfugiés ». La Pensée entra dans la Littérature. » (p. 90-91).

15. Cf. la définition aristotélicienne de la philosophie (*Métaphysique*, I, 1003, a 21) Θεωρεῖ τὸ ὄν ᾗ ὄν καὶ τὰ τούτῳ ὑπάρχοντα καθ'αὑτο, que Heidegger traduit (« Hegel et son concept de l'expérience », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962) : elle considère le présent en sa présence et, ainsi, ce qui y *prédomine* par avance par lui-même. La réduction de la différence se marque dans l'inévitable *comme* (ᾗ) du discours ontologique, même s'il est parlé de la *Differenz* als *Differenz* (cf. Heidegger, « Identité et Différence », *Questions* I, Gallimard, 1968).

16. Goethe, *Maximes et réflexions* (trad. Bianquis), Gallimard, 1943, p. 115.

17. Cf. *Essai d'autocritique* (1886) et *Ecce Homo (Pourquoi j'écris de si bons livres)*.

18. Nietzsche, *Naissance de la tragédie* (trad. Bianquis), Gallimard, 1938, p. 72-73.

19. Il convient de remarquer aussi la relation que Nietzsche établit entre la contrainte « formelle », la contrainte esthétique et la pensée. Elle explique que Sophocle et « tout l'art ancien » ne sont pas si radicalement différents de Platon et n'échappent peut-être pas non plus à la métaphysique. Le mythe des présocratiques, chez Nietzsche, n'est pas si pur.

20. G. Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Seuil, 1969. Toute l'analyse de Genette prend d'ailleurs son départ dans les textes de Platon (*République*, III) et d'Aristote (*Poétique*), c'est-à-dire dans la distinction de la διήγησις et de la μίμησις.

21. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961 et « De la Divine comédie à la sociologie du roman », *Revue de l'Institut de sociologie de Bruxelles*, 1963.

22. Cf. J. Derrida, « Force et signification », *L'Ecriture et la Différence*, Seuil, 1967.

LE DÉTOUR*

* Première version publiée dans *Poétique* (5, 1971).

La figure a été faite sur la vérité et la vérité a été reconnue sur la figure.

Pascal, *Pensées,* B. 673.

La vérité tue — bien plus, elle se tue elle-même.

Nietzsche, *Livre du philosophe,* III, 276

Nietzsche s'est donc occupé de rhétorique : il l'a enseignée, il a songé à lui consacrer un livre, il en a surtout emprunté le vocabulaire (au moins les grandes catégories de la théorie des tropes) dans un certain nombre de textes philosophiques devenus célèbres bien qu'ils soient tous restés à l'état d'ébauches ou de fragments[1]. On sait qu'en « utilisant » la rhétorique, Nietzsche cherchait à poser au langage de la philosophie et de la science la question de sa prétention à la vérité, de son désir d'une pure et simple littéralité, — de son vouloir-être propre, si l'on veut. Double tâche en fait : d'une part il s'agissait, comme Nietzshe a toujours tenté de le faire, de retourner contre la philosophie cela même contre quoi la philosophie avait prétendu se construire (le mythe, la poésie, l'éloquence, tout usage déclaré « doxique » du langage) ; il s'agissait d'autre part, parce que c'en était la condition indispensable, de déterminer le langage comme originairement figuré, tropique en l'occurrence, et de telle sorte que nul langage vrai ne pût s'en arracher à

moins d'oublier, de méconnaître ou de se dissimuler sa propre origine. — Dans son inspiration, cette entreprise n'est guère originale. En forçant les choses (mais les forcerait-on vraiment ?), on pourrait presque se risquer à dire qu'elle procède d'un soupçon aussi ancien que la philosophie elle-même et nécessairement contemporain de son « inauguration ». Elle est en tout cas liée à une certaine *époque* de la philosophie moderne et de la « science » du langage que celle-ci commande. Et dans son principe, quelles que soient la brutalité ou la subtilité de ses intentions stratégiques, elle est absolument assujettie à tout un appareil conceptuel qui est métaphysique de part en part [2]. On ne pourrait même pas, sans doute, reconnaître à Nietzsche le mérite de la radicalité ou de la systématicité...

Mais ce n'est pas cette entreprise pour elle-même qui nous intéresse ici. Cela ne veut pas dire qu'elle n'ait aucun intérêt ni qu'on puisse la négliger. Cela veut dire que l'essentiel est peut-être, paradoxalement, que Nietzsche n'ait pas voulu ou n'ait pas pu la mener à bien, — qu'il l'ait, de toute façon, abandonnée. Il s'y est pourtant consacré avec une certaine obstination dans les années qui ont immédiatement suivi la publication de *La Naissance de la tragédie,* de 1872 à 1875 au moins. Il a multiplié les lectures et les recherches, accumulé les notes, les projets, ébauché, à plusieurs reprises, la rédaction de textes divers. Sans doute la rhétorique n'est-elle pas l'unique objet du travail produit à cette époque. Mais il n'est pas exagéré de dire, on le verra, qu'elle en est bien le « centre », — aussi dérobé soit-il. Or rien de tout cela n'est achevé et surtout, du moins en apparence, il n'en reste plus aucune trace dans la production ultérieure de Nietzsche. On repère encore, ici et là, de nombreux textes sur l'éloquence, la stylistique, l'art de lire, de dire ou d'écrire, la persuasion, etc. On voit bien aussi que, malgré quelques changements de terminologie, l'analyse que fait Nietzsche du langage variera assez peu

et qu'il s'en tiendra pratiquement toujours à l'acquis de ces premières années. Il n'est pas surtout jusqu'à cette accusation constante de la responsabilité ontologique, métaphysique, du langage et de la grammaire qui ne soit en effet une résurgence de ce travail[3]. Mais rien, semble-t-il, qui prenne l'allure d'un effort systématique ; en tout cas nul recours déclaré et suivi au lexique propre de la rhétorique. Dès les années 75, la rhétorique a cessé d'être un instrument privilégié. On dirait même que Nietzsche lui retire tous ses droits et qu'elle cesse pratiquement de faire problème[4].

C'est donc cet abandon qu'il faut interroger — ce passage (ou ce détour) par la rhétorique qui est sans fin et sans résultat et qui, pour cette raison, paraît ouvrir une brèche étrange, assez peu nette mais impossible à colmater, à la fois dans l'œuvre et dans la philosophie où l'œuvre est supposée s'inscrire. Car en laissant, peut-être malgré lui, cette tâche en suspens (qui lui doit, aussi bien, d'appartenir encore plus ou moins au programme de la « modernité ») il est bien possible que Nietzsche nous ait devancés et qu'il ait commencé à défaire, presque sans bruit (et sans qu'à la limite cela puisse même apparaître), ce long retournement de la philosophie contre elle-même, où l'on croit pouvoir, la plupart du temps, l'enfermer encore.

Fatum libellorum

Il faudrait évidemment, pour y voir un peu clair, en passer par tout un travail empirique, — toute une histoire et une enquête. Ce serait sans grandeur, mais on se demande au nom de quoi on pourrait en faire l'économie : on y gagnerait assez peu en élégance et l'on y perdrait certainement beaucoup à méconnaître ou négliger ce poids (cette résistance) de l'empirique dont on entrevoit quelquefois, même si l'on ne sait

pas très bien quel statut lui donner au juste, qu'il grève la pensée de Nietzsche de façon décisive et comme il ne l'a jamais fait sans doute pour aucune autre pensée. C'est bien *aussi* par-là que Nietzsche était décidé à rompre et c'est peut-être cette extériorité toujours en train de se réduire, cette fracture conjointe de la vie et de (la pratique de) l'écriture que désigne le mot divisé de bio-graphie qu'il faudrait apprendre à *lire*[5]. Il n'est pas sûr toutefois qu'on puisse accomplir ce travail, le déployer jusqu'au bout ni lui donner la forme entière de *l'exposition*. Moins parce que fait encore défaut une divulgation intégrale des textes (encore que cela compte et touche à la question, toujours énigmatique, *du* texte, c'est-à-dire de l'« œuvre » de Nietzsche) que pour des raisons de principe. On n'interroge pas impunément un abandon, un inachèvement, on n'en expose pas impunément les raisons (dût-on en compliquer la trame pour les besoins de *la cause*), quand il s'agit précisément de l'impossibilité à laquelle s'est heurtée une pensée d'exposer, de prendre le style de la *présentation* et même de maintenir la logique propre de son questionnement (et du questionnement en général...). Dans cet abandon, dans ce qu'il laisse après lui de traces inorganisées et discontinues, dans son sillage, à peine visible, dans l'œuvre qui succède ou ne peut déjà plus, comme telle, succéder, — dans le défaut dont il « la » marque, se fait jour vraisemblablement quelque chose qui passe, mais sans les surpasser, les possibilités de reprise dialectique de la critique, de l'interprétation, du commentaire, etc., et qui ébranle, ou plus exactement érode, contamine sournoisement et commence à détruire sans fin, mais ni dans les thèmes ni dans les concepts, l'assurance philosophie. Un échec, une catastrophe, à plus forte raison quand ils n'ont pas encore eu lieu vraiment, ne se laissent pas dire dans le langage de la maîtrise. — Il ne s'agit pas de rendre pathétique notre rapport à Nietzsche (dramatique peut-être, pris dans la répétition qui trahit encore et

dégrade, mais c'est une autre affaire) : comment parler cependant de l'impuissance et concevoir que « ce qui donne à penser », comme on dit, n'est ni un résultat ni même ce qui mérite véritablement une question ?

Ces limites désignées, et parce qu'il ne faudrait pas non plus exagérer les craintes du « commencement », il s'agit malgré tout d'aborder cette *histoire.* Les circonstances contraignent à la brièveté : nous ferons simplement ces quelques constatations extérieures et lacunaires :

1. L'intérêt que Nietzsche manifeste pour la rhétorique est, si l'on veut, accidentel[6]. Il date très précisément de la lecture, faite à la fin de l'année 1872, des livres de Gerber *(Le Langage comme art)* et de Volkmann *(Exposition sytématique de la rhétorique des Grecs et des Romains),* — le premier surtout — qui viennent juste de paraître. Auparavant, on ne peut pas dire que Nietzsche avait été particulièrement sensible à la rhétorique comme telle. Les allusions à la rhétorique grecque ou à l'usage rhétorique du langage, dans *La Naissance de la tragédie* par exemple, et dans les textes qui l'accompagnent, sont rares et vagues. Le mot lui-même y est presque toujours employé dans son acception « moderne », c'est-à-dire avec une nuance nettement péjorative[7]. Et dans les grands projets de 71-72 d'une série de *Considérations antiques* ou d'un *Traité d'esthétique générale (Les Recherches rythmiques),* rien n'est prévu, semble-t-il, sur la rhétorique. — C'est donc une découverte. Nietzsche tire d'ailleurs immédiatement de ces lectures le prétexte (et le texte...) d'un cours prononcé dans le semestre d'hiver de la même année (1872-73). Et dans les premières notes du *Livre du philosophe* qu'il rédige au même moment, on en voit immédiatement les effets. Du reste, si l'on examinait de près l'ordre et la progression, on y verrait se heurter en fait les résultats,

encore plus ou moins contradictoires, de deux lectures : celle de Gerber et celle, plus ancienne, du livre de Zöllrer (*Sur la nature des comètes,* 1871), qui est en effet impliqué dans la décision de reprendre, sur d'autres bases, la « critique » de la rationalité et de la philosophie qui s'était organisée dans *La Naissance de la tragédie*[8]. La lecture de Gerber commence alors à infléchir toute l'analyse antérieure du langage (et pas seulement du langage) et c'est à un réajustement devenu nécessaire que Nietzsche paraît occuper les années qui suivent.

2. Ce travail, non seulement Nietzsche ne l'a pas achevé (aucun plan ne peut même passer pour définitif), mais il n'en a pratiquement rien écrit. Dans toutes ces années, qui sont pourtant hantées par le désir d'accéder à la « littérature », si l'on excepte les quatre *Considérations inactuelles* — dont, au demeurant, il y aurait beaucoup à dire[9] —, Nietzsche n'a rien écrit qui puisse être publié. Pas un *livre* en tout cas. Aucun des deux textes commencés n'a été conduit à sa fin : ni le cours de 1872 sur les présocratiques rédigé pour Cosima Wagner (ce n'est pas la première fois qu'un livre pour Cosima Wagner reste inachevé), ni même l'*Introduction* de 1873 pour *Le Livre du philosophe.* Il faudra donc attendre 1878 pour que paraisse un nouveau « livre », *Humain, trop humain* — et c'est un livre d'aphorismes. C'est donc là sans doute, à l'époque de ce détour (à cause de ce détour peut-être) que se joue la *fragmentation*[10], qui commence d'ailleurs à poursuivre Nietzsche comme tout ce qui touche au « destin des livres », au *fatum libellorum*[11]. La fragmentation des carnets de Nietzsche n'est évidemment pas préméditée. Elle est liée à la pratique de la notation, et, paradoxalement, de la notation continue. Il est étrange cependant qu'elle finisse par engendrer la forme des « livres » à venir comme si elle était devenue contraignante et que Nietzsche avait dû se résoudre à « accepter » la forme même de l'impuissance à donner la forme désirée. Car en elle-même la fragmen-

tation témoigne bien d'abord d'un échec, — et très précisément de l'échec d'un *livre* si *Le Livre du philosophe* est effectivement le grand livre rêvé à cette époque pour succéder, ou se substituer, à *La Naissance de la tragédie.* Elle témoigne donc aussi de l'échec *du* livre, de celui qui est déjà écrit *(La Naissance de la tragédie),* puisqu'il ne suffit pas à lui-même, et de celui que Nietzsche, jusqu'à la fin, de « livres » en « livres », essaiera désespérément d'écrire. Mais ce n'est pas un simple procès de décomposition. Dans l'échec du livre se découvre difficilement et non sans résistance (Nietzsche l'acceptera-t-il jamais vraiment et cela peut-il seulement *s'accepter* ?) une autre forme de l'écriture qui est celle-là même qu'il n'avait pas cessé et qu'il ne cessera pas de pratiquer : cette écriture sans relâche qui précède moins le livre « en préparation » (le « livre » bien que Nietzsche l'ait sans doute toujours *voulu* comme l'organisation rigoureuse de fragments, n'en serait à la limite qu'un prélèvement plus ou moins arbitraire, il échapperait du moins à ce calcul) qu'elle ne succède à tous les livres dont elle est la lecture (la copie et l'interprétation) et dont la discontinuité de fait, malgré tous les efforts qu'a pu faire Nietzsche pour justifier l'aphorisme (mais c'est peut-être encore une résistance), masque mal l'infinie circulation, le cours ininterrompu.

3. Or, ce mouvement souterrain et peu visible par lequel « l'œuvre » de Nietzsche commence ainsi à se briser ou, plus exactement, à glisser lentement hors de l'espace propre de l'œuvre et de se perdre dans ce qui n'est pourtant pas l'autre absolu de l'œuvre mais son altération obstinée, son épuisement sans fin, — ce *désœuvrement,* dirait Blanchot, est contemporain d'un certain nombre d'« événements » qui dessinent une configuration complexe et qui tous, d'une manière ou d'une autre, sont liés aux questions que met à vif la rencontre de la rhétorique. Il y a, de façon schématique, la rupture avec la philologie, qui est pratiquement consommée depuis la publication de *La Nais-*

sance de la tragédie ; et son inévitable contrecoup, la manière dont elle affecte l'enseignement de Nietzsche, puisqu'il est difficile, comme on sait, de résister à une coalition universitaire (d'années en années, l'échec, ici encore, se confirme, — bien qu'il délivre Nietzsche de tout ce qui l'enchaînait au personnage métaphysique de l'homme de science et de l'enseignant) ; il y a aussi le commencement de la maladie : fatigue, faiblesse, souffrances, difficultés à travailler, etc. ; il y a enfin la rupture avec Wagner dont on sait que la publication prématurée de *La Naissance de la tragédie* est déjà un indice. — Ces « événements » ne font cependant pas une cassure véritable : à la surface, rien, ou presque rien ne se passe. Nietzsche, par exemple, prépare bien un pamphlet contre les philologues, mais il ne l'achève pas ; il continue à enseigner ; il sait très bien déjà ce qu'il faut penser de Wagner, mais il écrit la quatrième *Inactuelle,* etc. Si tout cela converge, c'est obscurément, sans aucun heurt...

Le peuple du discours

Il y a donc, lié à cette rencontre imprévue de la rhétorique, un infléchissement — un fléchissement — de l'« œuvre » qu'on ne peut sans doute soumettre à aucune des catégories classiques de l'historicité, même (et surtout) dialectique, — qui n'est ni un pur accident, ni une forme de la simple transition, ni un moment, ni une rupture (encore moins une coupure [12]). Mais une espèce de débâcle dispersée dont la « logique » se dérobe. Pourquoi, de quelle manière, la rhétorique y serait-elle impliquée ? Il faut bien avouer que, malgré toutes ces raisons, rien ne semble autoriser qu'on accorde ou qu'on ait l'intention d'accorder autant à cette rencontre. Sans doute serait-il nécessaire d'y prêter attention si l'on voulait suivre les avatars de la pensée nietzschéenne du langage. Mais après tout l'épisode rhétorique n'y est peut-être pas très significa-

tif. Il ne serait pas étonnant que Nietzsche ait abandonné une question qui n'avait pas, tout compte fait, l'importance qu'il avait cru pouvoir lui attribuer (et qu'on en ait profité pour se dispenser d'y regarder de plus près). Car lorsqu'elle s'introduit, apparemment, la rhétorique ne bouleverse pas grand-chose. Si, pour l'essentiel, c'est bien de Gerber que Nietzsche en reçoit le « concept » (c'est le terme qu'il utilise ; *Rh.*, 1), il est donc tributaire, une nouvelle fois, de la tradition romantique dont il tenait déjà, non seulement la détermination de l'essence de la tragédie grecque, mais aussi toute une doctrine du langage. Par conséquent, le paysage ne varie guère. On peut d'ailleurs supposer que Nietzsche n'aurait pas fait brusquement si grand cas de la rhétorique s'il n'y avait rien reconnu et s'il n'avait pas cru possible de l'insérer sans trop de dommages dans une chaîne thématique et conceptuelle déjà constituée. Sans doute l'insertion d'un nouveau concept (ou d'un nouvel ensemble de concepts) communique-t-elle toujours un certain ébranlement au dispositif qui précède. Mais cela n'en affecte pas forcément la structure d'ensemble. Ainsi la rhétorique se laisse-t-elle assez bien interpréter — et manier — dans le vocabulaire qui était celui de *La Naissance de la tragédie.* Inévitablement, la terminologie « linguistique » subit quelques changements : le symbole, par exemple, qui était le maître mot des années 70-71, n'apparaît plus. Ce n'est pas négligeable, mais rien ne devrait empêcher qu'on puisse mesurer les effets de ces transformations apparemment limitées et décrire le jeu des disparitions, des déplacements, ou des substitutions qu'elles provoquent. Car pour ce qui fait la décision, du point de vue de l'économie générale, il ne semble pas y avoir de différence radicale entre *La Naissance de la tragédie* et *Le Livre du philosophe.* La rhétorique paraît s'intégrer, presque au même titre que la tragédie (le mythe, la musique, etc.), et comme la tragédie, au même projet stratégique, d'ailleurs défini dès *La Naissance de la tragédie*[13]. Et c'est finalement

ce qui expliquerait qu'on ait toujours cru ces textes produits dans le sillage de ce premier essai : une pure et simple *reprise*...

Ce serait peut-être le cas s'il y avait, s'il pouvait y avoir un concept de la rhétorique comme telle. Et un concept *innocent*. Or il se trouve qu'il n'y en a pas ou que du moins, si Nietzsche s'efforce bien d'en construire un, il est immédiatement déporté, effacé, entraîné hors de lui-même. La raison en est d'ailleurs très simple : la rhétorique n'est en fait considérée que pour ce qu'elle révèle de l'essence du langage lui-même. Ou si l'on préfère, il ne saurait y avoir un concept bien fixé de la rhétorique quand la rhétorique est au fond l'essence de ce dont, en principe, elle n'est qu'un certain usage. Non seulement l'attention portée à la rhétorique déplace l'accent de la musique au langage, mais à la différence de la tragédie dont la détermination ne modifiait en rien (bien au contraire) la nature propre de ses éléments constitutifs (la musique, le langage...) la rhétorique est parfaitement inaccessible, à moins de payer les frais d'une refonte entière de l'analyse du langage (c'est du moins un risque à courir). Tout cela n'est pas nouveau. Il existe, là encore, une longue tradition, — que Nietzsche ignore, d'ailleurs, en grande partie, à laquelle, par conséquent, il ne saurait être fidèle. Mais pour Nietzsche lui-même, ce n'est pas sans conséquences.

Il faut essayer de le montrer.

Par exemple (les voies d'accès empruntées — c'est le cas de le dire — par Nietzsche sont multiples, il faut accepter de prendre arbitrairement tel ou tel point de départ) : il est entendu que la rhétorique est un *art*, et un art *grec*. Les Grecs sont en effet le peuple du discours. C'est le propre de leur *culture*.

Cours sur l'éloquence.

« L'éloquence a été cultivée par les Grecs avec un labeur et une constance dont ils n'ont donné l'équivalent dans aucun autre domaine ; ils y emploient une énergie dont le symbole peut être l'éducation que Démosthène s'imposa lui-même ; c'est l'élément le plus tenace de l'essence grecque... »

Mais ils sont tels, aussi, *par nature* — quelle que soit la difficulté qu'il y ait à déterminer une origine qui ne soit pas un état de nature idyllique et naïf, l'âge homérique de Schiller. Si les Grecs sont naturellement le peuple du discours, c'est à cause de leur *langue :*

« Un peuple qui s'est formé dans une telle langue, la plus propre de toutes *à la parole* <die *Sprech*barste>, fut insatiable en paroles... Dans l'ensemble les Grecs s'éprouvaient comme les hommes du discours en opposition aux ἄγλωσσοι, les non-Grecs...

La langue grecque se prête donc à la parole. C'est pourquoi, d'abord, la parole est l'essence du peuple grec, ce qui le distingue absolument et fait de tous les autres peuples des peuples privés de langue, ni muets ni aphones, mais inintelligibles, criant comme des animaux : « ... mais dans l'ensemble, les Grecs s'éprouvaient comme les hommes du discours... et du discours raisonnable et beau (en opposition aux βάρβαροι, les " coassants ", cf. βά-τραχοι) ». La parole est donc aussi ce qui fait la puissance du peuple grec, sa puissance politique (ainsi l'éloquence est-elle liée à la démocratie ; *Rh.* 1) et son destin, la persistance de sa culture malgré son dépérissement, son déclin effectif, c'est-à-dire (ce n'est pas pour surprendre) malgré la dégradation de la parole vive en écriture où se rassemble le véritable pouvoir [14] : « c'est dans le pouvoir-discourir que se concentre progressivement l'hellénité et sa puissance, et, certes, son destin y est aussi contenu » ; « ... c'est l'élément le plus tenace de l'essence grecque, qui est transmissible, contagieux, comme nous le voyons par les Romains et par tout le monde hellénistique... L'effet de la prédication chrétienne se

comprend à partir de cet élément : et le développement de toute la prose moderne dépend indirectement de l'orateur grec — directement, il est vrai, surtout de Cicéron. » — « Au fond, l'éducation supérieure " classique " d'aujourd'hui garde encore une bonne part de cette conception antique : sauf que l'on ne se propose plus pour but le discours oral, mais plutôt son image affaiblie, le savoir-écrire. » Etc.

Mais la langue grecque ne prédispose pas seulement à la *maîtrise,* si tant est que l'on puisse parler de maîtrise à propos des Grecs (la puissance, démesurée, que leur donna la parole fut brève, ivre, presque fulgurante. Ils en éblouirent mais ils s'y brûlèrent aussi, et s'ils exercent encore un pouvoir posthume, c'est un pouvoir équivoque ; et plutôt, en fait, une fascination où se risque tout pouvoir). L'usage de la parole n'est pas simplement politique, c'est-à-dire économique et servile. Si la langue grecque se prête mieux que toute autre à la parole, c'est parce qu'elle se prête à un usage *excessif* de la parole. Les Grecs sont insatiables en paroles ; ils parlent trop. La nécessité, l'indigence, la détresse, le besoin ne président en rien à la création et à la pratique de la langue grecque, — ni d'aucune langue d'ailleurs (mais il est trop tôt pour le dire). La langue grecque n'est pas fille de la pauvreté, mais d'une richesse surabondante. Pour emprunter un « concept » au plus « fidèle » lecteur de Nietzsche, disons qu'elle est le fruit d'une dépense sans réserve et qu'elle se prête naturellement à une parole *souveraine.*

Lire et écrire, 1.

Et croit-on réellement entendre, dans les sonorités souveraines <herrlich> d'une langue, l'écho de l'indigence qui en aurait été la mère ? Tout n'est-il pas né dans la joie et l'exubérance, librement, et sous le signe de la profondeur de l'esprit, de l'esprit contemplatif ? Qu'est-ce que l'homme simiesque pourrait avoir à faire avec nos langues ? Un peuple qui a six cas et conjugue ses verbes avec cent formes possède une âme tout entière collective et débordante ; et le peuple qui a pu se créer une telle langue a répandu la pléni-

> tude de son âme sur toute la postérité : car dans les temps qui succèdent, les mêmes forces, grâce aux poètes, aux musiciens, aux acteurs, aux orateurs, aux prophètes, viennent se jeter dans la forme. Mais quand elles étaient encore dans la plénitude surabondante de la première jeunesse, ce sont elles, ces forces, qui engendraient les créateurs de langues : ce furent les hommes les plus féconds de tous les temps et ils désignaient <aus-zeichnen> ce que les musiciens et les artistes ont ensuite toujours désigné : leur âme était plus grande, plus pleine d'amour, plus collective, c'est tout juste si elle ne vivait pas en tous, plutôt que dans un coin isolé et morne. En eux, l'âme collective parlait avec elle-même. »

Ce texte (bien qu'il n'appartienne pas strictement au champ rhétorique) dit beaucoup. Reconnaissons-y simplement pour l'instant que cette langue originairement souveraine prédestine à un usage artistique du langage. L'excès, la surabondance définissent, pour Nietzsche, l'art, la pratique de l'art. Si la langue grecque est destinée naturellement à la rhétorique, c'est parce que les Grecs sont aussi, naturellement, un « peuple d'artistes ». Ce qu'il y a de spécifiquement grec dans le rapport que les Grecs entretiennent au langage, c'est l'art, le jeu. Au début du *Cours sur la rhétorique,* Nietzsche cite le texte célèbre de *La Critique du jugement* sur l'éloquence et la poésie : « les arts de la parole sont l'éloquence et la poésie. L'éloquence est l'art d'effectuer une tâche de l'entendement comme s'il s'agissait d'un libre jeu de l'imagination ; la poésie est l'art de conduire un jeu libre de l'imagination comme une activité de l'entendement... » (trad. Philonenko). Et il en donne ce bref commentaire : « ainsi est caractérisée la spécificité de la vie hellénique : toutes les tâches de l'entendement, du sérieux de la vie, de la nécessité et même du danger sont aussi à prendre comme un jeu » (*Rh.* 1). C'est pourquoi l'éloquence est plus grecque (plus « artistique » donc) que la poésie même [15]. C'est pourquoi elle n'est pas seulement *un* art grec, mais bien *l'art grec par excellence.*

> *Cours sur l'éloquence.*
> « *Arts,* τέχνη, désigne la technique <Kunstlehre>

rhétorique, κατ'ἐξοχήν : voilà qui est très caractéristique chez un peuple d'artistes ! »

Tout cela s'enchaîne assez bien, mais repose, on le voit, sur quelque chose qui n'est pas encore tout à fait dit. On peut bien comprendre en effet que les Grecs soient le peuple de l'art et que ce qui est naturel en eux soit toujours déjà « de l'art ». Mais pourquoi ce privilège accordé à leur langue, c'est-à-dire au langage ? Pourquoi la rhétorique serait-elle justement l'art grec par excellence ? Cela ne peut guère s'expliquer (et c'est en effet ce qu'on peut déjà voir apparaître dans le texte de *Lire et écrire*) que si c'est la langue elle-même qui est déjà la *τέχνη κατ'ἐξοχήν*. La langue grecque comme art, c'est-à-dire la langue grecque comme naturellement rhétorique. Il faut donc que les Grecs aient exploité, avec acharnement, une possibilité de leur propre langue, une possibilité *naturelle* de leur propre langue, — par conséquent la nature même du langage en général. La langue grecque révèle, parce qu'elle a engendré la rhétorique, l'essence du langage lui-même. C'est d'ailleurs la prérogative propre des Grecs : ils révèlent, ils auront toujours, aux yeux de Nietzsche, ce pouvoir de révéler l'essentiel, à condition de « savoir les comprendre », les interpréter, les lire comme eux-mêmes ne l'ont jamais fait et ne pouvaient pas le faire. Le langage est donc un art. Il y a un art du langage parce que le langage est déjà un art. Et *cet art* précisément. « Le langage, c'est la rhétorique... » (*Rh.* 3). On peut même, à la fin, fermer la boucle et dire : l'art par excellence, c'est le langage [16].

Force et langage

Dans cette aventure, le « concept de la rhétorique » s'est bel et bien perdu. Ou, ce qui revient au même, il a tout envahi, il a disparu de se confondre avec tout, de se « généraliser ». Absolument antérieure à elle-

même, la rhétorique, comme telle, n'est quasiment rien. A peine la conscience obscure, incertaine, honteuse surtout (elle s'imagine de l'ordre de l'ornement) de sa primitivité. Le seul moyen qu'il y ait en effet de penser l'origine rhétorique du langage est de mobiliser le concept d'*inconscient*.

> *Cours sur la rhétorique*, 3.
> « Mais il n'est pas difficile de prouver que ce qu'on appelle « rhétorique » pour désigner les moyens d'un art conscient, était déjà en acte, comme moyens d'un art inconscient, dans le langage et dans la formation de celui-ci et même que *la rhétorique est un perfectionnement* <Fortbildung> *des artifices déjà présents dans le langage.* Et cela peut se prouver à la claire lumière de l'entendement. Il n'y a absolument pas de « naturalité » non rhétorique du langage, à laquelle on pourrait faire appel : le langage lui-même est le résultat d'arts purement rhétoriques. »

Nietzsche suit ici fidèlement Gerber. Mais il se retrouve en pays de connaissance. Ce n'est pas la première fois en effet qu'à propos du langage il recourt à l'inconscient. Dans un texte de 71, par exemple, il en était déjà question[17] : Nietzsche y dénouait « l'énigme » de l'origine du langage, et de la manière sans doute la plus radicale — en la supprimant, en affirmant qu'elle « n'est pas à penser ». Il s'agissait en fait de récuser tous les « naïfs points de vue antérieurs » et, en particulier, l'opposition léguée par les Grecs de la nature et de la culture (les Grecs n'ont finalement jamais tout à fait compris que leur nature n'est que leur pure disposition à la τέχνη). Le langage y était pensé comme le produit d'un *instinct* et l'instinct lui-même y était compris, sous l'autorité de *La Critique du jugement* (lue d'une certaine manière...) et de la troisième leçon de *La Philosophie de la mythologie* de Schelling, comme finalité sans conscience. Presque tout ce que le détour par la rhétorique libérera était en germe dans ce texte — y compris l'esquisse d'une critique déjà plus radicale que la critique schopenhauérienne de la conceptualité philosophique et scientifique. Mais curieusement, malgré la référence à

Schelling — ou bien à cause de cette référence[18] —, il n'était pas encore question de la rhétorique. Or si la rhétorique est l'origine du langage, c'est bien pourtant parce que le langage est le produit d'un instinct (artiste) inconscient.

Cet instinct est une *force,* une « force artiste », — ou, plus précisément, cette force que l'on appelle, depuis Aristote, la force rhétorique. En reprenant la définition aristotélicienne de la rhétorique— *ῥητορικὴ δύναμις περί ἕκαστον τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν* —, Nietzsche retient deux choses : le *πιθανόν* qui n'est pas le *πείθειν*, le persuader, mais le persuasif en général, et la *δύναμις*. La rhétorique « n'est ni une *ἐπιστήμη*, ni une *τέχνη* mais une *δύναμις*, qui cependant pourrait être élevée au rang d'une *τέχνη* » (*Rh.* 1). Nietzsche traduit *δύναμις* par le mot *Kraft,* la force. La rhétorique est donc une certaine force persuasive, une force destinée à persuader. L'essence du langage, son origine et sa fin, est cette force même, — dont la première qualité est de ne pas être la force de la vérité. De même que « par nature, l'homme n'est pas là pour la connaissance » (*Phb.* I, 61), originellement, le langage n'est pas fait pour dire la vérité.

> « La force <Kraft> qu'Aristote appelle rhétorique, qui est la force de démêler et de faire valoir, pour chaque chose, ce qui est efficace et fait de l'impression, cette force est en même temps l'essence du langage : celui-ci rapporte aussi peu que la rhétorique au vrai, à l'essence des choses ; il ne veut pas instruire, mais transmettre à autrui une émotion et une appréhension subjectives » (*Rh.* 3).

Donc le langage n'instruit pas, ne transmet aucune science. « La rhétorique prend racine dans un peuple... qui préfère être persuadé qu'enseigné » (*Rh.* 1). Il ne se rapporte en rien à l'être des choses : il ne saisit pas, il ne laisse pas apparaître ; il ne présente pas. « Il veut seulement transmettre une *δόξα* et non une *ἐπιστήμη* » (*Rh.* 3). C'est que la force qui le constitue

réside au fond tout entière dans ce que Nietzsche appelle la transposition — le transport ou le transfert : *die Uebertragung*. Originellement, le langage transpose. Ou plus exactement, il transpose une transposition « perceptive » : « L'homme qui forme le langage ne saisit pas des choses ou des événements, mais des excitations <Reiz> : il ne restitue pas des sensations <Empfindung> mais seulement des copies <Abbildung> des sensations. La sensation qui est suscitée par une excitation nerveuse ne saisit pas la chose elle-même : cette sensation est figurée à l'extérieur par une image » (*Rh.* 3). A son tour, cette image doit être figurée par une image sonore <Tonbild>. Entre la « chose en-soi » et le langage (le mot), il y a par conséquent, si l'on tient compte de la séparation entre la chose et la sensation, trois ruptures, trois « passages » d'une « sphère » à une autre (qui lui est absolument hétérogène). Cela ruine toute possibilité d'une quelconque adéquation. Le langage se fonde sur un écart originaire et irréductible, qu'il force en identifiant le non-identique, en introduisant une analogie. Le langage, par imitation donc (cf. *Phb.* 131, 144, 148, etc.) énonce un rapport « subjectif » aux choses. Ce rapport est le πιθανόν, que l'on traduit aussi par le *vraisemblable* (*Rh.* 1) : « ce ne sont pas les choses qui pénètrent dans la conscience, mais la manière dont nous avons rapport à elles, le πιθανόν » (*Rh.* 3). Dans l'« expérience » du πιθανόν, la chose disparaît : « à sa place » se donne une marque <Merkmal>. Pour cette raison, le langage désigne, mais au sens où il note <aus-zeichnen, bezeichnen>, où il marque en substituant. Il signifie improprement, il connote et ne dénote pas. La transposition originaire est donc la figure, c'est-à-dire d'abord le trope, la figure de mot. *Uebertragung* d'ailleurs traduit pour Nietzsche le grec μεταφορά (« pour désigner la transposition les Grecs avaient d'abord (par exemple Isocrate) μεταφορά ; Aristote aussi. Hermogène dit que chez les grammairiens on appelle encore μεταφορά ce que les rhéteurs

nomment τρόπος, etc. » (*Rh.* 7). Le langage est donc originairement figuré, tropique, c'est-à-dire originairement métaphorique. L'essence du langage est le *tour ;* et la métaphore est la force artiste elle-même, la force mimétique qui franchit, mais sans la réduire, la béance représentative. *L'Introduction théorétique* de 1873 résume tout cela en peu de mots :

> « Comparées entre elles, les différentes langues montrent qu'on ne parvient jamais par ces mots à la vérité, ni à une expression adéquate : sans cela, il n'y aurait pas de si nombreuses langues. La " chose en soi " (ce serait justement la pure vérité sans conséquences), même pour celui qui façonne la langue, est complètement insaisissable et ne vaut pas les efforts qu'elle exigerait. Il désigne seulement les relations des choses aux hommes et s'aide pour leur expression des métaphores les plus hardies. Transposer d'abord une excitation nerveuse en une image ! Première métaphore. L'image à nouveau transformée en un son articulé ! Deuxième métaphore. Et chaque fois saut complet d'une sphère dans une autre sphère tout autre et nouvelle » (*Phb.* III [19]).

Le rythme de la langue

L'analyse que nous venons d'esquisser reste évidemment très schématique. Elle ne tient compte ni du détail réel des opérations ni surtout de l'enchevêtrement des tentatives, des repentirs, des hésitations qui scandent, par exemple, le premier cahier du *Livre du philosophe.*

Si l'on suivait avec attention le parcours accompli par Nietzsche, si l'on faisait le relevé des variations de son langage ou des différences qui s'introduisent entre les « modèles » et le cours, puis entre le cours et *Le Livre du philosophe,* si l'on prenait en considération, sans trop s'en effaroucher, l'« empirisme » et le « matérialisme » de Nietzsche, le style propre de la physiologie qu'il met en œuvre et où s'ébauche *aussi* toute une pensée de l'inscription et de la trace, peut-être verrait-on que ce qui paraît si banal, si « naïf » et si profondément enfoui dans tout un sol métaphysique « suspect » ne l'est pas tout à fait autant qu'on l'ima-

gine. Il est vrai que la mobilisation de la conceptualité rhétorique, la réduction du rhétorique au tropique et du tropique au métaphorique, la pensée de la différence ou de l'écart *originaires* signent bien une appartenance sans ambiguïté à la métaphysique de l'identité et de la présence — fût-ce sous la figure de son « renversement ». Sans conteste aussi, la manière dont Nietzsche veut radicaliser Kant, cet effort pour ramener en quelque sorte l'*a priori* à des tropes, le transcendantal à un fait de langage, n'échappe pas malgré tout, malgré la méfiance, qui s'aggrave, à l'égard de Schopenhauer, à la détermination moderne de la métaphysique comme métaphysique de la subjectivité et de la volonté, ainsi que le souligne l'interprétation heideggérienne. On sait d'ailleurs ce qu'il en coûte : il faut d'abord en passer par un usage lui-même métaphorique du concept de métaphore, ce qui ne suffit pas évidemment — bien au contraire — à arracher la métaphore à sa terre d'origine et ne peut manquer d'exposer au risque d'une régression sans fin ; il faut ensuite (mais c'est la même difficulté) — il faudrait du moins — que l'accusation d'impropriété portée contre le langage prétendument adéquat du concept et de la vérité puisse ne pas l'être au nom d'une « autre » littéralité. Il existe bien une « solution » : c'est l'idée, qui s'organise au début de l'*Introduction* de 1873 (*Phb.* III), d'un pouvoir ou d'un *art* originaire de la *dissimulation* (cette *Verstellung* qui est la perversion même de la *Vorstellung,* de la représentation), par lequel l'homme *supplée* <beigeben> à sa faiblesse, à sa fragilité, à sa brièveté, par lequel, si l'on préfère, il compense sa finitude. La dissimulation se définit en effet comme une force d'illusion, mais telle qu'elle peut se faire illusion à elle-même et jusqu'à se prendre pour la force de la vérité en tant que telle (comme s'il y avait une force de la vérité...). Elle n'est donc pas autre chose que l'inconscient, l'instinct artiste, mais cette fois pensé comme *l'oubli* originaire que comporte inévitablement la réponse

esthétique à la terreur (la défaillance du sens, l'indifférence absolue de la nature, son cours infini, répétitif, mortel), l'inaveu de l'art[20], cette crispation négative et ce défaut d'approbation qui est déjà le nihilisme, par où le « mensonge » se donne immédiatement pour la « vérité », la métaphore pour le concept, le mythe pour la science, etc., et par où s'entame le procès de l'*usure*[21]. Mais il resterait encore à savoir à partir de quelle vérité excédant toute vérité, à partir de quel au-delà de la vérité la vérité peut s'avouer comme mensonge. S'il suffit d'en parler, comme l'indique le titre de l'*Introduction* de 73, « au sens extra-moral » ? Si quelque discours peut transgresser l'ordre philosophique du concept, de la démonstration ? Ce n'est quand même pas un hasard si l'*Introduction* de 73 s'ouvre sur le *récit* d'une *fable.* Et ce n'est pas non plus un hasard si elle ne s'achève pas...

Mais encore une fois, ce n'est sans doute pas dans ce que ces textes disent ou même ne parviennent pas à dire qu'il faut chercher l'essentiel : en l'occurrence, la manière dont s'effile ou se désaccorde une primitive assurance (ou du moins ce qui pouvait passer pour telle). En réalité, il faut bien y venir, tout se joue non pas dans ces textes pris en eux-mêmes et pour eux-mêmes (si tant est qu'il soit possible de les prendre ainsi, dans l'état où ils sont), mais dans le rapport difficile, complexe et déroutant qu'ils entretiennent avec *La Naissance de la tragédie.* Il est vrai que *La Naissance de la tragédie* ne fait pas non plus *un* texte. Elle-même entretient un rapport, qui n'est pas moins difficile, avec ses propres ébauches, les rédactions, déjà organisées, qui la précèdent. Le texte « définitif » s'en ressent : s'y croisent et s'y superposent des discours qui ne peuvent pas réellement se confondre ou se recouvrir et pour la réconciliation (fragile) desquels il faut le déploiement de toute une « éloquence » hyperbolique, — et/ou les ressources d'une certaine

dialectique. Cette équivoque profonde, Nietzsche ne la dénoncera que bien plus tard, « à la fin[22] ». Déjà cependant, contre toute attente, c'est elle que les textes du détour par la rhétorique commencent à détruire. Il faudrait pouvoir le démontrer dans le détail. Mais il n'est peut-être pas impossible de rassembler les choses autour de quelques motifs principaux.

En premier lieu, la théorie du langage qui était celle de *La Naissance de la tragédie* se disjoint avec l'entrée de la rhétorique. Ce n'est guère spectaculaire ; il se peut même que Nietzsche n'en ait pas eu une conscience très nette, dans la mesure où déjà, au cours du travail sur la tragédie, d'ébauches en ébauches (puisque, de façon révélatrice, la question du langage ne fera jamais l'objet d'une exposition systématique *définitive*), Nietzsche en avait progressivement entamé la version primitive. Dans la mesure surtout où, du côté des résultats, quand il s'agit de la critique de la conceptualité, les différences peuvent paraître minimes ou sont mal discernables. C'est que de toute manière, depuis toujours, le langage est pensé comme inadéquat, abstrait, superficiel, sans rapport avec l'essence des choses. Par exemple, dans un fragment de 1871 : « Le langage suggère par concepts ; c'est donc par le moyen de pensées que naît la sympathie. Cela lui pose une limite (...) Le mot lui-même ne fait que suggérer ; il est la surface de la mer agitée qui gronde dans les profondeurs » (trad. Bianquis, p. 226). Et si le langage est tel, depuis toujours encore, c'est parce qu'il l'est devenu : la désincarnation du langage fait déjà l'objet d'un récit qui est, comme tout récit (et même si l'histoire que récapitule *La Naissance de la tragédie* en brouille la trame) un récit des origines et de la chute. L'histoire du langage est celle d'une maladie, d'un déclin, d'une agonie : perte progressive du souffle et de la voix, anémie, pâleur, affaiblissement. Les mêmes métaphores reviennent sans arrêt. L'écriture, inévitablement, y a sa part de responsabilité : dans le

même fragment, « le langage suggère par concepts », mais « ce n'est vrai que du langage écrit objectif ». On connaît l'argument de cette histoire. C'est effectivement ce qui fait dépendre toute la « première » pensée de Nietzsche (ce qui, dans Nietzsche *précède* Nietzsche et dont il est « lui-même » l'incessant démarquage) de *l'époque de Rousseau* telle que l'a définie J. Derrida[23]. Il n'y manque rien, — pas même ce qu'il fallait à Nietzsche d'aveuglement (de lucidité future) pour mettre en cause l'idylle rousseauiste des origines.

Mais les ressemblances s'arrêtent là. Même si l'on tient compte d'une certaine rupture, en cours de route, avec Schopenhauer (le « pas décisif » est franchi entre 70 et 71, entre *La Conception dionysiaque du monde* et la dernière rédaction préparatoire, lorsque la Volonté est décrétée « la forme phénoménale la plus générale de quelque chose qui pour nous est par ailleurs totalement indéchiffrable », cf. Bianquis, p. 213), même si l'on souligne cette rupture (qui est pourtant bien précaire encore), on ne peut éviter de voir le bouleversement que provoquera la rencontre de la rhétorique. La raison en est très simple : c'est que lorsqu'elle s'introduit, la rhétorique tend à éliminer la musique et à prendre sa place[24]. Elle détruit au moins en partie ce qui, dans le langage, n'était pas proprement du langage et permettrait de « sauver » le langage : sa nature originairement musicale, son essence sonore, ce qui, dans l'exercice de la parole, dans l'accentuation, retient la force originaire et donne le pouvoir d'exprimer. Le même fragment toujours, mais restitué presque intégralement, dit en fait ceci :

> « Le langage suggère par concepts ; c'est donc par le moyen de pensées que naît la sympathie. Cela lui pose une limite. Mais ce n'est vrai que du langage écrit objectif. La langue orale est sonore et les intervalles, les rythmes, l'allure, la force, l'accentuation sont symboliques du contenu émotif qu'il s'agit d'exprimer. Tout cela appartient aussi à la musique.
>
> « Mais la masse principale du sentiment ne s'exprime pas en paroles. Et le mot lui-même ne fait que suggérer ; il est la surface de la mer agitée qui gronde dans les profondeurs. »

Il faut cependant nuancer.

Dans son originarité tropique aussi, le langage exprime et restitue un contenu émotif. La part rhétorique du langage pourrait donc bien, non pas se substituer à sa part musicale, mais coexister avec elle et, disons hâtivement, plutôt du côté du signifié, correspondre à ce que la sonorité, l'accentuation, etc., accomplissent dans l'ordre du signifiant. Et cela d'autant plus que, contrairement à ce que suggère le texte que nous venons de citer, il n'y a déjà plus, en principe, dans les derniers textes de l'époque de la tragédie, d'adéquation possible entre le langage (même dans cette part « souterraine » de la sonorité <der Tonuntergrund>) et l'essence des choses. On pourrait alors très bien supposer que le symbolisme musical du langage est exactement la même chose que le phénomène de la figuration, ou que la symbolique générale de *La Naissance de la tragédie* est au moins la préhistoire de la future tropique. Tout cela serait parfaitement cohérent et finirait par donner l'effet d'un véritable système.

Il en serait ainsi — à la limite Nietzsche a bien pu penser, au moins pendant un temps, qu'il en était ainsi —, si la musique elle-même, et la plupart des concepts qui sont nécessaires à sa détermination, n'étaient pas le lieu d'une ambiguïté qui ne cesse de se maintenir. Et d'abord le concept lui-même de symbole, sur lequel tout repose. C'est d'autant plus grave que Nietzsche utilise indifféremment deux termes : *Symbol* et *Gleichnis*. *Gleichnis,* on le sait, est un mot polysémique, difficilement traduisible. Il a le sens général de *ressemblance* ou d'*image* (comme lorsqu'on dit : à l'image de...), mais il peut désigner la *comparaison* et, par conséquent, le *symbole,* l'*allégorie,* la *parabole,* etc. Employé en rhétorique, il désigne même la *figure,* voire la *métaphore* elle-même[25]. Nietzsche n'acceptera-t-il pas d'ailleurs la définition classique de la métaphore comme « une brève comparaison » <ein kurzes Gleichnis> (*Rh.* 7) ?

Il y a donc, dans le symbole, la même valeur de transposition (Nietzsche, à l'époque de la tragédie, parle surtout d'extériorisation) que dans la figure ou la métaphore au sens « large ». D'ailleurs, comme dans les textes sur la rhétorique, le symbole est mis en relation avec l'image, la copie <Abbild>, il a même, parfois, le sens d'une « image <Abbild> tout à fait incomplète et fragmentaire », d'un « signe allusif <ein andeutendes Zeichen> sur l'intelligence duquel on doit convenir » (*La Conception dionysiaque du monde,* cf. Bianquis, p. 179-180). Et dans un autre passage du même texte, à propos de l'acteur qui « cherche à égaler son modèle grâce à l'émotion du sublime ou à l'émotion du rire », qui « outrepasse le beau sans pour cela chercher le vrai » et « demeure flottant entre les deux », le symbole paraît déjà s'inscrire dans cette zone intermédiaire du *vraisemblable* dont le *Cours sur la rhétorique* (on n'a pas oublié la parenté qui s'y affirme entre l'acteur et l'orateur) fera plus tard, sous le nom du πιθανόν, l'objet même du langage : « Il (l'acteur) ne cherche pas la belle apparence, il ne cherche pas le vrai, mais la *vraisemblance* (le symbole, signe de vérité) » (Bianquis, p. 175). — Dans ces conditions, un texte comme celui-ci tient finalement déjà le langage qui sera celui du *Livre du philosophe* :

> « La multiplicité des langues donne immédiatement à penser que le mot et la chose ne se recouvrent ni complètement ni nécessairement mais que le mot est un symbole <Symbol>. Mais que symbolise le mot ? A coup sûr, uniquement des représentations, soit conscientes, soit, le plus souvent, inconscientes : car comment un mot-symbole <ein Wort-Symbol> pourrait-il correspondre à cette essence intime dont nous-mêmes, et le monde y compris, sommes la copie <Abbild> ? Nous ne connaissons ce noyau que comme représentation, nous ne sommes familiers qu'avec son extériorisation en images [26]. »

Il y a cependant une différence très nette : contrairement à la métaphore qui transpose une fois pour toutes et qui, pour ainsi dire, tient toujours la chose à égale distance du langage, le symbole, lui, est *plus ou*

moins adéquat. Il est bien de l'ordre de la représentation (au sens schopenhauérien) mais toutes les formes de la représentation ne sont pas équivalentes. Il n'y a pas de symbole que le symbole linguistique. N'appartient au langage, n'est, en définitive, un *concept* que le symbole qui a été retenu et comme « consigné » dans la mémoire <ein bemerktes Symbol>, c'est-à-dire qui a déjà perdu (presque) toute sa *force* symbolique. Dans *La Conception dionysiaque du monde* par exemple s'organise toute une analyse (qui sera souvent reprise et modifiée) du rapport entre le langage et le sentiment, ce mode proprement rousseauiste de la présence à soi. Le sentiment, en accord avec la tradition schopenhauérienne, est donné pour « un composé de représentations inconscientes et d'états volontaires inconscients ». Mais la volonté ne s'extériorise que sous la forme du plaisir et du déplaisir qui n'ont d'autres variations que quantitatives. Les distinctions qualitatives qui s'introduisent dans le sentiment sont dues simplement au jeu de représentations accessoires ou accompagnatrices <begleitende Vorstellungen>, dont une part seulement parvient à la conscience. C'est bien entendu cette part seule que le langage — le concept — peut traduire. Le langage n'exprime donc que ce qu'il y a de « réductible » <der Auflösbar> dans le sentiment. Autant dire qu'il ne l'exprime pratiquement pas. Si le sentiment peut se communiquer, c'est dans le langage des gestes et dans le langage des sons. Encore faut-il distinguer : la mimique bien qu'elle soit instinctive (inconsciente et finalisée) ne symbolise que la représentation accessoire, — au nom de cette loi d'ailleurs (que précisément le *Cours sur la rhétorique* ne respecte plus) qu'« une image ne peut être symbolisée que par une image ». C'est pourquoi la mimique (dans le langage, le consonantisme et le vocalisme sans le ton ou l'accent, dit la rédaction de 71) n'exprime que des « formes intermittentes de la volonté », c'est-à-dire « dans le symbolisme de la musique, une *rythmique* ». Ce qui symbolise la

volonté elle-même, c'est donc le *dynamisme* dont, encore à cette époque, l'essence se cache, « sans même pouvoir s'exprimer en symboles », dans *l'harmonie.* Il faut évidemment faire la part, ici, de la métaphysique wagnérienne. Il n'empêche que même lorsque l'idée d'une représentation originaire et insurmontable se sera raffermie ou tout simplement affermie, cette idée d'une réduction possible de la distance symbolique continuera à dominer toutes les analyses du langage.

En réalité, dans tout le travail effectué sur la tragédie, c'est-à-dire sur la musique, cette équivoque ne sera jamais tranchée. Tant qu'il s'agira — contre la tradition (italienne, florentine) de l'opéra, qui asservit, par un contresens opéré sur l'essence de la tragédie grecque, la musique au langage — de justifier le lyrisme originel, le *Lied,* le drame musical, tant qu'il s'agira d'accomplir le renversement romantique (allemand) et de libérer la musique de la captivité textuelle où l'avait maintenue, à quelques exceptions près (le choral luthérien...), l'idolâtrie théorique, alexandrine, « livresque », le langage sera toujours pensé à partir de son essence musicale et l'analyse de la musique sera toujours gouvernée par le rêve, le désir et la nostalgie de la proximité, de l'immédiat, de la présence — et même du divin, si tant est que dans toute une tradition métaphysique (qui incluerait aussi bien Heidegger[27]), la musique est proprement la théologie. Il ne sera pas toujours affirmé, sans doute, que « par le son » l'homme « exprime les pensées les plus intimes de la nature » et que « le génie de l'existence en soi <der Genius des Daseins an sich>, la volonté, se fait immédiatement comprendre <macht sich unmittelbar verständlich> » ; ni que le cri, la pure extériorisation de l'ivresse du sentiment, est l'origine de la musique ; ni que « la parole chantée < der Sprechgesang> est comme un retour à la nature », où « le symbole affaibli par l'usage retrouve sa force originelle » (*La Conception dionysiaque du monde).* Mais on peut considérer que *La Naissance de la tragédie* n'est après tout

que le commentaire ambigu de cette unique proposition de Schopenhauer, jamais admise sans réserves mais jamais non plus vraiment contestée — que le chapitre 16 donne en ces termes : « La musique diffère de tous les autres arts parce qu'elle n'est pas l'image du phénomène, mais l'image immédiate <unmittelbares Abbild> de la volonté même et qu'ainsi elle présente <darstellen> la métaphysique par rapport à tout ce qui est physique, la chose en soi par rapport à tous les phénomènes » (cf. Bianquis, p. 81).

Cette équivoque, donc, seul le passage par la rhétorique permettra, sinon de la trancher absolument (Nietzsche le fera-t-il jamais ?), du moins de la réduire. Ce n'est pas qu'en substituant, dans la détermination de l'essence du langage, la rhétorique à la musique, Nietzsche ne voudra plus reconnaître une part musicale du langage. Il cherchera bien au contraire, pendant longtemps encore, à concilier les deux natures du langage. En témoigne par exemple ce projet de 1874-75 :

> « A examiner et à préparer : *la phrase rhétorique et son analogon dans la musique.* Par exemple, la proposition interrogative, tout d'abord issue de la musique vocale, puis, par le biais de cet acquis, de la musique instrumentale — à démontrer — (mélodique, rythmique, harmonique).
> Puis l'interjection, le point d'exclamation.
> Puis la proposition conditionnelle « si ».
> Puis l'accent de la phrase.
> Puis les figures de rhétorique. »

On voit que dans la recherche de cette analogie, et dans la forme qu'elle prend d'une déduction de la syntaxe, le chant est encore l'origine (il est la forme de l'interrogation primitive [28]), la transposition rhétorique, la fin, l'aboutissement. Encore faut-il tenir compte, pour bien mesurer à quel point tout cela est fragile, d'un déplacement très net, par rapport à l'époque de la tragédie, dans la hiérarchie ou l'ordre de priorité du « syntaxique » et du « sémantique »,

puisque la constitution de la « phrase », de la proposition <Satz> qui est « une imitation de la mélodie » (rédaction de 71), était auparavant donnée pour un symptôme du « vieillissement » de la musique : « Monstrueux procès de vieillissement dans la musique : tout ce qui est symbolique peut être contrefait et en mourir : développement continuel de la « phrase » <« Phrase »>... Evolution de l'hiéroglyphe qui devient phrase » (cf. Bianquis, p. 226). Il n'en reste pas moins qu'en règle générale l'attention portée à la rhétorique force à réduire la part musicale du langage au *rythmique,* au détriment du mélodique et de l'harmonique. Dans *La Naissance de la tragédie* il était dit que dans le *Lied* ou la poésie, « le langage tend de toutes ses forces à imiter la musique (*Nt.* 4). La musique, ici, était essentiellement la mélodie. Dans le *Cours sur la rhétorique,* où la poésie est finalement dévalorisée par rapport à l'éloquence, si la littérature de l'Antiquité « fait pour nous rhétorique », c'est sans doute parce qu'« elle s'adresse d'abord à l'oreille pour la séduire » ; mais ce pouvoir de séduction est lié au rythme : « extraordinaire développement du sens rythmique chez les Grecs et les Romains, pour qui écouter la parole vive est l'occasion d'un formidable exercice continu » (*Rh.* 3). Et la rythmique, précisément, est, comparée à la mélodie et à l'harmonie, l'élément le moins musical de la musique[29]. Elle n'est même, le plus souvent, qu'un indice qui permet de déceler la présence de la musique là où elle est encore prisonnière (« La rythmique dans la poésie prouve que l'élément musical vivait encore en captivité », *La Tragédie et les esprits libres,* 10). Elle n'appartient pas en propre à l'essence véritable, « authentique » de la musique. Pour tout dire elle n'en est que le versant *apollinien,* la part quasiment visible ou plastique, celle qui, en tout cas, s'articule à la seule apparence, comme le langage de gestes qui la constitue (« la cadence <der Takt> est la réaction de la mimique sur la musique » — Rédaction de 71). A propos de

l'hypothèse d'une irruption du dionysiaque dans la Grèce homérique, *La Naissance de la tragédie* disait qu'« on connaissait *déjà* la musique *à vrai dire, mais comme un art apollinien,* comme l'ondulation *rythmique* dont la *force plastique* se déployait dans la représentation des états d'âme apolliniens. La musique d'Apollon était une architecture dorique en sons, *mais* en sons *à peine* indiqués, comme ceux de la cithare. On écartait prudemment comme non apollinien l'élément caractéristique de la musique dionysiaque et de la musique en général, le pouvoir bouleversant du son, le flot continu de la mélodie et le monde absolument incomparable de l'harmonie » (*Nt.* 2 ; trad. Bianquis, p. 24) (c'est nous qui soulignons). C'était bien là ce qui faisait difficulté dans *La Naissance de la tragédie* — et même ce qui perturbait le récit de cette naissance. Cet « être intermédiaire[30] » étrange, sur lequel Nietzsche passe si rapidement, qui n'est ni du règne (plastique) de l'apparence ni du règne (musical) de la présence, dont on ne peut parler que par des métaphores quasiment impossibles, c'est finalement ce que sera le langage lorsque la rhétorique aura donné les moyens de l'aborder pour lui-même et de le définir en lui-même.

La monstruosité

Mais, comme on peut déjà le voir, l'introduction de la rhétorique touche finalement moins la théorie du langage qu'elle ne subvertit la conception de l'*art* lui-même. Il faudrait dire plus précisément : l'introduction de la rhétorique, parce qu'elle met en avant la question du langage, contraint à penser l'art à partir du langage et non pas l'inverse — et dans ce mouvement l'art et le langage se transforment ensemble, ni l'un ni l'autre ne peuvent rester ce qu'ils étaient. Plus s'accentue l'idée d'une transposition originaire, plus se confirme l'idée que la transposition est l'essence de

l'art et que le langage en offre le modèle même, — et plus l'ambiguïté de la présence tend à s'effacer. A l'époque de la *Tragédie,* l'art, comme tel, était déjà transposition. Le mot lui-même apparaissait, par exemple, dans un fragment de l'ébauche *Homère comme poète agonique* (*Homer als Wettkämpfer,* 9) contemporain de *La Naissance de la tragédie :* « toutes les lois de l'art se rapportent à la transposition ». Mais dans l'art dionysiaque, malgré tout, sauf aux moments d'extrême vigilance, il pouvait arriver que la nature parlât avec sa « vraie voix », « sa voix *non dissimulée* <*unverstellte* Stimme> » (c'est nous qui soulignons), — quand en revanche, dans l'art apollinien, la douleur était « effacée de la nature » par une sorte de « mensonge » (*Nt.* 16, trad. Bianquis, p. 85). — Ce que brise la rhétorique c'est donc, à l'articulation à la fois la plus décisive et la plus fragile de *La Naissance de la tragédie,* la distinction même du dionysiaque et de l'apollinien, ou du moins ce que cette distinction contenait encore en elle d'opposition et de contradiction. Ce que la rhétorique conjure, si l'on préfère, c'est l'inévitable danger que l'unité (la différence) non dialectique de l'apollinien et du dionysiaque (le morcellement ou la dispersion toujours antérieure et jamais primitive de Dionysos sous le masque d'Apollon) ne s'ouvre comme une différence simple de la présence à son contraire, dont l'art, la tragédie, seraient à la fin l'*Aufhebung,* la *relève.* Il est vrai que rien dans cette accentuation définitive de l'écart, de la distance représentative, on l'a vu, ne sollicite fondamentalement la mimétique qui s'était installée dans *La Naissance de la tragédie.* Définir le « rapport esthétique » comme « une transposition allusive, une traduction balbutiante dans une langue absolument étrangère » (*Phb.* III, 1), cela dissipe peut-être une incertitude, mais ne modifie pas la structure de la transposition. Cependant, l'analyse rhétorique en inverse l'ordre : le jeu de la transposition qui, dans *La Naissance de la tragédie,* rendait compte de la genèse

de la poésie (*Nt.* 5) conduisait non pas de l'excitation sensorielle à l'image et de l'image à l'image sonore, mais de « l'image de l'Un originaire comme musique <das Abbild dieses Ur-Einen als Musik> » [la musique était la répétition <Wiederholung> et le second moulage <ein zweiter Abguss> du monde], à « son reflet <Wiederschein>, son double dans l'ordre du visible, semblable à une image de rêve analogique <gleichnisartig> ». L'ordre qui sera celui de la transposition rhétorique passait alors pour « le monde renversé » : « *comme si le fils pouvait engendrer le père !* » (Rédaction de 71). La musique pouvait « enfanter » des images, mais non l'inverse. L'ordre *naturel* menait du son (qui, même isolé, est « déjà dionysiaque ») à l'image qui est apollinienne. Dionysos était le « père ». Il était même toujours le « père ». Certes l'engendrement du « fils » était sa mort. Mais il pouvait ressurgir, renaître. L'équivoque était telle qu'il pouvait même, à la limite, ressusciter. (Que s'était-il donc célébré d'autre, dans la mystique grecque, les mystères ? [*Nt.* 10].) Et sur le visage du « fils » en proie à la fureur (ou jubilant), il était possible qu'on reconnût soudain les traits du « père ». La musique risquait toujours de se redonner à entendre, le langage de s'y abîmer comme dans un océan, — et c'était d'ailleurs toute l'aventure de l'art moderne depuis la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, le « retour » de Dionysos, la renaissance de la tragédie, etc. (Rédaction de 71 ; cf. Bianquis, p. 217, s.)

La rhétorique est donc une monstruosité. Le langage s'engendre contre nature : Apollon y est antérieur, le « fils » vient avant le « père ». C'est plus qu'un « renversement ». C'est une aberration, — ou l'impossible même...

Il faudrait dire — mais suffirait-il de dire ? — que l'origine n'est pas originaire, que la représentation précède la présence, etc. On pourrait évidemment pro-

poser quelque chose de ce genre. Car dans l'art tel qu'il se définit maintenant, Dionysos a pratiquement disparu. Ou, plus exactement, il est devenu Apollon. Il n'est plus désormais de force qui ne soit toujours déjà entamée *comme* la forme, c'est-à-dire le langage. Apollon est le *nom* de Dionysos (métaphore « originaire »). Dionysos ne peut donc plus apparaître : Apollon le précède et, le précédant — lui qui le représentait —, il masque définitivement son visage, il enlève tout espoir que son vrai visage (le visage de la vérité) puisse un jour se révéler *comme tel*. Sans manifestation, sans épiphanie, Dionysos est désormais sans identité. Il n'est plus et ne risque plus d'être un dieu de la présence, — un dieu *présent*. Ce n'est pas dans la tragédie que le dieu meurt, mais dans la rhétorique. Et ce n'est pas un hasard si la tragédie, la représentation de sa « passion », sera plus tard interprétée comme un art du discours et de l'éloquence, et non comme un « drame musical [31] ».

Sans doute faudrait-il ajouter que la forme du *comme* <als, ἦ> y compris, ou surtout lorsqu'elle s'efface dans la métaphore, est, par une sorte de privilège absolu, la forme du discours ontologique lui-même. On ferait remarquer cependant que ce qui tue Dionysos, ce n'est pas qu'il soit vu (qu'il ne soit pas vu) sous les traits d'un autre. Dionysos n'est plus un dieu de la présence, mais il n'est pas davantage un dieu de l'absence, ou un *deus absconditus* — encore moins un dieu « retiré ». Sa mort n'est plus de l'ordre du paraître, elle n'est pas liée, — elle est *moins* liée à quelque nécessité de la phénoménalité, c'est-à-dire de la vérité, du dévoilement. Sa mort est un fait du langage. Ce n'est pas tant qu'il meure d'être proféré — que le langage soit la mort du Dieu, ou la mort du Dieu la naissance du langage. Encore qu'il y ait sans doute un peu de cela. Mais il faudrait plutôt imaginer une mort sans disparition (ni réapparition, bien entendu), une sorte de hantise peut-être qui expliquerait à la fois que le dieu « mort » continue d'habiter le lan-

gage qui l'a fait « mourir » (grammaire[32]...) et qu'il ne cesse cependant de le défaire, d'en ruiner l'assurance, la foi et le pouvoir. Mais on devrait convenir à la fin qu'au point où Nietzsche parvient à conduire cette « déconstruction », la vérité domine encore, le *travail* de la vérité se poursuit, puisqu'il s'agit de regagner sur un oubli, de révéler un inconscient, d'emprunter la voie d'une espèce de « réminiscence »...

Mais c'est précisément ce qui n'est pas dit. Ce que Nietzsche ne dit pas, — ne pouvait pas dire. Et ce que nous ne pouvons pas lire. Aucune de ces propositions, en effet, n'a de sens hors de *La Naissance de la tragédie* elle-même, c'est-à-dire hors d'une certaine lecture de *La Naissance de la tragédie* que l'on serait toujours tenté de faire pour « sauver » Nietzsche des interprétations abusives que l'on sait, et que d'ailleurs Nietzsche lui-même, pour des raisons analogues, a voulu faire (qu'est-ce que *Le Livre du philosophe* sinon, déjà, une lecture de *La Naissance de la tragédie ?*). Mais cette lecture est impossible. Lire *La Naissance de la tragédie* pour en isoler, y prélever ce qu'elle voulait dire, la répéter pour y faire apparaître, comme ce qui en sollicitait déjà tout le « système », une rupture plus nette de l'équivoque ontologique ou théologique, pour y souligner, en tout cas, la difficulté du rapport entre Apollon et Dionysos, la *récrire* donc, cela implique — et c'est un paradoxe absolu — qu'on n'y change rien et qu'on en bouleverse tout. C'est là sans doute la loi propre de la répétition. La rhétorique est précisément cet élément paradoxal qui devrait pouvoir tout confirmer, mais qui, une fois introduit, commence à tout détruire et finit par contraindre à l'abandon de tout. Car au fond, ce que détruit la rhétorique, c'est la possibilité même de tenir encore le langage de *La Naissance de la tragédie.* C'est-à-dire, si l'on veut, une certaine « rhétorique » (qui s'ignorait bien entendu

comme telle), un usage du langage qui ne cessait de suspecter le langage lui-même et qui supposait qu'il fût possible d'excéder dans le langage les limites du langage. C'est moins une question de *style* (qu'il ne faudrait pas cependant négliger pour autant [33]) qu'une question de statut ou de régime du langage. Ce que détruit la rhétorique, c'est en réalité la possibilité de recourir au *mythe.* Elle révèle que tout « retour au mythe », quelle que soit la vigilance qu'on observe (quelles qu'aient été, en l'occurrence, les distances prises à l'égard du romantisme, de F. Schlegel ou de Schelling [34]), est en fait un retour à *l'allégorie,* à l'utilisation et à l'interprétation philosophiques des mythes. Il n'y a donc pas de nouvelle mythologie possible, pas de mythologie, en tout cas, que le discours philosophique imaginerait lui être *antérieure.* On se souvient que, dans *La Naissance de la tragédie,* Nietzsche affirmait (tout le « wagnérisme » en dépendait) que le mythe est issu de la musique et qu'il ne peut pas « s'objectiver adéquatement dans le mot parlé » (*Nt.* 17). C'est justement ce que la rhétorique interdira de penser : le mythe n'est pas d'origine musicale ; le mythe est *rhétorique.* Comme tel, il est donc pris dans la duplicité doxique du langage par où le langage ne dit aucune vérité, mais se croit toujours le langage de la vérité [35]. La frontière qui séparait la philosophie de son *autre* aura donc commencé à se brouiller. Le passage sur la rhétorique aura mené jusqu'à ce point où il n'est plus possible de retourner contre la philosophie, comme depuis son « dehors » pur (c'est-à-dire, dialectiquement, sa plus pure intimité), une quelconque originarité musicale, mythique, etc. La rhétorique aura contaminé toute une *croyance.*

C'est vraisemblablement pour cette raison que pas une fois, dans tous ces textes, les noms de Dionysos et d'Apollon ne sont prononcés (pas plus que n'apparaissent les catégories que Nietzsche avait forgées sur

eux). Les seuls noms propres qu'on y rencontre sont des noms historiques. Les dieux ont quitté la scène, il n'en est plus question. Ce n'est sans doute pas, comme par exemple Fink le laisse entendre, pour accomplir enfin, sans recours à la métaphore, on ne sait quelle ontologie « négative[36] ». Ce n'est pas non plus un procès de « démythification », comme le moment socratique où s'achevait la tragédie dans la disparition conjointe des dieux. Les dieux sont purement et simplement absents. Et ce n'est pas un hasard si les seuls noms mythologiques qui apparaissent encore, dans deux fragments voisins du premier cahier du *Livre du philosophe* (85-87) sont ceux de Titan (Prométhée) et d'Œdipe, le sacrilège et le parricide[37], dont *La Naissance de la tragédie* faisait les figures apolliniennes par excellence, les « idoles » ou le masque de Dionysos, le seul héros véritable de la tragédie. L'un et l'autre rendaient tolérables la rupture violente et la terreur que comportait le mythe : ils dialoguaient en pleine lumière et leur discours recouvrait une effrayante monstruosité, le fond nocturne, éblouissant, de la vérité (*Nt.* 9-10[38]). Mais quand la vérité a sombré, que son manque n'éblouit plus, il ne reste qu'un lambeau allusif de l'ancienne mythologie où ils incarnent désormais le « dernier homme », « le dernier philosophe ». Dans le premier fragment, il s'agit encore d'une scène, de l'ébauche d'une scène pour un drame dont l'idée poursuivra Nietzsche quelques années encore[39] : le dernier philosophe, « dans une solitude effrayante » crie à la nature absolument indifférente de lui donner l'oubli : « Donne l'oubli ! l'oubli ! — *non, il supporte la souffrance comme Titan — jusqu'à ce que la rédemption lui soit offerte dans l'art tragique le plus haut.* » Attitude qui pourrait encore passer pour celle du héros tragique tel que le définissait *La Naissance de la tragédie,* si toutefois l'art tragique pouvait se définir non pas comme la pure volonté de l'illusion, la réponse de l'art au défaut de la vérité (cf. *Phb.* 38) mais comme l'équilibre miraculeux et

« l'alliance fraternelle », le pur échange dialogué du dionysiaque et de l'apollinien dont le troisième acte de *Tristan* (l'*opus metaphysicum* par excellence, dira la quatrième *Inactuelle*) proposait le plus bel exemple : « Dionysos parlant la langue d'Apollon mais Apollon, à la fin, celle de Dionysos... » (*Nt.* 21). C'est pourquoi la scène précédemment ébauchée se répète dans le *soliloque* du dernier philosophe, dans « le *discours* du dernier philosophe avec lui-même ». Cette fois le dernier philosophe n'est pas *comme* Titan, c'est Œdipe « lui-même ». Il n'est pas aveugle, il ne crie pas, il « chante » encore moins. Et si, dans l'ultime solitude où il se trouve, il parle encore avec un *autre,* cet autre est sa propre voix dont l'écho expire interminablement dans la plainte murmurée qui retentit à sa mort :

> « ... T'entends-je ma voix ? Tu chuchotes en maugréant ? Et dût ta malédiction faire crever les entrailles de ce monde ! Mais il vit encore et ne me fixe qu'avec plus d'éclat et de froideur de ses étoiles impitoyables, il vit, aussi stupide et aveugle qu'il fut jamais, et un seul meurt, l'homme.
>
> Et pourtant ! Je t'entends encore, voix aimée ! Il meurt encore *quelqu'un* en dehors de moi, le dernier homme, dans cet univers : le dernier soupir, ton soupir meurt avec moi, ce long hélas ! hélas ! soupiré sur moi, le dernier des misérables, Œdipe ! »

Cette voix qui hante le discours que le dernier homme tient sur (l'absence de) la vérité, qui double ce discours et qui en répercute la désolation (qui en diffère la mort), c'est peut-être déjà celle qu'il sera donné à « Nietzsche » de faire entendre. Mais il faudra qu'il s'obstine dans la répétition du premier « livre » (et de sa mythologie), qui sera toujours trop le livre de « l'autre » (Wagner, en l'occurrence, mais c'est le platonisme, le christianisme qui parlaient ou qui « chantaient » en lui). Il faudra donc accomplir la « rhétorique », accepter la dissolution *éloquente* du mythe, le langage (qui n'enseigne pas) de la parodie et du rire. Les *discours* de Zarathoustra reparleront ainsi de Dionysos. Déjà, dans ces années du détour, la con-

figuration mythique se modifie irréversiblement. Ariane apparaît pour s'unir étrangement à un autre Dionysos qui la fuit comme on fuit les Sirènes, la magie mortelle de la musique[40]. Si l'on veut, pour finir sur une *illustration,* c'est peut-être ce qu'avaient compris Hugo von Hoffmanstahl et Richard Strauss lorsque, dans la dernière scène de cet opéra *hybride,* ni « bouffe » ni « sérieux », qu'est *Ariane à Naxos,* ils donnaient à l'apparition de Dionysos (Bacchus) l'allure d'une parodie nostalgique du deuxième acte de *Tristan.* Mais ceci est une autre histoire *...

NOTES

1. Lors de sa première publication dans le n° 5 de *Poétique* (« Rhétorique et philosophie »), ce texte précédait un dossier : « Nietzsche — Rhétorique et langage », préparé en collaboration avec Jean-Luc Nancy et présentant la première traduction française d'un ensemble de notes et de fragments de cours datant des années 1872-1875 : le cours de rhétorique de 1874 (§ 1 à 7, les seuls publiés jusqu'à ce jour dans les diverses œuvres complètes en allemand), quelques passages du cours sur l'histoire de l'éloquence grecque, l'introduction (consacrée à la question de l'origine du langage) d'un cours de grammaire latine, etc. — C'est à cet ensemble de textes qu'il est fait ici référence, ainsi qu'aux ouvrages de Nietzsche alors accessibles en français sous forme de publications séparées, soit : *La Naissance de la tragédie* (trad. Bianquis, Gallimard, 1938) [abrégée *Nt.*], *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque* (trad. Bianquis, Gallimard, 1938) [*Nph.*], *Le Livre du philosophe* (trad. Marietti, Aubier-Flammarion, 1969) [*Phb*]. L'abréviation utilisée pour le cours de rhétorique est *Rh.*

2. Je renvoie ici à *La Mythologie blanche* de Jacques Derrida, initialement publiée dans le même numéro de *Poétique* et reprise depuis dans *Marges de la philosophie* (Paris, Editions de Minuit, 1972).

3. Nietzsche serait ici fidèle à la tradition classique qui tend à confondre la rhétorique, infléchie, avec la grammaire en général (cf. G. Genette, « Introduction » à Fontanier, *Les Figures du discours,* Flammarion, 1968, p. 7-8). On lit par exemple dans le *Cours de rhétorique* de Nietzsche : « Toute la grammaire est le produit de ce qu'on appelle *figurae sermonis* » (*Rh.* 3).

4. Une remarque sans appel de la dernière ébauche du *Livre du philosophe* (fragment 193) semble donner finalement congé, en réinscrivant brutalement la rhétorique dans l'espace de la philosophie elle-même : « Souvent chez les Grecs une forme *plus ancienne* est une forme supérieure, par exemple le *dithyrambe* et la *tragédie.* Le danger pour les Grecs se tenait dans leur *virtuosité* en tout genre ; avec Socrate commencent les virtuoses de la vie, Socrate le nouveau dithyrambe, la nouvelle tragédie, l'invention du rhéteur ! *Le rhéteur est une invention grecque de l'époque tardive.* Ils ont inventé la « forme en soi » (et aussi la philosophie qui y convient). »

Mais ce texte est *aussi* équivoque puisqu'il ne vise après tout qu'une certaine « institutionnalisation » de la rhétorique et peut encore préserver une rhétorique « naturelle » ou « sauvage » dont la Rhétorique elle-même serait la répétition virtuose.

5. Dès cette époque précisément, Nietzsche accentue violemment cet « empirisme ». Par exemple dans les projets de préface ou d'introduction à *La Naissance de la philosophie.* Il s'agit encore de renverser simplement une certaine interprétation de la philosophie et de son histoire : « les systèmes philosophiques ne sont tout à fait vrais que pour leurs inventeurs » (préface de 1874). « Dans des systèmes aujourd'hui réfutés, seule la personnalité nous intéresse car c'est la seule réalité éternellement irréfutable » (1879). Mais ce thème est lié de manière assez nette à ce soupçon que la philosophie est plutôt à considérer comme une œuvre d'art, — une œuvre « littéraire ». Ainsi dans *Le Livre du philosophe* (I, 53), où la philosophie apparaît comme une forme de poésie <Dichtkunst> et où la poésie, à son tour, se donne pour une « prolongation de l'instinct mythique » : dépassement <Überwindung> du savoir par les forces *formatrices du mythe.* Cette chaîne qui conduit, par la « littérature », de la « personnalité » au « mythe » annonce sans doute la reprise *textuelle* que tentera finalement Nietzsche de sa propre vie et de toute la philosophie. Nous renvoyons ici aux analyses « biographiques » de G. Deleuze et de P. Klossowski, mais aussi à la lecture proposée par Dominique Tassel de *Ecce homo* et de *L'Antéchist* (« Le texte et ses œuvres », in Nietzsche, *L'Antéchrist,* U.G.E., 1967).

6. C'est ce que Nietzsche appelle, dans *Ecce homo,* un « hasard » « ... tout ce qui fait époque en moi m'a été donné d'aventure et non sur recommandation ». Il est vrai que cela concerne la lecture de Stendhal... Rien de *philologique* ne semble, pour Nietzsche, avoir eu cette importance : « Naturellement il y a également de moi des *philologica.* Mais cela ne nous intéresse plus l'un et l'autre », dit une lettre à Brandès d'avril 1888. A plus forte raison quand il ne s'agit que de notes. Les textes dont il est ici question sont donc oubliés, enfouis ; ils n'appartiennent à aucune époque reconnue. C'est évidemment leur *chance.*

7. Par exemple, mais ce n'est qu'un exemple, encore qu'il soit particulièrement révélateur — dans cette critique de l'esthétique florentine coupable d'avoir engendré l'opéra : « comme il [l'homme incapable d'art] ne pressent rien de la profondeur dionysiaque de la musique ; il transforme à son usage la jouissance musicale en une rhétorique rationnelle de la passion parlée ou chantée dans le *stile rappresentativo,* où les artifices du chanteur se donnent carrière » (*Nt* 19).

8. Voir Andler (I, 455 s. et II, 75 s.) qui exploite abondamment ce filon, mais qui ne fait strictement aucune mention, dans son commentaire du *Livre du philosophe,* du travail sur la rhétorique (encore moins de ses sources). Il est vrai que la lecture de Zöllner est déterminante, comme l'ont toujours été, d'ailleurs, les lectures scientifiques de Nietzsche. Dans Zöllner, Nietzsche trouve, pour le dire rapidement, une sorte de « schopenhauérisme » plus critique et moins idéaliste (métaphysique en un sens lâche) que dans Schopenhauer lui-même : en l'occurrence, une psychophysiologie et une sociologie de la genèse de la connaissance (du langage, du concept, de la vérité, etc.). C'est cet infléchissement scientifique de Schopenhauer que Nietzsche commence par faire jouer contre la lecture romantique et wagnérienne qui est encore celle, pour une large part, de *La Naissance de la tragédie.* Et c'est un peu, mais dans un tout autre texte, à cette stratégie que Nietzsche reviendra dans les années 76-79 *(Humain, trop humain).* De sorte qu'on pourrait croire que le détour par la rhétorique, étant donné ses sources (par Gerber, c'est en effet tout un héritage repris par le romantisme qui se transmet à Nietzsche), marque « un recul critique ». Il n'en est rien sans doute. Pour ne parler que de la radicalité criti-

que, Gerber et le thème de la rhétorique, dans l'usage qu'en fait Nietzsche, valent bien Zöller dont, par exemple, l'hypothèse d'une matière douée de sensations risque d'anéantir toute la séparation représentative (cf. *Phb.* I, 98). D'ailleurs Zöller marque à son tour le thème rhétorique ou compose avec lui (cf. le début de l'*Introduction théorétique* de 1873, où Nietzsche parvient à concilier les deux lectures). Tout cela, bien entendu, est encore très approximatif. Il faudrait repérer avec précision l'intrusion de Gerber dans ce texte (cette lecture) de la première ébauche du *Livre du philosophe,* pour en calculer les effets. Disons rapidement que l'essentiel paraît se jouer autour du fragment 130, bien que le terme de *métaphore* soit apparu auparavant (fragment 90).

9. Au moins ceci : c'est que Nietzsche dans *Ecce Homo* les qualifie lui-même de « pures armes de combat ». Sur les quatre qui seules ont été achevées et publiées, il n'en est pas une en effet qu'on ne puisse considérer comme une œuvre de « propagande » wagnérienne. Or on sait qu'à l'époque même où il les écrit, Nietzsche, déjà, pense à tout autre chose.

10. Nous renvoyons ici au texte de M. Blanchot, « Nietzsche et l'écriture fragmentaire » (*L'Entretien infini,* Gallimard, 1969). Nous voudrions opposer cette fragmentation à la *Darstellung* au sens hégélien de la « présentation du savoir apparaissant », c'est-à-dire aussi au Livre. Cette opposition vaudrait d'ailleurs tout autant pour la dissertation au sens, par exemple, de la *Dissertation de 1770,* de Kant. *La Naissance de la tragédie* serait encore, dans cette hypothèse, un Livre, — malgré des cassures, un certain piétinement et peut-être, déjà, une réelle impuissance à en être un. Ce serait, à la limite, le seul « Livre » de Nietzsche, mais il faudrait le montrer avec rigueur.

11. Dans *La Naissance de la philosophie,* le *fatum libellorum* désigne l'histoire catastrophique des Livres ; la fragmentation accidentelle, — les grands modèles : les présocratiques, Pascal.

12. Nietzsche parlera de *crise* (*Ecce Homo,* lettre à Brandès déjà citée). Il parle aussi d'une brutale prise de conscience, tout en niant que la rupture avec Wagner ait été déterminante et même qu'il y ait eu « rupture ». Mais il faudrait lire attentivement comment cette crise, ce réveil, cette fausse rupture, s'inscrivent dans tout « un roman familial », ou comme dit G. Durand, un « décor mythique ». Tout cela, par exemple, *répète* la maladie et la mort du père.

13. Cf. *Naissance de la tragédie,* 18 et *Livre du philosophe* I, 37 s.

14. Ce thème revient sans cesse depuis la question de la tragédie grecque que nous ne connaissons pas, parce qu'il ne nous en reste que les livrets (cf. la conférence de 1870, *le Drame musical grec*). Dans les textes consacrés à la rhétorique, c'est aussi un thème politique (le déclin de la langue est lié, par exemple, au journalisme qui domine la vie publique depuis 1848). Nous sommes contraints d'en réserver ici l'analyse. Il faudrait enfin mettre en rapport cet « abaissement » de l'écriture avec le « sémantisme » qui gouverne l'analyse de la rhétorique et, en particulier, la réduction massive du rhétorique en général au tropique (cf. *Rh.* 3).

15. Dans l'analyse du style caractéristique, Nietzsche identifie l'art de l'orateur à celui de l'acteur : c'est un art direct ou un jeu — de la substitution ou de l'imitation (*Rh.* 4). Par là se prolongent certaines analyses de *La Naissance de la tragédie* (chap. 8, par exemple) qui seront reprises à propos du philosophe lui-même (cf. *Phb.* 58, et le chapitre consacré à Thalès dans *La Naissance de la philosophie*). Voir encore, à ce sujet, le fragment intitulé *Cicéron et Démosthène* (in *Poétique,* 5).

16. *L'Introduction théorétique* de 1873 (*Phb.* III, 2) dit très nettement que « l'instinct qui pousse à former des métaphores, cet instinct fondamental de l'homme dont on ne peut faire abstraction un seul instant car on ferait alors abstraction de l'homme lui-même n'est pas dompté par la rigidité conceptuelle mais trouve dans le mythe et surtout dans l'art un

nouveau lit d'écoulement ». — Il s'agit là de l'un des motifs majeurs de la « linguistique » romantique. Cf. G. Genette, *Mimologiques* (Seuil, 1976) et T. Todorov, *Théories du symbole* (Seuil, 1977) ; on pourra se rapporter aussi, dans *L'Absolu littéraire* (Ph. L-L. et Jean-Luc Nancy, Seuil, 1978), aux *Leçons sur l'art et la littérature* d'A.W. Schlegel.

17. *Introduction au cours de grammaire latine.* On trouverait ailleurs des remarques analogues et en particulier dans la leçon inaugurale de Bâle (*Homère et la philologie classique*) où la philologie se définit aussi comme une « science de la nature ». C'est là encore un thème de la linguistique romantique, qui n'est pas simplement historique et comparative.

18. Une bonne part de cette troisième leçon est consacrée à la présence de la *poésie,* « même dans la simple formation matérielle des langues ». On peut y lire une analyse que reprendra Gerber (et donc Nietzsche) où la poésie se définit moins dans la métaphore que par la simple dénomination ou la différence des genres (cf. *Cours de rhétorique,* III — sur la synecdoque et la métaphore, à laquelle Gerber rattache en effet le genre ; cf. *Introduction* de 73, *Phb.* III, 1). C'est dans le même passage que Schelling fait remarquer en distinguant les genres que « nous sommes tout prêts d'exprimer ainsi des notions spirituelles par des divinités masculines et féminines ». A quoi il ajoute ceci, qui se passe désormais de commentaire : « on est presque tenté de dire que la langue elle-même est une mythologie privée de sa vitalité, une mythologie exsangue <verblichene Mythologie>, et qu'elle a conservé seulement à l'état abstrait et formel ce que la mythologie contient à l'état vivant et concret » (traduction S. Jankélévitch, Aubier, p. 63). C'est en ce sens que Nietzsche pourra dire dans *Le Voyageur et son ombre,* 12 : « Il y a une mythologie philosophique dissimulée dans le langage, qui ne cesse à tout instant de faire irruption, aussi prudent ait-on pu être par ailleurs. » — Quant à la métaphore de la pâleur, de l'anémie, de la mort, pour désigner la langue vieillie, elle revient dans tous les textes sur la rhétorique.

19. C'est pourquoi les tropes ne sont pas nés de l'indigence (cf. *Rh.* 7). Il y aurait d'autre part beaucoup à dire sur la théorie des tropes que Nietzsche présente deux fois dans le cours selon qu'il suit Volkmann ou Gerber. Des trois tropes majeurs (métaphore, métonymie, synecdoque), Nietzsche ne retiendra dans *Le Livre du philosophe* que les deux premiers pour rendre compte, en effet, selon les définitions proposées par le *Cours,* des formes de l'espace et du temps et de la catégorie de la causalité (puisque Nietzsche reste fidèle à la « refonte » de la *Critique de la raison pure* opérée par Schopenhauer). C'est vraisemblablement la raison pour laquelle Nietzsche néglige une autre classification proposée par Gerber selon la distinction du sensible et de l'intelligible et où « la synecdoque repose sur le sol de la sensibilité, la métaphore se meut dans l'espace qui sépare le sensible du non sensible et la transposition métonymique s'enracine dans le non-sensible » (*Le Langage comme art,* p. 382).

20. *Même* chez les Grecs, bien que la rhétorique, précisément, soit l'acceptation de ce que le fragment de 1874 (*Démosthène et Cicéron)* appelle la *déloyauté.* C'est en ce sens d'ailleurs que « tout art comprend un degré de rhétorique ».

21. Cf. « La Mythologie blanche ».

22. Cf. *Essai d'autocritique* (1886), *Ecce Homo.* Sur le rapport de Nietzsche à la dialectique hégélienne, cf. G. Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie* (P.U.F., 1962).

23. J. Derrida, *De la grammatologie* (éd. de Minuit, 1967), p. 145 s. Voir aussi, « La clôture de la représentation » (in *L'Écriture et la différence,* Seuil, 1967).

24. La dernière allusion à la problématique de la musique apparaît dans le fragment 111 du *Livre du philosophe :* « La musique comme supplément <Supplement> du langage. »

25. C'est pourquoi nous nous sommes résignés à le rendre, pour la traduction de *La Naissance de la tragédie,* par le français « substitut analogique ». Cf. « Note des traducteurs » in *La Naissance de la tragédie* (Œuvres philosophiques complètes, I, Gallimard, 1977).

26. Cf. trad. Bianquis, p. 213. Nous désignons par *Rédaction de 71* le texte dont G. Bianquis a extrait le chapitre intitulé *Musique et Tragédie.*

27. On connaît le texte célèbre du *Principe de raison* où Heidegger emprunte à Angelus Silesius la « formule » par laquelle il désigne Mozart (« *Le luth de Dieu* ») (chap. IX). Texte qu'il faudrait probablement confronter avec cet autre des *Chemins* où Heidegger indique le combat de Nietzsche contre Wagner comme « le tournant nécessaire de notre Histoire ». (*L'Epoque des « conceptions du monde », Complément,* 6).

28. Cf. Le fragment 1 de *Lire et écrire.*

29. Cf. *Lire et écrire,* 6. — Sur cette problématique du rythme, Sarah Kofman apporte d'utiles précisions dans son *Nietzsche et la métaphore* (Payot, 1972) et corrige, en particulier, ce que l'analyse ici développée peut avoir de trop rigide, admettons-le, pour les besoins de la cause...

30. Il est révélateur que dans *Cicéron et Démosthène,* en reprenant la « légende » selon laquelle Empédocle aurait été l'inventeur de la rhétorique, Nietzsche définisse précisément par ce concept empédocléen le statut de la rhétorique.

31. Cf. par exemple *Le Gai Savoir,* II, 80 : « Art et nature ».

32. Faut-il le rappeler : « Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire... » *(Crépuscule des Idoles, la « Raison » dans la philosophie,* 5).

33. Nietzsche lui-même parle le plus souvent en termes de style, d'écriture littéraire. En 1886, il remarquera encore qu'il aurait peut-être dû écrire *La Naissance de la tragédie* « en poète » ou, sinon, « en philologue ». Mais il faudrait étudier de très près toute cette préoccupation stylistique.

34. Nietzsche a longtemps obéi à certains mots d'ordre du romantisme, en particulier ceux que F. Schlegel avait divulgués dans *L'Athenaeum* (cf. *Le Discours sur la mythologie*), mais qui sont communs aussi bien à Hölderlin qu'à Novalis, K. Ph. Mortiz, ou au Schelling des premières années, etc., et qui resurgissent évidemment dans les grands textes théoriques de Wagner.

35. Cf. en particulier l'analyse de Platon que fait Nietzsche, d'après Hirzel, dans le premier chapitre du *Cours sur la rhétorique :* « La part *mythique* des dialogues en est la part rhétorique : le mythe a pour contenu le vraisemblable ; son but n'est donc pas d'enseigner, mais de susciter chez les auditeurs une *δόξα*, donc de *πείθειν* ».

36. *Nietzsche et la Philosophie* (éd. de Minuit, coll. « Arguments », 1963), p. 52. Analysant les textes de 73/75, Fink « reproche » à Nietzsche de porter un intérêt esthétique aux philosophes grecs et de ne pas reconnaître « le concept ontologique » : « ... c'est peut-être dans ce refus du concept ontologique / L'être de Parménide, où, en effet, Nietzsche voit une métaphore / que réside la raison essentielle pour laquelle Nietzsche n'a pas su conduire son intuition que le monde est le jeu du dionysiaque et de l'apollinien, par-delà la métaphore poétique ». — Sur les interprétations « ontologiques » de Nietzsche, voir Sarah Kofman, « Généalogie, interprétation, texte » (*Critique* n° 275, avril 1970 ; repris dans *Nietzsche et la métaphore*).

37. Il faudrait dire *les* sacrilèges et *les* parricides, puisque les Titans sont les responsables du meurtre de Dionysos enfant (Zagreus) qu'ils ont lacéré (*Nt.* 10).

38. « Quand on s'efforce énergiquement de fixer le soleil et qu'on détourne le regard, ébloui, on a devant les yeux, comme un remède à l'aveuglement, de sombres taches colorées ; à l'inverse, ces apparitions, ces

projections lumineuses des héros sophocléens, bref, l'élément apollinien du masque, sont la production nécessaire d'un regard qui a sondé l'horrible intimité de la nature, ce sont pour ainsi dire les taches de lumière destinées à guérir le regard qu'a blessé une nuit terrifiante » (*Nt.* 9 ; Bianquis p. 50). C'est la manière dont Nietzsche paraphrase que ni le soleil ni la mort ne se peuvent regarder en face ; mais c'est aussi, on le sait, un commentaire de *Tristan* qui est un peu comme « l'hymne national » de l'amour que Nietzsche voue à Ariane-Cosima (Wagner).

39. Cf. le plan d'un drame intitulé *Prométhée* (1874), qui se termine d'ailleurs sur cette déclaration du vautour : « Je suis un oiseau de malheur, je suis devenu un mythe. »

40. Cf. L'ébauche du drame intitulé *Empédode* (*Nph.* trad. Bianquis, p. 150 s.).

* Ce texte était déjà rédigé lorsque sont parus, outre l'ouvrage de Sarah Kofman mentionné plus haut, le *Nietzsche und die Rhetorik* de Joachim Goth (Niemeyer, 1970) et surtout les *Versions du soleil* de Bernard Pautrat (Seuil, 1971) qui, sur les textes ici analysés, proposent à leur tour une démonstration indispensable.

NIETZSCHE APOCRYPHE*

* Communication à la décade de Cerisy-la-Salle sur Nietzsche, juillet 1972. Précédemment publiée, sous le titre « La dissimulation », dans *Nietzsche aujourd'hui*, 2, « Passion » (U.G.E., 1973).

Je voudrais, pour commencer, faire simplement deux remarques, — qui du reste sont complémentaires. Tout d'abord ceci : ce que je vais dire (ou plutôt ce que je vais lire) s'inscrit délibérément dans ce que quelques autres, ici même, ont déjà dit (c'est-à-dire écrit). Pour cette raison, je ne proposerai rien de « nouveau ». Tout au plus, mais ce n'est pas si sûr, combinerai-je les choses un peu différemment. Mais, quoi qu'il en soit, ceci restera, au sens le plus strict, une *contribution*. Si toutefois je m'obstine (et voici donc la seconde de ces remarques) à revenir sur certaines questions (ou sur une question), ce n'est pas innocemment ni sans motifs. Il s'agit aujourd'hui — j'imagine qu'on l'aura compris — d'insister *malgré tout*. Mais comme dit Nietzsche, « rien de décisif ne se bâtit que sur un malgré tout ». C'est dans *Ecce Homo*.

« Question de littérature »

C'est pourquoi j'essaierai à mon tour de me réintroduire dans la question que nous nous posons (presque) tous ici, et qui pourtant n'a pas cessé, diversement il est vrai, d'agiter ces débats. Question que, sans plus de précautions, je formulerai ainsi : *par où Nietzsche s'écarte-t-il de la philosophie* ? Ou, pour être plus pré-

cis : *par où Nietzsche se démarque-t-il de la philosophie ?* Et je n'ajouterai pas : *au juste...*

Contrairement aux apparences, ce n'est pas une question nietzschéenne. Nietzsche, sans doute, n'y est pas étranger. Mais que nous la posions encore aujourd'hui, que nous soyons contraints de la maintenir comme une question, cela devrait indiquer de manière suffisamment claire qu'entre Nietzsche lui-même et nous (si tant est que l'expression « Nietzsche lui-même » ait un sens), entre l'affirmation de l'*Überwindung* de la philosophie et notre incertitude (ou nos soupçons), quelque chose s'est produit qui rend désormais problématique notre rapport à Nietzsche, — ou, ce qui revient au même, à la philosophie. Ce qui s'est ainsi produit, chacun sait maintenant, fût-ce en le déniant, que c'est la lecture de Heidegger, — pour qui du reste (et toute la différence est peut-être là), « Nietzsche lui-même » existe bel et bien... Et en fait de question, à quoi sommes-nous donc affrontés aujourd'hui, que nous le voulions ou non, si ce n'est à la *réponse* heideggérienne : Nietzsche est le dernier philosophe ; c'est en lui que s'accomplit et culmine la métaphysique tout entière ?

D'une certaine manière — cela aussi, nul ne l'ignore, — cette lecture est incontournable. Car c'est la seule (ou l'une des rares) qui, de fait, ait jamais pris Nietzsche absolument au sérieux, c'est-à-dire jusqu'à montrer que la question du dépassement de la philosophie est une question elle-même philosophique. D'où l'instauration de ce rapport complexe où le patient et minutieux travail de la répétition se substitue au coup de force affirmatif, où l'*Überwindung* (le dépassement) se déplace et se délite en *Verwindung* (en gauchissement) — bref, où c'est bien la visée nietzschéenne elle-même qui se réitère, mais qui, se réitérant, se tord pour ainsi dire sur elle-même, s'aggrave, et perd en innocence, c'est-à-dire aussi en faiblesse, ce

qu'elle gagne en rigueur implacable. De sorte que, si Nietzsche est le « dernier métaphysicien », Heidegger est le premier postnietzschéen, ou du moins — car il ne faut pas oublier Bataille — l'un des premiers à avoir tenté de l'être.

Mais si cette lecture est incontournable, elle n'est jamais, non plus, allée de soi. Dire que la question du dépassement de la philosophie est elle-même philosophique, cela n'est possible que si l'on fait du dépassement de la philosophie, précisément, une *question*. Or Nietzsche, pour une part, s'y refusait. Ou, si l'on préfère, il en faisait *aussi* une affirmation. Et c'est peut-être ainsi — pour autant, donc, que l'affirmation peut aller jusqu'à se détacher, ou « s'exorbiter », de la circularité interrogative et, par là, se disperser dans l'incessant report de toute réponse unique et définitive — que Nietzsche échapperait, sans retour, à la prise philosophique. C'est du moins ce qu'on est toujours un peu tenté d'opposer à la fermeture, ou à la clôture heideggérienne, qui est encore plus redoutable, dans son genre, que l'hégélienne. Mais c'est aussi, bien entendu, ce qu'on ne peut jamais lui opposer sérieusement, puisque l'affirmation n'est jamais simple (il faut encore l'affirmer, ou qu'elle s'affirme elle-même) et que, n'étant pas simple, elle l'est paradoxalement toujours trop, se crispant sur son propre *vouloir* et dès lors incapable de se disperser, sauf à retomber, très en deçà de son point supposé de décrochement, dans l'échange infini, mais clos, des thèses philosophiques.

Tout cela est bien connu, mais peut-être n'était-il pas tout à fait inutile de le rappeler. Et d'abord pour marquer ceci : que si la lecture heideggérienne est à mettre en cause, il y aurait quelque naïveté, au moins, à s'imaginer qu'on puisse le faire simplement. Sa puissance d'encerclement est telle qu'elle contraint pratiquement au seul recours de la « ruse » et qu'il faut déployer toute une stratégie d'une infinie complexité

où, comme on le sait, la répétition elle-même, au sens où Heidegger l'entend, doit à son tour être répétée, et de telle sorte que, s'écartant d'elle-même, elle doive se replier pour venir se recouper, dessinant au-dedans d'elle le bord extrême de la clôture. Cette stratégie porte un nom : c'est la *déconstruction* ; et si l'on peut dire, pour simplifier, qu'elle ne procède pas par concepts, au sens classique, philosophique du terme, on sait toutefois qu'elle dispose au moins d'un « lieu », d'un « champ » ou d'un « terrain » (mais s'agit-il encore d'une « propriété » ?) où s'exercer : le *texte* de la philosophie en tant qu'on peut l'opposer au *discours* ou, plus exactement, en tant qu'on peut en suivre, dans le discours, le travail — si le texte est ce par quoi le discours, en général ne fonctionne pas, se décompose et résiste à lui-même, s'inachève.

Prendre en compte, quant à Nietzsche, le texte ainsi déterminé, c'est un travail qui, d'une certaine façon, allait de soi (je dis cela avec beaucoup de prudence, sachant le risque, toujours encouru, de *restreindre* le concept d'écriture), puisque Nietzsche était aussi bien celui qui, de tous les « philosophes » (Kierkegaard compris), s'était le plus systématiquement distingué, malgré lui pour une part, mais avec la rage ostentatoire que l'on sait, par sa pratique contradictoire et multiple, énigmatique et, disons, bouleversante, de l'écriture. Au point que sans lui, la « question » du texte n'aurait sans doute jamais fait irruption, du moins dans la figure précise qu'elle a prise aujourd'hui. Ce travail conduisait donc, naturellement, à déplacer l'accent, dans une relecture de Nietzsche, sur l'irréductible part « littéraire » de son (ou de ses) discours, pour suivre le trajet contourné, tortueux de la *démarque* philosophique et retracer au moins le schéma de cet appareil textuel complexe où se brouille diversement, mais sans relâche, le philosophique comme tel.

Cette visée, bien entendu, n'est pas heideggérienne. Et de fait, jusqu'à un certain point, elle ne correspond

à aucune des questions de Heidegger — ne pouvant d'ailleurs pas se laisser soumettre, à la limite, à la forme générale d'une question. Mais cela n'est vrai que jusqu'à un certain point. Car, au moins en ce qui concerne Nietzsche, si Heidegger ne prend pas en compte la « littérature », la « forme », le « style », etc. (encore moins le « texte »), c'est délibérément. Ce n'est ni un manque ni un silence, mais un refus. Et un refus explicite. (On ne peut pas en dire autant de tout refus, comme chacun sait.)

Voici donc, tout simplement, où je voulais en venir : si d'une part, quant à Nietzsche, la visée du texte soulève inévitablement la question que nous pouvons désigner comme la « question de la littérature » (avec, on s'en doute, toute la méfiance requise), et si d'autre part Heidegger (dont nous tenons encore, quels que soient les déplacements qu'il ait pu subir, le projet stratégique même) a résolument écarté cette problématique, n'est-ce pas le signe qu'il faudrait se garder d'une certaine précipitation ? Et n'est-ce pas le signe avant tout qu'il aurait fallu commencer par lire patiemment Heidegger, par s'interroger sur les raisons de ce refus ou de cette mise à l'écart ? Car à s'imaginer que l'on pourrait tirer parti de ce non-dit ambigu (à le confondre précipitamment avec cette impensée du texte, et son corrélat : ce privilège profondément philosophique accordé sans démenti par Heidegger au souci de la présence, de l'être, de la vérité, etc.) ne court-on pas le risque de rester très en deçà de la limite où Heidegger réussit à porter l'interprétation de Nietzsche ?

C'est cette simple question que je voudrais poser ici. Mais on voit aussitôt l'immensité de la tâche à laquelle elle expose. Il ne faudrait pas moins qu'entreprendre la déconstruction systématique de toute la lecture heideggérienne de Nietzsche. Et comme il n'est évidemment pas question de s'y risquer aujourd'hui,

je me bornerai donc à en proposer une sorte d'esquisse programmatique. Mais on verra aussi, du moins j'espère, qu'à suivre un tant soit peu le fil de ce soupçon on ne peut éviter de faire venir, concernant l'écriture de Nietzsche, une trame infiniment plus complexe qu'on aurait pu l'imaginer.

Poïesis et *Dichtung*

Il y a donc, dans le commentaire heideggérien, un refus d'envisager le procès « littéraire » du discours nietzschéen. Plus précisément, puisqu'il s'agit évidemment du *Zarathoustra* (mais nous aurons sans doute à revenir sur cette évidence), il y a le refus, nettement marqué, d'entériner l'opposition du « théorique » et du « poétique », dans laquelle travaille, pour ainsi dire spontanément, le commentaire classique de Nietzsche.

Commençons donc par lire ce refus.

Tout se décide dans ce qu'on peut considérer comme l'articulation entre les deux premiers cours consacrés à Nietzsche, lorsque, sur le mode d'un échange complexe des thèmes principaux de l'un et de l'autre (la volonté de puissance et l'éternel retour), la question vient, ou plus exactement revient, au moins deux fois, de la « forme poétique » du *Zarathoustra* et du rapport que cette « forme » entretient avec l'enseignement et la doctrine de l'éternel retour. Voici ce que dit Heidegger (je cite la traduction de P. Klossowski, p. 258, dont je me permettrai simplement d'interrompre, ici ou là, le cours, pour laisser parler — c'est indispensable — l'allemand lui-même) :

> ... Il faut tout de suite nous débarrasser d'un certain préjugé. Les éditeurs déclarent [Heidegger commente l'apparat critique de la grande édition in octavo] : « Dès le début, deux différentes intentions se font jour dans le même temps. L'une vise à une représentation théorique de la doctrine (*eine theoretische Darstellung*), l'autre à une version poétique (*eine poetische Behandlung*) ». Il se trouve que

nous avons nous-même fait état d'une « *dichterische* » *Darstellung* de la doctrine du « retour », en parlant de *Zarathoustra*, toutefois en évitant la moindre distinction par rapport à une *Darstellung* « théorique » ; non pas parce que les passages empruntés au *Gai Savoir* et à *Par-delà le Bien et le Mal* ne sont aucunement des représentations théoriques, mais pour la simple raison qu'ici le concept et le terme de « théorique » ne signifient absolument rien, surtout pas dans le sens où les éditeurs et les commentateurs de la doctrine croient pouvoir identifier le « théorique » avec une version prosaïque (*eine Prosabehandlung*). Pareille distinction entre le « théorique » et le « poétique » procède d'une pensée confuse. Si toutefois on voulait l'admettre, ici elle est en tout cas déplacée. Dans la manière dont Nietzsche pense sa pensée fondamentale (*im Nietzsches Denken seines Grundgedankes*), le « poétique » est en effet aussi « théorique » que le « théorique » y est en soi « poétique ». Toute façon de penser philosophique et précisément la plus rigoureuse et la plus prosaïque est en soi *dichterisch*, et cependant elle n'est jamais de l'art poétique (*Dichtkunst*). En revanche, une œuvre poétique (*ein Dichterwerk*), tels les *Hymnes* de Hölderlin, peut être *denkerisch* au suprême degré, et tout de même elle ne sera jamais de la philosophie. Or, *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche est au suprême degré *dichterisch*, et cependant non pas une œuvre d'art (*ein Kunstwerk*), mais de la « philosophie ». Parce que toute réelle philosophie, c'est-à-dire toute grande philosophie, est en soi *denkerisch-dichterisch*, la distinction du « poétique » et du « théorique » ne saurait servir en rien à distinguer des notations philosophiques par rapport à d'autres qui ne le seraient pas.

L'opération tentée ici, on s'en sera aperçu à la simple lecture, est particulièrement retorse. Pour ne pas risquer d'en gauchir la logique ni d'en manquer le résultat (car c'est, littéralement, une *opération*), il est nécessaire de la décomposer rapidement.

Ce qui est donc en cause, c'est la *Darstellung* du *Zarathoustra*. La *Darstellung*, c'est-à-dire non pas la « forme », mais, s'il faut traduire, le mode de *présentation* du *Zarathoustra* (comme d'ailleurs de la philosophie en général). Concernant cette *Darstellung*, l'opposition reçue du « poétique » et du « théorique » (du *poetisch* et du *theorisch*) est strictement impertinente, et à plus forte raison si elle vient recouvrir la

distinction de la « version poétique » et de la « version prosaïque » (*poetische Behandlung* et *Prosabehandlung*), c'est-à-dire la distinction prose/poésie elle-même. D'ailleurs, au regard de ce qui est en jeu dans la *Darstellung* (du *Zarathoustra* comme de la philosophie), et qui est le *Denken* — le penser —, les termes de « poétique » et de « théorique » sont absolument interchangeables.

En revanche, la *Darstellung* du *Zarathoustra* — la *Darstellung* philosophique en général — peut être dite, d'un mot ici radicalement intraduisible (à moins peut-être de recourir, de manière boiteuse mais commode, aux ressources du grec et à sa différence, que Heidegger ne manque jamais de souligner, d'avec le latin — mais on verra bientôt que ce recours même est sans aucune pertinence), — la *Darstellung* philosophique est, dit Heidegger, *dichterisch*. « Poïetique » donc (mais surtout pas poétique). Ce qui ne veut pas dire que la philosophie (y compris le *Zarathoustra*) soit de la *Dichtkunst* — de l'art poïetique, de la Poïesis. Car la relation de la philosophie à la Poïesis (*Dichtkunst* ou, mieux, *Dichterwerk* — l'œuvre de Poïesis, si l'on veut) n'est pas de symétrie : autant la philosophie, pour peu qu'elle pense, est toujours poïetique, autant la Poïesis, et pour cela même qu'elle pense, n'est jamais philosophique. Il y a donc un privilège absolu de la Poïesis sur la philosophie, et l'on voit bien que si la Poïesis ne manque jamais de penser, on ne peut pas en dire autant de la philosophie.

Le *résultat* est donc simple : en tant que philosophie, et que philosophie pensante, le *Zarathoustra* est poïetique. Serait-il autrement écrit, du reste — moins « poétiquement » —, cela ne changerait rien à l'affaire. Mais c'est un livre de philosophie. Rien à voir, donc, avec une « œuvre d'art », c'est-à-dire avec une œuvre de Poïesis. Ce qui veut dire, si l'on sait calculer et si l'on fait le décompte : rien à voir avec une œuvre tout court. Et c'est d'ailleurs ce que Heidegger avait laissé entendre, quelques pages aupara-

vant, lorsqu'il abordait pour la première fois cette question de la *Darstellung* du *Zarathoustra* :

> Il n'y a pas seulement le « contenu » qui soit difficile à saisir dans cette œuvre, pour autant qu'elle en ait un, mais aussi le caractère d'œuvre même. On a vite fait de l'expliquer, disant qu'il n'y aurait ici qu'une *Darstellung* poétique (*dichterisch*) de pensées philosophiques. Et tout de même, ce que *dichten*, ce que *denken* signifient dans ce cas, ne saurait se définir selon les idées courantes, parce que l'un et l'autre sont déterminés de façon nouvelle par l'œuvre même, ou simplement annoncés.
> (*Nietzsche*, I, p. 228 ; traduction légèrement modifiée.)

Cette remarque pour le moins prudente quant à l'être-œuvre du *Zarathoustra*, et l'opération que par conséquent elle suppose, ne sont à vrai dire compréhensibles que si l'on se rapporte, au moins, aux trois conférences sur l'art contemporaines de ce cours, et rassemblées depuis dans le texte initial des *Holzwege* sous le titre : *L'Origine de l'œuvre d'art.* C'est là que se détermine en effet, dans le lent travail conduit sur l'être-œuvre de l'œuvre, ce qui noue essentiellement — et selon un rapport resté inaperçu de toute la philosophie, au moins depuis Platon — l'art à la vérité (à l'*alètheia*), c'est-à-dire, plus précisément, la *Dichtung* (qui est l'essence de l'art) à l'Etre lui-même (au sens, ou à la vérité de l'Etre). Il nous faudra revenir bientôt sur cette détermination de la Dichtung, mais si l'on pense d'autre part que *L'Origine de l'œuvre d'art* suppose en fait la « destruction » de l'esthétique opérée dans le premier cours sur Nietzsche (*La Volonté de puissance en tant qu'art*) à propos de la position nietzschéenne de la question de l'art, on voit par quels interminables détours il faudrait en passer pour tenter cette déconstruction de l'interprétation heideggérienne qui est ici notre horizon.

Pour simplifier et tenter malgré tout d'aller au plus vite à l'essentiel, on pourra se contenter des remarques suivantes. Ce n'est bien entendu qu'un rappel :

1. La pensée de Nietzsche se détermine fondamentalement, pour Heidegger, comme un antiplatonisme (un renversement ou une inversion du platonisme), c'est-à-dire aussi bien comme l'utilisation la plus extrême, la plus radicale, de l'onto-théologie postkantienne de la volonté, contre le nihilisme métaphysique (qui équivaut, comme on le sait, à la dévalorisation du sensible en général).

2. Ce renversement qui procède du platonisme et qui, par conséquent, l'accomplit, s'effectue sur le motif de l'art (« l'art à présent veut sa revanche », dit Nietzsche en 70), c'est-à-dire à l'intérieur et à la limite du champ (platonicien) de l'esthétique, tel que l'a remanié la métaphysique des Temps modernes, de Baumgarten (ou de Kant) à Wagner. Quel que soit l'écart que prend Nietzsche par rapport à cette tradition, rien n'est jamais sollicité (de *La Naissance de la tragédie* aux derniers textes) de l'ontologie « physiologique » de l'esthétique moderne (de l'« aïsthétique » *stricto sensu*) ni de la mimétologie constitutive du platonisme.

3. Bien que philosophique, ce renversement est *pensé* (*gedacht*) et, comme tel, il affecte donc bien la question décisive (quant au destin de la métaphysique) du rapport entre l'art et la vérité. Mais s'il touche à ce rapport, c'est selon la détermination platonicienne de ces deux concepts, l'art et la vérité, — c'est-à-dire d'abord selon l'interprétation platonicienne de l'*alètheia*, et de telle sorte que le « discord » entre l'art et la vérité, où se dérobe (et se révèle à l'interprétation) toute la question de l'oubli de l'Etre, s'il se déplace en se renversant, — par exemple dans la formule : « L'art a plus de valeur que la vérité » — n'en est pas moins reconduit et reste « insurmonté ». Ce qui ne veut pas dire, on s'en doute, *irrelevé.*

4. C'est à cela que Heidegger « oppose », d'une manière qui ne se veut pas dialectique (hégélienne), une autre compréhension de l'*alètheia* — selon l'unité de l'éclaircie et de la réserve, de la présence et du

retrait — mais qui est telle qu'« il y a dans l'essence de la vérité cette *attraction* (ce trait, ou ce tirant, « *Zug* » — c'est là encore intraduisible) *vers l'œuvre* en tant que possibilité insigne d'avoir elle-même de l'Etre au milieu de l'étant » (*Chemins...* p. 49).

5. Cette vérité en œuvre, cette position (θέσις) ou cette mise en œuvre de la vérité, c'est l'art lui-même — lequel à son tour se détermine essentiellement comme *Dichtung*, disons encore provisoirement Poïesis, au sens le moins pensé du platonisme. Car la *Dichtung* n'est pas autre chose, en son fond, que la langue elle-même (*die Sprache*), pour peu qu'on se libère de toute interprétation instrumentale du langage et que l'on sache, dans la langue, se rendre attentif à son pouvoir « inaugural », « éclaircissant », — à son *parler* ou à son *dire*, à cette *Sage* qui est tout à la fois diction et fable (μῦθος au sens le plus archaïque) et qui la constitue dans ce rapport historial à l'accès ou à l'envoi de la vérité.

Tout dépend donc en fin de compte, dans ce refus de considérer le caractère « poétique » du *Zarathoustra*, de cette détermination de l'*œuvre* où se joue la difficile destruction du « discord » métaphysique de l'art et de la vérité. Tout dépend, si l'on préfère, de cette *position* de la *Dichtung*, dont on voit (malgré l'accentuation « métaphysique » du motif de la parole et du dire, malgré le maniement d'une opposition apparemment reçue de la φύσις et de la θέσις, etc.) qu'elle ne correspond à aucune des positions classiques ou modernes de l'Art, et dont il faudrait encore prouver qu'elle n'est pas, au regard des oppositions philosophiques (du « poétique » et du « prosaïque », du « littéraire » et du « théorique », etc.) qu'elle vient transir ou déranger, en position disons de *supplémentarité*. Je pense en particulier à ce *Zug* énigmatique, à ce *trait* qui vient ici *en plus*, et qui complique la structure simple de l'*alètheia*, c'est-à-dire l'unité apparemment sans reste de la présence et du retrait. Mais il y faudrait bien entendu toute une analyse.

Et c'est bien d'ailleurs l'objet de cette autre analyse, comme la part la plus résistante du texte heideggérien, qui rend sans doute incontournable toute l'interprétation de Nietzsche et contraint donc à en envisager la déconstruction. Car on pourra toujours réduire le discours heideggérien à l'on ne sait quelle théologie négative de l'espèce la plus retorse, on ne pourra quand même pas empêcher (contre l'interprétation que Heidegger, du reste, est le premier tenté d'en donner) que le texte (la *Dichtung* ?) où tout cela se trame laborieusement, pour peu qu'on ne s'imagine pas l'avoir depuis toujours déjà lu, interdise qu'on traite à la légère, et comme la répétition compulsive de l'ancien, cette extrême avancée du discours philosophique qui l'oblige d'atteindre, sous tel ou tel nom sans innocence (*Dichtung*, *Sage*, etc.), sa limite même.

Que cela n'interdise pas cependant de constater qu'il faut, pour que l'opération heideggérienne soit possible, au moins trois conditions :

— d'une part qu'un appui soit donné pour confirmer la dissymétrie de la *Dichtung* et du philosophique. Et c'est tout le problème de la ressource indiscutée du *Dichterwerk* hölderlinien qui remplit ici et là, dans le *Nietzsche* comme dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, la même fonction stratégique. Nous allons y revenir ;

— d'autre part que, dans l'œuvre de Nietzsche, un certain privilège soit accordé au *Zarathoustra*, même s'il faut tout aussitôt, mais un peu comme par l'effet d'une précaution rituelle, en corriger la portée. Il conviendrait ici de suivre, sans trop de précipitation, les multiples descriptions que fait Heidegger de l'œuvre entière, publiée ou non, de Nietzsche. On y verrait que n'y est prise en compte finalement (outre le *Zarathoustra*) que la seule « Volonté de puissance », c'est-à-dire en fait ce qui reste du grand œuvre *philosophique* projeté pour succéder au *Zarathoustra*, — l'accomplir ou l'infléchir. Pour cette raison, que le

Zarathoustra soit « excentrique eu égard à l'ensemble de la philosophie de Nietzsche » (p. 238), qu'il porte, malgré tout, en secret et comme silencieusement, le poids de « la pensée la plus haute », ne veut pas dire pour autant qu'il soit, du même Nietzsche, « le point culminant de son penser » (id.). Si le silence, ou le secret, est un critère — et c'en est un —, la « Volonté de puissance », ne serait-ce que par son inachèvement, c'est-à-dire aussi sa non-divulgation, l'emporte en « profondeur ». Mais il n'empêche que le *Zarathoustra*, de ce grand œuvre promis, est bien le « péristyle » (c'est un mot de Nietzsche, que reprend Heidegger ; cf. p. 20), que tout ce qui précède est de l'ordre du « hors-d'œuvre » (p. 18), et que les derniers opuscules de l'année 88 sont le simple produit d'une urgence anxieuse et n'ont d'autre finalité, à la veille de l'effondrement pressenti et dans la claire conscience de l'inéluctabilité de l'inachèvement, que de « prévenir toute confusion possible avec d'autres physionomies » (p. 17). Tout s'organise par conséquent autour de cette *œuvre* qui manque, mais que *Zarathoustra* préfigure et qui, parce qu'elle manque, retient toute la production de Nietzsche dans le philosophique et la maintient au seuil de la *Dichtung* comme telle ;

— enfin (dernière condition), que « la question de l'art » elle-même soit l'objet d'une certaine méfiance. La question de l'art, sa position et sa fonction dans l'histoire de l'achèvement moderne de la métaphysique. L'art est ici pensé dans sa détermination philosophique, comme l'art de l'esthétique, qui survient lorsque « le grand art hellénique » (qui n'avait nul besoin d'une esthétique), comme d'ailleurs « la grande philosophie » qui lui correspond, touchent à leur fin (p. 78), et lorsque dans Platon, et *a fortiori* dans le platonisme, ne se comprend déjà plus de quoi il était question auparavant. Cet « événement » — cet accident, cette chute ou ce déclin (*Verfall*) — n'est pas autre chose au fond que la fin du μῦθος. Mais cela ne peut s'entendre qu'à la condition de penser le μῦθος

hors de son opposition philosophique au λόγος, dans cette extériorité qui est précisément celle de la *Sage* (le μῦθος [en] allemand) et de la *Dichtung*. Cette extériorité, ce dehors (presque) pur, seul Hölderlin y a eu accès, et c'est faute d'avoir suffisamment médité l'avant-platonisme, ou, ce qui revient au même, c'est pour avoir pensé platoniciennement l'avant-platonisme, que Nietzsche — dont l'intuition des Grecs et de l'antagonisme fondamental qui gouverne leur pensée est pourtant si proche de celle de Hölderlin (p. 100), et bien qu'il ait soupçonné ce qui était en jeu derrière la question de l'art — n'a pas pu aller au-delà de la « liquidation » de l'esthétique où s'accomplit la métaphysique depuis Kant. Car la question de l'art, loin d'être la fissure par où commencerait à s'annoncer la ruine de l'édifice philosophique, est très précisément ce par quoi la métaphysique se ressaisit. Tant que l'art est pensé dans l'horizon du platonisme, à plus forte raison tant qu'il est pensé, contre Platon, dans les catégories du physiologique, de la créativité ou de la productivité (de quelque nom qu'on l'affuble et quel que soit le « sujet » qu'on lui suppose), de l'expérience vécue, de la sensibilité, de l'énergie, du désir, de l'*aïsthesis*, etc. — et c'est malgré son extraordinaire complexité et sa contradiction interne, le sens profond du dionysiaque —, la question de l'art, qui n'est pas « fortuite », ne touche cependant pas l'« essentiel » (p. 122). Au contraire. Nous venons, si j'ose dire, de nous en apercevoir... L'essentiel a lieu, en revanche, lorsque ce qui est mis en cause et interrogé, c'est, à travers la *Dichtung* et la *Sage*, le rapport de l'Etre et de l'homme, de l'*alètheia* et de la langue (*Origine de l'œuvre d'art*, supplément de 1961, p. 68). Et ça n'est qu'à ce prix qu'on peut tenir pour négligeables le « poétique », et, en général, *la* poétique — à commencer par celle de Platon (*République* III, par exemple) —, c'est-à-dire qu'on peut subordonner la ποίησις (comme un écho déjà lointain du μῦθος) à la τέχνη, qui recouvre, comme on

sait, l'opposition forme/matière et renvoie à la compréhension de l'étant comme εἶδος. C'est la raison pour laquelle Poïesis ne traduit pas *Dichtung*. Mais c'est surtout la raison pour laquelle, dans le texte de la *République*, aucune différence n'est faite entre les deux positions de la question de la μίμησις, la « poétique » du livre III et la « mimétologie » générale du livre X, et que la première est sans autre forme de procès rabattue sur la seconde (p. 151) [1].

Qu'est-ce que le « Zarathoustra » de Nietzsche ?

Je voudrais, ici, m'arrêter un instant. On voit par cette dernière remarque que nous avons déjà commencé à tenir le langage de la déconstruction, c'est-à-dire à envisager comment, textuellement, le commentaire heideggérien contourne, ou traverse, la question du texte en général de la philosophie. En l'occurrence, ici, de Platon. Mais du même coup, et pour cause, de Nietzsche. L'exemple de Platon a pourtant ceci de remarquable qu'il implique le lieu, la place où se décide la configuration générale de tout l'appareil conceptuel de la poétique (des formes et des genres), que nous ne pouvons pas éviter de mobiliser, quelle que soit notre méfiance, lorsque nous-mêmes nous abordons la question du texte. Ce n'est guère le moment, bien entendu, de remonter tout au long de cette question. Mais il est au moins possible de tirer parti de son occurrence pour tenter d'en mesurer l'enjeu. Après tout, il est très clair.

Quand en effet nous tentons de pratiquer sur Nietzsche une lecture textuelle, afin de suivre, dans le texte, la *remarque* même, comme le dit J. Derrida, de la question du texte ; quand nous cherchons, autrement dit, dans le texte de Nietzsche « la naissance de la textualité », sommes-nous bien assurés d'éviter l'*art* (le poétique) et, du même coup, parce que l'un ne va pas sans l'autre, la *Dichtung* ? Il faudrait, pour qu'une telle assurance nous soit donnée, que le texte

ne soit réductible ni à l'art ni à la *Dichtung*, qu'il soit en excès par rapport à l'un et à l'autre, — qu'on puisse par conséquent à la fois tenir que la *Dichtung* est encore un concept de la métaphysique et montrer que dans le concept de l'art quelque chose a toujours travaillé, qui en délite la conceptualité même et en distend, quelque peu, la force philosophique.

Sans doute la question ne se pose-t-elle jamais de manière aussi simple et l'on sait précisément qu'à la différence de la « destruction », la déconstruction ne travaille pas exclusivement sur des mots ou sur des concepts, mais sur une combinaison et un système, sur une syntaxe.

Or s'agissant de Nietzsche, et du point de vue même de la syntaxe, il reste surprenant que, malgré une prise toute différente des textes, malgré le privilège accordé (contre Heidegger) à *La Naissance de la tragédie* et aux fragments des premières années, malgré l'accent porté sur la problématique du langage, nous soyons nécessairement conduits, dans la lecture textuelle comme dans la lecture heideggérienne, à traiter le *Zarathoustra* comme une sorte de « centre » (aussi « excentrique » soit-il), sans doute tenu (bien que pour des raisons divergentes) pour équivoque, mais bien tel qu'autour de lui gravite le reste déséquilibré de l'œuvre, dont tantôt le début (*Naissance de la tragédie*) tantôt la fin (« Volonté de puissance ») supporte tout le poids. Pour schématiser à outrance, on pourrait presque dire que la différence de la *Dichtung* et du texte se fait ou se joue sur le seul *Zarathoustra*, considéré ici comme le pivot d'un système avorté, et là comme l'aboutissement ou, au moins, la pièce majeure d'un dispositif d'écriture. Comment un même texte peut-il donc servir, dans un cas à retenir Nietzsche dans la philosophie, et dans l'autre à l'en écarter ?

A la limite, et pour peu qu'on se résigne à ne pas craindre d'accentuer encore l'excessive sécheresse de cette question, on pourrait formuler tout cela de la

manière suivante. De trois choses l'une :

— ou bien, comme on dit, Heidegger a raison. Le *Zarathoustra* est un livre philosophique et, à ne pas vouloir tout à fait le considérer comme tel, on risque de se laisser paradoxalement gouverner par les présupposés philosophiques déjà dénoncés par Heidegger ;

— ou bien Heidegger ne voit pas (ou même ne veut pas voir) en quoi le *Zarathoustra* s'écarte du philosophique, et (car c'est une condition indispensable) plus radicalement, c'est-à-dire plus délibérément, qu'aucun autre texte de la philosophie. Dans ce cas, ce serait peut-être le signe que quelque chose demeure impensé, pour Heidegger lui-même, dans l'usage qu'il fait du mot ou du concept de *Dichtung* (la fiction par exemple, ou comme dit plus rigoureusement Derrida, le fictionnement ; ou bien même l'écriture, s'il est permis d'opposer ici à Heidegger, stratégiquement, une étymologie qu'il contesterait)[2] ;

— ou bien enfin le *Zarathoustra* n'est pas, à lui seul du moins, le lieu privilégié de l'écriture nietzschéenne. On pourrait donc dire : le texte nietzschéen en général, comme tel, n'a pas plus qu'aucun autre texte de la philosophie le moindre privilège.

C'est un peu caricatural, mais on voit peut-être, cependant, que le faisceau des questions se resserre et que tout vient converger assez manifestement sur cette dernière (et prétentieuse) question : non pas : qui est le *Zarathoustra* de Nietzsche ? ; mais : le *Zarathoustra* de Nietzsche, qu'est-ce que c'est ?

Nietzsche à « Iéna »

Pour prendre ici un nouveau départ, nous commencerons par suivre une voie d'un intérêt apparemment mineur, mais qui risque toutefois de conduire assez rapidement où nous voulons en venir. Nous persisterons d'ailleurs, ainsi, à suivre encore quelque temps la

lecture de Heidegger. Et pour, tout simplement, y relever ceci. Deux choses :

1. Lorsqu'il aborde la question de la « découverte » de l'antagonisme de l'apollinien et du dionysiaque (p. 99), Heidegger, tout en remarquant que Nietzsche peut en effet la revendiquer dans son élaboration publique, la réfère cependant, d'une part, immédiatement, à Burckhardt, et d'autre part, plus lointainement, à Hölderlin, qui bien entendu « avait déjà vu et compris cet antagonisme d'une manière plus profonde et plus noble encore ». N'était cette référence à Burckhardt (l'une des très rares, dans tout ce commentaire, qui rappelle l'histoire érudite des sources), on tiendrait quitte Heidegger de ce rapport fulgurant établi, sur le mode du « dialogue pensant », entre Hölderlin et Nietzsche. Mais la référence à Burckhardt, apparemment consentie pour tenir compte de « certaines données », même si elle répète les ultimes déclarations de Nietzsche (dans *Le Crépuscule des idoles*), parce qu'elle sonne mal, fait alors l'effet d'un symptôme. Et de fait, nul n'ignore (car les « données » ne manquent pas) qu'entre Hölderlin et Burckhardt — de Schelling à Ritschl ou, si l'on préfère, de F. Schlegel à Bachofen — toute une tradition de la philologie universitaire (dans laquelle, de lui-même, Nietzsche s'était inscrit) avait tourné précisément autour de cet antagonisme. Et cela, même Andler le savait. Pourquoi dès lors ce silence, si ce n'est pour occulter le romantisme (le romantisme d'Iéna) qui est en effet la « source » de cette tradition et, que Nietzsche l'ait su ou non (cela n'a strictement aucune importance), l'un des principaux « lieux d'origine » de sa pensée ?

C'est d'ailleurs ce que confirme le second trait que je voudrais relever.

2. En effet, dans la généalogie qu'il retrace, à maintes reprises, de la *philosophie* de Nietzsche, Heidegger insiste toujours sur le rapport de filiation directe qui unit, par-dessus Schopenhauer, la doctrine de la Volonté de puissance à la détermination de

l'Etre comme volonté commune à tout le postkantisme et, en particulier, à Hegel et à Schelling (p. 62, sq. par exemple). Pour cette raison, au mépris de la différence profonde qui sépare Hegel de Schelling, Heidegger parle toujours, selon l'expression consacrée, de « l'idéalisme allemand ». Sans doute, du point de vue de l'accomplissement de l'onto-théologie, n'y a-t-il aucune différence « essentielle » entre l'une et l'autre variante de la philosophie spéculative. Mais dire ceci n'est possible qu'à la condition, si l'on peut se permettre cette expression, d'« hégélianiser » Schelling, c'est-à-dire de comprendre Schelling dans la visée de l'achèvement systématique-*dialectique* de la philosophie. Opération qui, à son tour, ne peut s'effectuer que si d'une part on sous-estime l'hostilité de Schelling à l'onto-*logique* hégélienne, que si d'autre part on entérine la critique hégélienne de Schelling, et du romantisme en général ; et que si enfin on ne tient aucun compte du texte de l'un et de l'autre — à savoir, par exemple pour Hegel, ce que Pautrat nomme la « dionysie cachée » qui travaille le système (et qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs la dionysie *patente* sur quoi s'achève le manuscrit des *Ages du monde*) ; et pour Schelling, l'inachèvement, la rupture, l'éclatement du projet sytématique lui-même.

On dira, si ces remarques paraissent un peu simplistes ou historisantes, que l'occultation du romantisme est mineure au regard de l'historial. Sans doute. Mais il n'empêche que l'enjeu n'en est pas indifférent. Car ce n'est pas autre chose que la question (elle-même philosophique) de la *forme* de l'achèvement de la philosophie. Et s'il est vrai que le débat qui oppose l'un à l'autre Hegel et Schelling ne se réduit pas à cette seule question, il n'en est pas moins vrai que c'est sur cette question que se joue la détermination du système, et que la visée romantique d'un achèvement « littéraire » (poétique, mythique, romanesque, etc.) de la philosophie, à supposer même qu'elle soit comprise elle aussi dans une logique de l'*Aufhebung* et

que, comme telle, elle relève, si l'on ose dire, de la juridiction hégélienne (mais il faudrait encore le prouver), — cette visée, donc, re-pose inévitablement la question du rapport entre la « littérature » et la philosophie, l'art et la philosophie, etc. C'est la question à laquelle répond Hegel en disant que « l'art est chose passée ». Et c'est la question que *répète* Heidegger (*Nietzsche*, p. 82-83 ; *Origine de l'œuvre d'art*, Postface, p. 62, sq.) en déplaçant les deux concepts qui y sont en jeu de l'art et de la vérité ou, plus exactement, en essayant de déborder la « parousie » hégélienne par la prise en compte de l'*alètheia* et de la *Differenz als Differenz*[3]. Et l'on a vu qu'il faut, pour cela, ne rien faire d'autre finalement que de souscrire à la détermination platonicienne/hégélienne de l'art, comme détermination (condamnation ou subordination) *intra-philosophique* de l'art, et de telle sorte que l'art qui survit depuis toujours à la relève philosophique ne soit précisément pas l'art tout court mais, essentiellement, la *Dichtung*.

Or les romantiques, dans leur projet d'un achèvement « littéraire » de la philosophie, mobilisent aussi le concept de *Dichtung*. Il y a d'ailleurs, il y a peut-être toujours eu, pour hanter (ou confirmer) l'assurance du discours philosophique, cette proximité presque immédiate de la poésie, ce risque (ou cette chance) d'un entremêlement possible du poétique et du philosophique. Y compris pour Hegel qui doit, on s'en souvient, faire appel à toute les ressources de la dialecticité pour trancher « l'affinité » de la pensée spéculative avec « l'imagination poétique » (*Esthétique* III, 2, p. 25). Dès lors, dans la mesure où Heidegger n'envisage pas un seul instant la *Dichtung* romantique et ne touche mot du débat instauré là entre Hegel et le romantisme — à cause, si l'on veut, de ce silence impressionnant —, au nom de quoi pourrait-on ne pas penser que, dans l'usage qu'il fait de la *Dichtung*, travaille, comme par l'effet très précis d'un retour du

refoulé, toute la conceptualité romantique elle-même ?

Question, là encore, naïve. Mais qui n'est pas sans intérêt pour simplement marquer qu'il manque une lecture effective du rapport de Hegel aux romantiques. Ce n'est pas le lieu, ici, de l'entamer. Ni même de recourir aux textes concernés du romantisme. Mais comme il est cependant nécessaire de donner au moins une idée de ce projet d'achèvement *dichterisch* de la philosophie, je demanderai qu'on m'accorde le crédit d'analyses que je ne puis produire, et je soulignerai simplement ces quelques traits :

1. L'accomplissement de la philosophie dans la *Dichtung* se donne sous la figure générale du « retour au mythe » (quels qu'en soient la complexité et le caractère problématique). Je me contenterai de rappeler ici ce texte célèbre connu sous le nom de « Plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand » (dont on ne sait d'ailleurs pas s'il est de la main de Hegel, de Hölderlin ou de Schelling — il date de 1794), et où la « philosophie de l'esprit », qui se définit comme une « philosophie esthétique », doit céder le pas à la *Dichtkunst*, pour engendrer une « nouvelle mythologie », elle-même conçue, selon le principe d'un échange absolu du mythologique et du philosophique, comme une « mythologie de la raison ». On trouverait du reste, à quelques nuances près, un programme analogue dans les dernières pages du *Système de l'idéalisme transcendantal* ou dans le *Discours sur la mythologie* publié par F. Schlegel dans l'*Athenaeum*. Entre autres.

2. Cette exigence d'une « nouvelle mythologie » oblige à considérer la *Dichtung* sous les espèces du narratif, du récit. C'est pourquoi, par exemple, dans l'Introduction de cette première esquisse, jamais achevée, du grand mythe philosophique qu'il rêvait d'écrire (il s'agit des *Ages du monde*), Schelling pouvait tenir une proposition de ce genre :

> Après être devenue objective quant à son objet, la science devrait naturellement s'efforcer d'atteindre à l'objectivité

> quant à sa forme. Pourquoi cela n'est-il pas ou n'a-t-il pas été possible jusqu'à présent ? Pourquoi ce qui est connu dans la science la plus haute ne peut-il pas être raconté avec la même simplicité et d'une façon aussi directe que tout ce qui est connu par ailleurs ? Qu'est-ce qui maintient à l'état de refoulement l'âge d'or que l'on devine, où la vérité redevient fable et la fable vérité ?

On sait que pour Schelling — les *Leçons sur la Philosophie de l'Art* sont explicites à ce sujet — ce grand récit philosophique était conçu comme un « épos spéculatif » et devait se régler sur le modèle de la *Divine Comédie* de Dante, privilégiée, entre autres raisons, pour sa « tripartition spéculative ». Mais il faut aussi remarquer que ce modèle épique entre en concurrence avec un modèle romanesque (l'idée d'un « roman philosophique ») dont un dialogue (inachevé lui aussi) intitulé *Clara* esquisse la configuration, et dont Schlegel avait tenté de produire la théorie et le texte, sous le nom de « roman absolu » (je pense en particulier à la première partie, la seule qui soit écrite là encore, de la *Lucinde*).

3. Tout ceci compose d'ailleurs, sans qu'il y ait à proprement parler d'incompatibilité, avec l'idée d'une exposition fragmentaire, aphoristique, de la philosophie — fondée, pour Schlegel au moins, sur une théorie du *Witz* — comme avec le projet d'un brouillage « carnavalesque » des genres, tels qu'ils sont définis dans la poétique platonicienne de la *République*.

Un telle description est évidemment très schématique (nous reprendrons ces questions ailleurs)[4] et ne tient pas compte, surtout, du réseau textuel où ce programme vient à la fois s'inscrire et s'abîmer. Comme tel cependant, c'est-à-dire en tant que *programme*, c'est bien, il faut y insister, un programme absolument philosophique et tout entier fondé sur l'idée d'un renversement et d'un dépassement, d'un achèvement de la science (et par conséquent du platonisme). La référence à Platon, implicite ou explicite, est d'ail-

leurs constante. Non seulement parce que tout ceci repose (le texte de Schelling que je rappelais à l'instant le montre assez) sur la distinction de la forme et du contenu ; non seulement parce que la théorie des genres y est impliquée ; mais encore, et surtout, parce que la pratique « littéraire » de Platon est elle-même en jeu. C'est d'ailleurs pourquoi l'on peut comprendre, de ce strict point de vue programmatique au moins, que Heidegger n'éprouve à aucun moment le besoin d'en parler.

Ce qui n'interdit pas toutefois qu'on puisse s'étonner aussi qu'il ait négligé cette occasion de confirmer son propre dédain des prétentions « littéraires » de Nietzsche, et son refus de considérer le caractère « poétique » du *Zarathoustra*. Car, sans doute l'a-t-on deviné, si nous insistons ici sur le programme philosophico-littéraire du romantisme allemand, c'est bien entendu parce qu'il n'est pas difficile d'y lire, en particulier dans le motif d'une nouvelle mythologie, et dans le rêve d'une épopée philosophique, l'annonce, presque trait pour trait, de ce que réalisera (la rigueur spéculative en moins peut-être — et encore — mais la rivalité avec Dante comprise) le *Zarathoustra*. Il ne faut pas oublier que Nietzsche le pensait aussi comme l'une des pièces du mythe (à écrire) de l'avenir (Kröner, XII, p. 400 : « *den Mythus der Zukunft dichten* ») ; et c'est du reste ce que Bataille avait soupçonné à l'époque d'*Acéphale*, lorsqu'il s'agissait de désolidariser Nietzsche de l'interprétation fasciste, nazie, du romantisme. Que Nietzsche n'ait pas su (mais il ne voulait pas tout savoir) que ce projet impliquait l'achèvement absolu de la science, qu'il se soit inspiré, comme on dit, de textes plus marginaux (maçonniques par exemple) ne change rien à l'affaire. On pourrait le montrer.

Le « Zarathoustra » d'Aristote

Il reste cependant cette insurmontable difficulté : à savoir que rien ne permet de supposer, au contraire, que le modèle du dialogue platonicien ait, comme c'est le cas pour les romantiques, hanté le travail littéraire de Nietzsche. On sait comment *La Naissance de la tragédie* décrit le rôle joué par Socrate (il est vrai déjà porté par le déclin oratoire, dialogique de la tragédie sophocléenne) à la fois dans la dissolution opérée par Euripide du tragique et dans la perversion de Platon ou, au moins, dans le renoncement de Platon à la poésie (*Naissance*, ch. 14). C'est la raison pour laquelle, on s'en souvient, Platon a « inventé », par une pratique suspecte du mélange des genres (cela, d'ailleurs, Schlegel l'avait déjà noté), un genre hybride, plus proche de la comédie nouvelle que de la tragédie, et que Nietzsche qualifiait péjorativement de « roman ». Je n'y insiste pas. J.-M. Rey le rappelait ici même il y a deux jours[5]. Toute cette accusation, Nietzsche la portait bien entendu, à l'époque de *La Naissance,* du point de vue de ce que Pautrat nomme le « mélocentrisme », c'est-à-dire, quant à la *Dichtung*, du point de vue de la *Sprachlitteratur* par opposition à la *Leselitteratur* (à la littérature proprement dite, écrite, et destinée à la lecture). Ainsi dans cette note de 70, au demeurant bien connue :

> Le drame philosophique de Platon n'appartient ni à la tragédie ni à la comédie, il y manque le chœur, l'élément musical, le motif religieux. Il relève du genre épique et de l'école d'Homère. C'est le *roman* de l'Antiquité. Surtout, il n'est pas destiné à être joué, mais lu, c'est une rhapsodie.

INSTITUT D'ÉTUDES FRANÇAISES Bibliothèque ISTANBUL

Mais si je fais appel, ici, à ce qu'il est convenu de nommer (naïvement) l'époque « wagnérienne » de Nietzsche, ce n'est pas pour laisser entendre qu'ensuite les choses auraient changé. D'un certain point de vue — c'est-à-dire dans une certaine strate du texte nietzschéen —, elles n'ont en fait jamais changé. Dans *Le Crépuscule des idoles*, Nietzsche dira encore (à peu

près) la même chose, Platon sera donné pour « le premier *décadent* du style », le dialogue platonicien sera comparé à *La Satire Ménippée*, etc. Mais cela ne veut pas dire pour autant que Nietzsche n'ait jamais écrit le contraire — dans une autre couche du texte et, cependant, dans le *même* texte. Et c'est avec ces « contradictions » (irrelevables) qu'il faut ici compter. Platon, dans le texte (le système des propositions, des figures, des usages stratégiques, etc., qui se donne sous le nom de Platon), « Platon », donc, n'est jamais simple, ni même jamais simplement double. Et parlerait-on ici d'ambivalence (à plus forte raison si on l'imagine « psychologique »), il va de soi que l'on n'aurait encore rien dit.

Par exemple (et ce ne sera qu'un exemple), dans le cours qu'il professe à Bâle, entre 74 et 76, sur l'histoire de la littérature grecque (faut-il s'en excuser ? Il sera question ici du *professeur* Nietzsche...), de Platon — de l'artiste et de l'écrivain et, nous allons le lire, du *texte* légué sous ce nom — rien n'est avancé qui puisse passer pour une condamnation. Au contraire. Conformément, en effet, à la logique « profonde », je veux dire à la logique textuelle de *La Naissance de la tragédie*, l'opposition sur laquelle, officiellement, vivaient encore les premiers textes entre littérature orale et littérature écrite, entre prose et poésie, etc. commence à se brouiller lentement et systématiquement. Le meilleur signe en est donné par une certaine réévaluation de l'écriture, à laquelle une sentence d'Héraclide du Pont, concernant l'existence d'Hymnes à Dionysos déposés et conservés sur le mont Haemos, en Thrace, permet d'assigner, par l'intermédiaire de la figure d'Orphée, « l'image terrestre du Dionysos de l'Hadès, de Zagreus », une origine dionysiaque (Cours de 75-76, chap. I ; Musarion, V, p. 216). La même tradition dionysiaque-orphique (et la même sentence d'Héraclide) est d'ailleurs utilisée dans la première

partie du même cours (1874-1875), pour rendre compte de l'origine de la philosophie elle-même (M, V, p. 139-40).

Cela ne veut pas dire bien entendu que l'opposition de l'écriture et de la parole cesse purement et simplement de fonctionner (cela n'aura jamais lieu) ni, pas davantage, que l'écriture, la *littérature* comme telle, soit brutalement, d'un geste simple (et qui ne manquerait pas du reste d'être suspect), exhaussée *contre* la parole. Bien au contraire. L'apparition de la *Leselitteratur* reste bien le signe d'une « dégénérescence ». Mais ce qui se produit, c'est qu'entre littérature écrite et littérature orale, survient un troisième terme, celui de la *Kunstprosa* (de la prose d'art), qui participe bien de l'« écriture », mais dont le rôle est aussi, paradoxalement, d'avoir contribué à l'élargissement de la tradition orale, du *sprachliches Kunstwerk* (M, V, p. 68). C'est que la *Kunstprosa* est fondamentalement rythmée, et non selon les exigences métriques de la poésie (qui sont de convention, comme la monnaie), mais selon la mesure d'un *mètre en soi*, d'un *μέτρον in sich*, dont le discours oraculaire, par exemple, fournit un assez bon modèle. Or c'est précisément pour ce type hybride, mais fondamental, de la *Kunstprosa* que la philosophie ne dispose d'aucun mot ni d'aucun concept. La preuve en est donnée par ce célèbre passage du début de la *Poétique* (1447 b) où, en effet, la classification aristotélicienne des genres se brouille à propos de ce non-genre « anonyme » dans lequel la *μίμησις* se fait « par le langage seul » (qu'il soit en prose ou en vers) et par lequel se marque déjà peut-être, en creux, là où précisément le système de la poétique ne fonctionne plus, la place que viendra occuper, pour s'y abîmer aussitôt, le moderne concept de littérature. C'est ce texte que Nietzsche paraphrase approximativement en ces termes (M, V, p. 80) :

> D'après l'opinion populaire, c'est le mètre qui assurait la différence entre prose et poésie. Contre quoi s'est élevé Aristote, lui qui n'attribue le nom de poète que selon le cri-

> tère de l'imitation : il dénie la qualité de poète à celui qui expose <*vorträgt*> en mètres une doctrine médicale ou musicale. Il déplore l'absence d'un nom commun permettant de signifier le concept sous lequel tombent les mimes de Sophron [...] non versifiées [...], les dialogues socratiques, aussi bien que les présentations <*Darstellungen*> en hexamètres, distiques, etc.

La *Kunstprosa* échappe donc, comme telle, aux catégories de la poétique philosophique, et l'on voit bien ici comment la reprise, à peine antérieure, de la question de la rhétorique et de la rythmique, vient travailler et déplacer toute l'« ancienne » conception nietzschéenne de l'écriture. Et cela est d'autant plus frappant que c'est dans cette *Kunstprosa*, très précisément, que vient pour ainsi dire s'installer, outre la grande histoire (Hérodote, Thucydide) et la grande éloquence (Isocrate), la philosophie elle-même « à son acmé », entre Platon et Aristote. Il faut d'ailleurs, pour l'établir, désolidariser radicalement Platon de Socrate, faire l'hypothèse que Platon n'a pas écrit avant le retour de son deuxième voyage en Sicile, reclasser tous les dialogues, et montrer que le dialogue platonicien ne se règle en rien sur le modèle du dialogue socratique (dont on peut se faire une idée par les « petits dialogues » faussement attribués à Platon). La preuve en est que dans le *Phèdre*, le premier des textes proprement platonicien, Platon « agite la question cardinale de savoir pourquoi on doit écrire » (M, V, p. 142). En revanche, il faut encore montrer que dans la philosophie qui succède, dans le stoïcisme et l'épicurisme, commence le déclin de ce *grand style* philosophique.

De là dérivent les principaux caractères de l'écriture platonicienne : le mélange des genres, l'inclination pour la comédie, l'indifférence pour la démonstration philosophique, la liberté prise à l'égard de la vérité historique (la vie de Socrate par exemple) et qui est comparable à la liberté que prennent les poètes vis-à-vis du mythe, etc. (M, V, p. 142 sq.). De là vient encore, aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette

élaboration chaotique de l'œuvre — par le rassemblement arbitraire et tardif d'anciennes ébauches —, qui est le comble du raffinement artistique et dont seul Goethe (le grand initiateur, on le sait, en matière d'écriture) a pu donner un équivalent. Encore n'est-il même pas certain que Platon ait procédé « lui-même » à ce rassemblement, tant il est vrai que, très souvent pour Nietzsche, le grand écrivain ne se confond pas avec l'auteur (M, V, p. 146). Mais le plus remarquable est que Platon ait en fin de compte écrit *contre lui-même*, c'est-à-dire qu'il ait pratiqué ce style dont Aristote, rapporté par Diogène Laërce, dit qu'il est intermédiaire entre prose et poésie, — et qu'il ait ainsi « violé le sévère anathème » qu'il avait lui-même jeté contre les genres (M, V, p. 143).

Platon, loin d'avoir précipité le déclin de la *Dichtung*, l'aura donc (au moins dans le registre, déjà inévitable, de l'écriture) portée à son sommet. Et cela, si l'on tient compte du statut équivoque de la *Kunstprosa*, à la fois contre et *entre* les distinctions fondatrices de la poétique qu'il avait lui-même élaborées. Or ce n'est pas tout. Il y a encore que c'est de lui que procède une brève mais décisive tradition de l'écriture philosophique, qui implique Aristote mais ne lui survit guère (si toutefois l'on tient compte, en ce qui concerne Aristote, des dialogues perdus et non des notes de cours qui seules ont été conservées). Cette tradition comporte six modèles, ou types, consacrés de dialogues : le banquet, le μαγικός, le dialogue sur les derniers moments de la vie, le protreptrique, le περὶ πόιητῶν, et enfin l'ἐρωτικός. Or voici ce que Nietzsche écrit du second d'entre eux. Je cite (M, V, p. 153) :

> 2. μαγικός — c'est un dialogue d'Aristote où un mage, Zoroastre, vient à Athènes et s'entretient avec Socrate à qui il prédit une fin violente. D'après Suidas, c'était peut-être une œuvre d'Antisthène. Il y a, ainsi, un dialogue d'Héraclide : *Zoroastre*, où Zoroastre vient à Gélon ; Cléarque (frg. 69 M) aurait représenté Aristote, lors d'un voyage en Asie, conversant avec un Juif. Aristoxène a raconté que Socrate avait rencontré, à Athènes, un Indien.

Le style (pour nous) borgésien de cette note n'est pas fait pour atténuer le vertige de cette « révélation ». Ainsi, sur le modèle du dialogue platonicien, il y avait un *Zarathoustra* d'Aristote. Si l'on ajoute celui de Kant, dont Nancy a parlé[6], et même, pour faire bonne mesure, celui d'Héraclide que Nietzsche mentionne ici, cela ne fait pas moins de quatre *Zarathoustra* dans la tradition philosophique ouverte par le platonisme. Et l'on voudrait que le *Zarathoustra*, le nôtre, fût unique en son genre...

Sans doute convient-il de se montrer méfiant à l'égard de cette sorte de coïncidence « miraculeuse ». Et de fait le *Zarathoustra* n'est pas un « dialogue ». Dans *Ecce Homo* Nietzsche en fera plutôt un dithyrambe, et le tirera en tout cas du côté de la musique et de la grande poésie. On pourrait multiplier ainsi les contre-épreuves. En l'occurrence cependant, la méfiance n'est peut-être pas tout à fait de mise. Tout cela resterait, en effet, de l'ordre de l'analogie nominale, si le critère distinctif ou le trait pertinent du modèle platonicien ne consistait pas, conformément à l'infidélité de Platon à sa propre doctrine, dans la *dissimulation* de l'auteur (du sujet de l'écriture) en personnage. Dans le dialogue platonicien, ce n'est pas Platon lui-même qui parle ou qui intervient en son nom propre. J'utilise ici à dessein le mot de *dissimulation*, ne serait-ce que pour faire appel à cette condamnation de l'auteur « apocryphe » dont parle Platon au livre III de la *République* (393 a-e), lorsqu'il s'agit de définir, entre le récit simple et l'imitation pure, entre le dithyrambe et la tragédie, le récit, mêlé d'imitation, de l'épopée, — et lorsque c'est en fait au nom de la conformité, de l'ὁμοίωσις entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé (au nom par conséquent de la vérité déjà pensée, à partir de la question du langage et de la rectitude du discours, comme adéquation) que, pour la première fois dans la

République, Platon « rabaisse » l'art et la μίμησις. Or Nietzsche, inversement (mais par fidélité au mode propre de l'écriture platonicienne), ne fait usage d'aucun autre critère pour mesurer le déclin du grand style philosophique : déjà, dans Platon, l'exigence pédagogique entame le dessein stylistique ; mais lorsqu'un certain relâchement de l'écriture composera avec la réussite et l'adoption du modèle aristotélicien du cours, lorsque les philosophes écriront (comme ils parlent) en leur nom propre, c'en sera fait du grand art, du style et de la belle forme, — et ce sera la naissance du genre philosophique caractérisé, le « genre scientifique » (M, V, p. 161-162). Si ce critère est décisif, on comprend alors que la *dissimulation* nietzschéenne dans la figure, le personnage et les discours de *Zarathoustra* ne coïncide pas simplement par hasard avec la volonté « littéraire » du platonisme.

La dissimulation - La dissimilation

Or que le *Zarathoustra* soit « platonicien » (et il l'est bien davantage, on le voit, que s'il était *simplement* romantique ou maçonnique, etc.), c'est à la fois ce que Heidegger dit et ne dit pas. Ou, plus exactement, c'est bien au fond ce qu'il pense, mais pour des raisons qui ne sont pas celles que nous avons tenté de mettre en avant. Mais voudrait-on poursuivre jusqu'à son terme cette lecture, on se doute qu'il faudrait faire porter l'accent sur la question de la vérité. Si ce qui constitue la *Darstellung* platonicienne, c'est d'abord la dissimulation de l'auteur (une certaine « hypocrisie »), si, par conséquent, en général, la problématique de la *Darstellung* suppose l'horizon de la vérité déjà déterminée comme ομοίωοις, adéquation — tant que Heidegger aura pensé (ou essayé de penser) quelque chose comme une cassure intervenant avec « l'interprétation platonicienne de l'*alètheia* », il lui aura été nécessaire de réduire en fin de compte toute question posée à la *Darstellung* à une question

« esthétique ». Et que Heidegger lui-même, — que, plutôt, le texte heideggérien ait travaillé à effacer cette cassure (et c'est, depuis les *Holzwege* au moins, partout lisible), cela ne fait encore, on s'en doute, que compliquer les choses.

On ne peut donc envisager de régler, contre Heidegger, de manière simple, la question de l'écriture nietzschéenne. En l'occurrence d'ailleurs (à s'en tenir tout au moins, comme le fait Heidegger, au cas du seul *Zarathoustra*), c'est moins l'écriture nietzschéenne que l'écriture platonicienne qu'il faudrait interroger. Et pourrait-on se satisfaire alors, pour mesurer l'ampleur de l'ébranlement provoqué par Platon dans l'édifice de la philosophie (c'est-à-dire de *sa* philosophie), du seul critère nietzschéen de la contradiction qui s'introduit ainsi, dans le texte platonicien, entre le contenu et la forme — contradiction dont on aurait beau jeu de montrer qu'elle s'établit précisément dans ce contenu même, irait-on jusqu'à prendre acte du renversement nietzschéen (mais ce n'est, comme dit Heidegger, qu'un renversement) du rapport entre le contenu et la forme[7] ?

On comprendra que ces questions, en fait, doivent rester sans réponses. Car on ne répond pas de l'écriture.

Toutefois, comme il n'est jamais vrai non plus qu'on puisse se résoudre à laisser une question en suspens, j'aimerais, pour terminer, faire un dernier sort à cette *dissimulation*, où se joue, pour une part au moins, le rapport infiniment équivoque de Nietzsche à Platon. Mais ce sera pour corriger (il est temps) l'effet que cette analyse embryonnaire risque de provoquer. Pour renverser par conséquent, ou plutôt détériorer son résultat le plus manifeste.

Si dans la *dissimulation* (dans la dissimulation textuelle, et non dans le concept, dont Nietzsche au demeurant fait grand usage) se joue à la fois le retrait

et la dissemblance (la *dissimilation*), s'entrelacent, l'une dans l'autre, la vérité et la vérité (l'αλήθεια et l'ὁμοίωσις), si la « vérité elle-même » commence à se défaire, que se passe-t-il alors, lorsque, dans la « dernière » année, comme s'il renversait brutalement toute la stratégie « platonicienne » du *Zarathoustra* (ou « aristotélicienne » de la Volonté de puissance), Nietzsche parle (écrit) soudain en son nom propre ? Est-ce pour dire la vérité ? *Ecce Homo*, moi, Nietzsche — la vérité, je parle...

Mais on peut lire :

> J'ai une peur horrible d'être canonisé un jour : on comprendra pourquoi je donne ce livre avant, il empêchera de faire cette bêtise... Je ne veux pas devenir un saint, j'aime mieux être pris pour un guignol...

Un guignol, c'est-à-dire un « vrai » guignol. Pas Socrate, ce guignol qui « voulut se faire prendre au sérieux », — et qui n'écrit pas. Mais un guignol comme celui de *La Satire Ménippée*, ou le guignol des cyniques (qui sont aussi, dans la débâcle postplatonicienne du grand style philosophique, les seuls qui, *par dissimulation*, résistent un peu).

Mais aussi pourquoi ? Pour écrire quelques lettres « bouffonnes », ressasser une dernière fois quelques vieilles idées, se perdre dans tous les noms, signer de tous les noms, écrire dans tous les styles, réécrire ses propres livres, — n'en plus finir d'épuiser l'inépuisable contenu, l'inépuisable absence de contenu de ce que nous appelons encore, si naïvement, le « sujet de l'écriture ».

La *dissimulation*, une fois engagée (mais qui peut dire quand cela commence ?) n'en finit pas. On appelle cela la folie, même quand on la soupçonne simulée (comme Gast, ou Overbeck).

Mais peut-être serait-il urgent de dire, ici, que jamais un écrivain (jamais, par exemple, un « philosophe ») ne l'a vraiment ignoré(e) [8].

NOTES

1. Cette analyse de la lecture heideggérienne est reprise et développée dans *Typographie (Mimesis...*, p. 199 sq. en particulier).

2. Cf. *Der Grosse Duden*, Band VII, *Etymologie*. La forme moderne remonte en passant par le moyen-haut-allemand *tihten*, à l'ancien-haut-allemand *dihton* et *tihton* : « composer <*abfassen*>, concevoir <*ersinnen*> par écrit <*schriftlich*> », lui-même dérivé du latin *dictare* : prononcer, composer en prononçant pour faire copier par écrit.

3. Cf. *Hegel et son concept de l'expérience* (in *Chemins...*) et *Identité et différence* (in *Questions I*).

4. Cf. *L'Imprésentable* et, en collaboration avec J.-L. Nancy, *Le Dialogue des genres* in *Poétique* 21 (« Littérature et philosophie mêlées », 1975). — Cf. d'autre part *L'Absolu littéraire*, précédemment cité.

5. Cf. J.-M. Rey, *Nietzsche et la théorie du discours philosophique* (in *Nietzsche aujourd'hui* ?, 1).

6. Cf. J.-L. Nancy, *La Thèse de Nietzsche sur la téléologie* (in *Nietzsche aujourd'hui ?*, 1).

7. Cf. le fragment célèbre, cité par Heidegger, p. 113 : « On n'est artiste qu'à ce prix : à savoir que ce que tous les non-artistes nomment *forme*, on l'éprouve en tant que *contenu*, en tant que la *chose* même. De ce fait, sans doute, on appartient à *un monde à l'envers* : car désormais tout contenu apparaît comme purement formel — y compris notre vie. »

8. Pour ce qui est de la problématique, ainsi esquissée, de la « folie philosophique », je me permets, là encore, de renvoyer à *Typographie*.

L'OBLITÉRATION*

* Partiellement publié, au titre de la recension du *Nietzsche* de Heidegger, dans *Critique* 313, juin 1973 (« Lectures de Nietzsche »).

Libérer la Diction (Dichtung) *de la littérature* (Schriftstellertum), *c'est une chose.*
Et l'autre dont nous avons besoin :
Sauver la terre pour le monde.*

Les choses de la pensée sont très particulières (*Um das Denken freilich ist es eine eigne Sache*). La parole des penseurs n'a pas d'autorité. Cette parole ne connaît pas d'auteurs, au sens d'écrivains (*Schriftsteller*). La parole de la pensée est pauvre en images (*bildarm*) et sans attraits (*ohne Reiz*). Elle repose dans le dégrisement (*Ernüchterung*) qui mène vers ce qu'elle dit. Néanmoins la pensée transforme (*verändert*) le monde. Elle le transforme et le fait descendre dans une profondeur toujours plus sombre où sourd une énigme : et plus sombre est cette profondeur, plus haute est la clarté qu'elle nous promet**.

L'accès (1) : lire Heidegger

La parution du *Nietzsche****, à l'automne 1971, était sans doute « intempestive ». L'écho, d'ailleurs, fut pratiquement nul. Mais sa publication en Allemagne, dix ans auparavant, l'était peut-être aussi. Déjà.

* D'un texte prononcé le 24 février 1951 à Bühlerhöhe, publié et traduit dans le n° 90 (octobre 1964) de la *Revue de poésie* (« *La Parole dite* »).

** *Logos*, trad. A. Préau, *Essais et conférences*, Gallimard, 1958, p. 278.

*** Günther Neske Verlag, 1961, 2 vol. — La traduction française, due à Pierre Klossowski, est parue chez Gallimard en 1971.

Et pour des raisons, en partie du moins, probablement analogues. Pour un tel « monument » (et signé d'un tel nom), il y a quand même là quelque chose d'assez étrange ou d'assez inattendu. On doit s'y arrêter un instant.

En France, la situation n'a jamais été très claire. Avant d'être traduit en effet, le *Nietzsche,* comme chacun sait, était pratiquement déjà « lu ». Entendons-nous : on savait qu'il existait, on s'en était inquiété, et l'on avait appris à en connaître, tout au moins dans ses grandes lignes, le « contenu » (les thèses, les motifs dominants de l'interprétation de Nietzsche qui s'y proposait). Rien par conséquent, à quelques exceptions près, qui ressemblât à une véritable lecture. De ce (double) livre, de cette « somme » si l'on veut, on s'était le plus souvent contenté de retenir, pour y souscrire ou pour s'en irriter, la manière dont Heidegger y démontrait l'appartenance de Nietzsche à la métaphysique. Mais du moins est-ce une raison suffisante pour que l'on puisse dire que le *Nietzsche* n'avait donc pas attendu d'être lisible dans notre langue pour agir et travailler (au besoin pour être exploité), et pour marquer de son empreinte, ne serait-ce que superficiellement, un certain « champ » philosophique. Sans doute faut-il reconnaître aussi que tout le « renouveau des études nietzschéennes » en France, toutes les figures, plus ou moins nettes, d'un certain « retour à Nietzsche », toute la « relecture » de Nietzsche même, — bref, sous quelque forme que ce soit, la nouvelle irruption, envahissante, de Nietzsche (la « mode », si l'on y tient) ne procède pas exactement, ou ne procède pas seulement de Heidegger. On sait le rôle majeur qu'ont pu jouer — à des titres divers, cela va sans dire — Jaspers, par exemple, ou Bataille. Heidegger a néanmoins occupé une position telle que l'on pourrait tout aussi bien montrer que ce retour *de* Nietzsche se sera en définitive produit, et

non sans gêne d'ailleurs, comme *autour* de ce livre « absent » de nos catalogues et de notre bibliothèque, mais diffracté — ouvertement (correctement, favorablement) ou non — dans tout ce qui, touchant Nietzsche, s'est enseigné, s'est écrit, s'est publié (ou s'est même traduit[1]) en France depuis une dizaine d'années. L'un, d'ailleurs, parmi un bon nombre de livres, s'achevait de manière symptomatique sur un « exposé critique » de « l'interprétation de Martin Heidegger », puisqu'il doit être en effet possible de résumer en quelques pages (Heidegger lui-même s'y est astreint, dans un style tout différent il est vrai) l'armature théorique ou thématique de ces deux volumes[2].

Il y aurait beaucoup à dire sur ce nouveau « nietzschéisme » (qu'on aurait tort de croire homogène et surtout de prendre, tout uniment, pour un nietzschéisme) et sur le rôle précis que Heidegger aura joué dans toute cette histoire — qu'on l'ait rejeté ou qu'on l'ait évité, qu'on s'y soit opposé ou qu'on ait tenté de le « dépasser », etc. Mais ce n'est pas ce qui nous intéresse ici. Disons donc simplement (et provisoirement) que ce livre, malgré cette divulgation et cette « lecture » plutôt « latérales », aura compté dans l'époque récente, et que sa traduction française risque bien par conséquent de coïncider à peu de chose près avec la fin, prévisible, de son retentissement.

Resterait cependant à savoir si c'est bien ce livre *lui-même* qu'on doit ainsi mettre en cause. Car il est juste aussi de remarquer, dût cette proposition paraître incongrue, que c'est avant même d'être *publié* que le *Nietzsche,* en fait, était déjà lu. Dans un certain nombre de textes brefs, sur tel ou tel motif de la pensée nietzschéenne, Heidegger avait en effet livré à l'avance, dans son principe au moins et quelques-uns de ses parcours, l'essentiel de son interprétation : *Le mot de Nietzsche : « Dieu est mort »* figurait dans les *Holzwege* (1950), *Dépassement de la métaphysique, Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ?* (avec la *Note sur l'Eternel retour*) dans *Essais et conférences*

(1954) ; toute la première partie, consacrée à Nietzsche, du cours de 1951-1952, avait été donnée dans *Qu'appelle-t-on penser ?* (1954) ; l'*Introduction à la métaphysique* elle-même, où s'était « inauguré », en 1935, le débat avec Nietzsche, était parue en 1953. Et l'obstination avec laquelle depuis 47, depuis la *Lettre sur l'humanisme* — malgré (c'est-à-dire à cause de) la dispersion des textes — Heidegger avait inlassablement rappelé les grandes thèses (renversement du platonisme, « achèvement » ou culmination de la métaphysique, etc.) pouvait bien conduire à penser — à condition, comme presque toujours, de ne pas y regarder de trop près — qu'il n'y avait en réalité rien de plus, désormais, à attendre ou à apprendre. De sorte qu'en 61, lorsqu'il parut, le *Nietzsche* ne semblait guère offrir mieux qu'un rassemblement systématique (et « pédagogique ») de l'interprétation et n'avoir guère plus de portée, ou de fonction, que celle, suggérée par Heidegger lui-même dans l'avant-propos, d'une sorte de rétrospective[3]. Si l'on ajoute à cela que presque tous les textes qui l'avaient ainsi « anticipé » étaient déjà traduits en France à cette époque[4], on voit qu'il n'y avait pas, — et qu'il n'y aura donc au fond jamais eu de véritable urgence à entreprendre la *lecture* effective de ce livre, dont le moins qu'on puisse dire en somme est qu'il ne sera pas venu, là comme ici, à son heure.

Cette « double » *intempestivité* (restreinte, empirique) en suppose probablement une autre, bien plus fondamentale. Elle suffit cependant à expliquer un certain silence. Sans parler de l'Allemagne, où dit-on Heidegger est depuis longtemps « chose passée », la traduction française vient sans doute trop tard (la « vague » nietzschéenne reflue) pour avoir quelque chance de réinfléchir ou même de toucher, sérieusement, la lecture de Nietzsche — et trop tôt (ou trop tard encore : il y a beau temps qu'on a renvoyé Hei-

degger à son idéalisme, à son nazisme ou à sa Forêt Noire, avec la superbe que l'on sait) pour intéresser une éventuelle lecture de Heidegger. Qu'elle porte la signature de Klossowski — et qu'on puisse en effet penser qu'elle est discutable[5] — sera même vraisemblablement, malgré tous les propos qu'on généralise aujourd'hui sur les rapports entre l'écriture et la traduction, tenu pour négligeable quant à l'œuvre de Klossowski elle-même (ou quant à la question de la traduction)[6]. Il ne reste donc plus qu'à attendre les historiens...

A moins que cette traduction ne vienne en fait « à temps », s'il est urgent, pour bien des raisons, de résister à l'espèce de « liquidation » précipitée de Heidegger qui est actuellement de mise et qui semble avoir pris le relais, sans heurts, du pathos dévot et volubile de naguère. A moins, par conséquent, qu'elle ne soit l'occasion de s'obstiner encore un peu, malgré le « démodé » de la chose, à *lire* Heidegger, s'il n'est pas tout à fait vain de chercher à casser l'opposition « systématique » de l'heideggérianisme et de l'anti-heideggérianisme dont le seul résultat aura été, au bout du compte, d'exténuer prématurément le texte de Heidegger, — et l'ensemble des questions que, de lui-même ou non, ce texte posait. Il est vrai qu'en l'occurrence « résister » (ou « s'obstiner ») est sans doute une manière de renforcer l'*intempestivité*. Mais outre que ce n'est certainement pas un mal, il y a quand même des moments où nécessité fait loi. Et du reste, ce n'est jamais d'aujourd'hui que date, en général, l'urgence.

*
**

Mais prendre ainsi les choses, c'est évidemment, comme on dit, faire passer (ou reléguer) *Nietzsche lui-même* au second plan, c'est-à-dire interposer entre lui et nous l'écran, assez peu transparent, de l'interprétation heideggérienne. C'est donc risquer aussi, du

même coup, de sanctionner sans y prendre garde l'opinion qui prévaut un peu partout, et d'abord dans la philosophie universitaire, quant à l'intérêt « réel », — quant au sérieux (philologique) et à la justesse (historique), voire tout simplement à l'honnêteté, des interprétations de Heidegger. Un tel risque est plus grave qu'on ne le croit. Il faut donc commencer par lever cette équivoque.

On sait que la plupart du temps, et contrairement aux habitudes, cette méfiance que provoque Heidegger s'exprime de manière assez nette. C'est aussi que la menace est forte : personne n'ignore en fait tout ce que Heidegger a rendu définitivement caduc. Il n'y a donc pas à chercher bien loin. Par exemple, dans l'« exposé critique » auquel nous avons déjà fait allusion, on peut trouver ceci, — qui résume, avec un certain bonheur, l'essentiel du débat :

> « Ces thèses de Martin Heidegger — thèses dont nous venons de donner un bref aperçu — sont philosophiquement très stimulantes. Mais elles nous semblent plus propres à nous renseigner sur la pensée de Heidegger que sur celle de Nietzsche. D'un point de vue strictement nietzschéen, l'interprétation heideggérienne est, à notre avis, irrecevable [7]. »

On dira qu'on touche là une limite. Mais rien n'est moins sûr. Car si l'on fait la part, disons de la rigidité du ton, le grief, avec son étrange mais significative logique (ce qui stimule *philosophiquement* peut éventuellement renseigner, mais reste irrecevable...), est bien celui qu'on a toujours formulé à l'encontre de Heidegger, et pas seulement, d'ailleurs, s'agissant de son interprétation de Nietzsche. Il serait fastidieux de montrer que le livre de Granier est le premier à démentir au fond sa propre assertion, ou qu'il se réduit, si l'on préfère, à n'être qu'un gigantesque (ou tout au moins volumineux) « contre-Heidegger » [8]. Mais ce qu'il y a de remarquable dans une accusation

de ce type, c'est qu'elle suppose — on le sait maintenant, contre certaines des affirmations les plus décisives, c'est-à-dire les plus « vertigineuses », du texte nietzschéen [9], qu'il y a une vérité de la *doctrine* nietzschéenne, indemne dans son texte, initialement pure, antérieure et extérieure à toute lecture (à commencer par celle de Nietzsche lui-même...), à partir de laquelle doit se construire l'interprétation « correcte », c'est-à-dire à partir de laquelle doit se (re)construire la cohérence d'un système [10]. Or jusqu'à un certain point — mais jusqu'à un certain point seulement et sans, bien entendu, que cela puisse jamais se confondre avec cette hantise compulsive de l'*exactitude,* fût-elle assimilée à la « probité philologique » de Nietzsche — une *oblitération* analogue, un certain effacement de la lettre, anime le style propre d'interprétation que pratique Heidegger (avec ses effets les plus spectaculaires, ses coups de force, la violence qu'il fait délibérément subir aux textes, etc.) et contribue à maintenir sa démarche, pour une grande part, dans les strictes limites d'une *herméneutique,* au sens finalement classique du terme [11]. Heidegger lui aussi s'adresse, sinon à un système, du moins à la cohérence d'une doctrine fondamentale de Nietzsche, laquelle s'organise malgré tout (malgré, en particulier, une certaine *absence d'œuvre*) dans le style et dans la structure du philosopher en général, c'est-à-dire dans la conformité de la « forme » à ce qui est en *cause* dans la pensée (à la chose, *Sache,* de la pensée) [12]. D'ailleurs, pris sous un certain angle, l'ensemble des *cours* proprement dits, dans le *Nietzsche,* se révélerait peut-être n'avoir pas d'autre objet que la reconstitution rigoureuse de cette économie doctrinale. Pourquoi dès lors cette opposition ? Qu'est-ce que l'on reproche au juste à Heidegger ? Et où, exactement, porte le débat ?

Sur rien d'autre, on s'en doute, que sur cela même d'où procède, en effet, toute l'interprétation de Hei-

degger, et à quoi, dans cette interprétation, il est nécessaire de référer toute philosophie, quelle qu'elle soit, pour la constituer comme telle, — mais dont on s'obstine à croire qu'il s'agirait du thème majeur de la « philosophie de Heidegger » : la question de l'être (ou de la vérité), et ce qu'elle gouverne, la problématique de la délimitation de la métaphysique. Ce que Granier, d'ailleurs, n'ignore pas, même s'il le méconnaît et s'imagine pouvoir l'identifier à une conception « personnelle » de la métaphysique, à laquelle on pourrait en opposer une autre (celle de Nietzsche, par exemple [13]), ou mieux, à laquelle on pourrait substituer une « métaphilosophie », fondée sur une ontologie de l'« Etre-interprété » (et qui n'a sans doute pas d'autre tort que de se révéler tout entière enracinée dans la mésinterprétation, prévue par Heidegger, de la nature même de l'entreprise de délimitation de la métaphysique [14]).

Ce qui dérange, ce qu'il faut combattre, c'est donc la question de l'être. Et d'abord ce qui, dans cette question, rend impossible, interdit, toute une nostalgie du philosophique dans ses variantes les plus banales ou les mieux répertoriées (positives, anthropologiques ou vaguement théologiques, historisantes, messianiques, etc.). C'est pourquoi la revendication universitaire communique si aisément avec la grande liquidation (au sens, c'est à craindre, où l'on parle de « liquidation du stock avant réouverture ») qui se fait, en principe, au « dehors ». Dire : « Heidegger, c'est irrecevable », ou dire, comme dans le discours qui fait aujourd'hui fureur, « la métaphysique, la question de l'être, on en a un peu assez », cela revient au même, à la différence stylistique près (si toutefois cette différence ne doit pas paraître un jour plus mince qu'il n'y paraît). Comme si l'on pouvait *décider,* tout simplement, de « se dispenser » de la question de l'être, et de passer à « autre chose »... Il est bien évident qu'il faut rapporter tout cela à sa juste mesure. Cette « rencontre » a cependant le paradoxal mérite d'indi-

quer le lieu des vraies questions. Car ou bien l'on interroge sérieusement ce qui est en jeu dans la question de l'être, ou bien l'on reste et l'on se condamne à rester en deçà de cette question, soumis à son pouvoir (secondairement, mais radicalement) critique, et c'est à peu près comme si l'on n'avait rien fait. A plus forte raison, si l'on croit pouvoir se réclamer « sauvagement » de Nietzsche lui-même, sans se demander un instant ce qu'il en est de ce qu'il faut bien appeler, que cela plaise ou non, la *pensée* de Nietzsche. Au moins provisoirement.

Il faut donc en passer par Heidegger. Non pour reconduire ou *fixer* un peu plus on ne sait quel rituel de sacralisation, mais pour cette unique raison que sans Heidegger — c'est devenu une banalité de le dire, mais rien ne s'oublie plus vite que ce genre de banalité — jamais la *philosophie* de Nietzsche, comme telle, n'aurait été rigoureusement prise en compte. Ni Jaspers, ni Löwith, encore moins Andler et tous les autres, auparavant, n'y étaient arrivés. Bon gré, mal gré, il convient donc de reconnaître qu'il n'y a pas aujourd'hui d'accès à Nietzsche qui ne contraigne d'emprunter le défilé de l'interprétation heideggérienne. Cela ne veut pas dire qu'il faille purement et simplement « entériner » cette interprétation. Cela veut dire qu'il est nécessaire, s'il doit encore s'agir de *lire* Nietzsche, de soumettre l'interprétation de Heidegger à cette question préalable (que le commentaire « anti-heideggérien », à quelque degré que ce soit, ne se pose jamais, tant il subit, à son insu, ce qu'il y a de plus fondamental dans la pensée heideggérienne) : d'où peut-on faire de Nietzsche un philosophe ? D'où, de quel droit, peut-on le *traiter* comme un philosophe et l'inclure dans la métaphysique ? Et à quel prix ?

Le stratagème de l'é-loignement

> « Nietzsche » — le nom du penseur intitule ici la cause de sa pensée.
> *... der Name des Denkers steht als Titel für die Sache seines Denkens* [15].

Dans sa position même, et malgré l'apparente simplicité de son principe, cette question est, comme on le sait quand même très bien aujourd'hui, infiniment problématique. En ceci au moins, d'abord, qu'elle se redouble immédiatement. D'où, en effet, la poser à Heidegger ? Et comment ? Dans quels concepts et dans quel type de discours, selon quelle logique, qui ne soient pas inévitablement compromis dans ce que Heidegger lui-même a reconnu ou éprouvé comme la systématicité toute-puissante et fermée de la métaphysique ? La question est donc — et l'on voit mal quelle espèce de réponse assurée, définitive, on pourrait lui opposer —, avant tout autre, celle de l'*accès* à Heidegger lui-même. Question strictement nécessaire. Faute de la soulever, toute la « critique » de Heidegger, le plus souvent, s'est exposée au bavardage.

Mais cet usage *métonymique* (commode ?) du « nom d'auteur » risque bien, ici, d'en occulter la difficulté propre. Qu'est-ce donc, en effet, que « Heidegger lui-même » ? A quoi (à qui ?), dans « Heidegger », s'agit-il d'avoir accès ? Est-il suffisant de s'interroger sur le mode de l'accès ? Ou bien la question de l'accès dépend-elle aussi de ce à quoi il faut accéder ?

Le soupçon paraîtra un peu mince. Il n'est pourtant pas impossible que ce déplacement de la question commande, à lui seul, tout ce qui se joue aujourd'hui dans la *lecture* de Heidegger (et par conséquent, du même coup, dans celle de Nietzsche). On en prendra l'exemple (mais à vrai dire les exemples, en cette matière, ne sont pas si nombreux) dans un texte, parmi ceux que Granel a rassemblés dans *Traditionis*

traditio[16], dont le titre — *Remarques sur l'accès à la pensée de Martin Heidegger : « Sein und Zeit »* — inscrit en lui-même, et du reste délibérément, la difficulté qu'il s'agit d'affronter ici. Car parler de la *pensée* de Heidegger — faire de la *pensée de Heidegger* ce à quoi, d'emblée, il est question d'accéder —, ce n'est pas seulement faire usage d'un mot que Heidegger utilise lui-même (et dans le sens, majeur, où il l'utilise), mais c'est bien, en fait, avec ce mot, *tout* lui accorder, et par là *décider* de ce qu'est « Heidegger lui-même », — ou plutôt, et bien qu'une telle formulation n'aille surtout pas de soi, souscrire purement et simplement à ce qu'est « Heidegger lui-même » pour Heidegger lui-même.

En parlant de la pensée de Heidegger, on n'accorde pas moins, en effet, que la différence entre le *penser* et le *philosopher*. Cette différence n'est jamais simple[17]. C'est néanmoins sur elle, on le sait, que s'organise toute la « stratégie » de Heidegger à l'égard de la métaphysique. C'est-à-dire, depuis cette position *intenable* (et cependant constamment *tenue*) du *« il n'y a pas de philosophie de Heidegger »*, le *double* geste sans cesse réitéré à l'encontre de la métaphysique en vue de son dépassement *et* de son appropriation (*Überwindung/Verwindung*)[18], — et qui consiste (faut-il le rappeler ?) en retournant sur la métaphysique, de manière inouïe, son propre questionnement (en interrogeant la métaphysique sur son fondement même, c'est-à-dire sur ce qui en elle est demeuré pour elle *impensé*), à tenter, comme par un mouvement de torsion sur soi (*Windung*) quasiment immobile, à la fois de *s'arracher à* et de *pénétrer dans* la métaphysique *elle-même*[19]. C'est ce qui définit, à « la fin de la philosophie », « la tâche de la pensée », *die Aufgabe des Denkens.*

Si l'on parle de la pensée de Heidegger, si l'on accrédite la différence du *penser* et du *philosopher,* c'est donc la possibilité même de ce mouvement que l'on sanctionne, avec toutes ses conséquences. Et l'on

est évidemment contraint, entre autres choses, de ratifier, avec toute l'interprétation heideggérienne de la métaphysique, son interprétation de Nietzsche, de la métaphysique de Nietzsche. Mais à quelle autre différence que celle du *penser* et du *philosopher* pourrait-on bien faire appel ? De quel autre « lieu », qui ne soit ni celui de la pensée ni celui de la philosophie, aurait-on quelque chance de surplomber Heidegger ? Quel autre Nietzsche, au besoin, serait-il possible d'opposer au « sien » ? Et si *par impossible* l'une ou l'autre de ces opérations pouvait s'envisager, quels en seraient le sens et les implications ? Il est assez manifeste qu'en ne subordonnant l'accès à « Heidegger » à aucune autre condition que celle dictée par Heidegger lui-même, on laisse encore entier le problème de savoir si *Heidegger lui-même,* ici et là, est effectivement *le même.* Mais que pourrait-il bien être d'autre que ce qu'il doit être lui-même, c'est-à-dire, *déjà,* ne pas être *lui-même,* — si ce n'est le pur et simple porte-parole de la pensée ?

Pour répondre à l'ensemble de ces questions, il faudrait *au moins* que ce que « Heidegger » appelle la pensée soit d'une manière ou d'une autre quelque chose d'*assignable.* Il faudrait que la différence entre la pensée et la philosophie soit elle-même nettement déterminée. Or il n'en est rien, le propre de la pensée semble être de se dérober, rien ne paraît plus insaisissable que la pensée elle-même. Ce recul ou ce retrait de la pensée, cette fugacité, c'est même cela, précisément, que vise Granel comme l'incontournable difficulté de Heidegger ; c'est cela, et rien d'autre[20], qui constitue toute la difficulté de l'*accès* lui-même :

> « Plus celle-ci [la pensée de Heidegger] nous est offerte, plus il devient évident qu'elle ne nous est pas ouverte. Cette situation vaudrait, il est vrai, « déjà » pour n'importe quelle grande philosophie. Elle ne vaut cependant pas tout simplement « aussi » pour Heidegger, même avec un degré de complexité supplémentaire. La raison en est que la pensée

> heideggérienne ne constitue pas « une grande philosophie » de plus : elle n'appartient plus du tout à la métaphysique. Elle n'appartient cependant pas non plus à l'une de ces dimensions connues de nous et qui, dans l'histoire occidentale, se sont trouvées à plusieurs reprises « en rapport » avec la métaphysique : la religion, ou l'art, ou l'histoire. La pensée de Heidegger n'appartient plus du tout à la métaphysique, et pourtant elle n'appartient à rien d'autre. Elle est tout entière tournée vers la métaphysique, comme ces figures de l'Egypte qui avancent généralement le cou tourné et le regard derrière elles... [21] »

On voit mal dans ces conditions quel *« au-delà »,* quel *« à côté »,* quel *« autre »,* tout simplement, de la pensée, on serait capable de mettre en jeu, si du moins il est exclu de regagner une position philosophique antérieure à l'extrême limite ici touchée. Il y a cependant dans ce « décrochement » forcément paradoxal et vertigineux de la pensée, dans le mouvement même par lequel il se produit, quelque chose d'assez inquiétant et d'assez gênant pour entraîner, jusqu'à un certain point, la suspicion. Non pas que tout cela manque de « positivité ». Au contraire, sans doute : ce serait plutôt la possibilité même, et l'efficacité, la puissance incontestable de ce « décrochement » qui feraient problème. Bien entendu, il n'est pas question de soutenir qu'il n'y a là aucune difficulté. Pas davantage, reconnaissant la difficulté, de vouloir à toute force la réduire. Il s'agit tout simplement de se demander si cette difficulté de la pensée n'est pas aussi, et en même temps, toute la *ressource* de la pensée. Est-ce bien la pensée, comme telle, qui fait *toute* la difficulté de « Heidegger » ? Pourquoi, s'il est inévitable de donner à ces questions la forme du soupçon, — pourquoi Heidegger lui-même ne cesse-t-il pas de la mettre en avant ? Pourquoi la pensée, dans cette différence avec la philosophie, est-elle l'unique chose ou l'unique cause (*Sache*) de sa pensée, et toutes les questions qu'il aura posées se ramènent-elles au fond à la seule question du *« qu'appelle-t-on penser » ?* Est-ce qu'il n'y aurait pas là, malgré tout, quelque chose de moins difficile qu'il n'y paraît ?

Comme on s'en doute, rien n'est cependant moins facile à assurer. Si la difficulté de la pensée peut passer pour la ressource de la pensée, c'est donc, pour y insister, parce que la différence, à partir de laquelle la pensée se retranche ou s'écarte, détermine à elle seule la possibilité d'un rapport non philosophique à (l'histoire de) la philosophie, à (l'histoire de) la métaphysique. Dans l'un des textes les plus explicites à cet égard, dans *Identité et différence*[22], c'est elle, cette différence, qui permet de séparer le « pas en arrière » (le *Schritt zurück,* qui reconduit « de la métaphysique à son essence » et par là ouvre l'accès à l'impensé de la métaphysique) de l'*Aufhebung* hégélienne, sur laquelle repose de fait, en dernière (comme peut-être en « première ») instance, tout « dialogue » *philosophique* « avec l'histoire antérieure de la philosophie ».

Or il se trouve justement — et la ressource est ici au plus près de la difficulté — que pour Hegel lui-même, « la cause de la pensée est la pensée comme telle » : *für Hegel ist die Sache des Denkens : das Denken als solches.* C'est même la raison pour laquelle, dit un autre texte[23], Hegel est « le seul penseur de l'Occident qui ait fait l'épreuve pensante de l'histoire de la pensée », le seul qui, « dans la pensée, ait été touché par l'histoire de la pensée » (*der einzige Denker des Abenlandes, der die Geschichte des Denkens denkend erfahren hat*). Où passe alors la différence ? Qu'est-ce qui peut distinguer la pensée (« hégélienne ») de la pensée ? Qu'y a-t-il de plus (ou de moins) dans la pensée, que ce que Hegel pense comme la pensée ?

La difficulté n'est donc pas « rien ». Elle se rassemble toute, comme on pouvait s'y attendre, dans la question du « rapport à Hegel » : de part et d'autre, dans Hegel comme dans Heidegger, la *cause de la pensée* est la même : c'est la pensée. Autrement dit, ce

qui fait la difficulté de la pensée — et par conséquent la difficulté de l'accès à Heidegger —, ce n'est pas autre chose que la difficulté de l'*excès* (hors) de Hegel (c'est-à-dire aussi, selon la loi du retour et de l'appropriation, de la *rétrocession* dans Hegel). Et cela, d'ailleurs, depuis le « début », — depuis le premier paragraphe de *Sein und Zeit,* quand le départ de la question du sens de l'être est pris *contre* l'indétermination du concept d'être (l'être comme « le concept le plus général et le plus vide ») qui règne sur la philosophie depuis Aristote et s'accomplit dans la *Science de la logique* (c'est-à-dire, ainsi que le rappellera *Identité et différence,* dans la pensée où l'être, pensé « dans sa vacuité la plus vide » est aussi, indissociablement, en tant qu'il est la cause de la pensée, la pensée elle-même)[24]. La « pensée » est donc le mot de la plus grande proximité à Hegel. C'est par conséquent aussi le mot du plus grand danger[25]. Mais de même que le plus proche est le plus lointain (cela encore s'est énoncé dès *Sein und Zeit :* la question de l'être ne s'est même jamais posée ailleurs que dans cette béance paradoxale, cet *é-loignement/Ent-fernung,* qu'est la proximité[26]), de même : « Là où il y a danger, croît aussi ce qui sauve », comme le dit un vers de l'hymne *Patmos* de Hölderlin auquel Heidegger fait souvent appel : *Wo aber Gefahr ist, wächst / das Rettende auch.* C'est bien pourquoi la « pensée » est au fond le mot de la ressource, c'est-à-dire du « salut », dans le débat ou le combat avec Hegel, — ce différend, ce litige (*Streit*) que provoque toujours la mise en cause de ce qui est en cause dans la pensée. Le même comporte la différence ; la séparation d'avec Hegel, d'avec tout le philosophique — l'excès lui-même — a donc toujours pu et peut toujours se faire. Ainsi dans *Identité et différence :*

> « La pensée ne peut demeurer auprès de sa cause (*bei seiner Sache*) que si, dans ce demeurer auprès d'elle, elle s'y conforme toujours davantage, et si en même temps cette même cause devient pour elle de plus en plus litigieuse (*strittiger*). De cette manière, la cause de la pensée exige que

> la pensée endure la cause telle qu'elle se comporte (*in ihrem Sachverhalt*), qu'elle lui tienne tête dans cette correspondance, tout en la portant à son règlement (*Austrag*). La pensée qui demeure auprès de sa cause, si cette cause est l'être, doit s'engager dans le règlement de l'être (*Austrag des Seins*). C'est la raison pour laquelle, dans un dialogue avec Hegel, et dans l'intérêt de ce dialogue, nous sommes tenus de rendre claire au préalable la « mêmeté » de cette même cause (*die Selbigkeit derselben Sache*). Ce qui exige ... que nous mettions en lumière, avec la différence (*Verschiedenheit*) de ce qui est en cause dans la pensée, la différence de l'historicité (*die Verschiedenheit des Geschichtliches*) dans le dialogue avec l'histoire de la philosophie [27]. »

Il faut *éclairer* la différence, la séparation (*Verschiedenheit*) : la séparation peut donc *manifestement* se faire, elle peut *apparaître.* Et non seulement elle peut apparaître, mais elle apparaît avec la netteté d'une coupure ou d'une incision. Car la cause de la pensée, on le sait, ce n'est pas autre chose que la différence (*Differenz*) elle-même, la différence de l'être et de l'étant (ce *à partir* de quoi, l'un différant de soi, *En diaphéron héautô,* l'être se différencie de l'étant, et *vice versa*), qui, *comme telle,* est demeurée impensée dans toute l'histoire de la pensée. La séparation s'assure donc le pas en arrière. Le pas en arrière « libère » la différence, *die Differenz als Differenz,* c'est-à-dire la différence en tant qu'elle résiste à l'identité, à la relève (*Aufhebung*) dans et comme l'identité. C'est ainsi qu'aux trois questions posées pour éclairer la séparation d'avec Hegel — 1. Quelle est, ici et là, la cause de la pensée ? 2. Quelle est ici et là la règle du dialogue avec l'histoire de la pensée ? 3. Quel est ici et là le caractère de ce dialogue ? — Heidegger peut successivement répondre (il est nécessaire ici de suivre le texte lui-même, au moins en partie) :

> « *A la première question :* pour Hegel la cause de la pensée est l'être, du point de vue où l'étant est pensé dans la pensée absolue et comme celle-ci. Pour nous la cause de la pensée est la même chose (*das Selbe*), donc l'être, mais l'être du point de vue de sa différence avec l'étant. Plus

précisément : pour Hegel la cause de la pensée est l'Idée (*der Gedanke*) comme concept absolu. Pour nous la cause de la pensée est, en termes provisoires, la différence *comme* différence.

A la deuxième question : pour Hegel la règle du dialogue avec l'histoire de la philosophie commande de pénétrer dans la force (*Kraft*) et la circonscription (*Umkreis*) de ce qui a été pensé par les penseurs antérieurs (...) Ce qui fait chaque fois la force des penseurs, Hegel le trouve dans ce qui a été pensé par eux, pour autant que c'est, chaque fois, un degré qui peut être relevé (*aufgehoben*) dans la pensée absolue (...) Pour nous la règle du dialogue avec la tradition historique est la même, pour autant qu'il s'agit de pénétrer dans la force des penseurs antérieurs. Seulement nous ne cherchons pas cette force dans ce qui a été pensé, mais dans un impensé d'où le pensé reçoit son espace essentiel. Mais seul le déjà pensé prépare l'impensé...

A la troisième question : pour Hegel le dialogue avec l'histoire antérieure de la philosophie a le caractère de la relève (*Aufhebung*), c'est-à-dire de la saisie médiatrice au sens de la fondation absolue. Pour nous le caractère du dialogue avec l'histoire de la pensée n'est plus la relève, mais le pas en arrière. La relève conduit dans l'enclos qui domine et rassemble (*in der überhöhend-versammelnden Bezirk*) de la vérité absolument posée, au sens de la certitude (*Gewissheit*) entièrement déployée du savoir (*Wissen*) se sachant lui-même. Le pas en arrière indique la direction d'un domaine jusqu'ici franchi d'un bond sans qu'on s'en aperçoive (franchi et omis, oublié, négligé/ *in den bisher übersprungenen Bereich*) à partir duquel l'essence de la vérité devient digne d'être pensée avant tout [28]. »

*
**

Mais, on le voit immédiatement — quels que soient la force de l'opposition, le changement de « point de vue » et de terminologie, l'écart pris par rapport à la systématicité hégélienne —, les choses ne sont pas en fait aussi simples, c'est-à-dire aussi tranchées, qu'on aurait pu le croire. Bien que ces trois réponses, ainsi que les questions elles-mêmes qui les suscitent, soient explicitement présentées comme une « manière brève et sommaire » de tracer la ligne de séparation, rien de très net ne parvient pourtant à s'inscrire ici, la séparation, apparemment si brutale, ne cesse pas *non plus,* dans le même temps, de s'estomper et de se défaire. Au moins partiellement. Cela ne tient nullement à

l'inévitable compromission paléonymique (c'est-à-dire, ici, au *nom* même de la différence). Heidegger est le premier à la souligner[20]. Cela ne tient pas non plus, du moins dans ce moment du texte, à la « mêmeté » du propos ou de la cause (la pensée, l'être), puisque la possibilité d'accéder à la différence comme telle n'est pas un instant suspectée, et que la pensée de la différence ne peut pas se confondre avec la pensée absolue ou l'Idée. Cela tiendrait plutôt à la nature de ce vers quoi, dans le pas en arrière, il faut rétrocéder, si le pas en arrière doit pouvoir se démarquer de l'*Aufhebung,* — et qui est donc l'*impensé.* Comment *distinguer* l'impensé ? Comment faire que l'impensé ne soit pas la même chose que ce que la pensée absolue — malgré la présence « auprès de nous » *déjà* de l'Absolu, malgré la *volonté* de parousie de l'Absolu — doit recueillir « à la fin », après avoir attendu ? La fragilité, la précarité du geste sont ici telles qu'il faut, pour réassurer la possibilité du pas en arrière, marquer une deuxième fois que, pour Hegel, la pensée de la pensée est la pensée du *déjà pensé* et que par conséquent la mémoire de la pensée — quel que soit tout le manque « historique », tout le *retard* de l'Absolu à se manifester comme la pensée, qu'analyse si précisément un autre texte[30] — n'est jamais que la récollection de questions déjà posées :

> « Pour autant que le pas en arrière détermine le caractère de notre dialogue avec l'histoire de la pensée occidentale, la pensée conduit d'une certaine manière hors de ce qui a été pensé jusqu'ici dans la philosophie. La pensée devant sa cause, l'être, fait un pas en arrière et ainsi ce qui a été pensé, elle le pose dans un vis-à-vis où nous apercevons la totalité de cette histoire — et cela du point de vue de ce qui constitue la source de toute cette pensée, attendu que la source, en général, prépare à la pensée l'enclos [*Bezirk* / c'est le mot que Heidegger utilisait plus haut à propos de Hegel] de son séjour [*Aufenthalt* / arrêt, retard, délai, séjour]. Il ne s'agit pas, à la différence de Hegel, d'un problème reçu, déjà posé, mais de ce qui, d'un bout à l'autre de cette histoire de la pensée, est resté partout ininterrogé. Pour lui donner un nom, nous avons recours provisoirement, mais inévitablement, au langage de la tradition. Nous

> parlons de la différence entre l'être et l'étant. Le pas en arrière va de l'impensé (la différence comme telle) à ce qui est à penser, et qui est l'oubli de la différence[31]. »

On reviendra plus loin sur cette affirmation inouïe de la nécessité de penser l'oubli de cela même qui n'a jamais été pensé. C'est évidemment la dernière extrémité à laquelle réduit le geste de la séparation. Mais on voit aussi, déjà, au prix de quelles difficultés une telle opération est « possible ». Non seulement il faut bien, comme « Hegel lui-même » (c'est-à-dire la pensée absolue), parler à la première personne du pluriel (*Wir/für uns*)[32], mais il faut encore, ainsi qu'on pouvait auparavant le lire dans les réponses aux deuxième et troisième questions, prendre constamment appui, en vue de faire la différence du philosophique à la pensée, sur une séparation *déjà* produite (et cependant jamais explicitée) entre le rapport hégélien à « l'histoire de la philosophie » et le rapport de la pensée à « l'histoire de la *pensée* » ou à « la *tradition* historique ». Le risque de l'opération — quelle qu'en soit, au même instant, l'assurance — s'inscrit donc suffisamment pour en gêner le déroulement simple et « sans histoire », ou même pour empêcher que subsiste, quant au *résultat,* quelque *certitude.* Heidegger le sait : le pas en arrière se précède lui-même : « où nous conduit le pas en arrière, c'est, à vrai dire, ce qui ne se découvre et ne devient bien visible que si on fait le pas. » Tout ce mouvement, d'ailleurs, s'il est en effet possible de le décrire comme une sorte de mouvement stratégique, il faut bien reconnaître aussi, de façon plus entière, qu'il est tout de même assez peu militaire ou politique (c'est-à-dire philosophique) pour supporter en définitive de ne reposer sur « rien » (ou presque « rien » — un écart « imperceptible », dit Granel), s'il s'avère ne reposer effectivement, depuis *Sein und Zeit,* que sur une « détermination » à la limite *impossible* du sens ou de la vérité de l'être :

> « Le difficile est donc dans le fait que la question sur le sens de l'être, posée elle-même à partir du sens qu'elle

> recherche, et qui est entièrement autre que celui sous lequel l'être est compris dans la métaphysique, ne conduit *positivement* nulle part ailleurs. C'est-à-dire ne nous conduit pas dans un « autre » de la métaphysique qui serait lui-même situé, posé, subsistant ou consistant de quelque façon que ce soit. L'écart avec le sens métaphysique de l'être est plutôt un écart « imperceptible », qui ne perd jamais son inapparence dans tous les paragraphes de l'introduction de *Sein und Zeit,* et même dans tous les mouvements qui conduisent l'ouvrage entier à la cassure où tout d'un coup il s'arrête [33]. »

Ce que Granel dit là de *Sein und Zeit* pourrait se dire du reste entier de « l'œuvre ». Ce n'est certainement pas un hasard si la cassure de *Sein und Zeit* n'a jamais été réduite comme telle — pas même dans la conférence intitulée *Zeit und Sein,* du titre de la charnière brisée, manquante, entre les deux parties intialement prévues de *Sein und Zeit* —, et si « l'œuvre » de Heidegger, soit dit en anticipant un peu, dans sa dispersion, son éclatement (par le retentissement, en elle, de cette première cassure) ne fait pas une *œuvre,* au sens classique du terme tout au moins.

En somme, la pensée elle-même risque de n'être « rien ». Si Heidegger ne cesse d'insister sur la difficulté de la pensée, si, corrélativement, sa pensée ne connaît pas d'autre cause que la pensée, c'est bien aussi, comme on le savait déjà, parce que la différence de la pensée est inassignable. La question : *« qu'appelle-t-on penser ? »* ne reçoit pas en fait de réponse. Aucune question de Heidegger, comme telle, ne peut en recevoir. C'est pourquoi la réponse attendue depuis *Sein und Zeit,* la réponse à la question de l'être, aura toujours été dans tous les textes et dans tous les livres, sans aucune exception, nécessairement *différée.* Nécessairement et en toute rigueur, s'il est vrai, comme le dit la *Postface* de *Qu'est-ce que la métaphysique ?,* qu'il n'y a de question *authentique* que celle qui ne se laisse pas *relever* par et dans la réponse [34]. Mais cela veut dire aussi, par conséquent,

que le pas en arrière est pratiquement nul (ou toujours indiqué ou toujours déjà fait), la distance par rapport à la philosophie, sans espace (ou dans le « seul espace » d'une *pure* question *maintenue*). La séparation pourrait donc bien ne pas *apparaître*.

*
**

Il faut pourtant qu'elle apparaisse — si peu que ce soit — si la pensée ne peut pas éviter de n'avoir rien d'autre à penser que l'impensé de la pensée, et si, pour cette raison, elle ne doit pas se confondre purement et simplement avec la philosophie. Comme pour Hegel paradoxalement (comme, sans doute, pour la tradition tout entière depuis Parménide et Platon), la plus grave menace est celle du mélange, de l'entremêlement, du brouillage (*Mischung, Verwirrung,* etc.) Il y a donc toujours *aussi,* malgré tout, un « moment » décisoire — et cela ne manque pas de se produire dans *Identité et différence* — où il devient nécessaire, pour marquer la séparation, de prendre en vue et de *poser* la différence comme telle, de placer la différence *elle-même* dans un vis-à-vis d'où elle puisse se *présenter :*

> « ... Il peut arriver à l'improviste que la pensée se trouve appelée à demander : que veut dire cet être si souvent nommé ? Si l'être aussitôt se montre comme l'être de ..., c'est-à-dire dans le génitif de la différence, alors la question précédente s'énonce plus précisément (*sachlicher*) ; que vous semble-t-il de la différence, si l'être aussi bien que l'étant, chacun à sa façon, apparaissent *à partir de la différence ?* Pour satisfaire à cette question, il faut d'abord que nous nous placions vis-à-vis de la différence, et dans un vis-à-vis qui lui soit conforme (*in ein sachgemässes Gegenüber*). Ce vis-à-vis nous est ouvert quand nous accomplissons le pas en arrière. Car c'est seulement par l'é-loignement (*Ent-fernung*) qu'il apporte que le proche se donne comme tel, que pour la première fois la proximité vient à la lumière (*der Schein*) [35]. »

Mais quelle est ici la différence avec le vis-à-vis dans lequel, on l'a vu, il s'agissait de poser tout

d'abord le *déjà pensé,* — et par où l'on passait au plus près du rapport hégélien avec l'histoire de la philosophie ou la « totalité » de l'histoire de la pensée ? Sans doute ce vis-à-vis, maintenant, est-il celui qui ouvre à l'impensé. Sans doute aussi, pour cette raison, demeure-t-il « vide d'objets » (*gegenstandlos*), et la différence comme telle n'est-elle pas plus objectivable ou représentable que ne l'était, par exemple, le « rien » ou le néant se dévoilant dans la dérive *unheimlich* de la totalité de l'étant, et selon lequel, au lendemain de *Sein und Zeit,* recommençait à se répéter la question de l'être [36]. Mais pour autant qu'il s'agit bien d'une *position,* le problème demeure entier de savoir en quoi au juste cette position diffère d'une position philosophique, c'est-à-dire d'une *thèse.* N'est-ce pas l'impensé (la différence comme telle) qui « rend raison » de ce qui a été pensé, et qui « fonde » le fondement sur lequel s'est élaborée la métaphysique dans sa constitution onto-théologique ? N'est-ce pas dans ce vis-à-vis que l'on peut « suivre la différence dans sa provenance essentielle » et que se donne à penser l'origine même de l'impensé, l'*oubli* (le voilement) constitutif de la différence elle-même ?

> « L'oubli qu'il faut ici penser est le voilement (*Verhüllung*), pensé à partir de la *Léthé* (cèlement/*Verbergung*), lequel voilement, de son côté, s'est soustrait depuis le commencement à notre vue. L'oubli appartient à la différence, parce que la différence ressortit à l'oubli [37]. »

On bute là contre une espèce de « circularité », qui n'est certes pas seulement une circularité herméneutique (encore moins une circularité logique [38]), mais plutôt, s'il est encore permis d'anticiper, quelque chose comme le tracé de l'impossible. Or quelle que soit la rigueur avec laquelle cette « épreuve » de l'impossible est soutenue (mais l'impossible est-il absolument irrelevable ? et cette question a-t-elle même un sens ?), la circularité ne peut manquer de se disjoindre, il y a toujours un « passage en force », ou, ce qui revient au même, un « coup d'arrêt ». C'est pourquoi le

recours à la *Léthé,* aussi « abyssal » soit-il, fonctionne en même temps, d'une certaine façon, *positivement.* C'est pourquoi la différence, pour être (l'oubli de) la différence, doit nécessairement différer d'elle-même et se donner comme la non-différence, le règlement où la conciliation (*Austrag/Versöhnung*) du Même : là encore il faut lire :

> « L'être se montre comme la survenue décelante (*als die entbergende Überkomnis*). L'étant comme tel apparaît sur le mode de l'avènement qui se cèle dans l'abri de la non-occultation (*die in die Unverborgenheit sich bergende Ankunft*).
>
> L'être au sens de la survenue décelante, et l'étant comme tel au sens de l'avènement qui abrite, demeurent (*wesen*), en tant qu'ils diffèrent ainsi (*als die so Unterschiedenen*), à partir du même, de la dif-férence (*Unter-Schied*). C'est elle qui procure d'abord et tient écarté l'entre-deux (*das Zwischen*) où survenue et avènement sont tenus l'un à l'autre, soutenus l'un hors de l'autre, l'un à l'autre (*auseinander-zueinander getragen sind*). La différence (*Differenz*) de l'être et de l'étant, en tant que dif-férence (*Unter-Schied*) de la survenue et de l'avènement, est la *conciliation décelante-célante* des deux (*der entbergend-bergende Austrag beider*). Dans la conciliation règne l'éclaircie (*Lichtung*) de ce qui se ferme en se voilant (*das sich verhüllend Verschliessende*), règne qui procure l'un-hors-de-l'autre et l'un-à-l'autre (*das Aus-und-Zueinander*) de la survenue et de l'avènement [39]. »

Ce que dit ce texte — dans ce travail quasiment « insensé » opéré sur la langue, dans ce « forçage », à la limite de l'illisible, de la syntaxe, et cette dislocation du sémantique [40] —, ce que dit ce texte, cherchant à nommer cette différence plus ancienne que l'être de la métaphysique, ce n'est rien d'autre que la *vérité elle-même, l'alètheia,* telle, sans doute, qu'elle n'a jamais été pensée, mais telle aussi qu'elle commande toute la pensée, dans son histoire et son destin, comme pensée de la présence. Pour autant, donc, qu'il n'y a de pensée que du même, du dif-férent, le pas en arrière, s'il ne doit pas mener à l'*impensable,* doit nécessairement s'adosser à une *détermination* de l'être ou de la vérité *plutôt comme présence,* — aussi difficilement (re)présentable, aussi indissociable de son

(propre) retrait, aussi entamée (« absente » comme présence) soit-elle [41].

On pourrait continuer ainsi longtemps : ce va-et-vient est sans doute interminable. On dira que la pensée, ce n'est en effet pas autre chose que cette sorte de « mouvement perpétuel », qui ne peut ni ne doit jamais se fixer, entre le philosophique (le déjà pensé) et son autre. Que la pensée « consiste » toute dans cet entre-deux, dans ce *Zwischen* sans consistance. Mais cela peut-il vraiment se dire ? Et surtout, cela peut-il se penser ?

Autrement formulé : est-ce que cela ne se laisse pas trop bien penser ? c'est-à-dire trop bien concevoir ? Cet entre-deux, ce « lieu » intermédiaire, ce pur écartement que doit « occuper » la pensée, n'est-ce pas ce qui précisément lui permet de se « saisir », de revenir à soi, de se reprendre — et, se reprenant, de tout reprendre ? Par où l'écart, l'entre-deux, tient-il une autre position et remplit-il une autre fonction que celle du *médiatiser* en général ? Et du même coup — quelle que soit la rigueur de la distinction du *même* et de l'*identique* — qu'est-ce qui sépare la nécessaire différenciation de la différence, le retour de la différence dans la conciliation, du lointain dans le proche, de l'autre dans le propre, etc., du *mouvement* de la relève ? Hegel a-t-il jamais *pensé* autre chose que l'impossibilité, pour la différence, d'*être* la différence, sans (se) différer et différer d'elle-même ? Le « retour » de la différence, qu'est-ce qui le distingue alors de l'identification, ou plutôt de la *détermination ?* Qu'il soit « provisoire » ? Mais ce « provisoire », aussi bien, se répète. Et dans la ré-pétition (c'est-à-dire, d'abord, dans le suspens des réponses), qu'est-ce qui prouve que l'*authenticité* du questionner ne relève pas tout autant, sinon mieux, les questions, que les réponses ou la réponse elles-mêmes ? Ou bien encore — disons pour l'instant, non sans réserves : formellement —, tout ce qui s'est appelé successivement *répétition de la question de l'être, introduction à*

(dans) la métaphysique, appropriation (Verwindung) *de la métaphysique, remémoration* (Erinnerung) *dans la métaphysique, retour au fondement de la métaphysique,* etc. — tout ce long procès, sur le mode du futur antérieur (ou de l'antériorité à venir), qui gouverne la démarche de tous les textes, qu'est-ce qui l'empêche de se confondre avec le mouvement de l'*anamnèse* philosophique en général ? Comment tout cela pourrait-il éviter de faire comme une sorte d'inachevable « Phénoménologie de l'impensé » ?

Il n'y a rien, ici, qui voudrait ressembler à une « critique ». Ce serait dérisoire, et d'autant plus qu'on sait pertinemment que ces questions ne sont pas *justes.* Ce serait plutôt la reconnaissance d'une espèce de fatalité (d'un destin ?) — quand bien même elle prendrait la forme du refus de s'y résigner, *sans plus.* Mais cela se voudrait aussi (ou plutôt d'abord), une façon de douter (sinon de contester) que si quelque chose distingue, en effet, « Heidegger », ce quelque chose doive être principalement ce que Heidegger lui-même appelle la pensée. Insister sur la pensée ferait plutôt courir le risque de consolider ou d'aggraver la proximité du philosophique. Le paradoxe est évidemment que plus la pensée s'écarte du philosophique, plus elle lui ressemble. Ce qui sauve la pensée la perd. Et il n'est peut-être pas impossible que ce soit là où le salut augmente qu'apparaisse aussi le danger. Au fond, le « privilège » de la pensée tient tout entier dans ce qu'on pourrait appeler, sur le modèle de la *méchané* platonicienne ou de la *ruse* hégélienne de la raison (et parce qu'il est décidément difficile de se passer de toute référence à la guerre), le stratagème de l'*Ent-fernung,* de l'é-loignement. Mais ce stratagème fonctionne dans les deux sens. Il peut du moins se retourner, il risque d'être tout simplement réversible. Qu'il ne le soit pas tout à fait, qu'il fonctionne *plutôt* dans un sens — que « Heidegger » ne soit pas un phi-

losophe —, le recours à la pensée ne pourrait pas en décider. Le voudrait-il (et sans doute le veut-il, il faudra bien apprendre à reconnaître là *toute* la difficulté), le stratagème aurait *déjà* joué, comme dit Hegel, « derrière son dos ». A son insu, donc, et bien entendu, dans l'« autre » sens. En faveur du philosophique.

La (dé)constitution du sujet

> Et nonobstant, ce qui est décisif, c'est d'entendre Nietzsche, c'est de questionner avec lui, à travers lui et *donc à la fois contre lui,* mais *en faveur (für)* de l'unique et commune cause *(Sache),* la plus intérieure, de la philosophie occidentale.
>
> La pensée de Nietzsche est d'ordre métaphysique, conformément à toute pensée occidentale depuis Platon [42].

La question devrait maintenant pouvoir se poser de nouveau : si ce n'est pas à la pensée, — si ce n'est pas *exclusivement* à la pensée, à quoi, dans « Heidegger lui-même », conviendrait-il d'avoir accès ?

On la laissera cependant, pour un temps du moins, encore en suspens. Non pas qu'on s'y dérobe ou qu'on ait l'intention de l'abandonner — encore que l'on puisse dès maintenant soupçonner que non seulement elle ne saurait se satisfaire d'une réponse simple (c'est-à-dire d'une simple réponse), mais qu'il faudrait aussi, vraisemblablement, en modifier l'énoncé, et renoncer, de toute façon, à parler encore de « Heidegger *lui-même* ».

Mais auparavant, il y a plus urgent.

Quel que soit en effet son caractère infiniment problématique, la « stratégie » de la pensée *fonctionne.* Aussi. Elle est efficace. Elle est même redoutable. Rien n'échappe peut-être à son pouvoir « enveloppant », — pas même, malgré tout, Hegel. Il est donc nécessaire de perdre aussi la mesure de cette puissance, et d'abord de faire apparaître, ne serait-ce que

de manière schématique, le *dispositif* qu'elle supppose. Nietzsche, on va le voir, y est impliqué. Mais la position qu'il y occupe est particulièrement équivoque.

Comme il se doit, ce dispositif est double. Il y a d'une part ce qu'on pourrait appeler, tant qu'on y est, les « alliances ». Et l'on sait que « contre » la métaphysique — plus que chez les Grecs eux-mêmes, qui n'ont probablement jamais pensé ce qui, dans leur propre langage, leur était donné à penser —, Heidegger les trouve du côté de ceux qui ont commencé à *répéter* l'impensé de la pensée grecque et dont Hegel (peut-être parce qu'ils lui étaient *trop proches*) n'a pas su reconnaître la véritable *force :* c'est-à-dire dans Kant[43] et dans Hölderlin. Bien entendu, rien ne va de soi dans la conjonction de ces deux alliances. D'une part, pour cette raison qu'elles n'ont pas été contractées en même temps (et ce qui sépare la « répétition » de Kant de l'« éclaircissement » de Hölderlin, ce n'est pas moins que la rupture de *Sein und Zeit,* l'abandon du « terrain » de la phénoménologie, le renoncement déclaré à l'ontologie) ; d'autre part — mais c'est en fait la *même* histoire — parce que dans sa duplicité, l'alliance n'implique pas autre chose que l'extrême difficulté du rapport qui unit et sépare, selon la « logique » de l'é-loignement, poésie et pensée, *Dichtung* et *Denken.* Nous nous contenterons donc, ici, d'un simple rappel. Il faudrait en effet, pour en esquisser une description moins sommaire, rapporter cette (double) alliance à son origine (la rupture de *Sein und Zeit*) et en analyser le fonctionnement *dissymétrique.* Il faudrait donc montrer à la fois ce qui, dans *Sein und Zeit,* provoque inévitablement la rupture, comment cette rupture affecte, du moins en partie, la lecture de Kant (initialement prévue pour la « seconde partie »), et comment, enfin, cette même rupture (cet étranglement[44]) commande, par l'irruption de la problématique de l'œuvre d'art, la reprise de la question de l'être (c'est-à-dire de la question du rapport de l'être à l'être de l'homme) comme question du langage ou de

la langue *(Sprache),* du dire ou du « mythe » *(Sage)* et de la diction ou de la « poésie » *(Dichtung)*[45]. On comprendrait sans doute alors que l'alliance la plus sûre et la plus incontestable est celle de Hölderlin, c'est-à-dire, plus généralement, de la *Dichtung* (authentique). On comprendrait aussi pourquoi il n'y a pas au fond d'alliance proprement philosophique, et comment la pensée elle-même, d'une certaine manière, reste subordonnée à la « parole » souveraine du *Dichten,* laquelle, seule, parvient à faire « résonner » comme telle la « voix aphone » de l'être lui-même. Mais ce n'est pas exactement notre propos ici[46].

Il y a donc les alliances. Après tout, ces choses-là sont bien connues. Il n'en est pas moins évident toutefois, que jamais ces alliances n'auraient pu se faire — jamais, peut-être, les « alliés » n'auraient pu se découvrir — si l'« ennemi » n'avait pas été lui-même, au préalable, *reconnu.* C'est un truisme, mais il cache une difficulté. Toute la question de la détermination de la métaphysique, — toute la question de la nécessité (c'est-à-dire, en même temps, de l'inéluctabilité) de l'*Überwindung,* du « dépassement » de la métaphysique en dépend.

Or c'est là, précisément, qu'intervient Nietzsche.

Mais cette intervention est complexe. Il convient donc d'en suivre les péripéties d'assez près.

Toute la « stratégie » de la pensée, on l'a vu, peut s'interpréter — si l'on consent à en durcir un peu les contours — comme une stratégie « anti-hégélienne ». Et cela (il est nécessaire de le rappeler encore), dès *Sein und Zeit,* dès la protestation élevée contre l'oubli de la question de l'être, et la révolte (ou l'insurrection) contre le « dogme ontologique » de la vacuité (de l'« indétermination pure » et du « vide pur », comme dit Hegel) du concept d'être. Mais d'où s'élève cette protestation ? D'où procède la décision de la révolte ? Rien, dans *Sein und Zeit,* ne l'indique : ni dans le premier paragraphe, ni dans le « sous-titre », ni dans aucun des paragraphes de l'introduction, où se

construit dans son ensemble le programme de la ré(in)stauration du sens de la question de l'être et de l'élaboration de la question du sens de l'être. Ce n'est qu'un bon nombre d'années plus tard, en 1935 — lorsqu'une fois de plus, après la rupture (les contraintes de l'enseignement aggravant encore ici l'effet de répétition), il s'agit de reprendre, sur de nouvelles bases, la question de l'être —, qu'un premier indice apparaît. Cela se passe dans la première partie de l'*Introduction à la métaphysique.* La question, malgré les changements intervenus depuis *Sein und Zeit,* est la même. Faut-il se résigner à ce que l'être ne soit qu'un « mot vide » ? Mais cette fois l'origine de la protestation est clairement indiquée. Il s'agit de Nietzsche lui-même. Encore que ce ne soit pas sans ambiguïté :

> « L'être reste introuvable, presque comme le *néant* ou finalement *tout à fait* de la même façon. Le mot « être » n'est plus alors pour finir qu'un mot vide. Il ne désigne rien d'effectif, de saisissable, de réel. Sa signification *(Bedeutung)* est une vapeur irréelle. Ainsi, en fin de compte, Nietzsche a-t-il parfaitement raison lorsqu'il nomme « les concepts les plus élevés » tels que *être* « la dernière fumée d'une réalité qui se volatilise » (*Crépuscule des idoles,* VIII, 78). Qui voudrait poursuivre une telle vapeur dont la désignation verbale n'est que le nom d'une grande erreur ? « En fait, rien n'a eu jusqu'ici une force de persuasion plus grossière que l'erreur de l'être » (VIII, 80).
>
> .....
>
> Cette question préalable : « qu'en est-il de l'être ? » (*Wie steht es um das Sein ?)* est une question sobre, peut-être, mais certainement aussi une question très inutile. Mais tout de même une *question, la* question : l'être est-il un pur vocable (*ein blosses Wort*) et sa signification une vapeur, ou bien est-il le destin spirituel de l'Occident [47] ? »

Sans doute Nietzsche s'inscrit-il lui-même, bien que de façon contradictoire, dans le déploiement de ce déclin ou de cette perte du sens de la question de l'être. Il n'empêche que la violence extrême (ultime), la part de rage et de dépit qu'elle comporte, font de son accusation de l'« erreur de l'être », *aussi,* comme l'annonce de la nécessité et de l'urgence, d'une « nouvelle » position de la question de l'être :

> « Nietzsche dit-il la vérité ? Ou n'est-il lui-même que la dernière victime d'une longue erreur et d'une longue omission ? Mais précisément n'est-il pas, *en tant* qu'il est cette victime, le témoignage non encore reconnu d'une nouvelle nécessité ? ».

C'est là toute l'ambiguïté de la situation de Nietzsche. Nietzsche a bien accompli l'erreur, mais comme une victime, la dernière victime. En cela il témoigne. Il est un *signe* — et plutôt, en effet, de type oraculaire ou prophétique. Il a reconnu, plus exactement, il a désigné le mal, l'ennemi qu'il faut combattre. C'est lui essentiellement qui a su accuser, dans Hegel, dans l'idéalisme achevé, obscurément, mais par l'effet aussi d'une lucidité exceptionnelle (l'intrication de l'aveuglement et de la clairvoyance, l'équivoque du savoir prophétique est telle qu'il ne faudra pas moins que les deux volumes du *Nietzsche,* et sans doute encore beaucoup plus, pour en débrouiller l'écheveau) l'accomplissement de la philosophie dans et comme le *nihilisme.* Sans doute, dans le combat qu'il a mené contre le nihilisme, et d'abord parce qu'il utilisait les « armes » mêmes de l'adversaire (la Volonté), s'est-il laissé enfermer dans ce qu'il combattait. Mais il n'en a pas moins pour autant continué de combattre. Il a même, rigoureusement, combattu contre lui-même. C'est pourquoi, ayant « reconnu le règne du nihilisme » dans l'histoire tout entière de la philosophie occidentale[48], il a pressenti que le nihilisme ne se fonde pas ailleurs que dans cet oubli (multiple) de l'être, dans cette « indétermination » de l'être selon laquelle s'organise ce que Heidegger nommera la « constitution onto-théologique de la métaphysique » — qu'il aura donc, lui, Nietzsche, le premier dénoncé. En cela, son rôle est *décisif.* Car si c'est là l'*ambiguïté* de Nietzsche, il n'est pas impossible alors d'interpréter toute l'entreprise de ce qui s'appelait, au départ, « destruction de l'histoire de l'ontologie »[49] comme la répétition correctrice, le redressement, ou, pour mieux dire, la *levée* de cette ambiguïté. Quand il s'agira

d'aborder le commentaire de Nietzsche lui-même, le propos sera, en tout cas, *sans équivoque :*

> « Nietzsche lui-même s'est composé une figure *(Gestalt)* ambiguë *(zweideutig),* et il lui a fallu le faire à l'intérieur de sa propre sphère intellectuelle comme de celle du temps présent. C'est maintenant à nous de saisir ce qu'il y a d'annonciateur et d'unique *(das Vorausweisende und Einzige),* de décisif et de définitif, soit de définitivement valable *(das Entscheidende und Endgültige),* derrière cette ambiguïté [50]. »

Il n'empêche qu'au moment où s'élaborait le projet d'une destruction de l'histoire de l'ontologie, Nietzsche lui-même n'apparaissait pas (les quelques références à Nietzsche, dans *Sein und Zeit,* sont peu nombreuses et limitées). Tout se passe donc comme si, à l'époque de *Sein und Zeit,* Nietzsche n'avait pas été lu, ou plus exactement, comme s'il avait fallu dissimuler cette lecture, observer, quant à Nietzsche, une certaine réserve, un certain silence. Après coup, mais après coup seulement — et comme sous l'effet de la contrainte, à cause de la rupture —, Nietzsche se serait révélé comme celui dont la protestation (ambiguë) commandait déjà, en sous-main, la stratégie de *Sein und Zeit.* Mais pourquoi, alors, ce silence de *Sein und Zeit ?* Pourquoi cette sorte d'aveu à retardement ? Si Nietzsche était déjà *agissant* dans *Sein und Zeit,* pourquoi n'en avoir rien laissé paraître ?

Le problème qui se pose ici n'est pas celui, empirique, anecdotique, de savoir si Heidegger avait effectivement lu Nietzsche à l'époque de *Sein und Zeit.* L'intrusion après coup de Nietzsche en dit plus long que n'importe quelle preuve. Le problème est tout autre. Ce qu'il faudrait en effet essayer de comprendre, c'est ce qui a *retardé* l'entrée de Nietzsche. Pourquoi faut-il attendre tant d'années pour que cette entrée se produise ? Pourquoi, aussi bien, Nietzsche apparaît-il accompagné (ou même précédé) de Hölderlin [51] ? Pourquoi cette double entrée est-elle contemporaine de la première position de la question de l'art ?

Et pourquoi cette position de la question de l'art (comme *Überwindung* de l'esthétique) se fait-elle déjà contre Nietzsche[52] ?

Sans doute ces questions sont-elles trop vastes pour qu'on puisse espérer y répondre ici. Il n'est peut-être pas impossible, néanmoins, d'esquisser à très grands traits une sorte d'hypothèse. Elle aurait d'ailleurs, nécessairement, là encore, la forme d'un soupçon. Elle reviendrait à demander si dans ce silence de *Sein und Zeit,* dans le délai imposé à l'entrée en scène de Nietzsche, dans le « refuge » cherché, au même instant, du côté de Hölderlin — dans l'obstination, surtout, avec laquelle, pendant plus de dix ans, Heidegger s'acharnera à commenter Nietzsche *contre lui-même* pour le subordonner à la métaphysique —, il n'y aurait pas comme les symptômes d'une certaine crainte ou d'une certaine peur (plus qu'une méfiance, en tout cas) éprouvée devant Nietzsche, devant une *menace* représentée par Nietzsche. La menace serait bien entendu le fait d'une promixité. Mais à la différence de la proximité « hégélienne », la proximité serait telle, ici (si peu ou mal aperçue, si difficilement repérable comme telle), que le « stratagème de l'*Ent-fernung* » risquerait de se révéler impuissant, c'est-à-dire incapable de la contenir ou de l'écarter, et qu'il n'y aurait peut-être aucun recours — sinon dans la force ou la dénégation — qui permît de s'en dégager.

Un tel soupçon ne va pas de soi. Il est même, sans doute, formulé en ces termes, incongru ou choquant. Qu'est-ce que la *peur* pourrait avoir à faire ici ? Pour un peu, on verserait dans la psychologie. Il est vrai que, puisqu'il s'agit de Nietzsche, on pourrait encore entretenir l'espoir de ne pas se montrer trop incapable de maintenir une certaine « inspiration » et de savoir éviter que, de la « grande psychologie », on n'aille retomber dans le psychologisme. Mais qu'est-ce qui

serait à même, au juste, de garantir un tel espoir ? Il faut donc observer une certaine prudence. C'est pourquoi, de ce soupçon, on ira chercher la justification dans l'obligation, à laquelle Heidegger lui-même s'est soumis, de mettre en rapport, ou de comparer l'un à l'autre, quant à la question de la *Sache des Denkens,* Hegel et Nietzsche. Les exemples ne manquent pas. On n'en retiendra qu'un. Il s'agit de ce passage de la *Parole d'Anaximandre* auquel nous nous sommes déjà référés et où Hegel apparaît comme « le seul penseur de l'Occident qui ait fait l'épreuve pensante de l'histoire de la pensée ». Il y est en fait aussi question de Nietzsche.

> « Si le jeune Nietzsche arrive bien, à sa manière, à entrer en rapport vivant *(lebendiges Verhältnis)* avec la personnalité *(Persönlichkeit)* des philosophes préplatoniciens, les interprétations qu'il donne de leurs textes n'en sont pas moins conventionnelles, sinon superficielles. Le seul penseur de l'Occident qui, dans la pensée, a été touché par l'histoire de la pensée, c'est Hegel. »

On voit où passent les différences, ou plutôt la différence : Nietzsche n'a pas fait, comme Hegel, l'épreuve pensante de l'histoire de la pensée. Cela ne veut pas dire qu'il n'a pas *pensé.* Cela veut dire que son rapport à l'histoire de la pensée n'est pas un rapport lui-même pensant, *denkend.* C'est un rapport vivant, *lebendig,* non avec la pensée elle-même, mais avec la *personnalité* des penseurs. En le soulignant d'ailleurs, Heidegger est absolument fidèle aux propres déclarations de Nietzsche[54]. Mais en quoi cette « insuffisance » de Nietzsche peut-elle éclairer la menace ou le danger dont il devrait être question ? En quoi sa désignation par Heidegger serait-elle symptomatique ?

Sans doute, de fait, n'y aurait-il là rien de très significatif, si l'on ne se souvenait que c'est précisément dans le rapport pensant à l'histoire de la pensée que se joue, dans la dangereuse mais salutaire (ou du moins espérée telle) proximité à Hegel, toute la « stratégie » de la pensée vis-à-vis de la métaphysique. C'est

« contre » Hegel (*tout contre* Hegel) que se « décide », on l'a vu, la possibilité même de l'*Überwindung* de la métaphysique — Hegel, évidemment, compris. Et bien qu'on puisse entrevoir que l'insurrection nietzschéenne contre le nihilisme aura joué, dans cette « décision », un rôle initiateur ou provocateur, c'est sur le geste hégélien à l'égard de toute l'histoire de la philosophie que se règle, pour le dérégler et s'en démarquer, le geste heideggérien à l'égard de toute l'histoire de la pensée. Le symptôme, ici, c'est le mépris ou l'aversion, le refus inlassablement répété de tout ce qui pourrait prendre l'allure d'un rapport empirique, historique (historisant), psychologique, avec le passé de la philosophie. L'histoire *(Geschichte)* de la philosophie est l'histoire de la pensée, c'est-à-dire le destin de l'être, dont chaque philosophie est la dispensation, la marque ou l'empreinte, la trace. Comme telle, la pensée est *anonyme.* Un peu, *mutatis mutandis,* comme la littérature pour Valéry et pour Borges (ou pour Blanchot — mais Blanchot a lu Heidegger[55]), la philosophie (la pensée) est de nul auteur. Ça pense, l'être (ou la vérité) donne à penser — *presque* à la manière dont l'Absolu, dans Hegel, (se) donne à penser. Il s'en faut juste d'une certaine positivité, c'est-à-dire de la réflexivité. Mais il n'est pas non plus un nom de philosophie qui puisse s'écrire sans guillemets. Le nom *propre* d'un philosophe est la pensée elle-même.

Bien entendu, ce refus de prendre en compte l'*auteur* (et avec lui le personnage, la personnalité, le sujet, etc.) est rigoureusement fondé. Le geste de Nietzsche à l'égard des « figures vivantes de la philosophie » est en effet solidaire, on le sait, du simple renversement (des valeurs) de la métaphysique, c'est-à-dire, en l'occurrence, de la substitution de l'art à l'« instinct de la vérité » (« Nous avons l'art pour ne pas périr de la vérité ») à partir de laquelle s'organise

toute la lecture de la philosophie grecque esquissée en 1873 [56]. De la même manière, ce geste fait système avec l'essai de retournement de la rhétorique contre la philosophie (l'être est une métaphore, etc. [57]) comme avec les projets, plus tenaces peut-être, d'une « physiographie » ou d'une typologie des philosophes, — projets dont on sait qu'ils restent tous, chaque fois, prisonniers de l'économie conceptuelle même qu'ils prétendent dénoncer. Cela n'a plus besoin, aujourd'hui, d'être démontré.

Mais là n'est peut-être pas l'essentiel. Ou du moins est-il permis de se demander si dans ce refus, aussi bien fondé soit-il, de considérer l'*auteur*, ne se dissimulerait pas autre chose, un autre refus, ou le refus d'autre chose que l'auteur (le « sujet philosophique ») et que recouvrirait pourtant le concept d'auteur. C'est la raison pour laquelle il n'est sans doute pas indifférent de relever que, douze ans avant *Sein und Zeit* (avant le « commencement », donc), dans la thèse d'habilitation sur Duns Scot, le nom de Nietzsche apparaît bel et bien, et la question du « sujet philosophique » est débattue. C'est dans l'introduction. Il s'agit d'un développement préliminaire consacré à la notion d'histoire de la philosophie. Il faut lire tout ce texte :

> « L'histoire de la philosophie entretient avec la philosophie un autre rapport que celui, par exemple, de l'histoire des mathématiques avec les mathématiques. Or cela ne tient pas à l'*histoire* de la philosophie, mais à l'histoire de la *philosophie*.
>
> Ceux qui en jugent du dehors, maintes fois aussi peut-être ceux qui sont dedans, s'imaginent qu'il faut voir dans l'histoire de la philosophie une suite de solutions aberrantes, d'« erreurs » sujettes à se répéter plus ou moins. Ajoutez que les philosophes restent divisés sur ce qu'est la philosophie elle-même, et le caractère incertain de la philosophie comme science semble alors un fait définitivement acquis. Une autre réalité cependant se découvre au regard vraiment apte à comprendre. La philosophie a certes valeur, au même titre que tout autre science, comme valeur de culture. Mais en même temps, ce qu'elle a de plus propre, c'est d'élever une prétention à valoir et à œuvrer comme valeur de vie. Le fond de la pensée philosophique est plus qu'une matière

scientifique, à laquelle on se consacre par préférence personnelle, et par volonté de promouvoir ou de participer à la configuration de la culture. La philosophie vit en même temps dans une tension *(Spannung)* avec la personnalité vivante *(lebendige Persönlichkeit),* elle puise dans ses profondeurs et dans sa plénitude de vie contenu et prétention à valoir. D'autant que par là même il y a au fond de toute conception philosophique une prise de position personnelle *(eine persönliche Stellungnahme)* du philosophe concerné. Ce fait pour la philosophie d'être déterminée par le sujet *(dieses Bestimmtsein aller Philosophie vom Subjekt),* Nietzsche l'a exprimé dans sa manière de pensée inexorablement âpre et dans son aptitude à la représentation plastique *(plastische Darstellungsfähigkeit),* en lui appliquant cette formule : « L'instinct qui fait de la philosophie » *(Trieb, der philosophiert).*

Vu la constance de la nature humaine il devient désormais compréhensible que les problèmes philosophiques se répètent dans l'histoire. Ce qu'elle permet d'établir, ce n'est pas tellement un déploiement *(Entwicklung)* au sens où l'on procéderait constamment à de nouvelles questions à partir du fondement que présenteraient les solutions acquises auparavant, qu'un éploiement et un épuisement *(Auswicklung und Ausschöpfung)* d'un secteur philosophique limité. Cet effort toujours prêt à recommencer autour d'un groupe de problèmes plus ou moins identique, cette permanence constante de l'esprit philosophique ne fait pas que *permettre,* il *exige* une conception correspondante de l'« histoire » de la philosophie [58]. »

Il est donc bien là question du *sujet philosophique,* c'est-à-dire du sujet de la philosophie. Et non seulement il est question du sujet, mais il est encore question de *valeur de vie,* de *personnalité vivante,* de *prise de position personnelle,* etc. Nietzsche, c'est évident — et quand bien même il s'agirait ici plutôt d'une sorte de *vulgate* nietzschéenne —, « travaille » ce texte. Mais on voit aussi comment, en des termes déjà proches de ceux qui seront utilisés plus tard, le véritable problème qui s'agite là, c'est celui, kantien, de savoir s'il y a une disposition de la nature humaine à la métaphysique, — et comment la référence à Nietzsche, à la *pulsion philosophique,* ainsi « détournée », sert en fait à *écarter, déjà,* la question du sujet de la philosophie (comme, et en même temps, celle de l'*Entwicklung* « hégélienne ») au profit de la loi de la répétition, de l'*Auswicklung* et de l'*Ausschöpfung* du même.

Le sujet est donc bien déjà, entre les lignes (et par la vertu d'une lecture rétrospective), ce qui *menace.* Et ce qui ne menace pas autre chose, en réalité, sous le nom de « permanence constante de l'esprit philosophique », que la pensée elle-même, ou du moins ce qui s'appellera plus tard la pensée — une fois achevée la double traversée de la phénoménologie ou la traversée des deux phénoménologies.

Mais pourquoi le sujet menace-t-il ? Et qu'est-ce qui menace en lui ?

On connaît les raisons explicites pour lesquelles Heidegger s'est toujours « méfié » du sujet, c'est-à-dire a toujours « condamné » l'oubli moderne de l'être dans et comme l'ontologie de la subjectivité ou de la « subjectité », dans toutes ses variantes (cartésienne, leibnizienne, hégélienne, schellingienne, etc.) et dans toutes ses conséquences (l'anthropologie en général, l'historisme et le psychologisme, la théorie des images ou des conceptions du monde, etc.). Mais quand il s'agit de Nietzsche, est-ce bien tout ? Ces raisons sont-elles suffisantes ? N'intervient-il pas autre chose ? Plus précisément : lorsque la question du sujet est la question du *sujet de la philosophie,* et lorsque celle-ci se confond avec la question de l'*auteur,* que se passe-t-il ? Qu'est-ce qu'entraîne avec lui le refus de tenir compte de l'auteur et la volonté de ne référer la pensée qu'à elle-même ?

Voici, par exemple, l'ouverture du troisième cours sur Nietzsche : *La Volonté de puissance en tant que connaissance* (1939). La réponse y est contenue :

> *« Nietzsche en tant que le penseur de l'achèvement de la métaphysique.*
>
> Qui est Nietzsche, avant tout : *qui il sera,* — nous le saurons dès que nous serons en mesure de penser la pensée qu'il a structurée dans cet agencement de mots : *la Volonté de puissance.* Nietzsche est ce penseur qui a parcouru l'itinéraire de la pensée menant à la Volonté de puissance. Qui est Nietzsche, — nous ne l'apprendrons jamais par une biographie, ni par une recension *(Darstellung)* du contenu de ses ouvrages. Qui est Nietzsche, nous ne voulons ni ne devons non plus le savoir, tant que nous n'entendons par là

que la personnalité *(Persönlichkeit)* et la figure historique et l'objet psychologique et ses productions.

Qu'est-ce à dire ? Nietzsche n'a-t-il pas lui-même achevé, comme dernière œuvre, destinée à l'impression, cet écrit intitulé *Ecce homo — comme on devient ce que l'on est ? Ecce homo* ne prononce-t-il pas comme sa dernière volonté, à savoir que l'on s'intéresse à cet homme lui-même, et que l'on se fasse dire par lui cela même qui remplit les chapitres de ce livre : *Pourquoi je suis si sage. Pourquoi je suis si intelligent. Pourquoi j'écris de si bon livres. Pourquoi je suis une fatalité (Schicksal) ?* N'est-ce pas là le comble d'une délirante apologie de soi-même, d'un narcissisme sans bornes ?

C'est là un procédé gratuit et partant souvent pratiqué que de présenter cette exhibition de son propre être et de son propre vouloir *(diese Selbstveröffentlichung seines eigenen Wesens und Wollens)* comme le prodrome de l'imminente folie. Toutefois, dans *Ecce Homo,* il ne s'agit ni d'une autobiographie ni de la personne de « Monsieur Nietzsche », mais à vrai dire d'une « fatalité » ; non pas d'un sort *(Geschick)* individuel, mais de l'histoire *(Geschichte)* d'une période des Temps modernes en tant que moment final de l'Occident.

(.....)

Nietzsche lui-même s'est composé une figure ambiguë, et il lui a fallu le faire à l'intérieur de sa propre sphère intellectuelle comme de celle du temps présent. C'est maintenant à nous de saisir ce qu'il y a d'annonciateur et d'unique, de décisif et de définitif, soit de définitivement valable, derrière cette ambiguïté. La condition préalable pour y réussir, c'est de nous détourner de « l'homme », de même de « l'œuvre », c'est-à-dire pour autant que celle-ci ne serait vue que comme l'expression de l'humain, soit à la lumière de l'homme. Car même l'œuvre en tant qu'œuvre nous demeurera hermétiquement close, tant que pour la comprendre sous une forme quelconque, nous serons encore à loucher du côté de l'homme qui l'a créée, au lieu de nous interroger sur l'être et sur le monde qui en premier lieu fondent l'œuvre. Ni la personne de Nietzsche, ni son œuvre ne nous regardent, pour autant que nous ferions de l'un et l'autre, dans leur mutuelle appartenance, un objet de recension historique et psychologique.

Ce qui seul doit nous concerner, c'est la *trace (die Spur)* que la marche de la pensée vers la Volonté de puissance a laissée dans l'histoire de l'Etre, soit : dans les districts encore vierges des décisions futures.

Nietzsche est du nombre des penseurs essentiels. Par « penseurs », nous désignons ces élus parmi les hommes, qui ont été prédestinés à ne penser jamais qu'une pensée *unique* — et cela toujours « au sujet » de l'*étant en totalité (das Seinde im Ganzen).* Chaque penseur ne pense qu'*une seule pensée*[59]... »

Il n'y a rien, dans ce texte, à quoi l'on ne puisse pas ou même à quoi l'on ne doive pas entièrement souscrire. Comme le dit le *Gai Savoir,* qui n'est pas plus absent, dans ces lignes, que *Ecce Homo :* « Mais laissons là Monsieur Nietzsche. » Il n'y a donc pas à *revenir* sur cette condamnation ou cette exclusion (du point de vue de la pensée) du sujet et de l'auteur, de la biographie, de la psychologie, etc. Ou si l'on préfère, il ne s'agit pas d'opposer en retour Monsieur Nietzsche à « Heidegger », ni les « droits » du sujet à l'« impérialisme » de la pensée. Encore moins d'aller chercher dans Nietzsche — dans les livres et dans le reste — de quoi démentir le « traitement » heideggérien : on sait parfaitement qu'on se heurterait à des textes contradictoires, et ce serait, aux termes de ces intentions du moins, insignifiant. Nul n'ignore plus, de toute façon, ce que valent en cette matière la psychologie et tous les « retours au sujet » qu'on voudra. Ou plutôt ce qu'ils masquent : et c'est bien, en effet, l'absence de *pensée.*

Ce qui nous intéresse ici, on s'en sera déjà douté, ce n'est ni le sujet ni l'auteur. Ce n'est pas davantage l'« autre », quoi qu'on mette là-dessous, du sujet ou de l'auteur. Ce serait plutôt (pour nous en tenir, provisoirement, à la seule question du sujet) ce qui est *aussi* en jeu dans le sujet, tout en étant absolument irréductible à quelque subjectivité (c'est-à-dire à quelque objectivité que ce soit) ; ce qui, dans le sujet, déserte (a toujours déjà déserté) le sujet *lui-même* et qui, antérieurement à toute « possession de soi » (et sur un autre mode que celui de la dépossession), est la dissolution, la défaite du sujet dans le sujet ou *comme* le sujet : la (dé)constitution du sujet ou la « perte » du sujet, — si du moins l'on pouvait penser la perte de ce qu'on n'a jamais eu, une sorte de perte (de « soi ») « originaire » et « constitutive »[60].

Or c'est à cela précisément que touche le texte de Heidegger. Mais c'est pour aussitôt (ou même à l'avance) le reprendre, le relever (c'est-à-dire aussi le

sublimer) dans et comme la pensée. Cela, — c'est la « folie », et la « folie » telle qu'elle se déclare, ou plutôt ne se déclare pas dans *Ecce Homo,* dans cette exhibition du sujet, de son « être propre » qu'on pourrait prendre pour « le comble d'une délirante apologie de soi-même », si « Nietzsche », par bonheur, n'avait pas parlé de « lui » comme d'une *fatalité* ou d'un *destin.* Tout se passe donc — et c'est parfaitement lisible dans ce texte — comme si la « stratégie » de la pensée n'avait pas d'autre *raison* (et d'abord de détruire le sujet) que dans ce geste conjuratoire à l'égard de la folie. Dans le sujet, dans le concept de sujet, le danger le plus redoutable, la menace la plus forte, ce serait précisément ce qui menace *d'une certaine manière* le sujet. Et sous le nom du sujet, ce qui serait écarté, refusé, ce serait en fait la « perte », la mauvaise « perte » du sujet.

Mais cette opération ne se fait pas toute seule. Ni d'un seul coup. Elle implique même peut-être toute la lecture, ou plutôt toute l'interprétation de Nietzsche. C'est ce qu'il faut essayer de comprendre maintenant.

Conjurer la folie : l'appropriation de l'impensé

> « Homme » signifie « penseur » : c'est là qu'est la démence.
>
> Nietzsche (note pour *La Tragédie et les esprits libres,* 3, 1)

> Le parallélisme entre les descriptions de Heidegger et cette position n'est pas contestable.
>
> Il s'établit :
>
> — malgré la réserve que m'inspire Heidegger ;
>
> — malgré la différence des voies suivies. Plus encore toutefois que le texte du tome I de *Sein und Zeit,* (selon l'apparence du moins) l'impuissance où il s'est trouvé d'en écrire le tome II me rapproche de Heidegger.
>
> Je veux indiquer d'autre part les différences notables :

> — je suis parti du rire et non, comme le fait dans *Was ist Metaphysik ?* Heidegger, de l'angoisse : des conséquences en résultent peut-être, sur le plan, justement, de la souveraineté (l'angoisse est un moment souverain, mais se fuyant lui-même, négatif) ;
>
> — l'œuvre publié de Heidegger, autant qu'il me semble, est plutôt une fabrique qu'un verre d'alcool (ce n'est même qu'un traité de fabrication) ; c'est un travail professoral, dont la méthode subordonnée reste *collée* aux résultats : ce qui compte au contraire à mes yeux est le moment du *décollement,* ce que j'enseigne (s'il est vrai que...) est une ivresse, ce n'est pas une philosophie : je ne suis pas un philosophe, mais un *saint,* peut-être un fou.
>
> Bataille *(Méthode de méditation. L'Expérience intérieure)*

> Ce qui m'oblige d'écrire, j'imagine, est la crainte de devenir fou.
>
> .....
>
> Je prends ces quelques lignes à mon compte : « Je ne veux pas devenir un saint, j'aime mieux être pris pour un guignol... Et pourtant — mais non pas « pourtant », car il n'y a encore jamais eu rien d'aussi menteur que les saints — la vérité parle par ma bouche[61]. »
>
> Bataille (*Sur Nietzsche*-Préface/Première partie. *F. Nietzsche.* III)

Si elle ne pouvait concerner que la seule « folie » (si l'on pouvait isoler, d'une manière ou d'une autre, la « folie » elle-même), l'opération serait sans doute relativement simple. Elle l'est d'ailleurs toujours un peu, — ou du moins est-elle toujours animée, au début, par l'espoir d'une certaine simplicité. Le schéma est connu. Il suffirait en effet de montrer que la « folie » de Nietzsche se laisse assez mal envisager dans les catégories de la « représentation médico-scientifique » et qu'elle résiste dans son originalité, sa singularité, sa spécificité propres, à la description clinique, à la nosographie, au diagnostic, etc. Le discours psychiatrique serait impuissant à la maîtriser, de même, par exemple, qu'il n'a pas vraiment de prise sur la « folie » de

Hölderlin. Il ne serait pas faux (il est au contraire *exact*), mais insuffisant. Cette insuffisance serait évidemment due à la stricte subordination des catégories de la représentation médicale aux catégories de la représentation philosophique (moderne) de la subjectivité. La représentation médicale, autrement dit, supposerait déjà la représentation elle-même, la certitude (ou la conscience) de la pensée comme pensée subjective. Par conséquent, elle prendrait appui sur un concept pré-déterminé du sujet comme *être-propre* (propriétaire de soi, identique à soi, adéquatement représenté ou représentable dans son nom, ses actes, son discours, etc.) — ou inversement, mais cela revient au même, comme *être-autre* (aliéné, dépossédé, partagé, irreprésentable, etc.). On n'aurait aucun mal à montrer alors que cette représentation du sujet, dans sa contradiction même, n'est jamais qu'un effet secondaire de l'impuissance où est la représentation à rendre compte de la pensée comme telle. La relève de la « folie » serait donc assurée au principe même de l'opération. Et de telle sorte, finalement, que l'opération pourrait même ne pas avoir lieu, ou se réduire, pratiquement, à rien. Ce serait d'une facilité sans pareil, il suffirait d'un mot...

Mais c'est de toute évidence ce qu'il est impossible de faire. Et pour deux raisons au moins.

Parce que d'une part, il s'agirait en fait d'une pure et simple exclusion de la folie, fondée sur la présupposition de cela même qu'il aurait fallu « sortir » (ou sauver) de l'opération — c'est-à-dire la pensée. Si l'on préfère, cela reviendrait à dénier à l'avance la possibilité même de la folie, comme par la seule autorité de cet « argument » définitif (auquel du reste Heidegger ne renonce jamais tout à fait) : un *penseur* ne saurait être *fou*.

Parce que d'autre part — mais c'est la même difficulté —, en mettant en jeu la pensée, au sens fort,

l'essence de la pensée comme telle (pour l'opposer, aussi bien, à ce que « Nietzsche lui-même » pouvait penser comme la pensée), le risque ne serait jamais levé d'effacer d'un coup la singularité ou l'originalité du « cas Nietzsche » (au sens non clinique du terme), quand bien même on s'efforcerait ensuite d'insister sur l'*unique pensée* qui habite et constitue chaque penseur et de métamorphoser le *cas* en *exemple*. L'exemplarité ne serait pas autre chose que celle de la pensée dans sa généralité même, ce par quoi il n'y a de pensée que de l'*étant en totalité*[62].

C'est pourquoi l'opération, prise, comme de juste, entre son désir de simplicité et ce qui la rend impossible, n'est jamais facile, mais longue, tortueuse, fragile et menacée dans sa fragilité. Il faut surtout qu'elle se reprenne, elle n'est jamais terminée. Il lui faut sans cesse se frayer un passage dans sa propre impossibilité. Si cette impossibilité tient toute dans la *position* de la pensée, cela veut dire que le passage doit toujours être frayé dans la question : que faut-il entendre par la pensée ? Qu'appelle-t-on penser ? Que faut-il entendre dans la pensée de Nietzsche et dans la pensée en général ? C'est la question herméneutique par excellence. Cela revient donc à dire que la relève (désirée) de la folie suppose l'interprétation (que cependant, du même coup, elle doit autoriser). La folie ne s'isole pas, la folie ne peut pas s'exclure. Toute l'interprétation piétine dans cet enclos. Mais comment ?

Dans l'ouverture du cours sur *la Volonté de puissance en tant que connaissance,* il s'agit d'arracher ce qu'on pourrait appeler le *dire-je* d'*Ecce Homo* au narcissisme, à l'égocentrisme, au subjectivisme. Il s'agit d'y montrer la perte du sujet. Tout repose par conséquent sur l'interprétation du : *« je suis une fatalité »,* immédiatement pensée non pas comme la fatalité du *dire-je,* mais comme la fatalité même de la pensée. C'est toujours cette sorte de perte *fatale* qui retient Heidegger. Mais il va de soi que si la fatalité est ici la

fatalité même de la pensée du penseur, rien ne peut garantir que la perte du sujet soit une perte effective. Il faut donc, dans la fatalité de la pensée, dans le : *je suis une pensée fatale,* viser autre chose que la pensée du penseur ; ou, plus exactement, viser dans la pensée du penseur ce qui échappe au penseur, à la pensée strictement « consciente » du penseur. Tâche délicate, s'il est quand même impossible de ne pas du tout se référer à ce que le penseur lui-même a pensé comme la pensée. Il est alors nécessaire — c'est la seule solution « possible » — d'entendre dans la fatalité, le destin *(das Schicksal),* au-delà de ce que Nietzsche a voulu faire dire à ce mot, et cependant dans une certaine fidélité à ce qu'il a pressenti, ce qui transcende, dans la pensée, la pensée même. C'est vraisemblablement cette nécessité qui gouverne, du début à la fin, le mouvement d'ensemble du *Nietzsche* et contraint l'interprétation à s'accomplir dans un retour à la question de « l'histoire de l'Etre », où l'on peut lire, en effet, ceci :

> « Tout penseur transgresse *(überschreitet)* la limite intérieure de chaque penseur. Mais semblable transgression ne constitue pas un « mieux-savoir » puisqu'elle-même ne consiste qu'à maintenir le penseur dans la revendication *(Anspruch)* immédiate de l'être et ainsi à demeurer dans ses propres limites. Mais ces limites à leur tour consistent en ce que le penseur ne puisse jamais dire lui-même ce qu'il a de plus propre *(sein Eigenstes).* Il faut que ceci demeure inexprimé (non-dit/*ungesagt*), parce que le mot dicible *(das sagbare Wort)* reçoit sa détermination à partir de l'indicible *(das Unsagbare).* Toutefois ce que le penseur a de plus propre n'est pas sa possession *(sein Besitztum),* mais la propriété de l'être *(das Eigentum des Seins)* (...)
>
> L'historialité d'un penseur (la manière dont il a été revendiqué par l'être pour l'histoire et dont il correspond à la revendication) ne se mesure jamais selon le rôle historiquement calculable que peuvent jouer ses opinions, à chaque fois nécessairement mésinterprétées de son vivant, lors de leur circulation publique. L'historialité du penseur, qui n'entend pas le penseur lui-même, mais l'être, a sa mesure dans la fidélité originelle du penseur à sa limite intérieure. *Ne pas* connaître celle-ci et ne pas la connaître notamment en vertu de la proximité de l'inexprimé indicible, c'est là le don caché *(das verborgene Geschenk)* que l'être fait à ces

quelques rares, appelés à cheminer sur le sentier de la pensée (...)

Ici il n'est pas question de la psychologie des philosophes, mais uniquement de l'histoire de l'être [63]. »

On voit qu'il est encore fait recours ici au « stratagème de l'é-loignement ». Mais cela n'a rien d'étonnant, quelles que soient les conséquences qu'il faudra bien en tirer quant au rapport qui s'établit ainsi entre la proximité et l'indicible, entre le mot (la parole/*das Wort*) et le *plus propre* du penseur que la limite intérieure de sa pensée l'empêche d'atteindre. Ce qui nous importe pour l'instant, c'est que dans ce mouvement, la perte du sujet — pour ne pas être la folie — commande que la pensée, dans son essence la plus intime, dans son destin propre, se pense comme l'*impensé* lui-même. La seule possibilité offerte pour écarter la menace de la folie, c'est-à-dire la (dé)constitution du sujet, serait de penser la (dé)constitution de la pensée *comme* l'impensé, — par quoi, précisément, cherchait à se faire la séparation d'avec Hegel (de cela aussi, il faudra tirer les conséquences).

Ainsi, lorsqu'il s'agira, quelques années plus tard, de revenir à Nietzsche — dans le cours de 1951 (nécessairement) intitulé *Qu'appelle-t-on penser ?* —, le même mouvement sera récapitulé en une page, mais cette fois de manière plus explicite encore. La *perte* y sera bien donnée comme l'*impensé.* Et la question de la pensée (c'est-à-dire la question de la folie) viendra se rassembler dans l'interminable litanie conjuratoire du : *ce qui donne le plus à penser est que nous ne pensons pas encore,* où il n'est peut-être pas interdit d'entendre l'écho à peine assourdi (mais inversé) d'une autre litanïe, plus ouvertement liée à l'espérance du salut, et qui est celle du : *tu ne me chercherais point, si tu ne m'avais déjà trouvé :*

« ... pour que nous puissions seulement rencontrer la pensée de Nietzsche, il nous faut d'abord la trouver. Ce n'est que lorsque nous aurons réussi à la trouver que nous aurons le droit de chercher à perdre de nouveau ce que cette pensée a pensé. Ceci — la perdre — est plus difficile que cela : la

trouver. Car perdre quelque chose ne signifie pas dans un tel cas la « laisser simplement tomber », la laisser derrière soi et l'abandonner *(etwas bloss fallen lassen, es hinter sich lassen und preisgeben).* « Perdre » veut dire ici se libérer véritablement de ce que la pensée de Nietzsche pensait. Mais cela ne se produit que d'une façon, c'est-à-dire que si nous mettons en liberté de nous-mêmes, et comme un monument pour notre mémoire *(zum Andenken),* ce que Nietzsche a pensé, si nous lui ouvrons l'espace libre de sa propre richesse essentielle et que par là nous le laissions dans le lieu auquel par lui-même il appartient. Nietzsche avait le savoir de ces rapports entre découvrir, trouver et perdre, un savoir qui devait devenir toujours plus clair durant la marche qu'il fit sur son chemin. Car c'est ainsi seulement qu'il faut comprendre qu'à la fin de son chemin il ait pu exprimer ces rapports avec une effrayante clarté. Ce qu'il avait encore à dire de ce point de vue tient sur l'un des billets qu'il dépêchait à ses amis dans les jours qui entourent ce 4 janvier 1889, où il s'écroula dans la rue et sombra dans la folie. On appelle ces billets « billets de la folie ». Selon le mode de représentation médico-scientifique, cette désignation est exacte. Pour la pensée, elle demeure cependant insuffisante. L'un de ces billets est adressé au Danois Georg Brandès qui, l'année 1888 à Copenhague, a tenu les premiers cours publics sur Nietzsche.

Posté de Turin 4-1-89.

A MON AMI GEORG !

Après que tu m'as eu découvert, ce n'était pas un exploit de me trouver : la difficulté est maintenant celle de me perdre...

LE CRUCIFIÉ

Nietzsche savait-il que quelque chose d'inoubliable était venu par lui dans les mots ? Quelque chose d'inoubliable pour la pensée ? Quelque chose d'inoubliable pour la pensée sur quoi la pensée doit toujours faire à nouveau retour, plus elle devient pensante ? Il le savait. Car la phrase décisive, à laquelle nous conduisent les deux points, n'est plus adressée seulement au destinataire du billet. Cette phrase exprime par excellence un rapport lourd de destin *(ein geschickhaftes Verhältnis) :* « la difficulté est maintenant celle de me perdre... » Maintenant, et pour tous et pour l'avenir.

.....

Comment pourrions-nous avoir une pensée pour la pensée de Nietzsche alors que nous ne pensons pas encore ? (...) Qu'elle [la pensée de Nietzsche] ne soit pas encore trouvée fait partie de ce qui donne à penser. Que nous ne soyons préparés en rien à oublier véritablement ce que nous aurions

> trouvé, au lieu de passer outre simplement et le contourner, cela fait partie de ce qui donne le plus à penser. Cette façon de « contourner » s'accomplit souvent sous une forme candide, c'est-à-dire qu'elle étale une présentation d'ensemble de la philosophie de Nietzsche. Comme s'il y avait une présentation *(Darstellung)* qui ne soit déjà une interprétation *(Auslegung)* jusque dans les recoins les plus intimes. Comme s'il pouvait y avoir une interprétation qui éviterait d'être une prise de position, ou même, à travers le mode d'approche, d'être déjà un refus et une réfutation implicite ? Mais un penseur ne se laisse jamais vaincre par le fait qu'on le réfute et qu'on entasse autour de lui une littérature de réfutation *(eine Widerlegungslitteratur).* La pensée d'un penseur ne se laisse surmonter *(verwinden)* que lorsque l'impensé dans son pensé est re-situé dans sa vérité initiale. Par là cependant le dialogue de pensée avec le penseur n'est pas rendu plus facile, mais bien au contraire il ne fait d'abord qu'atteindre l'acuité croissante d'une dispute *(Streit)*[64]. »

Perdre ne veut donc pas dire *laisser simplement tomber.* Perdre, qui est plus difficile que trouver, n'est pas perdre. Ce qu'on ne laisse pas simplement tomber, ce qu'on reprend pour ne pas le perdre, c'est non pas simplement ce qu'on ramasse (ce qu'on trouve), mais proprement ce qu'on *relève*[65]. La « perte » est ici l'*Aufhebung* elle-même.

C'est la raison pour laquelle, la « perte » consiste — et c'est le geste économique par excellence — à « se libérer de ce que la pensée de Nietzsche pensait ». Il ne faut donc pas « obéir » à Nietzsche que lorsque (et pour autant que) sa pensée exige d'elle-même qu'on la perde. Cette exigence est celle de la « folie ». Ce n'est pas un hasard si elle se retrouve dans la citation du *Zarathoustra* sur quoi s'achève la préface d'*Ecce Homo.* Mais ce n'est pas non plus un hasard si Heidegger choisit plutôt de se référer à un texte écrit par Nietzsche lui-même et non pas mis dans la bouche de Zarathoustra (c'est une *lettre*) et s'il se garde d'en remarquer l'étrange signature (le crucifié) dans le moment même où il efface la singularité du destinataire (« la phrase décisive ... n'est plus adressée seulement au destinataire du billet »)[66]. Il faut obéir à l'exigence de la perte, mais dans la mesure seulement où cette perte peut ne pas être la perte folle, dé-

mente, in-sensée de « Nietzsche » dans tous les noms de l'histoire et tous les personnages de l'universelle fabulation. L'exigence de la « perte » est donc l'exigence de la *relève* de la pensée dans l'impensé, c'est-à-dire dans ce qui, n'étant pas encore pensé, fait que nous ne pensons pas encore, mais que nous sommes par là même appelés à penser. Et comme cela finit par se dire clairement, la « perte », ce n'est rien d'autre que l'*appropriation* elle-même, la *Verwindung* de l'impensé. De la même manière que dans le débat *(Streit)* avec Hegel, et pour les mêmes raisons peut-être, le mouvement de la *Verwindung* ressemble à s'y méprendre à celui de l'*Aufhebung.*

L'opération sur l'œuvre (la désorganisation)

La *Verwindung* — la « perte » ainsi entendue —, pour autant qu'elle pourrait s'effectuer, protégerait de la folie. Comme l'*Aufhebung,* dont Bataille avait sans doute soupçonné qu'elle remplissait une fonction analogue [67], — et quelle que soit la différence qui sépare le *résultat* de l'une et de l'autre, c'est-à-dire quelle que soit, dans l'un ou l'autre cas, la *qualité* (« positive » ou « négative ») du refuge cherché.

Reste encore à savoir, cependant, ce qui menace *plus précisément* dans la folie. Pourquoi vouloir écarter à tout prix la folie ? Qu'est-ce donc que la folie, pour effrayer à ce point, et pousser la pensée à de telles *extrémités ?* Et que faut-il conjurer au juste dans la folie ? La nature même du geste heideggérien à l'égard de la folie, son allure si l'on veut, laisse entrevoir, on a tenté de l'indiquer, que le « sujet » (il n'y a pas d'autre mot) est encore ce qui reste en question. Mais que faudrait-il entendre ici par « sujet », s'il est de toute manière exclu qu'il puisse s'agir du *sujet* lui-même, du sujet psychologique et philosophique (de la conscience, du vouloir, du désir, de l'affect, etc.) ?

La mise à l'écart de la folie suppose, on l'a vu, non seulement l'appropriation de la pensée du penseur,

mais, selon la *logique* de la « perte », l'appropriation de l'impensé de cette pensée. C'est là, bien entendu, que l'herméneutique atteint son extrême limite. Mais l'une et l'autre appropriations, le texte de *Qu'appelle-t-on penser ?* le montre bien, sont étroitement solidaires. C'est le déjà pensé, disait *Identité et différence,* qui prépare l'impensé. Jamais l'interprétation risquée dans *Qu'appelle-t-on penser ?* n'aurait pu se faire sans l'immense *préparation* que représente, dans sa majeure partie, le *Nietzsche.* Or la préparation, l'appropriation du déjà pensé (ou, plus rigoureusement, le « trouver », *das Finden*), — l'interprétation, au sens le plus classique du terme, dans le temps même où elle procède, on l'a vu encore, d'une première tentative pour écarter la folie, s'engage dans un travail spécifique de *préparation* (mais cette fois, dans l'acception pharmacologique de ce mot) de l'« œuvre » nietzschéenne. Il s'agit en fait, parce qu'une certaine méfiance anime Heidegger à l'égard des premiers textes comme à l'égard, aussi, du *Zarathoustra,* d'examiner le statut de ce que Nietzsche appelait lui-même son « œuvre capitale », son *Hauptwerk,* c'est-à-dire le statut de la prétendue *« Volonté de puissance ».* Ce n'est pas le lieu, ici, de revenir sur le détail de ses longues analyses, qui ne cessent pas d'ailleurs, nécessairement, de ponctuer, comme la question de la folie, toute l'entreprise de l'interprétation de Nietzsche. Un strict rapport de dépendance réciproque unit entre elles, de manière toute classique peut-être, les trois questions de l'interprétation, de la folie et de l'œuvre — ou plutôt semble vouer la question de la folie et la question de l'œuvre au traitement herméneutique. Il suffira de rappeler brièvement que ni les premiers textes (*La Naissance de la tragédie,* par exemple), ni les livres aphoristiques, ni le *Zarathoustra* ne peuvent être considérés comme des œuvres, soit comme des œuvres traditionnelles, soit — puisque le problème se pose pour ce texte « poétique » qu'est le *Zarathoustra* —

comme une *œuvre* au sens où l'entend Heidegger dans *l'Origine de l'œuvre d'art,* c'est-à-dire comme une œuvre de *Dichtung*[68]. « Nietzsche », c'est, littéralement, l'*absence d'œuvre.*

> « Nous nommons la pensée de la Volonté de puissance de Nietzsche, son *unique* pensée.
>
> .....
>
> Depuis le moment où la pensée de la Volonté de puissance lui était apparue dans sa clarté décisive (vers 1884) Nietzsche lutta jusqu'aux dernières semaines de sa lucidité (fin décembre 1888) pour la structuration conceptuelle *(um die denkerische Gestaltung)* de cette unique pensée. Dans les projets et les intentions de Nietzsche cette structuration devait prendre la physionomie de ce que lui-même nomme, au sens traditionnel du terme, l'*œuvre capitale.* Mais cette œuvre capitale ne devait jamais être achevée. Non seulement elle ne le fut point, mais elle ne devait jamais devenir une « œuvre » au sens des ouvrages *(Werke)* de la philosophie des Temps modernes, à la manière des *Meditationes de prima philosophia* de Descartes, de la *Critique de la raison pure* de Kant, de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, des *Considérations philosophiques sur l'essence de la liberté humaine* de Schelling[69]. »

Mais pour cette *absence d'œuvre,* — comme, précédemment, pour ce qui concernait la prétendue « folie » — toutes les explications empiriques sont immédiatement récusées, sans la moindre hésitation, et dans des termes où se déchiffre facilement ce qui unit l'un à l'autre le problème de la folie et le problème de l'œuvre :

> « Pourquoi le mouvement de la pensée nietzschéenne vers la Volonté de puissance ne devait-il jamais aboutir à la cohésion d'une « œuvre » pareillement constituée ? Des historiens, des psychologues, des biographes et d'autres pourvoyeurs de la curiosité humaine ne restent point courts devant un « cas » semblable. D'autant que, dans le « cas » Nietzsche, les raisons ne manquent pas aux yeux d'une opinion vulgaire pour expliquer le défaut d'une *œuvre capitale*[70]. »

Peu importe ici les raisons que l'on pourrait invoquer et qu'on ne s'est pas fait défaut, en général, d'invoquer. Seraient-elles même *exactes* — et elles le sont tout autant que le discours médical —, elles ne

toucheraient pas à l'essentiel, c'est-à-dire à la *nécessité,* eu égard à ce qui est en *cause* dans la pensée de « Nietzsche », de l'impossibilité de l'œuvre :

> « Ces explications et d'autres de l'échec de l'œuvre sont justes, elles sont même corroborées par les propres déclarations de Nietzsche. Mais qu'en est-il des présuppositions à partir desquelles ces explications sont produites avec tant d'empressement ? On suppose en effet qu'il se serait agi d'une œuvre selon le type traditionnel de l'œuvre capitale. Et voilà qui n'est pas fondé ; voilà qui est irrecevable, parce que cette idée ne répond en rien à l'essence ni au genre de la pensée de la Volonté de puissance [71]. »

L'*opération* menée ici sur l'« œuvre » correspond si bien à celle qui avait été menée, auparavant, sur la « folie », qu'il n'est plus guère possible de s'étonner si le renoncement à l'« œuvre » est mis au compte de la *lucidité* de Nietzsche et si, corrélativement, la *réorganisation* de la *« Volonté de puissance »* selon « le secret itinéraire de la pensée vers la Volonté de puissance » se fait sur les textes datés des années où « la pensée de Nietzsche parvint à sa plus sereine lucidité » :

> « Que dans ses lettres à sa sœur et à ses rares amis, de moins en moins compréhensifs, Nietzsche lui-même parle d'une « œuvre capitale », ne prouve rien en faveur de cette présupposition. Nietzsche savait clairement que même ces quelques « proches » auxquels il lui arrivait encore de se confier, n'étaient pas capables de juger ce devant quoi il se trouvait placé. Les formes changeantes de ses différentes publications sont autant de tentatives pour rendre intelligible sa pensée *(Die immer wieder anderen Gestalten, in denen er sein Denken durch die verschiedenen Veröffentlichungen zum Wort zu bringen suchte...).* Elles témoignent nettement de la parfaite lucidité avec laquelle Nietzsche jugeait nécessaire de structurer sa pensée fondamentale sous une forme tout autre que celle d'une « œuvre » au sens traditionnel. L'inachèvement, si toutefois on osait définir ainsi l'état où nous est parvenu le reliquat de la « Volonté de puissance » ne consiste point dans le fait qu'une œuvre « sur » la Volonté de puissance ne fut pas menée à son terme. Inachèvement ne signifierait rien, si ce n'est que la forme, intérieure à son unique pensée, se serait dérobée au penseur.
>
> .....
>
> Il faut tout de même que nous observions un ordre quelconque dans la progression de la pensée vers la Volonté de

> puissance, du moment que nous voulons la suivre dans sa marche (...)... Nous nous en tiendrons d'abord aux morceaux datant des années 1887-1888, période pendant laquelle la pensée de Nietzsche parvint à sa plus sereine lucidité *(in der Nietzsche die grösste Helle und Ruhe seines Denkens erreichte).* Parmi ces morceaux mêmes nous choisirons ceux-là dans lesquels la totalité de la pensée de la Volonté de puissance s'est exprimée dans sa cohésion *(Geschlossenheit)* la plus heureuse. C'est pourquoi on ne saurait considérer ces textes comme des fragments ni même comme des « morceaux ». Si nous n'en continuons pas moins à les définir ainsi c'est que nous estimons que ces différents morceaux non seulement s'ajustent ou se séparent en vertu de leur contenu, mais avant tout se distinguent selon l'intérieure structuration de la forme et du développement, selon la force de concentration et la lucidité de la pensée, le degré de perspicacité et la rigueur du dire *(das Sagen)*[72]. »

L'interprétation *préparatoire,* l'interprétation du déjà pensé, dans la mesure où elle suppose cette justification « essentialiste » de l'absence d'œuvre, renvoie pourtant, de manière paradoxale — malgré ce qu'il a fallu exclure du sujet pour que réussisse la réduction identiquement « essentialiste » de la folie — à une sorte de sujet, encore, que définissent sa lucidité, son savoir et la lucidité de son savoir. C'est le sujet, classique, des intentions, du vouloir-dire, — sans lequel il n'est pas d'interprétation possible. Mais ce renvoi, cette référence, se font sous réserve, et sous réserve que la forme, la figure *(Gestalt)* de l'« œuvre », intérieure à son unique pensée, aurait bien pu se dérober au penseur lui-même, à la lucidité et au savoir du penseur. Or on sait ce que désigne cette limite intérieure à la pensée : c'est la limite que la pensée transgresse à son insu, *sans le savoir,* dans le mouvement qui la reconduit nécessairement à l'impensé comme à son essence et sa vérité. La forme de l'« œuvre » — c'est-à-dire la forme de l'absence d'œuvre, l'essentiel inachèvement de l'« œuvre » — pourrait bien être ainsi la forme propre requise par l'impensé lui-même, par la « présence » ou le travail de l'impensé dans la pensée. C'est pourquoi « Nietzsche » est d'une inquiétante ambiguïté. Et c'est pourquoi il faut, d'une certaine

manière, le sauver de cette ambiguïté — ou plus exactement, accentuer, dans cette ambiguïté, ce qui déporte Nietzsche et l'écarte de son propre savoir. Jusqu'à un certain point, la forme *voulue* par Nietzsche, la forme imposée à sa pensée par son savoir et sa lucidité, cache ou dérobe l'impensé de sa pensée. Le savoir de la forme masque l'absence de la pensée. Le savoir de la forme, parce que c'est un savoir (et donc aussi parce qu'il suppose un « sujet », aussi fuyant soit-il) *menace* l'essence de la pensée — et d'une menace aussi grave, aussi pressante, aussi peu convertible en salut que celle de la folie.

Or à son tour, ce savoir de la forme, quel est-il ? D'une certaine manière, le *Nietzsche* ne propose aucune réponse directe à cette question, encore que toute l'analyse de la question de la forme et du style, dans le premier cours, tout le débat engagé sur la *Dichtung* et sur le caractère *undichterisch* du *Zarathoustra,* dans l'ensemble du premier volume, contiennent en réalité la réponse. En revanche, dans sa brièveté même — et parce qu'il s'attache au commentaire du seul *Zarathoustra* —, *Qu'appelle-t-on penser ?* désigne immédiatement ce qui est en jeu. A plusieurs reprises, en effet, il est question, non pas de la forme elle-même, mais de l'*écriture,* — de la contrainte ou de l'obligation d'écrire (de l'écrire, *das Schreiben*) et de la littérature *(Literatur/Schriftstellertum).* Ce n'est pas que le savoir de la forme consiste dans l'acceptation de l'écriture ou dans le choix de tel ou tel type d'écriture, de tel ou tel style. Encore qu'il y ait de cela et que le *Zarathoustra,* à sa manière, soit *trop écrit.* C'est, plus rigoureusement, que le savoir de la forme risque comme tel, en tant qu'il s'agit d'un savoir, de se heurter à l'obstacle de l'écriture (au mauvais danger de l'écriture) et de *ne pas savoir* ni le surmonter ni l'écarter. Il y a un impouvoir du savoir, qui se laisse pren-

dre à l'écriture : c'est ainsi que le *Zarathoustra,* parce que c'est un *livre* — et malgré la méfiance, pourtant grande, de Nietzsche à l'égard de l'écriture —, dérobe à la pensée le plus essentiel de la pensée même :

> « ... apprendre ne se laisse accomplir à travers aucune remontrance. Et pourtant il faut bien parfois que le maître élève la voix. Il doit même crier, et crier même lorsqu'il s'agit de faire apprendre une chose si silencieuse que la pensée. Nietzsche, qui était l'un des hommes les plus silencieux et les plus craintifs, avait le savoir de cette nécessité. Il endura la souffrance de devoir crier...
>
> .....
>
> Mais énigme sur énigme : ce qui était autrefois un cri : « le Désert croît » menace de devenir bavardage. Ce qu'il y a de plus menaçant *(das Drohende)* dans un tel renversement relève de ce qui nous donne à penser. Ce qu'il y a ici de menaçant consiste en ceci : ce qui a été le plus pensé risque actuellement, et plus encore dans l'avenir, de se retrouver un beau matin comme simple manière de dire et de se répandre sous cette forme comme un fantôme de pensée. Cette façon de parler s'emploie à donner d'innombrables descriptions *(Beschreibungen)* de l'état actuel du monde. Celles-ci décrivent ce qui selon cette essence est indescriptible. Car cela désirerait seulement être gardé dans la pensée, qui est une sorte d'appel et qui par conséquent doit parfois devenir un cri. Dans les écrits, les cris s'étouffent facilement, et complètement lorsque l'écrire se promène dans le décrire (...) Dans ce qui est fixé par écrit disparaît *(verschwindet)* ce qui est pensé, si l'écrire n'est pas capable de demeurer — même encore dans l'écrit — une marche de la pensée, un chemin. A l'époque où cette parole : « le Désert croît », tomba, Nietzsche écrit dans son carnet (...) : « Un homme pour qui presque tous les livres sont devenus superficiels, qui n'a gardé encore — et cela pour un petit nombre d'hommes du passé — que la croyance qu'ils avaient suffisamment de profondeur pour ne pas écrire ce qu'ils savaient. » Mais Nietzsche devait crier. Et il ne lui restait aucune autre façon de le faire, sinon d'écrire. Ce cri écrit de la pensée est le livre que Nietzsche intitula *Ainsi parlait Zarathoustra* [73]. »

L'impouvoir du savoir, ici, n'est pas exactement un non-savoir. Il appartient encore au savoir. Il suppose encore une conscience et un sujet. C'est la raison pour laquelle la menace de l'écriture est d'autant plus dangereuse. Mais c'est bien un *mauvais* danger, c'est-à-dire un danger que, là encore dans un geste conjura-

toire, il s'agit de dénier comme tel et d'opposer au vrai danger, au danger de la pensée elle-même. On connaît ce motif :

> « Lorsque nous sommes rattachés à ce qui se retire, alors nous sommes en mouvement vers ce qui se retire, vers les approches pleines d'énigme, et donc changeantes, de son appel. Quand un homme est expressément *(eigens)* dans ce mouvement, alors il pense, dût-il être encore très éloigné de ce qui se retire, dût le retirement demeurer aussi voilé que jamais. Socrate, sa vie durant, et jusque dans sa mort, n'a rien fait d'autre que de se tenir et de se maintenir dans le vent de ce mouvement. C'est pourquoi il est le plus pur penseur de l'Occident, c'est pourquoi aussi il n'a rien écrit. Car qui commence à écrire au sortir de la pensée doit infailliblement ressembler à ces hommes qui se réfugient à l'abri du vent lorsqu'il souffle trop fort. Cela demeure le secret d'une histoire encore cachée, que les penseurs de l'Occident depuis Socrate, soit dit sans préjudice de leur grandeur, aient dû être tous de tels « réfugiés ». La Pensée entra dans la Littérature [74]. »

Le geste est suffisamment net ici — y compris dans ce qu'il sauve de l'écriture : la marche de la pensée, le chemin [75] — pour que l'on comprenne maintenant le sens et la fonction de l'opération qu'il s'agit de faire sur l'« œuvre » de Nietzsche. Ce qui vaut, en effet, pour le *Zarathoustra* — l'obligation d'écrire ce dont on sait pourtant qu'il faudrait le crier — ne vaut pas pour l'« œuvre » majeure où culmine la pensée de Nietzsche et qui précisément n'est pas « écrite », ne fait pas un livre. D'où la possibilité d'y suivre, « dans sa marche », la « progression de la pensée vers la Volonté de puissance ». D'où la nécessité de n'aborder l'interprétation du *Zarathoustra* qu'après coup, lorsque l'unique pensée du penseur a été interprétée dans ce qui s'est dérobé, autant qu'il est possible, à l'écriture. D'où, surtout, la possibilité de comprendre l'inachèvement de la *« Volonté de puissance »* comme la forme la plus propre au mouvement essentiel de la pensée. Dans la *« Volonté de puissance »* disparaît ou tend à disparaître celui qui choisit la forme, celui qui sait, celui qui « écrit », celui qui fait parler, en écrivant, son porte-parole (le porte-parole de sa pensée) [76]

— le *« sujet » de l'écriture* si l'on veut, aussi redoutable (parce qu'il en est en fait inséparable, parce que c'est le même « sujet ») que l'encombrant, mais énigmatique, abyssal « sujet » d'*Ecce Homo,* le « sujet » de la folie. C'est la raison pour laquelle, finalement, la pensée n'a pas lieu dans l'écriture. La pensée de la Volonté de puissance tient au contraire dans un pur ajointement de mots *(Wortgefüge)* ou dans le pur ajointement des mots de *Volonté* et de *puissance.* Et quand, au-delà de la reconnaissance de l'unique pensée, il s'agit de « perdre » ce que pense cette pensée, il devient nécessaire d'écouter « ce qui n'a pas de langage », l'inexprimé ou le non-dit *(das Ungesprochene)* dans la langue même du penseur[77]. C'est-à-dire, dans l'écriture et le langage (un certain langage au moins) où risque toujours de s'abîmer la pensée, l'au-delà de l'écriture et du langage. Le mouvement qui mène de la « folie » à l'impensé est donc le même que celui qui conduit de l'écriture à l'inexprimé. Il faut relever ensemble écriture et folie. C'est pourquoi l'herméneutique de l'impensé trouve dans l'*oblitération* — dans un certain effacement de la lettre — sa défense la plus sûre contre la folie. C'est dans l'*oblitération* que s'accomplissent au fond toutes les opérations de Heidegger. Et si, comme on l'a vu, ce qu'il y a de plus *propre* à chaque pensée, ce qu'il y a de plus *proche* à chaque penseur, n'est rien d'autre que l'inexprimé ou l'indicible — le don (le « présent ») le plus lointain, le plus dérobé de l'être lui-même —, l'*oblitération* est l'autre nom du « stratagème de l'é-loignement », et l'opération (la manœuvre) primitive sur laquelle s'édifie toute la stratégie de la pensée. Si le danger est la folie, l'ennemi est la lettre, — la pensée dans la lettre ou le devenir-lettre de la pensée, où menace quelque chose de bien pire que la mort. Ce devenir-lettre de la pensée, c'est la philosophie *elle-même,* pour autant que s'y perd ou risque toujours de s'y perdre (et d'une perte sans retour, d'une perte irrelevable) l'indicible lui-même, ou, peut-être, l'impensable...

Tout cela, on le sait, n'est pas sans rapport avec le *nihilisme* — dont Nietzsche « a brièvement défini l'interprétation essentielle par ces mots : *Dieu est mort* », bien que sa métaphysique soit « l'intrication dernière *(die letzte Verstrickung)* dans le nihilisme » et qu'elle ne parvienne en aucune manière à surmonter *(überwinden)* le nihilisme [78]. Il n'est guère possible, ici, de revenir sur la question de l'interprétation du mot de Nietzsche : « Dieu est mort ». Mais peut-être est-il nécessaire, dès maintenant, de lire ensemble ces trois textes, comme l'unique témoignage de ce que met en jeu, inévitablement, l'oblitération heideggérienne. Car c'est bien à cela qu'il s'agissait, ici, de s'affronter :

> « Ce que les penseurs ont pensé est déposé dans des écrits. Les livres sont des livres. La seule particularité que l'on accorde aux livres philosophiques, c'est peut-être qu'il sont difficiles à lire. Mais il y a livre et livre, surtout lorsqu'il s'agit de lire un livre « pour tous et pour aucun » — et c'est en effet de quoi il s'agit. Car il demeure indispensable de trouver d'abord Nietzsche pour le pouvoir perdre, dans le sens que nous avons défini plus haut. Pourquoi ? Parce que dans la pensée de Nietzsche accède au langage ce qui est maintenant, mais à un langage qui est celui de la tradition bimillénaire de la métaphysique occidentale, un langage que nous parlons tous, que l'Europe parle, mais vingt fois transposé, mais verni, aplati, usé et sans arrière-fond.
>
> .....
>
> Nous entendons mal parce que nous prenons la langue des penseurs seulement comme expression — expression dans laquelle les philosophes proposeraient leurs vues. Mais la langue des penseurs dit ce qui est. L'entendre n'est en aucun cas chose facile. Il y faut une condition, à laquelle nous ne satisfaisons que rarement comme il convient, c'est de la reconnaître. Cette reconnaissance repose sur le fait que nous laissions venir à nous ce que chaque penseur a pensé comme quelque chose qui est toujours unique, qui ne revient jamais, que l'on n'épuise pas, et ce de telle sorte que l'impensé dans leur pensée nous déconcerte [79]. »

> « Le caractère théologique de l'ontologie ne tient donc pas au fait que la métaphysique grecque fut plus tard assumée par la théologie d'église du christianisme et transformée par elle. Il tient bien plutôt à la manière dont l'étant, dès l'origine, s'est dé-celé en tant qu'étant. C'est ce décèlement de l'étant qui a d'abord rendu possible que la théologie chrétienne s'empare de la philosophie grecque — pour son

profit ou pour sa perte, les théologiens en décideront, partant de l'expérience du fait chrétien, s'ils méditent ce qui est écrit dans la première lettre aux Corinthiens de l'apôtre Paul : *Ouchi émôrasen ho théos tèn sophian tou kosmou :* « Dieu n'a-t-il pas convaincu de folie *(Torheit)* la sagesse du monde ? » (I Cor., I, 20). Or la *sophia tou kosmou* est ce que, selon I, 22, les *Hellènés zétousin,* ce que cherchent les Grecs. La *protê philosophia* (la philosophie proprement dite), Aristote l'appelle explicitement *zétouméné* — celle qui est cherchée. La théologie chrétienne se résoudra-t-elle enfin à prendre au sérieux la parole de l'Apôtre et, en conséquence, à considérer la philosophie comme une folie [80] ? »

« ... ce que celui-ci [le monde] donne à penser à la pensée, n'est pas quelque sens ultime et très caché, mais quelque chose de proche : à savoir le plus proche, que nous outrepassons *(übergehen)* constamment parce qu'il n'est précisément que le plus proche. Par un tel passer-outre, nous accomplissons constamment, sans y prêter attention, le meurtre *(Töten)* de l'être de l'étant.

Mais pour y prêter attention, et pour apprendre à y prêter attention, il peut déjà nous suffire d'essayer de méditer ce que le Forcené *(der tolle Mensch)* dit, et la façon dont il le dit. Peut-être ne faisons-nous plus à présent si facilement la sourde oreille devant ce qui est dit au début du passage expliqué, à savoir que le Forcené « criait sans cesse : Je cherche Dieu ! Je cherche Dieu ! »

.....

... Le Forcené est celui qui cherche Dieu en criant après Dieu. Peut-être un penseur a-t-il là réellement crié *de profundis ?* Et l'ouïe de notre penser *(und das Ohr unseres Denkens) ?* N'entend-elle pas toujours le cri ? Elle ne l'entendra pas tant qu'elle n'aura pas commencé de penser. Et la pensée ne commencera que lorsque nous aurons appris que cette chose tant magnifiée depuis des siècles, la Raison, est l'ennemie la plus acharnée de la pensée [81]. »

L'accès (2) : dérouter la sauvegarde

La « stratégie » de la pensée, c'est l'*oblitération.* Nous commençons maintenant à savoir comment et pourquoi. Mais la signification d'*oblitérer* est au moins équivoque : cela veut dire à la fois effacer et surcharger (surimprimer). C'est évidemment, chaque fois, une manière de faire disparaître une inscription. Mais dans l'un et l'autre cas, la rature et le sens de l'opération n'en sont pas moins tout à fait différents.

Voici d'ailleurs ce qu'en disent (ou ce qu'en pensent) nos dictionnaires, qu'il serait naïf, en l'occurrence — quelque lassitude que cela puisse produire —, de ne pas vouloir consulter :

Oblitérer. (Littré)

1. Effacer les lettres, les traits. Le temps a oblitéré cette inscription...

2. Par extension, faire oublier. Le temps a oblitéré cette opinion. « Plus ils avancent dans l'avenir, plus il leur est facile d'oblitérer le passé, ou de lui donner la tournure qui leur convient. » J.-J. Rousseau, *Troisième Dialogue.*

3. Fermer la cavité d'un conduit...

4. Par extension - Oblitérer un organe, le faire disparaître...

5. S'oblitérer, *v. réfl.* — Etre effacé... Etre obstrué.

.....

S. Biffer, oblitérer. Biffer un timbre, c'est l'annuler absolument, lui ôter toute valeur en le couvrant de l'empreinte de la biffe...

H. XVI[e] s. « Il est tellement oblitéré qu'on ne le peut point lire », *Palsgr.* p. 740.

E. Lat. obliterare, de *ob,* sur, et *littera,* dans le sens de barre d'écriture.

Oblitérer. (Robert)

1. *Peu usité et vieilli.* Faire disparaître progressivement, mais de manière à laisser quelques traces. (V. Effacer) *La circulation des monnaies oblitère insensiblement les figures et les lettres qui y sont empreintes...* (V. User).

.....

Spécialt. Rendre illisible, incompréhensible. *Oblitérer un texte,* le charger de ratures...

Fig. Supprimer, effacer. *Images, souvenirs, oblitérés par le temps.*

etc.

On voit par ce bref échantillon qu'il y a plus qu'une simple équivoque. Et sans doute serait-il aisé (mais « facile ») de tirer parti de presque tous les sens de ce mot. Nous nous en tiendrons cependant à l'équivoque. Ce sera, pour ce qui nous intéresse ici précisément, amplement suffisant. Mais pourquoi au juste ?

Pour cette raison que nous voici reconduits, pour finir, à la question qu'il avait été nécessaire de poser au départ, mais que nous avions été contraints de laisser en suspens et qui reste toujours, du moins en prin-

cipe, en attente d'une réponse. Cette question se formulait à peu près ainsi : à quoi, si ce n'est pas à la seule *pensée,* s'agit-il d'avoir accès dans « Heidegger lui-même » ? Cette question, on s'en souvient, était une question préalable. Elle devait elle-même ouvrir l'accès à « Nietzsche ». Elle devait tout au moins permettre que l'on pose cette autre question de savoir jusqu'à quel point, comment et de quel droit, il est possible de revenir sur l'interprétation heideggérienne de « Nietzsche » — c'est-à-dire de la *pensée* de Nietzsche. Or, comme on a pu s'en apercevoir, il aura fallu entre-temps traverser, ou sinon, esquisser le mouvement de traverser, à très grands pas, cette interprétation elle-même. Inévitablement, il aura fallu en entreprendre la *lecture,* et s'y laisser guider par la nécessité de mettre en cause la « stratégie » de la pensée elle-même. Ruse obligée, mais grossière. La réponse était déjà connue : il s'agissait tout simplement du texte, de l'écriture...

Or il n'en est rien. Ou du moins cette apparence est trompeuse. Et c'est là que vient jouer l'équivoque de l'oblitération. L'apparence est trompeuse, parce qu'il n'aura jamais été question, dans tout cela, de faire à « Heidegger », disons le « coup de l'écriture ». Encore moins celui du sujet, ou celui de la folie. Rien n'aurait eu moins de pertinence. Ou, si l'on préfère, la ruse aurait été si grossière qu'elle n'aurait pas manqué de se retourner contre elle, — aussitôt. Exactement comme on a pu dire du « stratagème de l'éloignement » (dont on sait maintenant le rapport qui l'unit à l'*oblitération,* à l'effacement de la lettre) qu'il est après tout réversible. La ruse serait retournée contre elle pour cette seule raison, si du moins on y avait cédé, qu'elle n'aurait abouti qu'à *opposer* l'écriture (ou le sujet, ou la folie) à la pensée. Or on sait bien ce qu'est une opposition, ou plutôt comment l'opposition fonctionne : l'opposition, comme telle, ne se maintient jamais ; toujours, au contraire, l'un des termes qui la constituent — parce qu'ils la constituent —

a *déjà* relevé l'autre. Et la relève se fait toujours dans le sens de l'idéalité, c'est-à-dire dans le Sens tout court. A plus forte raison s'il s'agit d'opposer la pensée à « autre chose » : le terme relevant ne peut jamais être que la pensée elle-même, fût-ce « négativement » ou sous *un autre nom* (et, par exemple, comme on le voit tous les jours, sous le nom de l'écriture, ou du texte, ou du signifiant, ou de la folie, ou du désir, etc.). Autrement dit, la ruse se serait retournée contre elle parce qu'elle aurait abouti à *décider,* « contre » Heidegger, de ce qu'est « Heidegger lui-même » (de la même manière que Heidegger décide, « contre » Nietzsche, de ce qu'est « Nietzsche lui-même »). Mais le pouvoir (et le désir) de la *décision* appartient à la pensée, c'est même le propre de la pensée, — Heidegger ne cesse de le répéter. On aurait donc bien pu s'obstiner à parler de l'écriture, rien d'autre, en fait, que la pensée ne se serait trouvé mis en jeu.

De quoi, par conséquent, se sera-t-il agi ? D'une opération, certainement. Et même, si l'on veut, d'une « contre-opération ». Mais à condition de s'entendre sur la valeur de ce *contre.* Car c'est sur cette valeur, précisément, qu'aura porté toute l'opération elle-même. On aura simplement tenté — et rien n'est en effet moins net, moins tranché, rien ne ressemble aussi peu à une critique, à une réfutation, à une « prise en contre » — de suspecter la pratique de la *contra-diction,* c'est-à-dire l'utopie de la *décision* (qui est l'utopie, et cependant le seul *topos,* de l'herméneutique, du commentaire). Par exemple le : *questionner Nietzsche contre lui-même,* qui gouverne *(anime)* toute l'interprétation heideggérienne, et qui en est comme la devise. Sans doute la question n'aura-t-elle jamais cessé de se poser — au risque, c'est un fait, du non-sens (de l'insensé) — de savoir quel pourrait être l'*autre* de la pensée que la pensée n'aurait pas, à

l'avance, relevé, ou qu'elle serait impuissante à se réapproprier. Sans doute aura-t-il fallu faire jouer, en dérivant le long de cette question, ce qui, dans « Nietzsche » a quelque *chance,* comme aurait dit Bataille, de résister à la pensée comme telle : c'est-à-dire l'incohérence ou la violence extrême (ou la faiblesse, la chute, le naufrage) de la pensée, tout ce qui communique, au fond, avec la virulence « empiriste », « naïve », avec un certain type ou style d'écriture, dont la *Grammatologie* avait déjà parlé (et précisément pour l'« opposer » à l'interprétation de Heidegger)[82].

On n'aura donc jamais pu éviter de faire jouer Nietzsche *contre* Heidegger. Mais on aura du moins essayé de contester ou de défaire, autant qu'il est possible, ce geste d'opposition.

Mais en quoi tout cela peut-il bien concerner l'*équivoque de l'oblitération ?*

En ceci, contre toute attente, qu'il ne se passe sans doute *effectivement* rien d'autre dans l'interprétation heideggérienne de Nietzsche. Il est vrai que *Heidegger lui-même* (acceptons une dernière fois cette fiction...) ne le sait pas. Il est vrai qu'il s'agit bien pour *lui* d'écarter, dans « Nietzsche », une menace, d'empêcher que ne fasse irruption cet *autre* de la pensée qui ne serait pas la pensée elle-même, ou qui ne serait pas — comme l'impensé qu'il faut écrire l'im-*pensé*[83] — de l'ordre de la pensée. Menace bien pire, probablement, que celle du nihilisme (qui, lui, se laisse penser et donc maîtriser). L'incohérence, la démesure, l'absence de contrôle (la fuite ou la perte sans retour de la pensée elle-même dans toutes les pensées, dans la multiplicité effrénée des mots, des langues et des noms, — la philo*sophie* et la philo*logie* déchaînées), tout ce mouvement de moteur emballé, de machine folle, qui est celui du « dernier Nietzsche », cela, en effet, échappe à la maîtrise. Ou bien il faut y *opposer,* pour ainsi

dire aveuglément, toutes les ressources les plus profondes, les plus profondément enfouies de la pensée. *Arrêter* la pensée, ou l'écarter, d'un *pas en arrière,* de ce danger : reculer. Et par conséquent mesurer, maintenir, économiser. Sauver et sauvegarder : la terre pour le monde, la *Dichtung* contre la littérature, la vérité contre tout ce qui pourrait l'entamer. Il n'y a rien d'accidentel, si la *sauvegarde* est le nom propre de la vérité, la vérité même de l'*alètheia,* — le maître mot :

> « Un jour nous apprendrons à penser notre mot usé de *Wahrheit* (vérité) à partir de la *Wahr* (garde), et nous apprendrons que *Wahrheit,* vérité, est la *Wahrnis,* la sauvegarde de l'être et que l'être, en tant que *présence* en fait partie... [84] »

Et cependant, une fois tout cela reconnu — une fois même tout cela compris comme ce qui commande et impose dans l'interprétation de Nietzsche, l'*oblitération* du texte nietzschéen —, force est bien aussi de constater que cette *oblitération* s'*oblitère* elle-même, c'est-à-dire prend la « forme » d'une interminable surcharge ou d'une interminable surimpression. L'effacement du texte engendre la prolifération du texte, y contraint. L'interprétation s'écrit, et non seulement elle s'écrit, mais tout se passe comme si l'écriture, du moment où elle est engagée, entraînait l'interprétation hors de ses propres limites, l'obligeait à se reprendre, à recommencer, à se répéter de toutes les manières possibles, sans pouvoir, précisément, s'arrêter. La pensée qui ne veut pas entendre parler du texte, ou qui veut le moins possible en entendre parler, ne cesse de produire du texte, et un texte dont on n'aura pas dit grand-chose si l'on se contente de se gausser de son allure incantatoire, archaïsante ou laborieusement « poétisante ». Mieux vaudrait essayer de comprendre :

1. Quelle nécessité de l'écriture — du reste aperçue dès le départ [85] — a joué dans la rupture de *Sein und Zeit ;*

2. Pourquoi cette rupture — dans le temps où la pensée semblait se fixer sur le motif de la vérité — a provoqué le passage par la question de la langue et de la *Dichtung* et par la lecture de Hölderlin et de Nietzsche ;

3. Pourquoi ce passage a confirmé définitivement, ou consacré, une radicale *absence d'œuvre* (la prolifération de textes multiples qui ne cessent de se recouvrir, de se reprendre, de s'appeler, etc.), comme si la traversée du texte nietzschéen avait *contaminé* le texte de Heidegger lui-même ;

4. Pourquoi, malgré toutes les dénégations, cette sorte d'« aventure » textuelle est à ce point attentive et concertée, comme en témoigne le dédale ininterrompu des préfaces, postfaces, avertissements, notes, éclaircissements, datations, localisations, etc. ;

5. Pourquoi la contrainte a été si forte de tenter un tel travail sur la langue (sur le vocabulaire et la syntaxe) et sur la « forme » ou le « style » — les « formes » et les « styles » (le cours, l'essai, le poème, le dialogue, etc.).

On peut toujours mettre l'écriture, surtout lorsqu'elle est précautionneuse, au compte de la manie conjuratoire ou de la compulsion répétitive. Mais peut-être est-il strictement impossible d'écrire autre chose que ceci : « Ce qui m'oblige d'écrire, j'imagine, est la crainte de devenir fou. »

Ce qui vaut tout autant pour « Nietzsche » que pour « Heidegger ».

NOTES

1. Comme c'est le cas, par exemple, pour le livre d'E. Fink, *La Philosophie de Nietzsche* (traduit en 1965). Que ce livre ait été publié en Allemagne un an avant celui de Heidegger (1960) — pour des raisons qui apparaîtront dans un instant, et outre le fait qu'il est tout entier dominé par une problématique de type heideggérien — ne change rien à l'affaire.

2. Il s'agit de la thèse de J. Granier : *Le Problème de la Vérité dans la philosophie de Nietzsche* (Seuil, 1966), et plus précisément de son

Appendice (p. 611-628). — D'un point de vue qu'on imagine sans peine tout différent, Jean Beaufret avait également suivi de très près certaines analyses du *Nietzsche* dans son intervention au Colloque de Royaumont en 1964 (*Heidegger et Nietzsche — le concept de valeur,* Cahiers de Royaumont, Philosophie n° 6, *Nietzsche,* édit. de Minuit, 1967). — Quant à Heidegger lui-même, certains de ses textes, dans le *Nietzsche* ou ailleurs, ont pu prendre parfois l'allure d'une sorte de récapitulation systématique de textes antérieurs : par exemple la section VI du *Nietzsche (la métaphysique de Nietzsche)* ou, dans *Essais et conférences, Dépassement de la métaphysique* (Notes des années 1936-1944 qui « recouvrent », d'une certaine manière, tout le second tome du *Nietzsche*).

3. I, p. 10. « La présente publication, re-pensée dans son ensemble, se propose dans le même temps de procurer un aperçu de la voie que ma propre pensée a parcourue depuis 1930 jusqu'au moment de la *Lettre sur l'humanisme* (1947). En effet, les deux brèves conférences, publiées pendant cette période, sur *La Doctrine de la vérité chez Platon* (1942) et sur *L'Essence de la vérité* (1943) remontent aux années 1930-1931. Les *Commentaires sur la création poétique de Hölderlin,* qui contiennent des digressions et des conférences datant de la période 1936-1943, ne permettent guère de repérer ce chemin que de façon indirecte. » Il faudrait commenter l'ensemble de cette déclaration liminaire, comme, de manière plus générale, il faudrait faire une lecture systématique de toutes les préfaces et postfaces, de tous les avertissements, éclaircissements, etc. dont *tous* les textes, sans exception, sont accompagnés. — Mais il ne faut pas oublier d'autre part qu'en 1961, la publication du *Nietzsche* pouvait encore répondre à d'autres préoccupations, — « politiques » en particulier, puisque c'est de fait autour de 1960 que se sont multipliées les attaques les plus précises. Il n'était peut-être pas alors tout à fait inutile, en faisant paraître tous les cours de 1936-1941, qui concernaient précisément l'un de ces « héros éponymes » confisqués par les nazis, de montrer quelle réserve et quel retrait politiques avaient succédé à l'« erreur » du rectorat. Maurice Blanchot, il y a quelques années — sans rien gommer du caractère « à tous égards effrayant » des proclamations de 1933 — avait parlé en ce sens (*L'Entretien infini,* p. 208-210). Il n'est pas question de rouvrir ici *précipitamment* un débat que la précipitation, justement — le commentaire à l'emporte-pièce ou la douteuse « bonne volonté » apologétique — n'a guère élevé jusqu'à présent, et de part et d'autre, au-dessus de l'anecdotique. Mais au moins est-il nécessaire de marquer qu'une lecture *politique* du débat avec Nietzsche (et, en général, de toute la démarche qui succède à la cassure de *Sein und Zeit*) serait nécessaire.

4. *Introduction à la métaphysique* (1958) ; *Essais et conférences* (1958) ; *Qu'appelle-t-on penser ?* (1959). Seule la traduction des *Holzwege (Chemins qui ne mènent nulle part)* est postérieure (1962).

5. Cf. Michel Deguy, *En marge du « Nietzsche » de Heidegger* (*Cahiers du chemin,* n° 16, octobre 1972).

6. Il y aurait là cependant toute une piste à suivre. Pour cette raison, d'abord, que la « pensée » de Heidegger (c'est-à-dire, ne serait-ce qu'au sens le plus banal, son écriture) peut s'envisager ou même tout entière se rassembler sous la figure d'un inlassable travail de traduction (voir à ce sujet l'Introduction de G. Granel à la traduction de *Qu'appelle-t-on penser ?,* et J. Derrida, *Ousia et Grammê,* dans *Marges de la philosophie,* p. 31 sq.). Mais aussi pour cette autre (et double) raison que d'une part l'écriture de Klossowski se trace comme en doublure d'un travail de traduction pratiquement ininterrompu (où le latin occupe peut-être une place privilégiée, contrairement à la préférence pour le grec qu'affiche Heidegger) et que son œuvre théorique, d'autre part — si du moins il est permis de séparer celle-ci de celle-là —, paraît bien s'inscrire, dans ces dernières années, entre les lignes de la traduction du *Nietzsche,* ou plutôt, bien que

ce ne soit certainement pas de manière simple, *contre* l'interprétation heideggérienne. En témoignerait, outre *Nietzsche et le cercle vicieux* (qui prend appui sur « l'expérience » nietzschéenne de la folie), un livre comme *La Monnaie vivante* qui n'est sans doute lisible (mais ne sera pas lu) que comme une contre-épreuve du *discrédit*, si l'on peut dire, que jette Heidegger sur toute problématique de la valeur.

7. Granier, *op. cit.*, p. 625-626.

8. Il suffira pour s'en convaincre de lire dans le même texte — dans cet « appendice » en forme de justification finale, dont la position même, d'un point de vue économique, n'est certes pas accidentelle — le paragraphe qui suit immédiatement la proposition que nous avons citée : « Ce n'est pas notre propos de soumettre ici cette interprétation à une critique exhaustive. Cela nous obligerait en effet à répéter les argumentations que nous avons déjà développées, ce qui serait fastidieux. Nous préférons laisser au lecteur le soin de confronter lui-même directement les explications avancées par Heidegger et les analyses que nous avons présentées pour notre compte dans les différents chapitres de notre ouvrage. Pour fixer l'attention, nous nous contenterons de souligner les points essentiels où s'accusent les divergences, etc. »

9. Voir la critique du livre de Granier conduite par Sarah Kofman : *Généalogie, interprétation du texte* (*Critique*, 275, repris dans *Nietzsche et la métaphore*, Payot, 1972).

10. Granier, *op. cit.*, p. 28-29 : « Référés à l'*origine* — origine que nous concevons comme cette « expérience ontologique » radicale [il s'agit de l'expérience de la transcendance comme identique à la *Selbstüberwindung*, au « dépassement » de soi] à laquelle Nietzsche emprunte ses intuitions majeures —, tous les thèmes nietzschéens, la vie, le nihilisme, la Volonté de puissance, le Surhomme, l'Eternel Retour, le dionysisme et l'apollinisme, s'organisent en une totalité qui ne le cède en rien, pour la cohérence, la densité et l'amplitude aux plus solides constructions de la philosophie classique ». — Cette « expérience ontologique » (les guillemets ne sont pas ici la marque d'une réserve), qui sert d'origine et de centre, est empruntée à Jaspers (cf. p. 24-27), contre lequel, comme Blanchot l'a très nettement marqué dans *L'Entretien infini* (p. 211-212), Heidegger avait précisément énoncé les principes d'une interprétation rigoureuse (cf. par exemple *Nietzsche*, I, p. 27 ; II, p. 382 sq.)

11. Ce qui renvoie d'abord et fondamentalement au sens aristotélicien et, malgré les changements intervenus (malgré, en particulier, l'abandon, après *Sein und Zeit*, de la question portant sur le *sens* de l'être au profit de la question — identique, dit explicitement l'Introduction de *Qu'est-ce que la métaphysique ?* —, portant sur la *vérité* de l'être), à l'*interprétation*, dans le *De interpretatione*, I, 6, du *logos* comme *apophansis* (du « discours » en tant que ce dont il y a discours, ce qui est discouru, *fait voir* à partir de ce dont il y a discours et provient de ce sur quoi il est discours), où se fonde pour une part, au début de *Sein und Zeit* (§ 7, b-c), le projet d'une ontologie fondamentale comme phénoménologie, c'est-à-dire comme *herméneutique*, du *Dasein*. Que cette onto-phénoménologie, comme telle, se soit révélée impossible, qu'elle n'ait pas pu produire la destruction de l'histoire de l'ontologie qu'elle devait précéder et ouvrir, dans le programme initialement prévu de *Sein und Zeit*, qu'il ait fallu reprendre « autrement » la question de l'être (c'est-à-dire, pour simplifier, recommencer *Sein und Zeit* en commençant par la seconde partie et en abandonnant, avec l'espoir d'une ontologie, le projet d'une herméneutique du *Dasein*) n'empêchent sans doute pas que le même concept d'herméneutique soit encore à l'œuvre dans la lecture ultérieure de l'histoire de la métaphysique comprise, dès *Sein und Zeit*, comme l'histoire de l'oubli de l'être (cf. le premier paragraphe, ainsi, même, que le sous-titre liminaire, trad. fçse p. 13). Le même concept d'herméneutique, c'est-à-dire,

malgré une complexité croissante de l'analyse, la même interprétation de *logos,* d'*alètheia* et du rapport *logos/alètheia.* — C'est du reste pour passer sous silence cette détermination fondamentale de l'herméneutique que J. Granier, en opposant à la « conception » heideggérienne de la métaphysique, le concept « métaphilosophique » d'interprétation, se soumet, comme on aura l'occasion de le préciser bientôt, à la « juridiction » heideggérienne.

12. Cf. *Nietzsche,* I, p. 375 sq., *la Volonté de puissance en tant que connaissance ; la soi-disant « œuvre capitale » de Nietzsche.* Nous y reviendrons.

13. Granier, *op. cit.,* p. 626 : « Heidegger plaque sur la philosophie de Nietzsche *sa* définition de la métaphysique, sans voir que Nietzsche possède lui-même une compréhension de l'essence de la Métaphysique qui brise les cadres de la définition heideggérienne. »

14. *Ibid.,* p. 609 : « La métaphilosophie serait à la philosophie traditionnelle ce qu'est la métapsychologie freudienne à la psychologie classique. De même, en effet, que la métapsychologie repère et capte la source inconsciente des significations et des symboles que la conscience recueille et cultive, de même la métaphilosophie éclairerait l'origine de la pensée philosophique en essayant de déterminer le statut de ce métalangage qui conditionne la possibilité de tout discours philosophique en général ». A quoi il suffit d'opposer, sans commentaire, par exemple ce texte : « La question : qu'est-ce que la philosophie ? n'est pas une question visant à mettre sur pied une espèce de connaissance axée sur elle-même (philosophie de la philosophie) ». (*Qu'est-ce que la philosophie ? Questions* II, p. 18).

15. C'est l'ouverture même du *Nietzsche,* la première phrase du *Vorwort* (I, p. 9).

16. Gallimard, 1972 (p. 114 sq.).

17. Le penser peut en effet renvoyer, comme on va le voir, au philosophique lui-même (en particulier dans l'expression, reprise de Hegel : *die Sache des Denkens,* le propos, l'affaire, la cause, la chose de la pensée). Pour l'instant, nous nous référons à une opposition (apparemment) simple du *philosopher* et du *penser,* telle qu'elle apparaît, par exemple, dans cette proposition de *Retour au fondement de la métaphysique :* « La métaphysique demeure l'élément premier *(das Erste)* de la philosophie. Elle n'atteint pas l'élément premier de la pensée. » (*Questions* I, p. 26).

18. Dès le texte intitulé *Dépassement (Überwindung) de la métaphysique* (§ 1, *Essais et conférences,* p. 80), et plus encore dans *Zur Seinsfrage, Contribution à la question de l'être* (*Questions* I, p. 236), Heidegger dépasse le concept nietzschéen d'*Überwindung* (surmontement, dépassement, transgression, domination) dans celui de *Verwindung.* Dans l'usage courant, *Verwindung* — originairement très proche de *Überwindung* (racine identique *winn,* cf. *gewinnen*) désigne aussi le gauchissement, la torsion *(Windung)* déformante. Heidegger l'entend cependant d'une autre manière. Ainsi, en note à la traduction par André Préau des premières lignes de *Dépassement de la métaphysique,* Heidegger indique qu'il faut comprendre *verwinden* dans le sens de « faire sienne une chose en entrant plus profondément en elle et en la transposant à un niveau supérieur ». Il ne s'agit donc pas, dans le projet du « dépassement » de la métaphysique », d'un refoulement *(Weckdrängen)* de la métaphysique : « Le dépassement de la métaphysique a lieu comme acceptation *(Verwindung)* de l'être (...) La métaphysique, même surmontée, ne disparaît point. Elle revient sous une autre forme et conserve sa suprématie *(Herrschaft),* comme la distinction, toujours en vigueur, qui de l'étant différencie l'être » (p. 81-82). Dans *Zur Seinsfrage,* cette *Verwindung* (que Granel traduit par *Appropriation*) est la *Verwindung* de la métaphysique elle-même en quoi consiste le « dépassement », l'*Überwindung* du nihilisme.

19. Nous nous référons ici, comme l'indique le choix des termes, à

l'Introduction de *Qu'est-ce que la métaphysique ? (Retour au fondement de la métaphysique).*

20. Nous sommes ici contraints de durcir un peu le texte de Granel. Granel sait et dit que la pensée (ainsi pensée selon Heidegger) n'a pas d'autre « élément » (pour parler comme Hegel, qui ne le détermine jamais, ou même comme Heidegger, qui ne le détermine peut-être pas davantage) que l'écriture elle-même. (Voir par exemple tout le *liminaire* de *Traditionis traditio,* ou bien, dans le texte qui nous intéresse ici, la note « méthodologique » de la p. 138, justifiant la lecture, sur l'allemand même, du § 14 de *Sein und Zeit,* « ce qui est en question étant chaque fois le tissu même de l'écriture »). Ce durcissement est donc limité. Il n'empêche qu'il est bien commandé, déjà, par le projet de solliciter une certaine dissymétrie dans ce que Granel appelle « l'écriture-pensante », où la pensée semble bien l'avoir toujours déjà emporté.

21. *Traditionis traditio,* p. 115.

22. Deuxième partie : *la constitution onto-théo-logique de la métaphysique* (in *Questions* I).

23. *La parole d'Anaximandre, Chemins...*, p. 263.

24. Dire que tout se rassemble, dès le départ, dans le débat avec Hegel, ne vise pas à exclure (ou à minimiser) la question du débat avec Husserl, telle que Granel l'a soulevée. L'important est ici que le débat avec Hegel, qui perce dès les premières lignes de *Sein und Zeit,* ait supplanté le débat avec Husserl. D'une phénoménologie à l'autre, donc. Ce n'est sans doute pas un hasard, puisque dans l'un et l'autre cas, la phénoménologie, comme le rappelle Granel, « habite ... cette limite de la subjectivité transcendantale qui porte le nom d'absolu », accomplit le « sens moderne de l'être », du *Sein* comme *Bewusstssein,* conscience (*Traditionis traditio,* p. 100), et, corrélativement, la philosophie comme science, c'est-à-dire comme « le Savoir qui se sait soi-même comme l'être » (id. p. 181). Et cela, malgré les différences, sans doute irréductibles, qui séparent Husserl de Hegel. Il reste que porter l'accent ou mettre tout l'accent, comme est toujours tenté de le faire Granel, sur le débat avec Husserl, c'est peut-être déjà *avancer* une certaine lecture de Heidegger, ou, si l'on préfère, déjà tout accorder à la *pensée* de Heidegger. C'est ce dont témoignerait la manière dont Granel resserre sur la « seule » question du *monde* (mais au vrai, y en a-t-il une autre ?) toute la problématique de *Sein und Zeit :* « Heidegger pense à partir d'un sens de l'être qui tantôt s'appelle « monde » et tantôt « différence », et tantôt encore de quelques-uns de ses autres noms, mais qui est toujours « plus ancien » que le sens métaphysique » (p. 85). « La question [de *Sein und Zeit*] : elle consiste en une « thèse » sur le sens de l'être (...) La thèse dit une seule chose de trois côtés : 1. l'être est Monde. 2. l'être est dévoilement de soi-même dans un « là » (le Da-sein) que nous sommes, et qui cependant n'est pas l'homme, mais l'être de l'homme. 3. le Da-sein est finitude — « finitude dans l'homme » — *en tant que* compréhension de l'être » (p. 117). « C'est donc par un saut, et seulement par un saut, que nous pouvons tenter de nous approcher ici de la triple et unique thèse de *Sein und Zeit.* Encore ne s'agit-il pas de prétendre mieux expliquer (ou même tout simplement « expliquer ») ce que Heidegger a déjà dit, mais plutôt de décourager la volonté d'explication, dans la mesure où elle tient toujours la difficulté ou l'obscurité pour apparentes et se propose de les dissiper. Au contraire, c'est en repassant sur les traits mêmes de l'« échec » de la question de l'être (ou plutôt de son explicitation) que nous avons quelque chance de nous approcher de ce qui est essentiel dans cette question. C'est ce que nous essayerons de faire pour ce « phénomène » qui est au centre de tous les autres : le « phénomène du monde ». (p. 129). — Autant on ne peut que souscrire à l'intention de « décourager la volonté d'explication », autant la « réduction » de la triple thèse à l'unique thèse du monde risque

de provoquer un certain embarras. En ceci essentiellement (mais il faudrait bien entendu le montrer) que par ce geste, tend à s'effacer une autre difficulté qui hante tout le début de *Sein und Zeit* (pour gouverner, pareillement, l'ouvrage entier jusqu'à sa rupture) et qui a trait à la *duplicité* du texte offert à l'herméneutique en vue de la destruction de l'histoire de l'ontologie : ou bien, comme le dit Derrida, le texte du *Dasein* (cf. *Marges..., les Fins de l'homme*), ou bien le texte de la philosophie elle-même (auquel cas tout devrait *commencer* par la destruction et non par la tentative d'une *ontologie fondamentale,* — comme cela devra nécessairement se faire après la rupture). Cette difficulté engage toute la lecture du début (de l'ouverture) de *Sein und Zeit.* Ou bien, comme Granel, on fait commencer *Sein und Zeit* au premier mot du premier paragraphe (cf. *Traditionis traditio,* p. 116), ou bien l'on met en cause l'économie textuelle du « commencement » et l'on doit alors tenir compte du « sous-titre » (p. 1 de l'édition allemande, p. 13 de l'édition française) où la question de l'être s'enracine explicitement dans l'aporie platonicienne portant sur la signification *(Bedeutung)* du mot *étant.* Entre ces deux commencements, c'est non seulement toute la question du texte de la philosophie qui est impliquée, mais encore, selon toute vraisemblance, la question de la *langue* elle-même où, quelques années plus tard, dans la Postface à l'*Origine de l'œuvre d'art,* Heidegger reconnaîtra le lieu propre de la position et de la difficulté de la question de l'être.

25. Cf. par exemple *l'Expérience/l'épreuve de la pensée (Aus der Erfahrung des Denkens)* . « Trois dangers menacent la pensée / Le bon et salutaire danger est le voisinage du poète qui chante. / Le danger qui a le plus de malignité et de mordant est la pensée elle-même. Il faut qu'elle pense contre elle-même, ce qu'elle ne peut que rarement. / Le mauvais danger, le danger confus <*wirr*> est le philosopher. » (Trad. Préau, *Questions* III, p. 29).

26. *Sein und Zeit,* § 5 (trad. fçse, p. 31).

27. Cf. *Questions* I, p. 281. Mais ce texte, ainsi que les suivants, « défie la traduction », comme le dit Klossowski. Pour un certain nombre de raisons qui apparaîtront peu à peu, nous nous sommes permis de modifier la traduction d'A. Préau.

28. *Ibid.,* p. 282-284.

29. *Ibid.,* p. 307-308.

30. *Hegel et son concept de l'expérience* (in *Chemins...*).

31. *Questions* I, p. 284-285.

32. Voir à ce sujet *Les Fins de l'homme* de J. Derrida, dans *Marges...*

33. *Traditionis traditio,* p. 127.

34. *Qu'est-ce que la métaphysique ?,* Postface : « Toute question posée en conformité avec la chose même est déjà le pont jeté vers la réponse. Les réponses essentielles ne sont jamais que le dernier pas des questions, mais ce pas ne peut être accompli sans la longue série des premiers pas et des suivants. La réponse essentielle tire sa portée de l'insistance *(Inständigkeit)* du questionner. La réponse essentielle n'est que le commencement d'une responsabilité. En celle-ci, le questionner plus originairement s'éveille. C'est aussi pourquoi la question authentique *(echt)* n'est pas supprimée *(aufgehoben)* par la réponse trouvée. » (Trad. R. Munier, *Questions* I, p. 75).

35. *Questions* I, p. 298.

36. *Qu'est-ce que la métaphysique ?, Questions* I, p. 57 sq.

37. *Questions* I, p. 285.

38. Dénoncée comme telle dès le § 2 de *Sein und Zeit* (trad. fçse p. 23).

39. *Questions* I, p. 299. Il faut ici remarquer la manière dont Heidegger « traduit » *Differenz* par *Austrag.* Dans un texte du *Nietzsche,* Heidegger écrit que « la distinction en tant que « différence »

(Unterscheidung als Differenz) veut dire qu'un différent *(ein Austrag)* existe *(besteht)* entre l'être et l'étant » (*Nietzsche,* II, p. 167). En note, Klossowski justifie ainsi la traduction d'*Austrag* par *différent :* « Après « Differenz », Heidegger use du terme allemand *Austrag :* différent (lat. differens-differre, porter du côté et d'autre) au sens à la fois de différend (qui s'écrit d'abord par un t) et de divergence-écart-désaccord. » *Austrag* dirait donc, *en allemand,* la même chose que *Differenz.* C'est pourquoi, plus loin, dans la section X *(La Remémoration dans la métaphysique),* Klossowski traduit *Austrag* par dif-férence : « la remémoration de l'histoire de l'être pense l'événement historial en tant que l'arrivée à chaque fois lointaine d'une « dif-férence » *(Austrag)* de l'essence de la vérité, essence dans laquelle l'Etre même vient initialement en son propre *(ereignet).* » La dif-férence provoque donc l'événement (l'advenue, l'avènement *Ereignis*) de l'Etre, où l'on sait qu'il faut entendre aussi l'*Eigenheit,* la propriété, l'être-propre, la propriation (cf. *Nietzsche,* II, p. 391-392, n. 2 ; cf. J. Derrida, *Les Fins de l'homme, Marges...* p. 155). Ce qu'il faut par conséquent penser dans la *Differenz als Austrag,* c'est le propre de l'être. Du reste, au sens le plus courant, *der Austrag* signifie l'arrangement, le règlement, la solution d'une affaire (*zum Austrag bringen :* régler un différend), bien que le verbe *austragen* ait conservé, parmi d'autres, son sens premier où se marque la différence ; *aus-tragen* — mettre, porter au-dehors. Dans *Austrag,* l'identité (la mêmeté) l'emporte donc sur la différence. C'est la raison pour laquelle, dans une note ajoutée à la traduction par A. Préau de *Identité et différence* (*Questions* I, p. 299), Heidegger sanctionne l'équivalence *Austrag*/conciliation, en indiquant qu'*Austrag* est entendu comme la *Versöhnung des Streites,* la (ré)conciliation du conflit, du différend (*Versöhnung* est un mot du vocabulaire religieux — pouvant désigner la rédemption ou la propitiation —, et que d'ailleurs Nietzsche détestait à cause de l'usage qu'en avait fait Wagner).

40. Mais l'un et l'autre (travail sur la syntaxe, dislocation du sémantique) vraisemblablement se confondent. C'est du moins ce qui mériterait d'être mis à l'épreuve. Et peut-être serait-il alors nécessaire de prendre appui sur la célèbre déclaration de l'Introduction de *Sein und Zeit* (§ 7) : « Autre chose est de s'exprimer sur l'étant par le récit et la narration *(erzählend),* autre chose est de saisir l'étant dans son *être.* Ce ne sont pas seulement les mots qui, pour cette dernière tâche, font le plus souvent défaut, mais c'est surtout la « syntaxe » *(die « Grammatik »).* » (Trad. fçse p. 57).

41. Retour à la présence sur quoi s'achève aussi, malgré tout, le texte de Granel (cf. *Traditionis traditio,* p. 153).

42. *Nietzsche,* I, p. 30 (traduction un peu modifiée) — *Nietzsche,* II, p. 207.

43. Cf. *Identité et différence* (*Questions* I, p. 282-283). Hegel retient essentiellement de Kant la théorie de la synthèse originaire de l'aperception, c'est-à-dire ce par quoi — au détriment de ce que Granel appelle l'ontologie du phénomène — Kant se maintient dans les limites de l'ontologie cartésienne (cf. *La Thèse de Kant sur l'être,* in *Questions* II).

44. *Oblitération,* nous y reviendrons, peut signifier aussi bien, selon Littré « l'état d'un conduit qui a été obstrué par un corps solide ou dont les parois ont contracté adhérence ensemble. (L'oblitération d'une artère, d'une veine). »

45. Cf. *L'Origine de l'œuvre d'art* (*Chemins...* p. 56-62).

46. Cf., *supra, Nietzsche apocryphe.*

47. *Introduction à la métaphysique* (trad. G. Kahn, Gallimard, p. 47 sq.).

48. *Nietzsche* II, p. 271 *(La Détermination ontologico-historiale du nihilisme).*

49. *Destruction,* dans *Sein und Zeit,* c'est *Destruktion.* Mais lors du

Colloque de Davos (mars 1929), *Destruktion* se « traduit » par *Zerstörung*, par un mot, donc, du vocabulaire nietzschéen : « cette position signifie : destruction *(Zerstörung)* de ce qui a été jusqu'ici les fondements de la métaphysique occidentale (l'Esprit, le Logos, la Raison). » (In Ernst Cassirer/Martin Heidegger, *Débat sur le kantisme et la philosophie*, Beauchesne, 1972, p. 24).

50. *Nietzsche* I, p. 370.

51. Semestre d'hiver 1934-1935. Vorlesung : Hölderlins Hymnen (« Der Rhein » und « Germanien »).

Semestre d'été 1935 : Einführung in die Metaphysik.

(In W.J. Richardson, *Heidegger, Through Phenomenology to Thought*, Nijhoff, 1963).

52. Semestre d'hiver 1935-36 : Kolloquium : *Die Ueberwindung der Aesthetik in der Frage nach der Kunst* (mit Bauch). Voir : *L'Origine de l'œuvre d'art* (1935-1936), où nulle part il n'est fait référence à Nietzsche, mais où, en revanche, la définition hégélienne de la tragédie (« le lieu de la lutte entre anciens et nouveaux dieux ») est acceptée et reprise comme telle (trad. fçse p. 33).

53. *Chemins* p. 263-64 (trad. Brockmeyer).

54. Cf., entre autres, le Liminaire de *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs* (O.C., *Ecrits posthumes* 1870-1873, Gallimard 1975, p. 209 sq.)

55. Et Heidegger lui-même a lu Schelling pour qui, ainsi qu'on avait tendance à le dire à Iéna dans les années 1800, « tous les poèmes proviennent d'un seul et même Génie » (*Philosophie de l'art*, Introduction).

56. Cf. par exemple le *Livre du philosophe*, I, §§ 48, 49, 53, 61, etc. (trad. A.K. Marietti, Aubier-Flammarion, 1969).

57. *Ibid.* et *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs.* — Voir ici même, *supra, Le détour.*

58. *Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot* (trad. F. Gaboriau, Gallimard, p. 27-28).

59. *Nietzsche*, I, p. 369-370.

60. Pour tout ceci je renvoie, là encore, à *Typographie.*

61. Le texte cité par Bataille est un texte de *Ecce Homo* (*Pourquoi je suis une fatalité*, I).

62. On se réfère ici à l'analyse proposée par J. Derrida des textes de Blanchot relatifs à la folie d'Artaud et de Hölderlin (*Artaud ou la parole soufflée*, in *L'Ecriture et la différence*, p. 253, sq.).

63. *Nietzsche* II, p. 394 (*La Remémoration dans la métaphysique).*

64. *Qu'appelle-t-on penser ?* (trad. Becker/Granel, p. 50-52).

65. On sait qu'il s'agit là finalement du sens le plus ancien et le plus répandu du verbe *aufheben.*

66. Il est vrai que dans le passage auquel nous nous référons, Heidegger cite bien un texte du *Zarathoustra* mais ce texte est cité *au nom* de Nietzsche (selon la formule : « Ce n'est pas en vain qu'il <Nietzsche> fait dire à son Zarathoustra, etc. »).

67. Cf. le texte désormais bien connu, cité par J. Derrida dans *De l'économie restreinte à l'économie générale*, (dans *L'Ecriture et la différence*, p. 372) : « Il est étrange aujourd'hui d'apercevoir ce que Kierkegaard ne put savoir : que Hegel, comme Kierkegaard, connut devant l'Idée absolue le refus de la subjectivité. On imaginerait en principe que, Hegel refusant, il s'agissait d'une opposition conceptuelle ; au contraire. Le fait n'est pas déduit d'un texte philosophique, mais d'une lettre à un ami, auquel il confie que, pendant deux ans, il crut devenir fou... En un sens, la phrase rapide de Hegel a peut-être même une force que n'a pas le long cri de Kierkegaard. Elle n'est pas moins donnée dans l'existence — qui tremble et excède — que ce cri. » — On notera d'ailleurs qu'*aufheben*, comme le remarque Hegel dans une addition à l'Encyclopédie, peut signi-

fier aussi, dans son sens positif, *bewahren :* sauver. On retrouvera plus loin, à propos de la vérité elle-même, ce motif de la garde ou de la sauvegarde.

68. Cf. *Nietzsche,* I, *La Volonté de puissance en tant qu'art.*

69. *Nietzsche,* I, p.376.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.,* p. 377.

72. *Ibid.,* p. 377-379.

73. *Qu'appelle-t-on penser ?,* p. 46-47. — Cf. p. 107 : « La phrase sur ce qui donne le plus à penser dans notre temps répondrait alors à la parole de Nietzsche. Cette phrase rejoindrait la parole de Nietzsche sur la voie d'un destin qui est en passe de devenir, à ce que l'on voit, le destin de la terre dans son ensemble et jusque dans ses moindres recoins. Ce destin ébranlera toute la pensée de l'homme à la fois, et dans des dimensions auprès desquelles ce que les hommes d'aujourd'hui prennent pour une agonie limitée à un secteur — les sursauts de la Littérature — fera figure de simple détail. »

74. *Ibid.,* p. 91.

75. On sait quel rôle joue, chez Heidegger, la « métaphore » du chemin, — y compris dans les titres : *Der Feldweg, Wegmarken, Holzwege, Mein Weg in die Phänomenologie, Unterwegs zu Sprache,* etc. Il faudrait s'y attacher pour analyser toutes les « valeurs » qu'entraîne avec elle cette « métaphore » : la terre, la marche, le sillon, la trace, etc. Il ne s'agirait pas de confirmer un « thématisme » déjà trop évident, mais de chercher à savoir où peut bien « mener » une série de signifiants qui tous ont rapport, d'une manière ou d'une autre, au salut, à la garde et à la sauvegarde. Et c'est peut-être le lieu précis où il serait nécessaire de faire intervenir Freud, — mais pour autre chose évidemment qu'un « diagnostic ».

76. Cf. *Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ?* in *Essais et conférences.*

77. *Qu'appelle-t-on penser ?,* p. 105.

78. *Nietzsche,* II, p. 32 et p. 273.

79. *Qu'appelle-t-on penser ?,* p. 116-118.

80. *Retour au fondement de la métaphysique* (trad. R. Munier, *Questions* I, p. 40-41).

81. *Le Mot de Nietzsche : « Dieu est mort »* (*Chemins...* p. 218-219).

82. *De la grammatologie,* p. 31-33.

83. *Qu'appelle-t-on penser ?,* p. 118.

84. *La Parole d'Anaximandre* (*Chemins...*, p. 284).

85. Cf. *Sein und Zeit,* § 7. C'est le texte que nous citons dans la note 40. Il faudrait sans doute le mettre en rapport avec la déclaration bien connue de la *Lettre sur l'humanisme* concernant la rupture de *Sein und Zeit* (c'est-à-dire, comme l'écrit Granel, l'impossibilité de la rupture ou « l'impossibilité d'*assigner* la rupture avec la métaphysique à l'égard du sens de l'être ») : « Cette section la dernière de la première partie ne fut pas publiée, parce que la pensée ne parvint pas à exprimer de manière suffisante ce renversement et n'en vint pas à bout *en usant de la langue de la métaphysique. »* (Trad. R. Munier, Aubier, p. 65).

LA SCÈNE EST PRIMITIVE*

* Première version publiée, sous le titre « Note sur Freud et la représentation », dans *Digraphe* 3 (automne 1974).

fier aussi, dans son sens positif, *bewahren :* sauver. On retrouvera plus loin, à propos de la vérité elle-même, ce motif de la garde ou de la sauvegarde.

68. Cf. *Nietzsche,* I, *La Volonté de puissance en tant qu'art.*

69. *Nietzsche,* I, p.376.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.,* p. 377.

72. *Ibid.,* p. 377-379.

73. *Qu'appelle-t-on penser ?,* p. 46-47. — Cf. p. 107 : « La phrase sur ce qui donne le plus à penser dans notre temps répondrait alors à la parole de Nietzsche. Cette phrase rejoindrait la parole de Nietzsche sur la voie d'un destin qui est en passe de devenir, à ce que l'on voit, le destin de la terre dans son ensemble et jusque dans ses moindres recoins. Ce destin ébranlera toute la pensée de l'homme à la fois, et dans des dimensions auprès desquelles ce que les hommes d'aujourd'hui prennent pour une agonie limitée à un secteur — les sursauts de la Littérature — fera figure de simple détail. »

74. *Ibid.,* p. 91.

75. On sait quel rôle joue, chez Heidegger, la « métaphore » du chemin, — y compris dans les titres : *Der Feldweg, Wegmarken, Holzwege, Mein Weg in die Phänomenologie, Unterwegs zu Sprache,* etc. Il faudrait s'y attacher pour analyser toutes les « valeurs » qu'entraîne avec elle cette « métaphore » : la terre, la marche, le sillon, la trace, etc. Il ne s'agirait pas de confirmer un « thématisme » déjà trop évident, mais de chercher à savoir où peut bien « mener » une série de signifiants qui tous ont rapport, d'une manière ou d'une autre, au salut, à la garde et à la sauvegarde. Et c'est peut-être le lieu précis où il serait nécessaire de faire intervenir Freud, — mais pour autre chose évidemment qu'un « diagnostic ».

76. Cf. *Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ?* in *Essais et conférences.*

77. *Qu'appelle-t-on penser ?,* p. 105.

78. *Nietzsche,* II, p. 32 et p. 273.

79. *Qu'appelle-t-on penser ?,* p. 116-118.

80. *Retour au fondement de la métaphysique* (trad. R. Munier, *Questions* I, p. 40-41).

81. *Le Mot de Nietzsche : « Dieu est mort »* (*Chemins...* p. 218-219).

82. *De la grammatologie,* p. 31-33.

83. *Qu'appelle-t-on penser ?,* p. 118.

84. *La Parole d'Anaximandre* (*Chemins...,* p. 284).

85. Cf. *Sein und Zeit,* § 7. C'est le texte que nous citons dans la note 40. Il faudrait sans doute le mettre en rapport avec la déclaration bien connue de la *Lettre sur l'humanisme* concernant la rupture de *Sein und Zeit* (c'est-à-dire, comme l'écrit Granel, l'impossibilité de la rupture ou « l'impossibilité d'*assigner* la rupture avec la métaphysique à l'égard du sens de l'être ») : « Cette section la dernière de la première partie ne fut pas publiée, parce que la pensée ne parvint pas à exprimer de manière suffisante ce renversement et n'en vint pas à bout *en usant de la langue de la métaphysique.* » (Trad. R. Munier, Aubier, p. 65).

LA SCÈNE EST PRIMITIVE*

* Première version publiée, sous le titre « Note sur Freud et la représentation », dans *Digraphe* 3 (automne 1974).

Le plaisir qu'engendre le mythe a la même provenance que cette impression de plaisir que provoque, en musique, la dissonance.

Nietzsche,
La Naissance de la tragédie.

Eros : tu demandes trop, Thanatos.

Pavese, *Dialogues avec Leuco.*

Les remarques qui suivent prennent appui sur le texte de Freud publié par Max Graf en 1942 : *Personnages psychopathiques sur la scène.* Il y a au moins deux raisons majeures de s'intéresser à ce texte. La première est qu'il fait énigme, entre tous les textes posthumes, non seulement en ce que Freud ne l'a pas publié (ou n'a pas voulu le publier, ou ne l'a pas écrit en vue de la publication), mais en ce qu'il a probablement « oublié » jusqu'à son existence et qu'il s'en est, en tout cas, *dessaisi*[1]. La chose est suffisamment rare, si elle n'est pas unique, pour attirer l'attention, voire intriguer — et mériter examen : ce qui bien entendu concerne tout d'abord l'histoire de la pensée freudienne et la position que ce texte à moitié clandestin a pu (ou peut encore) y occuper. L'autre raison, de portée moins courte, tient à ce que par son objet — le théâtre —, ce texte (qu'on s'accorderait presque maintenant à tenir pour l'un des plus importants qu'ait écrits Freud à ce sujet) pose ouvertement, et en des

termes qu'on ne retrouve peut-être pas ailleurs, la question décisive (sur laquelle vient se fixer toute une critique actuelle de Freud) du rapport de la psychanalyse à la théâtralité ou, de manière plus générale, à la *représentation*.

« Quelque part », il est vraisemblable que ces deux raisons n'en font qu'une, et c'est ce que nous voudrions essayer d'indiquer ici brièvement.

La scène de l'anti-scène

Il est nécessaire, pour cela, de se rapporter à la situation (ou à la « scène ») française — au débat, philosophique et politique, qui s'est ouvert depuis quelques années autour de Freud, notamment depuis la publication de *L'Anti-Œdipe* et, moins bruyamment, la divulgation des recherches de Girard[2]. Il faut en effet savoir qu'une fois étayée théoriquement (Lacan, bien sûr), puis confirmée par le commentaire (Starobinski par exemple, ou Green[3]), la valeur de *modèle* ou même de *matrice* reconnue à la théâtralité dans la constitution de l'analyse — une fois justice faite, par conséquent, de la prétendue « psychanalyse appliquée » et rigoureusement cadrés non seulement l'un des réseaux métaphoriques les plus constants de Freud, mais la construction même de la « scène analytique » —, parce qu'en même temps, mais ailleurs, les conséquences de la sollicitation heideggérienne de la représentation commençaient à se faire sentir et (accentuées et déplacées) à *travailler* effectivement[4], la réaction ne se fit pas attendre : quel que fût le caractère problématique de la scéno-morphie analytique ainsi dégagée, quelles que fussent les précautions strictes dont s'entourait le relevé de la « clôture de la représentation » (et d'abord la détermination du concept même de « clôture »), une certaine précipitation critique, qu'on ne saurait dire salutaire sous le simple prétexte qu'elle bouscule un peu les habitudes

académiques et oppose au capital ce que celui-ci risque bien d'encourager, fut trop heureuse de trouver enfin là l'occasion de se débarrasser d'un « cadavre culturel » encombrant et dont le bruit se mettait à courir que, comme les autres, il avait fait son temps. On découvrit alors que Freud était tout simplement resté prisonnier du système ou du dispositif représentatif à l'occidentale — de la scénographie gréco-italienne, de la dramaturgie classique, etc. —, et qu'il en avait même renforcé le pouvoir contraignant en l'identifiant à une nécessité structurelle du sujet humain en général. Par là s'expliquaient à la fois l'aspect timoré, relativement stérile et conservateur de son esthétique, l'ambiguïté régressive (pour ne pas dire réactionnaire) de sa « politique », et surtout le caractère répressif (institutionnellement, mais aussi théoriquement) de l'analyse elle-même. La description est évidemment schématique, il faudrait « nuancer » (et surtout nous expliquer sur nos griefs à l'égard des présupposés obscurs de l'antifreudisme comme sur nos réticences vis-à-vis de tous les mouvements sommairement « anti ») ; mais cela correspond à peu près à ce qui s'est passé en France — et vraisemblablement ailleurs — dans ces dernières années.

On en prendra pour témoin (parce que cela s'impose, mais aussi parce que c'est une manière de poursuivre une discussion amorcée en d'autres circonstances) une page relativement récente de Lyotard où, à propos du texte de Freud qui nous occupe ici, se trouve rappelé l'essentiel de ce motif critique. Lyotard écrit ceci :

> « On a déjà noté le privilège dont le théâtre bénéficie, auprès des autres arts, dans la pensée et la pratique freudiennes. Freud non seulement le reconnaît, mais a une fois au moins fait mine de le justifier : dans un petit texte de 1905-1906 intitulé « Personnages psychopathiques au théâtre », il suggère une genèse de la psychanalyse ordonnée à la question de la culpabilité et du paiement de la dette ; le sacrifice destiné à apaiser le divin, qu'irrite la révolte des hommes, en constituerait la formation mère ; la tragédie grecque, elle-même issue du sacrifice du bouc — comme le

croit Freud —, engendrerait le drame socio-politique, puis individuel (psychologique), dont la psychopathologie et, nous l'ajoutons, la psychanalyse seraient à leur tour les rejetons. Cette généalogie ne fait pas seulement apercevoir que la relation analytique est agencée comme un sacrifice rituel, elle suggère l'identité des espaces où a lieu l'opération d'acquittement : temple, théâtre, chambre politique, cabinet, espaces *déréels*, comme disent Laplanche et Pontalis, espaces circonscrits et soustraits aux lois de ladite réalité, où le désir peut se jouer dans toute son ambivalence, région où se substituent aux « choses mêmes » du désir des *simulacres* tolérés, lesquels sont supposés n'être pas des fictions, mais d'authentiques productions libidinales simplement soustraites aux censures réalistes... [5] »

Bien entendu, il n'est pas du tout question de dire que cela est faux. On devrait même souligner au contraire qu'il s'agit là d'une lecture nécessaire et reconnaître ainsi, pour n'avoir pas à y revenir, qu'elle débusque bel et bien dans Freud quelque chose d'incontournable — sur quoi d'ailleurs Ehrenzweig a été en effet l'un des rares à attirer l'attention. Il n'est pas question non plus de faire donner, comme souvent en pareil cas, les réserves « philologiques » et de reprocher par exemple à Lyotard non seulement de forcer le texte pour lui faire rendre une généalogie de l'analyse qui ne s'y trouve pas vraiment (Freud pour sa part ne va pas au-delà de la comparaison [6]), mais de le « mixer » sans trop prévenir avec le bien connu paragraphe 7 du quatrième chapitre de *Totem et tabou* (où Freud accentue considérablement ce qui, eu égard à l'origine du théâtre, est ici simplement en germe et où il parle en effet de la « faute tragique », de la culpabilité, du paiement de la dette, etc.). Cela n'aurait qu'un intérêt secondaire.

Disons par conséquent qu'en gros, Lyotard a raison.

Mais il n'a raison qu'à une condition — ou plutôt à deux, mais qui ne sont que l'avers et l'envers de la même.

C'est à la condition, tout d'abord, de poser (ou d'imaginer) qu'il y a une *réalité* « hors-représentation », — que le réel, loin d'être l'impossible que

dit Lacan ou que disait Bataille, est ce qui peut se présenter effectivement comme tel et que par conséquent il y a, en général, de la *présentation*, une présence pleine, entière, vierge, inentamée et inentamable. Une sauvagerie où nous pourrions être, où nous serions, *nous-mêmes,* sujets (sous quelque forme que ce soit) inaliénés et indissociés, avant toute faute et tout interdit, avant toute guerre et toute rivalité — antérieurement aussi, c'est évident, à toute institution. C'est donc à la condition de ranger une fois pour toutes le « principe de réalité », sans plus, dans l'arsenal des vieilleries métaphysico-policières.

Mais c'est encore à la condition, d'autre part, de rapporter la *nécessité* analytique (affirmée par Freud et déterminant pratiquement l'analyse) du dispositif représentatif à la seule prise en compte du *désir* (et d'un plaisir sans hiatus, à son tour plein, entier, etc.) ou, plus exactement, pour rester fidèle au glissement que suppose constamment l'opération de Lyotard, à la seule prise en compte des « productions pulsionnelles », elles-mêmes ramenées à la seule *libido*. Si ce à quoi l'analyse a affaire, ce n'est que du pulsionnel *comme* libidinal, si, en général, il n'y a que du libidinal — et du libidinal invulnérable, jamais échancré, ni meurtri, ni transi (c'est-à-dire traversé de ce qui le noircit ou sillonné de ce qui le voue à la mort), alors c'est certain, on peut, et même on doit mettre en cause la fonction de déréalisation de ce que Luce Irigaray appelle le *praticable analytique*. Tout le problème est de savoir si l'analyse n'a affaire qu'à du libidinal ou s'il n'y a (nous ne disons pas : *ne se manifeste*) de pulsion que réduite à la libido — et une libido tout uniment « positive ».

Si nous soulevons cette question, il est patent que ce n'est pas par respect de l'« orthodoxie freudienne » : l'orthodoxie, comme telle, nous intéresse assez peu et nous savons trop bien ce qui s'engage d'orthopédie — c'est-à-dire de redressement ontologique, viril, maîtrisant et proprement politique — dans toute orthodoxie,

dans tout asservissement à un discours tuteur. Il est clair aussi que ce n'est pas pour « sauver » Freud (qui se sauve parfaitement « lui-même ») d'une lecture *univoque* : on voit mal quel intérêt on pourrait avoir à rétablir une ambiguïté. Mais c'est pour soustraire Freud, c'est-à-dire « son » texte, à une opération qui nous concerne au moins en ceci qu'elle ne s'ordonne précisément qu'à des valeurs d'uni- ou d'équi-vocité. Question d'usage des textes et de fonction de la critique. Question « politique » aussi, à supposer qu'on y tienne. Dans Freud, si l'on préfère, les choses sont toujours *beaucoup plus compliquées*, il n'y a même rien, à la limite — quels que soient d'autre part le désir de Freud et l'incontestable (mais *réversible*...) pouvoir critique de l'analyse — qui permette de *décider* d'un sens quel qu'il soit (premier, dernier, caché, etc.) dont on pourrait s'assurer pour se l'approprier ou l'exclure. Pour approprier, en général, et exclure. La question n'est pas ici de préserver une bienveillante « neutralité ». C'est au régime de l'*identification* doctrinale que nous en avons, au nom d'une idée disons moins simple, moins assurée, moins triomphante — et par conséquent moins « confiscable » de la critique. Un peu de subtilité, étant donné le caractère massif de l'enjeu, n'est sans doute pas trop demander.

Freud et Nietzsche : Aristote

En fait, l'accusation portée par Lyotard contre Freud est double.

Elle porte d'une part sur le dispositif représentatif comme dispositif de déréalisation, c'est-à-dire sur la clôture (le *temple*) du lieu tragique — la scène en tant que *substitut* du lieu du sacrifice rituel effectif, commémorant le meurtre de l'*Urvater* (version *Totem et tabou*, mais peu importe ici). Elle porte même déjà, si l'on sait lire entre les lignes, sur cet en deçà de la

théâtralité qu'est le rituel, c'est-à-dire sur le religieux — que celui-ci implique ou non une violence réelle, un sacrifice, une exclusion, etc. —, rejoignant en cela, quoique Lyotard en ait, la critique adressée par Girard, depuis le christianisme conçu comme la seule acceptation explicite s'étant jamais manifestée de la violence, à l'ensemble des formations vicariantes (religieuses, politiques, esthétiques) destinées à endiguer ladite violence, mais qui, la masquant et la faisant oublier, l'aggravent.

Mais elle porte d'autre part sur l'*instrument* ou le *support* « psychique » de cette déréalisation, sur ce qui rend tolérable et même désirable (jusqu'à produire des effets thérapeutiques) cette évocation du sacrifice et du meurtre, ce rappel de la souffrance. C'est-à-dire qu'elle porte aussi sur ce que Lyotard — mettant en cause le formalisme libidinal de l'esthétique freudienne, toute l'intrication (pourtant complexe et débordant très largement le champ de la seule « esthétique ») des *Lustgewinn*, *Nebengewinn*, *Vorlust*, *Verlockungsprämie*, etc. — appelle le pouvoir hypnotique, anesthésiant, de la forme[7]. Par où Freud, c'est bien connu, aurait été incapable de prendre en considération ou même de simplement apercevoir la fonction *disruptive*, comme dit Ehrenzweig, et non banalement vicariante de l'art — en particulier de l'art moderne. Ce qui suppose du reste, on s'en doute, que l'art soit affecté d'une autre fonction que simplement « secondaire », qu'il ait pouvoir de mettre en présence du réel lui-même (de la *présence*), qu'il puisse faire d'une manière ou d'une autre *événement* : qu'il *affecte*, si l'on ose dire, *effectivement*.

Or, il n'est pas difficile de voir qu'à travers cette double accusation, c'est moins Freud lui-même qui est visé que toute une tradition philosophique (si ce n'est pratiquement toute *la* tradition philosophique), et en particulier Aristote — sous l'autorité duquel Freud se place explicitement à l'ouverture de *Personnages psychopathiques...*, mais n'a peut-être en effet jamais

cessé en général de se placer, par prudence ou, admettons-le, par « académisme » (mais aussi pour d'autres raisons moins anecdotiques qui apparaîtront en leur temps). On dira que du moment où il s'abrite ainsi derrière la caution philosophique, aristotélicienne, il tend, si l'on peut se permettre cette formule, les verges pour se faire battre. Reste à savoir cependant quelle est exactement la fonction, et quel est le protocole précis de cette inféodation apparemment sans réserve. Et c'est là qu'est toute la difficulté.

Comment « fonctionne » en effet *Personnages psychopathiques...* ? Comment ce texte se propose-t-il ? Modestement, comme c'est presque toujours le cas chez Freud, pour un simple développement, destiné à la « préciser », de la poétique dramatique d'Aristote : « Si comme on l'admet depuis Aristote le but du spectacle théâtral (*Schauspiel*) est d'éveiller " terreur et pitié ", d'entraîner une " purification des affects ", il est possible de décrire d'une manière un peu plus précise cette visée en disant qu'il s'agit de laisser jaillir de notre vie affective des sources de plaisir ou de jouissance... » Mais le geste, manifestement, recouvre bel et bien — comme c'est *aussi* toujours le cas — le désir mal dissimulé de produire la *vérité* de ladite poétique, d'en prendre la mesure et d'en révéler la raison dernière. Autrement dit, *Personnages psychopathiques...* ne s'offre pour rien d'autre qu'une lecture analytique — une interprétation et donc une *traduction* (inévitablement active, on le verra, *transformatrice*) de la *Poétique*. Lecture que vient doubler, il est vrai — mais cela ne change fondamentalement rien à l'affaire —, une traduction analogue ou homologue de la réponse moyenne qu'a pu donner le « romantisme allemand » à la question de la différence de l'Ancien et du Moderne (du Grec et de l'Occidental, de l'Oriental et de l'Hespérique, etc.) telle qu'elle s'était posée à l'Allemagne en gros à par-

tir de Lessing et telle que de Hölderlin, de Hegel ou des Schlegel, elle n'avait pas cessé d'occuper, jusqu'à Nietzsche, tout le champ de l'investigation historico-esthétique (c'est-à-dire tout ce qui finira par produire, en réalité, une théorie générale de la culture ou de la civilisation).

Pour évaluer avec précision le sens et la portée du geste de Freud, il suffit peut-être, tout simplement, de le comparer avec l'opération — au fond similaire, même si les intentions diffèrent au départ du tout au tout — que tente Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Comparaison dont on voudra bien nous accorder que nous ne la faisons pas tout à fait au hasard : quelle qu'ait pu être la « dénégation » pratiquement constante de Freud à ce sujet, on sait quand même très bien aujourd'hui ce qui lie rigoureusement la psychanalyse à certaines des intuitions majeures de Nietzsche. De fait, la question que soulève Nietzsche à propos de la tragédie — c'est-à-dire à propos de l'art en général, dont la tragédie, de manière toute classique (toute hégélienne, si l'on veut), est le parangon — est exactement la même que celle que Freud, via Aristote, pose dès les deux premiers paragraphes de *Personnages psychopathiques...* Jusqu'à la terminologie utilisée, qui de part et d'autre (nous pensons en particulier au chapitre 22 de *La Naissance...*), est identique. On peut la formuler ainsi : comment se fait-il que le spectacle de la souffrance, de l'anéantissement et de la mort puisse engendrer de la jouissance — et une jouissance supérieure à celle provoquée par tout autre spectacle ? Il est vrai que Nietzsche (qui n'ignore pas au demeurant la provenance aristotélicienne de la question) conteste toute réponse qui ne réfère pas en dernière instance à des « principes esthétiques » — dont celle, avant tout, d'Aristote. Nietzsche, autrement dit, récuse l'interprétation *cathartique* de la tra-

gédie. Non sans véhémence du reste. Mais au profit de quoi ? Relisons l'acte d'accusation :

> « Jamais encore, depuis Aristote, on n'a donné une explication de l'effet tragique qui permît de le rapporter à l'existence d'états esthétiques, c'est-à-dire à une activité esthétique des auditeurs : tantôt c'est la terreur et la pitié qui, à travers les plus graves péripéties doivent parvenir à une décharge (*Entladung*) susceptible de les soulager ; tantôt nous devons nous sentir exaltés et grandis par la victoire de nobles et grands principes ou par un sacrifice héroïque conforme à quelque conception morale du monde. Certes je suis bien persuadé que c'est là, pour le plus grand nombre, le seul effet que puisse produire la tragédie — ce qui ne prouve pas pour autant que tous ces gens, et leurs esthéticiens avec eux, aient jamais éprouvé quoi que ce soit de la tragédie en tant que forme d'*art* supérieure. Cette décharge pathologique, la *catharsis* d'Aristote, dont les philologues ne savent pas s'ils doivent la ranger au nombre des phénomènes médicaux ou moraux, me fait penser à une remarquable intuition de Goethe : « A moins d'y prendre un vif intérêt pathologique, déclare-t-il, jamais je n'ai réussi à construire une quelconque situation tragique, et c'est pourquoi d'ailleurs j'ai plutôt fui que recherché cette sorte de situation. Ne serait-ce pas non plus l'une des supériorités des Anciens que chez eux le comble du pathétique n'ait jamais été, en même temps, qu'un jeu esthétique, alors que nous, il faut que nous fassions appel à la vérité naturelle pour produire un semblable résultat ? » A cette question d'une telle profondeur, nous sommes désormais en mesure de répondre par l'affirmative, nous qui avons éprouvé justement, au spectacle de la tragédie musicale, à quel point en effet le comble du pathétique peut n'être qu'un jeu esthétique. Et c'est ce qui nous donne des raisons de croire que telle est maintenant la seule manière de décrire avec quelque chance de succès le phénomène tragique originel. Qui en est encore, aujourd'hui, à fabuler sur ces effets de pure vicariance sans le moindre rapport avec l'art et ne s'est en rien dégagé du dispositif pathologico-moral, n'a plus guère qu'à désespérer de son propre sens esthétique... »

Nous avons tenu à citer un peu longuement ce texte pour bien montrer à quel point, en apparence, nous sommes aux antipodes du discours freudien. A la limite, nul autre que Freud ne saurait mieux servir de cible — dût-on pour l'occasion créditer Nietzsche d'un étrange don de prophétie — à de semblables accusations. En réalité, il n'en est rien. Compte tenu, en effet, du dispositif proprement nietzschéen (c'est-à-dire

de l'opposition du dionysiaque et de l'apollinien, de la musique et de la plastique, de la « reproduction immédiate » et de la reproduction médiate, redoublée, de l'Un originaire — de la douleur et de la contradiction originaires), la réponse est ici parfaitement nette : la tragédie, quel que soit l'angle sous laquelle on la vise — y compris, par conséquent, dans sa part « proprement » musicale ou dionysiaque —, ne *présente* jamais, comme telle, la souffrance qu'elle (re)présente (*darstellt*), mais suppose au contraire, circonscrit à l'avance, un espace de déréalisation, si l'on y tient, grâce auquel en effet le « comble du pathétique » n'est jamais qu'un *jeu esthétique*. Même la musique, insistons-y, même la pire des musiques (celle de *Tristan*, par exemple), — même la *dissonance* provoque encore (ou déjà) de la jouissance. Et l'on sait pourquoi : c'est que quelque part, y compris au niveau ontologique (c'est-à-dire encore au niveau esthétique, si tant est que le monde lui-même doive se saisir comme un « phénomène esthétique » ou que l'art, au sens restreint, doive se comprendre comme l'« imitation » du procès de production de ce qui est), — quelque part, donc, *la souffrance elle-même est jouissance*, ne serait-ce que d'être contrainte à la *décharge (Entladung)*, c'est-à-dire à la catharsis de la contradiction qui la constitue.

Or c'est bel et bien, *mutatis mutandis* (et la « spéculation » ontologique en moins), le type de réponse qu'avance — prudemment — Freud dans *Personnages psychopathiques*... L'apparente soumission au schème aristotélicien ne doit pas tromper. Certes, Freud n'excède à aucun moment les limites de ce que Nietzsche assigne comme l'interprétation « pathologico-morale » de la tragédie. On peut tout au moins, superficiellement, l'imaginer. Et certes, il se contente, dirait-on, de traduire Aristote. Il s'agit même, dans les premières lignes, d'une traduction quasiment littérale

du texte de la *Poétique* : car si Freud, d'entrée de jeu, paraît commettre ou répéter le célèbre contresens sur la catharsis des passions en général[8], on voit bien, dans la suite du texte, lorsqu'il s'agit plus précisément du drame (*Drama*), c'est-à-dire de la tragédie proprement dite, qu'il entend bien la catharsis au sens restreint d'une « purgation » de la seule souffrance (c'est-à-dire de la terreur et de la compassion). Et l'on pourrait montrer ici avec précision, textes à l'appui, comment la « déréalisation libidinale », c'est-à-dire la loi d'économie (d'épargne) qui régit la jouissance esthétique transcrit très fidèlement la χαρὰν ἀλλαῖ, la « joie sans dommage » dont Aristote, dans la *Politique* (VIII, 1341 b), crédite la catharsis dans sa fonction précisément médicale, homéopathique, « pharmaceutique » (la catharsis utilisée φαρμακείας χάριν[9]).

Il reste cependant que sur un point fondamental, la traduction « fidèle » bouleverse en réalité la théorie aristotélicienne. C'est lorsque — remontant sans doute, le sachant ou non, du médical au religieux qui est probablement le sol d'origine de la catharsis — Freud pose la mimésis (c'est-à-dire le « mimétisme » ou, pour parler son langage, l'identification) comme ce qui rend au fond possible la « machine cathartique » elle-même. Encore que, conformément à Aristote, il maintienne (ainsi qu'il le fera jusque dans *Jenseits...*, — *non compris*) l'analogie de l'art et du jeu enfantin[10], parce qu'il transfère, selon un geste qui est celui-là même de Nietzsche dans les derniers chapitres de *La Naissance de la tragédie, la reconnaissance* (l'ἀναγνώρισις) aristotélicienne, comme l'a souligné Starobinski, dans le rapport entre scène et assistance de manière à y « intéresser » le spectateur[11], Freud introduit en effet quelque chose qui n'appartient pas à la « programmation » aristotélicienne, mais qui explique le lien demeuré *impensé*, dans toute la tradition (Nietzsche excepté[12]) entre catharsis et mimésis : à savoir que le plaisir tragique est un plaisir d'essence

masochiste, et par là entretient quelque rapport — ce n'est pas dit en 1906, mais on comprendra vite pourquoi — avec le *narcissisme* lui-même :

> « Participer en spectateur au spectacle théâtral (ici écrit *Schau-spiel* littéralement : le « jeu-de-la-vue ») offre à l'adulte la même chose que le jeu (*Spiel*) à l'enfant, par lequel celui-ci trouve à satisfaire son espoir tâtonnant de s'égaler à l'adulte. Le spectateur vit trop peu, il se sent comme le « Misero auquel rien de grand ne peut arriver », il y a longtemps qu'il a dû étouffer ou déplacer l'ambition qu'il nourrissait pour son moi de se tenir au centre des rouages du monde, il veut sentir, agir, façonner toutes choses à sa guise, bref il veut être un héros, et c'est ce dont les poètes dramatiques lui donnent la possibilité en autorisant son *identification* à un héros. En même temps ils lui épargnent quelque chose, car le spectateur sait bien qu'une telle actualisation héroïque de sa personne est impossible sans douleurs ni souffrances, sans de lourdes appréhensions qui suppriment quasiment la jouissance ; il sait aussi qu'il n'a qu'*une* vie et qu'il risque de succomber dans cet *unique* combat contre les résistances. C'est pourquoi sa jouissance présuppose l'illusion, c'est-à-dire l'atténuation de la souffrance par la certitude, premièrement que c'est un autre qui agit là sur la scène et qui souffre, deuxièmement que ce n'est malgré tout qu'un jeu d'où ne peut survenir aucune atteinte à sa sécurité personnelle...
>
> Mais ce sont là des conditions de la jouissance qui sont communes à d'autres formes de la littérature (*Dichtung*) (...) Mais le drame (*Drama*), quant à lui, doit descendre plus profondément dans les possibilités affectives, il doit encore transformer en jouissance l'attente du malheur, par où s'explique que ce soit bien davantage sur le fond d'une satisfaction masochiste qu'il exhibe le héros en lutte. C'est précisément par cette relation à la souffrance et au malheur qu'on pourrait caractériser le drame, qu'il s'agisse, comme dans le genre dramatique proprement dit, de n'éveiller que le souci pour l'apaiser ensuite, ou qu'il s'agisse, comme dans la tragédie, d'accomplir la souffrance. »

La référence au masochisme n'infirme pas, on le voit, le caractère *économique* du plaisir tragique (la preuve en est donnée, plus loin, par l'exclusion hors de l'espace scénique de la maladie physique, exclusion consécutive à la loi de compensation de la souffrance qui gouverne l'identification théâtrale et par conséquent, normativement, la forme dramatique elle-même [13]). Cependant, le système économique mis

en place ici n'est pas simple — et déjà commence à se profiler un paradoxe qui sera lourd de conséquences, on le sait, lorsque la question du masochisme (et du narcissisme) viendra travailler, métapsychologiquement, la doctrine des pulsions. C'est toute la question du rôle dévolu au « bénéfice supplémentaire », au *Nebengewinn*, dans l'« économie » de la « jouissance ».

Freud explique en effet que la « purification des affects (des passions) », cela veut dire le libre jaillissement, à partir de notre vie affective, des « sources de plaisir (*Lust*) et de jouissance (*Genuss*) », — ajoutant aussitôt (nous sommes à l'époque de la rédaction du livre sur le *Witz*) : « tout comme dans le comique, le Witz, etc., il en jaillit du travail de notre intelligence, lequel (en dehors de cela) a rendu bon nombre de telles sources inaccessibles ». Le caractère dissymétrique de la comparaison (le « travail de l'intelligence » apparaît ici comme agent de refoulement) ne doit pas étonner : l'appel au Witz amorce en fait l'introduction de ce que le dernier alinéa de *Personnages psychopathiques...* identifiera bien comme le « plaisir préliminaire » (*Vorlust*) des *Trois Essais* et du *Witz*[14], c'est-à-dire ce « bénéfice supplémentaire » en position de « prime de séduction » (*Verlockungsprämie*)[15] qui, loin de renvoyer à quelque « pouvoir anesthésiant de la forme », comme le veut Lyotard, suppose au contraire un plaisir spécifique lié à la « surtension » (*Höherspannung*) ou, si l'on préfère, une « surtension » (c'est-à-dire un accroissement de douleur) visée pour elle-même :

> « C'est assurément le *libre-cours* (das *Austoben*) de nos propres affects qu'il faut ici mettre au premier plan, et la jouissance qui en résulte correspond d'une part à l'allégement que provoque une décharge (*Abfuhr*) massive et d'autre part à l'excitation sexuelle qui probablement l'accompagne, laquelle, on peut l'admettre, échoit comme bénéfice supplémentaire lors de chaque éveil des affects et procure à l'homme le sentiment tant désiré de la surtension de son niveau psychique. »

La jouissance théâtrale, autrement dit, est *parfaitement* masochiste : la souffrance n'y provoque de plaisir que préparée — *formellement* — par ce supplément de plaisir qui lui-même, cependant, implique de la douleur. Comme dans Nietzsche, ou dans Goethe le « comble du pathos » n'est par conséquent qu'un « jeu esthétique » (serait-ce une définition possible du masochisme ?). Et comme dans Nietzsche, c'est bien du reste ce qui explique la supériorité de la tragédie grecque sur le drame des Modernes :

> « Le thème du drame consiste donc dans toutes sortes de souffrances à partir desquelles le drame promet de procurer du plaisir à l'auditeur. D'où il résulte, comme première condition de la forme artistique, que le drame ne fasse pas souffrir l'auditeur, qu'il sache compenser, par les satisfactions possibles en la circonstance, la compassion qu'il suscite — règles contre lesquelles les poètes modernes pèchent d'une manière particulièrement fréquente [16]. »

C'est pourquoi la seconde « traduction » analytique que propose ici Freud est celle du rapport entre la dramaturgie grecque et la dramaturgie moderne (shakespearienne), conformément à l'association oppositive constante d'*Hamlet* avec *Œdipe* que ce texte, malgré les apparences, ne dément pas [17]. Généalogiquement, la « coupure » moderne intervient avec l'introduction dans le conflit tragique de l'inconscient, c'est-à-dire de la différence du refoulé et du non-refoulé. Jusqu'au drame psychologique compris — qui implique, dans la typologie de Freud (au-delà du théâtre de « caractères » et du théâtre social), la « tragédie d'amour » et l'opéra — le théâtre s'inscrit encore dans l'horizon du système représentatif grec. Mais une fois accompli ce que la *Traumdeutung* appelle la « progression séculaire du refoulement » [18] — une fois installé par conséquent l'espace général de la névrose — on entre dans l'époque proprement moderne du drame : « Cependant la série des possibilités s'élargit, et le drame psychologique devient drame psychopathologique, lorsque le conflit n'est plus celui de deux impulsions ayant approximativement le même degré de conscience

/ *ce qui était bien entendu le cas dans* Œdipe /, mais celui d'une source consciente et d'une source refoulée de la souffrance — conflit duquel, par notre participation, nous devons tirer plaisir. La condition de la jouissance est ici que le spectateur soit aussi un névrosé. Car seul un névrosé, au lieu d'une pure aversion, pourra trouver du plaisir dans la mise au jour et la reconnaissance pour ainsi dire consciente de l'impulsion refoulée. Chez le non-névrosé, cela ne peut que pousser à l'aversion et susciter la disposition à répéter l'acte du refoulement, parce que chez lui le refoulement a réussi — et que vis-à-vis de l'impulsion refoulée, l'équilibre est entièrement maintenu par la dépense d'un refoulement qui a eu lieu une fois pour toutes. Chez le névrosé au contraire, le refoulement est tenu en échec, il est labile, il a sans cesse besoin d'une nouvelle dépense qui lui sera épargnée par la reconnaissance ». Et c'est en fait ce qui explique qu'il ait fallu, pour maintenir — apparemment telle quelle — la thèse de la catharsis, modifier le schème aristotélicien de la « reconnaissance » en faisant entrer en ligne de compte l'identification : seul le principe de l'identification autorise la reconnaissance du refoulé. Toutefois, cela n'empêche nullement la catharsis moderne d'être aussi « économique » que l'ancienne (moyennant quelques règles inévitablement plus subtiles et délicates à manier, comme la règle de l'*attention détournée* que Freud énonce à propos d'*Hamlet* et qui vise à l'affaiblissement des résistances inhérentes à la névrose [19]). Du reste, comme précédemment, l'installation du système implique une exclusion, qui n'est plus seulement celle de la souffrance et de la maladie physiques, mais celle de la maladie mentale, de la névrose achevée, constituée, « étrangère » (et donc rebelle à la reconnaissance), — on pourrait sans doute aller jusqu'à dire : de l'*aliénation* ou de la *folie*.

La mort obscène

L'ensemble de l'opération est par conséquent sans mystère — s'il n'est pas sans difficulté. Il y a là bel et bien, en condensé, l'esthétique « d'orientation économique » dont plus tard, dans *Jenseits...*, Freud se croira (encore) obligé de formuler le projet[20]. Mais on sait qu'il n'en parlera de nouveau, précisément, que pour lui dénier tout intérêt au regard d'une question autrement plus grave et difficile et qui est la question de ce qui est antérieur au « principe de plaisir » ou au-delà de lui — « indépendant » de lui en tout cas, « et, peut-être, plus primitif que lui ». Or, lorsque cette question survient — cela aussi on le sait —, c'est justement *dans* l'espace ouvert par la rupture de l'analogie aristotélicienne maintenue jusqu'alors entre le jeu (de l'enfant) et le *Schau-spiel*. L'allusion à Aristote est même parfaitement explicite : « quoi qu'il en soit, dit Freud / *c'est-à-dire quelle que soit l'insurmontable difficulté que présente le caractère* indécidable *du jeu* /, il ressort de ces considérations qu'expliquer le jeu par un instinct d'imitation, c'est formuler une hypothèse inutile[21] ».

Mais ce n'est pas tout. Car on sait, enfin, que si le jeu doit être ainsi désolidarisé du « jeu et de l'imitation artistiques » c'est essentiellement pour deux raisons : en ce que d'une part il n'implique pas le dispositif représentatif ou, pour être plus juste (et parce qu'on nous opposera toujours le bois-de-lit du *fort/da-Spieler*), le dispositif *spectaculaire*. Si c'est un mimétisme, c'est un mimétisme effectif et direct, *actif*, comparable à celui de l'acteur (et non du spectateur), supposant donc une identification plus immédiate, — mais plus compromettant que celui de l'acteur, la différence constitutive de la scène ayant disparu (ou n'étant encore qu'à l'état embryonnaire) et par là (du moins en partie, s'il faut toujours compter avec une intériorisation *primitive* de la scission représentative) la clôture déréalisante du lieu théâtral n'étant pas encore

réellement instituée. En ce que d'autre part — étant entendu qu'en dernier ressort il est encore nécessairement compris dans une *économie libidinale* (mais y en a-t-il une autre, et que serait une *économie*, comme telle, qui ne fût pas « érotique » ?) —, par sa nature reproductrice (du « désagréable ») et répétitive, par sa fonction « abréactive » et maîtrisante, le jeu suppose, à la différence de la participation spectaculaire, une visée *indirecte* du plaisir, c'est-à-dire d'une façon ou d'une autre, sous la forme d'un renoncement (fût-il provisoire) au plaisir, ou d'une réitération (fût-elle passagère et simulée) de la souffrance, la rupture — aussi brève, furtive, à peine esquissée qu'on voudra — du système économique. Il y a dans le jeu, à un moment ou à un autre (c'est strictement inassignable), une *perte*. Et donc un risque. Il faut y perdre (et s'y risquer) pour (s')y (re)gagner. C'est là, mais prise à l'envers, toute la difficulté de l'*économie générale* au sens de Bataille. L'économie du jeu n'est pas, à son tour, une économie simple comme, dans l'interprétation aristotélicienne tout au moins, l'économie théâtrale-spectaculaire, mais une économie *différée*. Y manque en somme la *forme* purement anesthésiante (si toutefois quelque chose de tel existe), même si le jeu est en réalité la naissance de la forme. Et l'on n'ignore pas ce que révèle et recouvre à la fois cette différance — au sens de Derrida — du gain, du plaisir, de la sécurité, voire de la (sur)vie ; ce qu'elle indique, sans jamais le montrer : ce n'est pas autre chose que la (pulsion de) mort « elle-même ».

Précisément, mais — par l'effet d'une sorte de chiasme où se désoriente l'analyse et qui manifeste au moins l'inextricabilité de la question — à propos de la mimésis dramatique elle-même et non du jeu, c'est ce que dans *Personnages psychopathiques...* Freud, on l'a vu, n'est pas loin de laisser affleurer lorsqu'il introduit le masochisme pour rendre compte du plaisir

tragique, introduction qui fait d'autant plus problème, à l'époque, qu'elle se fait à la frontière même entre scène et « salle », côté de l'acteur et côté du spectateur, et que la « satisfaction masochiste » s'oppose déjà à la « jouissance directe » (contradiction par où s'explique le nécessaire « grandissement » scénique, c'est-à-dire aussi épique, de la victime) : « Les héros sont d'abord des rebelles dressés contre Dieu ou contre quelque chose de divin, et c'est du sentiment de détresse qu'éprouve le faible en face de la violence divine qu'il faut tirer plaisir, par satisfaction masochiste, mais aussi par la jouissance directe de la personnalité dont on accentue quand même la grandeur ». Mais c'est encore ce que, par soumission à une contrainte systématique sans hiatus, Freud trahit dans la double exclusion de la maladie et de la folie. Dans l'un et l'autre cas, l'ambivalence même de l'*identification* est en cause, autour de laquelle, une fois gagné et fixé le dualisme pulsionnel, se réorganiseront — non sans difficultés du reste — à la fois la description de l'Œdipe et la construction de ce « mythe scientifique » ici en germe qu'est l'hypothèse de la « horde primitive »[22].

Il est clair qu'on ne peut guère se permettre le luxe, dans une esquisse de ce genre, de suivre dans toute sa complexité le réseau textuel où s'élabore fragilement la doctrine freudienne de la mort et où s'inscrivent en communication réciproque, comme Freud l'a toujours indiqué dans les multiples récapitulations historiques de la *Trieblehre* qu'il a pu faire, les questions du masochisme, du narcissisme, de l'identification, etc. Mais pour ce qui nous intéresse ici étroitement, c'est-à-dire quant à la question de la théâtralité elle-même, on pourra au moins retenir ce que ce texte de 1906 ne parvient pas à dire (mais engage suffisamment — au point en somme de demeurer aporétique)[23], c'est tout simplement ce qu'un texte de 1916 dira sans détours : à savoir que la coupure représentative ne passe pas *dans* la libido, mais *entre* la libido (le désir) et la

mort, et qu'elle est donc, autrement dit, la *limite* même du dispositif économique en général :

> « Le fait est — dit ce texte — que notre propre mort est irreprésentable (*unvorstellbar*), et toutes les fois que nous cherchons à nous la représenter, nous devons remarquer, que c'est proprement en spectateurs que nous y assistons. Ainsi a-t-on pu risquer, dans l'école psychanalytique, cette proposition : au fond personne ne croit à sa propre mort, ou, ce qui revient au même : dans son inconscient chacun de nous est persuadé de son immortalité [24]. »

La mort — pas plus que le sexe de la femme, de la mère — ne peut se présenter elle-même, comme telle, « en personne » comme dirait Lyotard. De même qu'il y a une structure *apotropaïque* de l'abîme féminin (de l'obscénité) [25], il y a une incontournable *nécessité* de la re-présentation (de la mise en scène, de la *Darstellung*) de la mort, et par conséquent de l'identification, du mimétisme : « ... nous cherchons dans le monde de la fiction, ou dans la littérature, au théâtre, un substitut (*Ersatz*) à la perte de la vie. Là nous trouvons encore des hommes qui savent mourir (...), là seulement se trouve remplie la condition à la faveur de laquelle nous pourrions nous réconcilier avec la mort, et qui suppose qu'il nous resterait, derrière les vicissitudes de la vie, une autre vie qui fût hors d'atteinte. (...) Dans le domaine de la fiction, nous trouvons cette multiplicité des vies dont nous avons besoin. Nous mourons en nous identifiant à la mort d'un héros, mais nous lui survivons quand même, et nous sommes prêts à mourir sans plus de dommage une deuxième fois avec un autre héros [26] ».

Disons, s'il est permis de jouer sur une étymologie « populaire », que la mort est *ob-scène*. Ce que sait du moins Freud, c'est que la mort « ne se regarde pas en face » et que l'art (comme la religion) a ce privilège d'être le commencement de la représentation économique — c'est-à-dire de la représentation libidinale. La mort n'apparaît jamais comme telle, elle est strictement *imprésentable*, — c'est l'imprésentable même, si cette expression peut avoir un sens : *La pulsion de*

mort travaille en silence, tout le bruit de la vie émane d'Eros. « Ça » travaille, « ça » perturbe la manifestation, mais « ça » ne se manifeste pas et si « ça » vient à « se » « manifester », c'est *déjà* et toujours déjà « érotisé » — comme dans l'art, y compris l'art moderne et quel que soit le saccage de la forme et de l'œuvre auquel il se livre ou se risque. De la mort, nous n'appréhendons jamais que le *reflux*[27]. D'où le « problème économique du masochisme ». C'est la raison pour laquelle la représentation, le dispositif représentatif, n'est pas une enclave dans le libidinal, mais le libidinal lui-même. C'est-à-dire l'*économie de la mort* (dans la double valeur du génitif, bien sûr). Et rien ne servirait ici d'opposer, comme le fait Lyotard suivant Ehrenzweig, processus primaire et processus secondaire. Au contraire. C'est l'inconscient lui-même qui ignore la mort (la négation) ou qui, si l'on préfère, ne veut pas en entendre parler (dénégation, *Verneinung*).

Theatrum analyticum

Tout cela définit en somme la pensée de Freud comme une « pensée tragique ». Assurément, il ne s'agit pas là d'une découverte. Sauf peut-être, cependant, à s'interroger sur le rapport exact qu'entretient le tragique *moderne* (et celui de Nietzsche aussi bien) à la philosophie dont, à la différence de l'ancien, il procède ou, si l'on préfère, à laquelle il succède. Ce que révèle en fait la pensée tragique, c'est que la *nécessité de la représentation* excède les seules limites de l'art ou de la religion : la « pensée » elle-même est condamnée à la représentation — ce qui explique d'ailleurs, la conséquence est immédiate, que la philosophie et la science soient à comprendre elles-mêmes (pour Freud comme pour Nietzsche, bien qu'à des titres divers) comme des « œuvres d'art », voire des mythes ou des fictions rationnels. La « pensée » est

condamnée à la représentation parce que la mort, en fin de compte, est précisément ce dont s'effraie « la vie de l'Esprit », ce dans quoi l'Esprit s'avère, quoiqu'il en ait, incapable de « se maintenir ». L'inconscient — Hyppolite et Lacan l'ont montré sur le célèbre exemple de la *Verneinung*[28] — obéit à une logique comparable à la logique hégélienne : il « relève » (*aufhebt*) la mort, il la (dé)nie et n'accepte d'en parler ou d'en « savoir » quelque chose qu'à la condition de s'en imaginer à l'avance préservé ou de ne pas « y croire ». C'est aussi que, réciproquement (et même si, en l'occurrence, la réversibilité n'est pas absolue), la logique à l'œuvre dans la philosophie ignore à sa manière la mort — et l'ignore d'autant mieux qu'elle prétend l'avoir intériorisée. Mais la mort est justement ce qui ne s'intériorise pas et c'est peut-être cela, le tragique (c'est-à-dire aussi bien ce que Bataille appelait la *dramatisation*) : la « conscience » ou bien encore, c'est la même chose, l'*aveu* qu'avec la mort, il n'y a rien à faire qu'à la théâtraliser. — Et ce qu'il y a de sûr en tout cas, c'est qu'à protester au nom d'une prétendue vocation de l'art à regarder la mort en face[29], non seulement on n'a jamais réussi qu'à trouver une parade préhégélienne au supposé hégélianisme de Freud (ce qui ne nous avance guère), mais on s'expose à méconnaître le lieu même où, dans Freud, vient s'imposer de manière déterminante la fonction matricielle de la théâtralité : à savoir, au-delà de la constitution de la *scène analytique* (au-delà, *a fortiori*, des commencements dans la « méthode cathartique »), dans la métapsychologie elle-même, l'irréductible dualisme des pulsions.

Il reste évidemment que la théâtralité fondamentale de l'analyse ressemble à s'y méprendre à la théâtralité philosophique elle-même. C'est même ce qui indique de la manière la plus sûre le fait que l'analyse appartient *aussi* à la philosophie, en dépend, s'y subor-

donne. La « pensée tragique », en aucun cas, ne transgresse la clôture de la philosophie. Et jusqu'à un certain point, en effet, on ne peut nier que l'analyse tout entière se soit construite sur le dispositif représentatif de la philosophie, c'est-à-dire dans le lieu délimité par la scénographie (politique) de Platon, dont, il est vrai, elle permet *après coup* la reconnaissance et la déconstruction en montrant distinctement, dans le détournement philosophique de la tragédie, l'espérance de royauté et de maîtrise, le désir « basiléique » qui s'y abrite.

Mais là n'est peut-être pas l'essentiel. Car sans même compter avec la déconcertation minutieuse et « systématique » que Freud, pratiquement, empiriquement, a fait subir au dispositif représentatif [30], on peut lire, partout dans son texte, quelle inquiétude travaille en fait et *malgré tout* (et dans le cas de Freud, ce « tout » est impressionnant) le désir philosophique, et médical, de la maîtrise. On n'en retiendra qu'un exemple, parce qu'il touche de très près l'un des motifs majeurs de *Personnages psychopathiques...* On a vu en effet que la dramaturgie moderne supposait l'installation culturelle ou sociale de la névrose. Un quart de siècle plus tard (c'est-à-dire, de fait, assez tard), remâchant une nouvelle fois la même hypothèse, Freud se demandera jusqu'où exactement, et surtout comment, on peut parler d'une société ou d'une civilisation névrotique. Question anodine en apparence, mais où, brutalement, c'est tout le pouvoir médical lui-même (au sens nietzschéen, philosophique, du « médecin de la civilisation ») qui se trouve ébranlé, dans la diagnose comme dans la thérapie.

Cela se passe dans *Malaise...*, et il n'est pas trop difficile d'imaginer ce qu'un tel texte pouvait représenter en 1930 :

> « ... il m'est difficile d'éviter une question. Si l'évolution de la civilisation présente de telles ressemblances avec celle de l'individu, et que toutes deux usent des mêmes moyens d'action, ne serait-on pas autorisé à porter le diagnostic suivant : la plupart des civilisations ou des époques culturelles

> — même l'humanité entière peut-être — ne sont-elles pas devenues « névrosées » sous l'influence des efforts de la civilisation même ? On pourrait adjoindre au catalogue psychanalytique de ces névroses des propositions thérapeutiques prétendant à bon droit offrir un grand intérêt pratique (...) Mais il faudrait procéder avec beaucoup de prudence, ne pas oublier qu'il s'agit uniquement d'analogie, et qu'enfin non seulement les êtres humains, mais aussi les concepts ne sauraient être arrachés sans danger à la sphère dans laquelle ils sont nés et se sont développés. Au surplus le diagnostic des névroses collectives se heurte à une difficulté particulière. Dans le cas de la névrose individuelle, le premier point de repère utile est le contraste marqué entre le malade et son entourage considéré comme « normal ». Pareille toile de fond nous fait défaut dans le cas d'une maladie collective du même genre ; force nous est de la remplacer par quelque autre moyen de comparaison. Quant à l'application thérapeutique de nos connaissances (...) à quoi servirait donc l'analyse la plus pénétrante de la névrose sociale, puisque personne n'aurait l'autorité nécessaire pour imposer à la collectivité la thérapeutique voulue[31]. »

Il va sans dire que ces quelques remarques sont trop brèves pour se vouloir « décisives ». Ce n'est d'ailleurs pas le but qu'elles se proposaient, si l'intention qui les a dictées était plutôt de marquer l'*indécidabilité* « constitutive » du traitement freudien de la représentation. L'ébranlement critique du discours médico-philosophique n'interdit pas à cette critique même, comme cela arrive souvent, de se traduire en termes « conservateurs ». Mais il ne faut pas en *laisser tomber* le pouvoir sollicitateur pour offrir à n'importe qui la possibilité de le *ramasser*, c'est-à-dire de le *relever*. Freud, lui, ne *relève* rien. Son « académisme », son formalisme économico-libidinal, aussi contestables soient-ils, ont paradoxalement leur raison, et une raison qui excède en audace la prudence ou l'étroitesse dont ils semblent redevables. Ce qui ne veut pas dire — et sur ce point au moins nous sommes d'accord avec Lyotard — qu'ils ne font pas problème.

L'épreuve éthique de l'abîme

C'est la raison pour laquelle — et parce qu'en aucun cas il ne saurait être question de *renforcer* le « freudisme » — on en finira ici par une *question*.

Lyotard parle justement dans le texte dont nous sommes partis de la « créance accordée par Freud aux *livrets* sophocléen et shakespearien »[32]. On reconnaît là une critique que Nietzsche avait adressée, dans les années de *La Naissance de la tragédie*, à l'ensemble du commentaire occidental de la tragédie grecque et à la « culture de l'opéra ». Mais Lyotard n'en dit pas plus. Il y a pourtant là un symptôme qu'on ne peut négliger. Ce n'est pas un hasard si Freud avoue à plusieurs reprises rester insensible à la musique et se trouver incapable de s'y intéresser. En cela, il ne fait peut-être pas autre chose que d'accomplir, par obéissance philosophique, l'élimination aristotélicienne (et platonicienne aussi bien) de la catharsis *musicale*, — c'est-à-dire, comme l'a montré Rohde, du corybantisme dionysiaque (et féminin). Nietzsche lui-même, sur ce point, avait comme on dit « hésité ». Il se méfiait par exemple, et pas seulement par pruderie ou par crispation « protestante », d'une prétendue expérience libre et sauvage, « barbare », du dionysiaque. Mais c'est parce qu'il savait *aussi* que le dionysiaque *lui-même* est inaccessible, ou ce qui revient au même, que la musique *elle-même* est toujours déjà plastique, figurale — apollinienne. Est-ce que Freud, s'il n'avait pas refusé de le lire, aurait *reconnu* quelque chose dans un texte de ce genre ?

> « ... plus n'est besoin de se limiter à des conjectures pour découvrir l'immense abîme qui sépare les *Grecs dionysiaques* des Barbares dionysiaques. A tous les confins du monde antique — pour ne rien dire ici du nouveau —, de Rome à Babylone, nous pouvons démontrer l'existence de fêtes dionysiaques dont le type, dans le meilleur des cas, est au type des fêtes grecques ce que le satyre barbu, auquel le bouc a prêté son nom et ses attributs, est à Dionysos lui-même. Presque partout, le noyau de ces fêtes consistait en un débordement de frénésie sexuelle dont les flots submer-

> geaient toute l'institution familiale et ses règles vénérables. C'est sans conteste la plus sauvage bestialité naturelle qui se déchaînait là, jusqu'à ce mélange abominable de volupté et de cruauté qui m'est toujours apparu comme le véritable « philtre des sorcières ». L'excitation fiévreuse de ces fêtes, dont connaissance était venue aux Grecs par toutes les voies de terre ou de mer, il semble qu'ils en furent un temps protégés et tenus à l'abri par la figure orgueilleusement érigée de leur Apollon, lequel ne pouvait opposer la tête de Méduse à nulle puissance plus redoutable que cette puissance grotesque et brutale du dionysiaque[33]. »

Ce redressement, ou ce « raidissement » (qui est celui de l'art dorique) devant le dionysiaque, — ce geste apotropaïque, c'est le moment qui précède, dans l'histoire de la culture grecque, le moment de la « réconciliation » de l'apollinien et du dionysiaque, que seul le « grand art » grec (la tragédie) s'est révélé capable d'assurer.

On peut penser ce qu'on veut d'une telle réconciliation. Il est certain, pour nous, qu'elle est à *déconstruire* — ne serait-ce que dans son aspect (encore) dialectique, c'est-à-dire précisément dans tout ce qui masque encore en elle la reconnaissance de l'inéluctabilité de la représentation que pourtant elle implique déjà bel et bien. Point n'est besoin, c'est vrai, de mobiliser Apollon — et Nietzsche lui-même, d'ailleurs, finira bien par s'en passer : c'est à l'intérieur même du dionysiaque que *s'interdit,* en effet, la présence. Ou dans un autre langage (celui par lequel Freud, dans un texte énigmatique, justifiait le désir de l'art[34]), la mort *abîme* et déporte inlassablement, sans retour, la « présence », nous vouant à la répétition.

Pensée qu'on aurait tort d'écarter comme quelque chose de gênant en l'accusant d'être un symptôme de nihilisme, de « pensée pieuse et déprimée ». Car c'est plutôt ce que Nietzsche appelait un « héroïsme », — et l'on ne sache pas que l'héroïsme, c'est-à-dire l'impossible épreuve éthique (et non pathétique) de l'abîme, ait jamais signifié le nihilisme.

NOTES

1. On sait que ce manuscrit fut donné par Freud — à une date indéterminée — à Max Graf, historien et théoricien de la musique qui fit longtemps partie du cercle des amis et des disciples de Freud. Graf le publia pour la première fois en 1942, traduit en anglais par H.A. Bunker, dans le *Psychoanalysis Quaterly*, vol. XI, n° 4, sous le titre : *Psychopathic characters on the stage*. C'est cette version qui figure au volume VII de la Standart Edition. Quant à l'original, il a paru en 1962 (*Neue Rundschau*, vol. 73) avant de figurer dans le volume X (*Bildende Kunst und Literatur*, 1970) de la Studienausgabe publiée par Fischer à Francfort. Il ne se trouve pas dans les *Gesammelte Werke* du même éditeur. — Malgré l'avis de Graf, qui date la rédaction du texte de 1904, on pense en général aujourd'hui qu'il a été écrit en 1905 ou, au plus tard, au tout début de 1906 : on peut le considérer, en gros, comme contemporain des *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, du *Witz* et, à la limite, de la *Gradiva*. On ignore en revanche les raisons qui déterminèrent Freud à faire don de ce texte à Graf, sans même esquisser le geste de le publier (ou simplement de le corriger).

Dans sa première version, l'essai que nous proposons ici accompagnait la première traduction française du texte de Freud, assurée en collaboration avec Jean-Luc Nancy.

2. Cf. en particulier *La Violence et le sacré* (Grasset, 1973).

3. Jean Starobinski, *Hamlet et Freud* (préface à la traduction française de E. Jones, *Hamlet et Œdipe*, Gallimard, 1967) ; André Green, *Un œil en trop — Le complexe d'Œdipe dans la tragédie* (Ed. de Minuit, 1969) et *Shakespeare, Freud et le parricide* (in *La Nef*, 32, juillet-octobre 1967). — Quant à la lecture de *Personnages psychopathiques...*, il faut renvoyer aussi à O. Mannoni (*Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Le Seuil, 1969) et à Sarah Kofman (*L'Enfance de l'art*, Payot, 1970).

4. Cf. en particulier, dans *L'Ecriture et la différence*, les deux textes à peu près contemporains (1966) : *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* et *Freud et la scène de l'écriture*.

5. *Par-delà la représentation*, préface à la traduction française de *L'Ordre caché de l'art* d'Anton Ehrenzweig (Gallimard, 1974). Nous ne citons de cette page que ce qui touche étroitement à *Personnages psychopathiques...*, mais il va de soi qu'il faudrait ici prendre en vue l'ensemble du traitement critique auquel Lyotard soumet l'esthétique freudienne, ce qui, cette préface mise à part, implique aussi (bien qu'à des degrés divers dans la radicalité critique) des textes comme *Œdipe juif* et *Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires* (in *Dérive à partir de Marx et de Freud*, U.G.E., 1973) ou *Freud selon Cézanne* (in *Des dispositifs pulsionnels, id.*).

6. Freud, sans doute, ne va *jamais* au-delà de la comparaison. Le modèle, ici, c'est le fameux : la tragédie d'Œdipe se déroule *comme* une analyse. Mais si Lyotard peut « littéraliser » ainsi cette figure, c'est parce qu'il a auparavant interprété le texte comme déduisant la psychopathie (la névrose) — puis la psychopathologie elle-même et la psychanalyse — de la tragédie grecque. Or Freud dit simplement que la scène tragique, à un moment déterminé et pour des raisons déterminées, devient le lieu d'un conflit de type névrotique. Ce qui n'est quand même pas tout à fait la même chose : le théâtre entre dans l'espace de la névrose, il ne le produit pas. Pas plus que la tragédie ne produit le complexe d'Œdipe, même si la forme du complexe d'Œdipe est *nécessairement* dramatique, ou même si la scène, en général, est *nécessairement* œdipienne.

7. *Par-delà la représentation, loc. cit.*, p. 12 : « La prime de séduction, dit en particulier Lyotard, n'opère pas autrement dans la thèse freu-

dienne, que le *sommeil* dans la théorie du rêve qui lui aussi a fonction d'abaisser les défenses et avec lequel conspire aussi toute l'élaboration secondaire. »

8. Qui est le contresens *classique* par excellence, celui dont est victime, à peu près sans exception, tout le XVII[e] siècle français.

9. Autrement dit encore, Freud respecte en tous points la thèse aristotélicienne d'un « accompagnement de plaisir » doublant (et constituant) la catharsis, c'est-à-dire la thèse de la κούφισις μεθ' ἡδονῆς, du soulagement ou de l'allègement avec plaisir (cf. *Politique*, VIII, 1342 a).

10. Qu'on retrouve par exemple, pour prendre rapidement quelques repères, dans *Der Dichter und das Phantasieren* (1908) ou dans le § 6 des *Formulierungen über den zwei Principien des psychischen Geschehens* de 1911.

11. Cf. *Hamlet et Freud, loc. cit.*, p. IX. C'est évidemment ce qui rend possible la « vérification » analytique du caractère paradigmatique que prend *Œdipe-roi* dans la *Poétique* d'Aristote et par là — conformément à la fonction matricielle de la théâtralité pour l'analyse — l'élévation de l'« Œdipe » en général au rang de paradigme absolu. « Au-delà du principe de plaisir », on le sait, l'identification, même primaire (et malgré les difficultés pratiquement insurmontables qu'elle provoque — en particulier dans l'articulation des chapitres 6 et 7 et dans le « supplément » B. de *Psychologie collective et analyse du moi*), restera malgré tout officiellement œdipienne.

12. En particulier dans l'analyse de l'effet tragique développée du point de vue du « spectateur artiste » dans les chapitres 21 à 24 de *La Naissance de la tragédie* et qui porte essentiellement sur la fonction *exemplaire* du mythe tragique : il y a là, en germe, une théorie de l'identification dont on sait la place qu'elle occupera dans la « typologie » nietzschéenne.

13. « Toutefois cette souffrance se limite très vite à la souffrance *de l'âme*, car nul ne veut souffrir *dans son corps*, s'il sait combien le sentiment du corps, ainsi altéré, a tôt fait de mettre un terme à toute jouissance de l'âme. Le malade n'a qu'un désir : recouvrer la santé, quitter son état — le médecin doit venir, le médicament doit faire cesser l'inhibition du jeu de l'imagination par lequel nous sommes habitués à créer nous-mêmes de la jouissance à partir de nos souffrances. Lorsque le spectateur se transporte dans le malade physique, il ne retrouve rien en lui de sa jouissance et de sa capacité de rendement psychique. C'est pourquoi le malade physique n'est possible sur la scène que comme rôle accessoire, non comme héros — dans la mesure toutefois où il ne s'agit pas de certains aspects psychiques de la maladie qui permettent le travail psychique, par exemple l'abandon du malade dans *Philoctète* ou son désespoir dans les " pièces à phtisiques ". »

14. « De manière générale, on pourra dire à peu près que la labilité névrotique du public et l'art avec lequel le poète évite les résistances par l'octroi de plaisir préliminaire (*Vorlust*) sont seuls à pouvoir déterminer les limites de l'utilisation de caractères anormaux ». — Cf. *Drei Abhandlungen*, III, 1 ; et le *Witz*, B, 3 et 4. Toute la difficulté de ce texte vient ici de ce que le plaisir préliminaire qui, normalement, devrait permettre d'*éviter* des tensions insupportables recouvre, partiellement tout au moins, ce plaisir « spécifique » (ayant, dit Freud, un mécanisme propre) qui est lié, dans la sexualité, au retardement de la décharge et compose, pour finir, avec une « surtension » visée pour elle-même. Il y a là, en condensé, toute la (future) difficulté du masochisme. D'où la lecture que nous nous permettons de risquer ici, et qui tend à aggraver la difficulté plutôt qu'à la résoudre.

15. Cf. *Der Dichter und das Phantasieren* (1908).

16. Ce qui en somme, à cette époque, « résout » *pour* Freud la difficulté du masochisme, c'est la distinction entre souffrances de l'âme et

souffrances du corps — ou bien entre névrose « labile » et névrose constituée ou aliénation proprement dite. Auquel cas le *Vorlust* peut finalement « compenser » la souffrance — disons « de justesse ».

17. La figure héroïco-mythique invoquée ici à titre d'emblème de la tragédie est, de manière un peu analogue à ce qui se passe dans *Totem et tabou* (IV, 7), celle de Prométhée : « La genèse du drame à partir des sacrifices (bouc et bouc émissaire) liés au culte des dieux ne peut pas être sans rapport avec ce sens du drame : le drame apaise en quelque sorte un début de révolte contre l'ordre divin du monde qui a établi la souffrance. Les héros sont d'abord des rebelles dressés contre Dieu ou quelque chose de divin (...) Il s'agit là de la disposition prométhéenne de l'homme... » Mais de même que l'origine sacrificielle du drame, dans *Totem et tabou*, s'inscrit dans la matrice œdipienne (revue, si l'on peut dire, par Nietzsche : lacération de Dionysos comme rappel du meurtre originaire) de même, ici, c'est l'Œdipe qui gouverne toute la généalogie du drame et qui permet, surtout, de rendre compte du drame psychopathologique (conformément à la version œdipienne d'*Hamlet* proposée dans la *Traumdeutung*).

18. *Traumdeutung*, V, IV, § 2. Si l'on suivait ici la piste de l'interprétation freudienne d'*Hamlet, Personnages psychopathiques...* occuperait, dans le dossier rassemblé par Starobinski (qui, semble-t-il, ignorait ce texte) une place intermédiaire entre la *Traumdeutung* et l'*Introduction à la psychanalyse* (les *Vorlesungen* de 1916). Sur l'interprétation du *conflit caché* d'*Hamlet* (« ... le conflit, dans *Hamlet*, est si caché que j'ai d'abord dû le conjecturer »), cf. aussi Lyotard, *Œdipe juif*, et plus particulièrement tout ce qui intéresse « l'*inaccomplissement* de la parole paternelle comme différence du moderne avec le Grec ».

19. « Le premier de ces drames modernes est *Hamlet*. Il traite le thème suivant : comment, du fait de la nature particulière de la tâche qui lui incombe, un homme jusque-là normal devient un névrosé, en qui une impulsion jusque-là refoulée cherche à se faire valoir. *Hamlet* se signale par trois caractères qui, pour notre question, paraissent importants : 1. Le héros n'est pas psychopathique, mais le devient seulement dans l'action qui nous occupe. 2. L'impulsion refoulée est de celles qui, chez nous tous, sont refoulées de la même manière, dont le refoulement appartient aux assises mêmes de notre développement personnel (...) Ces deux conditions font qu'il nous est facile de nous retrouver dans le héros (...) 3. Mais les conditions de la forme artistique semblent faire que l'impulsion qui s'efforce vers la conscience, autant elle est reconnaissable avec certitude, autant elle se laisse peu nommer en termes clairs, en sorte que c'est avec une attention détournée que s'accomplit à nouveau le processus dans l'auditeur, qui est pris par les sentiments au lieu de se rendre compte. Par là, c'est certain, une part de la résistance est épargnée, comme on le voit dans le travail analytique, où, par suite de l'affaiblissement de la résistance, les rejetons du refoulé accèdent à la conscience, qui se refuse néanmoins au refoulé lui-même ».

20. Chapitre II, *in fine*.

21. Cf. *Poétique*, 1448 b : « imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance, etc. » — Quant au caractère « indécidable » du jeu, c'est ce que Freud marque au moins deux fois au cours de ce développement : ce qui rend pour le moins problématique l'affirmation de Lyotard selon laquelle l'analyse du *fort/da* attesterait « la puissance récurrente du dispositif théâtral dans l'inconscient épistémologique de Freud » (*loc. cit.*, p. 13).

22. Cf. *Psychologie collective et analyse du moi*, Supplément, B.

23. Serait-ce là l'explication de son « oubli » ?

24. *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* (2. *Notre attitude à l'égard de la mort*).

25. *Das Medusenhaupt*, une fois de plus — mais c'est inévitable. On

ajoutera simplement qu'en suivant certaines indications de Rohde dans *Psyché*, en particulier sur la catharsis de la souillure ou la conjonction de l'apotropaïon et de la catharsis, il resterait en effet à examiner, sous la question du rapport entre mort (et souffrance) et catharsis, celle du rapport entre catharsis et féminité.

26. *Considérations actuelles...*, 2 (déjà cité).

27. C'est ce qui fait que le glissement « jungien » que dénonce Freud, par exemple, au chapitre VI de *Unbehagen in der Kultur* est toujours possible. C'est-à-dire qu'est toujours possible la réduction du pulsionnel au seul libidinal, à quoi tend tout le discours le plus récent de Lyotard (et en particulier *Economie libidinale*, éd. de Minuit, 1975).

28. In *Ecrits*, Seuil, 1966. — Je me permets aussi de renvoyer, pour tout ce développement, à *La Césure du spéculatif* (in Hölderlin, *L'Antigone de Sophocle*, Bourgeois éditeur, 1978).

29. *Principales tendances...* (in *Dérive à partir de Marx et de Freud*) où Lyotard, « accomplissant » l'interprétation proposée par Blanchot de l'allégorie d'Orphée, écrit ceci : « Mais le récit de l'aventure légendaire se poursuit: Orphée se retourne. Son désir de *voir* la figure excède son désir de la produire au jour. Orphée veut voir dans la nuit, voir la nuit. En cherchant à voir Eurydice, il perd toute chance de la faire voir : la figure est ce qui n'a pas de visage, elle tue celui qui la dévisage parce qu'elle l'emplit de sa propre nuit. (...) C'est *pour ce dévisagement* qu'Orphée est allé chercher Eurydice, et non pour faire une œuvre ; l'artiste n'est pas descendu dans la nuit en vue de se mettre en état de produire un chant harmonieux, de produire la réconciliation de la nuit et du jour, et de se faire couronner pour son art. Il est allé chercher l'instance figurale, l'autre de son *œuvre même*, voir l'invisible, voir la mort. L'artiste est quelqu'un dans qui le désir de voir la mort au prix de mourir l'emporte sur le désir de produire. » Ce qui ne peut vraisemblablement s'entendre qu'à la condition de considérer la mort en effet comme une « figure », et la descente aux enfers de l'artiste, ainsi qu'on l'a vu souvent dans l'art moderne (c'est-à-dire romantique), comme étant elle-même, « biographiquement », une « œuvre d'art ». Mais au fond l'équivoque que nous récusons ici était autorisée dès *Discours, Figure* (Klincksieck, 1971), dont on voit resurgir dans ce texte la terminologie, dès le moment où la « figure », chez Lyotard, le *figural*, désignait contre toute attente ce qui n'appartient pas à l'ordre de la manifestation (et dès le moment où, conjointement, l'*écriture* désignait l'ordre du discours constitué). C'est là sans doute toute la racine du désaccord.

30. Cf. Luce Irigaray, *Les Philosophies par-derrière*, communication faite devant le « Groupe de recherche sur les théories du signe et du texte » de l'université de Strasbourg-II.

31. *Unbehagen in der Kultur*, VIII.

32. *Par-delà la représentation, loc. cit.*, p. 10.

33. *Naissance de la tragédie*, ch. 2.

34. *Vergänglichkeit* (in G. W., 10, 358-361).

L'ÉCHO DU SUJET

Il faut bien avouer que le moi n'est qu'un écho.
(Valéry, *Cahiers*)

Légendes

Je me propose d'aborder dans les pages* qui suivent quelque chose, une question si l'on veut, dont non seulement je dois avouer qu'elle est pour moi sans véritable réponse, mais qu'il n'est même pas en mon pouvoir, jusqu'à un certain point, de formuler clairement.

Voici : je cherche en réalité à comprendre deux propositions ou deux énoncés, deux *déclarations,* qui depuis très longtemps me « parlent » ou me « disent » quelque chose — et par conséquent m'intriguent — mais dont la signification m'est toujours demeurée très obscure et qui sont restées pour moi quasiment impénétrables ; qui sont donc en un sens trop difficiles, en tout cas pour ce dont je me sens capable, et qui marquent ainsi la frontière (où, comme tout le monde, je me tiens en permanence) de ce domaine, à vrai dire sans lieu propre ni contours arrêtés, de tout ce qu'on ne « sait » que par semi-ignorance, pressentiments furtifs, intuition vague, etc.

* Ces pages reprennent et amplifient un texte rédigé en 1975-1976 pour servir de base à un séminaire.

Ces deux déclarations sont à peu près similaires.

L'une est de Hölderlin. Elle date probablement, si elle est « authentique » (mais c'est plausible), de l'époque dite de la « folie ». Comme bien d'autres du même ordre, elle fut rapportée par Sinclair à Bettina Brentano (Bettina von Arnim) qui la mentionne dans un chapitre célèbre de son livre *La Günderode* (1840). Elle dit ceci : *Tout est rythme* <Rhythmus>, *le destin tout entier de l'homme est un seul rythme céleste, de même que l'œuvre d'art est un unique rythme.*

La seconde est de Mallarmé. Elle est, elle aussi, très connue. Elle figure dans *La Musique et les lettres.* Mallarmé parle du vers libre et dit simplement, au détour d'une phrase : ... *parce que toute âme est un nœud rythmique*[1].

Des propositions de ce genre, il va de soi qu'on en trouverait ailleurs. Dans Nietzsche, par exemple, ou dans quelques autres (au demeurant peu nombreux : l'idée a beau être ancienne, rares sont finalement ceux qui ont su, ou qui ont pu, la reprendre). Toujours est-il que je ne retiendrai que ces deux-là, et sans nulle autre justification, pour l'instant, que le pouvoir obsédant qu'elles ont eu — et qu'elles ont encore — sur moi.

Ce sont en quelque sorte des devises. Ou mieux, des *légendes.*

Toutefois, je ne m'autorise à les inscrire ainsi, en liminaire, qu'avec le seul souci d'indiquer l'horizon problématique de ce qui suit. Cela revient à poser : telles sont les phrases qui ont dicté ce travail, telle est l'énigme qui l'a orienté. Pas davantage.

C'est pourquoi la question d'où je partirai sera, par rapport à ces phrases, à cette énigme, tout à fait en retrait.

Sujet (l'autobiographie, la musique)

> A propos des théories qui prétendent ramener tout art à l'imitation, nous avons établi de cette dernière une conception plus élevée, à savoir qu'elle est une présentation des objets passée par le médium de l'esprit humain et marquée de son empreinte, et non un recopiage servile. De même, à propos de la musique, nous avons établi que son principe est la sensation en une signification moins matérielle, à savoir en tant que relation générale des représentations à notre propre état, qualité du sens interne.
>
> A.W. Schlegel, *Leçons sur l'art et la littérature.*

Mon point de départ est en effet le suivant : quel rapport y a-t-il entre *aubiographie* et *musique ?* Ou plus précisément, et pour expliciter quand même un peu les choses : qu'est-ce qui lie entre elles l'autobiographie, c'est-à-dire en fait la contrainte ou la compulsion (*Zwang*) autobiographique (le besoin de raconter, de s'avouer, de s'écrire), et la musique — la hantise ou l'obsession de la musique ?

Ce point de départ est abrupt, il a toute l'apparence de l'arbitraire ; et j'imagine que les termes mêmes utilisés (« compulsion autobiographique », « hantise de la musique ») ont de quoi surprendre. Je vais donc m'en justifier rapidement.

La question ainsi posée, parce qu'elle met tout d'abord en jeu la notion et le fait de l'autobiographie, appartient à la problématique plus générale du *sujet :* du sujet qui écrit, en l'occurrence ; ou plutôt, encore que cela puisse revenir au même compte tenu de l'équivoque du réfléchi (et à l'accentuation près d'un certain « désistement » sur lequel j'aurai l'occasion de revenir), du sujet qui *s'*écrit : qui écrit sur lui, dont on écrit, qui est écrit — bref, qui n'est tel, ou « tel », qu'à être d'une manière ou d'une autre *inscrit.* Je dirai simplement, tirant parti de la condensation

qu'autorise le génitif et de la double valeur (au moins) qui affecte dans notre langue le mot « sujet » : du *sujet de l'écriture.*

Cette problématique générale du sujet s'engage ici dans le prolongement de ce que j'ai cru pouvoir avancer ailleurs au titre de la « typographie »[2].

Elle fait évidemment fond sur le déplacement irréversible auquel la pensée de l'écriture soumet, très à l'écart du formalisme régnant ou de son contraire, le « moderne » rapport entre littérature et sujet (ou discours et sujet, texte et sujet, etc., peu importe ici les dénominations), ne serait-ce que par la sollicitation qu'elle imprime, au-delà de Heidegger et de la psychanalyse classique (de Freud à Lacan, disons), à des philosophèmes ou à des assemblages conceptuels comme ceux de signification et de vouloir-dire, d'identité, d'intégrité, d'auto-affection et de présence-à-soi, d'aliénation, etc. Ou tout simplement de sujet, puisque le terme tient bon — s'agirait-il d'un sujet divisé, clivé, absent, évidé, etc.

Mais elle implique surtout que si l'on cherche à éprouver, dans la voie ouverte par Heidegger, la résistance du concept de sujet (en particulier dans ce qui, de la métaphysique, surnage indéfiniment sous le nom de « sciences humaines »), il faille en passer nécessairement par la déconstruction du lieu de plus grande résistance. Or ce lieu de plus grande résistance, telle est du moins l'hypothèse initiale, il me semble que ce n'est pas autre chose que le discours philosophique ou théorique lui-même. A commencer, je pense à Heidegger, par celui qu'oriente justement la déconstruction du concept de sujet.

Ce n'est pas autre chose que le discours philosophique lui-même, pour autant qu'il exhibe, qu'il ne peut éviter d'exhiber, bien que de manière subtile, retorse, pratiquement inapparente et silencieuse (toutefois, l'*autorité* parle toujours), la préoccupation constante et sourcilleuse de son propre sujet. Fût-ce, à la limite, dans la dénégation la plus têtue. Que tout philosophe

soit inscrit dans son discours, qu'il s'y marque, à son corps défendant ou non, qu'il soit par conséquent toujours possible de pratiquer une lecture « autobiographique » de n'importe quel texte philosophique, la chose n'est pas nouvelle, elle est même probablement constitutive, depuis Parménide, de l'énonciation philosophique comme telle. Nietzsche dit quelque part, au début de *Par-delà le Bien et le Mal,* que « jusqu'ici, tous les grands systèmes philosophiques n'ont été que les confessions de leurs auteurs ». A condition d'observer la plus grande méfiance à l'égard du « psychologisme » qui grève inévitablement toute déclaration de ce genre, c'est là, pour nous aujourd'hui, quelque chose d'incontestable (et certainement, aussi, de trop rapidement admis).

Mais il y a plus intéressant. Il y a en réalité que depuis Kant, depuis l'interdiction jetée sur le rêve entretenu par tous les Modernes d'une possible *auto-conception* (en tous les sens) du Sujet[3], la question du sujet en général — et du sujet du discours philosophique, en particulier — s'est trouvée soumise à une certaine *précipitation.* Je dirai même, songeant précisément à Nietzsche, qui en fut la première victime (ou le premier agent) : à un certain *affolement.* On pourrait faire le compte : que ce soit dans la transgression spéculative de l'interdit kantien ou, au contraire, dans la fidélité à Kant (voyez Schopenhauer, et Nietzsche, encore) ; que ce soit dans toutes les tentatives d'absolutisation du Sujet ou bien dans sa critique la plus radicale et la plus intransigeante ; que ce soit même dans la philosophie « proprement dite » ou bien dans son « dehors » incertain (son cœur, peut-être), c'est-à-dire dans la « littérature » selon sa définition moderne (romantique), — partout, cette hantise du sujet s'entraîne ou risque de s'entraîner jusqu'à la « folie ».

Or ce procès, qui touche aussi bien, c'est probable, l'art tout entier (et pourquoi pas la science, il faudrait voir), qui, très certainement aussi, n'est pas étranger

aux configurations sociales et politiques que nous subissons, mais qu'il serait bien entendu nécessaire de soumettre à une analyse extrêmement différenciée, — ce procès, disons pour faire vite de *décomposition* du sujet, tout se passe comme s'il produisait en doublure de lui-même un effet de raffermissement ou de *renforcement* du sujet, et y compris dans les discours qui font état de sa dissolution, de son éclatement, de sa disparition.

Pour m'en tenir à la philosophie, c'est au fond toute l'histoire, depuis bientôt cent ans, du « cas Nietzsche » ; c'est toute la valeur d'exemplarité, et d'exemplarité quasiment absolue par le pouvoir de fascination sans précédent qu'elle a pu exercer, qui s'est attachée à la « folie » de Nietzsche. Comme on le sait, cela n'aura épargné ni Freud[4], ni Heidegger[5] ni, plus près de nous, Bataille (ou même Blanchot). Et bien d'autres encore, on l'imagine facilement. Et rien ne devrait interdire qu'on puisse, dans cet étrange destin posthume, vérifier la paradoxale, mais tout à fait cohérente (sinon parfaitement concertée), « réussite » de Nietzsche ; de sa volonté acharnée (lui qui, mieux que quiconque, avait su déchiffrer l'agonistique souterraine de la philosophie et qui avait poussé aussi loin que possible la critique du sujet, du système, de l'œuvre, etc.) à s'ériger en figure incontestable de la pensée et à sanctionner une « œuvre » qu'il savait menacée (en voie de *désœuvrement*), qu'il avait lui-même fragmentée, dispersée, cassée, portée à la limite de la calcination du texte et du sens. Dans Nietzsche, comme après lui (et dans son sillage), la destruction active de la *figure,* quel qu'en soit le mode (l'exhibition ou l'ostentation, mais tout autant le retrait et le culte de l'anonymat, du secret, du silence), aura contre toute attente aggravé le poids du mimétisme agonal dans la philosophie. La vieille fascination biographique, relancée par la complaisance autobiographique (la « folie » de Nietzsche soutenue par *Ecce Homo*), le vieux mécanisme de l'exemplarité, qu'on

pouvait naïvement croire grippé et hors d'usage comme le sont les anciens mythes, auront continué de jouer. Jamais en somme le désir de « figuralité » n'aura été plus puissant, ou plus contraignant. Forçant ainsi, c'est la moindre des conséquences, à revenir une fois de plus sur la philosophie, sur son histoire, sur la partition ou la scansion que lui avaient imposées ceux-là même qui pensaient avoir outrepassé, sinon toute problématique du sujet (ou du Sujet), du moins les limites de l'aire historique et systématique où le sujet faisait autorité.

C'est pourquoi il est indispensable de reprendre à nouveaux frais la question de l'autobiographie. C'est-à-dire, encore une fois, de l'inscription du sujet. Il y va de ce que j'appellerai par commodité la *clôture de l'exemplarité.* Infranchissable, jusqu'à plus ample informé.

Mais cela n'explique en rien pourquoi faire intervenir, là-dessous, un second motif. Ni pourquoi celui de la musique, de la « hantise musicale ». Est-ce que la « problématique du sujet » ainsi engagée ne se suffirait pas à elle-même ? Et ne risque-t-on pas surtout de l'encombrer et de la compliquer inutilement, sinon même de la déporter au point de ne plus être en mesure, pratiquement, de la circonscrire ?

L'introduction de ce second motif obéit, j'espère pouvoir le montrer, à une nécessité. Mais je dois dire qu'elle procède tout d'abord d'un constat, d'un simple constat. Là encore, il s'agit de Nietzsche. Mais de quelques autres aussi bien.

La question que je me suis posée est celle-ci : comment se fait-il qu'en deux occurrences au moins de l'histoire (moderne) de la philosophie une certaine compulsion autobiographique (du reste liée à des manifestations pathologiques et délirantes notoires) ait été associée, de la façon la plus nette qui soit, à ce que je me résigne donc à appeler la « hantise musi-

cale » ? Je pense évidemment ici à Rousseau et à Nietzsche, et l'on comprend que je ne mets pas simplement sous le nom de « hantise musicale » un penchant ou un goût, serait-il exagéré et tournant à l'obsession, pour la musique ; mais bel et bien la déception profonde, et produisant en retour tous les effets pathogènes qu'on peut imaginer, d'une véritable « vocation musicale », d'un authentique désir d'« être musicien » (et reconnu comme tel). De sorte qu'ensuite, sous le coup de cette vocation « rentrée » qui ne cesse de travailler, la musique devient en effet une sorte de thème obsessionnel, elle est investie en tout cas d'une valeur exorbitante et peut à l'occasion engager l'œuvre (et son sujet) dans un conflit mimétique impitoyable avec un musicien « réel » (Nietzsche *contra* Wagner, par exemple). Est-ce qu'il n'y a là qu'un simple accident, une conjonction aléatoire ? Ou bien faut-il supposer que quelque chose de nécessaire — une contrainte inhérente à l'être et à la structure mêmes du sujet, à son désir de s'atteindre, de se représenter, de se concevoir, à l'impossibilité où il se trouve, aussi bien, de se capter ou même de s'entrevoir, etc. — lie ensemble, effectivement, compulsion autobiographique et hantise musicale ?

Je dois remarquer que jamais je ne poserais une question de ce genre si d'autre part, dans la « littérature » (mais les frontières sont ici plus incertaines encore qu'elles peuvent l'être ailleurs), on n'avait pas l'occasion d'observer, avec une indéniable régularité, un phénomène tout à fait analogue. Ainsi, pour ne prendre que quelques exemples majeurs et ne pas remonter jusqu'au Diderot du *Neveu de Rameau* (lequel poserait, de toute façon, des problèmes plus compliqués), dans un bon nombre de romantiques allemands (mais dans Hoffmann avant tout), dans Stendhal, dans Proust, dans le Michel Leiris de *L'Age d'homme* ou de la trilogie de *La Règle du jeu.* Ou dans le Roger Laporte de *Fugue.* Sans même parler, à l'inverse (ou presque), de la curieuse nécessité qui

pousse certains parmi les plus fameux représentants du *Künstlerroman* à l'allemande, tels H. Hesse (dans *Gertrude*) ou Thomas Mann (dans *Doktor Faustus*), à emprunter, directement ou non, la forme autobiographique.

Admettons par conséquent que la question *tienne,* et qu'elle ait derrière elle quelque raison.

L'intérêt du phénomène qu'elle pointe, cela se conçoit sans trop de difficulté, c'est qu'il devrait permettre, en s'appuyant au départ sur la distinction intra-philosophique du visible (du théorique, de l'éïdétique, du scopique, etc.) et de l'audible (ou de l'acoustique, je ne dis pas : du verbal), de revenir *en deçà* du « seuil théorique » lui-même, c'est-à-dire au lieu où la *théorie du sujet* (mais peut-être, aussi bien, le *sujet de la théorie*) devrait, si j'ose dire, se voir dans l'obligation de mettre en cause son dispositif privilégié, son instrument, qui, de Platon à Lacan, est un instrument *spéculaire.* Et un dispositif *spéculatif.*

La question, en ce sens, serait donc « infra-théorique ». Elle porterait sur le pré-spéculaire. Plus exactement, elle demanderait, mais forcément depuis la théorie elle-même (qui ne s'y abîmerait pas sans autre forme de procès : l'infra-théorique est son orient, non sa ressource), s'il y a, s'il peut y avoir du pré-spéculaire. Et ce que cela pourrait bien signifier, ou engager. Pour me référer à *notre* mythologie — je veux dire la psychanalyse —, j'aimerais en somme savoir, si cela peut se *savoir,* ce qui arrive lorsque l'on remonte de Narcisse à Echo — me posant cette simple question : qu'est-ce qu'un retentissement ou une résonance ? Qu'est-ce qu'un phénomène « catacoustique » ?

Document

Socrate, fais de la musique !

Il reste qu'une telle problématique, dans son principe tout au moins, je suis loin, ici, de l'« inventer ».

Elle provient en réalité (et jusqu'au libellé de la question initialement avancée : quel rapport y a-t-il entre compulsion autobiographique et hantise musicale ?) de l'œuvre de Theodor Reik et, dans cette œuvre, d'un livre plus particulièrement, dont je vais reparler dans un instant. C'est donc une question *déjà posée,* déjà reconnue, explorée, balisée, traitée, ayant donné lieu et matière à théorie (la psychanalyse en l'occurrence) ; c'est donc une question *passée.* C'est-à-dire probablement *fermée.* On dira qu'il importe peu et qu'on voit mal ce qui empêcherait qu'on puisse s'en réemparer, en réactiver la force propre, en aiguiser éventuellement le tranchant et l'appliquer là où, par exemple, Reik lui-même ne pouvait pas songer à la faire travailler : dans le champ philosophique, dans la problématique générale du sujet du discours philosophique, etc. Pourquoi en somme ne s'en servirait-on pas comme d'un levier pour entreprendre une lecture d'*Ecce Homo* ?

En dehors de toutes les difficultés qu'on peut entrevoir au titre de l'*application* (difficultés sans doute redoublées, ici, de ce que le travail de Reik se réclame lui-même de la psychanalyse dite « appliquée »), il faudrait, encore une fois, que la question *tienne.* Comme telle, c'est-à-dire comme question (et dans ce cas, la chose n'est pas si sûre qu'on puisse l'affirmer sans hésitation). Mais aussi, *a fortiori,* comme possibilité théorique. Or qui ne voit pas déjà qu'à étendre le pouvoir de la psychanalyse à un domaine où Freud pour sa part se déclarait incompétent (n'y faisant que de brèves et prudentes incursions), Reik, non seulement touchait aux limites mêmes de la théorie, mais encore ne pouvait éviter de recroiser — parce qu'il n'y en a pas d'autre dans l'époque — la pensée de Nietzs-

che sur la musique, l'espèce d'« ontologie musicale » que tout le monde allait chercher (et trouvait) dans *La Naissance de la tragédie ?* Ni, en partie tout au moins, de s'y soumettre, d'en subir l'autorité[6] ? Nietzsche, on le sait, travaille la psychanalyse — et je ne parle pas seulement de la « scène » que Freud n'a jamais manqué, à demi tacitement, de lui faire. Mais il la travaille en secret. Il ne la domine pas, il n'est en rien le maître de cette théorie[7]. Que se passe-t-il cependant s'il est susceptible de venir, subrepticement ou non, la diriger ? Pourra-t-on encore, de la théorie ainsi dirigée, remonter jusqu'à la direction elle-même et reporter sur Nietzsche une question qu'il n'aura sans doute pas établie mais qu'il aura au moins induite ? Quelle est — question générale que j'emprunte ici à Jacques Derrida et à Sarah Kofman[8] — la *puissance* de la psychanalyse à l'égard de ce dont elle se voudrait la vérité ? Quel serait, pour la circonstance, son pouvoir sur la philosophie, sur Nietzsche ?

Les raisons sont ici suffisantes, par conséquent, de ne pas lire Nietzsche depuis Reik. Mais elles le sont tout autant, en revanche, de lire Reik. Ce qui ne veut pas dire obligatoirement : à partir de Nietzsche. Ce serait plutôt, puisqu'il est de fait impossible que Nietzsche ne soit pas impliqué ici : au plus près de Nietzsche, dans les marges de certains des livres de Nietzsche — ou *entre* certains livres de Nietzsche. Entre *Ecce Homo,* mettons, et *Le Cas Wagner* (ou *Nietzsche contra Wagner*). Un peu, si l'on veut, comme une préface à la lecture de Nietzsche.

Lire Reik, toutefois, c'est pour la circonstance lire avant tout *un* livre de Reik. Non que le reste soit indifférent, au contraire. Mais il est nécessaire, on comprendra très vite pourquoi, de ne s'attacher ici qu'à un seul livre. Ou tout au moins à ce qui se sera voulu tel, même si, de l'aveu même de l'auteur, il y aura finalement manqué (mais il va de soi qu'on n'est tout de même pas obligé de le croire...).

Ce livre, c'est « La mélodie obsédante », ou « La mélodie lancinante » — en anglais, langue dans laquelle il fut écrit : *The Haunting Melody* (publié à New York, chez Farrar, Strauss and Young, en 1953). Ce serait du moins ce livre si l'on pouvait disposer en français de sa traduction intégrale. Or sous le titre (inutilement raccoleur) de *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*[9], seule a été publiée dans notre langue, bien que ce ne soit nulle part signalé, la dernière partie de ce (gros) ouvrage. Il est vrai que cette partie est aisément détachable et forme, comme on dit, un tout. Qu'elle est, par conséquent, traitable comme tel. Et qu'il faut bien s'y résigner. Il n'empêche, même si cela n'a guère d'incidence sur la démonstration que je vais tenter ici, qu'il ne serait certainement pas mauvais de pouvoir disposer d'une édition française honnête (sinon complète) de ce texte.

Cela dit, pourquoi s'adresser à ce livre ?

Pour, essentiellement, trois raisons.

La première, je la mets délibérément en réserve. Le motif en reviendra plus tard. Elle tient à ceci, tout simplement, que ce livre est un « échec théorique » — là encore, de l'aveu même de l'auteur (mais cette fois, de fait, rien n'autorise à l'avance à le suspecter).

La seconde, elle, est évidente : c'est qu'il s'agit d'une *autobiographie*[10]. D'un fragment d'autobiographie, tout au moins, puisqu'il existe à ma connaissance un second morceau autobiographique (le *Fragment d'une grande confession*[11]) et que, par-dessus le marché, un bon nombre de textes en apparence plus purement « théoriques » de Reik (articles, études, essais divers) prennent volontiers, au moins en amorce, la forme du récit autobiographique. On en rencontrera quelques exemples. Bref, il y a bel et bien chez Reik une manière de « compulsion autobiographique » ou, pour reprendre le titre d'un de ses ouvrages, une « contrainte à l'aveu », un *besoin d'avouer*[12] — dont « La mélodie obsédante » n'est au fond qu'une pièce détachée. Et deux fois détachée...

— Mais « compulsion autobiographique » veut dire ici tout autant, si du moins ça peut se dire (et les choses commencent à ne plus aller tout uniment de soi), « compulsion auto-analytique » : soit que la compulsion autobiographique se masque et s'abrite sous le prétexte théorique (et pratique) de l'auto-analyse, encore plus ou moins admise à Vienne dans les années 20 — et pour des raisons qui ne manquent pas d'intérêt, on le verra ; soit qu'à l'inverse, il s'agisse en effet d'une compulsion auto-analytique (avec tout ce que cela implique, on s'en doute déjà, à l'égard du « père fondateur » de la psychanalyse) qui trouve à s'assouvir, c'est-à-dire à s'accomplir en se déguisant, par le biais d'une opération de style « littéraire », d'un travail de *Dichtung* — et cela non plus, on peut s'y attendre, n'est pas sans implications domestiques ou économiques, c'est-à-dire familiales et filiales. Quoi qu'il en soit, le fait est que Reik, à sa manière, a pratiqué délibérément ce que nous appelons aujourd'hui — d'un très ancien concept où se détermine à la fois et se perd l'essence de la littérature, mais où s'assure vraisemblablement l'essence de la philosophie — la *fiction théorique.* Ce qui s'impose du reste ici d'une double nécessité puisque dans Reik, comme dans la psychanalyse et comme en général dans toute théorie du sujet, il s'agit bel et bien d'une théorie de la *figure.* Je n'en prendrai pour témoignage que l'autre grand livre autobiographique de Reik, ce *Fragment d'une grande confession* antérieur de quelques années à « La mélodie obsédante » et qui se clôt sur une note, intitulée comme par hasard « Rondo final », où Reik, s'interrogeant en conclusion sur le statut du texte qu'il vient d'écrire (est-ce un roman ou un ouvrage de psychanalyse ?), se demande au fond s'il n'existera pas un jour « une nouvelle sorte d'autobiographie dans laquelle l'auteur ne se bornera pas à raconter sa vie, mais l'étudiera avec les mélodies de la psychologie moderne ».

Qu'il s'agisse en somme d'une autobiographie à la

seconde puissance (autobiographie comme auto-analyse, donc, ou l'inverse), voire à la troisième puissance, c'est-à-dire se réfléchissant par un retour théorique (spéculaire/spéculatif) de plus pour se proposer, on en reparlera, comme théorie de l'autobiographie, telle est donc la seconde raison qui oblige à la lecture de ce livre.

Reste enfin la troisième raison, qui constitue en réalité le trait décisif du livre, c'est-à-dire la manière dont — à la différence, par exemple, de *la grande confession,* où c'est pourtant une réminiscence musicale qui est l'occasion du « retour autobiographique » [13] — il associe très strictement la compulsion autobiographique à la hantise musicale.

Mais ici il faut commencer à lire.

La musique en amorce

> Au début, chez moi, l'émotion n'a pas d'objet clair et défini ; celui-ci ne se forme qu'ultérieurement. Un certain état d'âme musical le précède...
>
> Schiller (cité par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*)

L'association tient à ceci, tout simplement, que le projet autobiographique (ou auto-analytique) prend son départ dans un accident psychopathologique, au sens de la « psychopathologie de la vie quotidienne », accident qui est d'ordre musical, qui implique la musique : non pas exactement une « hallucination auditive » (Reik, s'il entend la voix, c'est-à-dire l'écoute [14], n'entend pas le moins du monde des « voix »), mais plutôt une réminiscence, le retour, survenant dans une circonstance bien précise, d'un fragment mélodique. Retour involontaire évidemment, et qui prend d'ailleurs aussitôt un caractère obsédant ou lancinant. Ce qui entraîne Reik dans l'aventure autobiographique, ce sur quoi il s'interroge aussi théoriquement, et jusqu'au point où cette interrogation sollicite le pouvoir de son

« écoute analytique », c'est en somme, dans toute sa banalité, le phénomène de « l'air qui vous passe par la tête » ou qui « vous revient » (comme on dit « sans rime ni raison »), que vous ne pouvez pas identifier et qui, pendant un certain temps tout au moins, « ne vous quitte plus » — dont « vous ne parvenez pas à vous défaire ». C'est un tel phénomène que j'appelle, faute de mieux, « catacoustique », pour autant qu'il s'apparente en effet à la perception d'une sorte d'écho intérieur et qu'il est comparable, le caractère obsédant en plus (et encore), à tous les phénomènes de réminiscence, musicale ou non, qui ont été aussi bien décrits ou analysés par la littérature (en particulier romantique ou postromantique).

La musique, donc, est en amorce. Elle déclenche le geste autobiographique. C'est-à-dire, aussi bien, le geste théorique.

Ce type d'amorce utilisé par Reik dans les deux textes autobiographiques qui nous sont accessibles (le *Fragment d'une grande confession* et celui qui nous occupe désormais), on le retrouve en effet, pratiquement identique, dans des textes théoriques. Là ou Freud amorce, par exemple, sur l'oubli d'un nom propre, un trouble de mémoire, une image de l'art (ou même ses propres rêves), Reik, de préférence, *écoute*. C'est de l'audible, en général, qui éveille son attention analytique. L'exemple le plus frappant (et pour cause, puisqu'il intéresse aussi l'esthétique musicale) est celui que fournit l'ouverture de l'essai sur le *Kol Nidré*[15], que je voudrais, même si cela doit anticiper, citer en partie :

> « Je séjournais récemment dans une maison amie de la musique ; un petit concert fit sur moi, dont la culture musicale est médiocre [!] une *impression étrangement puissante* [je souligne, parce qu'il s'agit évidemment de l'*Unheimlichkeit* et que nous aurons à en reparler]. Le retour, trois fois répété, d'un thème en mineur particulièrement solennel et pénétrant, éveilla en moi un sentiment de « déjà connu » qui se mêlait à celui d'une profonde émotion. Cependant, je ne parvenais pas à me souvenir du lieu ni du moment où j'avais pu entendre ce morceau. Je sur-

> montai rapidement la peur du ridicule que mon ignorance musicale pouvait me donner dans ce salon et je m'enquis du nom du morceau. La maîtresse de maison commença par exprimer son étonnement de mon manque de familiarité avec la musique. C'était en effet l'opus 47 de Max Bruch et le titre était *Kol Nidré*. C'était donc la libre réinterprétation de cette antique mélodie jouée dans toutes les synagogues avant l'office juif du Yom Kippur. Le sentiment de « déjà connu » était désormais expliqué, mais non mon *étrange émotion* [je souligne encore], non le fait que, le lendemain de cette visite, j'étais encore poursuivi par ces sons étranges [16]. »

Poursuivant, d'ailleurs, Reik associe immédiatement à son enfance, à la synagogue de son enfance, et dans des termes pratiquement analogues : « Je me rappelle encore le frisson mystérieux qui parcourait les fidèles, lorsque le ministre officiant entonnait le *Kol Nidré*... Je me souviens encore que moi-même, bien que (...) totalement incapable de comprendre le sens des mots qui se chantaient, je me sentais complètement emporté par cet élan [17]. » — Mais on repère encore le même phénomène, encore qu'il s'agisse d'une amorce seconde (d'un « ré-amorçage »), dans le texte consacré au *Schofar* et à l'origine de la musique [18], texte où Reik ne manque d'ailleurs pas d'avertir qu'il va pénétrer « dans le domaine le plus obscur de la culture juive, comparable à une *terra incognita,* une jungle respectueusement évitée même par l'analyse scientifique des religions, riche de faits troublants, mystérieux, suscitant une impression d'étrange familiarité, etc. », — et où la réminiscence musicale introduit à la question théorique qui l'occupe :

> « Il y avait bien longtemps que je n'avais pas entendu le Schofar lorsque, récemment, je l'écoutai en pensant au présent travail, lors des fêtes du Jour de l'An ; je ne pus alors me défendre complètement de l'émotion que suscitent ces quatre sons rauques qui se brisent avec angoisse, qui gémissent, éclatent et résonnent longuement. Je n'ose décider de la raison de mon émotion : était-ce parce que j'avais entendu ces notes, autrefois, dans ma petite enfance ou parce que l'effet en est le même sur tous les hommes [19] ? »

Si j'insiste dès maintenant sur ces textes, avant même d'avoir parcouru les premières lignes de « La

mélodie obsédante », ce n'est pas dans l'unique souci de déblayer le terrain ou de disposer quelques balises (l'*Unheimlichkeit*, par exemple, ou le caractère purement « émotionnel », affectif, de l'effet musical). Mais c'est en réalité pour désigner, d'entrée de jeu, la difficulté à laquelle Reik vient se heurter *théoriquement* et à laquelle, donc, comme l'induit l'analogie formelle des procédures narratives ou discursives, l'entreprise autobiographique aura vocation de répondre. Cette difficulté, sous la problématique générale d'une esthétique « guidée par le point de vue économique » (comme dit Freud) ou bien sous la question de l'origine du rituel, est celle de ce que, précisément, on ne peut pas appeler un « fantasme acoustique », — c'est-à-dire de ce qui vient s'introduire ou s'immiscer *entre* les deux instances où, c'est probable, ne cesse de s'abîmer la théorie freudienne du sujet[20] : soit d'une part l'instance du *verbal* (du « plus qu'acoustique », si l'on peut dire), en tant qu'elle préside, au moins à titre de modèle, à la description des opérations de l'inconscient, de son écriture chiffrée par déplacement et condensation, jeu tropique, etc., en tant, surtout, qu'elle préside à la description de la formation du Moi et du Sur-moi[1] ; et, d'autre part, l'instance qu'on ne peut pas dire tout uniment du *figural* (malgré la *Darstellbarkeit*) mais qu'il faut aussi compter comme celle de l'*imaginaire*, en tant, par exemple, qu'elle retraverse, de l'image à l'idéal en passant par le fantasme et la scène du rêve, tous les étages de la construction freudienne. Tout se passe en somme comme si Reik brouillait à la fois tous les partages, souvent stricts, auxquels se soumet Freud et s'enfonçait dans l'espèce de trou ou de béance qu'entre « symbolique », si l'on veut, et imaginaire, n'occupe pas forcément quelque chose comme le « réel », fût-il frappé d'impossibilité.

Ce qui ne sera pas sans conséquences, bien entendu, — même si l'échec théorique est assuré.

Deuil et rivalité

> Mais moi, je pense que la démence et la folie furieuse, c'est cette musique horrible elle-même, ces quelques notes qui tourbillonnent avec une rapidité répugnante dans ces maudites mélodies qui se communiquent immédiatement à notre mémoire — j'aurais même envie de dire : à notre sang, — et dont ensuite on ne peut se débarrasser de longtemps.
>
> Tieck, *Amour et magie.*

Mais il est temps d'ouvrir les premières pages de « La Mélodie obsédante ». Celle-ci prend son départ, nous le savons, sur le récit d'un phénomène de réminiscence musicale. Comment cela se passe-t-il ?

Quant aux circonstances, tout d'abord, quant à la « scène primitive » ou à l'expérience initiale, les choses sont relativement simples. On peut en récapituler brièvement le scénario.

Le 25 décembre 1925 au soir, Freud téléphone à Reik (alors en villégiature dans les Alpes autrichiennes) pour lui annoncer la mort d'Abraham — lequel, il faut le souligner, avait été l'analyste de Reik (son « analyste de formation ») et son ami — et lui demander de prononcer son éloge funèbre devant la Société viennoise de psychanalyse. Telle est, si l'on veut, l'entame. Reik, naturellement, subit le choc : il sort de son hôtel et marche dans la nuit. Pendant qu'il gravit un chemin enneigé, en forêt (paysage, comme de juste, *unheimlich :* « Le bois de sapins avait un aspect inaccoutumé. Les arbres semblaient plus hauts, plus sombres et se dressaient, presque menaçants, vers le ciel. Le paysage paraissait changé. Il était maintenant solennel et sinistre, comme porteur d'un message mystérieux (...). Autour de moi, régnait un silence oppressant. Je me souviens encore de l'ambiance lourde et engourdie de cette marche mais plus du tout — un quart de siècle s'est écoulé depuis — de sa durée »), — pendant cette marche, donc, Reik se surprend à chantonner un air qu'il ne reconnaît pas tout

d'abord, mais qu'il identifie assez vite à la première répétition ou au premier retour : il s'agit des premières mesures du choral qui forme le dernier mouvement de la Seconde Symphonie de Mahler, choral construit sur un poème de Klopstock déjà utilisé par Bach : *Aufersteh'n,* « Résurrection » (d'où, au reste, le nom de la symphonie).

Dans les jours qui suivent, Reik entreprend la rédaction de l'éloge funèbre de Karl Abraham. Malgré tous ses efforts, l'air en question ne le quitte pas, se répétant et s'imposant chaque fois qu'il évoque Abraham, et se donnant en somme, ainsi que le dit Reik, comme le « *leitmotiv* du deuil de (son) ami mort ». Avec, dit encore Reik, une rare puissance obsédante (ce n'est pas l'essentiel, mais ça entre bien tout de même dans le tableau clinique de la névrose dite obsessionnelle), puissance d'autant plus évidente que le retour des premières mesures paraît s'enlever toujours sur l'oubli tenace des mesures suivantes, et que si Reik « entend » les premiers vers, ou les derniers (« Tu te lèveras, ô poussière, après un court repos »), il ne parvient pas à retrouver la mélodie intermédiaire, le second motif — ni bien sûr le texte sur lequel elle est bâtie (« Crois, mon cœur, que tu n'as rien perdu / Tout ce que tu désiras est tien, oui, tien / Tu n'as pas vécu ni souffert en vain »).

C'est alors que Reik, ayant vainement tenté de résister au retour de ce chant triomphal (mais qui n'en est pas moins un chant de *deuil*), et n'ayant pas davantage réussi à lutter contre l'oubli du motif de la consolation, ébauche les premiers gestes d'une autoanalyse. Laquelle ne durera pas moins de 25 ans (la rédaction du livre commencera exactement le 25 décembre 1950, par où l'on voit qu'il n'est pas faux de dire que la superstition, le ritualisme, la hantise du chiffrage, bref tout ce qui se range sous la catégorie freudienne de la « croyance en la toute-puissance des pensées », ou des actes, se conjugue toujours au trait majeur de l'obsessionnalité : l'inhibition). Auto-

analyse prolongée, donc, sinon interminable — et dont il faut au moins examiner les moments initiaux, si l'on veut avoir quelque chance de ne pas se perdre dans le dédale d'une *intrigue* relativement compliquée.

Contrairement à toute attente, le mouvement le plus spontané de Reik n'est pas de s'engager ici dans l'analyse du deuil. Il y avait pourtant là une question, énorme si l'on y pense (mais trop énorme aussi bien, trop proche en tout cas d'une question nietzschéenne) : Qu'est-ce qui lie au juste la musique au deuil ? Au travail ou au jeu du deuil — au *Trauerspiel,* à la tragédie ? Son mouvement le plus spontané n'est même pas non plus de rapporter l'irruption de la mélodie obsédante à son propre « cas », à tout ce qu'il sait en lui de l'obsessionnalité : le deuil anticipé de sa propre mort, son inhibition, son « échec devant le succès » — tous motifs, pourtant, ailleurs toujours inférés par de tels retours des mélodies de Mahler[22]. Non, son mouvement le plus spontané est plutôt un mouvement de style théorique. Et pour cause. La « spontanéité » est ici tout entière induite par Freud. C'est simplement d'aller chercher dans les paroles du choral, dans le texte de Klopstock, les raisons du retour obsessionnel de la mélodie. D'où une première tentative, qui est naturellement une tentative de *traduction,* de réduction de l'acoustique (et du musical) au verbal :

> « Je me demandais — dit Reik — ce que le motif voulait me dire. J'entendais son message mais je ne le comprenais pas ; c'était comme s'il avait été formulé dans une langue étrangère que je ne comprenais pas » (p. 17).

Or, malgré le rappel de quelques souvenirs et l'enchaînement rapide de deux ou trois associations, le motif de la « résurrection » persiste à ne rien *dire* à Reik. Pas plus que ne lui « parlent » et n'autorisent un quelconque déchiffrement ou décodage les restes de conversation qu'il a pu avoir avec Abraham sur la foi

chrétienne, la prière Kaddisch, le rapport de l'eschatologie égyptienne et de l'espérance mosaïque, etc. — grands motifs qu'il était en effet légitime de convoquer ici, mais qui ne parviennent pas à tisser un sens.

Jusqu'au moment où, par hasard bien entendu, l'imperméabilité d'Abraham à la musique de Mahler est rapportée par Reik, moyennant une erreur symptomatique sur la ville natale d'Abraham, à l'origine nordique, de celui-ci.

L'association décisive se produit alors, à peu près selon le schème suivant. Je décompose : Abraham n'aime pas la musique de Mahler, trop « méridionale » à son goût d'homme du nord, trop autrichienne et « bohémienne ». D'ailleurs, et je souligne ce trait associatif au passage, Abraham s'exprimait dans un allemand extrêmement correct, « presque littéraire » dit Reik, à l'opposé de la prononciation relâchée des Viennois et avec un fort et net accent du nord. Et c'est un fait, pense Reik, qu'Abraham était natif de Hambourg. Or en réalité, et c'est ici que se produit l'erreur, Abraham était né à Brême. Erreur « féconde » toutefois, puisqu'elle permet, si l'on peut dire, de passer à Mahler, de faire le pont ou le joint avec Mahler ; ou, plus exactement, d'articuler ensemble (rendant raison par là de l'association) le choral de la Deuxième Symphonie et la mort d'Abraham : car il se trouve, effectivement, que c'est à Hambourg que Mahler avait trouvé, comme on dit, « l'inspiration » de ce choral, lors de la cérémonie funèbre organisée par la ville en l'honneur de Hans von Bülow (dont Mahler était évidemment l'assistant), cérémonie au cours de laquelle on avait donné le choral de Bach composé sur le même poème de Klopstock [23].

Dès lors, les principaux acteurs sont en place ; le *quatuor,* comme dit Lacan dans un texte sur lequel je reviendrai bientôt, le quatuor est formé. Une scène s'ouvre, le drame analytique peut commencer.

Il manque encore, cependant, dominant le tout — n'élargissant pas le quatuor initial (Bülow/Mahler ;

Abraham/Reik) aux dimensions d'un sextuor, mais au contraire le confirmant comme quatuor, le cadrant —, il manque encore deux personnages, dont l'un au moins, comme c'était nécessairement son rôle, pourra, en consolidant la construction du dispositif, en fournir en sous-main la clef : autoriser, sur la scène ainsi cadrée, le déroulement de l'intrigue.

C'est ce qui se produit très peu de temps après : Freud, sans surprise, fait son entrée.

Du point de vue de l'anecdote, si l'on veut, l'essentiel se joue immédiatement après que Reik ait prononcé l'éloge funèbre d'Abraham. Federn, qui préside la séance, commet un lapsus :

> « Quand je l'eus prononcé [l'éloge funèbre], Freud, assis à côté de moi, me serra la main et le Dr Paul Federn, président, leva la séance après quelques phrases. Le sympathique vieil homme commit un lapsus qui nous fit sourire et qui éclaira, du moins pour un instant, l'atmosphère sombre de la soirée : « Nous apprécions, commença-t-il, le discours du Dr Abraham que nous venons d'entendre... » Ce lapsus révélait-il qu'il souhaitait ma mort, ou était-ce un compliment inconscient ? Vaniteux comme je l'étais, j'adoptai, sans hésiter, la seconde interprétation. Je ne pouvais pas imaginer que l'on pût comparer mon modeste travail avec celui de Karl Abraham, mais j'ai dû souhaiter inconsciemment être reconnu non seulement comme son élève mais comme son successeur. Je savais d'après mon analyse que j'avais des sentiments de rivalité à son égard, mais je n'avais jamais rêvé de pouvoir atteindre une position comparable à la sienne dans notre science ou dans le mouvement psychanalytique. Cependant, de telles pensées avaient dû inconsciemment fermenter en moi » (p. 32).

Ce qui s'installe alors, ce n'est donc pas autre chose que le motif (attendu) de la rivalité — motif que Reik, du reste, avait lui-même souligné dans son éloge funèbre (sans manquer au passage d'y associer Nietzsche) :

> « Pourquoi le nier ? Il existe des psychanalystes qui ont cru pouvoir prouver leur indépendance précoce, leur indépendance de pensée, en s'émancipant rapidement de l'influence de leur maître et en s'opposant catégoriquement à lui. A l'occasion, on s'est référé à la phrase de Nietzsche : « Vous comprenez bien mal votre professeur en restant tou-

jours son élève. » Mais quelque justifiée que puisse être cette phrase, cela n'a rien à voir avec l'indécence du délai dans lequel on prétend de nos jours surpasser son maître. Nous espérons que les élèves d'Abraham sont protégés d'une telle éventualité par les aperçus psychanalytiques qu'il leur a donnés, etc. » (p. 29-30).

Mais ce motif de la rivalité, dont il faut bien reconnaître qu'il ne nous apprend pas grand-chose sur la structure agonistique rigide du champ clos viennois (de toute façon, depuis, on en a vu d'autres), ni, pas davantage, sur l'« identification homosexuelle » (qui entrerait, elle aussi, dans le tableau de la névrose obsessionnelle), — ce motif de la rivalité, donc, introduit à son tour celui de la culpabilité ; lequel est associé, lui, et de manière tout à fait étrange à la musique. Cela se passe encore dans le texte de l'éloge funèbre :

« Il nous est difficile d'éviter que chaque événement grave ou important de notre vie ne nous ramène lentement, après quelque temps, à des réflexions analytiques. La psychanalyse nous a montré que tout deuil est lié à des reproches inconscients que l'on peut suivre jusqu'à certaines attitudes affectives à l'égard du défunt. Ces reproches, bien que typiques, sont chaque fois différents suivant les relations personnelles que l'on entretenait avec celui qui n'est plus. Cependant, parmi ces reproches, il en est un qui me semble général. L'autre jour, la remarque d'un petit garçon me le rappela. Le fils d'un patient [L'allusion à la pratique n'est évidemment pas sans arrière-fond ici, puisque, on le sait, Reik n'était pas médecin, mais « laïc », « profane »] — le fils d'un patient, donc, enfant de quatre ans, vit dans la rue une procession funèbre et demanda ce que c'était. Sa mère lui expliqua ce qu'étaient la mort et les funérailles. L'enfant écoutait attentivement puis interrogea avec de grands yeux : « Mais pourquoi y a-t-il de la musique ? Il est mort et ne l'entend plus. » Il y a là pour nous un sens important et même profond dans la simplicité de cette question d'enfant. Nous sommes honteux de l'inadéquation et de l'impuissance de nos mots en face du grand silence. Mais la honte nous étreint aussi parce que cela conduit à la question : de telles choses doivent-elles arriver avant que nous soyons capables d'exprimer à quel point nous apprécions nos amis, combien nous nous en préoccupons ? » (p. 30-31).

Il y a donc, sous le deuil et la rivalité, la culpabilité, c'est-à-dire la honte — dont Reik n'ignore pas

d'autre part qu'elle est liée à la « compulsion d'aveu ». Mais l'important est toutefois que ce motif de la culpabilité, ainsi associé à la musique de l'éloge funèbre, se retrouve associé, lorsque Freud intervient, à la question du *style*.

Etrange, une deuxième fois.

Mais de fait, à peine Reik a-t-il rappelé l'interprétation avantageuse qu'il avait spontanément faite du lapsus de Federn, qu'il ajoute ceci — qu'il est encore nécessaire de citer : il y est aussi question de la langue (maternelle, bien sûr), d'une certaine musique de la langue :

> « Il est parfois plus difficile d'avouer des sentiments sottement vaniteux ou des idées de grandeur que des pensées ou des actes dont on pourrait ou devrait être plus honteux. J'étais sur le point de supprimer un trait de petite vanité, à savoir le souvenir de ma fierté concernant un détail du style de mon discours. Ecrit en allemand, le dernier paragraphe se présentait ainsi : « *Dennoch heisst uns, bevor wir die uns allen vorgezeichnete Strasse weiterziehen, inneres Bedürfnis gebieterischer als Ziemlichkeit, Karl Abraham zu letzten Mal zu grüssen...* » (Cependant, avant que nous nous en allions sur cette route, notre destin à chacun, un besoin intérieur nous pousse plus impérativement à saluer, etc.) Je me souviens encore que j'avais mentalement relevé la répétition de la voyelle i dans cette phrase. J'aurais supprimé ce petit trait si ma citation du nom de Freud ne m'avait pas incité à être plus strict avec moi-même. En effet, je me souvins que, longtemps après, demandant à Freud, avec qui je faisais une courte psychanalyse, de m'aider à résoudre un conflit d'alors, je lui dis : « J'ai honte de dire ce que je viens de penser » et la voix calme de Freud m'admonesta : « Soyez honteux, mais dites-le ! » La réunion levée, j'accompagnai Freud jusqu'à sa maison de la Berggasse. Il loua mon discours et insista sur le fait que je n'avais pas seulement fait un éloge mais que j'avais aussi mentionné quelques-uns des défauts et des faiblesses d'Abraham, qu'il appréciait si hautement. Il ajouta que les morts nous effraient encore inconsciemment et que cette crainte cachée nous conduit à ne parler d'eux qu'en termes élogieux. Il cita le proverbe latin : *De mortuis nil nisi bene,* comme l'expression de cette peur inconsciente, et ajouta une anecdote juive ironique qui tourne en dérision la sincérité des panégyriques » (p. 32-33).

Le style et l'accent : écouter voir

> L'instinct de l'oreille astreint le débit à une cadence musicale.
>
> Cicéron, *De oratore.*

Tout cela est loin encore, dans sa subtile simplicité, d'être parfaitement clair.

Mais retraçons quand même le trajet associatif. Qu'obtenons-nous ? Au moins ceci : à savoir que si l'on réserve pour l'instant entre parenthèses les allusions que Reik ne cesse de multiplier à ce qui relie (par le biais, essentiellement, de la honte et de la culpabilité, et par conséquent de la structure agonale ou de ce que la psychanalyse appelle l'ambivalence dans la théorie de l'identification) la musique — l'essence de la musique ? — au deuil et à la mort, le seul rapport qui existe entre Mahler et Abraham s'établit par l'*accent* d'Abraham. De même, si ce rapport communique à son tour, moyennant là encore une agonistique où Freud se trouve impliqué, avec l'ambition ou le désir mimétique de Reik [24], c'est un trait de vanité littéraire (extrêmement puissante chez Reik) ou plutôt de *fierté stylistique* qui permet de le comprendre.

Dans les deux cas, autrement dit, non seulement tout se passe au registre de l'audition ou de l'écoute, mais ce qui est entendu et commence à faire sens (à « signifier », non sur le mode de la signification mais, si l'on peut s'appuyer sur cette distinction commode, de la *signifiance*) n'est pas de l'ordre, à strictement parler, du langage mais, intéressant la langue, intéresse dans la langue, dans l'usage de la langue (encore que cela ne se laisse pas comprendre dans la « parole » au sens saussurien, ou dans la « performance »), sa part *musicale,* prosodique ou mélodique.

Ce qui intéresse Reik, on l'aura compris, c'est la *voix :* l'intonation, le débit, le ton, les inflexions, le mélisme, le rythme, voire le timbre (ou ce que Barthes

appelle le « grain »). Ou encore la coloration. Toutes choses dont s'occupait à sa manière l'ancienne rhétorique (celle de l'énonciation et de la diction, de la *lexis*), qui pourraient jusqu'à un certain point retenir l'attention d'une théorie musicale (comme cela s'est vu dans la longue histoire de la construction du récitatif d'opéra) ou même d'une stylistique, mais qui ne tombent pas sous la juridiction des partages linguistiques proprement dits (du type, par exemple, sémiotique/sémantique), parce qu'elles se dérobent, plus fondamentalement, à la partition métaphysique (théorique) qui les sous-tend toujours : sensible/intelligible, matière/forme, corps/esprit, chose/idée, etc. Un tel phénomène, en somme, est inthéorisable. Que faire de la voix, de la *lexis,* de la phonation, si elles intéressent tout autant l'investissement social, historique, culturel, esthétique, — bref, *éthique,* au sens rigoureux du mot *êthos* — que la « psyché » ou le désir ou même, comme le veut Barthes, le corps en jouissance[25] ? A quoi, au juste, référer un tel phénomène ? Et comment l'intégrer à la production du sens en général ? Reik, en tout cas, avouait ne pouvoir en parler qu'en termes (vagues) d'intuition ou d'empathie, et doutait qu'il pût donner lieu un jour à quelque science que ce soit.

Il n'empêche que c'est un tel phénomène qui requérait sans relâche son attention. Il faisait même de cette attention l'index ou le critère de la bonne pratique analytique. Bien avant le Fonagy des « Bases pulsionnelles de la phonation », il espérait orienter la psychanalyse dans cette voie — sans succès, du reste (seul peut-être parmi ses contemporains, Groddeck a eu quelque chance de l'entendre). C'est donc ce qu'il était contraint de revendiquer, non sans complaisance d'ailleurs, au titre du caractère « auditif » de son *habitus* propre. Ainsi dans le *Fragment d'une grande confession* (qui est un essai d'auto-analyse tout entière modélisée, pour le dire en deux mots, sur l'épisode fameux, dans *Dichtung und Wahrheit,* de l'abandon

par Goethe de Frédérique Brion, et qui suppose donc la vie de Reik construite et calquée « en imitation » sur celle de Goethe), Reik se libère, tardivement, de l'*imago* goethéenne en soulignant son extrême sensibilité acoustique : « Contrairement à Goethe qui était un visuel, j'étais ce que les psychologues français appellent un *auditif*. Aveugle comme une taupe, c'est par l'oreille que j'enregistrais la plupart de mes impressions et de mes souvenirs[26] », — justifiant par là ce geste constant chez lui, ce *premier* geste constant, qui est de rapporter à la musique (comme si la musique, dit-il, constituait la « trame » de ses souvenirs) ce qui est de l'ordre de la littérature ou tout simplement du discours. (Par exemple, tout l'épisode de Sesenheim vient s'inscrire dans le « scénario » de la Symphonie dite « pastorale » de Beethoven, dont Reik ne manque d'ailleurs pas de rappeler à l'occasion qu'elle portait primitivement le titre, éloquent pour ce qui nous retiendra très bientôt, de *Sinfonia caratteristica.*)

On aura reconnu là le motif de « l'écoute en troisième oreille ».

On sait que Reik emprunte l'expression à Nietzsche : elle se trouve dans l'aphorisme 246 de *Par-delà le Bien et le Mal.* Nietzsche écrit ceci :

> « " Quel martyre que les livres allemands pour qui possède une *troisième* oreille ! Comme il enrage dans ce long marécage de sons qui ne sonnent pas, de rythmes qui ne dansent pas, que les Allemands appellent un livre ! Et que dire de l'Allemand qui *lit* des livres ! Comme il lit paresseusement, à contrecœur, mal ! Combien d'Allemands savent et se soucient de savoir qu'il entre de l'*art* dans n'importe quelle phrase bien faite, un art qu'il s'agit de deviner si l'on veut comprendre la phrase ! C'est ainsi que se méprendre sur le rythme d'une phrase, c'est se méprendre sur le sens même de la phrase. Ne pas avoir de doutes quant aux syllabes essentielles au rythme, ressentir comme un charme concerté la rupture d'une symétrie trop rigoureuse, prêter une oreille attentive et patiente à tout *staccato,* à tout *rubato,* deviner le sens qui préside à la succession des voyelles et des diphtongues, goûter le délicat et riche coloris qui peut naître de cette disposition savante, voilà des devoirs et des exigences que les Allemands ne songent guère à s'impo-

> ser car ils ne se soucient pas de discerner tout ce qui peut entrer d'intention et d'art dans le maniement de la langue. En somme ils n'ont pas d'oreille pour cela : de sorte qu'ils sont incapables de juger la qualité d'un style et qu'avec eux l'artiste du langage perd sa peine comme s'il s'adressait à des sourds. " Voilà ce que je me pris à penser un jour que je voyais confondre grossièrement, avec un manque total de sens artistique, deux maîtres de la prose, etc. »

La troisième oreille, on le voit, est l'oreille « artistique » ou « stylistique » propre à discerner dans l'écriture, le discours, la langue, une musicalité fondamentale — et fondamentale en ceci, avant tout, qu'elle fait *sens*. Il y va, comme Nietzsche n'a cessé de le répéter depuis ses premiers travaux sur la prosodie grecque, de l'intelligibilité même de ce qui est dit, laquelle est justement « sensible ». Et l'on aura remarqué au passage que pour l'essentiel cette musicalité est une rythmique. Nous n'avons pas fini d'en tirer les conséquences.

Tel est donc l'emprunt de Reik. Qu'en fait-il ? Quelque chose d'assez fidèle, tout compte fait, à Nietzsche — ne serait-ce, précisément, que par le privilège qu'il accorde au rythme. Mais n'anticipons pas. Auparavant, la troisième oreille définit l'écoute analytique, c'est-à-dire l'interprétation de l'inconscient à partir de l'inconscient. C'est, dit Reik, « s'exercer à détecter les *infrasons* du processus inconscient » :

> « Pour capter les messages qui en émanent [des couches profondes et secrètes de l'âme], le psychanalyste fait appel à son propre inconscient. Il doit les deviner ou les subodorer en attendant de pouvoir enfin les déchiffrer, savoir écouter avec la « troisième oreille » ce que ses patients lui disent et ce qu'ils lui cachent, et s'exercer à détecter les *infrasons* du processus inconscient. Et cela n'est possible que si, au préalable, il a librement accès à cet inconscient et que, retrouvant ses expériences personnelles, il peut remonter ainsi jusqu'au réservoir secret qui recèle ses émotions et ses pensées. C'est à ce prix qu'il comprendra autrui[27]. »

Plus précisément encore, c'est une telle faculté d'écoute qui doit régler, au niveau le plus primitif, la simple *perception d'autrui* comme perception inconsciente, capable de livrer, dit encore Reik, un matériel

infiniment plus vaste que celui que nous donne la perception consciente. Or si la perception inconsciente ici envisagée est parfaitement diversifiée (vision, olfaction, toucher, etc.) et intéresse l'*habitus* extérieur d'autrui, sa « surface », c'est en réalité l'audition proprement dite qui est déterminante. Toute perception est au fond écoute ; ou, cela revient au même, l'écoute est le paradigme (et non la métaphore) de la perception en général. L'inconscient *parle.* Et la voix, c'est-à-dire la *lexis,* est ce par quoi, essentiellement, il parle. Ce qui suppose évidemment le langage déterminé en son essence, de manière toute classique, comme *mimique :*

> « Nous comprenons certains mouvements expressifs sans que la compréhension entre effectivement en jeu dans cette compréhension. Il suffit de penser au vaste domaine du langage. Chaque homme possède, outre une manière particulière de parler que nous connaissons, des modulations de la voix qui ne nous frappent pas : la façon dont sa voix est placée, sa couleur, son phrasé ; nous ne les remarquons pas consciemment. Certains accents, certaines pauses, certains déplacements d'accent sont si réduits qu'ils n'atteignent pas notre observation consciente ; nous notons, sans les remarquer, des nuances personnelles d'expression. Tous ces petits traits qui ne relèvent pas de notre observation consciente trahissent pour nous une grande part de la personne. Une voix que nous entendons sans en voir l'auteur peut nous en dire parfois plus long sur lui que si nous l'observions. Ce qui importe ce n'est pas ce que dit cette voix mais ce qu'elle exprime quant à celui qui parle : son intonation joue un plus grand rôle que ce qu'elle dit. « Parle un peu que je te voie », dit Socrate.
>
> A l'origine, la parole — et je n'entends pas par là la seule parole verbale, mais aussi les sons inarticulés, le langage des gestes et des yeux — n'a été que l'expression d'une pulsion. Ce n'est que par la suite, en se développant à partir d'un tout encore indifférencié, qu'elle est devenue moyen de communication. Dans cette modification et dans d'autres, elle est cependant demeurée fidèle à sa fonction originaire et c'est ce qu'expriment la chute de la voix, l'intonation et d'autres particularités. Il est probable que le langage vocal est une formation tardive destinée à remplacer la parole par gestes (...). Là où la parole ne sert qu'à des communications concrètes nous entendons le ton affectif qui l'accompagne, même si nous ne le percevons pas consciemment [28]. »

Mais c'est écrit en toutes lettres : si l'écoute est à ce point privilégiée qu'il est nécessaire de la considérer comme plus (ou moins) qu'une métaphore de la compréhension analytique, il n'empêche que, la parole étant en dernière instance de nature mimique et renvoyant à un geste plus primitif, écouter, tout simplement, c'est voir. « Parle un peu que je te voie. »

D'une certaine manière, on pourrait s'arrêter là : tout ce qui peut et doit retenir dans Reik, tout ce qui fait de son œuvre mieux qu'une simple répétition de Freud, c'est-à-dire en fait son « échec théorique », est inscrit dans cette page.

Son échec théorique ou plutôt, à travers lui, Reik, l'échec en général du théorique. C'est-à-dire sa réussite sans partage. Car si malgré son apparente « naïveté théorique », Reik ne cesse de se heurter à l'impossibilité de circonscrire l'essence de l'écoute, c'est qu'en fait il l'a *déjà* théorisée. D'où l'obligation qui est faite, provisoirement tout au moins, de parler d'une réduction théorique (éïdétique, scopique) de l'acoustique — bien que la discrimination du visible et de l'audible, eu égard au genre de phénomène (ou de « chose ») dont il s'agit, soit moins pertinente que jamais. Nul exemple ne saurait d'ailleurs mieux l'illustrer que la manière dont Reik, systématiquement (c'est là son second geste qui vient toujours immédiatement recouvrir la spontanéité du premier), fait communiquer sans hiatus le motif de l'écoute avec celui, goethéen, des *reflets répétés.*

La réduction théorique est une réduction *spéculaire.* Vieil héritage secret du platonisme : la voix, la diction, l'audible en général (et la musique) ne peuvent s'atteindre que par spéculation. Sans même passer par toutes les chicanes très complexes de l'auto-analyse « goethéenne », il suffit de se reporter à l'avant-dernière partie du *Psychologue surpris :* Reik y débat une fois de plus de la possibilité de l'écoute analytique, c'est-à-dire, nous le savons, de la possibilité de la « communication inconsciente » ou de « l'élucidation

réciproque des processus inconscients ». S'appuyant, pendant de longs chapitres, sur l'exemple que lui fournit l'analyse d'une patiente hystérique (manifestant, comme de juste, de forts sentiments de culpabilité), Reik interroge, parce que la strate associative que libère l'écoute le lui impose, l'effet bouleversant (« pareil, dit-il, aux effets de la musique ») qu'a provoqué sur lui la dernière scène d'une pièce au demeurant médiocre, mais dont le thème principal lui permet de comprendre ou d'intuitionner, par « empathie », le discours de la patiente en question. C'est très exactement la situation de l'écoute en troisième oreille. C'est-à-dire de ce qu'on pourrait appeler aussi bien l'écoute en écho ou l'interprétation catacoustique. Or tel est précisément ce que Reik propose de conceptualiser en recourant à la doctrine goethéenne des « reflets répétés ». Ce qui revient tout simplement à se rabattre sur l'idée du caractère nécessairement médiat de la connaissance du Moi :

> « Je me propose d'employer pour ce processus psychologique une expression de Goethe et de parler de « reflet répété » [*wiederholte Spiegelung*]. Le grand auteur emploie à plusieurs reprises cette expression tirée du domaine de l'optique. Dans un passage il parle du reflet répété « qui ne se contente pas de conserver vivant le passé mais l'entraîne pour ainsi dire vers une vie supérieure » et rappelle les phénomènes optiques « qui pour ainsi dire au lieu de s'affaiblir en passant d'un miroir à l'autre, s'accentuent ». Dans une lettre sur les passages obscurs de *Faust* il remarque (...) : « Puisqu'un grand nombre de nos expériences ne peuvent s'exprimer ni se communiquer carrément, j'ai choisi depuis longtemps un moyen : divulguer à l'auditeur le sens secret à l'aide d'images opposées dans la réciprocité l'une à l'autre et se déroulant pour ainsi dire l'une en l'autre. » *Mutatis mutandis* nous pensons que le processus utilisé ici à des fins artistiques peut servir à l'occasion en psychologie scientifique pour « divulguer à l'observateur le sens secret » [29]. »

Il y va bien entendu de la position de l'Autre dans l'analyse (le concept, comme l'a remarqué Lacan, est tout à fait présent dans Reik), et toute une *dialectique* se déploie à partir de là, qui nous est aujourd'hui relativement familière. C'est bien pourquoi, dans

l'appel au spéculaire (que Reik pense comme analogique, ainsi d'ailleurs que le recours à la musique, mais qui ne l'est peut-être pas autant qu'il le croit) se joue en fait toute la possibilité, théorique et pratique, de l'analyse, et *a fortiori* de l'auto-analyse. Puisque l'hypothèse même de l'inconscient, dit ingénument Reik, nous met devant une « antinomie » (l'accès à « ce qu'il y a de plus profond et de plus essentiel » dans le Moi est interdit à la conscience), « toute compréhension du Moi exige son reflet dans autrui »[30]. Et il n'y a dès lors aucune sorte de hasard si en retour, par un mouvement qui est en symétrie exacte avec celui que nous venons de constater, il se révèle qu'on peut passer, presque immédiatement, de l'analogie optique à l'analogie acoustique — du reflet à l'écho. A peine deux pages plus loin, en effet, cherchant à expliquer comment « une motion pulsionnelle inconsciente étrangère se communique à l'analyste », Reik déclare tout simplement qu'en somme « c'est comme si une impression extérieure évoquait en nous le souvenir d'une mélodie connue, dont on jouerait par exemple les premières mesures sur le clavier ». Et il ajoute : « Le mélomane, celui qui a une mémoire musicale, n'a pas besoin pour reconnaître la mélodie qu'on la joue en entier. Le souvenir, ou de la mélodie ou de son thème principal, s'imposera de soi-même à l'auditeur après quelques mesures. C'est de la même façon que, chez l'analyste, l'affect induit est en quelque sorte éveillé à titre de vérification quand il y a reviviscence des traces mnésiques inconscientes[31]. » Bref, résonance (ou retentissement) et réflexion s'échangent parfaitement comme figures théoriques ou théorisantes de la répétition, de la réactivation de la trace, de la *lecture* analytique supposées par toute la « graphologie » complexe à l'œuvre dans Freud[32].

« Le roman est un miroir... »

> Une théorie du roman devrait elle-même être un roman...
>
> Fr. Schlegel, *Entretien sur la poésie.*

Nous sommes apparemment très loin de ce qui, dans les premiers pas de l'auto-analyse que récapitule « La mélodie obsédante », avait retenu notre attention, c'est-à-dire notre « lecture » : l'association décisive qui met en jeu à la fois l'accent ou la diction d'Abraham et le trait stylistique (l'allitération) dans l'éloge funèbre prononcé par Reik. En somme le rôle imparti là au *style.*

C'est bien pourtant dans la réduction spéculaire que se décide (ou se perd) la question du style.

Le style, Reik ne l'ignore pas, est double : c'est tout d'abord un phénomène de diction ou d'énonciation, orale ou écrite (ce qui implique aussi bien la graphie, il l'a répété maintes fois[33]) ; mais c'est aussi le « caractère » : l'incisé et le gravé, le prescrit (ou le pré-inscrit), le « programmé » d'un sujet — soit, dit-il, l'inconscient, et l'inconscient comme système de traces, de marques, d'empreintes. Telle est d'ailleurs la raison pour laquelle le style *trahit*, il est, dans son essence, la *compulsion d'aveu.* La *confession* même, c'est-à-dire la parole[34].

Cependant, c'est une chose de dire :

> « Une des théories de la psychanalyse est que nous ne vivons pas, mais que nous sommes vécus [*nous retrouverons bientôt, mais cette fois sous la plume de Mahler, une expression analogue*], en d'autres termes que la plus grande partie de notre expérience n'est pas notre création consciente, mais est « fabriquée » en nous à notre insu par des forces inconnues. »

et c'est une autre chose d'ajouter, quelques lignes plus bas :

> « On se souvient de la paraphrase de Freud transformant « Le style, c'est l'homme » en « Le style, c'est l'histoire de l'homme », voulant dire par là qu'il révèle sa vie, son édu-

> cation, ses lectures, ses expériences. En relisant mon livre avec les yeux du psychologue, je découvris en effet que, dans le style et le choix des termes, il y avait comme une confession, faite à un lecteur attentif, d'une partie de l'histoire de ma vie [35]. »

C'est autre chose, c'est même tout autre chose, parce que — un certain psychologisme aidant — se marque là toute la différence de l'*incisé* au *façonné*, du *type* à la *figure* ou, si l'on préfère, de l'*écriture* à la *fiction*. La « prescription » ou la « programmation » n'est pas le « moulage », encore moins le moulage par l'expérience ou la vie. C'est tout ce qui sépare, au fond, le *Bildungsroman* de la tragédie.

Mais ici, bien entendu, vient s'impliquer le théorique. C'est-à-dire le coup d'arrêt théorique.

Car c'est ici, au lieu où fait surface la question du style, que Reik, brutalement, s'arrête. L'effet d'inhibition est massif. Il est même si puissant, dans son cas, qu'il ne lui faudra pas moins de 25 ans, on l'a vu, pour parvenir à s'en remettre et mener à bien (ou presque) la tâche pourtant si rapidement amorcée. Pour réussir en tout cas à écrire ce livre. On peut toujours mettre ça au compte de la « névrose obsessionnelle ». Mais comment expliquer l'après-coup, le retardement, le délai ? Quelle « logique catacoustique » faut-il supposer là ?

C'est une telle logique, pourtant, qui intéressait Reik. Il n'avait quand même pas inscrit par hasard en épigraphe à son *Fragment d'une grande confession* ce vers de Goethe : « Mais tard résonne ce qui tôt sonna. » Et c'est bien évidemment ce qu'il traquait dans la musique. Il cherchait en somme à définir une sorte d'essence « musicale » du sujet. Il n'ignorait pas toutefois qu'à se soumettre au théorique, il perdait toute chance d'y accéder. Raison pour laquelle du reste l'« échec » théorique est aussi bien une « réussite », et l'« inhibition » ne sera jamais véritablement levée — ou bien l'aura toujours été d'avance. « La mélodie obsédante » se termine sur ces lignes :

> « Quittant ces domaines hantés et parvenu au terme de cet ouvrage, je me souviens brusquement que j'avais rêvé qu'il deviendrait un « grand » livre. Il est seulement une contribution sincère à la psychologie des processus inconscients, rien de plus. Cependant, tel qu'il est, il représente une nouvelle forme d'enregistrement de ces voix intérieures qui, sinon, resteraient muettes.
>
> En revoyant cette étude, j'ai de nouveau suivi ses thèmes, ses contre-thèmes et leur élaboration. Je connais la partition. Mais comme le disait Mahler, " ce n'est pas dans les notes qu'est la part la plus importante de la musique " » (p. 216).

Je reviendrai sur la « phonographie » dont il est ici question : c'est probablement la meilleure définition que Reik pouvait donner de l'autobiographie.

Mais quoi qu'il en soit, au point où nous en sommes, le dispositif matriciel du livre est en place. C'est au moment même où, dans son récit, Reik marque (c'est-à-dire avoue) le coup d'arrêt de l'inhibition que, selon la logique en après-coup de la composition ou de la fiction, commence à se nouer l'intrigue autobiographique — ou auto-analytique (pourquoi ne pas dire, plus économiquement, *autographique* ?).

Or cette intrigue est proprement *romanesque*. L'autographie, par une nécessité qu'il faut maintenant analyser, est un roman.

Le dispositif qui vient de s'établir ou de se fixer, nous le savons plus ou moins, est un dispositif spéculaire — et doublement spéculaire. C'est le dispositif classique de la « rivalité mimétique », pour parler comme Girard, et donc du conflit narcissique dont Freud a esquissé la description dans sa théorie (elle-même en ébauche, inaccomplie) de l'identification [36]. Mais il est ici recadré ou, ce qui revient au même, refermé en miroir sur lui-même, redoublé. Dispositif spéculaire, donc, qui met en face à face, selon des rapports rigoureusement homologues, six personnages (en quête d'analyste ?), mais qui s'affrontent toujours deux à deux, en quatuor. Ce sont respectivement, en

remontant de bas en haut — pour la lignée des musiciens : Mahler, von Bülow et Beethoven ; — pour la lignée des analystes : Reik, Abraham, Freud[37].

De là peut alors s'organiser tout un mythe (un mythe personnel), c'est-à-dire, j'emprunte cette définition à Lacan, « une certaine représentation objectivée d'un épos (...), d'un geste exprimant d'une façon imaginaire les relations fondamentales caractéristiques d'un certain mode d'être de l'être humain ».

Lacan en effet, dans un séminaire que sa diffusion plus ou moins clandestine a rendu célèbre : « Le mythe individuel du névrosé ou " poésie et vérité " dans la névrose[38] », avait insisté sur ce cadrage ou cet écartement de la relation mimétique.

Reprenant, dans la deuxième partie de son exposé (la première étant consacrée à une relecture de « L'homme aux rats »), reprenant à grands traits, mais implicitement, l'analyse que Reik avait proposée de l'épisode « Frédérique Brion » dans *Dichtung und Wahrheit* (et que l'on retrouve *in extenso* dans le *Fragment d'une grande confession*[39]), Lacan, après avoir posé, il est indispensable de le rappeler ici, la psychanalyse *entre* la science et l'art — comme appartenant à ce que le Moyen Age rangeait sous la catégorie des « arts libéraux[40] » —, et après avoir, dans ce sillage, envisagé le mythe dans son rapport à la science comme, au fond, ce qui supplée au défaut de la vérité[41], — Lacan, donc, s'engageait sur la voie d'un remaniement nécessaire du mythe constitutif de la psychanalyse (de l'Œdipe), destiné non seulement à rendre compte des progrès enregistrés dans « l'expérience analytique », mais encore à faire comprendre comment « toute la théorie analytique est tendue à l'intérieur de la distance qui sépare le conflit fondamental qui, par l'intermédiaire de la rivalité au père, lie le sujet à une valeur symbolique essentielle (...) — [tendue] toujours en fonction d'une certaine dégradation concrète (...) entre cette image du père et [ce que Lacan nommait alors] l'image du maître » (il s'agissait

du maître « moral »). Lacan revenait par conséquent, à juste titre, sur le point nodal de la théorie freudienne (là précisément où ladite théorie ne cesse de s'exposer au risque d'une révision générale et menace même, à la limite, de s'effondrer), c'est-à-dire sur le concept d'identification — et surtout d'identification *primaire*[42]. Sans tout à fait suivre la voie (à peine) ouverte par Freud, qui disait l'identification « possible avant tout choix d'objet » et par conséquent antérieure, en droit, à l'Œdipe, Lacan s'en prenait à l'Œdipe lui-même et cherchait en quelque sorte à le « détriangulariser » par le relevé d'une discordance fondamentale et nécessaire — qui est affaire de « carence », disait-il — entre le père (réel) et sa fonction (symbolique), telle qu'elle oblige au dédoublement de la paternité comme telle et à l'apparition d'un « père imaginaire » capable d'en assumer la fonction. Mais telle aussi qu'elle oblige, par contrecoup, au dédoublement du fils — soit du sujet « lui-même » —, dédoublement constitutif de la névrose (avec, comme dans le cas de Goethe, toute la simagrée du travestissement, du maquillage, et toute la conduite *mythique*, c'est-à-dire l'*imitation* du *Vicaire de Wakefield*). Dédoublement, ou bien, comme disait encore Lacan d'un mot ici inévitable, « aliénation » du sujet « par rapport à lui-même » qui le fait osciller, vis-à-vis de son double, entre l'éloignement (où le substitut est chargé de toutes les menaces « mortelles ») et la « réintégration » du rôle (où s'inhibe le désir). Situation bien connue du romanesque « romantique » ou « fantastique » (celui de Hoffmann par exemple). Lacan ébauchait en somme, mais à l'intérieur de la psychanalyse et dans le maintien de l'Œdipe, une « mimétologie » assez comparable à celle que Girard, avec de tout autres intentions, établira un peu plus tard.

C'est par conséquent ce double dédoublement, ce « système quaternaire » disait Lacan, qui à la fois détermine les « impasses » de la névrose (mais aussi

l'assomption par le Moi de sa fonction de sujet) et permet d'envisager « une critique de tout le schème de l'Œdipe » — le « quatuor mythique » prenant le pas sur le triangle familial et déjouant, au moins jusqu'à un certain point, le schème de la libido objectale, du désir interdit de la mère, etc.

Or tout cela ne manquait pas de ramener, comme il est normal, à ce que Lacan qualifiait de « seconde grande découverte de l'analyse », soit à la « relation narcissique » elle-même, en tant qu'elle est « fondamentale pour tout le développement imaginaire de l'être humain », liée qu'elle est à ce qu'on peut appeler « la première expérience implicite de la mort ». Cela ne manquait donc pas de ramener, on l'a deviné, au *stade du miroir*[43] :

> « C'est une des expériences les plus fondamentales, les plus *constitutives* [je souligne] pour le sujet que ce quelque chose à lui-même étranger à l'intérieur de lui qui s'appelle le Moi, que le sujet se voit d'abord dans un autre, plus avancé, plus parfait que lui, et que même il voit sa *propre image* [je souligne encore] dans le miroir à une époque où l'expérience prouve qu'il est incapable de l'apercevoir comme une totalité (...), alors qu'il est lui-même dans le désarroi originel de toutes les fonctions motrices effectives qui est celui des six premiers mois après la naissance. »

Ce qui se construisait ainsi, c'était donc, via l'*imago* freudienne et le stade du miroir (le texte de 49 était d'ailleurs assez clair là-dessus), une théorie de la *figure* et de la *fiction* — de la mort comme figure, du double et du double *mort* comme *Gestalt*. Au sens hégélien, mais surtout post-hégélien du terme. Car toute l'analyse finissait par s'ordonner ici à cette conclusion que le « quart élément », dans la structure quaternaire (et d'une quaternité cette fois-ci très hégélienne, parfaitement dialectique), ce n'est pas autre chose que la mort : la *mort imaginaire* (d'un sujet lui-même imaginaire ou spéculaire), mais dont la médiation est constitutive de la fonction de sujet en général — étant entendu qu'il n'est pas de sujet qui ne soit, comme tel, aliéné, divisé, clivé. Dont la médiation est

donc encore constitutive, du même coup, en reconduction de la transcendance éïdétique du platonisme telle que Heidegger en a dégagé la logique [44], de la « donation de sens » elle-même ou de ce qui instaure, dans sa vérité invérifiable, la « mesure de l'homme » comme disait Lacan. Auquel cas, et c'est bien ce qu'énonçait Lacan pour finir, la théorie du narcissisme n'est rien d'autre que la vérité de la *Phénoménologie de l'Esprit*, ou du moins ce qui est seul apte à « rendre compte de certains faits qui peuvent autrement rester énigmatiques dans la théorie hégélienne » puisque « après tout, pour que cette dialectique de la lutte à mort, la lutte de pur prestige, puisse simplement prendre son origine, cela implique que tout de même la mort ne soit pas réalisée, car autrement toute la dialectique s'arrête, faute de combattants, et il faut bien que d'une certaine manière la mort soit imaginée ».

C'est-à-dire, cela va de soi, spéculée.

Je ne rapporte rien de cette analyse pour le « critiquer ». Tout, ici, est sans conteste juste (c'est-à-dire exact), vrai aussi (depuis la vérité en son essence) et de toute façon *théoriquement* indépassable — même si cela peut être à l'occasion remanié, à commencer par Lacan lui-même. Je ne m'arrête sur ce texte que parce qu'il se prête particulièrement bien à l'inscription de tout l'ensemble problématique qui nous a retenu ici dans l'horizon de l'*ontologie figurale* (spéculaire et spéculative) ou, si l'on préfère, de l'*ontologie fictionnelle* (Lacan parle, dans ce texte, de mythe, mais cela revient strictement au même [45]). — C'est-à-dire en fait pour trois raisons :

1. Parce que, et c'était mon prétexte immédiat, cette analyse permet en effet de rendre compte du dispositif reikien (qu'elle exploite en partie), je veux dire de la structure doublement spéculaire, quaternaire, — du carré en miroir d'où s'engendre, parce qu'il la cadre, une fiction qui est bien de l'ordre du roman et qu'on verra d'ailleurs osciller bientôt entre auto- et

allo-(bio)graphie (récit de la vie de Mahler et récit de l'imitation de la vie de Mahler, laquelle était auparavant imitation de la vie de von Bülow, etc.). Ce qui renvoie à quelque chose de très proche du « roman familial » tel que Freud en a fixé le modèle, la *famille* en moins [46], et constitue de fait le premier degré de « fictionnement » de « La mélodie obsédante » (ou bien, à ce niveau il n'y a aucune différence, de cette sorte de roman d'amour qu'est le *Fragment d'une grande confession* [47]).

2. Parce que, et c'est plus important, une telle analyse circonscrit l'*enjeu* véritable de ce que Reik, après Thomas Mann, appelle « l'impulsion autobiographique [48], laquelle se double ici d'une subtile impulsion auto-analytique. Du moins circonscrit-elle cet enjeu *indirectement*. Mais cela suffit, toutefois, pour permettre de repérer l'inhibition, la double inhibition qui est ici à l'œuvre : théorique, par soumission ; mais aussi littéraire, artistique (« J'avais rêvé que [cet ouvrage] deviendrait un " grand " livre... ») [49]. En effet, s'articulant depuis la question du statut de l'analyse (s'agit-il d'une science ou d'un art ?) et s'ordonnant, comme cela se révèle à la fin, à la dialectique spéculative, elle autorise — si on la rapporte ouvertement à Reik, c'est-à-dire à un *analyste*, et un analyste lui-même impliqué dans le « mythe personnel » et le scénario narcissique, imaginaire, spéculaire, mimétique qu'il a le premier contribué à mettre en évidence — à postuler que l'enjeu, dans l'entreprise de Reik, n'est pas autre chose que sa *position d'analyste* même.

J'entends par là, non pas sa position à l'intérieur de la Société viennoise, ou la légitimité de son statut de « laïque », ou son besoin de reconnaissance par Freud, etc. (encore qu'il y ait *aussi* toujours de cela), mais, au plus aigu du conflit mimétique, sa position de *sujet de la théorie du sujet* (ou de *sujet de la psychanalyse*). Ce qui veut dire tout d'abord : sujet, à part entière, de la *théorie* analytique elle-même —

dont on sait que, selon le schème circulaire, annulant, de l'anticipation, elle s'est éprouvée en se constituant *à même* le sujet « empirique », Freud « lui-même », dont elle instaurait la théorie (répétant ainsi, au moins dans son principe initial, une certaine réversion hégélienne du désir de savoir en savoir du désir et la circulation, elle encore hégélienne, de l'*auto-conception*). Mais ce qui veut dire aussi, parce que la psychanalyse, par définition (c'est-à-dire comme « science » de l'inconscient), ne pouvait pas s'édifier sur le modèle de la Science hégélienne (mais plutôt, *mutatis mutandis*, sur celui, partagé, équivoque, d'une « phénoménologie ») : sujet, à part entière, de cette *fiction*, de cette *Dichtung*, d'où procède nécessairement, bien que l'anticipation l'ait toujours à l'avance soumise ou subordonnée, le « récit » ou l'« épos » de l'auto-conception. Par figures ou, dans Freud, typisations.

Telle serait en somme la raison pour laquelle, au croisement même (dans leur recoupement interne) du théorique et du fictif, Reik à la fois s'engage dans la théorie de l'auto-graphie et de la musique (terrains délaissés par Freud) et « fictionne », de façon romanesque ou autobiographique, un livre qui se sera voulu un « grand livre » au sens où Freud, ainsi que Reik est le premier à le reconnaître et à l'envier, est un « grand écrivain » [50], comparable aux plus grands (Sophocle, Shakespeare, etc.) que lui-même jalousait tant jusque dans ses reconnaissances de dette. Ce que Reik, du reste, ne manque jamais non plus de rappeler, en superposant toujours à Freud (dans le *Fragment*, mais aussi bien dans « La mélodie obsédante ») la figure tutélaire du « grand Goethe ».

3. Parce que enfin (mais il faut continuer à « doubler » l'analyse de Lacan, y réintroduire Reik et meubler cette lacune), à prendre ainsi en compte le sujet de la théorie du sujet *dans sa fiction*, dans la « figuratique » par où passe nécessairement toute théorie du sujet comme dans la fiction où, par contrecoup, le sujet lui-même de cette théorie ne peut jamais éviter

de s'impliquer (directement ou indirectement, voyez Freud et Moïse par exemple)[51] ; à prendre en compte, si l'on préfère, le texte et sa *lexis* propre, c'est-à-dire non pas seulement la différence clivante de l'énonciation à l'énoncé (ou du sujet de l'une à celui de l'autre), mais la *dissymétrie* foncière du rapport « quaternaire » ou doublement spéculaire — là où, pour illustrer et condenser, Reik ne sera jamais à Freud ce que Mahler est à Beethoven, parce que, n'étant pas Mahler (n'étant pas artiste), il a encore moins de chances d'être Goethe que Freud, à la théorie duquel il se soumet (il y va ici de toute l'inégalité de statut et de prestige entre théorique et fictif, science et art) ; à prendre en compte, par conséquent, ce discord que nulle spéculation ne peut dialectiser parce qu'il est inscrit dans le rapport spéculaire lui-même, c'est vraisemblablement à une *perte du sujet*, minant à l'avance toute constitution, toute assomption fonctionnelle et toute possibilité d'appropriation ou de réappropriation, qu'on a affaire. Mais perte du sujet imperceptible, et non d'équivaloir à un défaut secret ou à un manque caché, mais de se confondre strictement, en doublure, avec le procès de constitution ou d'appropriation. Pour cette raison, j'ai déjà proposé de parler de (dé)constitution[52]. Mais c'est un pis-aller. Ce qu'il faudrait marquer, avec et contre Lacan, en remontant de Lacan à Reik, c'est qu'il y a un effondrement constant, mais sourd, de l'imaginaire — des ressources de l'imaginaire. L'imaginaire détruit au moins autant qu'il aide à construire. Plus exactement, il ne cesse de pervertir ce qu'il construit. Par où s'explique peut-être que le sujet au miroir est d'abord un sujet en « désistement » (et que, par exemple, il ne regagnera jamais sur l'insuffisance mortelle à quoi le voue, selon Lacan, sa prématuration). Par où s'expliquent encore le retardement, l'inhibition, les effets d'après coup, la détérioration, bref, tout ce qui ressortit à la répétition mortifère qui n'est pas seulement à l'œuvre dans la névrose dite obsessionnelle. Ce n'est

pas la rupture franche de l'économique en général, mais la lente érosion de l'appropriation. Il faut sans doute que la mort soit « imaginée » pour que la dialectique de la reconnaissance puisse fonctionner. Mais la dialectique de la reconnaissance elle-même ne fonctionne peut-être pas si bien, non seulement parce que tout sujet est « en passe » de mourir, ni même parce qu'il serait irrémédiablement séparé de lui (comme « sujet »), mais simplement parce qu'il ne s'atteint qu'à se perdre.

Conséquence « théorique », mais à la limite du théorisable : la figure n'est jamais *une*. Non seulement elle est l'Autre, mais 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'imaginaire. Ce qu'engage à penser Reik, autrement dit, c'est que le sujet « désiste » d'avoir à s'affronter toujours *au moins* à deux figures (ou à une figure *au moins* double) et qu'il n'a quelque chance de « se saisir » qu'à s'immiscer et osciller *entre* figure et figure (entre l'artiste et le savant, entre Mahler et Abraham, entre Freud et Freud). C'est du reste ce qui rend peut-être raison de la logique du *double bind*, de la « double contrainte », telle qu'elle est du moins empruntée à Bateson par la mimétologie de Girard.

Or cette partition instabilisante ou déstabilisatrice du figural (qui confond certainement la distinction de l'imaginaire et du symbolique, et entame par la même occasion la négativité ou l'altérité absolue du « réel »), tout paraît indiquer que c'est très précisément ce qui s'implique dans la « hantise musicale » et lie à cette hantise, par voie de conséquence, la compulsion autographique elle-même.

L'agonie

> AGONIE, 1580 (Montaigne), au sens moderne, dans la locution *agonie de la mort* ; antér. « angoisse de l'âme », XIV^e (Oresme ; parfois sous la forme *a(n)goine)*, d'où le sens moderne est issu. Empr. du lat. eccl. *agonia* « angoisse » (du grec *agônia*, propr. « lutte », d'où « agitation, angoisse »).
>
> Bloch et Wartburg.

Il faut repartir, ici, de l'échec théorique de Reik. De son *enlisement* théorique plutôt, puisque cela a quand même bien à voir avec de l'« inhibition ».

Pourquoi cet enlisement ?

On le sait désormais : par incapacité, dans le procès de rivalité mimétique, dans l'*agôn* avec (Abraham) Freud, à, si l'on peut dire, *abattre l'idole*, soit en regagnant sur son propre terrain (celui de l'auto-analyse, avec tout ce qui s'ensuit), soit en gagnant un terrain où sa compétence est en défaut (celui de la musique [53]).

Or dans l'un et l'autre cas, l'enlisement théorique qui, pour une part — mais pour une part seulement —, équivaut en fait à une pure et simple soumission au canon de la théorie freudienne, se double aussi, comme il est logique, d'un *renoncement*. Et c'est là, entre soumission et renoncement, que la trame commence à se nouer. D'autant plus que le renoncement, ici, coïncide avec l'échec et le blocage de l'auto-analyse.

Le premier renoncement théorique affecte la problématique de l'autobiographie. Là, tout se passe très vite, le mouvement théorique avorte à peine esquissé — et Freud, l'écrasante contrainte théorique qu'il représente, n'y est pas pour rien.

L'épisode, encore une fois, est lié aux conséquences immédiates de l'éloge rendu à Abraham devant la Société viennoise de psychanalyse. Reik, on s'en souvient, avait raccompagné Freud jusque chez lui — le

temps, en réalité, de recueillir de sa bouche un jugement sur son éloge funèbre. C'est alors que Reik, dans son récit, enchaîne :

> « Cette conversation avec Freud [sur le sens qu'il faut donner à l'éloge des morts] resta présente à mon esprit parce qu'elle touchait un sujet qui m'avait préoccupé les dernières semaines précédant les vacances de Noël. Je projetais alors d'écrire un article sur la forme primitive de l'autobiographie et sur les motifs qui incitent les hommes à rédiger l'histoire de leur vie. J'avais étudié l'histoire de l'autobiographie aussi loin que j'avais pu [geste compulsif fréquent chez Reik, — il avait par exemple lu *tout* Goethe], rassemblant des faits dans les exposés des cultures anciennes et remontant ses traces jusqu'au moment où elles se perdaient dans la préhistoire.
>
> [*Suit alors un court traité de l'autobiographie*]
>
> Les premières autobiographies n'étaient pas écrites mais gravées dans la pierre. On peut les trouver dans les tombes des civilisations égyptienne et babylo-assyrienne, elles datent d'à peu près 3 000 ans avant Jésus-Christ. Il existe des documents autobiographiques de cette sorte dans l'ancienne Egypte, concernant des personnalités importantes de la cour. Ils ont en commun des caractéristiques typiques, glorifications des exploits, preuves de vertu. Le désir ardent de renommée, l'envie de vivre dans la mémoire de la postérité n'apparaissent que plus tard. Dans les inscriptions tumulaires, on trouve le souhait de « mettre son nom dans la bouche des vivants pour l'éternité ». Ainsi les pierres parlent vraiment (*saxa loquuntur*) et deviennent des monuments pour les morts. Le désir d'être admiré, aimé, semble persister après la mort. D'autres motifs, inconscients sans doute, amènent les hommes à écrire des autobiographies : justification de soi-même, par exemple, soulagement d'un sentiment de culpabilité, etc. De telles raisons intérieures apparaissent dans les *Confessions* de Rousseau, dans l'*Apologia pro vita sua* de Newman, et dans des autobiographies modernes.
>
> La conversation que j'avais eue avec Freud (...) fit écho en moi et me ramena à la question des autobiographies originellement conçues avec la pensée de la mort, écrites, pour ainsi dire, du point de vue du souvenir dans la postérité, *sub specie mortis*. Le désir de vivre dans la mémoire des générations suivantes, tel qu'il s'exprime sur les tombes de l'Egypte ancienne, a dû conduire à l'idée de pesage des âmes (...). Le Jugement dernier de l'eschatologie chrétienne, les thèmes analogues, sont l'expression d'un sentiment de culpabilité flottant, inconscient, et terrifient les hommes par l'idée d'un châtiment dans l'au-delà. Chez certains artistes, ce sentiment de culpabilité concerne leurs œuvres : ils ont peur de ne pas en avoir fait assez[54] » (p. 33-35).

J'ai pris le parti de presque tout citer de ce « morceau » — de cette « généalogie » de l'autobiographie — pour qu'on y saisisse bien le mouvement qui l'anime (et le paralyse), c'est-à-dire la manière dont une certaine percée, ici, même si elle est embryonnaire, se brise tout net pour se trouver rabattue sur le schéma théorique le plus classique, qui est, par le biais du sentiment de culpabilité ou du désir de gloire et d'éternité, celui du narcissisme.

On l'aura en effet remarqué : s'interrogeant sur ce qu'il pense être l'histoire primitive, archaïque, de l'autobiographie, ce que rencontre Reik, dans l'incision ou l'inscription du type (dans une certaine *typographie*), ce n'est pas autre chose que la préhistoire de la fiction, du modelage, de la constitution plastique du sujet (et *a fortiori*, au-delà de ce qu'il sait ou de ce qu'il veut dire, de la reconnaissance spéculaire ou narcissique). Ce qu'il rencontre, c'est donc ce qu'ailleurs, lui qui avait lu Nietzsche et ne s'en cachait pas, il rapporte au style (ou au « typique », ou au « caractéristique »), dont il n'ignorait pas qu'il est nécessaire d'y subordonner toute la problématique du double et de la répétition. Je pense en particulier à ces nombreuses pages du *Fragment d'une grande confession* où, j'y ai fait déjà allusion, se met en place toute un doctrine du destin ou du « démonique »[55]. Or ayant ainsi effleuré le soubassement du narcissisme (et par là même du mimétisme), Reik se retranche derrière la culpabilité et l'inhibition obsessionnelle de l'artiste — derrière un motif freudien, par conséquent —, manquant du même coup ce qui devrait autoriser à parler de contrainte ou de compulsion autobiographique : soit la nécessaire *ré-citation*, mais leurrée et vaine dans son désir de reconnaissance, d'une prescription inaccessible.

C'est un peu, si l'on veut, comme si la théorie de l'inhibition venait inhiber la percée théorique, c'est-à-dire cette manière de « sortie intérieure » — *hors de* mais *dans* le théorique — par laquelle Reik tend à

rejoindre « empiriquement », sur le mode de l'enquête et de l'histoire, le fondement de la figuralité. A savoir cette couche la plus enfouie du discours ontologique où, du *Timée* à Nietzsche (en passant sans doute aussi par le schématisme kantien), se décide, mais fragilement, dans la théorie de la figure, la figure de la théorie. Fragilement : dans un discours difficile, peu assuré, où se croisent, bien avant l'universelle « photologie » ou l'universelle « idéologie » du discours philosophique proprement dit, les deux registres métaphoriques (s'il s'agit encore de tropes ou de figures) de l'écriture et de la procréation — tout ce qui, mobilisant les motifs du type, du sceau, de l'empreinte, de l'inscription, de l'insémination, de la matrice, de la programmation, etc., a charge de garantir comme son organisation la schématisation du chaos et permet de penser l'engendrement de la figure.

En somme Reik, qui n'est pas un « métaphysicien », mène sans cesse ce qu'il nomme la « psychologie » au bord d'un tel discours — qu'il ne peut pas tenir cependant, et qu'il recouvre toujours de l'idéologie *elle-même* du double, du miroir, du modèle et de la figure.

C'est la raison pour laquelle non seulement sa théorie de l'autobiographie avorte, mais l'autobiographie elle-même ne peut pas s'écrire. Sinon spéculairement, par personne (ou figure) interposée, selon ce mouvement qui est peut-être partout à l'œuvre, sous une forme ou sous une autre, et qui fait de toute autobiographie essentiellement une *allobiographie*, le « roman » d'un autre (fût-il un double). Le roman d'un autre *mort*, ou d'autres morts. Comme les *Essais* de Montaigne sont un tombeau de La Boétie et s'ordonnent aux grandes figures mourantes exemplaires de l'Antiquité (à commencer par le Socrate du *Phédon*), « La mélodie obsédante » s'ouvre sur la mort d'Abraham et convoque les figures rivales de Mahler et de Freud. C'est aussi un tombeau, sa forme initiale est celle d'un éloge funèbre. Et que Reik

« sache » ce qu'il faut penser de l'éloge funèbre en général, qu'au besoin Freud le lui suggère, ne change rien à l'affaire. Bien au contraire : l'autobiographie, la biographie de l'autre *mort*, s'inscrit toujours dans une agonistique — une « lutte à mort », c'est-à-dire aussi, comme dit Lacan, une lutte de pur prestige[56]. Toute autobiographie est par essence le récit d'une *agonie*, littéralement. C'est pourquoi, entre autres raisons, on n'a pas tort de substituer au biographique le « thanatographique » : *allothanatographie*, voire *hétérothanatographie* (si la figure n'est jamais une), telle est, dans sa forme monumentale, toute autobiographie. *Sub specie mortis*, comme le dit Reik.

Mais ici le mort exemplaire — l'un des morts exemplaires — est un artiste, un musicien. « La mélodie obsédante » n'est aussi qu'une « bio »-graphie de Mahler, un *Künstlerroman*[57]. C'est-à-dire le récit de ce qui est « mort » en Reik ou, plus exactement, de ce qui détermine son *agonie* : la hantise de la musique. Mahler, donc, comme le nom du sujet agonisant.

Nul ne s'en étonnera dès lors : nous sommes à la veille du deuxième enlisement théorique.

Dopo le parole

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.

Das himmliche Leben
(Des Knaben Wunderhorn)[58]

Ici les choses se passent beaucoup moins vite, mais le renoncement, lui, est beaucoup plus net.

Le récit que fait Reik de ce deuxième échec mérite qu'on s'y arrête un instant. Ne serait-ce que le temps de comprendre comment il procède en réalité de l'inhibition du geste auto-analytique.

Reik l'explique dès la fin du premier chapitre :

> « Les intérêts psychologiques ont toujours eu, chez moi, une place prépondérante et il semble que mon talent se restreint aussi à ce domaine.

Il ne fut pas mis en évidence, cependant, dans ce cas particulier [l'auto-analyse à partir de l'épisode de la réminiscence musicale], car il me trahit lors de ma tentative pour résoudre un problème mineur, insignifiant. Regardant en arrière maintenant, je peux mettre le doigt sur l'endroit où se trouve la faute initiale puis répétée que je fis dans mon expérience d'association de pensées. Quand vous vous livrez à l'association libre, quand vous suivez, sans rien exclure, tout ce qui surgit en vous, il est nécessaire de garder à l'esprit la première pensée, le point d'où vous êtes parti pour cette contrée inconnue.

[*Suit un développement sur le caractère impérieux de cette règle technique et sur l'errance labyrinthique (la métaphore est de Reik) à laquelle, faute d'avoir tenu ce fil d'Ariane, Reik s'est vu condamné pendant 25 ans. — Puis Reik enchaîne :*]

Je ne tirai aucune leçon de ce genre de l'échec de ma tentative, au contraire ; je m'égarai sur une voie encore plus générale. Au lieu de rester dans la zone de navigation côtière, en vue du port, je partis, quand j'eus perdu mon chemin, vers la haute mer. J'essayai de résoudre la question particulière : pourquoi ce choral m'avait-il hanté ? Pour ce faire, j'entrepris des recherches pour trouver pourquoi une certaine mélodie peut vous poursuivre, parfois pendant des heures. Au lieu d'adhérer à ce problème particulier, j'essayai de lui trouver une solution en suivant une méthode générale. Durant de nombreux mois, je me concentrai sur ce sujet, lus tout ce que je pus trouver dans les livres et les articles qui en traitaient, rassemblai des faits tirés d'analyses de patients ou d'observations de moi-même. [Toujours en somme le même geste obsessionnel.] Cet intérêt persista, parallèlement à d'autres, pendant les années suivantes. Je fis des résumés de livres et d'articles, jetai sur le papier des notes sur des théories ou des observations, et gaspillai, dans une expérience pour laquelle je n'étais pas préparé, beaucoup de temps et d'énergie. Par ce large détour (...) je revins finalement au point de départ, au sens inconscient de la mélodie chantée qui me hanta en 1925 entre Noël et le Jour de l'An, à l'expérience qui détermina l'existence de ce livre » (p. 36-37).

Revenir au « sens inconscient de la mélodie chantée », retrouver par conséquent « le point de départ », ici, c'est tout un. Et c'est, en réalité, se soumettre purement et simplement à la programmation freudienne.

Pourtant ce n'est pas si simple non plus, et il est nécessaire d'aller y regarder d'un peu plus près.

Il est vrai que Freud, sur la mélodie obsédante ou la réminiscence musicale, et malgré son incompétence affichée, semble avoir tout dit. Reik, en tout cas, s'y réfère constamment — et c'est du reste ce qui avait déterminé, quoi qu'il en dise, son premier geste auto-analytique, lorsque, pour rendre compte du retour lancinant du choral de Mahler, il s'était tout d'abord adressé au texte, au poème de Klopstock. Aux « paroles ».

Mis à part une exception, en effet, la théorie freudienne de l'obsession musicale est constante : le phénomène s'explique toujours par association, et l'association se fait toujours elle-même par référence au texte (ou, sinon, au titre) de la mélodie en question[59]. Par là s'explique d'ailleurs que Freud prenne tous ses exemples dans le domaine de l'opéra ou du Lied (voire de l'opérette et de la chanson) ou bien dans celui de la musique dite « à programme ».

Parmi tous les textes que cite Reik, ou auxquels il fait allusion (tirés, en particulier, de la *Traumdeutung*), je n'en retiendrai qu'un — du reste pris, celui-là, dans l'*Introduction à la psychanalyse* —, et tout simplement parce que c'est celui qu'utilise Reik pour amorcer une discussion avec Freud.

Voici comment Reik le présente :

> « Il n'y a, à ma connaissance, dans la littérature psychanalytique, qu'un seul exemple de discussion du phénomène de la mélodie obsédante. C'est un passage des *Conférences d'introduction* de Freud (chap. XI). Il est dit là que les thèmes qui surgissent en nous sont conditionnés et déterminés par des suites de pensées qui ont le droit d'être entendues et d'occuper notre esprit. « Il est aisé, dit Freud, de montrer que la relation à la mélodie est liée à son texte ou à son origine, mais je me garde d'étendre cette affirmation aux gens réellement musiciens, dont je n'ai pas l'expérience. » Dans leur cas, pense-t-il, l'apparition d'un thème peut être déterminée par son contenu musical [lequel, dans Freud, reste lui-même parfaitement indéterminé]. Le premier cas est certainement fréquent. Freud cite l'exemple d'un jeune garçon obsédé par l'air de Pâris dans *La Belle Hélène*, air qui est certes délicieux. L'analyse attira son attention sur le fait que le jeune homme hésitait entre une jeune fille nommée Ida et une autre nommée Hélène.

> Ce facteur avait été jusqu'ici négligé dans les théories psychologiques sur ce sujet, à savoir la relation au texte de la mélodie et spécialement la connexion inconsciente de ce texte avec les préoccupations de l'individu. Chaque psychanalyste peut présenter de nombreux exemples prouvant cette motivation inconsciente de la mélodie lancinante...
>
> [*Suit une collection d'exemples. Puis Reik enchaîne de nouveau, pour le « discuter », sur le texte de Freud :*]
>
> Le progrès psychologique apporté par l'introduction de la liaison entre le facteur inconscient de l'association et le texte est si évident qu'il devient presque facile d'exprimer la critique de la théorie. Freud lui-même anticipe déjà l'objection [bien sûr] suivant laquelle l'apparition de la mélodie ne peut être seulement déterminée par le texte écrit sur le morceau de musique ; il ajoute, à l'exemple qu'il donne, la remarque que l'air de Pâris est vraiment chantant — allusion évidente à sa qualité esthétique. Freud admet aussi que, dans le cas de gens vraiment musiciens, le contenu même de l'air peut avoir une signification importante. Il me semble pourtant que la théorie de Freud insiste unilatéralement sur le rôle déterminant du texte. La mélodie elle-même doit avoir une signification beaucoup plus importante que ne le pense Freud. Il n'est pas nécessaire d'ailleurs que la qualité esthétique ou le contenu musical soit d'un niveau très élevé (...). N'est-ce pas souvent que vous et moi ne pouvons nous défaire d'un air douteux ou de pauvre qualité, une valse ou une marche vulgaire ? Voilà un air qui n'avait pas de paroles, c'était un des *Lieder ohne Worte* [de Mendelssohn] ; vous n'appréciez pas énormément sa valeur musicale mais peut-être vous a-t-il hanté un jour entier » (p. 44-47).

Autrement dit, l'herméneutisme fondé sur la réduction textuelle (ou verbale) de l'acoustique et du musical reste insuffisant. Et comme on le voit, Reik y insiste d'autant plus que Freud lui-même en avait manifesté le soupçon. C'est d'ailleurs pourquoi la discussion tournera court, et bien que Reik n'ignore en rien que c'est là que commence à se poser le véritable problème.

Mais, de nouveau, ne précipitons rien.

Auparavant en effet (avant d'évoquer ce texte), Reik avait fait allusion rapidement à un autre texte de Freud pris, cette fois, dans la *Psychanalyse de la vie quotidienne.*

Cela fait l'ouverture du deuxième chapitre :

> « J'ai montré précédemment dans ce livre [soit au cours des deux premières parties non traduites dans l'édition fran-

> çaise !] que parfois nous avons du mal à distinguer le cas dans lequel nous sommes poursuivis par une mélodie particulière, du cas plus général de l'irruption, dans une réflexion, une conversation ou dans notre travail quotidien, d'un air de musique. La mélodie lancinante diffère seulement par sa durée et son intensité de l'expérience journalière de l'air surgi en nous brusquement on ne sait pourquoi. Mis à part le très court passage déjà mentionné de la *Psychopathologie de la vie quotidienne* de Freud publiée en 1904, je ne connais, dans la littérature psychanalytique, aucun débat sur cet intéressant phénomène » (p. 39).

Or ce « court passage », à plus d'un titre, est intéressant. Ouvrons en effet la *Psychologie de la vie quotidienne* à l'endroit indiqué par Reik. Il s'agit d'une longue note vers la fin du chapitre 9 (en appendice dans l'édition allemande), où Freud examine, dans la vie quotidienne, le cas des « actes symptomatiques et accidentels ». Il consacre en particulier un long développement à la « perte des objets », et principalement à la perte des objets offerts, des cadeaux et des dons — perte qui atteste, on s'en doute, le peu d'estime où l'on tient le donateur, mais qui peut aussi, par translation associative, signifier une perte beaucoup plus grave (nous ne sommes pas loin du deuil). Ou encore, lorsqu'il s'agit d'objets précieux et non pas de « petits riens », qui peut soit représenter une idée refoulée (avertissement auquel « on ne prête pas l'oreille », dit Freud), soit, surtout, être l'équivalent d'une sorte de « sacrifice propitiatoire » « aux obscures puissances du destin, dit encore Freud, qui président à notre sort et dont le culte subsiste toujours parmi nous ». Auquel cas nous nous trouvons reconduits au motif déjà entrevu du « démoniaque » et par là, à plus ou moins long terme, au ritualisme obsessionnel. De toute façon, nous sommes en terrain connu.

C'est dans ce contexte qu'intervient la note qui, apparemment, se borne à présenter de manière assez décousue une collection d'exemples (mais il y aurait beaucoup à dire sur la technique de l'exemple chez

Freud). Sauf que vers la fin, on peut y lire ceci — je modifie légèrement la traduction française :

> « Celui qui, comme Jung (*Über die Psychologie der Dementia precox* [...]) ou comme Maeder (*Une voie nouvelle en psychologie : Freud et son école* [...]), veut bien se donner la peine de prêter attention aux airs que, sans le vouloir et souvent sans s'en apercevoir, telle ou telle personne fredonne [ce qui est donc le premier stade de la mélodie lancinante elle-même, qui n'est, on vient de le lire dans Reik, que la simple amplification de ce phénomène], trouvera presque toujours qu'il existe un rapport entre le texte de la chanson et un sujet qui préoccupe la personne en question.
>
> Le déterminisme plus profond qui préside à l'expression de nos pensées par la parole ou par l'écriture mériterait également une étude plus sérieuse. On croit pourtant en général avoir le choix des mots par lesquels vêtir [*einkleiden*] nos pensées ou bien de l'image [*Bild*] par quoi les travestir [*verkleiden*]. Mais une observation plus attentive montre que ce sont souvent des considérations étrangères aux idées qui décident de ce choix et que la forme dans laquelle nous coulons nos idées révèle souvent un sens plus profond, dont nous ne nous rendons pas compte nous-mêmes. Les images et les manières de parler dont une personne se sert de préférence sont loin d'être indifférentes lorsqu'il s'agit de se former un jugement sur cette personne ; certaines de ces images et manières de parler sont souvent des allusions à un thème qui, tout en restant à l'arrière-plan, a saisi celui qui parle. Je connais quelqu'un qui, à une certaine époque, se servait à chaque instant, même dans des conversations abstraites, de l'expression suivante : « Lorsque quelque chose traverse tout à coup la tête de quelqu'un. » Or je savais que celui qui parlait ainsi avait reçu, peu de temps auparavant, la nouvelle qu'un projectile russe avait traversé d'avant en arrière le bonnet de campagne que son fils, soldat combattant, avait sur la tête[60]. »

Comme on peut le constater, ce qui ressurgit ici, associé de manière apparemment inorganique à la question de la réminiscence musicale, ce n'est pas autre chose que le motif du *style*. Bien entendu traité en termes classiques de mise en forme ou en image (trope ou figure), de voilement ou de travestissement d'un signifié ou d'un « thème » ; mais tel qu'il intéresse bien cependant, comme dans le cas des premières associations de Reik, la *lexis* elle-même ou l'énonciation — d'un énoncé inénonçable comme tel (par le sujet).

Or deux choses apparaissent ici avec une certaine évidence : c'est que d'une part la nature symptomatique du phénomène (et par conséquent sa *signifiance*) tient à sa *répétition*. Et à s'interroger sur le caractère « chantant », comme dit Freud, d'une mélodie ; à s'interroger même sur ce qui voue telle ou telle mélodie à faire retour et « revenir », ne serait-on pas immanquablement reconduit à quelque essence *répétitive* de la musique (et pas seulement dans la rengaine ou le refrain), à ce qui inscrit nécessairement la musique dans la reprise et la variation[61] ? Mais nous allons y revenir. D'autre part, ce qui apparaît encore, c'est que ce phénomène stylistique de la répétition inconsciente, qui est loin d'être indifférent lorsqu'il s'agit, remarque Freud, de « juger » (*beurteilen*) quelqu'un ou d'avoir accès à « la vie intime de son âme », communique en conséquence avec la détermination fondamentale du sujet comme « éthos » ou comme caractère.

Où nous retrouvons toutes les variations sur le fameux « Le style, c'est l'homme ».

Il n'y aurait peut-être rien à tirer de cet épisode, si ce n'était pas justement, moyennant un certain décalage, la voie sur laquelle à son tour s'engage Reik — mais, comme on le sait, pour contester l'insuffisance de la théorie freudienne, c'est-à-dire pour s'engager, presque délibérément, dans l'impasse.

Ainsi qu'on va le voir, nous allons passer très près d'un certain Nietzsche, celui de *La Naissance de la tragédie* tout au moins.

Pour essayer de comprendre en effet comment la musique *elle-même* (indépendamment du texte, du titre, du programme, etc.) peut signifier, quelle est la nature de la *signifiance* musicale, Reik va tout d'abord rapporter la musique à l'humeur, au sentiment, à l'émotion — bref, à l'affect en général. Comme « refoulé » bien entendu.

Il y a peu de temps, on s'en souvient, Reik parlait d'un « air sans paroles » (d'un des *Lieder ohne Worte*), capable, fût-il médiocre, de vous hanter un jour entier. Il poursuit :

> « Sans doute cet air était-il l'expression musicale d'une certaine humeur, d'un certain sentiment, la représentation adéquate d'une émotion que vous ressentiez à ce moment. Il n'est pas nécessaire d'être conscient de cette émotion particulière, il peut même arriver que l'on associe consciemment dans une direction différente ou même opposée (...) Nous devons (...) considérer que des sentiments inconscients et même refoulés se traduisent en de telles mélodies. Nous savons que Mozart écrivit sa grande Symphonie en *mi bémol majeur* et la Symphonie *Jupiter* pendant la période la moins heureuse de sa vie ; que la Quatrième Symphonie de Mahler fut composée lors d'une période de dépression, alors que sa femme dit qu'il était « joyeux... et florissant comme un laurier vert » quand il composa la Sixième Symphonie qui fut appelée *Tragique*.
>
> L'importance de la structure musicale comme représentation d'un certain état d'âme, importance manifestement négligée dans la théorie de Freud, devient évidente quand la composition n'a pas de paroles ou si le texte en est ignoré[62] » (p. 47-48).

En un mot, donc, la musique est expression (ou représentation) de la *Stimmung* (encore que Reik ne dise pas au juste comment, si ce n'est — mais peut-on faire mieux ! — en recourant au partage du mineur et du majeur, du « malheureux » et de l'« heureux »). La mélodie lancinante est par conséquent représentation d'une *Stimmung* inconsciente.

Suit alors une tentative d'analyse de la création musicale, dans le Lied en particulier, qui semble répéter — à l'envers, mais pour un résultat analogue — la célèbre description de la création poétique empruntée par Nietzsche à Schiller et à laquelle j'ai déjà fait allusion. On se souvient de la manière dont Nietzsche, au chapitre 5 de *La Naissance de la tragédie,* prend appui sur cette remarque où Schiller « confesse que l'état préliminaire à l'acte poétique n'a jamais consisté pour lui en une série d'images ordonnées selon l'enchaînement causal des idées, mais bien plutôt en une disposition [*Stimmung*] musicale ». Si Nietzsche se réfère à

cette déclaration, ce n'est pas seulement pour prouver l'antériorité du dionysiaque (mettons pour simplifier, du musical) sur l'apollinien — concept, image, figure, etc. Mais c'est encore, comme le prouve la page qui suit immédiatement, pour d'une part tenter de penser l'impensable passage du chaos à la figure, de l'Un originaire (« qui est douleur et contradiction ») à la phénoménalité en général — et c'est le *type* qui va intervenir ; pour d'autre part, et en même temps, montrer à partir de quel abîme du sujet, de quelle impossible identification originaire à la souffrance originaire, se forme (*sich bildet*), par la médiation de l'*exemple* (c'est-à-dire pour Nietzsche, du mythe ou, si l'on préfère, de l'identification au sens courant), le « sujet » dans son acception moderne — cette « illusion », dit Nietzsche :

> « ... sur le fond de la métaphysique esthétique que nous avons exposée plus haut, il nous est possible d'expliquer le poète lyrique. Voici comment : tout d'abord, en tant qu'artiste dionysiaque, le poète lyrique s'est entièrement identifié à l'Un originaire, à sa douleur et à sa contradiction, et c'est comme musique qu'il produit la copie [*Abbild*] de cet Un originaire — si tant est que c'est à bon droit qu'on a pu dire que la musique est une réduplication [une répétition, *Wiederholung*] et un second moulage [*Abguss*, i.e. aussi le cliché ou, en imprimerie, le tirage] du monde. Mais cette musique, sous l'influence du rêve apollinien, lui est rendue visible comme dans une image de rêve analogique [*gleichnissartig*]. Le reflet [*Wiederschein*] musical de la douleur originaire, qui est sans image ni concept, et la délivrance de cette douleur dans l'apparence, engendrent donc maintenant une seconde réflexion, qui est symbole particulier ou exemple. Or déjà, dans le procès dionysiaque, l'artiste s'est démis de sa subjectivité : l'image que lui montre à présent son union avec le cœur même du monde est par conséquent une scène de rêve qui lui rend sensible, en même temps que le plaisir originaire à l'apparence, cette contradiction et cette douleur originaires. Le « je » du poète lyrique retentit depuis l'abîme de l'être ; sa « subjectivité », au sens de l'esthétique moderne, est pure chimère. »

Or les choses étant prises du côté du musicien (et non du poète) et, bien entendu, *mutatis mutandis* (c'est-à-dire sans toute l'*onto-typologie* qui sous-tend

le texte de Nietzsche), c'est une analyse semblable que propose Reik :

> « Dans le processus de la création musicale, le texte du poème contribue pour ainsi dire à l'éveil des sentiments et des humeurs qui, à l'état latent, attendaient d'être libérés par l'expression. Les textes doivent remplir quelques conditions musicales, mais il est plus important qu'ils puissent susciter ces sentiments bien qu'ils ne puissent les exprimer entièrement. Le texte, comme le disent quelques compositeurs, doit être « spacieux », « ample » et non pas gorgé de musique. Si, en ce sens, il n'est pas « vaste », le compositeur ne peut s'exprimer, s'étendre. Richard Strauss disait que certains poèmes de Goethe sont « si chargés d'expression » que le compositeur n'a « rien de plus à dire », etc. » (p. 48-49).

Analyse nietzschéenne, donc, c'est-à-dire « mélocentrique » — et qui débouche alors, mais cette fois dans une proximité plus précise à Nietzsche, sur nulle autre chose que le phénomène de la *catharsis musicale.* C'est-à-dire si l'on paraphrase ce que dit Nietzsche dans les derniers chapitres de *La Naissance de la tragédie,* sur cette décharge de l'affect insupportable (de la souffrance ou de la douleur originaire) que provoque la musique. Qu'elle provoque tout d'abord en tant qu'elle est cette première reproduction ou répétition, ce premier mimème *immédiat* de l'Un originaire (auquel cas son mode d'action, la catharsis qu'elle suscite, est de nature strictement « homéopathique » ; la musique guérit en somme, thème de la consolation, de la mort qu'elle porte). Mais qu'elle provoque aussi, pour cette raison même, en tant qu'elle engendre la réduplication mimétique (la constitution, dans l'ordre du visible et du figural, de l'individué, de l'apollinien, de la théâtralité, etc.) : de sorte que le sujet peut s'y abîmer, par décharge émotionnelle, mais sans s'y perdre irrémédiablement — en y prenant même, au contraire, ce type de plaisir spécifiquement théâtral et tragique que Freud déterminera comme « masochiste »[63]. Ou, pour le dire autrement, de sorte que le sujet peut mimer (tout en se préservant grâce à « l'écran protecteur » du mythe ou de l'exemple, qui autorise, tout

comme la scission représentative, l'identification sans risque) le retour à l'Un originaire, à l'indifférencié, au chaos.

Il va sans dire que Reik ne va pas jusque-là.

Et pourtant, l'énigme de la mélodie obsédante, c'est bel et bien la catharsis. Catharsis musicale encore pensée, de façon toute classique, comme « libératrice », mais dont l'*évocation,* parce qu'elle touche obscurément à l'*agonie* (au rapport à Abraham, et même à Freud — désiré « mort ») ainsi qu'à la jouissance masochiste, va provoquer l'effet mortel du renoncement. Poursuivant toujours, en effet, son analyse de la composition musicale et de la relation qu'entretiennent, dans le *Lied,* musique et texte, Reik en vient à écrire ceci :

> « Si nous négligeons la différence psychologique qui existe entre le compositeur et l'auditeur, nous pouvons dire que, pour celui qu'habite un thème, le texte doit jouer un rôle similaire à celui qu'il joue pour le compositeur : il constitue un lieu de rencontre essentiel où revit une expérience intérieure, où se réveillent des sentiments et des humeurs similaires à ceux qu'il exprime. Mais l'air exprime quelque chose d'autre, quelque chose de plus : le *caractère immédiat de l'expérience. C'est une traduction de l'émotion beaucoup plus adéquate que les mots* [je souligne]. Dans l'action *libératrice* de chanter une chanson, *l'émotion est déchargée davantage dans la musique que dans les paroles* [je souligne encore]. Il est remarquable aussi qu'il soit rare d'être hanté longtemps par les paroles d'une chanson sans que l'air les accompagne. Cependant, ce point n'a pas besoin d'être développé, car le fait que nous soyons fréquemment obsédés par un thème qui ne comporte pas de texte, un passage de symphonie, quelques mesures d'un concerto pour violon, démontre suffisamment que le texte ne peut être le seul facteur déterminant de ce phénomène et qu'en ce sens l'explication freudienne est insuffisante. Quelque chose qui n'est pas exprimé dans le texte ou seulement rendu d'une manière inadéquate, se manifestera dans la mélodie. Quand, hanté par un thème musical, je le chante, ce sont des émotions que je sens : l'état d'âme est le même que celui qu'expriment les rires, les larmes, les soupirs ou les sanglots, les sarcasmes ou les ovations » (p. 49-50).

Or c'est ici précisément que Reik renonce — pour, reprenant le fil narratif, passer à l'autobiographie par Mahler interposé, à l'*allobiographie.*

Renoncement désespéré, par repli narcissique. C'est-à-dire par régression. C'est que peut-être il a été touché là à un phénomène qui, malgré la catharsis, excède, commence à excéder ou à entamer l'économique. A le ruiner de l'intérieur. Les rires et les larmes, les sarcasmes et les ovations (ailleurs, Reik parle de l'expérience érotique[64]), toutes ces émotions — sociales, « intersubjectives » comme on dit — où la conscience s'absente, le corps est en spasme, il se produit une suspension ou une « césure » fondamentale et déchirante, sont peut-être de l'ordre de l'*émoi*. Ce qui veut dire l'*impouvoir :*

> « Mais où cela nous mène-t-il ? Il serait maintenant nécessaire d'échafauder une théorie psychologique qui rendrait compte du contenu émotionnel et de la valeur esthétique de la musique ; de sonder le mystère des impressions différentes suivant les différentes musiques. Cela veut donc dire pénétrer dans le domaine de la théorie musicale et de la science de l'acoustique. A ce stade, je me rends compte avec tristesse de mon incompétence (...). Insatisfait, et même dégoûté de moi-même, j'arrête ici ma tentative de trouver une solution globale au problème que pose la mélodie obsédante. J'exprime seulement l'espoir qu'un psychanalyste, armé de solides connaissances en matière de théorie musicale et acoustique, prendra ici le relais et conduira le problème à sa fin. Je dois m'avouer [toujours...] que j'ai encore échoué, parce que j'étais trop ambitieux » (p. 50).

Mimésis et *Unheimlichkeit*

> C'est en partant de ces expériences et de ces pratiques clérico-musicales et non d'expériences ou de pratiques proprement médicales qu'Aristote, obéissant à l'appel de Platon, *Rep.* 10, 606, a appliqué à la tragédie l'idée de la *catharsis tôn pathèmatôn* produite par une décharge véhémente — et non, comme on l'a de nouveau expliqué récemment, par l'apaisement des passions au moyen d'une « fin réconciliante ».
>
> Erwin Rohde, *Psyché.*

Mais à quoi, au juste, est-il renoncé ?

Je risquerai ici, en forme d'hypothèse, cette réponse : ce à quoi Reik renonce, c'est exactement à

ce qui pouvait lui permettre de faire le lien, de tisser ensemble tous les fils tirés depuis le début — non pas, comme il y aspire, pour retrouver *le* fil d'Ariane de l'auto-analyse capable de le faire sortir du labyrinthe théorique et de l'orienter dans le « palais de glaces » de la rivalité narcissique, mais pour tenter de reconstituer le motif (« l'image dans le tapis ») énigmatique qui jusque-là n'a pas cessé de s'effilocher, et où se dessineraient, s'il pouvait le voir, — d'où seraient pensables *à la fois* la question du style ou de l'accent (de la *lexis*), celle de la compulsion auto(bio)graphique et celle, enfin, de la catharsis musicale (de la décharge « homéopathique »).

Or il se trouve que dans le texte même de Reik, ces trois questions — en une occasion — sont rassemblées. A son insu peut-être, encore que je n'en sois pas si sûr, et de toute façon sans résultat. Un peu comme s'il était déjà trop tard et comme si la soumission théorique à Freud interdisait que Reik puisse se *dessaisir* au point de renoncer au renoncement, où se décide malgré tout sa fragile *(re)-saisie* narcissique dans la demande d'assistance paternelle (par où la théorie, ici l'ŒEdipe, triomphe deux fois).

La chose se passe toujours dans le deuxième chapitre, quelques pages après le renoncement.

Il s'agit, bien sûr, de la Seconde Symphonie de Mahler à laquelle, selon le tracé logique de la récapitulation auto-analytique, Reik vient de revenir, cherchant toujours à comprendre ce qui, dans le mouvement final (dans le choral), a pu éveiller en lui un tel écho. L'enquête, comme on peut s'y attendre, est minutieuse. Et Reik s'adresse tout d'abord aux diverses déclarations (lettres, confidences, réponses à des entretiens) où Mahler s'est lui-même expliqué sur ses intentions.

Or ces textes sont contradictoires. Et deux fois contradictoires.

A une première déclaration, en effet, où Mahler récuse la subordination au texte (« Je sais que tant que je pourrai donner forme verbalement à une expérience intérieure, je ne l'écrirai certainement pas en musique. Le besoin de m'exprimer musicalement ne commence qu'avec les émotions nébuleuses qui s'ouvrent sur " l'autre monde ", lieu où l'espace et le temps ne séparent plus rien. Adapter une musique à un texte ou écrire des paroles sur un air sont à mes yeux des procédés aussi fades que stériles »), — à cette première déclaration, donc, où l'origine de la création musicale est assignée à la dépossession du pouvoir-dire, comme suppléance à la verbalisation, succèdent deux textes-programme — eux-mêmes, à leur tour, contradictoires.

Peu importe ici, dans le détail, le contenu exact de ces programmes. Disons simplement qu'il s'agit, dans l'un et l'autre cas, et selon un schème bien connu dans la tradition musicale qui va de Beethoven à Strauss ou même à Schönberg, de la vie et du destin d'un héros (le héros de la Première Symphonie, dit Mahler, qui avait déjà signalé que c'était l'artiste lui-même), dont la mort, évidemment, provoque une interrogation « métaphysique » fondamentale. Du genre : Pourquoi la mort ? Quel est le sens de la vie ? La vie n'est-elle qu'une farce ?, — dans quoi il n'est pas trop difficile de reconnaître, sous le pathos du discours, le style du questionnement narcissique (obsessionnel).

Mais il y a d'autre part, formellement, et c'est là qu'intervient la contradiction, que la Symphonie étant donc considérée comme narrative — comme un « récit » ou même, ce sont les termes de Mahler, une « biographie » —, cette biographie est donnée : une première fois, dans un mode de narration classique, en troisième personne — romanesque ou « épique » (c'est un « conte symphonique », dit Reik) ; mais une deuxième fois, en revanche, dans un mode beaucoup plus complexe.

Il s'agit en effet de ce que, dans la terminologie de Platon, on appellerait un récit simple : *haplè diègèsis.* C'est-à-dire un récit en première personne et assumé, comme tel, par son auteur (ce que Platon, on le sait, définissait comme le mode propre du dithyrambe, lequel, étant pur de toute mimésis, c'est-à-dire — à la différence par exemple de l'épopée — de tout élément dramatique, lui apparaissait comme le seul mode qu'on pût à la rigueur tolérer, moyennant bien entendu une surveillance stricte de son contenu). Or, contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce passage au récit simple, ce changement de dispositif formel, ne signifie pas du tout un glissement de la biographie à l'autobiographie, mais bel et bien, compte tenu de l'intervention d'un élément mimétique et spéculaire, un glissement à l'*allobiographie.* C'est en fait le dispositif même du livre de Reik. Ce que Reik, d'ailleurs, ne remarque pas.

Voici en effet commet il le décrit. Je cite cette page en son entier :

> « En trois mois [entre l'une et l'autre version du programme, donc], cette conception a changé. Ce n'est plus la présentation de la vie du défunt mais son reflet dans l'esprit d'un survivant, d'un ami ou d'un parent, qui, revenant de la tombe du héros, se souvient de la vie du défunt, et que ce souvenir conduit à des questions métaphysiques : « Pourquoi as-tu vécu ? Pourquoi as-tu souffert ? Quel est le sens de la vie ? » Questions auxquelles le dernier mouvement répond. Autrement dit, une autre construction préside maintenant à la présentation de l'idée originale : un observateur regarde la vie et les émotions de chacun, et lie à cet examen des réflexions métaphysiques.
>
> Prenons dans le domaine de la littérature un exemple illustrant la différence entre ces deux techniques d'exposition : un roman écrit à la première personne du singulier et un autre, où, comme dans beaucoup d'histoires de Somerset Maugham, le narrateur rencontre un vieil ami, perdu de vue pendant de nombreuses années, qui lui raconte une expérience vécue entre-temps. La forme « je » est conservée, mais le « je » ne désigne alors que le rapporteur, le témoin. Bien que, parfois, il donne son opinion, ou décrive son émotion, ses sentiments, celui-ci reste un personnage épisodique alors que le héros, souvent non héroïque, vit une destinée tragique, comique ou tragi-comique. Psychologiquement on se rend compte en fait que ce « je », ce narrateur,

soit raconte une de ses expériences personnelles passées qu'il considère maintenant d'un œil nouveau, soit présente une possibilité qui était en lui, mais qui, dans sa vie, n'est jamais devenue réalité. [Je souligne.]

Ce schéma de construction a l'avantage psychologique suivant : indépendamment de l'effet artistique, il permet à l'écrivain un certain éloignement ou même une sorte de désinvestissement émotionnel, une certaine réserve vis-à-vis de son expérience, de ses possibilités passées. L'écrivain apparaît donc psychologiquement scindé en deux personnages : le « je » du narrateur, le « moi » — silhouette agissante et souffrante. On peut supposer que ce plan concorde avec l'aspect d'*auto-observation,* d'*introspection* [je souligne encore] de la démarche de l'auteur » (p. 55-56).

Tout cela est parfaitement clair et devrait pouvoir sans mal se passer de commentaire. La « scène musicale », si l'on peut dire, est toujours la même : c'est la cérémonie funèbre (c'est-à-dire, plus secrètement, la scène de l'*agonie*). Mais on en saisit maintenant la raison : la mort de l'autre (le héros, le rival) est toujours au fond ma propre mort. Schème de l'identification, avec tout ce qui s'ensuit — désir de mort et culpabilité, ivresse narcissique et sentiment d'échec, etc. : Mahler aux funérailles de von Bülow, Reik dans sa forêt autrichienne le soir où il apprend la mort d'Abraham. C'est pourquoi la musique *déplore* — la musique, en général, déplore, serait-elle « joyeuse », « légère », « agréable » (inversant alors la déploration en exaltation de mon immortalité) ; et ce qu'elle déplore, c'est toujours ma propre mort (irreprésentable comme telle, disait Freud, dont l'inconscient refuse l'échéance et que le Moi doit apprendre par figure et scène interposées)[65]. Me touche donc, ou m'émeut, dans la musique, mon propre deuil.

Pour cette raison, ce qui apparaît ici sous la description d'un dispositif de narration indirecte (qui, en dehors des romans de Somerset Maugham, est celui par exemple du *Doktor Faustus* de Thomas Mann), sous l'autobiographie travestie et la spécularisation de l'écriture en première personne, ce n'est pas autre chose que l'élément mimétique. Celui-là même que recèle, quoi qu'en dise Platon ou qu'il veuille en pen-

ser, le « récit simple », la *haplè diègèsis*. Il n'y a pas d'écriture, ni même de discours, en première personne — jamais, parce que toute énonciation est abyssale. Et parce que je ne peux pas me dire mourant — encore moins déjà mort. Si toute autobiographie est une autothanatographie, l'autobiographie, comme telle, est rigoureusement impossible.

Ce que démontre Reik, à sa manière, impeccablement.

Mais ce n'est pas tout.

Dans ce premier programme en effet (il faut en venir, à l'inverse du trajet suivi par Platon dans la *République,* de la *lexis* au *logos*), le deuxième et le troisième mouvements, après le premier qui « racontait » la cérémonie funèbre en l'honneur du héros, sont conçus comme des « interludes », des rappels de la vie du héros — le second s'attachant plus particulièrement au « souvenir des temps heureux ». Or c'est précisément cette description programmatique que Reik choisit de citer *in extenso*. Le narrateur ou le témoin continue de raconter, mais la scène prend cette fois (est-ce une surprise ?) un caractère *unheimlich :*

> « Vous avez été à l'enterrement d'une personne chère et sur le chemin du retour, surgit brusquement l'image d'une heure heureuse, moment lointain. Un rayon de soleil produit le même effet : vous oubliez ce qui vient de se passer. Puis vous vous réveillez, vous revenez à la vie : il se peut que le mouvement incessant, l'incompréhensible remue-ménage de cette vie devienne agitation fantomatique de silhouettes dans une salle de danse ; de la nuit profonde, vous regardez, mais c'est si loin que vous ne pouvez entendre la musique. Il vous manque le rythme, clef de ces mouvements ; les tournoiements, les virevoltes de ces couples vous paraissent insensés » (cité p. 54).

La scène, bien entendu, n'est pas si heureuse qu'elle s'annonçait. Il s'agit bien, dans la continuité du premier mouvement, d'une scène de « résurrection » : « vous vous réveillez, vous revenez à la vie ». C'est-à-dire d'une scène d'oubli. Au fond, comme dirait Freud, personne ne croit à sa propre mort. La même logique est ici toujours à l'œuvre. C'est pourquoi la

scène vire à l'*Unheimliche*[66]. Mais si la scène vire ainsi à l'*Unheimliche,* à cet étrangement du familier, c'est en fait — par le biais de cette mise en abîme « musicale » (si cela peut se concevoir) quand même très *étrange* puisque la musique elle-même y est chargée d'éveiller le sentiment de son absence, de l'impossibilité où l'on se trouve de la percevoir —, c'est donc en fait parce qu'il manque, non pas tant les sons eux-mêmes, que le *rythme :* « il vous manque le rythme, clef de ces mouvements ». Lequel, faute par conséquent d'être *entendu,* rend la scène de bal entrevue de loin « fantomatique » et « insensée » — fantastique — et crée ce malaise, ce sentiment de l'éloignement du proche, ce caractère d'« entre-vie-et-mort » et cet aspect d'affolement automatique parfaitement reconnaissables et typiques.

Le rythme, donc, s'entend. Il ne se voit pas — à même, par exemple, les mouvements de la danse, la répétition et la régularité des figures. Sans rythme, au contraire, la danse (c'est une valse) se désorganise et se défigure. Autrement dit, le rythme, qui est ici d'essence spécifiquement musicale (acoustique), est antérieur à la figure ou au schème visible dont il conditionne l'apparition comme telle — c'est-à-dire la possibilité même d'être perçu(e). C'est pourquoi son manque déroute la perception (scopique), *étrange,* défamiliarise, inquiète le familier, le visible, le phénoménal proprement dit. Ce qui fait défaut, c'est, aurait dit Platon, une *idée.* Car ce qui fait défaut, c'est tout simplement la « participation » (la catégorisation, la schématisation), c'est-à-dire en l'occurrence la *répétition* ou la contrainte temporelle (et non topologique ou spatiale) comme facteur de diversification à partir de quoi peut se reconnaître, s'installer et se disposer du réel. Ou plus exactement, puisqu'il s'agit ici d'une danse où les mouvements, les figures, se font eux-mêmes *en imitation* d'une musique (inaudible) et que le rythme *est* par conséquent la figure, est *essentiellement* la figure (qui elle, en revanche, n'est

peut-être pas essentiellement de l'ordre du visible) : ce qui fait alors défaut, c'est la répétition à partir de quoi la *répétition de la danse* (la danse comme répétition, imitation, et, en elle, la répétition des figures) pourrait apparaître ; c'est-à-dire à partir de quoi pourrait s'effectuer le partage du mimétique et du non-mimétique comme partage du reconnaissable et du non-reconnaissable, du familier et de l'étrange, du réel et du fantastique, du sensé et du fou — de la vie et de la fiction.

L'absence de rythme, autrement dit, égale l'apparition, infiniment paradoxale, du *mimétique lui-même :* soit de l'indifférenciable comme tel, de l'imperceptible par excellence. Ce qui veut dire en somme : l'absence de ce à partir de quoi il y a imitation, l'absence de l'imité ou du répété (la musique, qui dans son principe est elle-même répétition) révèle ce qui, par définition, est irrévélable — l'imitation ou la répétition. Rien, en général, ne pourrait apparaître, survenir, se révéler, « arriver » s'il n'y avait la répétition. L'absence de la répétition, corollairement, ne révèle que l'irrévélable, ne fait arriver que l'improbable et déroute le perçu, le bien connu. Il arrive *rien :* l'*Unheimliche,* en effet [67] — le prodige le plus inquiétant, le plus dépaysant, si l'*Unheimliche,* dans son indécidabilité, ce n'est pas seulement (et cela peut se lire *aussi* dans Freud) ce qui a à voir avec la castration, le retour du refoulé ou l'angoisse infantile ; mais ce par où — la discrimination de l'imaginaire et du réel, du fictif et du non-fictif, venant à s'effacer (et la mimésis, par conséquent, à « faire surface ») — ce qui vacille, c'est l'assurance narcissique la plus élémentaire (le « je ne suis pas mort » ou le « je survivrai » de l'obsessionnalité) ; ce qui tremble, faute du dédoublement bénéfique (ou bien à cause, dit Freud, du changement de « signe algébrique » dont le développement du Moi affecte le double [68]), c'est la certitude immédiate, la reconnaissance confuse, aveugle, antéspéculaire du « narcissisme primaire ».

Auquel cas le rythme serait aussi la condition de possibilité du sujet.

Mais n'allons pas trop vite, et restons encore un peu dans les parages de la Seconde Symphonie.

Nous étions prévenus, mais nous comprendrons mieux maintenant pourquoi ce qui succède, dans le programme de Mahler, au mouvement *unheimlich* (à la valse), c'est, après une prière de rédemption confiée à une voix solo — passage de la déploration à l'imploration —, une « vision » (le mot est de Mahler), arrachée à la terreur du Jugement dernier, de délivrance et de résurrection unanime : le fameux choral sur le poème de Klopstock, *Aufersteh'n*. Le retour à la musique, au chant proprement dit, au cantique — le choral, ne l'oublions pas, est ici en position de citation, renvoyant à Bach et à la mort de von Bülow — provoque enfin la décharge cathartique. Nul hasard s'il s'agit d'un choral : pensez à Nietzsche et à son admiration pour le choral luthérien où se marque, dit-il, la présence du dionysiaque dans la musique allemande. C'est le dithyrambe guérisseur : la musique capable de soulager, d'apaiser, voire de sublimer « terreur et pitié » — la hantise de la mort. Capable, aussi bien, de guérir le mal qu'elle provoque, l'*émoi* (ce qui peut s'entendre, de la troisième oreille, l'é-moi, la césure du sujet)[69].

Le rythme, le type, le caractère

Le rythme est l'idée de la musique.
Fr. Schlegel, *Idées*.

Le rythme, c'est le retard.
Pablo Casals.

Il y a donc bien un lieu où Reik « sait » que les trois questions (de la *lexis*, de l'autobiographie et de la catharsis musicale) sont effectivement liées. Empiri-

quement, c'est la Seconde Symphonie, dont la réminiscence aura déclenché toute l'entreprise autobiographique — cette Symphonie à propos de laquelle Mahler disait justement : « Je ne compose pas, je suis composé. » Théoriquement, si l'on veut, c'est la question du rythme. Soit quelque chose de pré-spéculaire (ou même de pré-figural), et par conséquent de difficilement accessible, mais dont on devrait pouvoir comprendre, ne serait-ce que parce qu'il ne se définit qu'à partir de la répétition (l'espacement et la coupe du Même, la différence-à-soi répétée du Même), quel lien l'attache à la répercussion catacoustique, à la résonance ou à l'écho, au retentissement [70].

Mais pourquoi Reik, qui le « sait », ne veut-il rien en savoir ? Pourquoi ne relève-t-il même pas cette mention du rythme dans les déclarations de Mahler ? Pourquoi va-t-il jusqu'à refuser presque explicitement de faire le lien entre les trois questions mentionnées, qui sont pourtant bien présentes dans son propre texte ?

Réponse immédiate — et plausible : parce que cela toucherait à certain fondement de la théorie analytique.

Réponse plus lointaine — et moins assurée : parce que le rythme, tenant la frontière du théorique, se dérobe à toute prise effective.

Quant à la première réponse, je pense évidemment au renoncement. A la répétition, dans Reik, du renoncement. Car il ne manque pas de textes, c'est un fait, ou de « technique analytique » (*Le Psychologue surpris, Ecouter avec la troisième oreille*) ou plus proprement théoriques (*Le Schofar*), où la question du rythme revient traverser les préoccupations de Reik.

Cela ne veut pas dire qu'on puisse trouver, dans Reik, une doctrine du rythme. En revanche, toujours, la position du concept est révélatrice. Et c'est elle qui assume l'importance.

Je prendrai ici deux exemples. A ne pas s'y égarer, ils devraient nous mener à l'essentiel.

Le premier exemple, c'est un chapitre entier du *Psychologue surpris*[71]. Reik y soulève le délicat problème de savoir quand, en analyse, il faut communiquer l'interprétation au patient. Il va en chercher la solution dans Freud (*Die Frage der Laienanalyse*). Elle est lapidaire : « C'est une affaire de tact qui peut être affiné par l'expérience[72]. » Suit alors, dans le droit fil d'une interrogation à laquelle nous avons déjà eu à faire (par exemple à propos des « reflets répétés ») et qui concerne, on s'en souvient, la communication « inter-inconsciente », une longue justification de la solution freudienne qui s'ordonne au thème du « rapport entre le tact, la mesure et le temps ». Et comme on peut s'y attendre, c'est la musique qui est tout d'abord convoquée pour faire « entendre » ce dont il s'agit :

> « Si la relation entre le temps et le tact nous semble choquante ou incroyable, nous n'avons qu'à penser à la musique. On peut difficilement nier que la musique et le temps ont entre eux les rapports les plus étroits et même que l'essence de la musique peut se ramener à une fonction temporelle. Or la musique n'est-elle pas celui des arts qu'il est le plus difficile de saisir ? (...) Nous nous rappelons au bon moment que le concept de tact appartient à deux sphères, la sphère musicale et la sphère sociale, et qu'il est probable que cette seconde acception, dérivée de la première, ait conservé une part de sa détermination temporelle[73]. »

Ce branchement du social sur le musical par glissement de la cadence au « tact », qui en soi n'est pas inintéressant du tout, est alors ce qui permet à Reik d'en venir au rythme. Je passe sur le détail d'une démonstration qui s'organise, il faut toutefois le noter, à partir d'une description de la psychopathologie du « manque de tact » (nous sommes exactement sur le terrain « social » où se débattait naguère la question du style) et je gagne directement le texte où s'installe l'essentiel : soit la détermination de ce que Reik appelle le « rythme personnel » — grâce à quoi, un peu plus tard, le tact pourra se définir comme

adaptation sociale, adéquation de rythmes différents et hétérogènes. Mais auparavant il faut en passer par la vie sexuelle, par une certaine « musique » de la relation sexuelle :

> « Dans le domaine musical, il va de soi que les « questions de tact » doivent être appréhendées temporellement. La mesure caractérise bien les unités temporelles réunies en unités plus grandes. Ce transfert de la description des rapports métriques au domaine social montre qu'ici aussi ce sont des facteurs temporels qui sont à l'œuvre. D'ailleurs la vie sexuelle peut revendiquer dans ce domaine aussi le rôle de prototype, la société à deux peut représenter les relations à la société dans son ensemble. Le facteur temporel est décisif pour autant qu'il entre en jeu de manière opportune au début et à la fin des préliminaires sexuelles et du plaisir terminal. Le poète définit l'idéal de l'amour comme « deux cœurs et un seul battement ». Même celui qui a l'habitude de saisir l'attirance pulsionnelle entre les sexes, en se fondant sur ce qui est prépondérant, doit se convaincre qu'un amour heureux repose en grande partie sur la coïncidence temporelle du rythme individuel de deux êtres humains [74]. »

A chaque individu ou sujet correspond donc un rythme propre et l'on peut considérer la vie sociale dans son ensemble, au niveau tout au moins de l'affectif et du pulsionnel, comme fondamentalement régie — et plus ou moins réglée, entre cohésion et discordance — par cette rythmique générale dont Reik, mobilisant la biologie et tous les phénomènes bien connus de périodicité et d'alternance (veille/sommeil, activité/fatigue, etc.) [75], souligne le caractère primitif, archaïque, primaire — allant même jusqu'à supposer, à l'origine du développement humain (qui se confondrait avec la conquête d'une arythmie complexe), un état de pure et simple indifférenciation rythmique. De sorte, et c'est ce qui intéresse Reik, que le processus pulsionnel soumis à cette alternance rythmique demeure infra-liminaire et que seule, dans cette mesure, l'empathie inconsciente est à même de la saisir.

Mais on le voit, cette longue paraphrase d'un « Au commencement était le rythme [76] », oscillant comme

elle le fait entre le tact (la question de la concordance rythmique ou de l'eurythmie) et la rythmicité en général du pulsionnel — orientée qu'elle est de surcroît par la prise en considération exclusive de la métrique et du facteur temporel —, ne parvient pas rigoureusement au lieu où le sujet « lui-même », si quelque chose de tel existe, se laisse subsumer ou penser sous la catégorie du rythme.

C'est qu'on excéderait ici les limites, certaines limites (internes) de la théorie freudienne — la clôture que trace, entre autres, l'*Au-delà du principe de plaisir*[77]. C'est que, pour dire les choses autrement, et quitte à surprendre un peu au terme (ou presque) de cette longue traversée, il faudrait probablement désolidariser, autant qu'il est possible de le faire, la question du rythme... de toute problématique *musicale*. Soit, encore une fois, d'une problématique exclusive de la répétition temporelle, de l'alternance énergétique, du battement et de l'interruption, de la cadence et de la mesure. Il faudrait être, si l'on veut, davantage « théoricien », non pour faire retour, sans autre forme de procès, à l'éïdétique, au spéculaire, etc., mais pour tenter précisément de comprendre comment le rythme instaure peut-être la fracture du visible et de l'audible, du temporel et du spatial (mais aussi de l'inscrit et du fictif), ne se laissant pas arraisonner par de telles partitions, mais ayant plutôt rapport avec l'*archi-écriture* au sens derridien.

On sait en effet, depuis quelques remarques de Jaeger dans *Païdéia*[78] et surtout depuis l'article de Benveniste repris dans les *Problèmes de linguistique générale*[79] que *rhuthmos* ou *rhusmos*, au témoignage des Tragiques, d'Archiloque ou d'Aristote commentant Démocrite dans la *Métaphysique* (985 b 4), qui n'a jamais dérivé de *rhéô*, signifie primitivement *skhèma* : la forme ou la figure, le schème. Dans la tradition « matérialiste » en particulier, le *rhusmos*

ainsi entendu est l'un des traits pertinents de la différenciation en général de ce qui est, avec la *diathigè* (le « contact » qui est, dit Aristote, l'ordre : *taxis*) et la *tropè* (qu'Aristote assimile à la position ou à la thèse, *thèsis*). Distinction qui s'illustrait (mais s'agit-il encore d'une illustration ?) d'une application aux lettres de l'alphabet. Comme le dit Benveniste à propos d'un exemple tiré d'Hérodote, « ce n'est pas un hasard si Hérodote emploie *rhusmos* pour la " forme " des lettres à peu près vers la même époque où Leucippe (...) définissait ce mot en se servant justement du même exemple. C'est la preuve d'une tradition plus ancienne encore, qui appliquait *rhusmos* à la configuration des signes de l'écriture[80] ». Et ce n'est pas non plus un hasard, peut-on ajouter, si Georgiades, comme le rappelle Heidegger dans le séminaire de 1966 sur Héraclite[81], choisit de traduire *rhusmos* par *Gepräge* : l'empreinte, mais aussi le sceau ou le type. Le *caractère*.

Nous voici donc ramenés en terre connue. Dans les parages tout au moins de cette question du style, de l'incision, de la pré-inscription (voire de l'empreinte et de la frappe) à partir de laquelle il m'a semblé possible, traversant Reik, de circonscrire la problématique du sujet et de l'écriture, de l'auto-graphie, antérieurement à la ressource théorique qu'offre dans toute la tradition la prise spéculaire ou figurale. D'ailleurs, Benveniste le note bien, du type à la figure (voire, chez Platon, à l'image dans le miroir[82]), ou bien encore du type à la disposition (*Stimmung*), à l'humeur et à ce qu'on n'appelle quand même pas en vain le *caractère*, la filiation est sans rupture[83]».

Encore convient-il de ne pas brûler les étapes.

Benveniste y insiste longuement : *skhèma*, en effet, n'est qu'une approximation pour *rhusmos*. Si *skhèma* désigne « une " forme " fixe, réalisée, posée comme un objet » (une forme *stable*, donc une figure, *Gestalt*[84]), *rhusmos*, en revanche, c'est « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile,

fluide, la forme qui n'a pas de consistance organique ». C'est la forme, ajoute Benveniste, « improvisée, momentanée, modifiable »[85]. On pourrait dire, si l'on pense à Kant, que c'est la forme ou la figure en tant que nécessairement entamée par le temps ou que le temps, c'est-à-dire probablement la répétition dans sa différence, en conditionne la possibilité. Dès lors il n'est pas si étonnant que la détermination musicale du rythme, qui est tardive, soit en fait le résultat d'une *décision théorique*, nommément celle de Platon, même si l'on peut penser, en marge de la démonstration de Benveniste, que cette nouvelle acception (« théorique » donc, comme on parle de « théorie musicale ») renvoie tout autant au « caractère » et à ce que les Grecs ne pensaient surtout pas comme un « sujet », qu'elle renvoie, comme le veut Benveniste, à la configuration changeante des mouvements de la danse.

Car c'est dit en toutes lettres dans *La République*. Et démontré.

Lorsqu'on en vient, en effet, après avoir envisagé dans la *mousikè* en général sa part verbale (le *logos* et la *lexis*), à l'examen de la musique proprement dite et qu'on entreprend d'y *critiquer* le mimétique, on applique la distinction opérée à propos du discours et l'on s'occupe, par conséquent, de la musique comme équivalent de la *lexis*, de l'énonciation. Or la *lexis* musicale, si l'on peut dire, à la différence de la *lexis* elle-même, est exclusivement mimétique. Et pour cette raison évidente que le rapport de la musique, de la forme musicale, au *logos* (au discours, au texte qu'elle accompagne) est lui-même mimétique. La musique, dit Platon, doit s'accommoder (*akolouthein*) au *logos*. Il s'agit par conséquent d'homogénéiser, de rendre adéquats l'un à l'autre mode musical et discours — un discours, bien entendu, lui-même déjà « censuré », épuré, redressé et rendu conforme à la vérité. Ce qui suppose alors que la musique elle-même, c'est-à-dire en elle-même, indépendamment du discours qu'elle

illustre, a un pouvoir signifiant — est capable de *signifiance*.

Or ce pouvoir signifiant est un pouvoir mimétique : la musique (harmonie d'une part, et instrumentation ; rythme d'autre part) imite, et selon des critères au reste fixés, traditionnels, soit (et cela concerne principalement l'harmonie) des traits « éthiques » (mollesse, supplication, violence, courage) ; soit, quant il s'agit du rythme, des *caractères*. C'est la raison pour laquelle tout le problème, quand on en vient à débattre de la question du rythme[86], est de bannir toute variété ou irrégularité rythmique et l'on doit réutiliser en fait le critère de la *simplicité* tel qu'il détermine, dans l'examen de la *lexis*, le choix de l'énonciation en première personne (de la *haplè diègèsis*). C'est-à-dire tel qu'il doit protéger de la menace de dissimulation ou de dissimilation du sujet parlant[87]. D'où vient qu'on ne retiendra que les rythmes qui imitent la vie (le style) d'un homme réglé (*kosmios*) et viril (courageux, *andrios*), et de sorte que l'on contraigne « mesure et mélodie » à se soumettre aux paroles d'un tel homme.

Le rythme (mesure et mètre, prosodie) est donc fondamentalement calculé sur la *diction* en tant qu'elle imite ou représente un *caractère*. Le rythme manifeste et révèle, donne forme et figure, rend perceptible l'*èthos*. Soit essentiellement son unité, sa simplicité, sa nature entière, ouverte et non dissimulée (et c'est ce que Platon appelle l'*euskhèmosunè*, la bonne « schématisation », la bonne tenue, qui dépendra dans la musique de l'*eurythmie*) ; ou bien au contraire son hétérogénéité, sa pluralité ou sa complexité interne, sa versalité et son manque de tenue (*askhèmosunè*), sa nature insaisissable et fuyante qu'induit en général l'*arythmie*.

Dans cette mesure, peut-être doit-on reconnaître que le rythme n'est pas seulement une catégorie musicale. Ni non plus simplement la figure. Mais entre battement et figure, quelque chose qui ne manque jamais

de désigner mystérieusement l'« éthique », parce que, au bord même de ce qui peut apparaître ou se manifester, se figurer du « sujet », le mot (et peut-être déjà le concept) aura impliqué le type et la frappe, la préinscription qui, nous conformant d'avance, nous détermine en nous dépropriant et nous rend inaccessibles à nous-mêmes. Nous renvoyant à ce chaos qu'il ne nous appartient évidemment pas d'avoir schématisé pour apparaître comme ce que nous sommes. En ce sens, peut-être, « toute âme est un nœud rythmique ». Nous (« nous ») sommes rythmés.

Telle serait la raison pour laquelle la contrainte auto-graphique communique bel et bien avec la hantise de la « musique », c'est-à-dire la hantise du rythme. Laquelle, parce que justement le rythme se conçoit et se théorise comme la figure (entraînant par conséquent toutes les valeurs de modélisation, d'exemplarité, etc.), ou parce qu'il est ressenti et parlé comme la pulsation ou la répétition césurée, ne cesse de se convertir de manière incompréhensible dans la hantise de la mélodie. « Il est un air pour qui je donnerais... ». Mais c'est peut-être un rythme simplement, où « je » cherche désespérément à « me » reconnaître.

« La mélodie obsédante » serait, de ce point de vue, l'aboutissement *exemplaire* de cette sorte d'histoire d'une longue errance. On comprendrait alors que le renoncement théorique (c'est-à-dire aussi le repli narcissique) qui l'organise soit en fait sa paradoxale réussite. Sa trop grande réussite — même si Reik, qui ne sait pas assez de « théorie musicale », échoue. Il a au moins le temps, on l'a vu, de tracer un programme et de démontrer que le retour du choral de Mahler était simplement dû à l'analogie des circonstances : qu'il pouvait donc s'interpréter en termes d'ambivalence affective, de jalousie, d'identification, de rapport au père (symbolique ou imaginaire), etc. — Et de faire la preuve que le motif de la mélodie obsédante n'excède en rien les limites officielles de la psychanalyse.

La clôture maternelle

Du bist die Ruh,
Der Friede mild,
Die Sehnsucht du,
Und was sie stillt.

Ich weihe dir
Voll Lust und Schmerz
Zur Wohnung hier
Mein Aug' und Herz.

Kehr ein bei mir
Und Schliesse du
Still hinter dir
Die Pforte zu.

Fr. Rückert [88]

Une fois pourtant, et je terminerai sur ce deuxième exemple annoncé précédemment, revenant sur la même question (c'est-à-dire sur la question la plus élémentaire : pourquoi la musique a-t-elle un pouvoir à ce point bouleversant ?), Reik a eu le soupçon que le rythme n'est pas d'essence musicale.

Cela se passe dans le texte qu'il a consacré au *Schofar,* c'est-à-dire à son enfance, — selon la contraignante passion des origines qui l'aura sans cesse animé et dont nous savons qu'elle n'est après tout que l'écho de la compulsion autographique.

Reik s'interroge sur les mythes d'origine de la musique. Et il découvre successivement deux choses : tout d'abord que la tradition juive (biblique) est la seule à ne pas référer l'invention de la musique à un don divin ; mais ensuite, surtout, que l'instrument primitif de cette invention n'est pas à proprement parler un instrument de musique. « On ne peut jouer sur cet instrument, dit une *Encyclopédie de théologie protestante* qu'il aime citer [89], aucune mélodie, ni même des notes différentes. » Il s'agit donc plutôt d'une sorte de machine à faire du bruit, plus proche d'un instrument de percussion, de la crécelle primitive ou du *bullroarer* décrit par les ethnologues, que de la trompe ou du clairon. C'est pourquoi l'émotion susci-

tée par l'audition du *Schofar* — comparable, dit Reik, parce que la signification de l'appel est analogue, à l'émotion qu'engendre (souvenons-nous de la Seconde Symphonie de Mahler) tout appel à la résurrection — est à ce point énigmatique qu'elle défie l'analyse :

> « Cette émotion si profonde est-elle (...) provoquée par les quatre simples notes que peut produire le Schofar ? Les trois groupes de notes dont nous avons parlé ne se différencient que *par un changement de rythme* [je souligne] portant dans le rituel des noms différents (...). Il est impossible que ces accords primitifs, abrupts et vibrants, portent en eux le secret de leur action. L'œuvre la moins réussie de nos compositeurs modernes les surpasse encore en valeur musicale et en science de la composition. Le son du Schofar ressemble plus au mugissement d'un taureau qu'à une œuvre musicale. Il ne nous reste donc plus qu'une explication : les auditeurs émus par ces notes perçoivent inconsciemment une relation affective entre le son du Schofar et des contenus inconnus de nous, par exemple des événements vécus autrefois [90]. »

Reik aura donc soupçonné une fois que quelque chose de non spécifiquement musical (ou d'anté-musical) est pensable en termes de rythme et de « changement de rythme » ; il aura soupçonné une fois que l'émotion que provoque en nous telle « musique » archaïque n'est pas une émotion proprement musicale. Mais le soupçon à peine affleurant, il l'aura précipitamment enfoui. Au profit, en l'occurrence, d'un mythe d'origine de l'art (de la musique) qui répète, à peu de chose près, celui de *Totem et tabou* ou de *Psychologie collective et analyse du Moi* et nous reconduit au lieu désormais « familier » de l'*agonie* : l'art est la répétition du meurtre originaire et les quatre sons rauques du *Schofar* imitent le cri bouleversant et terrifiant de l'*Urvater* assassiné, sa plainte d'agonie. C'est-à-dire aussi bien la clameur de terreur des meurtriers. La musique, peut-être le plus primitif de tous les arts, procède de cette reproduction ou de cette imitation de la plus ancienne plainte et provoque l'émotion probablement la plus archaïque — qui est, comme y insiste *Le Psychologue surpris*, l'*effroi* [91].

L'oreille, disait Nietzsche, « organe de la peur ». Toute la cathartique reikienne s'y retrouve.

Mais c'est une hypothèse analytique. Elle fait concurrence à l'hypothèse freudienne de la tragédie (ou, dans *Psychologie collective*, de l'épopée) comme forme originaire de l'art, première répétition du meurtre « inaugural ». Elle fait encore concurrence à celle, proposée par Reik lui-même dans *Création artistique et travail du Witz* (ou même, aussi surprenant que cela puisse paraître, dans *Le Schofar*), d'une origine de l'art dans la *mimique* ou dans la *transgression verbale* de l'effroi. Mais nulle part, on le sait maintenant, ne peut apparaître ce qui permettrait de penser ensemble, avant l'intervention de la mimésis spéculaire ou catacoustique (avant, de même, l'intervention de la coupure représentative, sacrificielle ou théâtrale), la mimique, l'élocution et le rythme. Partout en revanche, et sans doute parce qu'un tel « avant » est en droit inassignable, nous sommes ramenés à la scène, au schème théâtral et théorique de l'Œdipe : à la haine (à la peur) du père et à la préférence maternelle qui, explique le Supplément B de *Psychologie collective*, suscite le premier héros-poète, c'est-à-dire le premier en qui l'amour entier que lui porte sa mère (et qui l'abrite de la jalousie paternelle) encourage la prise en charge fantasmatique du meurtre, en réalité collectif, de l'*Urvater*. Partout, autrement dit, nous sommes ramenés au conflit de ce que Freud appelle les deux « narcissismes absolus » : celui de l'*Urvater* et celui de l'enfant *in utero*.

Et peut-être, en effet, est-il impossible d'excéder la clôture du narcissisme. Même à en solliciter le modèle spéculaire. J'ai presque envie d'ajouter, pour finir, pensant aux « voix maternelles » qui bouleversaient Nietzsche mais surtout à l'énigme sur quoi s'ouvre *Ecce Homo* (qui n'aura décidément pas cessé d'aimanter ce travail) : « En tant que mon père, je suis déjà mort ; en tant que ma mère, je vis encore et je vieillis » : peut-être est-il impossible d'excéder la clôture

maternelle. De quoi d'autre que la mère pourrait-il y avoir au juste réminiscence ? Quelle autre voix pourrait nous revenir ? Quoi d'autre pourrait en nous résonner, faire écho, nous paraître familier ? Rappelez-vous : « l'antique patrie des enfants des hommes », « l'endroit où chacun a dû séjourner en son temps d'abord » — le « je connais cela, j'ai déjà été ici »[92]. Je l'ai déjà entendu, donc. Platon pensait que ce sont les mères qui imposent ou impriment à chacun son type. Par quoi d'autre en effet serions-nous « rythmés » ? — Et avons-nous les moyens d'outrepasser ce terme ?

C'est ce qui m'engage, pour ne pas conclure, à donner simplement à lire deux textes. L'un et l'autre, et chacun à sa manière, disent ce terme — dont je ne sais pas, au fond, s'il faut accepter qu'il m'arrête là.

Le premier est d'un (autre) psychanalyste : Groddeck — l'un des rares au demeurant à s'être affronté au problème de la musique. Il a écrit ceci, qui se trouve dans un essai de 1927 intitulé *Musique et inconscient*[93] :

> « Les données physiologiques de la période qui précède la naissance, où l'enfant n'a rien d'autre à découvrir par ses impressions que le rythme régulier du cœur maternel et du sien propre, mettent en lumière les moyens dont se sert la nature pour inculquer aussi profondément à l'homme le sentiment musical (...). Il est bien compréhensible que le balancement de l'enfant dans le corps de la mère intervient lors de l'apparition du sens du rythme et de la mesure. A cette constatation — que le musical trouve son origine avant la naissance — est liée une considération qui va beaucoup plus loin : le musical est un patrimoine indestructible de l'homme et habite tout homme depuis Adam et Eve, car — et j'en arrive ici au cœur de mon propos — la musique peut se servir du bruit, mais tout aussi souvent elle est muette, elle peut être entendue, mais elle peut être aussi vue, elle est essentiellement rythme et mesure, et, comme telle, ancrée au plus profond de l'humain. »

Le second est d'un poète américain : Wallace Stevens. C'est un fragment d'un poème intitulé *The*

Woman that had more Babies than that dont voici la traduction :

« ... Les enfants sont des hommes, des vieillards
Qui, lorsqu'ils pensent et parlent de l'homme essentiel,
Du bourdonnement de l'homme essentiel, du bruit
De la mer, du bourdonnement essentiel de la mer,
Sont des vieillards ranimés par une voix maternelle,
Enfants, vieillards et philosophes,
Têtes chauves qui gardent le son de la voix maternelle.
Le moi est un cloître empli du bruit des souvenirs
Et de bruits depuis si longtemps oubliés, telle cette voix,
Qu'ils reviennent méconnus. Le moi
Découvre le son d'une voix qui le double
En des images de désir, des figures qui parlent,
Des idées qui lui viennent sous forme de paroles.
Vieillards et philosophes sont hantés par cette
Voix maternelle, lumière dans la nuit... [94] »

NOTES

1. On trouve d'ailleurs un peu plus haut dans les déclarations de Hölderlin rapportées par Bettina : « Un esprit seul est poésie : celui qui porte en soi le mystère d'un rythme inné ; et c'est par ce rythme seul qu'il devient visible et vivant, car le rythme est son âme... » (trad. A. Guerne in *Les Romantiques allemands,* D. de Brouwer, 1963).

2. Ce travail se donnait en effet explicitement comme la suite, en mineur, de *Typographie.* Mais il s'autorisait aussi de certaines analyses avancées dans *L'Oblitération* qu'on peut lire ici-même.

3. Je renvoie à J.-L. Nancy : *Le Discours de la syncope* et *Ego sum* (à paraître), ainsi qu'aux analyses que nous avons développées en commun dans *L'Absolu littéraire.*

4. Qu'on relise, par exemple, la correspondance avec Arnold Zweig (Gallimard, 1973) : on pourra y suivre, à fleur de texte, le tracé d'un pur procès de rivalité mimétique greffé sur le projet de Zweig d'écrire, sur Nietzsche, un « roman historique » : après avoir exprimé minutieusement ses réserves, servi d'intermédiaire peu complaisant avec Lou Salomé, et découragé Zweig par tous les moyens (y compris la reprise des ragots sur la syphilis de Nietzsche « contractée dans un bordel masculin de Gênes »), il faut voir Freud opposer un autre projet ou un contre-projet de « roman historique » à Zweig (une vie de Shakespeare) puis triompher — tardivement mais sûrement — lorsqu'il annonce son *Moïse.* La « scène » est d'autant plus forte que Zweig avait initialement multiplié les précautions et ménagé la susceptibilité de Freud (qu'il devait redouter) — il est vrai de la manière la plus maladroite qui soit, puisqu'il ne cessait de comparer Nietzsche... à Freud, et de suggérer qu'il n'écrivait ou ne voulait écrire une telle « biographie » de Nietzsche que faute de ne pouvoir en écrire une du même genre sur Freud. — Mais ce n'est qu'un exemple : on trouverait ailleurs, dans la *Selbstdarstellung,* la correspondance avec Lou Salomé, etc., de quoi amplement confirmer la chose.

5. Cf. *supra, L'Oblitération.*

6. *La Naissance de la tragédie* agit, on le sait, pratiquement tous les textes analytiques consacrés à l'origine de la théâtralité, de *Totem et tabou* à l'*Ursprung der Tragödie* de Winterstein en passant aussi bien par un texte comme *Travail du Witz et création artistique,* de Reik (1929).

7. L'utilisation de Nietzsche, au contraire, ne se fait jamais sans une « traduction analytique » préalable des concepts nietzschéens (en particulier de l'opposition de l'Apollinien et du Dionysiaque). Nietzsche est en somme pensé, à Vienne, comme un précurseur. — Cf. Alexander Mette, *Nietzsche 'Geburt der Tragödie' in psychoanalytischer Beleuchtung* (Imago, XVIII, 1932).

8. C'est-à-dire au *Facteur de la vérité* (Poétique 21) et à un travail inédit de Sarah Kofman sur Nerval.

9. Denoël, « Freud et son temps », 1972 (traduction de Philippe Rousseau). Je conserverai ici le titre de « La mélodie obsédante ».

10. C'est d'ailleurs pourquoi il était aisé de détacher cette partie d'un ensemble qui est, lui, dans le style de l'essai.

11. *Fragment of a great Confession / A psychoanalytical Autobiography* (New York, Farrar, Stauss and Giroux, 1949) ; trad. fçse. par Jacqueline Bernard (Denoël, « Freud et son temps », 1973). — L'expression « fragment d'une grande confession » est de Goethe, qui désignait par là son œuvre entière.

12. *Geständniszwang und Strafbedürfnis* (1925), trad. fçse. par Sylvie Laroche et Massimo Giacometti : *Le Besoin d'avouer,* Payot, 1973. — Cf. *Le Psychologue surpris* (Denoël, « Freud et son temps », 1976, trad. fçse. par Denise Berger), ch. 2, à propos de la communication comme fonction du psychisme : « Notre matériel psychique doit aussi aspirer à nous informer sur les processus psychiques d'autrui. Nous comprenons cet effort primaire car la communication sert la décharge psychique. Cet effort trouve donc sa motivation profonde dans l'économie du psychisme. Rappelons-nous que pour Freud les mortels ne sont pas faits pour garder un secret : " La trahison de soi nous sort par tous les pores " » (p. 59).

On pourra lire encore, sur ce motif de l'aveu (et donc aussi de la psychanalyse comme confession de ce qu'on ignore et, par là même, théorie de la confession), les chapitres 22 et 23 du *Fragment d'une grande confession* (en particulier, p. 365 sq.).

13. Cf. la « Note préliminaire » (*La Soixantaine*).

14. Cf. *Fragment...,* p. 218-219. Et, cela va de soi, *Ecouter avec la troisième oreille* (1948), trad. fçse. par Edith Ochs, Epi, 1975. J'y reviens plus loin. Il faut signaler cependant que ce livre, écrit aux Etats-Unis, reprend et vulgarise les thèses du *Psychologue surpris,* tout en rectifiant subrepticement et fermement l'idéologie de la psychanalyse américaine.

15. Voir *Le Rituel,* trad. fçse. par M.-F. Demet, Denoël, « Freud et son temps », 1974

16. *Ibid.,* p. 184-185.

17. *Ibid.,* p. 240 sq.

19. *Ibid.,* p. 257.

20. Compte non tenu de la problématique « sociologique » de l'origine ou de l'émergence du sujet, telle qu'elle se développe dans *Totem et tabou* et surtout dans *Psychologie collective et analyse du Moi.* Mais on n'aurait pas trop de mal à montrer que les deux instances en question y sont en concurrence, et que la théorie du sujet ne s'y réassure pas davantage.

21. Cf. *Le Moi et le Ça,* in *Essais de psychanalyse,* Payot, P.B.P., 1964.

22. Cf. en particulier *Ecouter avec la troisième oreille,* 1, 3, 4 et 7 (où Mahler est associé à « la voix du père »).

23. L'identification (rivalisante) de Mahler à von Bülow est l'identification au chef d'orchestre. Elle se double d'une identification à Beethoven comme compositeur — et compositeur de symphonies.

24. Au demeurant *avoué*, comme on peut s'en douter, et, de toute façon, de notoriété publique. Cf. *Trente ans avec Freud* (trad. fçse. par E. Sznycer, Complexe/P.U.F., 1975), en particulier le chapitre 3.

25. *Le Grain de la voix*, in *Musique en jeu*, 9.

26. *Fragment...*, p. 218. — Sur Goethe, artiste plastique, *Ibid.*, p. 102 : « Goethe n'a-t-il pas dit : " En poésie ma règle a été le principe d'objectivité. Je suis un artiste plastique " ».

27. *Fragment...*, p. 280-281. Déclarations analogues dans *Le Psychologue surpris, Ecouter avec la troisième oreille*, etc.

28. *Le Psychologue surpris*, p. 51-52 (cf. *Le Besoin d'avouer*, p. 267 sq. et *Ecouter avec la troisème oreille*, p. 131)

29. *Ibid.*, p. 249-250. Dans le *Fragment...*, Reik cite *in extenso* un autre texte de Goethe portant le même titre, mais adressé au Professeur August Nake, de Bonn, qui s'était rendu à Strasbourg en 1822, un peu à la manière de Lenz, afin de « revivre sur place la jeunesse de Goethe à Sesenheim » et avait rédigé sur ce « pèlerinage » un mémoire qui fut montré à Goethe. On y trouve en particulier la formule suivante : « la contemplation et le reflet moral du passé ne lui conservent pas seulement la vérité de la vie, mais l'élèvent à un niveau supérieur. De même les phénomènes entoptiques ne s'estompent pas d'un miroir à l'autre, mais sont intensifiés par la répétition même » (p. 55).

30. *Le Psychologue surpris*, p. 252.

31. *Ibid.*, p. 254.

32. Je renvoie évidemment à *Freud et la scène de l'écriture*, de J. Derrida.

33. Cf. entre autres *Trente ans avec Freud*, où Reik rapporte cette remarque de Freud : « Il ne fait aucun doute qu'on exprime aussi son caractère par son écriture. Quel dommage que la compréhension en soit si ambiguë et l'interprétation si incertaine ! La graphologie ne relève pas encore de la recherche scientifique » (p. 31).

34. *Le Besoin d'avouer* (en anglais : *The Compulsion to confess*) : « Dans tous ces exemples le terme *bekennen* (ou « confesser ») n'a pas du tout la signification particulière qu'on lui attribue aujourd'hui. Et que dire du mot allemand *Beichte* (confession) qui est utilisé comme synonyme d'aveu ? Il dérive de l'ancien allemand *pijehan* qui signifie tout simplement parler (...). A l'instar de *bekennen* ou *gestehen*, le terme latin *confiteri*, d'où dérive l'anglais *to confess* signifiait simplement à l'origine dire quelque chose avec emphase, etc. » (p. 269-270).

35. *Fragment...*, p. 195-196. Cf. *Trente ans avec Freud :* « Freud a revu et corrigé comme suit la maxime bien connue « Style est l'histoire de l'homme » <sic>. Ce faisant, il ne voulait pas simplement dire que des influences littéraires *façonnent* le style de l'individu, mais bien que le développement et les expériences d'un individu participent au *moulage* de son style » [je souligne] (p. 11).

36. *Psychologie collective et analyse du Moi*, ch. 7.

37. Entre les deux lignées, il y a (toujours) la figure de Goethe qui, plus que « l'artiste complet », représente une sorte de « génie universel ».

38. 1953 — Editions des Grandes Têtes molles de notre époque, sans lieu ni date. Le texte est la transcription non corrigée ni revue d'un séminaire. Une version correcte, due à J.-A. Miller, a depuis lors été publiée par la revue *Ornicar ?* (mai 1979).

39. Les deux exemples choisis par Lacan sont, chaque fois, des cas de névrose obsessionnelle — la question restant ouverte de savoir ce qui voue cette « formation », comme dit Lacan, au mythique, c'est-à-dire aussi bien au mimétique.

40. Pour le maintien qu'elle conserve au premier plan, ajoutait-il, du « rapport fondamental à la mesure de l'homme » — soit « ce rapport interne, qui ne peut en quelque sorte jamais être épuisé, qui est cyclique,

fermé sur lui-même, ce rapport de mesure de l'homme à lui-même (...) qu'est l'usage du langage, l'usage de la parole ».

41. C'est-à-dire — et tout cela est assez proche de Lévi-Strauss — comme ce qui « donnant une formule discursive à ce quelque chose qui ne peut être transmis dans la définition de la vérité, puisque la définition de la vérité ne peut s'appuyer que sur elle-même », a par conséquent sa juste place dans cet « art » des relations intersubjectives ou cette sorte bien particulière d'anthropologie qu'est la psychanalyse.

42. On se souvient entre autres exemples que dans *Psychologie collective et analyse du Moi,* Freud introduit l'identification (ch. 6 *in fine*) au titre des « attachements affectifs » non libidinaux (anté-sexuels), — ce qui renvoie à toute la problématique (ou la difficulté) du « narcissisme primaire ».

43. Qu'il serait évidemment nécessaire de relire ici et d'arracher à la simplification dont il a été victime. En particulier quant au rôle de la langue (et donc de la mère) dans la phase initiale de suppléance (à la prématuration).

44. A propos, essentiellement, de Nietzsche et de Jünger. Cf. *Typographie.*

45. Dans *Le Stade du miroir,* il est explicitement question de *Gestalt* et de fiction.

46. Cf. sur ce point Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman* (Grasset, 1972).

47. Roman d'amour par imitation de l'épisode de Sesenheim — et où la première femme de Reik est impliquée. On ne saurait en dire autant de « La mélodie obsédante » qui ne souffle mot de l'amour (passionné et lointain) que Reik porta longtemps à Alma Mahler (cf. *Remenbering Reik* de J. Palaci in *Le Psychologue surpris,* p. 10).

48. *Fragment...,* p. 187:

49. Et qu'on ne retrouve aussi nettement ailleurs — surtout pas dans le *Fragment d'une grande confession* (où, il est vrai, la musique n'est pas en question).

50. Cf. entre autres *Trente ans avec Freud,* p. 11.

51. A prendre en compte, dans les termes de Lacan, le repli du mythique lui-même à l'intérieur de la théorie du mythe et par conséquent *aussi* l'espèce d'écartement abyssal, où tremble toute réassurance narcissique, entre désir de savoir et « volonté de génie » — ce que Lacan, ne se rapportant qu'à l'analyse reikienne du « cas Goethe », sans référence aucune à son cadrage mimético-autobiographique, ne pouvait pas faire.

52. Je renvoie, ici même, à *L'Oblitération.*

53. L'enjeu, dans tout le livre, est parfaitement clair pour Reik. Par exemple : « Aussi sot que cela semble maintenant, j'ai dû exagérer de façon grotesque, dans mes rêveries, l'importance et la signification de cette étude et lui attribuer une place unique dans la littérature analytique » (p. 208).

54. Cf. *Besoin d'avouer,* II, 7 — en particulier p. 259 et 265-266, où le soulagement de la culpabilité par l'aveu est directement référé à la tragédie et à la catharsis aristotélicienne.

55. Cf. p. 46 et 82-83 (modèle et répétition du modèle ; Sesenheim et *Le Vicaire de Wakefield*) ; p. 177 (modelage, style et double) ; p. 195 sq. (destin) et p. 157 : « Freud a observé que les êtres ont tendance à avoir toute leur vie le même genre d'aventures, comme si le destin les plaçait chaque fois dans des situations semblables. Il a montré que ce destin provient du fond d'eux-mêmes et dépend de tendances inconscientes qui décident de leurs actes. Il importe peu que ceux-ci aient des conséquences plaisantes ou déplaisantes, la contrainte répétitive est plus forte que le principe de jouissance. Avant Freud, Nietzsche avait déjà constaté que les gens ayant un certain caractère ont des aventures typiques répétitives. Goethe

s'en est aperçu bien avant eux ; on dirait qu'un démon s'est acharné à faire échouer toutes ses amours durant la période la plus décisive de son existence ».

56. Du coup, il faudrait au moins essayer, pourquoi ne lirait-on pas *La Phénoménologie de l'Esprit* comme une « autobiographie » de l'Absolu comme Sujet ?

57. Voire, tout simplement, une analyse de Mahler. En toile de fond de tout le procès agonistique avec Freud, il y a évidemment la fameuse « analyse » de Mahler par Freud (en une après-midi !) que Reik demande à Freud de lui raconter (voir la lettre de Freud citée dans « La mélodie obsédante », p. 169).

58. « Il n'est sur terre aucune musique / qu'on pourra jamais comparer à la nôtre » (*La Vie céleste,* poème extrait du *Cor enchanté de l'enfant* d'Arnim et Brentano). Ce poème constitue le texte du *Lied* sur quoi s'achève la Quatrième Symphonie de Mahler.

59. Ou au nom de l'auteur, parfois aussi aux circonstances — mais cela ne concerne pas spécifiquement la musique. C'est pourtant le « fil d'Ariane » de l'auto-analyse de Reik : l'identification, à la mort d'Abraham, de la position de Reik à celle de Mahler à la mort de von Bülow.

60. *Psychopathologie de la vie quotidienne,* trad. S. Jankélévitch, Payot, P.B.P., 1973, p. 224.

61. Question, encore, nietzschéenne. Elle fait l'objet d'une longue démonstration, au début de *La Naissance de la tragédie,* lorsque Nietzsche rend raison de la forme strophique du *Volkslied.*

62. Cf. *Le Psychologue surpris,* ch. 28 : « Le souvenir [d'une mélodie] peut aussi bien faire totalement défaut. Ce qui ne manque pas d'habitude, c'est l'impression de cette mélodie, son contenu affectif, ce que veulent exprimer, ce que disent les sons — en quoi il n'est pas du tout essentiel que je me rappelle le texte ou même que je le connaisse » (p. 254).

63. Je renvoie, ici même, à *La Scène est primitive.*

64. Et ne manque pas de rappeler l'anecdote de Bruckner qui ne pouvait pas supporter l'audition du 2e Acte de *Tristan* et devait se réfugier aux toilettes pour se masturber.

65. Voir les *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* in *Essais de psychanalyse.*

66. Cf. dans *L'Inquiétante Etrangeté* tout ce qui se rapporte à la représentation de la mort et à la toute-puissance des pensées (*Essais de psychanalyse appliquée,* Gallimard-Idées, 1971, p. 195 et 203).

67. Y compris du reste au sens que lui donne Heidegger dans *Qu'est-ce que la métaphysique ?* par exemple.

68. *L'Inquiétante Etrangeté,* p. 185-188.

69. Voir *La Naissance de la tragédie,* mais aussi *Psyché* d'Erwin Rohde (en particulier tout ce qui concerne le ménadisme et le corybantisme grecs, tels que Platon et Euripide s'en sont faits l'écho, le traitement « homéopathique » — par les instruments à vent surtout (l'aulos) — de la « manie », de la possession et de l'orgiasme sacré, etc. dans les chapitres 8 et 9) et Jeanmaire, *Dionysos* (Payot, 1951, p. 105 sq.).

En ce qui concerne l'analyse « stylistique » des symphonies de Mahler et leur comparaison avec des formes littéraires ou philosophiques, il faut lire le *Mahler* d'Adorno — en particulier les chapitres 1 à 4.

70. On peut se reporter ici à Didier Anzieu, *L'Enveloppe sonore du Soi* (Nouvelle revue de psychanalyse, n° 13, printemps 1976, « Narcisses »), encore que dans sa détermination d'une sorte de narcissisme « acoustique », s'opère un glissement constant de l'acoustique au linguistique (au verbal) et se maintienne par conséquent l'essentiel des partages classiques (la double articulation par exemple) que la prise en compte de la « signifiance » musicale devrait justement permettre de solliciter.

71. Repris en partie dans *Ecouter avec la troisième oreille* (ch. 28).

72. *Le Psychologue surpris,* p. 137.
73. *Ibid.,* p. 139-140.
74. *Ibid.,* p. 143-144.
75. Mobilisant même, en arrière-plan, une physique et une cosmologie (mouvements saisonniers, astraux, flux et reflux, etc.), bref, toute une énergétique générale fondée, à la manière de Freud, sur le dualisme réglé des forces.
76. *Ibid.,* p. 149. La formule est de von Bülow.
77. Cf. ch. 5, sur le rythme des pulsions de vie et de mort (voir aussi, sur le rythme des pulsions sexuelles, les *Trois essais...*).
78. Cf. trad. fçse., Gallimard, 1965, p. 181 sq.
79. Gallimard, 1966, p. 327 sq.
80. *Ibid.,* p. 330.
81. Fink/Heidegger, *Héraclite,* Gallimard, 1973, p. 80-81. — Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei der Griechen,* Rowohlt, 1958 (en particulier le chapitre 2).
82. *Op.cit.,* p. 332 : *métarrhuthmizesthai,* dans le *Timée* (46, a), est utilisé au sens de « reproduire la forme en parlant des images que les miroirs renvoient ».
83. *Ibid.,* p. 331. Cf. aussi bien l'usage de « type » et « frappe » en argot.
84. Cf. *Typographie.*
85. *Op. cit.,* p. 333.
86. *République,* III, 399 e sq.
87. Voir ici même *Nietzsche apocryphe.*
88. Tu es le repos,/La douce paix,/Tu es le désir/Et ce qui l'apaise — Je te consacre,/Envahi de joie et de douleur,/Mes yeux et mon cœur/Pour demeure — Descends en moi/Et ferme/Tout doucement/La porte derrière toi... (Fr. Rückert). Texte du *Lied D. 776* (op. 59, n° 3) de Schubert. — Admettons que ces pages sont dédiées à la voix de Gundula Janowitz.
89. *Le Rituel,* p. 246.
90. *Ibid.,* p. 256-257.
91. *Ibid.,* p. 280 sq. et surtout 288-303. — *Le Psychologue surpris,* ch. 20.
92. *L'Inquiétante étrangeté,* p. 199.
93. *Musique et inconscient,* trad. M. Schneider, in *Musique en jeu,* 9.
94. Trad. M.-J. Béraud-Villars et A. Ravaute, in *Poèmes,* Seghers, 1963.

TABLE

LA FABLE (Littérature et philosophie) 7

LE DÉTOUR 31
Fatum libellorum 35
Le peuple du discours 40
Force et langage 46
Le rythme de la langue 50
La monstruosité 61

NIETZSCHE APOCRYPHE 75
« Question de littérature » 77
Poïesis et *Dichtung* 82
Qu'est-ce que le *Zarathoustra* de Nietzsche ? .. 91
Nietzsche à « Iéna » 93
Le *Zarathoustra* d'Aristote 100
La dissimulation — La dissimilation 106

L'OBLITÉRATION 111
L'accès (1) : lire Heidegger 113
Le stratagème de l'é-loignement 122
La (dé)constitution du sujet 138
Conjurer la folie : l'appropriation de l'impensé . 152
L'opération sur l'œuvre (la désorganisation) .. 160
L'accès (2) : dérouter la sauvegarde 170

LA SCÈNE EST PRIMITIVE 185
La scène de l'anti-scène 188
Freud et Nietzsche : Aristote 192
La mort obscène 203
Theatrum analyticum 207
L'épreuve éthique de l'abîme 211

L'ÉCHO DU SUJET 217
Légendes 219
Sujet (l'autobiographie, la musique) 221
Document 228
La musique en amorce 232
Deuil et rivalité 236
Le style et l'accent : écouter voir 243
« Le roman est un miroir... » 250
L'agonie 262
Dopo le parole 266
Mimésis et *Unheimlichkeit* 277
Le rythme, le type, le caractère 285
La clôture maternelle 294

Déjà parus
dans la même collection
chez d'autres éditeurs :

Elisabeth de Fontenay
LES FIGURES JUIVES DE MARX

Sarah Kofman
CAMERA OBSCURA, DE L'IDÉOLOGIE

Jean-Luc Nancy
LA REMARQUE SPÉCULATIVE

Sarah Kofman
QUATRE ROMANS ANALYTIQUES

Aux Editions Aubier-Flammarion

Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman
Ph. Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy
Bernard Pautrat
MIMÉSIS DES ARTICULATIONS

Jean-Luc Nancy
LE DISCOURS DE LA SYNCOPE
I. LOGODAEDALUS

Nicolas Abraham
Maria Torok
Cryptonymie
LE VERBIER
DE L'HOMME AUX LOUPS

Sylviane Agacinski
APARTE
CONCEPTIONS ET MORTS DE
SÖREN KIERKEGAARD

François Laruelle
LE DÉCLIN DE L'ÉCRITURE

Nicolas Abraham
Maria Torok
L'ÉCORCE ET LE NOYAU

Sarah Kofman
ABERRATIONS
Le devenir-femme d'Auguste Comte