

Le feu et le récit

Collection dirigée par Lidia Breda

106-78
A3
201

Giorgio Agamben

Le feu
et le récit

*Traduit de l'italien
par Martin Rueff*

Retrouvez l'ensemble des parutions
des Éditions Payot & Rivages sur
payot-rivages.fr

Titre original : *Il fuoco e il racconto*

© 2014, Nottetempo srl
© 2015, Éditions Payot & Rivages
pour la traduction française
106, boulevard Saint-Germain – 75006 Paris

Le feu et le récit

À la fin de son livre sur la mystique juive, Scholem raconte cette histoire qui lui avait été transmise par S. J. Agnon :

Quand le Baal Shem avait une tâche difficile devant lui, il allait à une certaine place dans les bois, allumait un feu et méditait en prière, et ce qu'il avait décidé d'accomplir fut fait. Quand, une génération plus tard, le « Maggid » de Meseritz se trouva en face de la même tâche, il alla à la même place dans les bois et dit : Nous ne pouvons plus allumer le feu, mais nous pouvons encore dire les prières – et ce qu'il désirait faire devint la réalité. De nouveau une génération plus tard, Rabbi Moshe Leib de Sassov eut à accomplir cette même tâche. Et lui aussi alla dans les bois et dit : Nous ne pouvons plus allumer un feu et nous ne connaissons plus les méditations secrètes qui appartiennent à la prière, mais nous savons la place dans les bois où cela s'est passé, ce doit être suffisant ; et cela suffit. Mais quand une autre génération fut passée et que Rabbi Israël de Rishin, invité à accomplir la même tâche, s'assit sur

son fauteuil doré dans son château, il dit : Nous ne pouvons plus allumer le feu, nous ne pouvons plus dire les prières, nous ne savons plus la place mais nous pouvons raconter l'histoire de comment cela s'est fait. Et encore une fois cela suffit¹.

Il est possible de lire cette anecdote comme une allégorie de la littérature. L'humanité, dans le cours de son histoire, s'éloigne toujours davantage des sources du mystère et perd peu à peu le souvenir de ce que la tradition lui avait enseigné sur le feu, sur le lieu et la formule – mais les hommes peuvent encore raconter l'histoire de tout cela. Ce qui reste du mystère est la littérature et « ce, commente le rabbin en souriant, doit être suffisant ». Le sens de ce « cela suffit » n'est pourtant pas aisé à saisir, et le destin de la littérature dépend peut-être de la manière dont on peut le comprendre. Dès lors qu'on le conçoit simplement dans le sens où la perte du feu, du lieu et de la formule constitue en quelque sorte un progrès et que le fruit de ce progrès (la sécularisation) est la libération du récit de ses sources mythiques et la constitution de la littérature – devenue autonome et majeure – dans une sphère séparée, la culture, alors ce « cela

1. Gershom Scholem, *Les Grands Courants de la mystique juive* (1941), trad. de Marie-Madeleine Davy, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2014, p. 505-506 [trad. modifiée].

suffit » devient véritablement énigmatique. Cela suffit – mais à quoi ? Pourrait-on se satisfaire d'un récit qui n'aurait plus le moindre rapport avec le feu ?

Au reste, en disant « nous pouvons raconter l'histoire de comment cela s'est fait », le rabbin affirmait exactement le contraire. « Comment cela s'est fait » signifie perte et oubli, et ce que le récit raconte est justement l'histoire de la perte du feu, du lieu et de la prière. Tout récit – toute la littérature – est, en un certain sens, mémoire de la perte du feu.

Que le roman dérive du mystère est un fait désormais acquis par l'historiographie littéraire. Kerényi et Reinhold Merkelbach, après lui, ont démontré l'existence d'un lien générique entre les mystères païens et le roman antique, dont les *Métamorphoses* d'Apulée (où le héros a été transformé en âne finit par trouver le salut au cours d'une cérémonie d'initiation aux mystères) constituent un document particulièrement convaincant. Ce lien se manifeste en ce que, exactement comme dans les mystères, nous pouvons voir dans les romans une vie individuelle se lier à un élément divin ou à tout le moins surhumain, de telle manière que les épisodes et les aventures d'une existence humaine acquièrent une signification qui les dépasse et les constitue en mystère. Tout comme l'initié, en assistant dans la pénombre d'Éleusis à l'évocation

mimée ou dansée du rapt de Coré par Hadès et de sa réapparition terrestre au printemps, pénètre lui aussi les mystères pour y trouver une espérance de salut pour sa vie, de même le lecteur, en suivant l'intrigue de situations et d'événements que le roman entrelace avec pitié ou terreur autour de son personnage, participe aussi d'une certaine manière au destin de ce dernier, ne peut manquer d'immiscer sa propre existence dans la sphère du mystère.

Ce mystère cependant s'est défait de tout contenu mythique et de toute perspective religieuse et peut se révéler, à ce titre, d'une certaine manière désespéré, comme c'est le cas pour Isabelle Archer dans le roman d'Henry James ou pour Anna Karénine ; il peut aller jusqu'à montrer une vie qui a perdu tout son mystère, comme dans les vicissitudes d'Emma Bovary ; quoi qu'il en soit, si c'est bien de roman qu'il s'agit, il y aura une initiation, si misérable fût-elle, et fût-elle simplement une initiation à la vie et à son gâchis. Il appartient à la nature du roman d'être tout à la fois perte et commémoration du mystère, égarement et évocation de la formule et du lieu. Si le roman, comme cela semble être toujours davantage le cas, laisse s'effacer la mémoire de sa relation ambiguë avec le mystère, s'il fait disparaître toute trace du salut précaire et fragile d'Éleusis et qu'il prétend ne pas avoir besoin de la formule ou pire, s'il dilapide le mystère dans un mélange de faits privés, alors

c'est la forme même du roman qui disparaît en même temps que le souvenir du feu.

L'élément dans lequel le mystère se défait et se perd est l'histoire. C'est un fait sur lequel il convient toujours de revenir : un même terme désigne aussi bien le cours chronologique des affaires humaines que ce que la littérature raconte, aussi bien le geste de l'historien et du chercheur que celui du narrateur. Nous ne pouvons accéder au mystère qu'à travers une histoire et cependant – ou peut-être devrait-on dire, en effet – l'histoire est ce en quoi le mystère a éteint ou caché ses feux. Dans une lettre de 1937, Scholem essaie de méditer – à partir de son expérience personnelle de spécialiste de la *qabbalah* – sur les conséquences de ce nœud qui lie deux éléments en apparence contradictoires comme la vérité mystique et l'enquête historique. Il proposait d'écrire « non pas l'histoire, mais la métaphysique de la cabale » ; et, cependant, il se rendit immédiatement compte qu'il n'était pas possible d'accéder au noyau mystique de la tradition (*qabbalah* signifie « tradition ») sans traverser « le mur de l'histoire ».

La montagne [c'est ainsi qu'il appelle la vérité mystique] n'a besoin d'aucune clef ; il suffit seulement de pénétrer le rideau de brouillard qui l'entoure. Pénétrer ce rideau : voilà ce que j'ai tenté de faire. Peut-être vais-je rester bloqué dans le brouillard, peut-être

vais-je aller au-devant, pour ainsi dire, d'une « mort professorale » ? La nécessité de la critique historique et de l'historiographie critique, même quand elle requiert des sacrifices, ne peut, cependant, être remplacée par rien d'autre. Certes, l'histoire peut sembler en définitive une illusion, mais il s'agit d'une illusion sans laquelle, dans la réalité temporelle, il n'est pas possible de pénétrer l'essence des choses. Cette totalité mystique de la vérité, dont l'existence vient à manquer quand on la projette dans le temps historique, ne peut apparaître aujourd'hui aux hommes que dans la discipline légitime du commentaire et dans le miroir singulier de la critique philologique. Mon travail, aujourd'hui comme au premier jour, vit au sein de ce paradoxe, dans l'espérance d'une véritable communication de la montagne et du déplacement le plus invisible, le plus infime de l'histoire, qui permette à la vérité de surgir de l'illusion du « développement »¹.

La tâche, que Scholem qualifie de paradoxale consiste, selon l'enseignement de son maître et ami Walter Benjamin, à transformer la philologie en une discipline mystique. Comme dans toute expérience mystique, il faut se plonger corps et âme dans l'opacité et dans les brouillards de l'enquête philologique, avec ses archives tristes et grises, avec ses manuscrits illisibles et ses gloses

1. Gershom Scholem, *Briefe*, vol. I, Munich, Beck, 1994, p. 471 *sq.*

abstruses. Le risque de se perdre dans la pratique philologique, de perdre de vue – à cause de la *coniunctivis professoria* que cette pratique comporte – l'élément mystique que l'on se propose d'atteindre est très fort. Mais tout comme le Graal s'est perdu dans l'histoire, de la même manière le chercheur doit se perdre dans sa *quête*¹ philologique, parce que cette perte est justement la seule garantie du sérieux de sa méthode, qui est indissolublement une expérience mystique.

Si faire de l'histoire et raconter une histoire sont, en vérité, un seul et même geste, alors l'écrivain lui-même se trouve face à une tâche paradoxale. Il lui faudra croire uniquement et de manière intransigeante à la littérature – c'est-à-dire à la perte du feu, il lui faudra s'oublier dans l'histoire qu'il tisse autour de ses personnages et, cependant, fût-ce à ce prix, il lui faudra discerner au fond de l'oubli les éclats de lumière noire qui proviennent du mystère perdu.

« Précaire » signifie ce qu'on obtient à travers une prière (*praex*, requête verbale, distincte de *quaestio*, une requête faite avec tous les moyens, fussent-ils violents) et qui pour cette raison se révèle fragile et aventureux. Et la littérature est aventureuse et précaire, si elle veut se maintenir dans un rapport juste avec le mystère. Tout comme

1. En français dans le texte.

l'initié d'Éleusis, l'écrivain procède dans le noir et la pénombre sur un sentier suspendu entre dieux infernaux et dieux supérieurs, entre oubli et souvenir. Il y a toutefois un fil, une sorte de sonde lancée vers le mystère, qui lui permet de mesurer la distance qui le sépare du feu. Cette sonde, c'est la langue, et c'est sur la langue que les intervalles et les ruptures qui séparent le récit du feu se marquent comme des blessures implacables. Les genres littéraires sont les plaies que l'oubli du mystère trace sur la langue : tragédie et élégie, hymne et comédie ne sont rien d'autre que les modes dans lesquels la langue pleure son rapport perdu au feu. Aujourd'hui les écrivains ne semblent plus s'aviser de ces blessures. Ils avancent comme aveugles et muets sur l'abîme de leur langue et n'entendent pas la plainte qui monte, ils croient utiliser la langue comme un instrument neutre et ne perçoivent pas le bégaiement rancunier qui exige la formule et le lieu, qui demande des comptes et appelle à la vengeance. Écrire signifie : contempler la langue, et qui ne voit pas et n'aime pas sa langue, qui ne sait pas épeler sa frêle élégie ni percevoir son hymne étouffé, celui-là n'est pas un écrivain.

Le feu et le récit, le mystère et l'histoire sont les deux éléments indispensables de la littérature. Mais comment un élément dont la présence apporte la preuve irréfutable de la perte de l'autre, peut-il témoigner de cette absence, en conjurer l'ombre et

le souvenir ? Là où il y a récit, le feu s'est éteint, là où il y a mystère, il ne peut y avoir d'histoire.

Dante a su résumer en un vers la situation de l'artiste face à cette tâche insurmontable : « *ch'a l'abito de l'arte ha man che trema* » [« qui a l'usage de l'art a la main qui tremble »] (*Paradis*, XIII, 78). La langue de l'écrivain – comme le geste de l'artiste – est un champ parcouru de tensions polaires dont les extrêmes sont le style et la manière. « L'usage de l'art », c'est le style, la possession parfaite de ses moyens, où l'absence du feu est assumée de manière péremptoire, parce que tout est dans l'œuvre et que rien ne peut lui manquer. Il ne saurait y avoir, il n'y a jamais eu de mystère, parce que celui-ci est entièrement exposé ici et maintenant pour toujours. Mais dans ce geste impérieux se produit parfois un tremblement, quelque chose comme une vacillation intime, dans laquelle brusquement le style se met à s'échapper, les couleurs à déteindre, les mots à balbutier, la matière à coaguler et à déborder. Ce tremblement est la manière, qui, dans la déposition de l'usage, atteste une fois encore l'absence du feu et son excès. Et en chaque écrivain véritable, en chaque artiste, il y a toujours une manière qui prend les distances du style, un style qui se désapproprie en manière. Et c'est ainsi que le mystère défait et desserre la trame de l'histoire, et que le feu attaque et consume la page du récit.

Henry James a raconté une fois comment naissent ses récits. Au début, il n'y a que ce qu'il appelle une *image en disponibilité*, la vision isolée d'un homme et d'une femme encore privés de toute détermination. Ils se présentent donc « disponibles » pour que l'auteur puisse tisser autour d'eux l'intrigue fatale des situations, relations, rencontres et épisodes qui les « fera émerger de la manière la mieux adaptée », pour les faire devenir, à la fin, ce qu'ils sont, « la complication qu'ils ont le plus de chances de produire et de sentir ». À savoir : des personnages.

Ainsi, cette histoire qui, page après page, raconte leurs succès et leurs échecs, leur salut et leur damnation, les exhibe et les révèle est, en même temps, la trame qui les renferme dans un destin, constitue leur vie comme un *mysterion*. Elle ne les fait « émerger » que pour les renfermer dans une histoire. À la fin, l'image n'est plus « disponible », elle a perdu son mystère, elle ne peut plus que périr.

Dans la vie des hommes il arrive aussi quelque chose de semblable. Certes, dans son cours inexorable, l'existence, qui semblait à ses débuts si disponible, si riche de possibilités, perd peu à peu son mystère et éteint un à un ses feux. Elle finit par n'être plus qu'une histoire, insignifiante et désenchantée comme toute histoire. Mais un jour, soudain, — peut-être pas le dernier, le pénultième —, elle retrouve un moment son enchantement, elle

paie d'un coup sa désillusion. Ce qui a perdu son mystère est alors vraiment et de manière irréparable mystérieux, vraiment et de manière irréparable indisponible. Le feu qui peut seulement être raconté, le mystère qui s'est tout entier consumé en une histoire, nous coupe maintenant la parole, se referme pour toujours en une image.

Mysterium burocraticum

Nulle part peut-être comme dans les images du procès d'Eichmann à Jérusalem on ne peut saisir la correspondance intime et inavouable qui unit le mystère de la faute et le mystère de la peine. D'un côté, enfermé dans sa cage de verre, l'accusé qui ne semble reprendre son souffle et ne se sentir chez lui que lorsqu'il peut énumérer de manière pointilleuse les sigles des bureaux qu'il a occupés et corriger les imprécisions de l'accusation quant aux chiffres et aux acronymes ; de l'autre côté, torse bombé face à lui, le procureur qui le menace, avec la même obstination, armé de sa pile infinie de documents mentionnés l'un après l'autre avec leur monogramme officiel.

Il y a ici, au sens propre – au-delà des grotesques qui encadrent le dialogue de cette tragédie dont ces deux figures sont les personnages – un arcane : le bureau IV-B4 qu'Eichmann occupait à Berlin, et Beth Hamishpath, la Maison du Jugement de Jérusalem, où se déroule maintenant son

procès, se répondent terme à terme, sont en une certaine mesure le même lieu, tout comme Hauser, le procureur qui l'accuse, est la doublure exacte d'Eichmann, située de l'autre côté du mystère qui les unit. Et l'un comme l'autre semblent en être conscients. Et si le procès est bien, comme on a pu le dire, un « mystère », il s'agit justement d'un mystère sans apaisement possible, qui tient ensemble en un réseau serré de gestes, d'actes et de paroles, la faute et la peine.

Ce qui est en jeu ici, ce n'est pas, comme dans les mystères païens, un mystère du salut, fût-il précaire ; et pas même – comme dans la messe, qu'Honoré d'Autun définit comme un « procès qui se déroule entre Dieu et son peuple » – un mystère de l'expiation. Le *mysterion* qui se célèbre dans la Maison du Jugement ne connaît ni salut ni expiation, car indépendamment de son issue, le procès est en lui-même la peine, que la condamnation ne fera que prolonger et confirmer, et que l'absolution ne peut en aucun cas affecter, puisque celle-ci est seulement la reconnaissance d'un *non liquet*, d'une insuffisance de jugement. Eichmann, son inénarrable défenseur Servatius, le sinistre Hauser, les juges, chacun dans leur accoutrement sordide, ne sont que les officiants pointilleux du seul mystère encore accessible à l'homme moderne : mystère non pas tant du mal, dans sa banalité ou sa profondeur (du mal il n'y a jamais mystère, mais

seulement apparence de mystère), que de la faute ou de la peine, ou plutôt de leur rapport indéfinissable que nous appelons Jugement.

Qu'Eichmann fût un homme commun, la chose est désormais entendue. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le fonctionnaire de police que l'accusation cherche à tout prix à présenter comme un assassin impitoyable, ait été un père exemplaire et un citoyen généralement bien intentionné. Le fait est que justement l'esprit de l'homme ordinaire constitue aujourd'hui pour l'éthique un casse-tête inexplicable. Quand Dostoïevski et Nietzsche s'aperçurent que Dieu était mort, ils crurent devoir en tirer la conséquence que l'homme allait devenir un monstre et un sujet d'opprobre, que rien ni personne ne pourrait plus arrêter dans ses délits les plus scélérats. La prophétie s'est révélée sans fondement – et en même temps, d'une certaine manière, exacte. Il y a bien, de temps à autre, aux fins fonds du Colorado, des adolescents qui prennent la vie de leurs copains de lycée à coups de fusil, et, dans les banlieues des métropoles, de petits délinquants comme de grands assassins. Mais ces derniers constituent, comme ce fut toujours le cas, et peut-être plus encore aujourd'hui, l'exception et non la règle. L'homme commun a survécu à Dieu sans trop de difficultés, et au contraire, il est aujourd'hui étonnamment respectueux des règles et des conventions sociales, instinctivement porté à

les observer et, au moins pour ce qui est des autres, enclin à évoquer leur sanction. C'est comme si la prophétie selon laquelle « si Dieu est mort, alors tout est permis », ne le concernait en rien : il continue à vivre de manière plausible en se passant fort bien des comforts de la religion et supporte avec résignation une vie qui a perdu son sens métaphysique et à l'égard de laquelle il semble au reste ne plus se faire aucune illusion.

Il y a bien, en ce sens, un héroïsme de l'homme commun. À savoir une espèce de pratique mystique quotidienne, qui veut que, tout comme le mystique, au moment d'entrer dans la « nuit obscure », rend opaques l'une après l'autre et dépose les puissances des sens (nuit de l'ouïe, nuit de la vue, du tact...) et de l'âme (nuit de la mémoire, de l'intelligence et de la volonté), de même, le citoyen moderne se défait avec ces puissances et presque distraitement de tous les caractères et attributs qui définissaient et rendaient vivable l'existence humaine. Et pour ce faire, il n'a pas besoin du pathos qui caractérisait les deux figures de l'humain après la mort de Dieu : l'homme du souterrain de Dostoïevski et le surhomme de Nietzsche. En laissant ces deux prophètes à leur place, vivre *etsi Deus non daretur* est pour lui l'état des choses le plus évident, quand bien même il ne lui serait pas donné de la choisir. La routine de l'existence métropolitaine, avec l'infinité de ses dispositifs désubjectivants et les

extases inconscientes qu'elle offre à bon marché, est, en l'occurrence, parfaitement suffisante.

C'est à cet être approximatif, à ce héros sans la moindre tâche assignable qu'est réservée l'épreuve la plus ardue, le *mysterium burocraticum* de la faute et de la peine. Ce dernier a été pensé pour lui et c'est en lui seulement qu'il trouve son accomplissement cérémoniel. Comme Eichmann, l'homme commun connaît dans le procès son féroce moment de gloire, le seul où l'opacité de son existence acquiert une signification qui semble le transcender. Il s'agit toutefois, exactement comme dans la religion capitaliste selon Benjamin, d'un mystère sans salut ni rédemption, où la faute et la peine se trouvent intégralement incorporées dans l'existence humaine, à laquelle il ne saurait pour autant imaginer aucun au-delà, ni offrir aucun sens compréhensible. Il s'agit bien d'un mystère avec ses gestes impénétrables, ses aventures et ses formules arcanes : mais ce mystère s'est si bien écrasé sur la vie humaine, qu'il coïncide maintenant parfaitement avec elle, et qu'il ne laisse échapper aucun éclat venu d'ailleurs, ni aucune justice possible.

C'est en vertu de la conscience – ou plutôt du pressentiment – de cette atroce immanence que Franz Stangl, le commandant en chef du camp d'extermination de Treblinka, peut se déclarer jusqu'au dernier moment innocent, et en même

concéder que sa faute – il y avait donc faute –, consistait tout simplement à s'être trouvé là où il était : « J'ai la conscience tranquille pour ce que j'ai fait... mais j'étais là. »

En latin, le lien qui tient ensemble la faute et la peine se dit *nexus*. *Nectere* signifie « lier » et *nexus* est le « nœud », le *vinculum* avec lequel se lie celui qui prononce la formule rituelle. Les douze tables expriment ce « nœud » en établissant que *cum nexum faciet mancipiumque, uti lingua nuncupassit, ita ius esto* [quand (quelqu'un) se lie et prend la chose dans la main, comme la langue a dit, ainsi soit le droit]. Prononcer la formule revient à réaliser le droit, et celui qui, de cette manière, dit le *ius*, s'oblige, c'est-à-dire se lie à ce qu'il a dit, au sens où il devra répondre (qu'il sera donc coupable) de son manquement. *Nuncupare* signifie littéralement « prendre le nom », *nomen capere*, tout comme *mancipium* se réfère à l'acte de prendre en main (*manu capere*) la chose à vendre ou à acheter. Qui a pris le nom sur soi et a prononcé la parole établie ne peut la démentir ni la laisser tomber : il s'est lié à sa parole et devra la maintenir.

Ce qui signifie, très précisément, que ce qui unit la faute et la peine n'est autre que le langage. Avoir prononcé la parole rituelle est irrévocable, et c'est de la même manière que le vivant un jour, sans savoir comment ni pourquoi, a commencé à

parler. Être entré dans la langue est irrécusable. Le mystère de la faute et de la peine est donc le mystère du langage. La peine que l'homme paie, le procès qui, depuis quarante mille ans – à savoir depuis qu'il a commencé à parler –, est toujours en cours contre lui, n'est rien d'autre que la parole elle-même. « Prendre le nom », se nommer soi-même et les choses, signifie pouvoir se connaître et les connaître, pouvoir se maîtriser et les maîtriser ; mais cela signifie aussi se soumettre à la puissance de la faute et du droit. C'est pourquoi le décret ultime que l'on peut lire entre les lignes de tous les codes et de toutes les lois de la terre est ainsi formulé : « Le langage est la peine. En lui toutes les choses doivent entrer et en lui elles doivent périr selon la mesure de leur faute. »

Le mysterium burocraticum est alors la commémoration extrême de l'anthropogenèse, de l'acte immémorial à travers lequel le vivant, en parlant, est devenu homme, s'est lié à la langue. C'est pourquoi ce mystère concerne aussi bien l'homme ordinaire que le poète, aussi bien le savant que l'ignorant, la victime que le bourreau. C'est pourquoi aussi le procès est toujours en cours, car l'homme ne cesse de devenir humain et de rester inhumain, d'entrer et de sortir de l'humanité. Il ne se lasse pas, par conséquent, de s'accuser et de se prétendre innocent, de se déclarer, comme Eichmann, prêt à se pendre en public et néanmoins, innocent face à la loi. Et tant que l'homme ne viendra à bout de son

mystère – du mystère du langage et de la faute, c'est-à-dire, en vérité, du fait d'être et de ne pas encore être humain, du fait d'être et de n'être plus animal – le Jugement, dans lequel il est tout à la fois juge et accusé, ne cessera d'être renvoyé, il répétera continûment son *non liquet*.

Parabole et Règne

Dans les Évangiles, Jésus parle souvent en parabole, si souvent même que c'est de cette habitude de notre Seigneur qu'est venu notre verbe « parler », inconnu en latin classique : *parabolare*, c'est-à-dire parler comme le fait Jésus, qui « sans parabole ne disait rien » (*choris paraboles ouden elalei*, Mt 13, 34). Or, le lieu par excellence de la parabole est le « discours du Règne » (*logos tes basileias*). En Matthieu 13, 3-52, pas moins de huit paraboles (le semeur, le bon grain et l'ivraie, le sénevé, le levain, le trésor caché, le marchand et la perle, le filet jeté à la mer, le scribe) se suivent pour expliquer aux apôtres et à la foule (*ochlos*, la masse) comment il faut entendre le Royaume des cieux. La contiguïté entre Règne et parabole est si étroite et si constante qu'un théologien a pu écrire que « la *basileia* est exprimée dans la parabole comme parabole », et que « les paraboles de Jésus expriment le Règne de Dieu comme parabole¹ ».

1. Eberhard Jünger, *Paulus und Jesus : eine Untersuchung*

La parabole a la forme d'une comparaison. « Le Royaume des cieux est semblable (*homoia*) à un grain de sénevé... », « Le Royaume des cieux ressemble (*homoithe*) à un homme qui sème... » (selon Marc 4, 26 : « Il en est du royaume de Dieu comme d'un homme [*outos... os*] qui jette en terre la semence. ») La parabole institue donc une ressemblance entre le Royaume et quelque chose qui se trouve ici et maintenant sur la Terre. Ce qui signifie que l'expérience du Royaume passe par la perception d'une ressemblance et que sans la perception de cette ressemblance les hommes ne peuvent accéder à la compréhension du Royaume. D'où son affinité avec la parabole : la parabole exprime le Royaume des cieux comme parabole parce que ce dernier signifie avant toutes choses l'événement et la perception d'une ressemblance : avec la levure qu'une femme mélange à trois mesures de farine, avec le filet jeté à la mer pour remonter toute sorte de poissons. Et surtout avec le geste du semeur.

Les raisons que Jésus avance pour expliquer qu'il parle en paraboles sont elles-mêmes énigma-

zur Präzisierung der Frage nach dem Ursprung der Christologie, Tübingen, Mohr (1962), 2004 ; trad. italienne, *Paolo e Gesù. Alle origini della cristologia* ; trad. R. Bazzamo, Brescia, Paideia, 1978, p. 167.

tiques. En Matthieu 13, 10-17, aux apôtres qui lui demandent pourquoi il parle aux masses en paraboles, Jésus répond :

C'est que, leur répondit-il, à vous il a été donné de connaître les mystères des Royaumes des cieux, tandis qu'à ces gens-là, cela n'a pas été donné. Car celui qui a, on lui donnera et il aura du surplus, mais celui qui n'a pas, même ce qu'il a lui sera enlevé. C'est pour cela que je leur parle en paraboles : parce qu'ils voient sans voir et entendent sans entendre ni comprendre.

En vérité, les apôtres eux-mêmes n'ont pas compris, puisque, juste après, Jésus doit leur expliquer la parabole du semeur.

En Luc 8, 9-16, les raisons semblent différentes, puisque, après avoir redit qu'il est donné aux apôtres de connaître ces mystères du Royaume que les autres reçoivent en paraboles, « afin qu'ils voient sans voir et entendent sans comprendre », Jésus ajoute de manière évidemment contradictoire, « personne, après avoir allumé une lampe, ne la recouvre d'un vase ou ne la met sous un lit » et « rien n'est caché qui ne deviendra manifeste, rien non plus n'est secret qui ne doit être connu et venir au grand jour ». Les paraboles, selon un module rhétorique familier à l'Antiquité, proposent des discours chiffrés pour empêcher qu'ils ne soient compris par ceux qui ne doivent pas les comprendre ;

et pourtant, et au même moment, elles mettent le mystère en pleine lumière. Il est probable que les explications que Jésus donne de sa parole en parabole constituent à leur tour une parabole, qui sert d'introduction à la parabole du semeur (« Écoutez donc la parabole du semeur... »).

La correspondance entre le Règne et le monde, que les paraboles présentent comme une ressemblance, est aussi exprimée par Jésus comme une proximité dans la formule stéréotypée « le Royaume des cieux s'est rapproché (*eggiken*) » (Mt 3, 2 ; 10, 7 ; Mc 1, 15 ; Lc 10, 9). *Eggys*, « voisin », dont dérive le verbe *eggizo*, provient probablement d'un terme qui signifie « main » : la proximité du Royaume n'est donc pas seulement – comme on pourrait s'y attendre d'un événement eschatologique qui coïncide avec la fin des temps – d'ordre temporel, mais avant tout spatial : il se trouve littéralement « à portée de main ». Ce qui signifie que le Royaume, qui est par excellence la chose ultime, est essentiellement « proche » des pénultièmes choses auxquelles elle ressemble dans la parabole. La ressemblance du Royaume est aussi une proximité, le Dernier est à la fois proche et ressemblant.

La proximité spéciale du Royaume est attestée aussi par le fait qu'elle est exprimée dans les Évangiles par une singulière confusion entre

le présent et le futur. Ainsi, dans les béatitudes, alors que ceux qui pleurent *seront* consolés, que les doux *hériteront* de la terre, que les affamés de justice *seront* rassasiés, et que les purs de cœur *verront* Dieu, les pauvres d'esprit et les persécutés à cause de la justice, *sont* en revanche « béats », « parce que le Royaume des cieux leur appartient », comme si le syntagme « Royaume des cieux » exigeait un présent là où nous attendrions un futur. En Luc 11, 12, Jésus dit sans le moindre doute possible sur le temps du verbe que « maintenant est arrivé [l'aoriste *efthasen* exprime qu'un événement s'est produit ponctuellement] le Royaume des cieux » ; et en Marc 14, 25, nous trouvons un présent là où le contexte exigerait de manière tout aussi évidente un futur : « en vérité, je vous le dis, je ne *boirai* [*pio*, subjonctif aoriste] plus du produit de la vigne, jusqu'au jour où je bois (*pinon kainon*) le vin nouveau dans le Royaume de Dieu ». C'est peut-être en Luc 17, 20-21, que ce véritable seuil d'indifférence entre les temps se trouve exprimé de la manière la plus claire. Aux pharisiens qui lui demandent « Quand vient (*erchetai*) le Royaume de Dieu ? », Jésus répond : « La venue du Royaume de Dieu ne se laisse pas observer, et l'on ne dira pas : "Voici, il est ici !" ou bien : "Il est là". Car voici que le Royaume de Dieu est à portée de main [telle est la signification de *entos ymon*, et non pas, "au-dedans de vous"] ». La présence – parce qu'il s'agit bien

d'une présence – du Royaume a la forme d'une proximité. (L'invocation dans la prière de Matthieu 6, 10 : « que ton Règne vienne », ne contredit en rien cette apparente confusion des temps : comme le rappelle Benveniste, l'impératif, n'a pas, en vérité, de caractère temporel.)

C'est précisément parce que la présence du Royaume a la forme d'une proximité qu'elle trouve son expression la plus adaptée dans les paraboles. Et c'est ce lien spécial entre la parabole et le Royaume qui se trouve d'une certaine manière thématiqué dans la parabole du semeur. Dans son explication (Mt 13, 18-23), Jésus établit une correspondance entre ce qui a été semé et la parole du Royaume (*logos tès basileias* ; en Marc 4, 15, il est dit clairement que « le semeur sème le logos »). Ce qui a été semé au bord du chemin renvoie à quelqu'un qui « entend la Parole du Royaume sans la comprendre » ; « ce qui a été semé sur les endroits rocheux » renvoie à celui qui écoute la parole, mais fait preuve d'inconstance, et « se scandalise tout de suite face aux tribulations ou aux persécutions à cause de la Parole ». « Celui qui a été semé dans les épines, c'est celui qui entend la Parole, mais le souci du monde et la séduction de la richesse étouffent cette Parole, qui demeure sans fruit. Celui qui a été semé dans la bonne terre, c'est celui qui entend la Parole et la comprend. »

La parabole ne concerne donc pas immédiatement le Royaume, mais plutôt la « parole du Royaume », c'est-à-dire les paroles que Jésus lui-même a prononcées. La parabole du semeur est donc une parabole sur la parabole, dans laquelle l'accès au Royaume est comparé à la compréhension de la parabole.

Qu'il y ait une correspondance entre la compréhension de la parabole et le Royaume est sans doute la découverte la plus géniale d'Origène, à savoir le fondateur de l'herméneutique moderne, que l'Église a toujours considéré comme le meilleur des bons et, en même temps, comme le pire des mauvais. Origène, comme il le raconte lui-même, avait écouté d'un Juif une parabole selon laquelle

l'ensemble de l'écriture divinement inspirée, à cause de l'obscurité qui est en elle, ressemble à un grand nombre de pièces fermées à clef, dans une maison unique ; auprès de chaque porte est posée une clef, mais non pas celle qui lui correspond ; et ainsi les clefs sont dispersées auprès des pièces, aucune ne correspondant à la pièce près de laquelle elle est posée¹.

1. Origène, *Philocalie*, 1-20, *Sur les Écritures et Lettre à Africanus sur l'Histoire de Suzanne*, Marguerite Harl (dir.), Paris, Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n° 302, 1983, p. 245.

La clef de David « qui ouvre et personne ne refermera, qui ferme et personne n'ouvrira » est ce qui permet à la fois l'interprétation des Écritures et l'entrée dans le Royaume¹. C'est pourquoi, selon Origène, quand il s'est adressé aux gardiens de la loi, qui empêchent la juste interprétation de l'Écriture, Jésus a dit : « Malheur à vous, scribes et pharisiens hypocrites, qui fermez aux hommes le Royaume des cieux, et vous ne laissez pas même entrer ceux qui le voudraient » (Mt 23, 13).

Mais, c'est dans le commentaire de la parabole du scribe « instruit sur le Royaume des cieux », la dernière dans la série des comparaisons sur le Royaume dans Matthieu, qu'Origène énonce le plus clairement sa découverte. Le scribe dont il est question dans la parabole est celui qui,

après avoir appris les rudiments grâce à la lettre des Écritures (*dia tou grammatos*) s'élève jusqu'aux réalités spirituelles (*epi ta pneumatika*), appelées Royaume des cieux. Et c'est la rencontre de chaque pensée, comprise dans un sens supérieur, confrontée à d'autres, mise au jour, qu'il est permis de comprendre comme le royaume du ciel, si bien que celui qui possède en abondance la connaissance qui ne trompe pas, se trouve dans le royaume de la multitude des cieux ainsi définis².

1. *Ibid.*, p. 241.

2. Origène, *Commentaire sur l'Évangile selon Matthieu*,

Comprendre le sens de la parabole signifie ouvrir les portes du Royaume ; mais à partir du moment où les clefs ont été changées, c'est justement cette compréhension qui devient la chose la plus difficile.

À l'expérience de la proximité du Royaume et à la parabole du semeur est consacré un hymne tardif d'Hölderlin qui nous est parvenu dans quatre versions différentes et dont le titre – « Patmos » – renvoie certainement à un contexte christologique. Que le problème soit ici à la fois celui de la proximité et de la difficulté de l'accès au Royaume de Dieu, est exprimé dans la première version : « Tout proche / et difficile à saisir, le dieu ! ». Dans cette difficulté, ce qui est en jeu, ce n'est rien de moins que le salut : « Mais aux lieux du péril croît / aussi ce qui sauve ».

L'obscurité (*Finstern*) qui est évoquée immédiatement après n'est pas sans rapport avec l'écriture, si le poète peut demander le don des « ailes pour que nous passions là-bas, cœurs / Fidèles et fassions ici retour¹ ». Seul ce contexte néotestamentaire peut expliquer l'évocation subite de la

t. I (livres X et XI), Robert Girod (dir.), Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », n° 162, 1970, p. 199.

1. Hölderlin, « Patmos », in *Œuvres*, Philippe Jaccottet (dir.), trad. de Gustave Roud, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 867-873.

parabole du semeur. Ceux qui étaient proches de Dieu et vivaient dans son souvenir ont désormais perdu le sens de sa parole :

...et quand, énigmes désormais les uns aux autres,
Ceux qui vivaient ensemble dans le souvenir ne
peuvent plus

Se saisir.

Quand le Très-Haut lui-même

Détourne son visage et que le regard en vain

Dans les cieux cherche un Immortel ou

Sur la terre verdoyante, ah ! qu'est-ce donc ?

« Qu'est-ce donc ? » demande, troublé, le poète.
La réponse renvoie de manière parfaitement cohérente à la parabole sur « la parole du Royaume », qui s'est perdue et n'est plus comprise :

C'est le geste du semeur, quand il puise

Avec la pelle le froment

Et le lance et l'épure au battement du van sur
l'aire.

L'interprétation de la parabole subit néanmoins ici un retournement singulier : pour le poète, que ce qui a été semé se perde et que la parole du Royaume ne donne plus de fruit n'est pas un mal :

La balle en pluie à ses pieds tombe, mais au terme
De sa peine, voici le grain.

Et ce n'est point chose grave, si quelque part

S'en perd, et si de la Parole expire
Peu à peu le vivant écho.

Et, à l'encontre de la tradition, ce dont il faut prendre soin, c'est le sens littéral et non pas le sens spirituel :

Mais le père aime, le
Maître du monde, avant toute chose,
Que la lettre en sa fermeté soit maintenue
Avec soin ; que de ce qui perdure soit rendu
visible
Le sens profond.

La parole du Royaume est destinée à se perdre et à rester incomprise, si ce n'est dans sa littéralité. Et c'est là un bien, parce que c'est précisément de ce soin de la lettre que provient le chant : « De là suit un chant allemand ». Ne plus comprendre la parole du Royaume est une condition poétique.

Sur les paraboles (Von den Gleichnissen) est le titre d'un fragment posthume de Kafka, publié par Max Brod en 1931. Il s'agit en apparence, comme le texte semble le suggérer, d'une parabole sur les paraboles. La signification du bref dialogue qui se déroule entre les deux interlocuteurs (d'un troisième qui a récité le premier texte, pas un mot) est pourtant précisément le contraire,

à savoir que la parabole sur les paraboles n'est plus une parabole.

Nombre vont se plaignant que les paroles des sages ne soient jamais que des paraboles, inemployables dans la vie de tous les jours, la seule pourtant que nous ayons. Quand le sage nous dit : « Passe », il ne veut pas nous dire : « Va de l'autre côté », ce qu'on pourrait faire à la rigueur si le résultat valait la route ; il veut parler de quelque au-delà légendaire de quelque chose que nous ne connaissons pas et qu'il ne saurait désigner lui-même de plus près (*näher*), de quelque chose par conséquent qui ne saurait nous servir ici-bas. Toutes ces paraboles reviennent à dire au fond que l'insaisissable ne saurait être saisi, et nous le savions. Notre souci quotidien provient de choses bien différentes¹.

Une voix anonyme (*einer*, « un ») suggère alors la solution du problème : « Pourquoi protestez-vous ? Si vous vous conformiez aux paraboles, vous deviendriez vous-mêmes des paraboles, et seriez, par là, libérés du souci quotidien. » L'objection du second interlocuteur – « je parie que c'est encore là une parabole » semble indépassable : même devenir parabole et sortir de la réalité sont seulement,

1. Franz Kafka, « Des symboles » / « Des figures » (1922-1923), in *Œuvres complètes*, t. II, Claude David (dir.), trad. de Jean-Pierre Danès, Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 727-728.

de toute évidence, une parabole, ce que le premier interlocuteur n'a aucun mal à concéder – « tu as gagné ». Ce n'est qu'à ce moment qu'il peut éclairer le sens de sa remarque et tourner de manière inattendue la défaite en victoire. Au commentaire désinvolte du second « mais hélas ! seulement en parabole », il répond sans la moindre ironie : « Non, dans la réalité ; dans la parabole, tu as perdu. »

S'obstiner à maintenir la distinction entre réalité et parabole, c'est passer à côté du sens de la parabole. Devenir parabole signifie comprendre qu'il n'y a plus de différence entre la parole du Royaume et le Royaume, entre le discours et la réalité. C'est pourquoi le second interlocuteur, qui persiste à penser que la sortie de la réalité est encore une parabole est condamné à perdre. Pour qui se fait parole et parabole – la dérivation étymologique révèle ici toute sa vérité – le Royaume est si proche qu'il peut être saisi sans même « aller au-delà ».

Selon la tradition de l'herméneutique médiévale, l'Écriture a quatre sens (que l'un des auteurs du Zohar assimile aux quatre fleuves de l'Éden et aux quatre consonnes du mot *Pardes*, « paradis ») : le sens littéral et historique, le sens allégorique, le sens tropologique et moral, le sens anagogique et mystique. Le dernier sens – comme son nom l'indique (*anagogia* signifie « mouvement vers le haut ») –, n'est pas un sens à côté des autres, mais indique le

passage à une autre dimension (selon la formulation de Nicolas de Lyre, il indique *quo tendas*, « là où il faut aller »). L'équivoque ici toujours possible consiste à traiter les quatre sens comme différents les uns des autres, mais substantiellement homogènes, comme si, par exemple, le sens littéral se référerait à un certain lieu ou à une certaine personne, et le sens anagogique à un autre lieu ou à une autre personne. Contre cette équivoque qui a engendré l'idée absurde d'une interprétation infinie, Origène ne se lasse de rappeler « qu'il ne faut pas penser que les événements historiques sont les figures d'autres événements historiques, ni que les choses incarnées sont les figures d'autres choses incarnées, mais que les choses incarnées sont les figures de réalité spirituelles, et les événements historiques de réalités intelligibles ». Le sens littéral et le sens mystique ne sont pas deux sens séparés, mais homologues : le sens mystique n'est autre que l'élévation de la lettre au-delà de son sens logique, sa transfiguration dans la compréhension – en lui, tout sens ultérieur prend fin. Comprendre la lettre, devenir parabole signifie laisser y advenir le Royaume. La parabole parle « comme si nous n'étions pas le Règne », mais c'est de cette façon justement qu'elle nous ouvre la porte du Royaume.

La parabole sur la « parole du Royaume » est alors une parabole sur la langue, à savoir sur ce qui reste encore et toujours à comprendre – le fait même que nous soyons des êtres parlants. Com-

prendre notre demeure dans la langue ne signifie pas connaître le sens des mots, avec toutes ses ambiguïtés et toutes ses subtilités. Cela signifie plutôt s'apercevoir que ce qui est en question dans la langue est la proximité du Royaume, sa ressemblance avec le monde – si proche et si ressemblant que nous avons du mal à le reconnaître, parce que sa proximité est une exigence, sa ressemblance une apostrophe que nous ne pouvons pas laisser lettre morte. La parole nous a été donnée comme parabole, non pas pour nous éloigner des choses, mais pour les garder proches de nous, plus proches – tout comme lorsque nous reconnaissons dans un visage une ressemblance, tout comme lorsque nous sommes effleurés par une main. Paraboler signifie tout simplement parler : *Marana, tha* [« Seigneur, viens »].

Qu'est-ce que l'acte de création ?

Le titre « Qu'est-ce que l'acte de création ? » reprend celui d'une conférence prononcée par Gilles Deleuze à Paris au mois de mars 1987. Deleuze y définit l'acte de création comme un « acte de résistance ». Résistance à la mort, avant toutes choses, mais résistance aussi au paradigme de l'information à travers lequel le pouvoir s'exerce dans ces sociétés que Deleuze, appelle des « sociétés de contrôle » pour les distinguer de celles que Foucault avait analysées comme des « sociétés de discipline ». Tout acte de création résiste à quelque chose, par exemple, dit Deleuze, la musique de Bach est un acte de résistance contre la séparation du sacré et du profane.

Deleuze ne définit pas ce qu'il entend par « résistance » et il semble donner à ce terme la signification courante de s'opposer à une force ou à une menace extérieure. Dans la conversation sur le mot résistance dans l'*Abécédaire*, il ajoute, à

propos de l'œuvre d'art, que résister signifie toujours libérer une puissance de vie qui avait été emprisonnée ou offensée ; pourtant, ici encore, une véritable définition de l'acte de création comme acte de résistance manque.

Après des années passées à lire, à écrire, à étudier, il arrive parfois qu'on parvienne à comprendre ce qui constitue notre manière spéciale – si elle existe – de procéder dans la pensée et dans la recherche. Il s'agit, dans mon cas, de percevoir ce que Feuerbach appelait la « capacité de développement » contenue dans l'œuvre des auteurs que j'aime. L'élément authentiquement philosophique contenu dans une œuvre – qu'il s'agisse d'une œuvre d'art, d'une œuvre scientifique ou d'une œuvre de pensée – est sa capacité à développer quelque chose qui est resté (ou a été délibérément laissé) dans l'ombre et qu'il s'agit de savoir trouver et saisir. Pourquoi donc cette recherche de l'élément susceptible d'être développé me fascine-t-elle ? Parce que si on suit jusqu'au bout ce principe méthodologique, on arrive fatalement à un point où il devient impossible de distinguer ce qui nous appartient et ce qui appartient à l'auteur que nous sommes en train de lire. Rejoindre cette zone impersonnelle d'indifférence, où tout nom propre, tout droit d'auteur et toute prétention d'originalité se vident de sens, me remplit de joie.

Je tenterai par conséquent d'interroger ce qui est resté non dit dans l'idée deleuzienne de l'acte de création comme acte de résistance, et, de cette manière, j'essaierai de prolonger, sous mon entière responsabilité évidemment, la pensée d'un auteur qui m'est cher.

Il me faut d'abord soutenir que j'éprouve un certain malaise face à l'usage, malheureusement très répandu, du terme création en référence aux pratiques artistiques. Alors que j'enquêtais sur la généalogie de cet usage, j'ai découvert non sans surprise qu'une part de la responsabilité en incombe aux architectes. Quand les théologiens médiévaux doivent expliquer la création du monde, ils recourent à un exemple qui avait déjà été employé par les stoïciens. Tout comme la maison préexiste dans la tête de l'architecte, écrit Thomas d'Aquin, de la même manière, Dieu a créé le monde en tournant les yeux vers le modèle qui était dans sa tête. Naturellement Thomas d'Aquin distingue encore entre le *creare ex nihilo* qui définit la création divine et le *facere de materia* qui définit le faire des hommes. Dans tous les cas, cependant, la comparaison entre l'acte de l'architecte et l'acte de Dieu contient en germe la transposition du paradigme de la création à l'activité de l'artiste.

C'est pourquoi je préfère parler de l'acte poétique, et si je dois continuer par commodité à

me servir du terme « création » dans les propos qui suivent, je voudrais qu'il soit entendu sans la moindre emphase au simple sens de *poiein* [« produire »].

Comprendre la résistance simplement comme opposition à une force externe ne me semble pas suffisant pour une compréhension de l'acte de création. Dans un projet de préface aux *Remarques philosophiques*, Wittgenstein a fait remarquer combien devoir résister à la pression et aux frottements qu'une époque d'inculture – comme l'était pour lui la sienne et comme l'est à coup sûr la nôtre pour nous – oppose à la création finit par disperser et fragmenter les forces de chacun. C'est si vrai que, dans l'*Abécédaire*, Deleuze a ressenti le besoin de préciser qu'il existe un rapport constitutif entre l'acte de création et la libération d'une puissance.

Je pense, cependant, que la puissance que l'acte de création libère doit être une puissance interne à l'acte lui-même, tout comme l'acte de résistance doit être lui aussi interne à cet acte. Ce n'est que de cette manière que la relation entre résistance et création et la relation entre création et puissance peuvent devenir compréhensibles.

Dans la tradition occidentale, le concept de puissance a une longue histoire que nous pouvons faire commencer avec Aristote. Celui-ci oppose

– et lie tout à la fois – la puissance (*dynamis*) à l'acte (*energeia*), et cette opposition, qui marque aussi bien sa métaphysique que sa physique, a été transmise en héritage d'abord à la philosophie, puis à la science médiévale et moderne. C'est à travers cette opposition qu'Aristote explique les actes que nous appelons actes de création qui coïncident, pour lui, de manière plus sobre avec l'exercice des *tekhnai* (les arts dans le sens plus général du mot). Les exemples auxquels il recourt pour expliquer le passage de la puissance à l'acte sont significatifs : l'architecte (*oikodemos*), le joueur de cithare, le sculpteur, mais aussi le grammairien et, en général, quiconque possède un savoir ou une technique. La puissance dont parle Aristote au livre XI de la *Métaphysique* et au livre II du *De Anima* n'est donc pas la puissance entendue en un sens générique, selon laquelle nous disons qu'un enfant peut devenir architecte ou sculpteur, mais celle qui incombe à qui a déjà acquis l'art ou le savoir correspondants. Aristote appelle cette puissance *hexis*, du verbe *echo* [« avoir »] : l'*habitus*, c'est-à-dire la possession d'une capacité ou habilité.

Celui qui possède une puissance – celui qui en a l'*habitus* – peut aussi bien la mettre en acte que ne pas la mettre en acte. La puissance – c'est la thèse géniale d'Aristote – est donc définie essentiellement par la possibilité de son non-exercice. L'architecte est puissant, dans la mesure où il peut

ne pas construire, la puissance est une suspension de l'acte. (En politique il s'agit d'un fait bien connu, et il existe même une figure, qui est celle du « provocateur », dont la tâche est précisément d'obliger celui qui a le pouvoir à l'exercer, à le mettre en acte). C'est de cette manière qu'Aristote répond, dans la *Métaphysique*, aux thèses des Mégariques qui affirmaient, et non sans bonnes raisons, que la puissance existe seulement en acte (« *energei mono dynastai, otan me energei ou dynastai* », *Métaphysique*, 1046 b, 29-30). Si cela était vrai, objecte Aristote, nous ne pourrions jamais considérer que l'architecte reste un architecte même quand il ne construit pas, ou appeler le médecin médecin tant qu'il n'exerce pas son art. Ce qui est donc en question, c'est le mode d'être de la puissance, qui existe dans la forme de l'*hexis*, de la maîtrise sur une privation. Il y a une forme, une présence de ce qui n'est pas en acte, et cette présence privative est la puissance. Comme Aristote l'affirme sans réserve dans un passage extraordinaire de sa *Physique* : « la *stere-sis*, la privation, est comme une forme (*eidōs ti*) », (*Physique*, 193 b, 19-20).

Selon un geste qui lui appartient en propre, Aristote pousse à l'extrême cette thèse jusqu'au moment où elle semble sur le point de se transformer en aporie. Dès lors que la puissance est définie par la possibilité de son non-exercice,

il tire des conséquences sur la co-appartenance constitutive de la puissance et de l'impuissance. « L'impuissance (*adynamia*), écrit-il, est une privation contraire à la puissance (*dynamis*). Toute puissance est impuissance du même et par rapport au même (*tou autou kai kata to auto pasa dynamis adynamia*). *Adynamia*, impuissance, ne signifie pas ici absence de toute puissance, mais puissance de ne pas (passer à l'acte), *dynamis me energein* » (*Métaphysique*, 1046 a, 29-32). La thèse définit donc l'ambivalence propre à toute puissance humaine qui, dans sa structure originelle, se maintient en rapport avec sa propre privation et reste toujours – et par rapport à la même chose – puissance d'être et de ne pas être, de faire et de ne pas faire. C'est cette relation qui constitue, selon Aristote, l'essence de la puissance. Le vivant, qui existe selon le mode de la puissance, peut sa propre impuissance et c'est seulement de cette façon qu'il possède sa propre puissance. Il peut être et faire, parce qu'il reste en rapport avec son propre non-être et son propre non-faire. Dans la puissance, la sensation est constitutivement anesthésie, la pensée non pensée, l'œuvre désœuvrement.

Si nous rappelons que les exemples de la puissance-de-ne-pas sont presque toujours tirés de la sphère des techniques et des savoirs humains (la grammaire, la musique, l'architecture, la médecine), nous pouvons dire que l'homme est le vivant

qui existe de manière éminente dans la dimension de la puissance, du pouvoir-de et du pouvoir-de-ne-pas. Toute puissance humaine est, de manière cooriginaire, impuissance ; tout pouvoir-être ou pouvoir-faire est, pour l'homme, constitutivement, en rapport avec sa propre privation.

Si nous revenons maintenant à notre question sur l'acte de création, cela signifie qu'il ne peut en aucun cas être compris selon la représentation courante comme une simple transition de la puissance à l'acte. L'artiste n'est pas celui qui possède une puissance de créer, qu'il décide, à un certain moment, on ne sait comment ni pourquoi, de réaliser et de mettre en acte. Si toute puissance est constitutivement impuissance, puissance-de-ne-pas, comment pourra donc advenir le passage à l'acte ? Si l'acte de la puissance de jouer du piano est certainement, pour le pianiste, l'exécution d'un morceau sur le piano, qu'advient-il de la puissance de ne pas jouer au moment où le pianiste commence à jouer ? Comment se réalise donc une puissance-de-ne-pas jouer ?

Nous pouvons désormais comprendre différemment la relation entre création et résistance évoquée par Deleuze. Il y a, dans tout acte de création quelque chose qui résiste et s'oppose à l'expression. Résister, du latin *sisto*, signifie étymologiquement « arrêter, tenir l'arrêt », ou « s'arrêter ». Ce pouvoir qui suspend et arrête la puissance

dans son mouvement vers l'acte et l'impuissance, la puissance-de-ne-pas. La puissance est donc un être ambigu, qui veut non seulement une chose et son contraire, mais contient en elle-même une résistance intime autant qu'irréductible.

Si cela est vrai, nous devons alors considérer l'acte de création comme un champ de forces tendu entre puissance et impuissance, pouvoir de et pouvoir de ne pas agir et résister. L'homme peut avoir la maîtrise de sa puissance et n'y avoir accès qu'à travers son impuissance ; mais – et pour cette raison même – il n'y a pas, en vérité, de souveraineté sur la puissance, et être poète signifie ceci : être en proie à sa propre impuissance.

Seule la puissance qui peut aussi bien la puissance que l'impuissance est la puissance suprême. Si toute puissance est aussi bien puissance d'être que puissance de non-être, le passage à l'acte ne peut advenir qu'en faisant passer dans l'acte même la puissance-de-ne-pas. Ce qui signifie que si tout pianiste détient nécessairement à la fois la puissance de jouer et de ne pas jouer, seul Glenn Gould, cependant, peut ne pas ne pas jouer et, en reversant sa puissance non seulement dans l'acte, mais dans sa propre impuissance, joue, pour ainsi dire, avec sa puissance-de-ne-pas jouer. Face à l'habileté, qui nie et abandonne tout simplement sa puissance-de-ne-pas jouer, et face au talent, qui peut seulement jouer, la *maestria* conserve et

exerce dans l'acte, non pas sa puissance de jouer, mais sa puissance-de-ne-pas jouer.

Examinons maintenant de manière plus concrète l'action de la résistance dans l'acte de création. Tout comme l'inexpressif chez Benjamin, qui brise dans l'œuvre la prétention à se poser comme totalité, de la même manière, la résistance agit comme une instance critique qui réfrène l'impulsion aveugle et immédiate de la puissance vers l'acte et, de cette manière, empêche qu'elle ne se résolve et ne s'épuise intégralement en lui. Si la création était seulement puissance-de, qui ne peut que passer aveuglément dans l'acte, l'art se réduirait à une simple exécution, qui procéderait avec une fausse désinvolture vers la forme achevée, parce qu'elle a refoulé la résistance de la puissance-de-ne-pas. Contrairement à une équivoque répandue, la *maestria* n'est pas perfection formelle, mais, au contraire, précisément, conservation de la puissance dans l'acte, sauvegarde de l'imperfection dans la forme parfaite. Dans la toile du maître, ou dans la page du grand écrivain, la résistance de la puissance-de-ne-pas, s'inscrit dans l'œuvre comme le maniérisme intime présent dans tout chef-d'œuvre.

Et c'est sur ce pouvoir-de-ne-pas que se fonde, en dernière analyse, toute instance proprement critique : ce que l'erreur de goût rend évident est toujours un manque qui ne porte pas tant sur le plan de la puissance-de, que sur la puissance-de-

ne-pas. Qui manque de goût ne parvient jamais à s'abstenir de faire quelque chose, le manque de goût est toujours un ne-pas-pouvoir-ne-pas-faire.

Ce qui imprime sur l'œuvre le sceau de la nécessité est donc, précisément, ce qui pouvait ne pas être ou être autrement : sa contingence. Il ne s'agit pas ici, des repentirs que la radiographie des tableaux fait voir sous les couches de couleur, ni des premières versions ou des variantes attestées par les manuscrits : il s'agit bien plutôt, de ce « léger tremblement, imperceptible » dans l'immobilité de la forme, qui constitue pour Focillon, la marque distinctive du style classique.

Dante a concentré ce caractère amphibie de la création poétique en un seul vers : « *l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema* » [« l'artiste / qui a l'usage de l'art a la main qui tremble »] (*Paradis*, XIII, 77-78). Dans la perspective qui nous intéresse ici, la contradiction apparente entre usage et tremblement n'est pas un défaut, mais exprime parfaitement la double structure de tout processus créatif authentique, intimement suspendu entre deux poussées contradictoires : élan et résistance, inspiration et critique. Et cette contradiction traverse l'acte poétique tout entier, à partir du moment où, d'une certaine manière, l'usage contredit déjà l'inspiration qui provient d'ailleurs et ne saurait, par définition, être maîtrisée dans un usage. En ce sens, la résistance de la puissance-

de-ne-pas, en désactivant l'usage, reste fidèle à l'inspiration au point presque de lui interdire de se réifier dans l'œuvre : l'artiste inspiré est sans œuvre. Et cependant, la puissance-de-ne-pas ne peut à son tour être maîtrisée et transformée en un principe autonome qui finirait par empêcher l'existence de toute œuvre. Il est de la première importance que l'œuvre soit toujours le résultat d'une dialectique entre ces deux principes intimement conjoints.

Dans un livre important, Simondon a écrit que l'homme est, pour ainsi dire, un être à deux phases qui résulte de la dialectique entre une partie individuée et impersonnelle et une partie individuée et personnelle. Le pré-individuel n'est pas un passé chronologique qui, arrivé à un certain point, se réaliserait pour se résoudre dans l'individu : il coexiste avec lui et lui reste irréductible.

Il est possible de penser l'acte de création dans cette perspective comme une dialectique complexe entre un élément impersonnel, qui précède et dépasse le sujet individuel, et un élément personnel, qui lui résiste obstinément. L'impersonnel est la puissance-de, le génie qui pousse vers l'œuvre et l'expression, la puissance-de-ne-pas est la réticence que l'individu oppose à l'impersonnel, le caractère qui résiste avec ténacité à l'expression et la marque de son empreinte. Le style d'une œuvre ne dépend pas seulement de l'élément imperson-

nel, de la puissance créative, mais aussi de ce qui résiste à cet élément au point presque d'entrer en conflit avec lui.

La puissance-de-ne-pas, cependant, ne nie pas la puissance et la forme, mais, à travers sa résistance, les expose d'une certaine façon, tout comme la manière ne s'oppose pas directement au style, mais peut bien, parfois, le mettre en relief.

En ce sens, le vers de Dante est une prophétie qui annonce la dernière peinture de Titien, telle qu'elle se montre, par exemple, dans l'*Annonciation* de San Salvador. Qui a pu observer cette toile extraordinaire ne peut pas ne pas avoir été frappé par la manière dont la couleur, non seulement dans les nuages qui surplombent les deux figures, mais aussi sur les ailes de l'ange, s'engouffre et se creuse à la fois dans ce qui a pu être défini comme un magma crépitant où les « chairs tremblent » et « les lumières combattent les ombres ». On n'est pas surpris que Titien ait signé cette œuvre avec une formule inhabituelle « *Titianus fecit fecit* » : « l'a faite et refaite », c'est-à-dire défaite. Le fait que les radiographies aient révélé sous cette signature la formule classique *faciebat*, ne signifie pas nécessairement qu'il s'agisse d'un ajout postérieur. Il est possible, au contraire, que Titien l'ait effacée justement pour souligner la particularité d'une œuvre que ses commissionnaires, comme le suggérait Ridolfi, en renvoyant peut-être à une

tradition orale qui pouvait remonter à Titien lui-même, avaient jugée « ne pas se réduire à la perfection ».

Dans cette perspective, il est possible que la phrase qui se lit en bas sous le vase des fleurs, *ignis ardens non comburens*, qui renvoie à l'épisode du buisson ardent dans la Bible, et symbolise pour les théologiens la virginité de Marie, puisse avoir été insérée par Titien lui-même pour souligner précisément le caractère particulier de l'acte de création, qui brûle sur la surface de la toile sans pour autant se consumer, métaphore parfaite d'une puissance qui brûle sans se consommer.

C'est pourquoi sa main tremble, mais ce tremblement est la *maestria* suprême. Ce qui tremble dans la forme, ce qui danse presque, c'est la puissance : *ignis ardens non comburens*.

D'où la pertinence de ces figures de la création si fréquentes chez Kafka qui définissent le grand artiste par une incapacité absolue à l'égard de son art. C'est, d'une part, la confession du grand nageur :

J'admets que je détiens un record mondial, mais si vous me demandez comment je l'ai conquis, je ne saurai pas vous répondre de manière satisfaisante. Parce qu'en réalité, je ne sais pas nager. J'ai toujours voulu apprendre, mais je n'en ai jamais eu l'occasion.

C'est d'autre part, l'extraordinaire chanteuse du peuple des souris, Joséphine, qui non seulement ne sait pas chanter, mais réussit à peine à siffler comme ses semblables, et cependant, obtient précisément de cette manière « des effets qu'un artiste du chant chercherait en vain auprès de nous, et qui ne lui sont permis qu'en raison de l'insuffisance de ses moyens ».

Jamais peut-être comme avec ces figures la conception courante de l'art comme un savoir ou un habitus n'aura été si radicalement mise en question : Joséphine chante avec son impuissance à chanter, tout comme le grand nageur nage avec son incapacité à nager.

La puissance-de-ne-pas n'est pas une autre puissance à côté de la puissance-de : c'est son désœuvrement, ce qui résulte de la désactivation du schéma puissance/acte. Il y a donc un lien essentiel entre puissance-de-ne-pas et désœuvrement. Tout comme Joséphine, à travers son incapacité à chanter, ne fait qu'exhiber le sifflet que toutes les souris savent faire, mais qui, de cette manière, se trouve « libéré des lacets de la vie quotidienne » et montré dans « son essence véritable », de la même manière, la puissance-de-ne-pas, en suspendant le passage à l'acte, désœuvre la puissance et l'exhibe comme telle. Pouvoir ne pas chanter est avant tout une suspension et une exhibition de la puissance

de chanter qui ne se contente pas simplement de passer à l'acte, mais se retourne vers elle-même. Il n'y a donc pas une puissance-de-ne-pas chanter qui précède la puissance de chanter et doit, par conséquent, s'annuler pour que la puissance puisse se réaliser dans le chant : la puissance-de-ne-pas est une résistance intérieure à la puissance, qui l'empêche de s'épuiser tout simplement dans l'acte et la pousse à se retourner vers elle-même, à se faire *potentia potentiae*, à pouvoir sa propre impuissance.

L'œuvre – *Las Meninas* par exemple – qui résulte de cette suspension de la puissance, ne représente pas seulement son objet : elle présente, en même temps que lui, la puissance – l'art – avec laquelle il a été peint. De la même manière, la grande poésie ne dit pas seulement ce qu'elle dit, mais aussi le fait qu'elle est en train de le dire, la puissance et l'impuissance de le dire. Et la peinture est suspension et exposition du regard, comme la poésie est suspension et exposition de la langue.

La manière dont notre tradition a pensé le désœuvrement est l'autoréférence, le retour de la puissance sur elle-même. Dans un passage célèbre du livre Λ de la *Métaphysique* (1074 b, 15-35), Aristote affirme que « la pensée [*noesis*, l'acte de penser], est pensée de la pensée (*noeseos noesis*) ». La formule d'Aristote ne signifie pas que la

pensée se prend elle-même pour objet (s'il en était ainsi, on aurait – pour paraphraser la terminologie logique – d'une part une métapensée, et de l'autre une pensée-objet, c'est-à-dire une pensée pensée et non pas pensante).

L'aporie, comme le suggère Aristote, concerne la nature elle-même du *nous*, qui, dans le *De anima*, est défini comme un être de puissance (« il n'a pas d'autre nature que d'être puissant » et « n'est en acte aucun des étants avant de penser », *De anima*, 429 a, 21-24) alors que dans le passage de la *Métaphysique*, il se voit défini comme acte pur, comme *noesis* pure :

S'il pense, mais pense quelque chose d'autre qui est maître de lui, son essence ne sera pas l'acte de la pensée [*noesis*, la pensée pensante], mais la puissance, et ne sera pas alors la meilleure chose [...]. S'il n'était pas pensée pensante, mais puissance, alors la continuité de l'acte de penser serait pour lui une charge pénible.

L'aporie se résout si on veut bien se rappeler que dans le *De anima*, le philosophe avait écrit que lorsque le *nous* devient en acte, chacun des intelligibles « reste d'une certaine manière en puissance [...] et peut alors se penser lui-même » (*De anima*, 429 b, 9-10). Alors que, dans la *Métaphysique*, la pensée se pense elle-même, (on a donc affaire à un acte pur), dans le *De anima*, on a, en revanche,

une puissance qui, dans la mesure où elle peut ne pas passer à l'acte, reste libre, désœuvrée, et peut ainsi se penser elle-même : quelque chose, donc, comme une puissance pure.

C'est ce reste désœuvré de puissance qui rend possible la pensée de la pensée, la peinture de la peinture, la poésie de la poésie.

Si l'autoréférence implique donc un excès constitutif de la puissance sur toute réalisation en acte, il faut donc à chaque fois ne pas oublier que penser de manière adéquate l'autoréférence implique avant toutes choses la désactivation et l'abandon du dispositif sujet/objet. Dans le tableau de Velázquez ou de Titien, la peinture (la *pictura picta*) n'est pas l'objet du sujet qui peint (de la *pictura pingens*), tout comme dans la *Métaphysique* d'Aristote, la pensée n'est pas l'objet du sujet pensant, ce qui serait absurde. Au contraire, peinture de la peinture signifie seulement que la peinture (la puissance de la peinture, la *pictura pingens*) est exposée et suspendue dans l'acte de la peinture, tout comme la formule « poésie de la poésie » signifie que la langue est exposée et suspendue dans le poème.

Je me rends compte que le terme « désœuvrement » ne cesse de revenir dans ces réflexions sur l'acte de création. Il serait peut-être opportun, arrivé à ce point, que j'essaie au moins de défi-

nir les éléments de quelque chose que je voudrais définir comme une « poétique – ou politique – du désœuvrement ». J'ai ajouté le terme de « politique » parce que la tentative de penser autrement la poésie, le faire des hommes, ne peut pas ne pas mettre en question aussi la manière dont nous concevons la politique.

Dans un passage de l'*Éthique à Nicomaque*, (1097 b, 22 sq.), Aristote se pose le problème de savoir quelle est l'œuvre de l'homme et suggère, l'espace d'un instant, que l'homme manquerait d'une œuvre qui lui soit propre, qu'il serait un homme par essence désœuvré :

De même que dans le cas du joueur de flûte, d'un statuaire, ou d'un artiste quel qu'il soit (*technitēs*), et, en général, pour tous ceux qui ont une œuvre (*ergon*) et une activité (*praxis*), le bon (*tagathon*) et le bien (*to eu*) semblent [consister] en cette œuvre, ainsi devrait-il en aller pour l'homme, admis qu'il y ait aussi pour lui quelque chose comme une œuvre (*ti ergon*). Ou bien [faudra-t-il dire] que pour un charpentier ou un cordonnier on ait affaire à une œuvre et à une activité, mais que pour l'homme [comme tel], en revanche, il n'y en ait aucune, qu'il soit né sans œuvre (*argos, désœuvré*) ?

Ergon ne signifie pas simplement, dans ce contexte, « œuvre », mais bien ce qui définit l'*energeia*, l'activité, ou l'être-en-acte propre de

l'homme. Dans le même sens, Platon s'était déjà demandé quel était l'*ergon*, l'activité spécifique – par exemple du cheval. La question qui porte sur l'œuvre ou l'absence d'œuvre de l'homme a donc une portée stratégique décisive, puisque dépend d'elle, non seulement la possibilité de lui assigner une nature et une essence propres, mais aussi, dans la perspective d'Aristote, celle de définir son bonheur et donc sa politique.

Naturellement Aristote laisse immédiatement tomber l'hypothèse que l'homme soit un animal essentiellement *argos*, désœuvré, que nulle œuvre et nulle vocation ne pourraient définir.

Pour ma part je voudrais en revanche tenter de prendre au sérieux cette hypothèse et penser de manière conséquente que l'homme est le vivant sans œuvre. Il ne s'agit en aucune façon d'une hypothèse hasardeuse, dès lors que, au plus grand scandale des théologiens, des politologues et des fondamentalistes de tout bord et de tout parti, elle n'a cessé de réapparaître dans l'histoire de notre culture. Je voudrais citer simplement deux exemples de ces réapparitions au XIX^e siècle, l'un dans le domaine des sciences, à savoir l'extraordinaire opuscule de Ludwig Bolk, professeur d'anatomie à l'université d'Amsterdam et qui s'intitule *Das Problem des Menschwerdung*, (*Le Problème de l'anthropogenèse*, 1926). Pour Bolk, l'homme ne dérive pas d'un primate adulte, mais

d'un fœtus de primate qui a acquis la capacité de se reproduire. L'homme, donc, est un petit de singe qui est devenu une espèce autonome. Ceci explique le fait que, par rapport aux autres êtres vivants, il soit et demeure un être de puissance, capable de s'adapter à tous les milieux, à toutes les nourritures et à toutes les activités, sans qu'aucune de ces dernières ne permette de l'épuiser ou de le définir.

Le second exemple, que j'emprunte cette fois à l'histoire des arts, est l'opuscule singulier de Kazimir Malevitch, *Le Désœuvrement comme vérité effective de l'homme* (1921), dans lequel, contre cette tradition qui voit dans le travail la réalisation de l'homme, la *désœuvrement* s'affirme comme « la plus haute forme de l'humanité » dont le blanc, dernier stade atteint par le suprématisme en peinture, devient le symbole le plus approprié. Comme tous les essais voués à penser le désœuvrement, ce texte reste lui aussi prisonnier, comme sa source directe, *Le Droit à la paresse* de Lafargue, dans la mesure où il se contente de définir le désœuvrement uniquement et au rebours du travail, d'une détermination négative de son objet. Tandis que pour les Anciens, c'était le travail – le *negotium* – qui se trouvait défini négativement par rapport à la vie contemplative – l'*otium* –, les modernes semblent incapables de concevoir la contemplation, le

désœuvrement et la fête autrement que comme un repos ou une négation du travail.

Or, dès lors que nous entreprenons au contraire de définir le désœuvrement en relation à la puissance et à l'acte de création, il va de soi que nous ne pouvons pas le penser comme oisiveté ou inertie, mais comme une praxis ou une puissance d'un type spécial, qui se maintient dans un rapport constitutif avec son propre désœuvrement.

Dans l'*Éthique*, Spinoza se sert d'un concept qui me semble utile pour comprendre ce dont nous parlons. Il appelle *acquiescentia in se ipso*, « une joie naît de ce que l'homme se contemple lui-même et sa puissance d'agir » (IV, prop. 53, démonstration). Qu'est-ce que signifie « contempler sa propre puissance d'agir » ? Que peut être un désœuvrement qui consiste à contempler sa propre puissance d'agir ?

Il s'agit, je crois, d'un désœuvrement interne, pour ainsi dire, à l'opération elle-même, d'une praxis *sui generis* qui, dans l'œuvre, expose et contemple avant toutes choses la puissance, une puissance qui ne précède pas l'œuvre, mais l'accompagne et fait vivre et ouvre des possibles. La vie, qui contemple sa propre puissance d'agir et de ne pas agir, se désœuvre dans toutes ses opérations, vit seulement sa vivabilité.

On comprend mieux alors peut-être la fonction essentielle que la tradition de la philosophie occidentale a assignée à la vie contemplative et au

désœuvrement : la praxis proprement humaine est celle qui, désœuvrant les œuvres et fonctions spécifiques du vivant, les fait, pour ainsi dire, tourner à vide, et, de cette manière, les ouvre au possible. Contemplation et désœuvrement sont, en ce sens, les opérateurs métaphysiques de l'anthropogenèse, qui, libérant l'homme vivant de tout destin biologique ou social et de toute tâche prédéterminée, le rendent disponible pour cette absence d'œuvre particulière que nous avons l'habitude d'appeler « politique » et « art ». Politique et art ne sont pas des tâches, ni simplement des « œuvres » : elles nomment plutôt les dimensions dans lesquelles les opérations linguistiques et corporelles, matérielles et immatérielles, biologiques et sociales, se trouvent désactivées et contemplées en tant que telles.

J'espère que ce que j'entendais en évoquant une « poétique du désœuvrement » est désormais plus clair. Le modèle par excellence de cette opération qui consiste à désœuvrer toutes les œuvres humaines est peut-être la poésie elle-même. Qu'est-ce en effet que la poésie sinon une opération dans le langage, qui désactive et désœuvre les fonctions communicatives et informatives pour les ouvrir à un nouvel usage possible ? Ou, dans les termes de Spinoza, le point où la langue qui a désactivé ses fonctions utilitaires repose en elle-même et

contemple sa puissance de dire. En ce sens, la *Commedia* ou les *Canti* ou *Il seme del piangere* sont la contemplation de la langue italienne ; la sextine d'Arnaut Daniel, la contemplation de la langue provençale ; les poèmes posthumes de Vallejo la contemplation de la langue espagnole ; les *Illuminations* de Rimbaud la contemplation de la langue française ; les *Hymnes* de Hölderlin et la poésie de Trakl la contemplation de la langue allemande.

Et ce que la poésie accomplit pour la puissance du dire, la politique et la philosophie doivent l'accomplir pour la puissance d'agir. En désœuvrant les opérations économiques et sociales, elles montrent ce que peut le corps humain, elles l'ouvrent à un nouvel usage possible.

Spinoza a défini l'essence de chaque chose comme le désir, le *conatus* de persévérer dans son être. S'il est possible de formuler une petite réserve à l'égard d'une grande pensée, je dirais qu'il me semble que dans cette idée spinozienne aussi il faudrait, comme nous l'avons vu pour l'acte de création, insinuer une petite résistance. Certes, chaque chose désire persévérer dans son être. Certes, elle tend à cela ; mais en même temps, elle résiste à ce désir, et au moins l'espace d'un instant elle désœuvre cette tension et la contemple. Il s'agit, encore une fois, d'une

résistance interne au désir, d'un désœuvrement interne à l'opération. Mais seul ce désœuvrement confère au *conatus* sa justice et sa vérité. En un mot – et c'est là, au moins en art, l'élément décisif – sa grâce.

Tourbillons

La spirale est le mouvement naturel de l'eau. Si l'eau qui coule dans le lit d'un fleuve rencontre un obstacle, qu'il s'agisse d'une branche ou du pilier d'un pont, en correspondance de ce point un mouvement en spirale se produit, qui, une fois stabilisé, prend la forme et la consistance d'un tourbillon. La même chose peut arriver si deux courants d'eau de température ou de vitesse différentes se rencontrent : ici aussi nous voyons se former des moulinets qui semblent rester immobiles dans le flux des vagues ou des courants. Mais la frise qui se crée sur la crête de la vague est elle aussi un tourbillon, qui sous l'effet de la force de gravité, vient se casser en écume.

Le tourbillon a son rythme propre qu'on a pu comparer au mouvement des planètes autour du soleil. Il se déplace plus rapidement à l'intérieur que sur ses marges externes, tout comme les planètes tournent plus ou moins vite selon la distance qui les sépare du soleil. Dans ce mouvement

d'enroulement spiralé, il s'allonge vers le bas pour rejaillir vers le haut dans une sorte de pulsation intime. De plus, qu'un objet vienne à tomber dans le gouffre – par exemple un bout de bois en forme d'aiguille –, il maintiendra son mouvement giratoire dans la même direction, indiquant un point qui est pour ainsi dire le nord du tourbillon. Le centre autour duquel et vers lequel le tourbillon ne cesse de tourbillonner est cependant un soleil noir, où agit une force de ressac ou de succion infinie. Selon les scientifiques, on peut exprimer ce phénomène en affirmant qu'au point du tourbillon où le rayon est égal à zéro, la pression est égale à « moins l'infini ».

Qu'on considère le statut spécial de la singularité qui définit le tourbillon : il s'agit d'une forme qui s'est séparée du flux de l'eau dont elle faisait partie et à laquelle d'une certaine manière, elle appartient encore ; une région autonome et fermée sur elle-même qui obéit à des lois qui lui sont propres ; et pourtant elle est étroitement reliée au tout dans lequel elle est immergée, elle est faite de la même matière qui s'échange continûment avec la masse liquide qui l'entoure. C'est un être en soi et, pourtant, il n'y a pas une goutte qui ne lui appartienne, son identité est absolument immatérielle.

On sait que Benjamin a comparé l'origine à un tourbillon :

L'origine [*Ursprung*] se trouve dans le flux du devenir comme un tourbillon et elle attire à son propre rythme le matériel de provenance [*Entstehung*]. [...] L'originnaire veut être connu comme restauration, comme rétablissement d'une part, et d'autre part, précisément pour cette raison, comme un imparfait et un inachevé. Dans chaque phénomène d'origine se détermine la figure, selon laquelle, à chaque fois de nouveau, une idée se confronte au monde historique, jusqu'au moment où ce dernier repose dans la totalité de son histoire. C'est parce que l'origine n'émerge pas de la sphère des faits, mais se réfère à leur pré- ou post-histoire. [...] La catégorie de l'origine n'est donc pas, comme le soutient Cohen, une catégorie purement logique, mais historique.

Qu'on essaie de prendre au sérieux l'image de l'origine comme tourbillon. Avant tout, l'origine cesse d'être quelque chose qui précède le devenir pour rester séparée de lui dans la chronologie. Comme le moulinet dans le cours du fleuve, l'origine est contemporaine du devenir des phénomènes dont elle titre sa matière, et au sein duquel elle reste, malgré tout, d'une certaine manière, autonome et immobile. Et comme elle accompagne le devenir historique, tenter de comprendre ce dernier, loin de le reporter en arrière à une origine séparée dans le temps, signifiera tout au contraire, le confronter et le maintenir avec quelque chose qui, comme un tourbillon, reste encore présent en lui.

L'intelligence d'un phénomène a tout à gagner à ne pas être séparée de son origine en un point reculé dans le temps. L'*arché*, l'origine tourbillonnante que l'enquête archéologique tente de rejoindre est un *a priori* historique, qui reste immanent au devenir, et continue d'agir en lui. Et au cœur même de notre vie, le tourbillon de l'origine reste présent jusqu'à la fin et accompagne en silence chaque instant de notre existence. Parfois, il se rapproche, parfois il s'éloigne si loin que nous ne réussissons plus à le saisir, ni à percevoir son gargouillement secret. Mais, dans les moments décisifs, il nous prend et nous entraîne en lui, et alors, nous nous rendons compte nous-mêmes que nous ne sommes pas plus qu'un fragment du début qui continue à mouliner dans ce gouffre d'où provient notre vie, à rouler en lui jusqu'au moment où – à moins que le hasard ne nous recrache au dehors – il atteint le point de pression négative et disparaît.

Il y a des êtres qui n'ont qu'un seul désir : se laisser engloutir par le tourbillon de l'origine. D'autres en revanche entretiennent avec l'origine une relation réticente et suspicieuse, s'ingéniant, dans la mesure du possible, à ne pas se faire absorber par le maelström. D'autres enfin, moins courageux ou plus ignorants, n'oseront jamais y jeter un regard.

La goutte et le tourbillon sont les deux états extrêmes des liquides – de l'être. La goutte est le point où le liquide se sépare de soi, entre en extase (l'eau qui tombe ou qui éclabousse à l'extrémité se sépare en gouttes). Le tourbillon est le point où le liquide se concentre sur soi, tourne et rentre au fond de soi-même. Il existe des êtres-goutte et des êtres-tourbillon, des créatures qui tentent de toutes leurs forces de se séparer à l'extérieur de soi, et d'autres qui s'enroulent autour d'elles-mêmes, s'enfoncent toujours davantage en elles-mêmes. Mais n'est-il pas notable que la goutte, en retombant dans l'eau, produise à son tour un tourbillon, qu'elle se fasse gouffre et volute à la fois ?

Le sujet ne doit pas être conçu comme une substance, mais comme un tourbillon dans le flux de l'être. Il n'a pas d'autre substance que celle de l'être unique, mais, par rapport à ce dernier, il a une figure, une manière et un mouvement qui lui appartiennent en propre. Et c'est en ce sens qu'il faut concevoir le rapport entre la substance et ses modes. Les modes sont des moulinets dans le champ infini de la substance qui, en s'enfonçant et en tourbillonnant en soi, se subjectivise, prend conscience de soi, souffre et jouit.

Les noms – et tout nom est un nom propre ou un nom divin – sont des tourbillons dans le devenir historique des langues, des moulinets dans

lesquels la tension sémantique et communicative du langage se ravale en soi-même jusqu'à devenir égale à zéro. Dans le nom, nous ne disons plus rien – ou ne disons pas encore quelque chose. Nous appelons.

Et c'est peut-être pour cela que, dans la représentation ingénue de l'origine du langage, nous imaginons que les noms viendraient d'abord, discrets et isolés comme dans un dictionnaire, et que nous les articulerions ensuite pour former un discours. Encore une fois, cette imagination ingénue peut se révéler perspicace si nous comprenons qu'en réalité, le nom est un tourbillon qui perce pour l'interrompre le flux sémantique du langage, et non pas pour l'abolir tout simplement. Dans le tourbillon de la nomination, le signe linguistique, tournant sur soi et s'enfonçant en soi-même, s'intensifie et va jusqu'à ses propres limites, pour se laisser ensuite réabsorber au point de pression infinie où il disparaît comme signe et réapparaît de l'autre côté comme pur nom. Poète celui qui s'immerge dans ce tourbillon dans lequel tout redevient nom pour lui. Il doit reprendre au flux du discours les mots significatifs un à un et les jeter dans le tourbillon pour les retrouver comme noms dans le vulgaire illustre du poème. Ces noms, nous ne pouvons les rejoindre – si jamais il nous est donné de les rejoindre – qu'au terme de la descente dans le tourbillon de l'origine.

Au nom de quoi ?

Il y a longtemps, dans un pays pas trop éloigné de l'Europe où la situation politique était sans espérance et les gens déprimés et malheureux, quelques mois seulement avant la révolution qui devait mener à la chute du souverain, des cassettes circulaient. Elles faisaient entendre une voix qui hurlait :

Au nom de Dieu clément et miséricordieux ! Réveillez-vous ! Depuis dix ans le souverain parle de développement alors que la nation manque des biens de première nécessité. Il nous fait des promesses pour le futur, mais les gens savent bien que les promesses du souverain sont des paroles vaines. Les conditions spirituelles aussi bien que les conditions matérielles du pays sont désespérées. Je me tourne vers vous, étudiants, ouvriers, paysans, commerçants et artisans ; je vous invite à la lutte, à former un mouvement d'opposition. La fin du régime est proche. Réveillez-vous ! Au nom de Dieu clément et miséricordieux !

Cette voix fut écoutée par les gens opprimés et malheureux et le souverain corrompu fut contraint à la fuite. Dans notre pays aussi les gens sont tristes et malheureux, ici aussi la vie politique est éteinte et sans espérance. Mais, tandis que cette voix parlait au nom de quelque chose – au nom de Dieu clément et miséricordieux –, au nom de qui ou de quoi une voix pourrait-elle s'élever ici pour parler ? Car il ne suffit pas que celui qui parle dise des choses vraies et qu'il exprime des opinions partageables. Il faut, pour que sa parole soit vraiment écoutée, qu'elle parle au nom de quelque chose. En dernière analyse, dans chaque question, dans chaque discours, dans chaque conversation, la question décisive est bien : au nom de quoi parlons-nous ?

Pendant des siècles, dans notre culture aussi, les paroles les plus décisives, dans le bien comme dans le mal, ont été prononcées au nom de Dieu. Dans la Bible, Moïse n'est pas le seul à parler au nom de Dieu : c'est le cas de tous les prophètes et de Jésus lui-même. C'est en ce nom qu'ont été édifiées les cathédrales gothiques et peintes les fresques de la chapelle Sixtine. C'est par amour de ce nom qu'ont été écrites *La Divine Comédie* et *l'Éthique* de Spinoza. Et dans les moments quotidiens de désespoir ou de joie, de colère ou d'espérance, c'est au nom de Dieu qu'on a proféré

ou écouté la parole. Mais il est vrai aussi que c'est au nom de Dieu qu'ont été lancées les croisades et qu'on a persécuté des innocents.

Cela fait longtemps que les hommes ont cessé de parler au nom de Dieu. Les prophètes – et à raison peut-être – ne jouissent pas d'une très bonne réputation, et ceux qui pensent et écrivent n'ont pas très envie que leurs paroles soient interprétées comme des prophéties. Il n'est pas jusqu'aux prêtres qui n'hésitent à évoquer le nom de Dieu à l'extérieur de la liturgie. À leur place, ce sont désormais les experts qui prennent la parole au nom des savoirs et des techniques qu'ils représentent. Mais parler au nom d'un savoir ou d'une compétence, ce n'est pas parler au nom de quelque chose. Celui qui parle au nom d'un savoir ou d'une technique, par définition, ne peut parler au-delà des frontières de ce savoir ou de cette technique. Et, face à l'urgence de nos questions et à la complexité de notre situation, nous sentons obscurément qu'aucune technique, aucun savoir partiel ne peuvent prétendre nous donner une réponse. C'est pourquoi, même quand nous sommes obligés de les écouter, nous ne croyons pas, nous ne pouvons pas croire aux raisons des techniciens et des experts. « L'économie » et la technique peuvent – peut-être – se substituer à la politique, mais elles ne sauraient nous donner le nom au nom duquel parler. C'est pourquoi nous pouvons bien nommer

les choses, mais nous ne pouvons plus parler-aunom-de.

Cela vaut aussi pour le philosophe, quand d'aventure il se met à parler au nom d'un savoir qui coïncide désormais avec une discipline académique. Si jadis la parole de la philosophie avait un sens, c'était seulement dans la mesure où elle s'élevait non pas à partir d'un savoir, mais de la conscience d'un non-savoir, c'est-à-dire à partir de la suspension de toute technique et de tout savoir. La philosophie n'est pas un champ disciplinaire, mais une intensité qui peut animer d'un coup toute sphère de la connaissance quelle qu'elle soit et toute sphère de la vie, en contraignant ces sphères à se heurter à leurs propres limites. La philosophie est l'état d'exception déclaré au sein de chaque savoir et de chaque discipline. Cet état d'exception s'appelle : vérité. Mais la vérité n'est pas ce au nom de quoi nous parlons, c'est le contenu de nos paroles ; nous ne pouvons pas parler au nom de la vérité, nous pouvons dire seulement le vrai. Au nom de quoi pourrait donc parler le philosophe aujourd'hui ?

Cette question vaut aussi pour le poète. Au nom de qui ou de quoi et à qui ou à quoi peut-il s'adresser aujourd'hui ? La possibilité d'un ébranlement de l'existence historique d'un peuple – a-t-on pu dire – s'est envolée. L'art, la philosophie, la poé-

sie, la religion ne sont plus en mesure, du moins en Occident, d'assumer la vocation historique d'un peuple pour le pousser vers une nouvelle mission – et il n'est pas dit que ce soit là un mal. Art, philosophie, poésie, religion ont été transformés en spectacles culturels et ont fini par perdre toute efficacité historique. Il s'agit de noms dont on parle, mais pas de paroles proférées-au-nom-de.

Quelles que soient les raisons qui nous ont amenés à cet état de choses, nous savons que nous ne pouvons plus parler aujourd'hui au nom de Dieu. Et, nous l'avons vu, pas davantage au nom de la vérité, parce que la vérité n'est pas un nom, mais un discours. Et c'est cette absence de nom qui fait qu'il est bien difficile à qui aurait quelque chose à dire de prendre la parole. Ceux qui parlent sont les fourbes et les imbéciles, ils le font au nom du marché, de la crise, de pseudosciences, de sigles, de partis et de ministères, et la plupart du temps sans avoir rien à dire.

Qui finirait par trouver le courage de parler, sait qu'il parlerait – ou, éventuellement, qu'il se tairait – au nom d'un nom qui manque.

Parler – ou se taire – au nom de quelque chose qui manque signifie éprouver ou poser une exigence. Dans sa forme pure, l'exigence est toujours l'exigence d'un nom absent. Et, *vice versa*, le nom absent exige que nous parlions en son nom.

On dit qu'une chose en exige une autre, quand, la première étant là, il y a aussi la seconde, sans que la première l'implique logiquement ou la contraigne à exister. Ce que l'exigence exige, ce n'est pas tant la réalité, mais la possibilité de quelque chose. La possibilité qui devient objet d'une exigence est cependant plus forte que toute réalité. C'est pourquoi le nom qui manque exige la possibilité de la parole quand bien même personne ne s'avancerait pour la proférer. Mais celui qui pour finir se décide à parler – ou à se taire – au nom de cette exigence n'a besoin, pour sa parole ou son silence, d'aucune autre légitimation.

Selon les cabalistes, si les hommes peuvent parler, c'est parce que leur langue contient le nom de Dieu (« nom de Dieu » est une tautologie, parce que dans le judaïsme Dieu est le nom, le *Shem ha-Mephorash*). Plus encore, la Torah n'est rien d'autre qu'une combinaison des lettres du nom de Dieu, elle est faite littéralement des noms divins. C'est pourquoi écrit Scholem, « le nom de Dieu est le nom essentiel, qui constitue l'origine de toutes les langues ».

Si nous laissons de côté les préoccupations des cabalistes, nous pouvons dire que parler au nom de Dieu signifie aussi parler au nom de la langue. C'est précisément et uniquement ceci qui définit la dignité du poète et du philosophe, à savoir qu'ils parlent seulement au nom de la langue.

Qu'arrive-t-il donc dans la modernité, quand le nom de Dieu commence à se retirer de la langue des hommes ? Qu'est-ce qu'une langue où le nom de Dieu a disparu ? La réponse de Hölderlin, aussi nette qu'inattendue, est : la langue de la poésie, la langue sans nom. « Le poète », écrit-il, « n'a pas besoin d'armes / ni d'astuces tant que l'absence de Dieu lui vient en aide. »

L'exigence avait un nom pour le poète : peuple. Comme Dieu, dont il est souvent synonyme, le peuple est, pour le poète, toujours à la fois objet et sujet d'une exigence. De là le lien constitutif entre le poète et la politique et de là aussi la difficulté dans laquelle la poésie finit par se trouver. Car si le peuple, dans la mesure même où il est objet d'une exigence, ne peut que manquer, il est néanmoins vrai que sur le seuil de la modernité, ce manque s'est accru au point de se révéler intolérable. La poésie de Hölderlin marque le point où le poète, qui vit comme une catastrophe le manque du peuple – et de Dieu –, cherche refuge dans la philosophie, doit se faire philosophe. Il renverse ainsi le manque en « aide » (« tant que l'absence de Dieu lui vient en aide »). L'essai ne peut réussir toutefois que dans la mesure où, à son tour, le philosophe se fait poète. Poésie et philosophie ne peuvent communiquer, en effet, que dans l'expérience que le peuple manque. Si, à partir du terme grec pour « peuple », *demos*, nous appelons cette

expérience « adémie », alors l'adémie est, pour le poète et pour le philosophe – mieux, pour le poète-philosophe ou pour le philosophe-poète –, le nom du lien indissoluble qui tient liées poésie et philosophie – ainsi que le nom de la politique dans laquelle il se trouve vivre (la *démocratie* dans laquelle nous vivons aujourd'hui est pour l'essentiel *adémie* – elle est, donc, une parole vide).

Et si le poète et le philosophe parlent au nom de la langue, ils doivent alors parler au nom d'une langue sans peuple (tel fut le projet de Canetti et de Celan : écrire dans une langue allemande qui n'a plus aucun rapport avec le peuple allemand, sauver la langue allemande de son peuple).

Que les deux compagnons de Hölderlin – Hegel et Schelling – n'aient pas voulu se faire poètes (ce qui ne signifie pas écrire des poèmes, mais faire l'expérience de cette catastrophe qui, à un certain point, a fait éclater la langue de Hölderlin) n'est pas anodin. La philosophie moderne a raté sa mission politique parce qu'elle a trahi sa mission poétique, elle n'a pas voulu ou pas su se risquer dans la poésie. Heidegger a tenté de payer la dette que la philosophie avait ainsi contractée à l'égard de Hölderlin, mais il n'est pas parvenu à se faire poète, il a eu peur de « l'incident ferroviaire » qu'il sentait venir dans sa langue. C'est pourquoi pour lui aussi les noms sont venus à manquer, c'est

pourquoi aussi il a fini par en appeler à un dieu innommé (« Seul un dieu peut nous sauver »).

Nous ne pouvons parler – ou nous taire – qu'à partir de la conscience de notre adémie. Mais qui a dû renoncer au peuple – et n'a pas pu faire autrement – sait aussi qu'il a perdu le nom de la parole, il sait qu'il ne peut plus parler en son nom. Il sait donc – sans regrets ni ressentiments – que la politique a perdu son lieu, que les catégories de la politique se sont partout effondrées. Adémie, anomie, anarchie sont synonymes. Mais ce n'est qu'en essayant de nommer le désert qui croît dans l'absence du nom qu'il retrouvera – peut-être – la parole. Si le nom était le nom du langage, il parle maintenant dans un langage qui n'a plus de nom. Et seul celui qui s'est tenu longtemps dans le nom peut parler dans le sans-nom, dans le sans-loi, dans le sans-peuple. Anonymement, anarchiquement, aprosodiquement. Il est le seul à avoir accès à la politique, à la poésie qui vient.

Pâque en Égypte

Pour des raisons dont j'espère qu'elles deviendront évidentes au cours de mon propos, je voudrais placer cette brève réflexion sous ce titre : « Pâque en Égypte ». Une phrase dans la correspondance Bachmann-Celan me frappe tout particulièrement. J'ignore si on y a déjà fait attention, mais il me semble qu'elle permet de situer de manière nouvelle la vie et la poésie de Celan (la vie *et* la poésie, qu'il n'a jamais voulu, ni jamais pu distinguer).

La phrase en question se trouve dans la lettre qu'envoie Celan à Max Frisch le 15 avril 1959, pour répondre à l'invitation de Frisch et Ingeborg Bachmann de leur rendre visite à Uetikon. Pour décliner, ou mieux, pour différer l'invitation, Celan explique qu'il doit aller à Londres pour « fêter la pâque juive chez une tante ». Et il ajoute : « bien que je ne me souvienne pas être jamais vraiment sorti de l'Égypte, je célébrerai cette fête en Angleterre¹ ».

1. Ingeborg Bachmann et Paul Celan, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, B. Badiou, H. Höller, A. Stoll et B. Wiede-

« Bien que je ne me souviennne pas être jamais vraiment sorti de l'Égypte, je célébrerai cette fête en Angleterre. » Il faut réfléchir à l'Impossible, à l'Impensable presque qui se trouve contenu dans cette phrase et à la situation paradoxale du judaïsme (et de Celan dans le judaïsme) qui se trouve implicitement indiquée ici.

Celan se situe comme un juif en Égypte, donc comme s'il se tenait avant, ou en tout cas, hors de la sortie des juifs d'Égypte sous la conduite de Moïse : exode que la pâque juive célèbre et commémore.

Il s'agit de quelque chose de bien plus radical qu'une simple revendication de la *galut*, cet exil de la diaspora, que les juifs font remonter d'habitude à la seconde destruction du Temple. Celan se situe à l'extérieur de l'exode, dans un judaïsme sans Moïse et sans Loi. Celan est resté en Égypte : la question de savoir si c'est au titre de prisonnier, d'homme libre ou d'esclave n'est pas claire, mais ce qui est certain, c'est qu'il ne connaît nulle autre demeure que l'Égypte. Je ne crois pas qu'il soit possible d'imaginer un judaïsme plus étranger à l'idéal sioniste.

mann (éd.), édition italienne établie par F. Maione, Rome, Notetempo, 2010, p. 200-201. Pour la réponse de Celan, p. 201.

Ce n'est qu'après la lecture de cette phrase que j'ai compris une autre affirmation de Celan, que je tenais du grand peintre Avigdor Arikha, né lui aussi à Tchernowitz et déporté lui aussi. C'était l'époque des premiers conflits d'Israël. Avigdor, qui s'était enrôlé pour aller combattre, exhortait Celan à en faire de même pour leur patrie commune. La réponse de Celan fut tout simplement : « ma patrie est la Bucovine ». Je me souviens que lorsque Arikha me raconta l'épisode bien des années plus tard, il ne parvenait toujours pas à comprendre le sens d'une telle affirmation. Mais comment un juif pouvait-il soutenir que sa patrie était la Bucovine ?

Je crois qu'Avigdor aurait compris s'il avait pu connaître la phrase de Celan sur la non-sortie de l'Égypte. Pour celui qui est resté en Égypte, même Israël, la ville de David, ne peut pas être la patrie. On comprend mieux aussi pourquoi dans un poème qui remonte à 1968 ou à 1969, où Celan invoque (en yiddish) Jérusalem (« Lève-toi, Jérusalem, maintenant / Lève-toi »), il se présente lui-même comme quelqu'un qui a « tranché les liens avec toi » (l'allemand est encore plus fort : « *wer das Band zerschnitt zu dir hin* » [« qui a déchiré ces liens de pied en cap¹ »]). Et quand

1. John J. Jackson traduit « celui-là même qui vers toi tranche le lien » (Paul Celan, *Poèmes*, Paris, José Corti,

Ilana Shmueli se souvient du bref et intense séjour de Celan à Jérusalem quelques mois avant sa mort, elle raconte comment Celan sentit qu'il ne pouvait pas appartenir à Israël : « il savait qu'ici non plus il ne pouvait pas appartenir, et il en fut frappé de la manière la plus douloureuse, il s'enfuit presque ».

En plus de cette situation paradoxale d'un judaïsme égyptien, la phrase contient une autre impossibilité, plus vertigineuse encore : Celan, qui n'est jamais sorti de l'Égypte, qui vit partout (à Paris, à Londres, à Tchernowitz, ou à Jérusalem) en Égypte, va célébrer *Pesah*, va célébrer la fête qui commémore la sortie de l'Égypte.

Et c'est sur cette tâche impossible – célébrer *Pesah* en Égypte – que je voudrais attirer l'attention, parce qu'il me semble qu'elle permet de situer le lieu de la vie de Celan, mais aussi, et surtout, le lieu de sa poésie.

Il n'y a rien de surprenant alors, à constater que la correspondance avec Ingeborg s'ouvre sur un poème qui lui est dédié et qui porte le titre (souligné) « En Égypte¹ ». Poème écrit en Égypte, comme toute la poésie de Celan, et adressé à une

2004, p. 189) ; Jean Bollack par « celui aussi qui a coupé le lien menant à toi » dans un chapitre intitulé « La pointe en hébreu » in *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, PUF, 2001, p. 75 (N.d.T.).

1. Ce poème date de juin 1948. Cf. *Troviamo le parole*, op. cit., p. 9 ; traduction française, J.P. Lefebvre, « En

« étrangère » qui, comme nous l'apprend une lettre ultérieure, deviendra en quelque sorte le fondement et la justification de cet acte : écrire de la poésie en Égypte¹.

Je crois qu'il y a une correspondance essentielle entre la célébration de la pâque en Égypte et la situation de la poésie de Celan. Elles communiquent toutes deux dans une même atopie dont le nom est : Égypte.

Une telle correspondance devient plus évidente encore si on se souvient de l'importance particulière que le terme *Pesah* [« Pâque »], a pour Celan. On sait que tout juif orthodoxe reçoit huit jours après sa naissance un nom secret, son « nom juif », qui n'est transmis qu'oralement et se voit utiliser en particulier pendant les célébrations religieuses.

Celan qui était enregistré sur son acte de naissance sous le nom de Paul, reçut lui aussi huit jours après sa naissance un nom secret : *Pesah*. Son nom dans l'alliance secrète avec Abraham était donc *Pesah* (et non Paul) *Antschel*. Un an avant sa mort, il tenait à le rappeler avec « solennité »

Égypte », in *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Gallimard, 1998, p. 61.

1. Cf. la lettre de Celan à Bachmann du 31 octobre 1967 : « Pense à "En Égypte". À chaque fois, je te vois rentrer dans ce poème : tu es le fondement de la vie, aussi parce que tu es et que tu restes au fondement de mon Dire. (C'était déjà ce que je voulais dire à Hambourg, sans imaginer combien j'avais raison.) » *Troviamo le parole*, op. cit., p. 78.

à Ilana Shmueli¹. Ce fait est bien connu, mais on sait peut-être moins que son suicide en avril 1970 a eu lieu précisément pendant les fêtes de *Pesah*.

Celan, qui n'est jamais sorti d'Égypte, se trouve donc contraint par son nom même à l'impossible tâche de célébrer la pâque en Égypte. Sa poésie – comme son nom – est bien cette « pâque en Égypte ».

Mais que peut donc bien être une pâque – à savoir une commémoration de l'exode – qu'il faudrait célébrer sans quitter l'Égypte ?

Il me semble que tout ce que Celan a pu écrire à plusieurs reprises sur l'impossibilité et aussi sur la nécessité de sa tâche poétique, sur la nécessité de demeurer dans le mutisme, mais aussi, sur la nécessité de traverser ce mutisme (tâche que « l'étrangère » Ingeborg semble avoir partagée du début à la fin), il me semble donc que cette tâche s'illumine de manière singulière dès lors on la met en relation avec la pâque célébrée en Égypte.

« Pâque en Égypte » : telle est donc, en ce sens, l'invocation sous laquelle s'écrit l'œuvre tout entière de Paul (Pesah) Celan.

1. Cf. Ilana Shmueli *Di' che Gerusalemme è, Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970* (2001), Jutta Leskien et Michele Ranchetti (éds.), Macerata, Quodlibet, 2003, p. 69.

Sur la difficulté de lire

Je voudrais parler non de la lecture et des risques qu'elle comporte, mais d'un risque situé plus en amont encore, c'est-à-dire, de la difficulté ou de l'impossibilité de lire ; je voudrais essayer de parler non pas de la lecture, mais de l'illisibilité.

Chacun de nous a fait l'expérience de ces moments où nous voudrions lire mais où nous échouons à le faire, où nous nous obstinons à feuilleter les pages d'un livre, mais où il nous tombe littéralement des mains.

Dans les traités sur la vie monastique, c'était là en fait le risque par excellence auquel un moine pouvait succomber : l'acédie, le démon méridien, la tentation plus terrible qui menace les *homines religiosi* se manifeste surtout dans l'impossibilité de lire. Voici la description qu'en donne saint Nil :

Quand le moine acédieux essaie de lire, il s'interrompt inquiet, et une minute plus tard, il s'enfonce

dans le sommeil ; il se frotte le visage avec les mains, il étend ses doigts et continue à lire quelques lignes, il répète en bredouillant la fin de toute parole qu'il lit ; et entre-temps il se remplit la tête avec des calculs paresseux, il compte le nombre des pages qui lui restent à lire et les feuilles des cahiers, il se met à détester les lettres et les belles miniatures qu'il a sous les yeux jusqu'au moment, où pour finir, il referme le livre et l'utilise comme un coussin pour y poser sa tête, sombrant enfin dans un sommeil bref et profond.

La santé de l'âme coïncide ici avec la lisibilité du livre (qui est aussi pour le Moyen Âge, la lisibilité du monde), le péché avec l'impossibilité de lire, avec le devenir illisible du monde.

Simone Weil parlait, en ce sens, d'une lecture du monde, et d'une non-lecture, d'une opacité qui résiste à toute interprétation et à toute herméneutique. Je voudrais attirer l'attention sur nos moments de non-lecture et d'opacité, quand le livre du monde nous tombe des mains, parce que l'impossibilité de lire nous concerne alors tout autant que la lecture et se trouve être aussi instructive et peut-être plus encore que cette dernière.

Il existe une autre impossibilité de lire, plus radicale encore et qui, jusqu'à tout récemment encore, était très répandue. Je fais référence aux analphabètes, ces hommes trop vite oubliés et qui formaient, il y a moins d'un siècle, la majorité de

la population, en Italie du moins. Un grand poète péruvien du xx^e siècle a écrit dans un de ses poèmes : « *por el analfabeto a quien scribo* ». Il est important de comprendre le sens de ce « pour », il ne signifie pas tant : « pour que l'analphabète me lise », dès lors que par définition il ne pourra pas le faire, mais « à sa place ». De même Primo Levi affirmait témoigner pour ceux qui, dans le jargon d'Auschwitz, s'appelaient les musulmans, à savoir ceux qui ne pouvaient pas et n'auraient pas pu témoigner, puisque, après leur arrivée au camp, ils avaient perdu toute conscience de soi et toute dignité.

Je voudrais qu'on réfléchisse au statut spécial d'un livre destiné à des yeux qui ne peuvent pas lire et qui a été écrit avec une main qui, en un sens, ne sait pas écrire. Le poète ou l'écrivain qui écrivent pour l'analphabète ou pour le musulman essaient d'écrire ce qui ne peut pas être lu, ils mettent sur le papier l'illisible. Mais c'est précisément cela qui rend leur écriture plus intéressante que celle qui a été tracée seulement pour qui sait ou peut lire.

Il y a aussi un autre cas de non-lecture sur lequel je voudrais attirer l'attention. Je me réfère aux livres qui n'ont pas trouvé ce que Benjamin appelait l'heure de leur lisibilité, qui ont été écrits et publiés, mais restent – et pour toujours peut-être – en attente d'être lus. Je pourrais, mais je pense que c'est le cas pour chacun d'entre nous,

nommer des livres qui méritaient d'être lus et n'ont pas été lus ou qui ont été lus par trop peu de lecteurs. Quel est le statut de ces livres ? Je pense que s'il s'agit vraiment de bons livres, il ne faut pas parler d'une attente, mais d'une exigence. Ces livres n'attendent pas, mais ils exigent d'être lus, même s'ils ne l'ont pas été, et qu'ils ne le seront jamais. L'exigence est un concept très intéressant, qui ne se réfère pas à la sphère des faits, mais à une sphère supérieure et plus décisive, que chacun pourrait préciser à loisir.

Mais je voudrais alors donner un conseil aux éditeurs et à ceux qui s'occupent des livres : cessez donc d'avoir les yeux fixés sur les infâmes (oui, je dis bien infâmes) classements des livres les plus vendus et (on peut le supposer les plus lus) et essayez de construire dans votre esprit une classification des livres qui exigent d'être lus. Seule une édition fondée sur ce genre de classification mentale pourrait faire sortir le livre de la crise qu'il traverse – à ce que j'entends dire et répéter partout.

Un poète a résumé une fois sa poétique dans la formule : « Lire ce qui n'a jamais été écrit. » Il s'agit, comme on peut le voir, d'une expérience en un certain sens symétrique de celle du poète qui écrit pour l'analphabète qui ne peut pas le lire : à l'écriture sans lecture correspond ici une lecture sans écriture. Encore faut-il préciser que les temps aussi s'inversent : là une écriture qui n'est suivie

d'aucune lecture, ici une lecture qui n'est précédée d'aucune écriture.

Mais peut-être s'agit-il dans chacune de ces formulations de quelque chose de semblable, à savoir d'une expérience de la lecture qui met en question la représentation que nous nous faisons d'habitude de ces deux pratiques si étroitement liées, qui s'opposent et renvoient tout à la fois à quelque chose d'illisible et d'inécrivable, qui les a précédées et ne cesse de les accompagner.

On aura compris que je me réfère ici à l'oralité. Notre littérature naît dans une relation intime à l'oralité. Car que fait Dante quand il décide d'écrire en vulgaire sinon précisément écrire ce qui n'a jamais été lu et lire ce qui n'a jamais été écrit, à savoir ce « *parlar materno* », cette langue maternelle analphabète qui n'existait que dans sa dimension orale ? Et tenter de mettre par écrit le « *parlar materno* » l'oblige non pas simplement à le transcrire, mais à inventer cette langue de la poésie, « ce vulgaire illustre » qui n'existe nulle part et qui, comme la panthère des bestiaires médiévaux, « exhale son parfum partout et n'apparaît nulle part ».

Je crois qu'on ne peut pas comprendre correctement la grande floraison de la poésie italienne du xx^e siècle, si on ne perçoit pas en elle quelque chose comme un écho de cette oralité illisible qui, selon Dante, « seule et unique est dans l'esprit avant aucune autre » (*Banquet*, I, XII). On ne saurait donc

la comprendre, si on ne considère pas qu'elle a été accompagnée par une floraison tout aussi extraordinaire de la poésie en dialecte. Peut-être la littérature italienne du xx^e siècle est-elle tout entière traversée par une mémoire inconsciente, comme par une commémoration difficile de l'analphabétisme. Qui a tenu entre ses mains l'un de ces livres où la page écrite – ou mieux, transcrite – en dialecte, fait face à sa traduction en italien, n'a pas pu ne pas se demander, tandis que ses yeux inquiets passaient d'une page à l'autre, si le véritable lieu de la poésie ne se trouvait pas par hasard ni sur une page, ni sur l'autre, mais dans l'espace vide qui les sépare.

Et je voudrais conclure ces brèves réflexions sur la difficulté de la lecture en me demandant si ce que nous appelons poésie n'est pas en vérité quelque chose qui ne cesse d'habiter, de travailler et de sous-tendre la langue écrite pour la restituer à cet illisible dont elle provient et vers lequel elle nous maintient en marche.

Du livre à l'écran

Avant et après le livre

Le dernier cours de Roland Barthes au Collège de France s'intitule : *La Préparation du roman*. Or Barthes, dès les premières pages, et comme par un présage de sa mort imminente, évoque le moment de la vie où l'on commence à comprendre qu'être mortel n'est plus un sentiment vague, mais une évidence. Et au même moment, il rappelle la décision, prise quelques mois auparavant, de se consacrer à l'écriture d'une manière neuve, « d'écrire comme si je ne l'avais jamais fait ».

Le thème du cours correspond d'une certaine manière à cette décision. Barthes la ramasse en une formule, « Vouloir-Écrire », qui indique la période « mal définie, mal étudiée » qui précède la rédaction de l'œuvre. En particulier, comme le cours est consacré à la « préparation du roman », il évoque, sans l'approfondir, le problème du rapport entre « le fantasme du roman » et les notes préparatoires, les fragments, les remarques, et enfin,

le passage du roman-fragment au roman au sens plein du terme.

Ce thème si important et si mal étudié est cependant tout de suite abandonné, et Barthes passe de manière imprévue à l'étude des haïkus japonais, un genre poétique que nous connaissons seulement à travers sa forme rigidement codifiée – on ne saurait rien imaginer de moins adapté à l'enquête annoncée par le titre du cours, qu'on pourrait plutôt résumer dans la formule : « l'avant du livre ou du texte ».

J'emploierai cette formule – « l'avant du livre » – pour me référer à tout ce qui précède le livre et l'œuvre achevée, à ces limbes, à ce pré- ou sous-monde de fantômes, d'esquisses, de notes, de cahiers, de brouillons, de versions auxquels notre culture ne réussit pas à donner un statut légitime ni une apparence graphique adéquate, probablement parce que notre idée de création et d'œuvre est grevée par le paradigme théologique de la création divine dans le monde, ce fait incomparable qui, selon ce que suggèrent les théologiens, ne revient pas à un *facere da materia*, mais à un *creare ex nihilo*, une création qui non seulement n'est précédée d'aucune matière, mais se réalise instantanément, sans hésitation ni repentir, par un acte gratuit et immédiat de la volonté. Avant de créer le monde, Dieu n'a pas fait de croquis, pas plus qu'il n'a pris de notes – plus encore : la

question sur ce que faisait Dieu avant de créer le monde est, en théologie, un argument interdit. Le Dieu chrétien est un Dieu si essentiellement et si constitutivement créateur, que face à cette question embarrassante que les païens et les gnostiques lui posaient, Augustin ne pouvait que répéter ironiquement avec un ton de menace qui trahit en réalité une impossibilité de répondre : « Dieu coupait des cannes pour donner des coups de bâton à ceux qui lui posaient des questions illicites. »

N'en déplaise donc à Augustin – et à Luther qui, bien des siècles plus tard, reprenait l'argument en recourant à peu près aux mêmes expressions – les choses, en vérité, ne sont pas si simples au sein même de la théologie. Selon une tradition d'origine platonicienne, qui devait exercer une profonde influence sur la conception que la Renaissance se fit de la création artistique, Dieu possédait depuis toujours dans son esprit les idées de toutes les créatures qu'il devait créer. Même si on ne peut certainement pas parler d'une matière ni d'un croquis, il y a donc bien en Dieu aussi quelque chose qui précède la création, un « avant » immémorial de cette œuvre qui devait s'accomplir dans l'*hexaméron* biblique. Quant à la cabale, elle connaît une tradition selon laquelle que Dieu ait créé le monde à partir de rien signifie, que le rien est la matière avec laquelle il a fait sa création, et que l'œuvre divine est littéralement faite de rien.

C'est sur ce pré-monde obscur, sur cette matière impure et défendue que je voudrais tenter de jeter un regard dans l'intention principale de mettre en question la manière dont nous pensons d'habitude, non seulement l'acte de création, mais aussi l'œuvre achevée et le livre dans lequel elle prend forme.

En 1927, Francesco Moroncini publie une édition critique des *Canti* de Leopardi. Il s'agit d'une des premières fois où le philologue, au lieu de se cantonner à donner le texte critique de chaque poème, publie non seulement, à travers une série de ressources typographiques, le manuscrit de chaque chant dans sa matérialité et dans tous ses détails, avec corrections, variantes, annotations et apostilles de l'auteur, mais publie aussi les premières versions de ces poèmes, et, quand il existe, ce qu'on a pu appeler son « premier jet en prose » (*il getto in prosa*). Le lecteur, au début, est désorienté parce que ces compositions parfaites qu'il était habitué à lire d'un coup perdent désormais toute leur consistance familière, se dilatent et s'étendent sur des pages entières, ce qui permet au lecteur de parcourir à rebours le processus temporel qui a mené à l'écriture des poésies. Mais du même coup, ainsi prolongé dans le temps et dans l'espace, le poème semble avoir perdu son identité et son lieu : où sont donc

« Le ricordanze », où est le « Canto notturno », où « L'infinito » ? Restitués au processus de leur genèse, ces poèmes ne sont plus lisibles comme un tout unitaire, de la même manière que nous ne pourrions reconnaître un portrait où le peintre aurait prétendu représenter à la fois les différents âges d'un même visage.

J'ai évoqué ce qu'on appelle « le premier jet en prose », qui, dans certains cas, a été conservé. Que sont ces petites pages de prose énigmatiques, qui semblent une paraphrase si maladroite et mal écrite des *Canti*, et contiennent pourtant, selon toute vraisemblance, le noyau magmatique et ardent, l'embryon palpitant du poème ? Comment faut-il lire ces pages ? Avec un œil vers le texte achevé pour tenter de comprendre de quelle manière un organisme parfait a pu se développer à partir d'un fragment aussi insignifiant, ou en elles-mêmes, comme si elles contractaient de manière miraculeuse en quelques lignes le jet jaillissant et la dictée de la poésie ?

Le problème se complique d'un tour si nous pensons aux esquisses et croquis, aussi bien pour ce qui est de la littérature que des arts visuels, quand au jet originaire n'a correspondu aucune œuvre achevée. Les journaux de Kafka sont remplis de débuts – parfois très brefs – de récits jamais écrits, et dans l'histoire de l'art, nous rencontrons souvent des esquisses qui semblent renvoyer à un

tableau qui n'a jamais été peint. Nous faut-il ici évoquer l'œuvre absente, projetant arbitrairement les esquisses et les notes préparatoires dans un futur imaginaire ou les considérer et les apprécier en elles-mêmes, comme il semble juste de le faire ? Il est évident que cette question implique qu'on abandonne sans réserve la différence que nous considérons comme évidente entre l'œuvre achevée et le fragment. Qu'est-ce qui permet, par exemple, de distinguer les livres et les articles publiés par Simone Weil de ses cahiers de fragments posthumes, que beaucoup tiennent pour son œuvre la plus importante ou, à tout le moins, celle où elle s'est exprimée de la manière la plus achevée ? Edgar Wind, dans ce petit chef-d'œuvre qu'est *Art et Anarchie*, rappelle que les romantiques, de Friedrich Schlegel à Novalis, étaient convaincus que les fragments et les esquisses étaient supérieurs à l'œuvre achevée et que c'est pourquoi ils laissaient intentionnellement leurs écrits à l'état de fragments. Et l'intention de Michel-Ange ne devait pas être différente quand il décida de laisser inachevées les sculptures de la *Sagrestia Nova*.

Il est instructif de remarquer, dans cette perspective, que depuis maintenant quelques décennies on assiste à un changement radical dans l'écritique, à savoir dans la science qui s'occupe de l'édition des textes. Dans la tradition de la phi-

lologie de Lachmann, les éditeurs avaient autrefois pour ambition la reconstruction d'une édition critique, unique, et, dans la mesure du possible, définitif. Qui a eu entre les mains la grande édition allemande d'Hölderlin achevée depuis peu, ou encore celle des œuvres de Kafka, toujours en cours, sait bien que, poussant à l'extrême la méthode de Moroncini, elles reproduisent tous les états des manuscrits sans distinguer entre les différentes versions et sans cantonner les variantes et les formes rejetées dans l'apparat critique. Cela implique une transformation décisive dans notre manière de concevoir l'identité de l'œuvre. Aucune des versions n'est le « texte », parce que celui-ci se présente comme un processus temporel potentiellement infini – aussi bien vers le passé, dont il inclut toutes les ébauches, versions et fragments, que vers le futur – dont l'interruption à un certain moment de son histoire, pour des raisons biographiques ou par décision de l'auteur, est purement contingente. Dans *Un portrait par Giacometti*, James Lord rappelle plusieurs fois que Giacometti ne se lassait jamais de répéter, comme Cézanne avant lui, qu'on ne finit jamais un tableau, mais que simplement, on l'abandonne¹.

La césure, qui met un terme à l'accomplissement de l'œuvre, ne lui accorde pas un statut

1. James Lord, *Un portrait par Giacometti*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1991.

privilegié d'achèvement : elle signifie simplement que l'œuvre est dite finie quand, à travers l'interruption ou l'abandon, elle se constitue comme le fragment d'un processus créatif potentiellement infini, par rapport auquel l'œuvre qu'on dit achevée ne se distingue qu'accidentellement de l'œuvre inachevée.

Si cela est vrai, si chaque œuvre est essentiellement fragment, il devient licite de parler non seulement d'un « avant », mais encore d'un « après » le livre, tout aussi problématique mais encore moins étudié que celui-là.

En 427, trois ans avant sa mort, Augustin, qui a déjà derrière lui une œuvre imposante, écrit les *Retractationes*. Le terme « rétractation » – même quand il n'est pas utilisé dans le sens juridique de retirer ou de déclarer non vrai le témoignage déposé pendant un procès – n'a pris que récemment son sens péjoratif de démentir ou de renier ce qui a été dit ou écrit. Augustin l'utilise seulement au sens de « traiter de nouveau ». Et en effet, dans les *Retractationes*, il revient avec humilité sur les livres qu'il a écrits non seulement pour les amender de leurs défauts ou imprécisions, mais pour en éclairer le sens et les objectifs, et c'est pourquoi il en reprend et, d'une certaine manière, en continue l'écriture.

Près de quinze siècles plus tard, entre la fin de l'année 1888 et le début de l'année 1889, Nietzsche

répète le geste d'Augustin et revient dans un tout autre état d'esprit sur les livres qu'il a écrits avec une tonalité de signe opposé. Le titre *Ecce homo*, choisi pour sa « rétractation », est certainement antiphastique, puisque les mots de Pilate pour exposer aux juifs le Christ nu, flagellé et portant la couronne d'épines, se renversent ici en une autoglorification sans limite ni réserve. Après avoir déclaré qu'il se considère en un certain sens déjà mort comme son père, Nietzsche se demande « pourquoi il écrit de si bons livres » et, reprenant l'un après l'autre les livres publiés jusque-là, il explique non seulement comment et pourquoi ils sont nés, mais suggère aussi, avec l'autorité de l'*auctor*, comment ils doivent être lus et ce qu'il a vraiment voulu dire.

Dans un cas comme dans l'autre, la rétractation suppose que l'auteur puisse continuer à écrire les livres déjà écrits, comme s'ils restaient jusqu'à la fin les fragments d'une œuvre en cours qui tend, pour cette raison, à se confondre avec la vie. C'est une intention de ce genre qui devait guider le geste légendaire de Bonnard, dont on raconte qu'il entraînait avec un pinceau dans les musées où étaient conservées ses œuvres et qu'il profitait de l'absence des gardiens pour retoucher ses peintures et les perfectionner. Le paradigme théologique de la création divine montre ici son autre visage, selon lequel la création ne s'est pas achevée le sixième jour, mais continue à l'infini, parce que si Dieu

cessait un seul instant de créer le monde, ce dernier se détruirait.

Parmi les écrivains et les cinéastes italiens du xx^e siècle, il en est un qui a pratiqué la rétractation dans tous les sens du terme – et même au sens technico-juridique, parce qu'arrivé à un certain point de sa vie, il a renié et « abjuré » une partie non négligeable de son œuvre : Pier Paolo Pasolini. Dans son cas, cependant, la rétractation se complique au point d'assumer une forme paradoxale. En 1992, les éditions Einaudi ont publié, sous le titre *Pétrole*, une œuvre posthume volumineuse de Pasolini. Le livre – si c'est de livre qu'il s'agit – est composé de 133 fragments numérotés, suivis de notes critiques et d'une lettre adressée à Alberto Moravia. La lettre est importante, parce que Pasolini y explique comment il a conçu le « roman » en question, qui, ajoute-t-il tout de suite, « n'est pas écrit comme on écrit les vrais romans », mais à la manière d'un essai, d'une recension, d'une lettre privée ou d'une édition critique. C'est cette dernière définition qui est décisive. Une note qui remonte à 1973 a été placée au début par les éditeurs : elle précise en effet que « dans son intégralité, *Pétrole* (à partir de la seconde version) devra se présenter sous la forme d'une édition critique d'un texte inédit, dont ne survivent que des fragments, dans quatre ou cinq manuscrits discordants ». La coïncidence

entre œuvre achevée et œuvre inachevée est ici absolue : l'auteur écrit un livre en forme d'édition critique d'un livre inachevé. Et non seulement le texte inachevé devient indiscernable du texte achevé, mais aussi, avec une étrange contraction des temps, l'auteur s'identifie au philologue qui devrait en donner la première édition posthume.

À ce titre, le passage de la lettre à Moravia dans lequel l'auteur-éditeur déclare qu'il ne s'agit pas d'un roman, mais de l'évocation d'un roman non écrit est des plus significatifs :

Tout ce qui dans ce roman est romanesque l'est en tant que ré-évocation du roman. Si je devais donner corps à ce qui est ici seulement potentiel, à savoir, si j'investissais l'écriture nécessaire pour faire de cette histoire un objet, une machine narrative qui fonctionne toute seule dans l'imagination du lecteur, je devrais nécessairement accepter cette conventionalité qui, au fond n'est qu'un jeu [*dans tout roman*]. Je n'ai plus envie de jouer.

Quelles qu'aient été les raisons biographiques qui ont pu dicter le choix de Pasolini, dans chaque cas, nous nous trouvons face à un livre inachevé qui se présente comme la « ré-évocation » ou la rétractation d'une œuvre qui n'a jamais été pensée comme une œuvre, c'est-à-dire comme quelque chose que l'auteur avait l'intention de porter à terme. « Ré-é-vocation » signifie ici, dans la

même mesure, « révocation » : le roman absent est ici ré-évoqué (ou plutôt évoqué) à travers sa révocation comme roman. Et pourtant, c'est seulement en relation à cette œuvre non écrite que les fragments publiés acquièrent – fût-ce ironiquement seulement – tout leur sens.

Face à de tels cas, il est possible de mesurer l'insuffisance des catégories à travers lesquelles notre culture nous a habitués à penser le statut ontologique du livre et de l'œuvre. À partir d'Aristote au moins, nous pensons l'œuvre (que les Grecs appelaient *ergon*) en mettant en relation deux concepts : la puissance et l'acte, le virtuel et le réel (en grec, *dynamis* et *energeia*, être-en-œuvre). L'idée courante, qu'on accepte comme évidente, est que le possible et le virtuel – l'« avant » de l'œuvre – précèdent l'actuel et le réel, l'*ergon*, l'œuvre achevée, où ce qui était seulement possible trouve, à travers un acte de volonté, sa réalisation. Cela signifie que, dans l'esquisse ou la note, la puissance n'est pas passée dans l'acte pour s'y accomplir intégralement, que le « Vouloir-Écrire » est resté *in-actué* et inachevé.

Et cependant, dans *Pétrole*, selon toute évidence, le livre possible ou virtuel ne précède pas ses fragments réels, mais prétend coïncider avec eux – et ces derniers, d'autre part, ne sont que la ré-évocation ou la révocation du livre possible. Et tout livre ne contient-il pas un reste de puissance

sans lequel sa lecture et sa réception seraient tout bonnement impossibles ? Une œuvre dans laquelle la puissance créatrice se serait totalement épuisée ne serait pas une œuvre, mais les cendres et le sépulcre de l'œuvre. Si nous voulons vraiment comprendre cet objet curieux qu'est le livre, nous devons alors compliquer le rapport entre la puissance et l'acte, le possible et le réel, la matière et la forme, et essayer d'imaginer un possible qui a lieu seulement dans le réel et un réel qui ne cesse de se faire possible. Et seulement, peut-être, cette créature hybride, ce non-lieu où la puissance ne disparaît pas, mais se maintient et danse pour ainsi dire dans l'acte, mérite d'être appelée « œuvre ». Si l'auteur peut revenir sur son œuvre, si l'avant et l'après du livre ne doivent pas être seulement oubliés, ce n'est pas parce que, comme le retenaient les romantiques, le fragment et le brouillon sont plus importants que l'œuvre, mais parce que l'expérience de la matière – qui était, pour les Anciens, synonyme de puissance – est en eux immédiatement perceptible.

À ce titre, deux œuvres littéraires sont exemplaires : elles se présentent comme des « livres », et de manière éminente, et cependant, en elles, cette atopie et cette inconsistance ontologique du livre se trouvent poussées à l'extrême limite. La première est *Nuovo commento*, que Giorgio Manganelli publie en 1963 chez Einaudi et

qu'Adelphi a réimprimé en 1993. Adelphi est certainement un éditeur qui a beaucoup de mérites, mais dans le cas de Manganelli, il s'est montré sans scrupule, quand il a supprimé des livres qu'il republiait les textes des rabats qui, comme tous les lecteurs de Manganelli le savent, sont partie intégrante des livres et quand il les a publiés en un volume séparé. Cette fois, cependant, pour la réédition du *Nuovo commento*, l'éditeur a senti le besoin de reproduire dans un appendice spécial à la fois le rabat et l'illustration de couverture de l'édition originale, à laquelle le rabat se réfère et qui représente, selon les mots même de l'auteur, une explosion alphabétique immobile de lettres, d'idéogrammes et de symboles typographiques dont le livre serait le support ou le commentaire. *Nuovo commento* se présente en effet comme une série de notes à un texte inexistant – ou plutôt de notes à des notes sans texte, qui sont, parfois, de très longues notes à un signe de ponctuation (un point-virgule), et qui, en occupant toute la page, deviennent, on ne sait comment, des récits au sens propre. L'hypothèse de Manganelli n'est pas seulement, en effet, celle de l'inexistence du texte mais – et dans la même mesure – celle d'une autonomie, pour ainsi dire théologique, du commentaire ; cependant, précisément pour cette raison, on ne peut dire que le texte manque purement et simplement : c'est plutôt qu'il est, en un certain sens – comme Dieu – partout et nulle part, inclut

son propre commentaire et se laisse inclure en lui de manière à devenir imperceptible, comme dans une glose interlinéaire qui aurait effacé ou dévoré les lignes du texte sacré qu'il commente.

Peut-être la meilleure définition du livre est-elle contenue dans cette lettre que Calvino écrit à l'auteur en exposant ses impressions de lecteur :

On commence en se disant : j'ai tout compris, un commentaire à un texte qui n'existe pas, dommage qu'on comprenne le jeu dès le début, comment diable fera-t-il pour tenir ce livre pendant toutes ces pages sans la moindre narration ; [...] puis, quand on ne s'y attend plus, on reçoit le cadeau gourmand de narrations au sens propre ; à un certain moment, à travers un processus d'accumulation, on passe un certain seuil et on arrive à une illumination inattendue : mais bon sang, le texte est Dieu et l'univers, comment ai-je fait pour ne pas le comprendre d'abord ? Alors on relit depuis le début avec les clefs selon lesquelles le texte est l'univers comme langage, discours d'un Dieu qui ne renvoie pas à d'autre signification qu'à la somme des signifiants, et tout se tient parfaitement¹.

Dans cette lecture théologique, le *Nuovo commento* s'identifie avec l'univers (le livre-monde est

1. Lettre d'Italo Calvino à Giorgio Manganelli du 7 mars 1969, désormais en appendice à Giorgio Manganelli, *Nuovo Commento*, Milan, Adelphi, 1993, p. 149-150.

d'ailleurs un célèbre *topos* médiéval) et avec Dieu – mais avec un Dieu qui ressemble davantage au Dieu de la tradition cabalistique, qui avait créé à l'origine la Torah non pas en forme de noms et de propositions significatives, mais comme dans un *patchwork* incohérent de lettres sans ordre ni articulation. C'est seulement après le péché d'Adam que Dieu a disposé les lettres de la Torah originellement illisible (la Torah de *Atzilut*), de manière à former les mots du Livre des livres (la Torah de *Beriah*) ; mais pour cette raison justement la venue du Messie coïncidera avec la restauration de la Torah dans laquelle les mots exploseront et les lettres seront restituées à la pure matérialité, à leur désordre sans signification (ou *omni-significatif*).

De là, dans le livre de Manganelli, l'importance décisive de l'illustration de la couverture, qui échappe curieusement à Calvino. À l'instant même où il s'identifie avec le monde et Dieu, le livre explose – ou implose – dans une dissémination de lettres et de signes typographiques : explosion qui toutefois, en étant celle d'un livre, a la forme d'un carré, c'est-à-dire qu'elle maintient la forme d'une page – mais d'une page purement illisible qui étant identique au monde, ne suppose plus aucune référence à celui-ci.

De là aussi, la proximité du *Nuovo commento* de Manganelli au livre qui en constitue vraisemblablement l'archétype : le livre de Mallarmé. En

1957, près de soixante ans après la mort du poète, Jacques Scherer publie chez Gallimard un livre dont le titre sur le frontispice est : *Le « Livre » de Mallarmé*. Au-dessus du titre, qui attribue le « livre » en question à Mallarmé, le nom de l'auteur est cependant Jacques Scherer. La position de l'auteur, en vérité, est indécidable parce que le manuscrit illisible formé de 202 feuillets de la main de Mallarmé est précédé par un texte d'égale longueur de la main de l'éditeur – sorte d'*isagogè* métaphysique qui n'est pas présentée comme telle – et suivi par un autre texte, dans lequel Scherer propose une « mise en scène » du « livre » composée de mots et de phrases contenus dans les feuillets, mais mis en ordre par l'éditeur pour former une sorte de drame ou de mystère théâtral.

On sait que Mallarmé, convaincu que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre », a poursuivi pendant toute sa vie le projet d'un livre absolu, dans lequel le *hasard*¹ devait être éliminé point par point à tous les niveaux du processus littéraire. Pour mener à bien un tel projet, il fallait d'abord éliminer l'auteur dès lors que « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots. » Il fallait ensuite abolir le hasard des mots, puisque chacun résulte de l'union contingente d'un son et d'un sens.

1. En français dans le texte.

De quelle manière ? En incluant les éléments fortuits dans un ensemble nécessaire et plus vaste : à commencer par « le vers qui de plusieurs *vocables* refait un *mot* total, *neuf*, étranger à la langue », et puis, dans un *crescendo*, la page constituée – à l'exemple de l'*affiche*¹ publicitaire à laquelle Mallarmé était extrêmement attentif – comme une nouvelle unité poétique dans une vision simultanée, qui inclut les blancs et les mots disséminés à sa surface. Et, enfin, le livre, entendu non plus comme un objet matériel lisible, mais comme un drame, un mystère théâtral ou une opération virtuelle, qui coïncide avec le monde. Il semble que Mallarmé ait eu en tête une sorte de performance ou de ballet, lors duquel vingt-quatre lecteurs-spectateurs auraient lu vingt-quatre feuilles disposées à chaque fois dans un ordre différent. À en juger par le livre publié par Jacques Scherer, le résultat est que le livre-monde explose à ce point en une série de feuillets illisibles saturés de signes, de mots, de chiffres, de calculs, de points, de graphèmes. Le manuscrit enchâssé dans le livre est en effet pour moitié un fouillis de calculs incompréhensibles faits de multiplications, de sommes et d'équations, et pour l'autre moitié, d'une série d'« instructions pour l'usage », aussi méticuleuses qu'inapplicables.

1. En français dans le texte.

Le « coup de dés » du « livre » qui a la prétention de s'identifier avec le monde élimine le hasard à la condition unique de faire exploser le livre-monde en une palingénésie elle-même nécessairement fortuite. Comme à la fin du monde dans la tradition chrétienne, le dernier jour est la récapitulation intégrale de ce qui se détruit et se perd pour toujours : l'*ekpyrosis*, la consommation par le feu, coïncide avec l'*anakephalaiaosis*, la récapitulation ponctuelle du tout.

Il devrait être clair, arrivé à ce point, que le livre est – ou, du moins, prétend être – quelque chose de beaucoup moins solide et rassurant que ce que nous sommes habitués à penser. Dans les mots de Manganelli : « sa présence est devenue si fuyante et si agressive qu'il peut être à la fois partout et nulle part » et, dans l'intention de Mallarmé, il s'est complètement achevé en devenant absolument virtuel. Le « livre » est ce qui n'a lieu ni dans le livre, ni dans le monde et, pour cette raison, il doit détruire le monde et se détruire lui-même.

Il sera opportun, après ce bref *excursus* métaphysique, d'essayer d'interroger l'histoire matérielle du livre, et pour ainsi dire sa « physique », elle aussi plus inaccessible qu'il n'y paraît à première vue. Le livre tel que nous le connaissons fait son apparition en Europe entre le IV^e et le V^e siècle de l'ère chrétienne. C'est à ce moment que le *codex*

– terme technique latin pour indiquer le livre – se substitue au *volumen* et au rouleau, qui étaient la forme normale du livre dans l'Antiquité classique. Il suffit de réfléchir un instant pour comprendre qu'il s'agit d'une véritable révolution. Le *volumen* était un rouleau de papyrus (et plus tard de parchemin), que le lecteur déroulait de la main droite, en tenant de la main gauche la partie qui contenait l'*umbilicus*, c'est-à-dire le cylindre de bois ou d'ivoire autour duquel s'enroulait le volume. Au Moyen Âge, au *volumen* s'est ajouté le *rotulus*, qui se déroulait verticalement de haut en bas, et qui était destiné au théâtre et aux cérémonies.

Qu'est-il advenu quand on est passé du *volumen* au *codex*, dont l'archétype se trouvait dans les tablettes recouvertes de cire dont les Anciens se servaient pour noter leurs pensées, faire leurs calculs et pour d'autres usages privés ? Avec le *codex* survient quelque chose d'absolument nouveau et à quoi nous sommes tellement habitués que nous oublions l'importance décisive que cette invention a pu avoir dans la culture matérielle et spirituelle et jusque dans l'imaginaire de l'Occident : la page. Le déroulement du volume laissait apparaître un espace homogène et continu, rempli d'une série de colonnes d'écriture juxtaposées. À cet espace continu, le *codex* – ou ce que nous appelons aujourd'hui le livre – substitue une série discontinue d'unités clairement délimitées – les pages – sur lesquelles la colonne sombre ou pur-

purine de l'écriture se trouve encadrée de tous côtés par une marge blanche. Le *volumen*, parfaitement continu, embrassait tout le texte, comme le ciel les constellations qui s'y trouvent écrites ; la page, unité discontinue achevée en soi, sépare à chaque fois des autres un élément du texte, que le regard saisit comme un tout isolé et qui doit physiquement disparaître pour permettre la lecture de la page successive.

Au primat du livre, qui s'est progressivement substitué au *volumen*, ont certainement dû contribuer des raisons d'ordre pratique : une meilleure maniabilité, la possibilité d'isoler et de repérer plus facilement un passage du texte, et, grâce à la multiplication des pages, une plus grande capacité de contenu. Il va de soi, par exemple, que sans la page, le projet du livre de Mallarmé n'aurait pas même été pensable. Mais il y eut aussi des raisons plus essentielles, et jusqu'à des raisons d'ordre théologique. Les historiens ont remarqué que la diffusion du *codex* advient surtout en milieu chrétien et va de pair avec le christianisme. Les manuscrits les plus anciens du Nouveau Testament, qui remontent à une époque où le primat du *codex* n'allait pas encore de soi, ont la forme du *codex* et non pas celle du *volumen*. On a pu observer, en ce sens, que le livre correspondait à la conception linéaire du temps propre au monde chrétien, tandis que le *volumen*, avec son enroulement, corres-

pondait mieux à la conception cyclique du temps, propre à l'Antiquité classique. Le temps de la lecture reproduisait en quelque sorte l'expérience du temps de la vie et du cosmos, et feuilleter un livre n'était pas la même chose que dérouler le rouleau du *volumen*.

Le déclin et la disparition progressive du *volumen* en milieu chrétien pouvaient aussi avoir une autre raison, elle aussi strictement théologique, qui reflétait en quelque sorte le conflit et la rupture entre l'église et la synagogue. Dans la synagogue, dans le mur tourné vers Jérusalem, est conservée l'Arche de la Loi, *Aron ha-qodesh*, qui contient le texte de la Torah. Ce texte a toujours la forme d'un *volumen*. Le texte sacré, pour les juifs, est un rouleau ; pour les chrétiens, c'est un livre. Naturellement, les juifs eux aussi utilisent des éditions imprimées en forme de livre de la Torah : mais l'archétype transcendant de ces livres est un *volumen* non pas un *codex*. Le Nouveau Testament, en revanche, comme le missel romain, et tous les autres textes cultuels des chrétiens, ne se distingue pas, quant à la forme, d'un livre profane.

En tout cas, quelles que soient les raisons qui ont conduit au triomphe du livre, la page a acquis en Occident chrétien une signification symbolique qui l'élève au rang d'une véritable *imago mundi* et *imago vitae*. Ce que le livre de la vie ou du monde laisse voir en s'ouvrant, est toujours la page, écrite ou enluminée : face à elle, la page blanche devient

le symbole, tout à la fois angoissant et fécond, de la pure possibilité. Aristote, dans son traité sur l'âme, avait comparé la puissance de la pensée à une tablette pour écrire sur laquelle rien n'est écrit et où tout peut être écrit : dans la culture moderne, la page blanche symbolise la pure virtualité de l'écriture, devant laquelle le poète ou le romancier au désespoir invoquent l'inspiration qui leur permettra de la traduire en réalité.

Qu'arrive-t-il aujourd'hui, quand le livre et la page semblent avoir laissé leur place aux instruments informatiques ? Les différences et les ressemblances, les analogies et les anomalies semblent, au moins en apparence, se superposer. L'ordinateur permet la même pagination que le livre, mais au moins jusqu'à ses plus récentes évolutions, qui permettent de « feuilleter » le texte, il se déroulait, non pas comme un livre, mais comme un rouleau, de haut en bas. Dans la perspective théologique que nous venons à peine d'évoquer, l'ordinateur se présente donc comme une solution intermédiaire entre le missel romain et le rouleau de l'*Aron ha-qodesh*, une espèce d'hybride judéo-chrétien, et cela ne peut pas ne pas avoir contribué à son primat quasi indiscutable.

Il y a cependant des différences et des analogies plus profondes, sur lesquelles il est nécessaire d'apporter un peu de clarté. Un lieu commun, qu'il est fréquent d'entendre répéter imprudemment, est que, en passant du livre aux instruments

digitaux, on serait passé du matériel au virtuel. Le présupposé tacite est que matériel et virtuel désigneraient deux dimensions opposées et que virtuel serait synonyme d'immatériel. Chacune de ces présuppositions est, sinon complètement fausse, du moins très largement imprécise.

Le mot « livre » vient d'un terme latin qui signifie à l'origine « bois, écorce ». En grec, pour le terme *materia*, on trouve *hyle*, qui signifie, précisément, « bois, forêt » – ou, comme le traduiront les latins : *silva* ou *materia*, qui est le terme pour le bois comme matériau de construction, distinct du terme *lignum*, qui est le bois à brûler. Pour le monde classique, cependant, la matière est le lieu même de la possibilité et de la virtualité : elle est même la possibilité pure, le « sans forme » qui peut recevoir ou contenir toutes les formes et dont la forme, est, d'une certaine manière, la trace. C'est-à-dire, selon l'image d'Aristote que nous avons mentionnée, la page blanche, la tablette pour écrire sur laquelle tout peut être écrit.

Qu'arrive-t-il, dans l'ordinateur, à cette page blanche, à cette pure matière ? En un certain sens, l'ordinateur n'est rien d'autre qu'une page blanche, qui s'est fixée dans cet objet, que nous appelons, d'un terme sur lequel il convient aussi de réfléchir, « écran ». Ce terme, qui dérive de l'ancien allemand *skirmjan*, qui signifie « protéger, réparer, défendre », apparaît tôt en italien et

en un lieu éminent. Dans le cinquième chapitre de la *Vita nuova*, Dante raconte qu'il a décidé de cacher son amour pour Béatrice, en faisant « écran à la vérité » avec une autre « gentille dame ». La métaphore est certainement optique, parce que la femme en question s'était trouvée par hasard au milieu de la « ligne droite qui allait de la très gentille Béatrice et se terminait dans mes yeux », de telle sorte que les gens présents avaient pu croire que le regard de Dante était tourné vers elle et non pas vers Béatrice. Dante utilise plusieurs fois le terme « écran » dans le sens de protection et d'obstacle matériel, comme lorsqu'il dit que les Flamands, pour protéger leur terre, « fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia » [« font un écran pour que la mer s'en aille »] (*Enfer*, XV, 6), ou quand il décrit l'âme comme un papillon angélique qui « vola a la giustizia senza schermi » [« vole sans écrans vers la justice »] (*Purgatoire*, X, 126).

Comment donc un mot qui signifie « obstacle, abri » a-t-il pu acquérir la signification de « surface sur laquelle apparaissent des images » ? Qu'appelons-nous écran, qu'y a-t-il donc, dans les instruments digitaux, qui est susceptible de capturer de manière aussi tenace notre regard ? Ce qui, en réalité, s'est passé avec ces instruments, c'est que la page-support matériel de l'écriture s'est séparée de la page-texte. Dans un livre que tout le monde devrait avoir lu, *Dans la vigne*

du texte, Ivan Illich a montré comment, à partir du XII^e siècle déjà, une série de petits dispositifs techniques avaient permis aux moines d'imaginer le texte comme quelque chose d'autonome par rapport à la réalité technique de la page. Mais la page, qui dérivait étymologiquement d'un terme qui désignait le sarment des vignes, était encore pour eux une réalité matérielle, dans laquelle le regard pouvait « se promener » et se déplacer pour recueillir les caractères de l'écriture tout comme la main recueille les grappes de raisin (*legere* « lire », en latin, signifie à l'origine « cueillir »).

Dans les instruments digitaux, le texte, la page-écriture, codifiée dans un code numérique illisible pour les yeux humains, s'est complètement émancipé de la page support et se limite à transiter comme un spectre sur l'écran. Et cette rupture de la relation page-écriture, qui définissait le livre, a engendré l'idée – à tout le moins imprécise – d'une immatérialité de l'espace informatique. Ce qui se passe plutôt, c'est que l'écran, l'« obstacle » matériel, reste invisible et non vu dans ce qu'il donne à voir. L'ordinateur est donc construit de telle manière que les lecteurs ne puissent jamais voir l'écran comme tel, dans sa matérialité, parce que l'écran, à peine allumé, se remplit de caractères, de symboles et d'images. Qui utilise un ordinateur, un iPad ou un Kindle fixe pendant des heures son regard sur un écran qu'il ne voit jamais comme tel. S'il le perçoit comme écran, c'est-à-

dire, s'il reste blanc, ou pire, s'il s'obscurcit ou devient tout noir, cela signifie que l'instrument ne fonctionne pas. Comme dans la doctrine platonicienne, dont les Anciens considéraient qu'elle était particulièrement difficile à comprendre, la matière, la *chora* est ce qui, sans être perçu, donne lieu à toutes les formes sensibles.

Le dispositif digital n'est pas immatériel, mais se fonde sur une oblitération de sa matérialité ; l'écran « fait écran » à lui-même, cache la page-support – la matière – dans la page-écriture, dont on peut dire qu'elle est véritablement immatérielle, ou plutôt, spectrale, si le spectre est quelque chose qui a perdu son corps, mais qui en conserve d'une certaine manière la forme. Et ceux qui utilisent ce dispositif sont des lecteurs et des écrivains qui ont dû renoncer, sans s'en apercevoir, à l'expérience – tout à la fois angoissante et féconde – de la page blanche, de cette tablette pour écrire sur laquelle rien n'est encore inscrit et qu'Aristote compare à la pure puissance de la pensée.

Je voudrais proposer alors une définition minimale de la pensée, qui me semble particulièrement pertinente. *Penser signifie se souvenir de la page blanche pendant qu'on écrit ou qu'on lit.* Penser – mais lire aussi – signifie se souvenir de la matière. Et tout comme les livres de Manganelli et de Mallarmé n'étaient peut-être rien d'autre qu'un essai de restituer le livre à la pure matérialité de la page blanche, de la même manière, qui utilise un

ordinateur devrait se montrer capable de neutraliser la fiction de l'immatérialité, qui naît de ce que l'écran, l'« obstacle » matériel, le sans forme dont toutes les formes ne sont que la trace, lui reste obstinément invisible.

Opus alchymicum

Le Travail sur soi (Il lavoro su di sé) est le titre que Claudio Rugafiori a donné à son édition d'un recueil de lettres de René Daumal. La thèse est limpide et elle est énoncée sans la moindre réserve : Daumal n'avait pas tant l'intention de produire une œuvre littéraire que d'agir sur soi, pour se transformer ou se recréer (Daumal écrit aussi : « sortir du sommeil, se réveiller »). Écrire fait ainsi partie d'une pratique ascétique, où la *production de l'œuvre* passe au second plan par rapport à la *transformation du sujet* écrivant : « Cela, bien entendu », confie-t-il à sa maîtresse Jeanne de Salzman, « cela rend beaucoup plus difficile mon travail d'écrivain, mais bien plus intéressant et plus fécond [...]. Le travail intérieurement est de plus en plus un "travail *sur* moi" plutôt qu'un travail *pour* moi¹ ».

1. René Daumal, « Lettre à Madame de Salzman du 6 août 1943 » in *Correspondance, t. III : 1933-1944*, Paris, Gallimard, 1996, p. 364.

Depuis ses débuts, quand il animait avec Roger Gilbert-Lecomte la revue *Le Grand Jeu*, sa pratique de l'écriture était accompagnée – ou plutôt guidée – par des expériences qui semblaient, à première vue, n'avoir aucun rapport avec la littérature (une des plus extrêmes consistant à respirer des vapeurs de tétrachlorure de carbone jusqu'à perdre connaissance dans la tentative de saisir le seuil qui sépare la conscience de l'inconscience, la vie de la mort). Plus tard, après l'enseignement de Gurdjieff et la lecture des Védas et des Upanishads, Daumal abandonnera ces expériences (en particulier le recours aux drogues, dont Gilbert-Lecomte, lui, ne devait plus se détacher) et orientera le « travail sur soi » dans une direction toujours plus marquée par la spiritualité. Il s'agissait de se libérer du petit nombre de « poses » intellectuelles et sentimentales dans lesquelles nous sommes emprisonnés pour accéder à une véritable transformation de soi. « Je comprends mieux », écrit-il un an avant sa mort, « ce que disent les kabbalistes et les hassidim sur les “étincelles” (les forces) enfermées dans les choses, que l'homme a la fonction de “sauver” – c'est-à-dire, les prendre, non pas pour lui, pour les enfermer définitivement dans une prison plus grande, mais pour les rendre en fin de compte à la Force des forces. Se rappeler de soi, n'est-ce pas, sous un certain aspect, se sentir ainsi *entre* les forces inférieures et les forces supérieures, aujourd'hui déchiré entre les deux, mais

avec la possibilité de devenir un transformateur des unes en les autres¹ ? »

Même quand il sera intégralement concentré sur le travail sur soi, Daumal n'abandonnera jamais l'écriture. Au début des années quarante, il se lance au contraire dans l'écriture d'une espèce de récit, dans lequel la recherche spirituelle semble trouver son chiffre définitif, *Le Mont Analogue* : « J'écris en ce moment un assez long récit », annonce-t-il à un ami, « où l'on verra un groupe d'êtres humains qui ont compris qu'ils étaient en prison, qui ont compris qu'ils devraient d'abord renoncer à cette prison (car le drame c'est qu'on s'y attache), et qui partent à la recherche de cette humanité supérieure, libérée de la prison, où ils pourront trouver l'aide nécessaire. Et ils la trouvent – car quelques amis et moi, nous avons réellement trouvé la porte. À partir de cette porte seulement une vie réelle commence. (Ce récit sera sous une forme de roman d'aventures intitulé *Le Mont Analogue* : c'est la montagne symbolique qui est la voie unissant le Ciel et la Terre ; voie qui doit matériellement, humainement *exister*, sans quoi notre situation serait sans espérance. Des extraits en paraîtront probablement dans le prochain numéro de la revue *Mesures*².) »

1. *Ibid.*, lettre du 14 août 1943, p. 372.

2. *Ibid.*, lettre à Raymond Christoflour du 24 février 1940, p. 185-186.

L'écart qui sépare l'enjeu – la porte qui unit le ciel et la terre – et le « roman d'aventures » dont certains extraits seront publiés dans une revue littéraire, est flagrant. Pourquoi le travail sur soi, pratique qui doit conduire à la libération spirituelle, doit-il passer par le travail à une œuvre ? Si le mont Analogue existe matériellement, pourquoi lui donner la forme d'une fiction narrative, qui se présentait au début comme un « traité d'alpinisme psychologique » et dont l'auteur se souciait fort peu qu'il comptât parmi les chefs-d'œuvre de la littérature du vingtième siècle ? À partir du moment où Daumal n'entendait pas davantage mettre son roman sur le même plan que ce qu'il appelait « les grandes Écritures » révélées (comme les Évangiles et les Upanishads) ne devrions-nous pas nous demander plutôt si, comme il arrive dans toute œuvre littéraire, le mont Analogue n'existe pas seulement de manière analogue dans l'écriture qui l'évoque ? Et si pour une raison ou une autre, le travail sur soi n'était possible que sous la forme, qui n'est incongrue qu'en apparence, de l'écriture d'un livre ?

Selon toute probabilité, l'idée que travailler à une œuvre puisse impliquer une transformation de l'auteur – c'est-à-dire, en dernière analyse de sa vie – aurait semblé incompréhensible aux Anciens. Le monde antique connaissait cependant un lieu – Éleusis – où les initiés au mystère assistaient à une espèce de pantomime théâtrale dont la vision

(l'*epopsia*) les transformait et les rendait heureux. La catharsis, la purification des passions qu'éprouvent selon Aristote les spectateurs d'une tragédie contenait peut-être un écho affaibli de l'expérience d'Éleusis. Le fait qu'Euripide ait été accusé d'avoir révélé dans ses tragédies les mystères qui devaient rester indicibles montre cependant que les Anciens considéraient comme inconvenant d'associer trop étroitement la transformation religieuse de l'existence avec une œuvre littéraire (même si le spectacle tragique fait à l'origine partie d'un culte).

Pour Daumal, en revanche, travailler à une œuvre n'a de sens que si ce travail coïncide avec l'édification de soi. Ce qui équivaut à faire de la vie à la fois l'enjeu et la pierre de touche de l'œuvre. C'est pourquoi il pouvait résumer sa conviction suprême comme un itinéraire qui va de la mort à la vie :

Je suis mort parce que je n'ai pas le désir,
Je n'ai pas le désir parce que je crois posséder,
Je crois posséder parce que je n'essaye pas de donner ;
Essayant de donner, on voit qu'on *n'a* rien,
Voyant qu'on n'a rien, on essaye de se donner,
Essayant de se donner, on voit qu'on *n'est* rien,
Voyant qu'on est rien, on désire devenir,
Désirant devenir, on vit.

Et si la véritable œuvre est la vie et non pas l'œuvre écrite, il ne faudra pas être surpris de

trouver parmi les préceptes en vue de la libération de soi, comme dans toute tradition ésotérique, des recettes d'hygiène et des conseils qui semblent plus adaptés à une diète qu'à une *isagogè* mystique : « je crois que dix ou même cinq minutes en position allongée avant chaque repas vous aideraient, en relâchant spécialement la région épigastrique et la gorge¹ ».

Que la création littéraire puisse, et même qu'elle doive accompagner le processus de transformation de soi, que l'écriture poétique ait sens seulement dans la mesure où elle transforme l'auteur en voyant, était implicite dans le témoignage du poète que *Le Grand Jeu* avait choisi, de manière non fortuite, pour enseigne : Arthur Rimbaud. Le pouvoir de fascination que l'œuvre qu'il nous a abruptement léguée ne cesse d'exercer sur ses lecteurs dérive précisément de cette double dimension dans laquelle elle semble consister et se mouvoir. Que l'ascèse prenne ici la forme d'un « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » n'a pas d'importance : ce qui est décisif encore une fois, c'est que le travail sur soi apparaît comme la seule voie pour accéder à l'œuvre et que l'œuvre soit le protocole d'une opération menée sur soi : « La première étude de l'homme

1. *Ibid.*, lettre à Geneviève Lief entre le 4 et le 11 septembre 1943, p. 383.

qui veut être poète », écrit-il de manière programmatique à Paul Demy, « est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ; [...]. Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. » Mais c'est précisément pourquoi le livre qui en résulte – *Une saison en enfer* – présente le paradoxe d'une œuvre littéraire qui prétend décrire et vérifier une expérience non littéraire, dont le lieu est le sujet qui, en se transformant de cette manière, se rend capable de l'écrire. La valeur de l'œuvre dérive de l'expérience, mais cette expérience sert seulement à écrire l'œuvre – ou, du moins, cette expérience n'atteste sa valeur qu'à travers l'œuvre.

Rien peut-être n'exprime mieux la contradiction dans laquelle l'auteur avait fini par se trouver que le diagnostic très lucide : « je devins un opéra fabuleux ». Un opéra, c'est-à-dire un spectacle, dans lequel les « hallucinations simples » et le désordre « sacré » de son esprit s'offrent à son regard désenchanté comme sur la scène d'un théâtre de troisième ordre. Et que dans ces conditions, l'auteur, confronté à ce cercle vicieux, se soit rapidement dégoûté de son œuvre comme des « délires » dont elle témoignait et qu'il ait abandonné sans remords et la littérature et l'Europe, ne doit donc pas surprendre. Selon le témoignage de sa sœur Isabelle (qui n'est certes pas toujours fiable), « il brûla (très gaiement, je vous assure)

toutes ses œuvres dont il se moquait et plaisantait ».

Demeure cependant l'impression singulière et tenace que la décision d'abandonner la poésie pour partir vendre des armes et des chameaux en Abyssinie puis à Aden fait partie intégrante de son œuvre. Dans la biographie de Rimbaud, cette extrême annexion de la vie à l'œuvre n'a, évidemment aucun fondement : elle témoigne néanmoins de la confusion durable que le romantisme (la lettre à Paul Demeny, qui oppose l'homme du passé « ne se travaillant pas » et les poètes romantiques, qui se font voyants, en offre un document précis) a produit entre l'art et la vie.

Quand Rimbaud écrit cette lettre, il y a longtemps déjà que Hegel a formulé son diagnostic sur la mort de l'art – ou, plus précisément, sur le fait que l'art avait cédé à la science la position centrale dans les énergies vitales de l'humanité civile. En réalité, son diagnostic ne s'appliquait pas moins à la religion qu'à l'art : l'image dont il se sert pour décrire le déclin ou l'effacement de l'art est en effet que devant les splendides images du Christ et de la Vierge Marie, nous « ne plions plus les genoux ». Dans la culture occidentale, religion, art et science semblent constituer trois sphères distinctes et inséparables qui se succèdent, s'allient et ne cessent de se combattre, sans pourtant que l'une des trois parvienne à éliminer complète-

ment les deux autres. L'homme de la science, qui avait chassé la religion et l'art de leurs glorieuses demeures, assiste avec le romantisme à leur retour dans une coalition aussi précaire qu'improbable. L'artiste montre aujourd'hui le visage émacié du mystique et de l'ascète, son œuvre assume une aura liturgique : elle se veut prière. Mais une fois que le masque religieux a perdu sa crédibilité, l'artiste, qui a sacrifié son art à une vérité supérieure, se révèle pour ce qu'il est : un simple corps vivant, une simple vie nue, qui se présente comme telle pour exiger ses droits inhumains.

Quoi qu'il en soit, dans la décision de Rimbaud, l'échec de la tentative romantique qui visait à unir pratique mystique et poésie, travail sur soi et production de l'œuvre, arrive à pleine conscience.

Que l'exercice d'une pratique artistique (au sens large que le terme *ars* avait au Moyen Âge, sens qui comprend toutes les techniques et les métiers) ne puisse pas faire le bonheur de l'homme et que néanmoins, art et bonheur soient d'une certaine manière articulés, cela est implicite dans le passage de la *Summa contra Gentiles* où Thomas se penche hâtivement sur le problème : « Le bonheur ultime (*ultima felicitas*) de l'homme », affirme-t-il, « ne peut consister dans l'opération d'un art (*in operatione artis*) ». La fin de l'art est en effet la production d'artefacts (*artificiata*), et ces derniers ne peuvent pas constituer la fin de la vie

humaine, parce que, dans la mesure où ils sont faits pour l'usage des hommes, l'homme est la fin de l'œuvre et non pas l'inverse.

L'ultime bonheur de l'homme réside en revanche dans la contemplation de Dieu. Et pourtant, dans la mesure où les opérations humaines, et notamment celles de l'art, se subordonnent à la contemplation de Dieu comme à leur fin la plus propre, il existe un lien nécessaire entre les opérations de l'art et le bonheur. « À la perfection de la contemplation est nécessaire la sécurité du corps et à cette sécurité sont subordonnés tous les artefacts qui sont nécessaires à la vie. » Que toute opération humaine se trouve subordonnée au bonheur garantit ainsi que les œuvres des arts elles aussi soient inscrites d'une certaine manière dans le régime de la contemplation qui constitue la fin suprême du genre humain.

Le résultat d'un rapprochement mené sans précautions entre la pratique artistique et le travail sur soi est l'effacement de l'œuvre. Les avant-gardes en offrent la preuve évidente. On peut s'étonner que le primat soit accordé à l'artiste et au processus créatif aux dépens de ce qu'ils étaient supposés produire. Les intentions les plus caractéristiques de Dada étaient moins dirigées contre l'art – qui se transforme au contraire en une pratique qui se situe à mi-chemin entre la discipline mystique et l'opération critique – que contre l'œuvre qui se trouvait destituée et ridiculisée. C'est en ce sens

qu'Hugo Ball, au seuil de sa conversion religieuse, conseillait aux artistes de cesser de produire des œuvres pour se consacrer à des « efforts énergiques de réanimation d'eux-mêmes ». Quant à Duchamp, en produisant *Le Grand Verre* et en inventant le ready-made, il entendait montrer qu'il était possible « d'aller au-delà de l'acte physique de la peinture » pour reconduire l'activité artistique « au service de l'esprit ». « Dada », écrit-il, « fut la pointe extrême de la protestation contre l'aspect physique de la peinture. C'était une attitude métaphysique¹. » Mais c'est peut-être avec Yves Klein que l'abolition de l'œuvre à la faveur de l'activité artistique et du travail sur soi se trouve énoncée avec la plus grande clarté. « Mes tableaux », écrit-il, sont « les cendres de mon art » et, en poussant la négation de l'art jusqu'à ses conséquences extrêmes :

À vrai dire, ce que je cherche à atteindre, mon développement futur, ma sortie dans la solution de mon problème, c'est de ne plus rien faire du tout, le plus rapidement possible, mais consciemment, avec circonspection et précaution. Je cherche à être « tout court ». Je serai un « peintre ». On dira de moi : c'est le peintre. Et je me sentirai un « peintre », un

1. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, 1994, p. 172 ; propos en anglais recueillis par James Johnson Sweney dans *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. III, n° 45, New York, 1946, p. 19-21.

vrai justement, parce que je ne peindrai pas, ou tout au moins en apparence. Le fait que j'existe comme peintre sera le travail pictural le plus « formidable » de ce temps¹.

Cependant, comme ces mots le montrent, peut-être trop clairement, avec l'abolition de l'œuvre, c'est aussi le travail sur soi qui est appelé à disparaître. L'artiste qui a abandonné l'œuvre pour pouvoir se concentrer sur la transformation de soi, est devenu absolument incapable de produire en soi autre chose qu'un masque ironique, ou d'exhiber sans la moindre vergogne son propre corps vivant. Il est désormais un homme sans contenu, qui observe, sans qu'on puisse savoir s'il est complaisant ou atterré, le vide que la disparition de l'œuvre a laissé en lui.

De là le glissement progressif de l'activité artistique vers la politique. Aristote avait opposé la *poiesis*, le faire de l'artisan et de l'artiste, qui produit un objet hors de soi, à la *praxis*, l'action politique, qui trouve en elle-même sa propre fin. On peut dire en ce sens que les avant-gardes, qui ont voulu abolir l'œuvre aux dépens de l'activité artistique, sont destinées, qu'elles le veuillent ou non, à transporter leur atelier de l'étage de la poésie à celui de la praxis. Cela signifie qu'elles

1. Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, ENSBA, 2003, p. 236.

sont condamnées à s'abolir elles-mêmes pour se transformer en mouvement politique. Tel est le verdict sans réfutation possible de Debord : « Le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser* ; et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*. La position critique élaborée depuis par les *situationnistes* a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art*. »

La conjonction trop étroite entre l'œuvre d'art et le travail sur soi peut prendre la forme d'une exaspération de la recherche spirituelle. C'est le cas de Cristina Campo. Ici, le développement d'une écrivaine au talent très original est avant tout guidé, puis progressivement érodé et finalement dévoré, par une recherche obsessionnelle de la perfection. Il s'agit ici à la fois de perfection formelle – comme chez ces chercheurs « impardonnables » dont elle ne cesse de chanter les louanges – et dans la même mesure, de perfection spirituelle. Celle-ci marque presque avec dédain sa *sprezzatura* dans celle-là. « L'attention est le seul chemin vers l'inexprimable, la seule voie vers le mystère » se répète Cristina Campo de manière quasi obsessionnelle et, de cette manière, elle en vient à oublier son autre obsession, plus heureuse celle-ci : la fable, face à quoi toute exigence de perfection spirituelle ne peut qu'abandonner ses prétentions.

Une écriture d'une légèreté sans pareille se perd ainsi dans la tâche impossible « d'applaudir d'une seule main » qui finit par se contenter de louer la beauté péremptoire d'auteurs qui n'ont nul besoin d'éloges. Mais cela ne suffit pas non plus à son appétit illimité de pureté. Au culte des auteurs idolâtrés se substitue peu à peu la passion pour le culte au sens strict : pour la liturgie. De son livre sur *Poésie et rite*, projeté dans les dernières années, elle ne parviendra pas à venir à bout ; mais dans l'intervalle son amour pour la littérature a été lentement laminé et effacé par ce nouvel amour qui ne saurait être ni exaucé ni comblé. Proust, son auteur chéri a cessé lui aussi de lui parler :

Et même la dernière page solennelle du grand poème, la pierre du sépulcre qui se referme, le dernier mot majestueux, « le Temps », me laissa froide sans que je pusse me l'expliquer. Le *Rex tremendae maiestatis* se trouvait peut-être hors de ma portée : il ne me faisait plus rien, sinon me faire apparaître les choses aimées arides et faites de papier¹.

Et une fois de plus, comme dans les avant-gardes les plus haïssables, la dérive est d'une certaine manière politique : Cristina Campo consacre la dernière partie de sa vie à une lutte aussi amère

1. Cristina de Stefano, *Belinda e il mostro. Vita secreta di Cristina Campo*, Milan, Adelphi, 2002, p. 180.

qu'implacable contre la réforme de la liturgie qui a suivi le concile de Vatican II.

Il est une sphère où le travail sur soi et la production d'une œuvre se présentent par excellence comme consubstantielles et indivisibles : l'alchimie. *L'opus alchymicum* implique en effet que la transformation des métaux se produise en même temps que la transformation du sujet, que la recherche et la production de la pierre philosophale coïncident avec la création et la récréation spirituelle du sujet qui l'achève. D'une part, les alchimistes affirment expressément que leur œuvre est une opération matérielle qui se résout dans la transmutation des métaux, lesquels, passant à travers une série de phases ou de stades (qui empruntent leurs noms aux couleurs qu'ils assument : *nigredo*, *albedeos*, *citrinitas* et *rubedo*) atteignent la perfection dans l'or qui en résulte ; d'autre part, ils ne cessent de répéter obstinément que les métaux dont ils parlent ne sont pas les métaux vulgaires, que l'or philosophique n'est pas l'*aurum vulgi* et que l'adepte finit par devenir lui-même la pierre philosophale (« transformez-vous de pierres mortes en vives pierres philosophiques »).

Le titre d'une des plus anciennes œuvres alchimiques, que la tradition attribue à Démocrite, *Physikà kai Mystikà*, exprime de manière paradigmatique cette compénétration des deux plans du « grand œuvre », dont les adeptes affirment depuis

toujours qu'il faut l'entendre *tam ethice quam physice*, en un sens moral non moins qu'en un sens matériel. C'est pourquoi, entre les historiens de la science comme Berthelot et von Lippmann, qui considéraient l'alchimie simplement comme une anticipation, fût-elle obscure et embryonnaire, de la chimie moderne, et les ésotériques, comme Evola et Fulcanelli, qui ne voyaient rien d'autre dans les textes alchimiques que la transcription codée d'une expérience initiatique, Eliade et Jung ainsi que d'autres chercheurs ont eu beau jeu de mettre l'accent sur le caractère indivisible de ces deux faces de l'*opus*. L'alchimie se présente ainsi pour Eliade comme la projection sur la matière d'une expérience mystique. S'il ne fait aucun doute que les opérations alchimiques étaient des opérations réelles sur les métaux, cependant, « les alchimistes ont projeté sur la matière la fonction initiatique de la souffrance [...]. Dans son laboratoire, l'alchimiste opérait [...] sur lui-même, sur sa vie psychophysiologique aussi bien que son expérience morale et spirituelle¹. » Tout comme la matière des métaux meurt et se régénère, de même l'âme de l'alchimiste meurt et renaît et la production de l'or coïncide avec la résurrection de l'adepte.

1. Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956, p. 154, 164.

Qu'elles se concentrent sur la pratique chimique ou qu'elles mettent l'accent sur l'itinéraire spirituel, les études sur l'alchimie ont en commun de ne prêter aucune attention au texte des traités et des compilations alchimiques qui représentent pourtant nos seules sources en la matière. Ces traités constituent un corpus infini que toute personne qui voudrait aujourd'hui s'approcher de la connaissance du « grand œuvre » ne peut manquer de consulter, qu'il s'agisse des manuscrits alchimiques grecs édités par Berthelot, des volumes *in octavo* du *Theatrum Chymicum*, de ceux de la *Bibilotheca chemica curiosa* ou du *Museum Hermeticum*, dans lesquels les érudits du dix-septième siècle, dans leur ferveur de compilation, ont rassemblé les enseignements des « philosophes » en de vastes anthologies. Le lecteur qui feuillette ces textes ne peut se soustraire à l'impression qu'il se trouve face à une « littérature » au sens propre, dont le contenu et les formes sont codifiés avec une rigidité, une monotonie et une componction qui n'ont rien à envier à des genres littéraires qui jouissent d'une réputation d'illisibilité, comme certains poèmes allégoriques médiévaux ou les romans pornographiques contemporains. Les « personnages » (un roi, une reine, qui sont aussi le soleil et la lune, le mâle et la femelle, ou le soufre et le mercure), comme dans tout roman qui se respecte, traversent des péripéties en tout genre, célèbrent des noces et s'accouplent, accouchent,

rencontrent des dragons et des aigles, meurent (c'est là l'expérience terrifiante de la *nigredo*, l'œuvre au noir) et heureusement ressuscitent. L'aventure reste cependant, jusqu'à la fin, incompréhensible, parce que dans la mesure même où les auteurs en décrivent les épisodes, le récit, qui est en soi énigmatique et décousu, semble constamment faire allusion à des pratiques extratextuelles dont on ne cesse de se demander si elles doivent se dérouler dans un four ou dans l'âme de l'alchimiste ou de son lecteur. L'impression d'obscurité est souvent augmentée par les images qui illuminent les manuscrits ou illustrent les livres imprimés. Elles sont elles-mêmes si fascinantes et allusives que le lecteur s'en détache à grand-peine.

Selon la *lectio facillior* il s'agirait ici tout simplement d'une écriture cryptographique, qui ne pourrait être lue que par ceux qui en possèdent la clef. Mais mis à part le fait qu'on comprendrait mal alors la prolifération sans précédent de cette littérature, le texte d'un des traités qui fait le plus autorité, le *Liber de magni lapidis compositione*, semble exclure cette hypothèse sans la moindre réserve puisqu'on y lit que les livres alchimiques ne sont pas écrits pour transmettre la science, mais seulement pour exhorter les philosophes à la chercher.

Mais dans ce cas aussi, pourquoi écrire, pourquoi cette inexplicable et irrépressible prolifération de textes qui n'ont rien, en réalité, à communiquer ?

La tentative de l'*opus alchymicum* de faire parfaitement coïncider le travail sur soi et la production d'une œuvre laisse un résidu embarrassant et impossible à évacuer : la littérature alchimique, tout à la fois démesurée, boursouflée et, pour finir, ennuyeuse. Et néanmoins, cette littérature est bien, dans cet insidieux *no man's land* de l'alchimie entendue comme phénomène historique, notre seule certitude, le seul point ferme. Ce qui semblait ne pouvoir trouver sa légitimation qu'en tant que documentation d'une pratique extérieure acquiert ainsi une légitimation inattendue en tant que telle. Car rien n'atteste mieux l'autosuffisance du texte alchimique que le fait qu'il ne cesse de renvoyer au-delà de lui-même de manière fallacieuse et impossible à attester. La littérature alchimique est, en ce sens, le lieu où, peut-être pour la première fois, une écriture a tenté de fonder son caractère absolu à travers le renvoi – réel ou fictif, on ne saurait trancher la question – à une pratique extratextuelle. De là le pouvoir de fascination que la littérature alchimique a toujours exercé sur ces écrivains, de Rimbaud à Cristina Campo, qui n'ont cessé d'essayer de maintenir unies les deux pratiques : leur quête était bien, à la lettre, une alchimie du verbe qui, dans la transmutation de la parole, cherchait le salut, et, dans le salut, la transfiguration du verbe. L'œuvre (ou non-œuvre) de Raymond Roussel – dans laquelle l'alchimie du

verbe se résout en simples rébus et mots croisés – est l’emblème – tout à la fois fascinant et vain, et fascinant précisément parce que vain – où cette tentative exhibe d’une manière presque héraldique son propre échec.

Chez l’inspiratrice de Cristina Campo, Simone Weil, la distinction entre travail sur soi et travail à une œuvre extérieure est exprimée de manière crue dans l’image de l’émission du sperme non pas à l’extérieur de soi, mais à l’intérieur du corps :

Les Anciens croyaient que dans l’enfance le sperme circule, mélangé au sang [...]. La croyance que chez l’homme, détaché, le sperme circule de nouveau dans tout le corps [...] est certainement liée à la conception de l’état d’enfance comme identique à l’état d’immortalité, qui est la porte du salut. Le sperme, au lieu d’être émis hors du corps, est émis dans le corps lui-même ; comme la puissance créatrice, dont il est à la fois l’image, et en un sens le fondement physiologique, est émise non pas en dehors de l’âme, mais dans l’âme elle-même chez celui qui est orienté vers le bien absolu [...]. L’homme émettant sa substance en lui-même, s’engendre lui-même. C’est là certainement l’image et sans doute effectivement, d’une certaine manière, la condition physiologique d’un processus spirituel¹.

1. Simone Weil, *Cahiers IX* (K9), in *Œuvres complètes*,

Comme dans l'alchimie, le processus spirituel ici en question coïncide avec la régénération de soi. Mais qu'est-ce donc qu'une création qui ne sortirait jamais d'elle-même ? En quoi se distinguerait-elle de ce que le freudisme (dont Simone Weil a pu écrire qu'il « serait absolument vrai si la pensée n'y était pas orientée d'une telle manière qu'il est absolument faux¹ ») appelle narcissisme, à savoir l'introjection de la libido ? L'enfant qui apparaît ici comme un modèle qui « est orienté, et [qui] n'est pas orienté vers quelque chose », ne s'abstient pas purement et simplement de toute opération qui aurait lieu au-dehors de lui : c'est plutôt qu'il se représente cette opération d'une manière particulière que nous appelons jeu, où la production d'un objet à l'extérieur de soi n'est certainement pas la fin principale. Pour utiliser l'image de Simone Weil, le sperme, le principe génétique, ne cesse d'entrer et de sortir dans l'agent, et l'œuvre extérieure est créée et tout autant incessamment décréée. L'enfant ne travaille sur soi que dans la mesure où il travaille à l'extérieur de lui-même – telle est, justement, la définition du jeu.

L'idée que dans toute réalité – comme dans tout texte – il faille distinguer une apparence et une

vol. VI, cahiers 3, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2002, p. 169.

1. *Ibid.*, p. 170.

signification cachée, que l'initié doit connaître, est aux fondements de l'ésotérisme. Un ésotériste du vingtième siècle, qui était aussi un spécialiste de la tradition chiite, l'a résumé dans les mots suivants :

[...] tout ce qui est extérieur, toute apparence, tout exotérisme (*zâhir*) a une réalité intérieure, cachée, ésotérique (*bâtin*). L'exotérique est la forme apparitionnelle, le lieu épiphanique (*mazhar*) de l'ésotérique. Aussi faut-il, réciproquement, un exotérique pour chaque ésotérique ; le premier est l'aspect visible et manifeste du second ; celui-ci est la vérité spirituelle, l'Idée réelle (*haqîqat*), le secret, la *gnose*, le sens et le contenu supra-sensible (*ma'nâ*) de celui-là. L'un prend substance et consistance dans le monde visible ; l'autre subsiste et consiste dans le monde invisible suprasensible (*'âlam al-ghayb*)¹.

Le sens de la doctrine chiite de l'Imâm caché est l'application de l'ésotérisme à l'histoire : à l'histoire matérielle des faits correspond point pour point une hiéro-histoire, qui se fonde sur l'occultation du douzième Imâm. Si l'Imâm est caché, en effet, c'est parce que les hommes sont devenus incapables de le connaître, et les initiés sont ceux en qui la signification ésotérique des événements historiques se révèle de manière achevée.

1. Henry Corbin, *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques I : le Shî'isme duodécimain*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1947, p. 48-49.

Si le mystère est bien ce à quoi une enveloppe est essentielle, il est évident que ce contre quoi l'ésotérisme pèche, c'est précisément le mystère qu'il devrait conserver. L'ésotérisme pèche donc par deux fois : une fois contre le caché, qui, dévoilé, n'est plus tel, et une fois contre le voile, parce que, une fois le voile soulevé, l'ésotérisme perd sa raison d'être. Ce qui peut aussi s'exprimer en disant que l'ésotérisme pèche contre la beauté, parce que le voile soulevé n'est pas plus beau et que la signification dévoilée perd sa forme. Le corollaire de ce principe est qu'aucun artiste ne peut être un ésotériste, et que, réciproquement, aucun ésotériste ne peut être artiste.

On comprend mieux, à ce stade, pourquoi Cristina Campo a insisté de manière si passionnée et opiniâtre pour définir la liturgie comme la forme suprême de la poésie. Il ne s'agit de rien moins pour elle que de sauver la beauté. À condition néanmoins de maintenir que la beauté – qu'elle appelle liturgie – soit, selon la signification propre du terme *mysterion*, un drame sacré, dont la forme ne peut être altérée, parce qu'elle ne révèle, ni ne représente, mais tout simplement présente. C'est-à-dire que la beauté ne rend pas visible l'invisible, mais le visible lui-même. Si on l'entend au contraire, comme on le fait à l'accoutumée, et comme il arrive aussi à Cristina Campo de le penser, comme le symbole visible d'une signification

cachée, alors elle perd tout son mystère, et avec lui, aussi, sa beauté.

Dans les dernières années de sa vie, Michel Foucault a concentré ses recherches sur un thème qu'il énonce à plusieurs reprises dans la formule du « souci de soi ». Il s'agissait pour lui de mener l'enquête sur les pratiques et les dispositifs – examens de conscience, *hypomnemata*, exercices ascétiques – auxquels l'Antiquité tardive a confié une de ses intentions les plus tenaces : non plus la connaissance, mais le gouvernement de soi, et le travail sur soi (*epimeleia heautou*). Cependant ce qui était aussi en jeu dans l'enquête concernait un thème plus ancien, celui de la constitution du sujet, en particulier, « la manière dont l'individu se constitue comme sujet moral de ses propres actions ». Les deux thèmes confluaient dans un troisième, que Foucault a évoqué à plusieurs reprises dans ses derniers entretiens sans jamais l'affronter comme tel : l'idée d'une « esthétique de l'existence », du soi et de la vie conçus comme œuvre d'art.

C'est pour cette raison que Pierre Hadot a pu reprocher à Michel Foucault de penser de manière purement esthétique le « travail de soi sur soi » et « l'exercice de soi », si caractéristiques de la philosophie antique, comme si le travail du philosophe pouvait être comparé à celui d'un artiste occupé à modeler sa propre vie comme une œuvre d'art,

alors qu'il devrait s'agir plutôt de « dépasser » le soi que de le « construire ». L'accusation n'est pas fondée, comme le montre un examen des passages dans lesquels Foucault évoque ce thème : il ne le situe jamais dans un contexte esthétique, mais toujours dans le contexte d'une recherche éthique. Dès la première leçon du cours de 1981-1982 sur *L'Herméneutique du sujet*, et comme s'il avait devancé l'objection de Pierre Hadot, Foucault met en garde contre toute tentation de lire des expressions telles que « souci de soi » et « s'occuper de soi » en un sens esthétique et non pas moral. « Vous savez bien », écrit-il, « qu'il y a une certaine tradition (ou peut-être plusieurs) qui nous détourne (nous, maintenant, aujourd'hui) de donner à toutes ces formulations [...] une valeur positive, et surtout d'en faire le fondement d'une morale. Toutes ces injonctions [...] sonnent plutôt à nos oreilles [...] comme une sorte de défi et de bravade, une volonté de rupture éthique, une sorte de dandysme moral, l'affirmation-défi d'un stade éthique et individuel indépassable¹. » Contre cette interprétation pour ainsi dire esthétisante du souci de soi, Foucault précise tout de suite que « c'est à partir de cette injonction de "s'occuper de soi-même" que se sont constituées les morales

1. Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France* (1981-1982), Paris, Gallimard/Seuil, 2001, p. 14.

sans doute les plus austères, les plus rigoureuses, les plus restrictives que l'Occident ait jamais connues ».

Dans l'introduction au second volume de l'*Histoire de la sexualité*, la pertinence de « l'esthétique de l'existence » pour la sphère éthique est établie au-delà de tout soupçon. Les « arts de l'existence » dont le livre s'occupe ainsi que les techniques de soi à travers lesquelles les hommes ont essayé de « faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et répondent à certains critères de style » sont en réalité des « pratiques volontaires et raisonnées » à travers lesquelles ils se fixent des canons de comportement qui ont un rôle que Foucault définit sans réserve « étho-poïétique¹ ». Et dans un entretien publié un an avant sa mort, il précise que le souci de soi n'est pas pour les Grecs un problème esthétique, « il est éthique en lui-même² ».

Le problème du souci de soi ou du travail sur soi contient une difficulté préliminaire de caractère logique, ou, même avant cela, grammatical. Le pronom « se », qui exprime la réflexion dans

1. Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs. Histoire de la sexualité II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoirs », 1984, p. 19.

2. Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » (1984), in *Dits et Écrits IV*, n° 356, Paris, Gallimard, 1994, p. 714.

les langues indo-européennes, manque, pour cette raison même, de nominatif. Il présuppose un sujet grammatical qui opère la réflexion, mais ne peut jamais être lui-même en position de sujet. Le soi, dans la mesure où il coïncide en ce sens avec une relation réflexive, ne peut jamais être substance, ne peut jamais être substantif. Et si, comme l'a montré Bréal, le terme *éthos* est simplement le thème pronominal du pronom réfléchi grec *e* suivi du suffixe *-thos* et signifie donc simplement et littéralement « seité », c'est-à-dire la manière dont chacun fait l'expérience du soi, cela implique que l'idée d'un sujet éthique est une contradiction dans les termes. De là les apories et les difficultés qui menacent à chaque fois, comme nous l'avons vu, toute tentative de travailler sur soi : le sujet qui veut entrer en relation avec lui-même sombre dans un abîme obscur et sans fond – d'où seul un Dieu pourrait le sauver. La *nigredo*, la nuit obscure qui est enveloppée dans chaque recherche de soi trouve ici ses racines.

Cette contradiction n'échappe pas à Foucault lorsqu'il écrit que « le soi auquel on a rapport n'est rien d'autre que le rapport lui-même [...], c'est en somme l'immanence, ou mieux l'adéquation ontologique de soi au rapport¹ ». Il n'y a donc pas un sujet avant la relation à soi : le sujet

1. Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, op. cit., p. 514.

est cette relation même et non pas un des termes de la relation. Et c'est dans cette perspective – selon laquelle le travail sur soi se présente dans une perspective aporétique – que Foucault recourt à l'idée du soi et de la vie comme œuvre d'art. « Je pense », dit-il dans l'entretien avec Dreyfus et Rabinow, « qu'il n'y a qu'un seul débouché pratique à cette idée du soi qui n'est pas donné d'avance : nous devons faire de nous-mêmes une œuvre d'art [...] nous ne devrions pas lier l'activité créatrice d'un individu au rapport qu'il entretient avec lui-même, mais lier ce type de rapport à soi que l'on peut avoir à une activité créatrice¹. »

Comment comprendre cette affirmation ? Elle peut certainement signifier que, à partir du moment où le sujet n'est pas donné à l'avance, il faut le construire comme un artiste construit son œuvre d'art. Mais il n'est pas moins légitime de la lire dans le sens où le rapport à soi et le travail sur soi ne deviennent possibles que s'ils sont mis en rapport avec une activité créatrice. C'est bien quelque chose de ce genre que Foucault semble suggérer dans l'entretien de 1968 à Claude Bonnefoy à propos de l'activité créatrice qu'il pratiquait – à savoir l'écriture. Après avoir affirmé qu'il se sent obligé d'écrire, parce que l'écriture donne à l'existence

1. Michel Foucault, « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours » (1983), in *Dits et Écrits* IV, n° 326, p. 392-393.

une espèce d'absolution, qui est indispensable à la félicité, il précise : « ce n'est pas l'écriture qui est heureuse, c'est le bonheur d'exister qui est suspendu à l'écriture, ce qui est un peu différent¹ ». Le bonheur – la tâche éthique par excellence vers laquelle tend tout travail sur soi – est « suspendu » à l'écriture, c'est-à-dire ne devient possible qu'à travers une pratique créatrice. Le souci de soi passe nécessairement par un opus, implique de manière inéluctable une alchimie.

Paul Klee offre un exemple de coïncidence parfaite entre le travail sur soi et la pratique artistique. Aucune œuvre de Klee n'est seulement une œuvre : toutes renvoient d'une certaine manière à quelque chose d'autre qui, cependant, n'est pas leur auteur, mais plutôt la transformation et la régénération de ce dernier en un ailleurs, en un

Pays sans chaînes
Nouvelle terre
Sans le souffle du souvenir
[...] Sans rênes !
Là où ne m'a porté
Le giron d'aucune mère.

La coïncidence entre les deux plans, entre la création des œuvres et la récréation de l'auteur

1. *Le Beau Danger. Entretien de Michel Foucault avec Claude Bonnefoy* (1968), Paris, EHESS, 2011, p. 56.

est ici tellement parfaite, qu'en contemplant un tableau de Paul Klee, on ne se demande pas comment le travail sur l'œuvre et le travail sur soi peuvent bien trouver une unité, mais plutôt comment on pourrait seulement imaginer un instant leur division. Celui qui se trouve recréé, n'est pas tant l'auteur de l'état civil, mais, comme on peut le lire sur l'épithaphe du peintre dans le cimetière de Berne, un être qui a sa demeure « aussi bien parmi les morts que parmi les non-nés » et c'est pourquoi il est « plus proche de la création qu'à l'accoutumée ».

C'est dans la création, dans le « point de la genèse », et non dans l'œuvre, que création et recréation (ou dé-création comme il faudrait peut-être le dire) coïncident parfaitement. Dans les leçons et les notes de Klee, l'idée que l'essentiel, n'est pas tant « la forme que la formation (*Gestaltung*) » revient sans cesse. Il ne faut jamais « laisser filer entre ses mains les rênes de la formation, se couper du travail créatif ». Et tout comme la création recrée continûment l'auteur et le destitue de son identité, de la même manière la recréation empêche l'œuvre d'être une simple forme et non pas formation. « La création », peut-on lire dans une note de 1922, « vit comme genèse sous la surface visible de l'œuvre » : la puissance, le principe créatif ne s'épuise pas dans l'œuvre en acte, mais continue à vivre en elle, elle est, au contraire, « ce qui est essentiel dans l'œuvre ». C'est pourquoi le

créateur peut coïncider avec elle, trouver en elle sa seule demeure et son unique bonheur : « le tableau ne poursuit pas de fins particulières, il a pour seule fin de nous rendre heureux ».

De quelle manière la relation avec une pratique créatrice (un art, dans le sens large que ce mot avait au Moyen Âge) peut-elle rendre possible la relation avec soi et le travail sur soi ? Il ne s'agit pas seulement du fait – important à coup sûr – que cette relation offre une médiation et donne une consistance au rapport à soi qui resterait sans elle insaisissable. Car dans ce cas – comme dans *l'opus alchymicum* – le risque serait alors de demander à une pratique externe – la transformation des métaux en or, la production d'une œuvre – l'opération sur soi, alors que de l'une à l'autre le passage ne saurait être en réalité qu'analogique ou métaphorique.

Il convient donc que la pratique artistique elle-même – à travers la relation avec le travail sur soi – subisse à son tour une transformation. La relation avec une pratique extérieure (l'œuvre) rend possible le travail sur soi si et seulement si elle se constitue comme une relation avec une puissance. Un sujet qui tenterait de se définir et de se donner une forme seulement à travers son œuvre se condamnerait à prendre sans cesse sa vie et la réalité dans laquelle il vit pour son œuvre. Le véritable alchimiste est en revanche celui qui – dans

l'œuvre et à travers l'œuvre – contemple seulement la puissance qui l'a produite. C'est pourquoi Rimbaud avait appelé « vision » la transformation du sujet poétique qu'il avait tenté de rejoindre par tous les moyens. Ce que le poète devenu « voyant » contemple, c'est la langue – c'est-à-dire non pas l'œuvre écrite, mais la puissance de l'écriture. Et puisque, selon les termes de Spinoza, la puissance n'est autre que l'essence ou la nature de chaque être, dans la mesure où il a la capacité de faire quelque chose, contempler cette puissance est aussi l'unique accès possible à l'*ethos*, à la « seité ».

Certes, la contemplation d'une puissance ne peut se donner que dans une œuvre ; mais, dans la contemplation, l'œuvre est désactivée et dés-œuvrée et, de cette manière, restituée à la possibilité, ouverte à un nouvel usage possible. Véritablement poétique est cette forme de vie qui, dans son œuvre, contemple sa propre puissance de faire et de ne pas faire et trouve en elle la paix. Un vivant ne peut jamais être défini par son œuvre, mais seulement par sa capacité de dés-œuvrement, c'est-à-dire par la manière avec laquelle, en se maintenant – dans une œuvre –, en relation avec une pure puissance, il se constitue comme forme-de-vie, au sein de laquelle l'enjeu n'est ni la vie, ni l'œuvre, mais le bonheur. La forme-de-vie est le point où travailler à une œuvre et travailler sur soi coïncident parfaitement. Et le peintre, le poète, le penseur – et en général quiconque pratique un

« art » et une activité – ne sont pas les sujets souverains titulaires d'une opération créatrice et d'une œuvre ; ils sont bien plutôt des vivants anonymes qui, en contemplant et en dés-œuvrant à chaque fois les œuvres du langage, de la vision et des corps, essaient de faire l'expérience du soi et de se maintenir en relation avec une puissance, à savoir de construire leur vie comme forme-de-vie. C'est à ce point, et à ce point seulement, que l'œuvre et le grand œuvre, l'or métallique et l'or des philosophes pourront enfin s'identifier sans résidu.

Note éditoriale

Tous ces textes sont inédits. « Qu'est-ce que l'acte de création ? » reproduit, avec quelques modifications, le texte d'une conférence tenue à l'Académie d'architecture de Mendrisio en 2012. « Pâque en Égypte » reproduit le texte d'une intervention à une journée d'études consacrée à la correspondance entre Ingeborg Bachmann et Paul Celan (*Troviamo le parole. Lettere, 1948-1973*). La journée s'est tenue à Villa Sciarra à Rome, à l'Istituto Italiano di Studi Germanici en juin 2010. « Sur la difficulté de lire » fut présenté à la table ronde *Leggere è un rischio* pendant la Fiera della piccola e media editoria à Rome en décembre 2012. « Du livre à l'écran » est la version modifiée d'une conférence tenue à la fondation Cini à Venise en janvier 2010.

Table

Le feu et le récit.....	7
<i>Mysterium burocraticum</i>	19
Parabole et Règne.....	27
Qu'est-ce que l'acte de création ?.....	43
Tourbillons	69
Au nom de quoi ?.....	75
Pâque en Égypte.....	85
Sur la difficulté de lire.....	91
Du livre à l'écran.	
Avant et après le livre.....	97
<i>Opus alchymicum</i>	125
Note éditoriale	159

Du même auteur

- La Fin de la pensée*, Paris, Nouveau Commerce, 1982.
Idée de la prose, Paris, Christian Bourgois, 1988, 1998.
Enfance et histoire, Paris, Payot, 1989, 2002, 2010.
La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque, Paris, Seuil, 1990.
Stanze, Paris, Rivages, 1994, 1998.
Moyens sans fins, Paris, Rivages, 1995.
Bartelby ou la création, Salxures, Cricé, 1995.
L'homme sans contenu, Salxures, Cricé, 1996.
Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue, Paris, Seuil, 1997.
Homo sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz, Paris, Rivages, 1999.
Le Temps qui reste, Paris, Rivages, 2000.
L'Ouvert. De l'homme à l'animal, Paris, Rivages, 2002.
La Fin du poème, Salxures, Cricé, 2002.
L'Ombre de l'amour. Le concept d'amour chez Heidegger (avec Valeria Piazza), Paris, Rivages, 2003.
Homo sacer II, 1. État d'exception, Paris, Seuil, 2003.
Profanations, Paris, Rivages, 2005.
La Puissance de la pensée, Paris, Rivages, 2006, 2011.
L'Amitié, Paris, Rivages, 2007.
Qu'est-ce qu'un dispositif ?, Paris, Rivages, 2007, 2014.
Qu'est-ce que le contemporain ?, Paris, Rivages, 2008.
Signatura rerum, Paris, Vrin, 2009.
Homo sacer II, 2. Le règne et la gloire, Paris, Seuil, 2008.
Homo sacer II, 3. Le sacrement du langage, Paris, Vrin, 2009.

Le feu et le récit

Nudités, Paris, Rivages, 2009, 2012.

Homo sacer IV, 1. De la très haute pauvreté, Paris, Rivages, 2011, 2013.

Qu'est-ce qu'un commandement ?, Paris, Rivages, 2013.

Pilate et Jésus, Paris, Rivages, 2014.

Le Feu et le Récit, Paris, Rivages, 2015.

Déjà parus dans la même collection

Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*

Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*

Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*

Giorgio Agamben, *Le Temps qui reste*

Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*

Giorgio Agamben, *La Puissance de la pensée*

Giorgio Agamben, *Nudités*

Giorgio Agamben, *Pilate et Jésus*

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le commandement ?*

Giorgio Agamben, *De la très haute pauvreté*

Günther Anders, *Nous, fils d'Eichmann*

Günther Anders, *La Haine à l'état d'antiquité* Günther Anders, *La Bataille de cerises*

Hannah Arendt, *Le Concept d'amour chez Augustin*

Bruce Benderson, *Attitudes*

L. Bins Wanger / A. Warburg, *La Guérison infinie*

Emmanuel Coccia, *Le Bien dans les choses*

Emmanuel Coccia, *La Vie sensible*

Nicolas de Cues, *La Docte Ignorance*

Erri De Luca, *Un nuage comme tapis*

Erri De Luca, *Alzaia*

Erri De Luca, *La Première Heure*

Pavel Florenski, *Stupeur et dialectique*

S. Freud / S. Zweig, *Correspondance*

Hans-Georg Gadamer, *L'Héritage de l'Europe*

Herniann Hesse, *Une bibliothèque idéale*

Hans Jonas, *Évolution et liberté*
Hans Jonas, *Souvenirs*
Franz Kafka, *Lettres à Max Brod*
Franz Kafka, *Cahiers in-octavo*
Karl Kraus, *Aphorismes*
Karl Kraus, *Pro domo et mundo. Aphorismes et réflexions*

II

Clarice Lispector, *Le Seul Moyen de vivre*
Alma Mahler-Werfel, *Journal intime*
Jean-Luc Nancy, *Ivresse*
Anaïs Nin, *D. H. Lawrence : une étude non professionnelle*
Rainer-Maria Rilke, *Journal de Westerwede et de Paris, 1902*
Rilke / Balthus, *Lettres à un jeune peintre*
A. Schnitzler / S. Zweig, *Correspondance*
Arthur Schnitzler, *Journal (1923-1926)*
Peter Sloterdijk, *Dans le même bateau*
Leo Strauss, *Nihilisme et politique*
Frédéric de Towarnicki, *Martin Heidegger*
Jacob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*
Janwillem Van de Wetering, *L'Après-Zen*
S. Zweig / J. Roth, *Correspondance*

