

JACQUES DERRIDA

LA
DISSÉMINATION

*

ÉDITIONS DU SEUIL

27, rue Jacob, Paris VI^e

101.9(44)

CET OUVRAGE EST
PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
TEL QUEL
DIRIGÉE PAR PHILIPPE SOLLERS

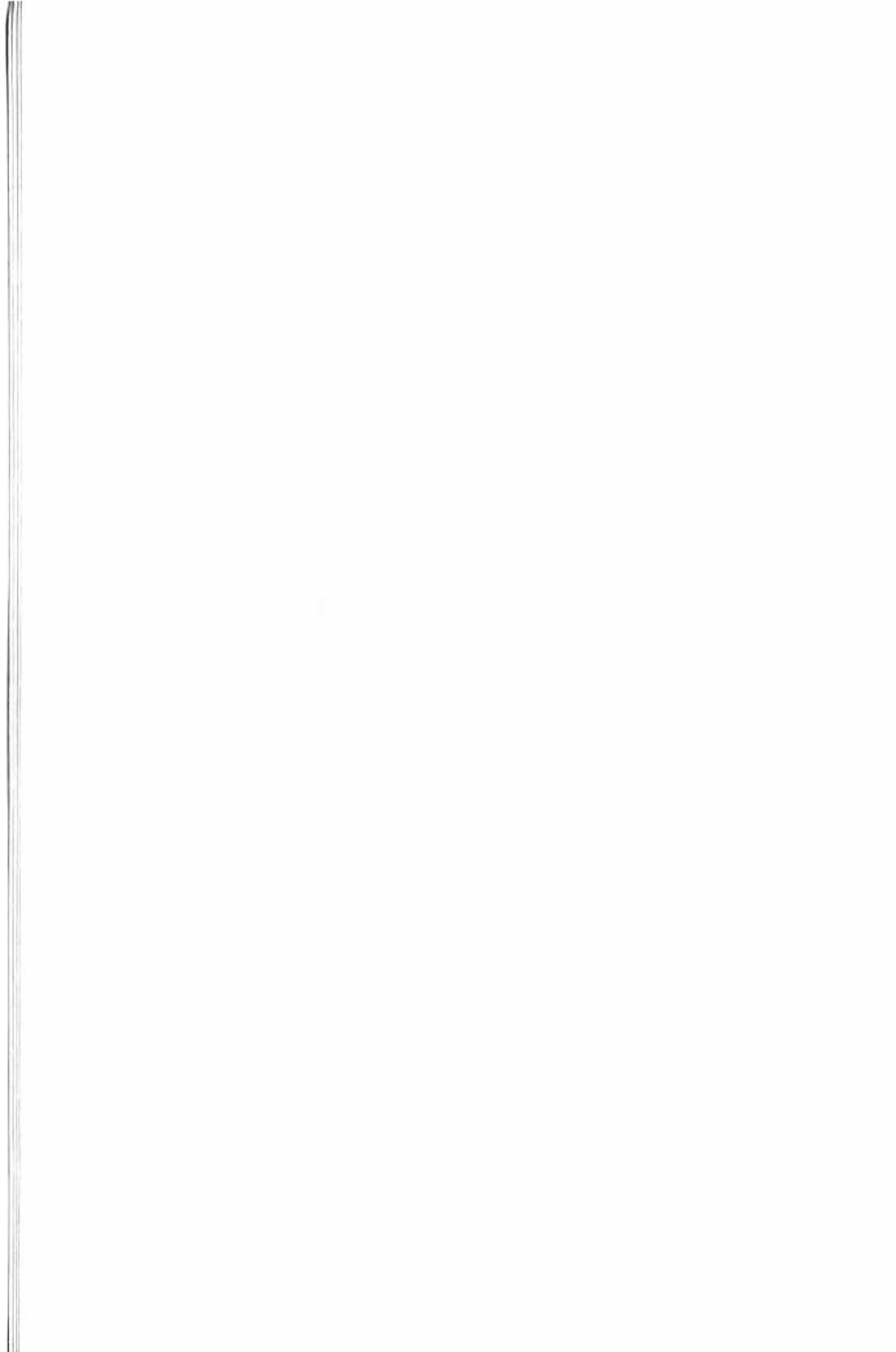
ISBN 2-02-001958-2

© Éditions du Seuil, 1972

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite par quelque procédé que ce soit sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Hors livre

PRÉFACES



Ceci (donc) n'aura pas été un livre.

Encore moins, malgré l'apparence, le recueil de *trois* « essais » dont le temps serait venu, après le fait, de reconnaître le trajet, de rappeler la continuité ou d'induire la loi, voire d'exhiber, avec l'insistance requise en pareille occasion, le concept ou le sens. On ne feindra pas, selon le code, la préméditation ou l'improvisation. L'agencement de ces textes est autre, mon intention n'est pas ici de les présenter.

La question s'y agit précisément de la présentation.

Si la forme du livre est désormais soumise, comme on sait, à une turbulence générale, si elle paraît moins naturelle, et son histoire moins transparente que jamais, si l'on ne peut y toucher sans toucher à tout, elle ne saurait plus régler — ici par exemple — tels procès d'écriture qui, à l'interroger *pratiquement*, doivent aussi la démontrer.

D'où la nécessité d'élaborer partout, aujourd'hui, à nouveaux frais, la question du nom-gardé : de la *paléonymie*. Pourquoi retenir, pendant un temps déterminé, un nom ancien ? Pourquoi amortir de mémoire les effets d'un sens, d'un concept ou d'un objet nouveaux ?

Posée en ces termes, la question serait déjà engagée dans tout un système de présuppositions maintenant élucidées : par exemple, ici, l'extériorité *simple* du signifiant à « son » concept. Il faut donc procéder autrement.

Recommençons. Exemples : pourquoi « littérature » nommerait encore ce qui déjà se soustrait à la littérature — à ce qu'on a toujours conçu et signifié sous ce nom — ou, ne s'y déroband pas seulement, la détruit implacablement ? (Posée en ces termes, la

question serait déjà engagée dans l'assurance d'un pré-savoir : « ce qu'on a toujours conçu et signifié sous ce nom », est-ce fondamentalement homogène, univoque, non conflictuel?) Autres exemples : quelle fonction historique et stratégique assigner dès lors aux guillemets, visibles ou invisibles, qui transforment ceci en « livre » ou font encore de la déconstruction de la philosophie un « discours philosophique »?

Cette structure de la *double marque* (*pris* — emprunté et enfermé — dans un couple d'opposition, un terme garde son vieux nom pour détruire l'opposition à laquelle il n'appartient plus tout à fait, à laquelle il *n'aura* d'ailleurs *jamais* cédé, l'histoire de cette opposition étant celle d'une lutte incessante et hiérarchisante) travaille tout le champ dans lequel se déplacent ces textes-ci. Elle y est aussi travaillée : la règle selon laquelle chaque concept reçoit nécessairement deux marques semblables — répétition sans identité —, l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur du système déconstruit, doit donner lieu à une double lecture et à une double écriture. Cela apparaîtra en son temps : à une *double science*.

Aucun concept, aucun nom, aucun signifiant n'y échappe. On essaiera de déterminer la loi qui contraint (par exemple et compte tenu d'une refonte théorique générale réarticulant depuis peu les champs de la philosophie, de la science, de la littérature, etc.) à nommer « écriture » ce qui critique, déconstruit, force l'opposition traditionnelle et hiérarchisée de l'écriture à la parole, de l'écriture au système (idéaliste, spiritualiste, phonocentriste : d'abord logocentrique) de tous ses autres; à nommer « travail » ou « pratique » ce qui désorganise l'opposition philosophique *praxis* / *theoria* et ne se laisse plus *relever* selon le procès de la négativité hegelienne; à nommer « inconscient » ce qui n'aura jamais été le négatif symétrique ou le réservoir potentiel de la « conscience »; à nommer « matière » ce dehors des oppositions classiques qui, pourvu que l'on tienne compte d'un acquis théorique et d'une déconstruction philosophique d'il n'y a guère, ne devrait plus avoir de forme rassurante : ni celle d'un référent (du moins conçu comme chose ou cause réelles, antérieures et extérieures au système de la textualité générale), ni celle de la présence sous aucun de ses modes (sens, essence, existence — objective ou subjective — forme, c'est-à-dire apparaître, contenu, substance, etc., présence sensible ou présence

intelligible), ni celle d'un principe, fondamental ou totalisant, voire d'une instance dernière : bref, tout ce hors-texte qui arrêterait la concaténation de l'écriture (de ce mouvement qui place tout signifié en situation de trace différentielle) et pour lequel j'avais proposé le concept de « signifié transcendantal ». « Différance » désignait aussi, dans le même champ problématique, cette économie — de guerre — qui met en rapport l'altérité radicale ou l'extériorité absolue du dehors avec le champ clos, agonistique et hiérarchisant des oppositions philosophiques, des « différents » ou de la « différence ¹ ». Mouvement économique de la trace impliquant à la fois sa marque et son effacement — la marge de son impossibilité — selon un rapport qu'aucune dialectique spéculative du même et de l'autre ne pourrait maîtriser pour cela même qu'elle demeure une opération de maîtrise ².

Il y aura toujours un risque, certes, à faire travailler, voire à laisser circuler les vieux noms : celui d'une installation, voire d'une régression dans le système déconstruit ou en cours de déconstruction. Et nier ce risque, ce serait déjà le confirmer : tenir le signifiant — ici le nom — pour une circonstance conventionnelle du concept et pour une concession sans effet spécifique. Ce serait affirmer l'autonomie du sens, la pureté idéale d'une histoire théorique et abstraite du concept. Inversement, prétendre se débarrasser immédiatement des marques antérieures et passer, par décret, d'un geste simple, dans le dehors des oppositions classiques, c'est, outre le risque d'une interminable « théologie négative », oublier que ces oppositions ne constituaient pas un système *donné*, une sorte de table anhistorique et foncièrement homogène, mais un espace dissymétrique et hiérarchisant, traversé par des forces et travaillé dans sa clôture par le dehors qu'il refoule : expulse et, ce qui revient au même, intériorise comme un de *ses* moments. C'est pourquoi la déconstruction comporte une phase indispensable de *renversement*. En rester au renversement, c'est opérer, certes, dans l'immanence du système à détruire. Mais s'en tenir, pour aller *plus loin*, être plus radical ou plus audacieux, à une attitude d'indifférence neutralisante à l'égard des oppositions classiques,

1. Cf. « La différence », in *Théorie d'ensemble*, coll. « Tel Quel », 1968, p. 58 sq.

2. Cf. « De l'économie restreinte à l'économie générale », in *L'Écriture et la différence*, coll. « Tel Quel », 1967.

ce serait laisser libre cours aux forces qui dominent effectivement et historiquement le champ. Ce serait, faute de s'emparer des moyens d'y *intervenir*³, confirmer l'équilibre établi.

Ces deux opérations doivent donc être conduites dans une sorte de *simul* déconcertant, dans un mouvement d'ensemble, mouvement cohérent, certes, mais divisé, différencié et stratifié. L'écart entre les deux opérations doit rester ouvert, se laisser sans cesse marquer et remarquer. C'est assez dire l'hétérogénéité nécessaire de chaque texte participant à cette opération et l'impossibilité de résumer l'écart en un seul point, voire sous un seul nom. Les valeurs de responsabilité ou d'individualité ne peuvent plus dominer ici : c'est le premier effet de la dissémination.

Il n'y a pas de « concept-métaphysique ». Il n'y a pas de « nom-métaphysique ». Le métaphysique est une certaine détermination, un mouvement orienté de la chaîne. On ne peut pas lui opposer un concept mais un travail textuel et un autre enchaînement. Cela étant rappelé, le développement de cette problématique impliquera donc le mouvement de la différence tel qu'il fut ailleurs dégagé : mouvement « productif » et conflictuel⁴ qu'aucune identité, aucune unité, aucune simplicité originaire ne saurait précéder, qu'aucune dialectique philosophique ne saurait *relever*⁵, résoudre ou apaiser, et qui désorganise « pratiquement », « histo-

3. Sur les concepts d'*intervention* et de *paléonymie*, sur l'opération conceptuelle de ce renversement/déplacement (prélèvement d'un prédicat, adhérence nominale, greffe, extension et réorganisation) cf. « Positions », in *Promesse* n° 30-31, p. 37.

4. « La différence », *op. cit.*, p. 46 sq.

5. *Aufheben* (sur cette traduction, cf. « Le puits et la pyramide », in *Hegel et la pensée moderne*, P.U.F., 1971). Le mouvement par lequel Hegel détermine la différence en contradiction (« Der Unterschied überhaupt ist schon der Widerspruch an sich », *Science de la logique* II, 1, chap. 2, C) est précisément destiné à rendre possible la relève ultime (onto-théo-télo-logique) de la différence. La *différence* — qui n'est donc pas la contradiction dialectique en ce sens hegelien — marque la limite critique des pouvoirs idéalisants de la relève partout où ils peuvent, directement ou indirectement, opérer. Elle *inscrit* la contradiction ou plutôt, la différence restant irréductiblement différenciante et disséminante, les contradictions. Marquant le mouvement « producteur » (au sens de l'économie générale et compte tenu de la perte de présence) et différenciant, le « concept » *économique* de la différence ne réduit donc pas les contradictions à l'homogénéité d'un seul modèle. C'est le contraire qui risque toujours de se passer quand Hegel fait de la différence un moment de la contradiction générale. Celle-ci est toujours en son fond onto-théologique. Tout comme la réduction à la différence de l'économie complexe et générale de la *différence*. (Note résiduelle et attardée pour une post-face.)

riquement », textuellement, l'opposition ou la différence (la distinction statique) des différents.

Une *préface* rappellerait, annoncerait ici une théorie et une pratique *générales* de la déconstruction, cette stratégie sans laquelle il n'y aurait que velléité empiriste et fragmentaire de critique, confirmation non équivoque de la métaphysique. Elle énoncerait au futur (« vous allez lire ceci ») le sens ou le contenu conceptuels (ici cette étrange stratégie sans finalité, cette défaillance organisatrice du *telos* ou de l'*eschaton* qui réinscrit l'économie restreinte dans l'économie générale) de ce qui aurait *déjà* été écrit. Donc assez *lu* pour pouvoir être rassemblé en sa teneur sémantique et d'avance proposé. Pour l'avant-propos, reformant un vouloir-dire après le coup, le texte est un écrit — un passé — que, dans une fausse apparence de présent, un auteur caché et tout-puissant, en pleine maîtrise de son produit, présente au lecteur comme son avenir. Voici ce que j'ai écrit, puis lu, et que j'écris que vous allez lire. Après quoi vous pourrez reprendre possession de cette préface qu'en somme vous ne lisez pas encore, bien que, l'ayant lue, vous ayez déjà anticipé sur tout ce qui la suit et que vous pourriez presque vous dispenser de lire. Le *pré* de la préface rend présent l'avenir, le représente, le rapproche, l'aspire et en le devançant le met devant. Il le réduit à la forme de présence manifeste.

Opération essentielle et dérisoire : non seulement parce que l'écriture ne tient en aucun de ces temps (présent, passé ou futur en tant que présents modifiés); non seulement parce qu'elle se limiterait à des effets discursifs de vouloir-dire mais parce qu'elle annulerait, à en dégager un seul noyau thématique ou une seule thèse directrice, le déplacement textuel qui s'engage « ici ». (Ici? où? La question de l'ici se trouve explicitement mise en scène dans la dissémination.) Si l'on était en effet justifié à le faire, il faudrait, dès maintenant, avancer que l'une des thèses — il y en a plus d'une — inscrites dans la dissémination, c'est justement l'impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème. Non pas l'impossibilité, peut-être, puisque *cela se fait* couramment, mais la résistance — nous dirons la *restance* — d'une écriture qui ne s'y fait pas plus qu'elle ne se laisse faire.

Ceci n'est donc pas une préface, si du moins l'on entend par là

une table, un code ou un sommaire raisonné de signifiés éminents, voire un index des maîtres mots ou des noms propres.

Mais que font les préfaces? La logique n'en est-elle pas plus surprenante? Ne faudra-t-il pas en reconstituer un jour l'histoire et la typologie? Forment-elles un genre? S'y regroupent-elles selon la nécessité de tel prédicat commun ou bien sont-elles autrement et en elles-mêmes partagées?

Il ne sera pas répondu à ces questions, du moins sur le mode finalement de la déclaration. Mais, *chemin faisant*, un *protocole* aura — détruisant ce futur antérieur — repris la place préoccupante de la *préface* ⁶. Si l'on insiste pour que ce protocole soit déjà fixé dans une représentation, disons d'avance qu'il aurait, avec quelques complications supplémentaires, la structure d'un *bloc magique*.

On a toujours écrit les préfaces, semble-t-il, mais aussi les avant-propos, introductions, avant-dire, préliminaires, préambules, prologues et prolégomènes, en vue de leur propre effacement. Parvenu à la limite du *pré-* (qui présente et précède, ou plutôt devance la production présentative et, pour mettre devant les yeux ce qui n'est pas encore visible, doit parler, prédire et prédiquer), le trajet doit en son terme s'annuler. Mais cette soustraction laisse une marque d'effacement, un *reste* qui s'ajoute au texte subséquent et ne s'y laisse plus tout à fait résumer. Telle opération paraît donc contradictoire et il en va de même pour l'intérêt qu'on y porte.

6. La préface n'expose pas le devant frontal ou préambulaire d'un espace. Elle n'exhibe pas la première face ou la sur-face d'un déroulement qui s'y laisserait ainsi pré-voir et présenter. C'est l'avance d'une parole (*praefatio*, *prae-fari*). À telle anticipation discursive, le protocole substitue le monument d'un texte : *première page collée* par-dessus l'ouverture — la première page — d'un registre ou d'un ensemble d'actes. Dans tous les contextes où il intervient, le protocole réunit les significations de la formule (ou du formulaire), de la préséance et de l'écriture : de la prescription. Et par son « collage », le *protokollon* divise et défait la prétention inaugurale de la première page, comme de tout *incipit*. Tout commence alors — loi de la dissémination — par une doublure. Certes, si le protocole se résumait lui-même au collage d'une feuille simple (par exemple le recto/verso du signe), il redeviendrait préface, selon un ordre dans lequel se reconnaît la grande logique. Il n'y échappe qu'à faire bloc, et magiquement, c'est-à-dire selon la « graphique » d'une tout autre structure : ni profondeur ni surface, ni substance ni phénomène, ni en soi ni pour soi.

(Hors livre dès lors serait — par exemple — l'esquisse protocolaire d'une introduction oblique aux deux traités (traitements, plutôt, et si étrangement contemporains : de leur propre pratique, d'abord) les plus remarquables, indéfiniment remarquables, du *pré écrit* : ces deux machines musicales que sont, aussi différemment qu'il est possible, le *Pré* ou la *Fabrique du pré*, de Francis Ponge, *Fugue*, de Roger Laporte.)

Mais une préface *existe-t-elle* ?

D'une part — c'est la logique même — ce reste d'écriture demeure antérieur et extérieur au développement du contenu qu'il annonce. Précédant ce qui doit pouvoir se présenter soi-même, il tombe comme une écorce vide et un déchet formel, moment de la sécheresse ou du bavardage, parfois l'un et l'autre ensemble. D'un point de vue qui ne peut être, en dernier recours, que celui de la science de la logique, Hegel disqualifie ainsi la préface. L'exposition philosophique a pour essence de pouvoir et de devoir se passer de préface. C'est ce qui la distingue des discours empiriques (essais, conversations, polémiques), des sciences philosophiques particulières et des sciences déterminées, qu'elles soient mathématiques ou empiriques. Hegel y revient avec une insistance inlassable dans les « avant-dire » qui ouvrent ses traités (préfaces de chaque édition, introductions, etc.). Avant même que l'*Introduction (Einleitung)* à la *Phénoménologie de l'esprit*, anticipation circulaire de la critique de la certitude sensible et de l'origine de la phénoménalité, n'annonce « la présentation du savoir apparaissant » (*die Darstellung des erscheinenden Wissens*), une *Préface (Vorrede)* nous aura prévenu contre son propre statut d'avant-dire :

« Dans la préface (*Vorrede*) qui précède son ouvrage (*Schrift*), un auteur explique habituellement le but qu'il s'est proposé, l'occasion qui l'a conduit à écrire et les relations qu'à son avis son œuvre soutient avec les traités précédents ou contemporains sur le même sujet. Dans le cas d'une œuvre (*Schrift*) philosophique un pareil éclaircissement paraît non seulement superflu mais encore impropre et inadapté à la nature de la recherche philosophique (*sondern um der Natur der Sache willen sogar unpassend und zweckwidrig zu sein*). En effet tout ce qu'il faudrait dire de la philosophie dans une préface, un *aperçu* historique de l'orientation et du point de vue, du contenu général et des résultats, une enfilade de propositions éparses et d'affirmations gratuites sur le vrai, tout cela ne pourrait avoir aucune valeur comme mode d'exposition philosophique. En outre, puisque la philosophie est essentiellement dans l'élément de l'universalité qui inclut en soi le particulier, il peut sembler qu'en elle plus que dans les autres sciences, dans le but et dans les derniers résultats se trouve exprimée la chose même (*die Sache selbst*) dans son essence parfaite; en contraste avec cette essence, l'exposition (*Ausführung*) devrait constituer proprement l'inessentiel (*eigentlich das Unwesentliche sei*) » (tr. J. Hyppolite, p. 5).

La préface d'un écrit philosophique s'essouffle donc au seuil de la science. C'est le lieu d'une causerie extérieure à cela même dont elle entend parler. Ce bavardage de la petite histoire réduit *la chose même* (ici le concept, le sens de la pensée se pensant et se produisant elle-même dans l'élément de l'universalité) à la forme de l'objet particulier, fini, celui-là même que les savoirs déterminés, descriptions empiriques ou sciences mathématiques, sont incapables de produire spontanément dans leur propre procès et doivent donc, cette fois, *introduire* de l'extérieur, définir comme un pré-donné :

« Au contraire, dans l'idée générale de l'anatomie par exemple, — la connaissance des parties du corps considérées en dehors de leurs relations vitales — on est persuadé qu'on ne possède pas encore la chose même, le contenu de cette science, et qu'on doit en outre prendre en considération attentive le particulier. — De plus, dans un tel agrégat de connaissances, qui, à bon droit, ne porte pas le nom de science, une causerie (*Konversation*) sur le but et sur des généralités de cet ordre n'est pas ordinairement très différente du mode purement historique et non conceptuel (*begriffen*) selon lequel on parle aussi du contenu lui-même, des nerfs, des muscles, etc. La philosophie, par contre, se trouverait dans une situation toute différente si elle faisait usage d'une telle manière de procéder, alors qu'elle-même la déclarerait incapable de saisir la vérité. »

Cette préface à un texte philosophique nous explique donc qu'à un texte philosophique en tant que tel une préface n'est utile ni même possible. A-t-elle donc lieu ? Où aurait-elle lieu ? Comment cette préface (négatif de la philosophie) s'efface-t-elle ? Selon quel mode en vient-elle à prédiquer ? Négation de la négation ? Dénégation ? Reste-t-elle en rade du procès philosophique qui est à lui-même sa propre *présentation*, la domesticité même de son exposition (*Darstellung*) ? (« La nécessité intérieure que le savoir soit science (*das Wissen Wissenschaft sei*) réside dans sa nature, et l'explication satisfaisante de ce point ne fait qu'un avec la *présentation* (*Darstellung*) de la philosophie même », *ibid.*) Ou bien le prologue est-il déjà, au-delà de lui-même, emporté dans le mouvement qui se tient *devant* lui et qui ne paraît le suivre que pour l'avoir *en vérité* précédé ? La préface n'est-elle pas à la fois niée et intério-

risée dans la présentation de la philosophie par elle-même, dans l'auto-production et l'auto-détermination du concept?

Mais si du prolégomène une fois inscrit et tissé, quelque chose ne se laissait plus relever au cours de la présentation philosophique, serait-ce nécessairement pour prendre la forme de la *tombée*? Et qu'en est-il de la *tombée*? Ne pourrait-on la lire autrement que comme la déjection de l'essentialité philosophique, non certes pour l'en relever mais pour apprendre à compter autrement avec elle?

Si — Hegel écrit, au-delà de ce qu'il veut dire, chaque page de la préface se décolle d'elle-même et se divise aussitôt : *hybride* ou *biface*. (La dissémination généralise la théorie et la pratique de la *greffe* sans corps propre et du *biais* sans front.) La préface que Hegel *doit* écrire pour y dénoncer une préface à la fois impossible et inéluctable, nous devons lui assigner deux lieux et deux portées. Elle appartient à la fois au dedans et au dehors du concept. Mais selon un processus de médiation et de réappropriation dialectique, le dedans de la philosophie spéculative relève *son propre* dehors comme un moment de sa négativité. Le moment de la préface est nécessairement ouvert par l'écart critique entre le développement scientifique ou logique de la philosophie et son retard empiriste ou formaliste. Leçon de Hegel à maintenir, si c'est possible, au-delà du hegelianisme : la complicité essentielle de l'empirisme et du formalisme. Si l'avant-propos est indispensable, c'est parce que la culture dominante impose encore l'un et l'autre; il faut donc la combattre ou plutôt la cultiver, la « former » (*bilden*) davantage. La nécessité de la préface appartient à la *Bildung*. Cette lutte paraît extérieure à la philosophie puisque son champ est celui d'une didactique circonvenante et non d'une auto-présentation du concept. Mais elle est intérieure à la philosophie dans la mesure où, comme le dit aussi la Préface, l'extériorité du négatif (le faux, le mal, la mort) appartient encore au procès de la vérité et doivent y laisser leur trace ⁷.

7. « On doit affirmer au contraire que la vérité n'est pas une monnaie frappée qui, telle quelle, est prête à être dépensée et encaissée » [...] « ... cette égalité devenue est la vérité. Mais elle n'est pas la vérité dans un sens qui impliquerait l'élimination de l'inégalité, comme les scories par exemple sont expulsées du pur métal; ou encore la vérité n'est pas comme le produit dans lequel on ne trouve plus trace de l'outil; mais l'inégalité est encore immédiatement présente dans le vrai comme tel, elle y est présente (*vorhanden*) comme le négatif, comme le Soi (*Selbst*) » (p. 34).

Aussi, après avoir défini la *nécessité intérieure* de l'auto-présentation du concept, Hegel lui identifie la *nécessité extérieure*, celle qui prend en compte le temps comme existence (*Dasein*) du concept. Mais il ne s'agit d'abord que de la nécessité du temps comme forme *universelle* de la sensibilité. Il faudra ensuite reconnaître l'écart entre ce temps formel, élément général pour la présence du concept, et sa détermination empirique ou historique, celle de *notre temps*, par exemple :

Pour la *nécessité extérieure*, en tant qu'elle est conçue d'une façon universelle, abstraction faite de la contingence de la personne et des circonstances individuelles, elle est la même que la *nécessité intérieure*, et consiste dans la figure (*Gestalt*) dans laquelle le temps présente l'être-là de ses moments (*wie die Zeit das Dasein ihrer Momente vorstellt*). Si on pouvait montrer que notre temps est propice (*an der Zeit*) à l'élévation de la philosophie à la science, cela constituerait la seule vraie justification des tentatives qui se proposent ce but, à la fois en mettant en évidence la nécessité de ce but, et en le réalisant tout à fait » (p. 8).

Mais comme *notre temps* n'est pas tout à fait, tout simplement propice à cette élévation (*Erhebung*), comme ce n'est pas encore tout à fait le moment (*an der Zeit*), comme le moment, du moins, est inégal à lui-même, il faut encore le préparer et le faire se rejoindre lui-même par une didactique; et si l'on considère que le moment est venu, il faut en faire prendre conscience, introduire à ce qui est déjà là; mieux : reconduire l'être-là au concept dont il est la présence (*Dasein*) temporelle et historique ou, circulairement, introduire le concept en son être-là. Un certain espacement entre le concept et l'être-là, entre le concept et l'existence, la pensée et le temps, tel serait le logement assez inqualifiable de la préface.

Le temps est le temps de la préface, l'espace — dont le temps *aura été* la vérité — est l'espace de la préface. Celle-ci occuperait donc en totalité le *lieu* et la *durée* du livre.

Quand la double nécessité, intérieure et extérieure, *aura été* accomplie, la préface, qui y aura en quelque sorte introduit, comme on introduit au commencement (du) vrai, se sera sans doute élevée à la philosophie, y aura été intériorisée et relevée. Simultanément elle sera *tombée d'elle-même* et on aura pu la laisser « à la place

qui lui convient dans la conversation ⁸ ». Double topique, double face, effacement surchargé. Quel est le *statut* d'un texte quand il s'emporte et se dé-marque lui-même? Contradiction dialectique? Négation de la négation? Labeur du négatif et travail au service du sens? de l'être auprès de soi du concept?

Vous ne savez pas encore si ce qui s'écrit ici, l'avez-vous déjà lu, n'est qu'un moment de la préface hegelienne.

Celle-ci critique la formalité préfacière comme elle critique le mathématisme et le formalisme en général. C'est une seule et même critique. Discours extérieur au concept et à la chose même, machine privée de sens et de vie, structure *anatomique*, la préface a toujours quelque affinité avec la procédure mathématique. (« Dans la connaissance mathématique, la réflexion est une opération extérieure à la chose » [...] « Le but ou le concept de la mathématique » est « la relation inessentielle et privée de concept », p. 37-38.) Lancée dans la *Préface* à la *Phénoménologie de l'esprit*, la condamnation de l'avant-propos se trouve redoublée dans l'*Introduction* à la *Science de la logique*. Redoublée : dira-t-on qu'elle vient répéter celle de la *Phénoménologie* ou qu'elle la précédait en la conditionnant depuis toujours? Dira-t-on — problème traditionnel — que la *Phénoménologie de l'esprit* est tout entière la préface introduisant à la *Logique* ⁹? Mais comme toute préface, celle-ci, en droit, n'aura pu

8. « Mais ce début de la culture (*Bildung*) fera bientôt place au sérieux de la vie dans sa plénitude, sérieux qui introduit dans l'expérience de la chose même (*der in die Erfahrung der Sache selbst hineinführt*) ; et quand de plus la rigueur du concept descendra dans la profondeur de la chose, alors ce genre de connaissance et d'appréciation (*Beurteilung*) sauront rester à la place qui leur convient dans la conversation (*Konversation*) » (p. 8).

9. Il faudrait relire ici très rigoureusement, dans la grande *Logique*, la *Préface*, l'*Introduction* et, au premier Livre, ce développement sans statut qui précède la *Première Section* et qui porte pour titre « *Comment doit être pratiqué le commencement de la science ?* ». A travers les concepts spéculatifs de méthode, de commencement (abstrait ou concret), de fondement, de résultat et de présupposition, etc., les rapports de la phénoménologie de l'esprit et de la logique y sont replacés sur leur cercle sans fin. Chacune des deux développe et présuppose l'autre : l'exemple déterminé du tout enveloppe le tout, etc. Par exemple : a) « Ce mouvement spirituel, qui dans sa simplicité se donne sa détermination et dans celle-ci son égalité à soi, qui est donc le mouvement immanent du concept, constitue la méthode absolue du connaître et, en même temps, l'âme immanente du contenu lui-même. — C'est seulement sur ce chemin qui se construit lui-même (*Auf diesem sich selbst konstruierenden Wege*) que, selon moi, la philosophie est capable d'être une science objective, démontrée. — C'est de cette manière que

s'écrire qu'après coup. C'est *en vérité* une post-face; et sans cesse, et cela se lit surtout dans les préliminaires, c'est depuis la fin du trajet, depuis le savoir absolu que les deux livres sont ouverts et s'enveloppent réciproquement dans un seul volume. La préface de la phénoménologie est écrite depuis la fin de la logique. L'auto-

j'ai cherché à présenter (*darzustellen*) la conscience dans la *Phénoménologie de l'esprit*. La conscience est l'esprit en tant que savoir concret, mais circonscrit dans l'extériorité; mais la procession de cet objet repose uniquement, comme le développement de toute vie naturelle et spirituelle, sur la nature des *essentialités pures* qui constituent le contenu de la logique. La conscience, en tant qu'esprit apparaissant, qui se libère sur son chemin de son immédiateté et de sa concrétion extérieure, devient savoir pur qui se donne pour objet ces essentialités pures, telles qu'elles sont en soi et pour soi. [...] Elles sont les pures pensées, l'esprit qui pense son essence. Leur auto-mouvement est leur vie spirituelle et ce par quoi la science se constitue et en est la présentation (*Darstellung*).

Ainsi est indiqué le rapport de la science que j'appelle *Phénoménologie de l'esprit* à la logique. Pour ce qui concerne le rapport extérieur, la première partie du *Système de la science*, qui contient la phénoménologie, devait être suivie d'une deuxième partie qui devait contenir la logique et les deux sciences réelles (*realen*) de la philosophie, la philosophie de la nature et la philosophie de l'esprit, et aurait ainsi achevé le système de la science. Mais l'extension nécessaire que devait recevoir la logique m'a engagé à lui accorder une élucidation particulière; elle constitue donc, sur un plan élargi, la première suite de la *Phénoménologie de l'esprit* » (Préface à la première édition).

b) « Dans la *Phénoménologie de l'esprit* j'ai présenté (*dargestellt*) la conscience dans sa procession, depuis la première opposition immédiate entre elle et l'objet jusqu'au savoir absolu. Ce chemin (*Weg*) traverse toutes les formes du rapport de la conscience à l'objet et il a pour résultat (*Resultate*) le concept de la science. Par conséquent ce concept (abstraction faite de ce qu'il surgit (*hervorgeht*) à l'intérieur de la logique elle-même) n'a besoin ici d'aucune justification, puisqu'il la comporte en lui-même; et il est incapable d'une autre justification que celle de cette production (*Hervorbringung*) de soi à travers la conscience, dans laquelle toutes ses figures propres (*eigenen Gestalten*) se résolvent en une seule comme dans la vérité. — Une justification ou une explication ratiocinante [*räsonierende* : c'est par ce mot que Hegel définit régulièrement le mode discursif des préfaces] du concept de la science peut tout au plus avoir pour effet qu'il devienne un objet de représentation (*vor die Vorstellung*) et qu'une connaissance historique (*historische Kenntnis*) en soit opérée; mais une définition de la science ou plus précisément de la logique n'a sa preuve que dans cette nécessité de son surgissement (*Hervorgangs*) » (*Introduction*).

c) « Jusqu'ici la philosophie n'avait pas encore trouvé sa méthode; elle considérait avec envie l'édifice systématique de la mathématique et lui empruntait, comme nous l'avons dit, sa méthode ou se servait de la méthode des sciences qui ne sont que des mélanges de matériau (*Stoffe*) donné, de pensées et de propositions empiriques —, quand elle ne rejetait pas grossièrement toute méthode. Mais l'exposition de ce qui seul peut être la véritable méthode de la science philosophique relève du discours de la logique elle-même; car la méthode est la conscience de la forme (*Form*) de l'auto-mouvement intérieur de son contenu. Dans la *Phénoménologie de l'esprit* j'ai proposé un exemple de cette méthode, sur un objet plus concret, la conscience » (*Introduction*).

présentation du concept est la *vraie* préface de toutes les préfaces. Les préfaces *écrites* sont des phénomènes extérieurs au concept, le concept (l'être auprès de soi du logos absolu) est la vraie *préface*, le *pré-dicat* essentiel de toutes les écritures.

La forme de ce mouvement est dictée par le concept hegelien de *méthode*. De même que l'*Introduction* (qui suit la *Préface*) à la *Phénoménologie de l'esprit* critique la critique de la connaissance qui traite celle-ci comme un *instrument* ou comme un *milieu*, de même l'*Introduction* à la *Science de la logique* rejette le concept classique de méthode : définition initiale de règles extérieures aux opérations, préliminaires creux, itinéraire préalablement assigné au parcours effectif du savoir. Critique *analogue* à celle que Spinoza adressait au concept cartésien de méthode. Si le chemin de la science est déjà la science, la méthode n'est plus une réflexion préliminaire et extérieure; elle est la production et la structure du tout de la science tel qu'il s'expose lui-même dans la logique. Dès lors, ou bien la préface appartient déjà à cette exposition du tout, l'engage et s'y engage, et elle n'a aucune spécificité, aucun lieu textuel propre, elle fait partie du discours philosophique; ou bien elle y échappe de quelque façon et elle n'est rien : forme textuelle de vacance, ensemble de signes vides et morts, *tombés*, comme la relation mathématique, hors du concept vivant. Ce n'est plus qu'une *répétition* machinale et creuse, sans lien interne avec le contenu qu'elle prétend annoncer ¹⁰.

Mais pourquoi *cela* s'explique-t-il *dans des préfaces*? Quel est le statut de ce troisième terme qui n'est *simplement*, comme *texte*, ni dans le philosophique, ni hors de lui, ni dans les marques ni dans la marche ni dans les marges du livre? qui n'est jamais relevé sans reste par la méthode dialectique? qui n'est ni une forme pure, tout à fait vide, puisqu'il *annonce* le chemin et la production

10. Répétition formelle et sans lien avec le contenu, ornement purement « rhétorique », c'est ce que la « bonne rhétorique » condamne bien avant Hegel. Cette condamnation était déjà un *topos*. Mais il avait fallu que la règle du genre fût parvenue à une sorte de perfection technique et à une certaine absurdité procédurière. Les écrivains romains confectionnaient des préfaces dont chacune pouvait introduire à des livres différents. Cicéron confie à Atticus qu'il a mis en réserve, à toutes fins utiles, une collection de préambules.

Comment cette répétition est-elle possible? Qu'en (est-il) de ce *reste*? Telle la question (du) hors-livre.

sémantique du concept, ni un contenu, un moment du sens, puisqu'il reste extérieur au logos et en alimente indéfiniment la critique, ne serait-ce que par l'écart entre la ratiocination et la rationalité, l'histoire empirique et l'histoire conceptuelle? A partir des oppositions forme/contenu, signifiant/signifié, sensible/intelligible, on ne peut comprendre l'écriture d'une préface. Mais pour *rester*, une préface *existe-t-elle*? Son espacement (préface à une relecture) s'écarte au lieu de la $\chi\omega\rho\alpha$.

Limen remarquable du texte : ce qui se lit de la dissémination. *Limes* : marque, marche, marge. Démarcation. Mise en marche : citation : « Or — cette question s'était aussi annoncée, explicitement, comme question du *liminaire*. »

Préface de la Phénoménologie de l'esprit : « Il pourrait paraître nécessaire d'indiquer au début les points principaux concernant la *méthode* de ce mouvement ou de la science. Mais son concept se trouve dans ce qui a déjà été dit, et sa présentation authentique (*eigentliche Darstellung*) n'appartient qu'à la Logique, ou plutôt est la Logique même. La méthode, en effet, n'est pas autre chose que la structure du tout exposé dans sa pure essentialité. Cependant, quant à l'opinion qui a régné jusqu'à maintenant sur ce point, nous devons avoir conscience que le système des représentations se rapportant à la méthode philosophique appartient à une culture désormais dépassée. — Cela pourrait avoir un accent vantard ou révolutionnaire (*renommistisch oder revolutionär*), quoique ce soit là un ton dont je me sais fort éloigné [*je signe donc cette préface*]; mais on doit bien considérer que l'appareil scientifique que nous offre la mathématique — explications, divisions, axiomes, séries de théorèmes et leurs démonstrations, principes avec leurs conséquences et conclusions —, tout cela a, pour le moins, déjà *vieilli* dans l'opinion » (p. 41).

La fascination par le modèle formel de la mathématique aurait donc guidé les philosophes classiques dans leur concept de méthode, dans leur *methodologie*, dans leur discours de la méthode ou leurs règles pour la direction de l'esprit ¹¹. Ce formalisme mal ordonné

11. Cette fois il n'est plus seulement question du *chemin* de Descartes. La critique vise aussi Spinoza. L'*Introduction* à la *Logique* le précise en renvoyant à la *Préface* de la *Phénoménologie de l'esprit* : « La mathématique pure a aussi sa méthode qui convient à ses objets abstraits et à la détermination quantitative sous laquelle elle les considère exclusivement. Sur cette méthode et en général sur le rôle subordonné de la scientificité qui peut trouver place dans la mathématique, j'ai dit l'essentiel dans la *Préface* à la *Phénoménologie de l'esprit*; mais on les considérera encore de plus près à l'intérieur

consisterait en somme à imposer à la présentation de la vérité des exergues qu'elle ne tolère pas ou qu'elle devrait produire elle-même; il aveugle au chemin de la vérité et à l'historicité vivante de la méthode telle qu'elle s'expose et s'engendre elle-même dans la Logique. C'est là, dans la Logique, que le prologue doit et peut disparaître. Hegel l'avait dit dans la *Préface* de la *Phénoménologie de l'esprit*. Pourquoi le répète-t-il néanmoins dans l'*Introduction* à la *Science de la logique*? Qu'en est-il ici de l'« événement » textuel? de ce digraphe?

« Il n'est pas de science où le besoin de commencer sans réflexions préalables (*ohne vorangehende Reflexionen*), par la chose même (*von der Sache selbst*), se fasse sentir de façon aussi impérieuse que dans la science logique. Dans toutes les autres sciences, l'objet traité et la méthode scientifique sont distincts; de même le contenu n'y constitue pas un commencement absolu mais dépend d'autres concepts et se tient en connexion avec d'autres matières (*Stoffe*). Aussi est-il permis à ces sciences de ne parler que d'une façon lemmatique de leur propre terrain, de ses connexions, comme de la méthode... »

L'*Introduction* à la *Logique* porte en sous-titre « Concept général de la logique ». Il faut distinguer la *préface* de l'*introduction*. Elles n'ont pas la même fonction ni la même dignité aux yeux de Hegel, bien qu'elles posent un problème analogue dans leur rapport au corpus philosophique de l'exposition. L'*Introduction* (*Einleitung*) a un lien plus systématique, moins historique, moins circonstanciel à la logique du livre. Elle est *unique*, traite de problèmes architectoniques généraux et essentiels, elle présente le concept général dans sa division et son auto-différenciation. Les *préfaces*, au contraire, se multiplient d'édition en édition et tiennent compte d'une historicité plus empirique; elles répondent à une nécessité de circonstance que Hegel définit, bien entendu, dans une *préface* : la *Préface* à la *deuxième édition* de la grande *Logique* ¹². Et pourtant — c'est pourquoi les problèmes sont, disions-

de la Logique. *Spinoza*, *Wolff*, et d'autres se sont laissé égarer en les appliquant à la philosophie et en prenant le chemin extérieur de la quantité sans concept (*den äusserlichen Gang der begrifflosen Quantität*) pour le chemin du concept, ce qui est en soi et pour soi contradictoire. »

12. 1831 : il y rappelle que si Platon, comme on l'a dit, avait dû remanier sept fois sa *République*, un philosophe moderne, traitant d'un objet plus difficile, d'un principe

nous, *analogues* — l'*Introduction* devrait aussi, aura(it) dû, aussi, disparaître dans la Logique. Elle n'y demeure que dans la mesure où cette science philosophique absolument *universelle* doit provisoirement, compte tenu de l'inculture ambiante, s'introduire d'abord comme une science philosophique *particulière*. Car la seule place légitime de l'*Introduction*, dans le système, c'est l'ouverture d'une science *philosophique particulière*, par exemple l'Esthétique ou l'Histoire de la Philosophie. L'*Introduction* articule la généralité déterminée de ce discours dérivé et dépendant sur la généralité absolue et inconditionnée de la logique. Hegel ne se contredit donc nullement lorsqu'il pose, dans les *Leçons* sur l'esthétique ou sur l'histoire de la philosophie, la nécessité d'une introduction ¹³.

plus profond, d'un matériau plus riche, devrait remanier son exposition soixante dix-sept fois. Ce qui suppose beaucoup de loisirs. « Mais l'auteur devrait aussi, au regard de la grandeur de la tâche, se contenter de ce qu'il aura pu faire sous la pression circonstancielle des nécessités extérieures, malgré la dispersion inévitable à travers l'importance et la complexité des intérêts de son temps. » Hegel y fait aussi allusion au « bavardage assourdissant » qui brouille le travail de la connaissance. Il ne fut pas assez distrait pour en méconnaître certains effets, celui-ci par exemple : « Ils ont ainsi trouvé la catégorie grâce à laquelle ils peuvent écarter une philosophie qui gagne en importance et en avoir fini tout de suite. Ils l'appellent une philosophie *à la mode* » (*Leçons sur l'histoire de la philosophie*, tr. Gibelin p. 69).

13. Traitement de la *paléonymie* par explication et prise de conscience : « Il s'ensuit qu'il n'est sans doute pour aucune science aussi nécessaire que pour l'histoire de la philosophie de la faire précéder d'une Introduction et de bien définir l'objet dont l'histoire doit être exposée. Car, peut-on dire, comment commencer à traiter un sujet dont le *nom* est courant, il est vrai, mais dont on ne sait encore quel il est. [...] Mais quand la notion de philosophie a été définie non d'une façon arbitraire mais scientifiquement, un traité de ce genre constitue la science même de la philosophie; car cette science a pour caractère particulier que sa notion (*Begriff*) n'en forme qu'apparemment le début et que seul le traité complet de cette science est la preuve et même, peut-on dire, la découverte de la notion (*Begriff*) de celle-ci et que cette notion est essentiellement le résultat du traité. Par conséquent, il faut aussi dans cette Introduction commencer par la notion de la science de la philosophie, de l'objet de son histoire. Toutefois, il en est, dans l'ensemble, de cette Introduction qui ne doit se rapporter qu'à l'histoire de la philosophie comme de ce qui vient d'être dit de la philosophie elle-même. Ce qui peut être dit dans cette Introduction n'a pas à être stipulé d'avance, car ce ne peut être justifié et prouvé que par l'exposé de l'histoire. Ces explications préalables ne peuvent pas pour cette raison être rangées dans la catégorie des suppositions arbitraires. Or, les placer en tête, elles qui d'après leur justification sont essentiellement des résultats, ne peut avoir d'autre intérêt que celui que peut avoir une indication préalable de la matière la plus générale d'une science. Il faut en même temps qu'elle serve à écarter beaucoup de questions et de conditions qu'on pourrait poser à une histoire de ce genre par suite de préjugés habituels » (*Leçons sur l'histoire de la philosophie*, tr. Gibelin, p. 18-19). Cf. aussi p. 77. Considérations analogues dans les *Leçons sur l'esthétique*, *Introduction*, tr. fr. p. 11-15.

L'espace liminaire est donc ouvert par une inadéquation entre la forme et le contenu du discours ou par une incommensurabilité du signifiant au signifié. Dès lors qu'on en réduirait le bloc à une seule surface, le protocole serait toujours une instance formelle. Les chefs du protocole sont dans toutes les sociétés les fonctionnaires du formalisme. L'inadéquation entre la forme et le contenu aurait dû s'effacer dans la logique spéculative qui, à la différence des mathématiques, est à la fois la production et la présentation de son contenu : « La Logique au contraire ne peut présupposer aucune de ces formes de la réflexion ou de ces règles ou lois de la pensée, car elles font partie de son contenu et ont à se fonder en lui. Font partie de ce contenu non seulement l'énoncé de la méthode scientifique mais aussi le *concept* même de la *science* en général, qui constitue d'ailleurs son dernier résultat. »

Son contenu est son dernier résultat : la logique n'a pour objet que la scientificité en général, le concept de la science, la pensée elle-même en tant qu'elle conçoit, connaît et se pense. Si elle n'a pas besoin du lemme, c'est que, commençant par la pensée conceptuelle, elle doit aussi finir par elle et qu'elle ne sait pas d'abord tout de la scientificité dont le concept sera aussi son ultime acquisition. Mais il faut bien que celle-ci soit *déjà* sa prémisses ; et que s'annonce au début, abstraitement, ce qu'elle ne saura qu'à la fin, pour qu'en son exorde elle soit déjà *dans* l'élément de son contenu et n'ait pas besoin d'emprunter de règles formelles à une autre science. D'où la nécessité de mettre en mouvement la proposition suivante qui se contredit *immédiatement* si on l'entend selon une linéarité non circulaire :

« Aussi ne peut-elle [la Logique] dire à l'avance (*vor aussagen*) ce qu'elle est mais c'est seulement son traitement total (*ibre ganze Abhandlung*) qui produit ce savoir de soi-même comme son terme (*ibr Letztes*) et comme son accomplissement (*Vollendung*). De même, son objet, la *pensée* ou plus précisément la pensée concevante (*das begreifende Denken*) est essentiellement traité à l'intérieur de la logique ; son concept se produit dans son parcours (*Verlauf*) et ne peut donc être anticipé (*vor ausgeschickt*) » (*ibid.*).

Hegel doit donc annuler aussitôt le caractère logique et scientifique d'une Introduction à la Logique au moment même où, la

proposant (mais quelle est l'opération textuelle d'une telle proposition?), il y avance que la Logique ne se laisse précéder d'aucun lemme ou prolemme. Il nie le caractère logique de cette Introduction en concédant qu'elle n'est qu'une concession et qu'elle *reste*, comme dans la philosophie classique, extérieure à son contenu, formalité destinée à se retirer d'elle-même :

« Ce qui est donc anticipé dans cette Introduction ne vise pas à fonder en quelque sorte le concept de la Logique ou à légitimer par avance, de façon scientifique, le contenu et sa méthode, mais, par quelques explications et réflexions, dans l'ordre de la rationalisation (*räsonnierendem*) et de l'histoire, de faire qu'on se représente plus précisément le point de vue à partir duquel il faut considérer cette science » (*ibid.*).

La contrainte à laquelle cède l'Introduction demeure, certes, accidentelle : on doit corriger l'erreur historique dans laquelle les philosophes d'hier et d'aujourd'hui se sont laissé entraîner. Entrant en conflit avec eux, Hegel s'avance sur leur terrain, qui est aussi celui du lemmatisme, du mathématisme, du formalisme. Mais cette erreur étant une négativité incontournable (comme la « conversation » philosophique qu'elle prescrit), la voici pensée, intériorisée, relevée par le mouvement du concept, niée à son tour et redevenue partie intégrante du texte logique. La nécessité de ce mouvement n'a l'allure du paradoxe ou de la contradiction que si on l'observe depuis l'extériorité d'une instance formaliste. Cette contradiction est plutôt le mouvement même de la dialectique spéculative et de son progrès discursif. Elle construit le concept de préface selon les valeurs hegelienues de négativité, de relève, de présupposition, de résultat, de fondement, de circularité, etc. ou selon l'opposition de la certitude à la vérité. La *précipitation signifiante*, qui pousse la préface en avant, la fait ressembler à une forme vide encore privée de son vouloir-dire; mais comme elle est en avance sur elle-même, elle se trouve prédéterminée, dans son texte, par l'*après-coup sémantique*. Or telle est l'essence de la production spéculative : la précipitation signifiante et l'*après-coup sémantique* sont ici *homogènes* et *continus*. Le savoir absolu est *présent* au point zéro de l'exposition philosophique. Sa téléologie a déterminé la préface en post-face, le dernier chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* en avant-propos, la *Logique* en Introduction

à la *Phénoménologie de l'esprit*. Ce point de fusion onto-téléologique réduit la précipitation et l'après-coup à des apparences ou à des négativités relevables.

Hegel est donc aussi proche et aussi loin que possible d'une conception « moderne » du texte ou de l'écriture : rien ne précède absolument la généralité textuelle. Il n'y a pas de préface, pas de programme ou du moins tout *programme* est-il déjà *programme*, moment du texte, reprise par le texte de son extériorité même. Mais Hegel opère cette généralisation en saturant le texte de sens, en l'égalant *téléologiquement* à sa *teneur conceptuelle*, en réduisant toute déhiscence absolue entre l'écriture et le vouloir-dire, en effaçant un certain événement de la coupure entre l'*anticipation* et la *récapitulation* : mouvement de tête.

Si la préface paraît aujourd'hui inadmissible, c'est au contraire parce qu'aucun en-tête ne permet plus à l'anticipation et à la récapitulation de se rejoindre et de passer l'une dans l'autre. Perdre la tête, ne plus savoir où donner de la tête, tel est peut-être l'effet de la dissémination. S'il est aujourd'hui dérisoire de tenter une préface qui en soit une, c'est parce que nous *savons* la saturation sémantique impossible, et que la précipitation signifiante introduit un *débord* (« partie de la doublure qui excède l'étoffe », Littré) immaîtrisable, que l'après-coup sémantique ne se retourne plus dans une anticipation téléologique et dans l'ordre apaisant du futur antérieur, que l'écart entre la « forme » vide et le plein du « sens » est structurellement sans recours et qu'un formalisme enfin, aussi bien qu'un thématisme, sont impuissants à dominer cette structure. Ils la manquent à vouloir la dominer. La généralisation du grammatical ou du textuel tient à la disparition, ou plutôt à la réinscription de l'horizon sémantique, même et surtout quand il comprend la différence ou la pluralité. A s'écarter de la polysémie, plus et moins qu'elle, la dissémination interrompt la circulation qui transforme en origine un après-coup du sens.

Mais la question du sens ne fait que s'ouvrir et nous n'en avons pas fini avec Hegel. Nous *savons*, disions-nous plus haut. Or nous savons ici quelque chose qui n'est plus rien, et d'un savoir dont la forme ne se laisse plus reconnaître sous ce vieux titre. Le traitement de la paléonymie n'est plus ici une prise de conscience, une reprise de connaissance.

Sans doute Hegel fait-il droit, lui aussi, à l'insistance d'un certain écart entre la forme et le contenu. C'est-à-dire entre ce qu'il appelle certitude et vérité. La *Phénoménologie de l'esprit* n'est-elle pas l'histoire de ces décalages ? le récit d'une préface infinie ? Critiquant le formalisme, le mathématisme, le scientisme — qui sont toujours des fautes de philosophe — Hegel se garde bien de récuser la nécessité des moments formel, mathématique, scientifique (au sens régional du mot). Il se garde bien de tomber dans la faute symétrique : l'empirisme, l'intuitionnisme, le prophétisme. Or cette complicité des défaillances contraires trouve à se loger dans les préfaces comme dans son lieu d'élection. Mais c'est encore à une préface qu'il revient de la démasquer, cette complicité, selon l'excès d'une re-marque (préface sur la préface, préface dans la préface) dont la dissémination doit problématiser la règle formelle et le mouvement abyssal ; s'agit une tout autre réinscription de « l'espace mort et de l'un mort », tout autre et *donc* très ressemblante, *doublant la Préface à la Phénoménologie de l'esprit* :

« La vérité est le mouvement d'elle-même en elle-même, tandis que cette méthode [de type mathématique] est la connaissance qui est extérieure à la matière (*Stoffe*). C'est pourquoi elle est particulière à la mathématique, et on doit la laisser à la mathématique qui, comme on l'a noté, a pour principe propre la relation privée du concept, la relation de grandeur (*begrifflose Verhältnis der Grösze*) et a pour matière (*Stoffe*) l'espace mort et l'Un également mort. Cette méthode peut aussi, dans un style plus libre, c'est-à-dire mélangée de plus d'arbitraire et de contingence, subsister dans la vie courante, dans un entretien (*Konversation*) ou dans une information historique qui satisfait la curiosité (*Neugierde*) plus que la connaissance (*Erkenntnis*), comme c'est aussi à peu près le cas pour une préface (*Vorrede*) [...] Mais si la nécessité du concept bannit l'allure déliée de la conversation ratiocinante (*den losen Gang der rasonierenden Konversation*), autant que la procédure de la pédanterie scientifique, on ne doit pas pour cela substituer au concept l'anti-méthode (*Unmethode*) du pressentiment (*des Ahnens*) et de l'enthousiasme (*Begeisterung*), et l'arbitraire de ces discours prophétiques qui déprécient non seulement cette scientificité mais toute scientificité en général » (p. 41-42).

La dialectique spéculative doit surmonter l'opposition de la forme et du contenu comme elle doit surmonter tout dualisme, voire toute duplicité sans renoncer au scientifique. Elle doit conce-

voir scientifiquement l'opposition de la science à son contraire.

Il ne suffit pourtant pas d'atteindre à la triplicité en général pour gagner l'élément spéculatif du concept. Le formalisme peut aussi s'accommoder de la triplicité, la corrompre, la figer dans le *schéma* ou dans le *tableau*, l'arracher à la vie du concept. La cible immédiate, c'est ici la philosophie de la nature de Schelling :

« Quand la *Triplicité* (*Triplixität*) qui, chez Kant, était encore morte, privée du concept (*unbegriffene*) et retrouvée par instinct, eut été élevée à sa signification absolue, la forme (*Form*) authentique (*wahrhafte*) y étant exposée dans son contenu authentique, le concept de la science surgit; mais on ne peut encore attribuer une valeur scientifique à l'usage actuel d'une telle forme, usage d'après lequel nous la voyons réduite à un schéma sans vie (*leblosen Schema*), à une ombre à proprement parler (*zu einem eigentlichen Schemen*), comme nous voyons l'organisation scientifique réduite à un tableau (*Tabelle*). — Ce formalisme dont on a parlé plus haut en général, et dont nous voulons signaler ici plus précisément la manière, croit avoir conçu et exprimé la nature et la vie d'une formation (*Gestalt*) quand il en a affirmé comme prédicat une détermination du schéma — soit la subjectivité ou l'objectivité, soit le magnétisme ou l'électricité, etc., ou encore la contraction ou l'expansion, l'orient ou l'occident, etc., un tel jeu peut être multiplié à l'infini puisque, dans cette manière de procéder, chaque détermination ou formation peut être réutilisée à son tour par les autres comme forme ou moment du schéma, et que chacune par gratuité peut rendre le même service à l'autre —, un cercle de réciprocités par le moyen duquel on n'expérimente pas ce qu'est la chose même, ni ce qu'est l'une, ni ce qu'est l'autre. On reçoit de l'intuition vulgaire des déterminations sensibles qui, indubitablement, doivent *signifier* quelque chose d'autre que ce qu'elles disent; d'autre part, ce qui est en soi signifiant (*Bedeutende*), les pures déterminations de la pensée (sujet, objet, substance, cause, universel, etc.) sont appliquées avec autant d'irréflexion et d'absence de critique que dans la vie quotidienne et utilisées de la même façon qu'on emploie les termes de force et faiblesse, d'expansion et de contraction; en conséquence, cette métaphysique est aussi peu scientifique que ces représentations sensibles.

Au lieu de la vie intérieure et de l'auto-mouvement (*Selbstbewegung*) de son être-là, une telle déterminabilité simple de l'intuition, c'est-à-dire ici du savoir sensible, est exprimée d'après une analogie superficielle, et cette application extérieure et vide de la formule (*Formel*) est nommée *construction* (*Konstruktion*). — Ce formalisme subit le même sort que tout formalisme » (p. 42-43).

L'inscription taxinomique, la classification statique des oppositions duelles et du troisième terme, la pensée anatomique — celle de la préface, on le sait maintenant — se contentent d'étiqueter des produits finis et inertes. La triplicité dialectique n'est qu'apparente dans la philosophie de la nature de Schelling. Elle applique de l'extérieur, dans une « construction » préfabriquée, des oppositions simples, des formules prescrites une fois pour toutes : un peu comme dans une pharmacie ¹⁴ ou dans une épicerie bien tenues, voire dans un muséum d'histoire naturelle où sont recueillis, classés et exposés les membres morts, l'ossature froide des organismes, les peaux séchées comme des parchemins, les planches d'anatomie et autres tableaux épinglant le vif à mort :

« C'est précisément un tableau qui ressemble à un squelette avec des bouts de carton collés, ou à une série de boîtes fermées

14. Une pharmacie « chinoise » peut-être, celle que vise Mao Tsé-toung, dans une phase très hegelienne de son argumentation contre le formalisme, singulièrement contre le « cinquième crime du style stéréotypé du Parti » : « avoir la manie de ranger les points traités dans l'ordre des signes cycliques comme dans une pharmacie chinoise. Jetez un coup d'œil dans n'importe quelle pharmacie chinoise et vous verrez des armoires aux tiroirs innombrables, chacun muni d'une étiquette : ligustique, rehmania, rhubarbe, mirabilite, et tout ce que vous voulez. Cette méthode a été adoptée aussi par nos camarades. Dans leurs articles et discours, dans leurs livres et rapports, ils utilisent d'abord les chiffres chinois en caractères majuscules, ensuite les chiffres chinois en caractères minuscules, puis les signes cycliques et les douze signes du zodiaque chinois, puis encore les lettres majuscules A, B, C, D, les lettres minuscules a, b, c, d, les chiffres arabes, et que sais-je encore ! Nos ancêtres et les étrangers ont heureusement créé tant de symboles à notre usage que nous pouvons ouvrir sans peine une pharmacie chinoise ! Un article qui, bourré de tels symboles, ne soulève, n'analyse, ne résout aucun problème, et ne se prononce ni pour ni contre quoi que ce soit reste en fin de compte une pharmacie chinoise et n'a pas de contenu déterminé. Je ne dis pas que les signes cycliques et autres symboles ne doivent pas être utilisés, mais que cette manière de traiter les problèmes est erronée. Beaucoup de nos camarades se sont entichés de la méthode de la pharmacie chinoise, qui est en fait la plus terre à terre, la plus enfantine et la plus vulgaire des méthodes. C'est la méthode formaliste, qui classe les choses d'après leurs signes extérieurs et non d'après leurs liens internes. Si, en se fondant uniquement sur les signes extérieurs des choses, on bâtit un article, un discours ou un rapport avec un amas de concepts qui n'ont aucun lien interne entre eux, on ne fait que jongler avec les concepts, ce qui peut amener d'autres personnes à en faire autant, à se contenter d'énumérer des phénomènes dans l'ordre des signes cycliques, au lieu de faire fonctionner leur cerveau pour examiner les problèmes, de réfléchir à l'essence même des choses. Qu'est-ce qu'un problème ? C'est la contradiction inhérente à une chose. Partout où la contradiction n'a pas été résolue, il y a un problème » (*Écrits*, coll. « Maspéro », 11, p. 142-143).

avec leurs étiquettes dans une boutique d'épicier (*in einer Gewürzkrämerbude*) ; un semblable tableau a écarté ou caché profondément l'essence vivante de la chose, et n'est pas plus clair que le squelette où les os sont sans la chair ni le sang, et que les boîtes (*Büchsen*) où sont renfermées des choses sans vie » (p. 44-45).

« Pour présenter l'empire de la pensée de manière philosophique, c'est-à-dire dans sa propre activité immanente ou, ce qui revient au même, dans son développement nécessaire, il fallait une nouvelle entreprise et commencer par le commencement; quant au matériau acquis, les formes de pensée connues, on doit y voir une proposition (*Vorlage*) de la plus haute importance, une condition nécessaire et une présupposition méritant notre reconnaissance, même si elle nous fournit seulement, pêle-mêle, un fil décharné ou les os morts d'un squelette qu'on nous présenterait sans ordre » (*Science de la logique*, Préface à la deuxième édition).

A cette triplicité de mort, la dialectique spéculative préfère la triplicité vivante du concept, celle qui resterait hors de prise pour toute arithmétique ou toute numérologie. « Le nombre trois est conçu avec plus de profondeur dans la religion comme trinité et dans la philosophie comme concept. En général la forme numérique, prise comme expression, est très pauvre et insuffisante pour présenter la véritable unité concrète. L'Esprit est certainement une trinité, mais il ne saurait être additionné ou compté. Compter est un mauvais procédé » (*Leçons sur l'histoire de la philosophie*, tr. fr., p. 190).

Autre pratique des *nombres*, la dissémination remet en scène une pharmacie où l'on ne peut plus compter ni par un, ni par deux, ni par trois, tout commençant par la dyade. L'opposition duelle (remède / poison, bien / mal, intelligible / sensible, haut / bas, esprit / matière, vie / mort, dedans / dehors, parole / écriture, etc.), organise un champ conflictuel et hiérarchisé qui ne se laisse ni réduire à l'unité, ni dériver d'une simplicité première, ni relever ou intérioriser dialectiquement dans un troisième terme. Le « trois » ne donnera plus l'idéalité de la solution spéculative mais l'effet d'une re-marque stratégique référant, par phase et simulacre, le nom de l'un des deux termes au dehors absolu de l'opposition, à cette altérité absolue qui fut marquée — une fois de plus — dans l'exposé de *la différence*. Deux / quatre, et la « clôture de la métaphysique » n'a plus, n'a jamais eu la forme d'une ligne circulaire

entourant un champ, une culture finie d'oppositions binaires, mais la figure d'un tout autre partage. La dissémination *déplace* le trois de l'onto-théologie selon l'angle d'un certain re-ploiement. Crise du *versus* : ces marques ne se laissent plus résumer ou « décider » dans le deux de l'opposition binaire ni relever dans le trois de la dialectique spéculative (par exemple « différence », « gramme », « trace », « entame », « dé-limitation », « pharmakon », « supplément », « hymen », « marque-marche-marge », et quelques autres, puisque le mouvement de ces marques se transmet à toute l'écriture et ne peut donc se clore en une taxinomie finie, encore moins dans un lexique en tant que tel), elles *détruisent* l'horizon trinitaire. Le détruisent textuellement : ce sont les marques de la dissémination (et non de la polysémie) parce qu'elles ne se laissent en aucun *point* épingler par le concept ou la teneur d'un signifié. Elles y « ajoutent » le plus ou le moins d'un quatrième terme. **« Bien qu'il ne soit qu'un triangle ouvert en sa face quatrième, le carré écarté desserre l'obsidionalité du triangle et du cercle qui de leur rythme ternaire (Œdipe, Trinité, Dialectique) ont gouverné la métaphysique. Il la desserre, c'est-à-dire qu'il les dé-limite, les réinscrit, les récite. »** L'écriture de tel récit n'appartient ni au dedans ni au dehors du triangle, ce dont on n'a pas fini de mesurer les conséquences.

L'ouverture du carré, le supplément du quatre (ni la croix ni le carré fermé), le plus ou moins qui écarte la dissémination de la polysémie, les voici régulièrement et explicitement rapportés à la castration (« **castration — en jeu de toujours —** ») : mais avec ce dehors de la castration (chute sans retour et sans économie restreinte) qui ne pouvait plus être repris et compris dans le champ logocentrique et sublimant de la vérité parlante, de la signification, du symbolique, de la loi, de la parole pleine, de la dialectique intersubjective, voire de la triade intersubjective. Si la dissémination n'est pas *simplement* la castration qu'elle *entraîne* (qu'on s'*entraîne* à lire ce mot-ci), ce n'est pas seulement en raison de son caractère « affirmatif » mais aussi parce que, jusqu'ici du moins, par une nécessité qui n'est rien moins qu'accidentelle, le concept de castration a été métaphysiquement interprété, arrêté. Le vide, le manque, la coupure, etc. y ont reçu valeur de signifié ou, ce qui revient au même, de signifiant transcendantal : présentation par soi de la vérité (voile / non-voile) comme *Logos*.

Ici se joue la question de la psychanalyse : se mesure *pratiquement* à un texte qui, ne pouvant « commencer » qu'à quatre, ne se laisse plus, quelque part, autrement que par simulacre, fermer, maîtriser, encercler.

La dissémination ouvre, sans fin, cet *accroc* de l'écriture qui ne se laisse plus recoudre, le lieu où ni le sens, fût-il pluriel, ni *aucune forme de présence* n'agraphe plus la trace. La dissémination traite — sur lit — le *point* où le mouvement de la signification viendrait régulièrement *lier* le jeu de la trace en produisant ainsi l'histoire. Saute la sécurité de ce point arrêté au nom de la loi. C'est — du moins — au risque de ce faire sauter que s'entamait la dissémination. Et le détour d'une écriture dont on ne revient pas.

On ne la dissociera plus, cette question, d'une remise en scène de l'*arithmos* et du « compter » comme « mauvais procédé ». Ni d'une relecture du *rythmos* démocratéen, soit d'une certaine écriture avec laquelle la philosophie n'aura pu compter, se laissant plutôt compter depuis sa veille et son extériorité sans repos : une préface écrite en quelque sorte et que le discours comme tel ne peut plus envelopper dans sa circulation, dans ce cercle où se rejoignent l'impossibilité et la nécessité spéculatives du prolégomène.

La préface écrite (le bloc du protocole), le hors-livre, devient alors un texte quatrième. Simulant la post-face ¹⁵, la récapitulation

15. Selon la logique de la relève, la post-face est la vérité de la préface (toujours énoncée après coup) et du discours (produit depuis le savoir absolu). Le *simulacre* de la post-face consisterait dès lors à feindre de révéler en son terme le sens ou le fonctionnement d'un langage.

Cette opération peut se traîner dans le labeur et l'impatience quand celui qui *a écrit, cessant d'écrire*, s'efforce de rejoindre adéquatement le fait du texte passé pour en dévoiler la procédure effective ou la vérité pleine. C'est l'ennui de James rédigeant toutes ses préfaces à la fin de sa vie pour présenter ses œuvres complètes. C'est la protestation de Gautier : « Depuis bien longtemps, l'on se récrie sur l'inutilité des préfaces — et pourtant l'on fait toujours des préfaces. » C'est l'irritation de Flaubert qui ne voyait en ses « trois préfaces » que le creux improductif de la critique. Et il est vrai que dans son concept classique, la préface représente l'instance *critique* du texte, partout où elle opère (« Comme il me tarde d'avoir fini la *Bovary*, *Anubis* et mes trois *préfaces*, pour entrer dans une période nouvelle, pour me livrer au “ Beau pur ” ! » A Louis Bouilhet, 23 août 1853. « Ah! qu'il me tarde d'être débarrassé de la *Bovary*, d'*Anubis* et de mes trois préfaces (c'est-à-dire des trois seules fois, qui n'en feront qu'une, où j'écrirai de la critique)! Que j'ai hâte donc d'avoir fini tout cela pour me lancer à corps perdu dans un sujet *vaste et propre*. » A Louise Colet, 26 août 1853. (*Préface à la vie d'écrivain*, choix de lettres présentées par Geneviève Bollème.)

Mais le simulacre peut aussi être *joué* : en affectant de regarder en arrière et de faire

retour, on *relance*, on ajoute alors un texte, on complique la scène, on pratique dans le labyrinthe l'ouverture d'une digression supplémentaire, d'un faux miroir aussi qui en enfonce l'infinité dans une spéculation mimée, c'est-à-dire sans fin. Restance textuelle d'une opération qui n'est ni étrangère ni réductible au corps dit « principal » d'un livre, au prétendu référent de la post-face, ni même à sa propre teneur sémantique. La dissémination proposerait une certaine théorie — à suivre aussi comme une marche de forme très ancienne — de la *digression*, écrite par exemple dans les marges de *A Tale of a Tub*, ou renchérisant sur le « piège » de la Seconde Préface à *La Nouvelle Héloïse*.

(Hors livre dès lors serait — par exemple — l'esquisse hystérocolaire d'un *appendice*, fort différencié dans sa structure, (la dissémination décrit, *illustre*, pour être plus précis, l'appendre, d'un bout à l'autre) à tous les traités (traitements, plutôt, et si étrangements contemporains de leur propre pratique) du *post-scriptum* : à « *Comment j'ai écrit certains de mes livres* », à *Ecce Homo* (*Pourquoi j'écris de si bons livres* qui vient croiser la « préface tardive » d'*Aurore* ou tel avant-propos du *Gai Savoir* (« Ce livre n'exige peut-être pas seulement une seule préface (nicht nur eine Vorrede) ; et finalement restera toujours le doute que quiconque puisse, sans avoir vécu (*erlebt*) quelque chose d'approchant (*etwas Ähnliches*), être rapproché (*näher gebracht*) par des préfaces de l'expérience vécue (*Erlebnisse*) de ce livre »), au *Post-scriptum final non scientifique aux Miettes philosophiques*, *Composition mimico-pathético-dialectique, apport existentiel*, par Johannes Climacus, à son *Avant-propos* puis à son *Introduction* (« Tu te rappelleras peut-être, mon cher lecteur, qu'à la fin des *Miettes philosophiques* se trouve une phrase, quelque chose qui pourrait avoir l'air de la promesse d'une suite. Considérée comme promesse cette phrase (" Si jamais j'ajoute un nouveau chapitre à cet ouvrage ") était certes aussi imprécise que possible, aussi éloignée que possible d'être un vœu » [...]) « C'est pourquoi il est dans l'ordre qu'elle soit tenue dans un ouvrage subséquent, et l'auteur ne peut aucunement être accusé, si tant est qu'il y ait quelque chose d'important dans toute l'affaire, d'avoir dit, à la manière des femmes, le plus important dans un *post-scriptum* » [...]) « Car il est vraiment risible de considérer tout comme fini et ensuite de dire à la fin : la fin manque. Si la fin manque à la fin, alors elle manque aussi au commencement. On devrait donc le dire au commencement. Mais si la fin manque au commencement, alors cela signifie qu'il n'y a pas de système. » [...]) « Telle est l'intrépidité dialectique. Mais le dialecticien ne l'a pas encore acquise. » [...]) « L'introduction savante distrait par son érudition... » [...]) « L'exposé rhétorique distrait en intimidant le dialecticien. ») enfin à son *Annexe* (où il est expliqué que « Le livre est donc superflu », qu'il « ne contient pas seulement une fin mais, par-dessus le marché, une rétractation. On ne peut pourtant pas, ni d'avance ni après coup, demander davantage » et « qu'écrire un livre et le rétracter signifie quelque chose d'autre que de le laisser non écrit ») et à sa « *Première et dernière explication* » (qui met en rapport le problème de la *pseudonymie* ou *polynymie* et celui de « l'auteur de la préface du livre »), à l'« *Appendice* » du *Jubilé* de Jean-Paul [y a-t-il encore du sens à l'identifier comme le maître du double?] (*Prodromus Galeatus* « Une préface ne doit être qu'un titre plus long. Il faut que celle-ci, à mon sens, se borne à éclaircir le mot *Appendice*. » « ... Le premier et le plus ancien Appendice dont l'histoire des littératures fasse mention se trouve à la fin de mes " Divertissements biographiques " ; il a été écrit, comme chacun sait, par le créateur même de ce genre littéraire, c'est-à-dire par moi-même. Le second Appendice de notre littérature est livré à l'imprimeur sous les espèces du présent ouvrage et paraîtra à la suite de cette préface. Maintenant, comme j'ai donné l'exemple d'un Appendice et que je reste en cette matière comme l'académie et le modèle vivant sur la table, les esthéticiens ont la tâche facile ; ils peuvent tirer d'Appendices existants et établir la théorie, la méthode salutaire et les principes pratiques du genre, modeler sur ma puissance créatrice la leur légiférante. » [...]) « La

et l'anticipation récurrente, l'auto-mouvement du concept, elle est un tout autre texte, mais en même temps, comme « discours d'assistance », le « double » de ce qu'elle excède.

La philosophie spéculative proscriit donc la préface en tant que forme vide et précipitation signifiante; elle la prescrit pour autant que le sens s'y *annonce*, qu'elle est toujours déjà engagée dans le Livre ¹⁶. Cette « contradiction » laisse nécessairement des traces

digression, dans le roman, n'est jamais essentielle; dans l'Appendice, on ne peut la traiter comme accidentelle; là, elle est ordures stagnantes, ici elle est une incrustation dans le sol, un Asaroton poétique; ainsi les Anciens mettaient dans leurs mosaïques de la paille, des os, et d'autres choses en trompe-l'œil; bref ils avaient la chambre pour y placer des ordures. » Et après ce « rapide poétique de l'Appendice » qui est aussi une analyse de l'excrément, après toutes les « digressions promises », à l'*Appendice de l'appendice ou Ma nuit de Noël* (« Je ne crois pas qu'un auteur écrive quoi que ce soit plus volontiers que sa préface et sa post-face : car là, enfin, il peut parler de soi pendant des pages entières, ce qui le réjouit, et de son œuvre, ce qui le délecte par-dessus tout; — de la prison, de la galère qu'est son livre, il a bondi sur ces deux camps de plaisance, ces deux places de jeu... » [...]) « N'est-ce point pour cela que les relieurs laissent toujours deux feuilles blanches, l'une avant la préface, l'autre après l'épilogue, comme, sur une porte, des signes de vacance, indiquant que la feuille voisine est également inhabitée, et ouverte aux premiers griffonnages venus? Cependant, ces espaces vides entourant le jardin du livre sont aussi les déserts qui doivent séparer un livre de l'autre, comme de grands espaces libres séparent les royaumes des Germains, ou ceux des Américains du Nord, ou les systèmes solaires. Aussi, personne ne m'en voudra si je garde mes préliminaires et mes conclusions — et, dès le titre, je m'y prépare, je m'y aiguis — pour de certains jours, des jours utopiques... » [...] « Je pourrais donner de solides arguments pour me fortifier, et me défendre d'avoir conservé, comme un fruit de garde, le présent Appendice de l'Appendice pour le premier jour de fête. En particulier, on pourrait faire entendre que j'ai attendu le jour de Noël, pour y avoir ma joie de Noël, comme si j'étais mon propre fils... »).

16. Cf. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, J.-M. Rey, « Kojève ou la fin de l'histoire », *Critique*, n° 264 et E. Clémens, « L'histoire (comme) inachèvement », R.M.M. n° 2, 1971. Précisons que Feuerbach avait déjà interrogé en termes d'*écriture* la question de la *présupposition* hegelienne et du résidu textuel. Il faudrait relire ici systématiquement et de façon très différenciée toute sa *Contribution à la critique de la philosophie de Hegel* (1839) (« Hegel est l'artiste *philosophique* le plus parfait, ses expositions sont, en partie du moins, des modèles *insurpassés du sens artistique scientifique*... » [...]) « l'exposition devait *ne rien présupposer*, c'est-à-dire ne laisser en nous aucun résidu, nous vider et nous épuiser totalement... ». Comme cela ne peut se produire, Feuerbach retourne contre Hegel et, disons-le, à charge de revanche, l'accusation d'« empirisme spéculatif » et de formalisme, voire de « feinte » et de « jeu ». Plus qu'à chacun de ses termes, c'est à la nécessité de cet échange et de cette opposition que nous nous intéressons ici. « Mais c'est précisément pour cette raison que chez Hegel aussi (mise à part sa rigueur scientifique dans le développement), la preuve de l'absolu n'a par essence et *par principe* qu'une signification *formelle*. La philosophie hegelienne nous présente, dès son commencement et son point de départ,

protocolaires, des blocs d'écriture dans le texte hegelien, par exemple tout l'appareillage scriptural qui ouvre le chapitre sur la certitude sensible et dont nous analyserons ailleurs l'étrange fonctionnement. Mais elle s'empporte quand, à la fin de la préface, qui est aussi la fin de l'histoire et le début de la philosophie, le champ de l'apriorité conceptuelle ne connaît plus de limite. C'est à la fin d'une célèbre préface que Hegel décrit l'étrange *après* du concept et de l'apriorité philosophique, le retard qui s'efface en *se posant* :

« Pour dire encore un mot sur la *prétention d'enseigner* (*das Belehren*) comment doit être le monde, nous remarquons qu'en tout cas, la philosophie vient toujours trop tard. En tant que *pensée* (*Gedanke*) du monde, elle apparaît d'abord dans le temps, après que l'effectivité a accompli le procès de sa formation et s'est achevée. Cela, que le concept enseigne, l'histoire le montre aussi nécessairement, à savoir que c'est d'abord dans la maturité de l'effectivité que l'idéal apparaît face au réel et après avoir saisi le même monde dans sa substance, s'édifie dans la forme d'un empire intellectuel. Lorsque la philosophie peint gris sur gris, une forme de la vie a vieilli, et avec du gris sur gris elle ne se laisse pas rajeunir, mais

une contradiction, contradiction entre la vérité et la scientificité, entre l'essentialité et la formalité, entre la *pensée* et l'*écriture*. Formellement, l'idée absolue n'est sans doute pas présupposée, mais au fond elle l'est. » [...] « L'aliénation (*Entäußerung*) de l'idée n'est pour ainsi dire qu'une *feinte* ; elle fait semblant, mais elle ne se prend pas au sérieux ; elle *joue*. La preuve décisive est le commencement de la Logique dont le commencement doit être le commencement de la philosophie en général. Commencer, comme elle fait, par l'être, n'est qu'un pur formalisme, car l'être n'est pas le vrai commencement, le vrai terme premier ; on pourrait aussi bien commencer par l'idée absolue, puisque avant qu'il *n'écrive* la Logique, c'est-à-dire avant qu'il ne donne à ses idées logiques une forme de communication scientifique, l'idée absolue était déjà pour Hegel une certitude, une vérité immédiate. » [...] « L'idée absolue était une certitude absolue pour le *penseur* Hegel, mais pour l'*écrivain* Hegel elle était une incertitude formelle. » (*Manifestes philosophiques*, tr. L. Althusser, P.U.F., pp. 27, 28, 34, 35. Feuerbach souligne.)

Qu'est-ce qui *interdirait* — telle est la question — de lire le *texte* hegelien comme un immense jeu d'écriture, un puissant et donc imperturbable simulacre ne donnant les signes indécidables de sa feinte à qui pourrait les lire que dans le sous-texte, la fable flottante de ses préfaces et de ses notes ? Hegel en personne aurait pu à la fin du compte, et sans que cela change rien au texte, s'y laisser prendre lui-même. Inversion et chiasme dès lors, Feuerbach le croise et le rappelle intempestivement au sérieux de la philosophie et de l'histoire : « Il faut que le philosophe introduise dans le *texte* de la philosophie la part de l'homme qui *ne* philosophe *pas*, bien plus, qui est *contre* la philosophie, qui *combat* la pensée abstraite, donc tout ce que Hegel ravale à l'état de *note*. » (*Thèses provisoires pour la réforme de la philosophie*, *ibid.*, p. 116. Feuerbach souligne.)

seulement reconnaître. La chouette de Minerve ne prend son vol qu'à la tombée du jour.

Mais il est temps de clore cette préface (*Vorwort*) ; en tant que préface (*als Vorwort*), elle ne tendait qu'à parler, de façon extérieure et subjective, du point de vue de l'écrit qu'elle anticipe. Si l'on doit parler d'un contenu de manière philosophique, il n'y a place que pour un traitement scientifique, objectif, tout de même qu'aux yeux de l'auteur, l'objection (*Widerrede*) qui prendrait une autre forme que celle d'un traitement scientifique de la chose même doit n'avoir que la valeur d'une post-face (*Nachwort*) subjective et d'une affirmation quelconque, et lui rester indifférente » (*Préface aux Principes de la philosophie du droit*).

La fin de la préface, si elle est possible, c'est le moment à partir duquel l'ordre de l'exposition (*Darstellung*) et la chaîne du concept, dans son auto-mouvement, se recouvrent selon une sorte de synthèse *a priori* : plus d'écart entre la production et l'exposition, seulement une *présentation* du concept par lui-même, dans sa propre parole, dans son logos. Plus d'antériorité ou de retard de la forme, plus d'extériorité du contenu, la tautologie et l'hétérologie s'accouplent dans la proposition spéculative. La procédure analytique et la procédure synthétique s'enveloppent mutuellement. Le concept s'enrichit *a priori* de ses déterminations sans sortir de lui-même ou en revenant toujours auprès de lui-même, dans l'élément de la présence à soi. Détermination effective du « réel » et réflexion « idéelle » s'unissent dans la loi immanente du même développement.

Si Marx eut à se défendre de cet apriorisme et de l'idéalisme hegelien dont on ne manqua pas de l'accuser très tôt, c'est précisément en raison de sa *méthode d'exposition*. Cette défense a un rapport essentiel avec son concept et sa pratique de la préface.

Rappelons qu'il s'en explique dans la *Postface* (*Nachwort*) à la deuxième édition allemande du *Capital* (janvier 1873). Il n'est pas insignifiant que ce soit juste avant ses paragraphes les plus célèbres sur le renversement de la dialectique hegelienne que Marx propose la distinction à ses yeux décisive entre le *procédé d'exposition* et le *procédé d'investigation*. Seule cette distinction interromprait la *ressemblance* entre la forme de son discours et celle de la *présentation* hegelienne. Cette ressemblance avait égaré les « faiseurs de comptes rendus » qui criaient alors « à la sophistique hegelienne ».

Mais on ne peut défaire cette ressemblance qu'en transformant, avec les oppositions forme / matière ou contenu (*Form* / *Stoff*), idéalité / matérialité (*Ideelle* / *Materielle*), les concepts de réflexion et d'anticipation, c'est-à-dire le rapport du commencement au développement et de l'introduction au procès. Ce rapport n'est pas le même dans le réel et dans le discours; il n'est pas le même dans le discours de *recherche* et dans le discours qui *présente* après coup le *résultat*. C'est cette valeur de résultat (Le « fondement » est le « résultat » pour Hegel ¹⁷) qui porte tout le débat.

« Le *Messenger européen*, revue russe, publiée à Saint-Petersbourg, dans un article entièrement consacré à la méthode du *Capital*, déclare que mon procédé d'investigation (*Forschungsmethode*) est rigoureusement réaliste, mais que ma méthode d'exposition (*Darstellungsmethode*) est malheureusement dans la manière dialectique allemande (*deutsch-dialektisch*).

« A première vue, dit-il, si l'on juge d'après la forme extérieure de l'exposition (*Form der Darstellung*), Marx est un idéaliste renforcé (*der grösste Idealphilosoph*), et cela dans le sens allemand, c'est à-dire dans le mauvais sens du mot. En fait, il est infiniment plus réaliste qu'aucun de ceux qui l'ont précédé dans le champ de l'économie critique... On ne peut en aucune façon l'appeler idéaliste. »

[...] En définissant ainsi ce qu'il appelle ma méthode effective (*wirkliche Methode*) avec tant de justesse, et, en ce qui concerne l'application que j'en ai faite, tant de bienveillance, qu'est-ce donc que l'auteur a défini: si ce n'est la méthode dialectique? Certes le procédé d'exposition (*Darstellungsweise*) doit se distinguer formellement (*formell*) du procédé d'investigation (*Forschungsweise*). A l'investigation de faire la matière (*Stoff*) sienne dans tous ses détails, d'en analyser les diverses formes de développement, et de découvrir leur lien intime. Une fois cette tâche accomplie, mais seulement alors, le mouvement effectif (*wirkliche Bewegung*) peut être convenablement exposé. Si l'on y réussit, de sorte que la vie de la matière (*Stoff*) se réfléchisse dans sa reproduction idéale (*spiegelt sich ideell wider*), ce mirage peut faire croire à une construction (*Konstruktion*) a priori.

Ma méthode dialectique non seulement diffère par la base (*der Grundlage nach*) de la méthode hegelienne, mais elle est même le contraire direct (*direktes Gegenteil*). Pour Hegel, le procès de pensée (*Denkprozess*) qu'il transforme sous le nom d'Idée en un sujet indépendant (*in ein selbstständiges Subjekt*), est le démiurge de

17. Cf. le début de la « Théorie de l'être » dans la grande logique. Sur ce problème et le « ressaut » de ce résultat, cf. aussi Heidegger, *Identité et Différence*.

l'effectivité, laquelle n'en est que le phénomène extérieur. Pour moi au contraire, l'idéal (*ideelle*) n'est rien d'autre que le matériel (*Materielle*) transposé et traduit (*umgesetzte und übersetzte*) dans la tête de l'homme ¹⁸. »

Si au lieu de nous engager ici vers *le* débat *fondamental* dans sa forme classique (qu'en est-il ici des concepts de méthode, de réflexion, de présupposition, de fondement, de résultat, d'effectivité, etc. ? du point de vue hegelien, l'argumentation de la *Postface* est-elle la *Widerrede* d'un réalisme empirique qui, posant l'extériorité absolue du réel au concept, de la détermination effective au procès d'exposition, aboutirait nécessairement à un formalisme, voire à un criticisme idéaliste indéfiniment retenu dans sa préface ? etc.) nous nous limitons en apparence à des indices « textuels », c'est que nous sommes ici au point où se joue le rapport du « texte » — au sens classique et étroit de ce mot — et du « réel », et qu'il y va des concepts de texte et de hors-texte, de la transformation de leur rapport et de la préface où nous sommes de la problématique pratique et théorique de cette transformation. Le nouveau texte qui nous retient et semble nous limiter, c'est aussi le débord infini de sa représentation classique. Ce débord, cette dé-limitation, donne à relire la forme de notre rapport à la logique hegelienne et à tout ce qui s'y résume. L'effraction vers l'altérité radicale (au regard du concept philosophique — du concept) prend toujours, *dans la philosophie*, la *forme* de l'a-posteriori et de l'empirisme ¹⁹. Mais il s'agit là d'un effet de la réflexion spéculaire de la philosophie qui ne peut inscrire (comprendre) son dehors qu'à s'en assimiler l'image négative, et la dissémination s'écrit sur l'envers — le tain — de ce miroir. Non sur son fantôme renversé. Ni dans l'ordre triadique et symbolique de sa sublimation. Il s'agit de savoir ce qui, s'écrivant sous le masque de l'empirisme, en renversant la spéculation, *fait aussi autre chose* et rend impraticable

18. On connaît mieux la suite (*le Capital*, L. I, éd. soc., p. 27-29, tr. modifiée). Cf. aussi l'Avertissement d'Althusser à l'édition Garnier-Flammarion du *Capital* (1969), notamment aux pp. 18-23, et Sollers, « Lénine et le matérialisme philosophique », in *Tel Quel* 43.

19. Sur l'empirisme comme forme ou masque *philosophiques* du frayage hétérologique, cf. par exemple *l'Écriture et la différence*, p. 224 sq., *De la grammatologie*, « L'exorbitant », « Question de méthode », p. 232 sq., et « La Différance », in *Théorie d'ensemble*, coll. « Tel Quel », p. 45.

une relève hegelienne de la préface. Cette question doit imposer des lectures prudentes, différenciées, lentes, stratifiées. Elle devra concerner, par exemple, le motif du « commencement » dans le texte de Marx. Bien qu'il reconnaisse, comme Hegel le fait dans la grande *Logique*, que « dans toutes les sciences le commencement est ardu » (*Préface* de la première édition du *Capital*, 1867), Marx a un rapport tout différent à l'écriture de ses introductions. Ce qu'il veut d'abord éviter, c'est l'*anticipation* formelle. Hegel aussi, bien sûr. Mais ici, le « résultat » attendu, celui qui doit précéder et conditionner l'introduction, ce n'est pas une détermination pure du concept, encore moins un « fondement ».

Est-ce seulement par ce qu'il s'agit de ce que Hegel aurait appelé une *science particulière*? Et l'économie politique est-elle ici une science régionale²⁰?

Toujours est-il que la forme préfacière ne se laisse plus facilement *intérioriser* dans l'apriorité logique du livre et dans sa *Darstellung*.

« Les deux premiers chapitres forment le contenu du présent volume. J'ai sous les yeux l'ensemble de la documentation sous forme de monographies jetées sur le papier à de longs intervalles pour mon propre éclaircissement, non pour l'impression, et dont l'élaboration systématique, selon le plan indiqué, dépendra des circonstances.

Je supprime une introduction générale (*allgemeine Einleitung*) que j'avais ébauchée parce que, réflexion faite, il me paraît qu'anticiper sur des résultats qu'il faut d'abord démontrer ne peut être que fâcheux et le lecteur qui voudra bien me suivre devra se décider à s'élever du singulier au général. Quelques indications, par contre, sur le cours de mes propres études d'économie politique me semblent être ici à leur place. [...] Ces études me conduisirent partiellement d'elles-mêmes à des disciplines qui semblaient m'éloigner de mon propos et auxquelles il me fallut m'arrêter plus ou moins longtemps. Mais ce qui surtout abrégé le temps dont je disposais, ce fut l'impérieuse nécessité de faire un travail rémunérateur. Ma collaboration qui dure maintenant depuis huit ans, au New York Tribune... » (*Préface à la Critique de l'économie politique*, 1859, éd. soc., tr. M. Husson.)

20. Mais c'est tout le schéma de la subordination des sciences, puis des ontologies régionales à une onto-logique générale ou fondamentale qui se trouve peut-être ici brouillé. Cf. *De la grammatologie*, p. 35.

Le développement est si peu réglé sur une loi d'immanence conceptuelle, si peu anticipable, qu'il doit porter les marques visibles de ses révisions, remaniements, extensions, réductions, anticipations partielles, jeu de notes, etc. La *Préface* de la première édition du *Capital* (1867) exhibe, précisément, le travail de transformation auquel a été soumis le « premier plan d'exposition », l'hétérogénéité quantitative et qualitative des développements, et toute la scène historique dans laquelle il s'inscrit ²¹.

Ainsi se dessine l'espace dissymétrique d'un post-scriptum à la grande Logique. Espace général et infiniment différencié. Sans doute aussi dépendant en apparence et dérivé que peut l'être un post-scriptum mais force de non-retour historique, résistant à toute re-compréhension circulaire dans la domesticité anamnésique (*Erinnerung*) du Logos, recouvrant et proclamant la vérité dans sa parole pleine.

Nous sommes dans un chiasme inégal. La raison pour laquelle Hegel disqualifie la préface (son extériorité formelle, sa précipitation signifiante, sa textualité affranchie de l'autorité du sens ou du concept, etc.), comment ne pas y reconnaître la requête même de l'écriture, telle que nous la lisons ici? La préface devient alors nécessaire et structurellement interminable, on ne peut plus la décrire dans les termes de la dialectique spéculative : ce n'est plus seulement une forme vide, une signifiante vacante, l'empiricité pure du non-concept mais une tout autre structure, plus puissante, et rendant compte des effets de sens, de concept, d'expérience, de réalité, les réinscrivant sans que cette opération soit l'inclusion d'un « *begreifen* » idéal. Inversement, ce qui toujours s'impose à Hegel, en fait, comme forme de préface (ce mouvement par lequel

21. « L'ouvrage dont je livre au public le premier volume forme la suite d'un écrit publié en 1859 sous le titre de : *Critique de l'économie politique*. Ce long intervalle entre les deux publications m'a été imposé par une maladie de plusieurs années.

Afin de donner à ce livre un complément nécessaire, j'y ai fait entrer, en le résumant dans le premier chapitre, l'écrit qui l'avait précédé. Il est vrai que j'ai cru devoir dans ce résumé modifier mon premier plan d'exposition (*Die Darstellung ist verbessert*). Un grand nombre de points, d'abord simplement indiqués sont ici développés amplement, tandis que d'autres, complètement développés d'abord, ne sont plus qu'indiqués ici. *L'histoire de la théorie de la valeur et de la monnaie*, par exemple, a été écartée; mais, par contre, le lecteur trouvera dans les notes du premier chapitre de nouvelles sources pour l'histoire de cette théorie.

Dans toutes les sciences le commencement est ardu (*Aller Anfang ist schwer, gilt in jeder Wissenschaft*). » (Tr. J. Roy, approuvée par Marx.)

le concept s'annonce déjà, toujours, se précède lui-même dans son *telos*, installe depuis toujours le texte dans l'élément de son sens), n'est-ce pas ce qui à nos yeux la rend aujourd'hui archaïque, académique, contraire à la nécessité du texte, rhétorique désuète, suspecte de réduire la chaîne de l'écriture à ses effets de thème ou à la formalité de ses agencements? Si la dissémination est sans préface, ce n'est pas pour ouvrir à quelque production inaugurale, à quelque présentation de soi, bien au contraire, c'est parce qu'elle marque les limites essentielles et communes de la rhétorique, du formalisme et du thématisme, comme du système de leur échange.

D'un côté, on exclut la préface mais on doit l'écrire : pour l'intégrer, pour en effacer le texte dans la logique du concept qui ne peut pas ne pas se présupposer. De l'autre côté (presque le même) on exclut la préface mais on l'écrit encore en la faisant déjà fonctionner comme moment du texte relancé, comme appartenant à une économie textuelle qu'aucun concept ne saurait anticiper ou relever. « Moment » et « appartenant » ne peuvent donc plus désigner ici la simple inclusion dans quelque intériorité idéale de l'écriture. Avancer qu'il n'y a pas de hors-texte absolu, ce n'est pas postuler une immanence idéale, la reconstitution incessante d'un rapport à soi de l'écriture. Il ne s'agit plus de l'opération idéaliste et théologique qui, à la manière hegelienne, suspend et relève le dehors du discours, du logos, du concept, de l'idée. Le texte *affirme* le dehors, marque la limite de cette opération spéculative, déconstruit et réduit à des « effets » tous les prédicats par lesquels la spéculation s'approprie le dehors. S'il n'y a rien hors du texte, cela implique, avec la transformation du concept de texte en général, que celui-ci ne soit plus le dedans calfeutré d'une intériorité ou d'une identité à soi (encore que le motif du « dehors à tout prix » puisse parfois jouer un rôle rassurant : un certain dedans peut être terrible) mais une autre mise en place des effets d'ouverture et de fermeture.

Dans les deux cas, la préface est une fiction (« Voici Alcidas cinique, faisant ce préface pour rire »). Mais dans le premier, la fiction est au service du sens, la vérité est (la vérité) de la fiction, le fictif s'ordonne à une hiérarchie, s'emporte et se nie lui-même comme l'accessoire du concept. Dans l'autre cas, hors de tout

mimétologisme, elle s'affirme comme simulacre, désorganise, depuis le travail de cette feinte textuelle, toutes les oppositions dans lesquelles la téléologie du livre devait violemment la subordonner.

Tel serait par exemple le jeu de la « préface hybride » ou de la « préface du renégat » dans *les Chants de Maldoror*. Par un supplément de simulacre, le Chant sixième *se présente* comme le corps du texte effectif, l'opération *réelle* dont les cinq premiers Chants n'auraient été que la préface didactique, l'exposé « synthétique », le « frontispice », la façade que l'on voit de devant, avant toute pénétration, la gravure imagée sur la couverture du livre, le fronton représentatif livrant par avance « l'explication préalable de ma poétique future » et l'« énoncé de la thèse ».

Où situer, dans la topique du texte, cette étrange *déclaration*, cette performance-ci qui *n'est déjà plus* dans la préface et *n'est pas encore* dans la partie « analytique » qui semble alors s'engager ?

« Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles ; ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future : et je devais à moi-même, avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'imagination, d'avertir les sincères amateurs de la littérature, par l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise, du but que j'avais résolu de poursuivre. En conséquence, mon opinion est que, maintenant, la partie synthétique de mon œuvre est complète et suffisamment paraphrasée. C'est par elle que vous avez appris que je me suis proposé d'attaquer l'homme et Celui qui le créa. Pour le moment et pour plus tard, vous n'avez pas besoin d'en savoir davantage ! Des considérations nouvelles me paraissent superflues, car elles ne feraient que répéter, sous une autre forme plus ample, il est vrai, mais identique, l'énoncé de la thèse dont la fin de ce jour verra le premier développement. Il résulte, des observations qui précèdent, que mon intention est d'entreprendre, désormais, la partie analytique ; cela est si vrai qu'il n'y a que quelques minutes seulement, que j'exprimai le vœu ardent que vous fussiez emprisonné dans les glandes sudoripares de ma peau, pour vérifier la loyauté de ce que j'affirme, en connaissance de cause. Il faut, je le sais, étayer d'un grand nombre de preuves l'argumentation qui se trouve comprise dans mon théorème ; eh bien, ces preuves existent, et vous savez que je n'attaque personne, sans avoir des motifs sérieux ! Je ris à gorge déployée... »

Tout cela se passe encore à la fin d'une préface, au crépuscule, entre la vie et la mort, et le dernier Chant s'élèvera encore à « la fin de ce jour ». Et ce sera le « premier développement » d'une « thèse » énoncée. Recourant, pour s'en jouer, à l'opposition des deux modes de démonstration mathématique, l'analyse et la synthèse, L'autréamont en inverse parodiquement les lieux et retrouve, à s'y débattre comme Descartes ²², les contraintes et le *topos* du « cercle vicieux ». La préface, mode synthétique de l'exposition, discours des thèmes, des thèses et des conclusions, précède ici, comme toujours, le texte analytique de l'invention qui l'aura lui-même *effectivement* devancée mais qui ne peut pas, sous peine de rester illisible, se présenter ou s'enseigner lui-même. Pourtant la préface qui doit rendre le texte intelligible ne pourra à son tour

22. On mettra ce texte de Descartes en rapport avec le Chant sixième, mais aussi avec la distinction, rappelée par la postface du *Capital*, entre *procédé d'investigation* et *procédé d'exposition* : « La manière de démontrer est double : l'une se fait par l'analyse ou résolution, et l'autre par la synthèse ou composition. L'analyse montre la vraie voie par laquelle une chose a été méthodiquement inventée, et fait voir comment les effets dépendent des causes; en sorte que, si le lecteur la veut suivre, et jeter les yeux soigneusement sur tout ce qu'elle contient, il n'entendra pas moins parfaitement la chose ainsi démontrée, et ne la rendra pas moins sienne, que si lui-même l'avait inventée. Mais cette sorte de démonstration n'est pas propre à convaincre les lecteurs opiniâtres ou peu attentifs : car si on laisse échapper, sans y prendre garde, la moindre des choses qu'elle propose, la nécessité de ses conclusions ne paraîtra point. [...] La synthèse, au contraire, par une voie tout autre, et comme en examinant les causes par leurs effets (bien que la preuve qu'elle contient soit souvent aussi des effets par les causes), démontre à la vérité clairement ce qui est contenu en ses conclusions, et se sert d'une longue suite de définitions, de demandes, d'axiomes, de théorèmes et de problèmes, afin que, si on lui nie quelques conséquences, elle fasse voir comment elles sont connues dans les antécédents, et qu'elle arrache le consentement du lecteur, tant obstiné et opiniâtre qu'il puisse être; mais elle ne donne pas, comme l'autre, une entière satisfaction aux esprits de ceux qui désirent d'apprendre, parce qu'elle n'enseigne pas la méthode par laquelle la chose a été inventée » (*Secondes Réponses*).

La voie synthétique, procédure didactique et préface seconde, ne s'impose donc que pour vaincre les « préjugés » « auxquels nous sommes accoutumés dès notre enfance » (*ibid.*), « ce qui a été la cause pourquoi j'ai plutôt écrit des Méditations que des disputes ou des questions, comme font les philosophes, ou bien des théorèmes ou des problèmes, comme les géomètres, afin de témoigner par là que je n'ai écrit que pour ceux qui se voudront donner la peine de méditer avec moi sérieusement et considérer les choses avec attention. [...] Mais néanmoins [...] je tâcherai d'imiter ici la synthèse » (*ibid.*).

À l'inverse des *Méditations*, les *Principes* suivent, on le sait, l'ordre synthétique. Leur *Préface* (*Lettre de l'auteur à celui qui a traduit le livre laquelle peut ici servir de préface*) recommande qu'on lise le livre « d'abord tout entier ainsi qu'un roman » mais au total trois fois.

se donner à lire qu'après la traversée effective et infinie du chemin marécageux (« chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison »). Elle ne deviendra discours de la méthode, exposé de la poétique, ensemble de règles formelles, qu'après le parcours irruptif d'une méthode *pratiquée* cette fois comme un chemin qui se fraye et se construit lui-même, sans itinéraire préalable. D'où l'artifice d'une préface qui « ne paraîtra peut-être pas assez naturelle » et qui en tout cas ne sera jamais simplement biffée ²³. Elle (se) relance au contraire (dans) une autre préface à un nouveau roman :

« Je ne rétracterai pas mes paroles; mais racontant ce que j'aurai vu, il ne me sera pas difficile, sans autre ambition que la vérité, de les justifier. Aujourd'hui, je vais fabriquer un petit roman de trente pages; cette mesure restera dans la suite à peu près stationnaire. Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptée par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman! Cette préface hybride a été exposée d'une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ce sens qu'elle surprend, pour ainsi dire, le lecteur, qui ne voit pas très bien où l'on veut d'abord le conduire; mais ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire. En effet, il m'était impossible de faire moins, malgré ma bonne volonté : ce n'est que plus tard, lorsque quelques romans auront paru, que vous comprendrez mieux la préface du renégat, à la figure fuligineuse.

Avant d'entrer en matière, je trouve stupide qu'il soit nécessaire (je pense que chacun ne sera pas de mon avis, si je me trompe) que je place à côté de moi un encrier ouvert, et quelques feuillets de papier non mâché. De cette manière, il me sera possible de commencer, avec amour, par ce sixième chant, la série des poèmes instructifs qu'il me tarde de produire. Dramatiques épisodes d'une implacable utilité! Notre héros s'aperçut qu'en fréquentant les cavernes, et prenant pour refuge les endroits inaccessibles, il transgressait les règles de la logique, et commettait un cercle vicieux. »

23. « Alexandre Dumas fils ne fera jamais, au grand jamais, un discours de distribution des prix pour un lycée. Il ne connaît pas ce que c'est que la morale. Elle ne transige pas. S'il le faisait, il devrait auparavant biffer d'un trait de plume tout ce qu'il a écrit jusqu'ici, en commençant par ses Préfaces absurdes » (*Poésies*).

La démonstration suivra : Maldoror échappe au cercle en sortant d'une certaine caverne, du « fond de ma chère caverne » (Chant premier), non plus vers la lumière de la vérité, mais selon une tout autre topologie où se brouillent les limites de la préface et du texte « principal ». Propageant les poisons, reconstruisant les carrés, analysant les pierres, traversant les colonnes et les grilles ²⁴,

24. Les *grilles* : « Sur la muraille qui servait d'enceinte au préau, et située du côté de l'ouest, étaient parcimonieusement pratiquées diverses ouvertures, fermées par un guichet grillé. » [...] « Quelquefois, la grille d'un guichet s'élevait sur elle-même en grinçant, comme par l'impulsion ascendante d'une main qui violentait la nature du fer... » [...] « ... tandis qu'il avait encore la jambe engagée dans les torsions de la grille... » « ... au bout de quelques instants, j'arrivai devant un guichet, dont la grille possédait de solides barreaux, qui s'entre-croisaient étroitement. Je voulus regarder dans l'intérieur, à travers ce tamis épais. D'abord je ne pus rien voir... » « ... Quelquefois, il l'essayait, et montrait un de ses bouts, devant le grillage du guichet... » « ... Et mon œil se recollait à la grille avec plus d'énergie ! » (sept fois) « Il a dit qu'il fallait m'attacher à une claie... » Etc.

Les *colonnes* : « Mon palais magnifique est construit avec des murailles d'argent, des colonnes d'or... » « ... Elles voltigent autour des colonnes, comme les ondes épaisses d'une chevelure noire. » « ... Ne parlez pas de ma colonne vertébrale, puisque c'est un glaive. » « ... Je plaindrais l'homme de la colonne. » Etc.

Les *carrés* : « La bave de ma bouche carrée » « ... Mais, l'ordre qui vous entoure, représenté surtout par la régularité parfaite du carré, l'ami de Pythagore, est encore plus grand. » « ... Deux tours énormes s'apercevaient dans la vallée; je l'ai dit au commencement. En les multipliant par deux, le produit était quatre... mais je ne distinguai pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique. » « ... C'est pourquoi, je ne repasse plus dans la vallée où s'élèvent les deux unités du multiplicande ! » « ... Je m'arrachai un muscle entier dans le bras gauche, car je ne savais plus ce que je faisais, tant je me trouvais ému devant cette quadruple infortune. Et, moi, qui croyais que c'étaient des matières excrémentielles. » « ... Ce lit, attirant contre son sein les facultés mourantes, n'est qu'un tombeau composé de planches de sapin équerri... Enfin quatre énormes pieux clouent sur le matelas la totalité des membres. » « ... Les carrés se forment et tombent aussitôt pour ne plus se relever. » « ... Il n'en est pas moins vrai que les draperies en forme de croissant de lune n'y reçoivent plus l'expression de leur symétrie définitive dans le nombre quaternaire : allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. » Etc.

Les *pierres* : « La pierre voudrait se soustraire aux lois de la pesanteur. » « ... Toi, prends une pierre et tue-la. » « ... Je pris une grosse pierre... la pierre rebondit jusqu'à la hauteur de six églises. » « ... Quand je rôde... isolé comme une pierre au milieu du chemin. » « ... Lorsque le berger David atteignait au front le géant Goliath d'une pierre lancée par la fronde... » « ... la pierre, ne pouvant pas disperser ses principes vivants, s'élance d'elle-même jusqu'au haut des airs, comme par un effet de la poudre, et retombe, en s'enfonçant solidement sous le sol. Parfois le paysan rêveur aperçoit un aérolihte fendre verticalement l'espace, en se dirigeant, du côté du bas, vers un champ de maïs. Il ne sait d'où vient la pierre. Vous avez maintenant, claire et succincte, l'explication du phénomène. » « ... Il ne se résigne pas, et va chercher, sur le parvis de la misérable pagode, un caillou plat, à tranchant effilé. Il le lance en l'air avec force... la chaîne est coupée, par le milieu, comme l'herbe par la faux, et l'instrument du culte tombe à terre, en répandant son huile sur les dalles... » « ... repous-

sant du pied le granit qui ne recula pas, j'ai défié la mort... et me suis précipité comme un pavé, dans la bouche de l'espace ». « ... La nuit venue, avec son obscurité propice, ils s'élançaient des cratères, à la crête de porphyre, des courants sous-marins et laissaient, bien loin derrière eux, le pot de chambre rocaillieux où se démène l'anus constipé des kakatoès humains, jusqu'à ce qu'ils ne pussent plus distinguer la silhouette suspendue de la planète immonde. » « ... Nu comme une pierre, il s'est jeté sur le corps de la jeune fille, et lui a levé la robe... » « ... Les enfants la poursuivent à coups de pierre comme si c'était un merle. » « ... Ses efforts étaient inutiles; les murs étaient construits avec de la pierre de taille, et, quand il choquait la paroi, je le voyais se recourber en lame d'acier et rebondir comme une balle élastique. » « ... son visage, condamné par la circonstance à l'absence de l'expression naturelle, ressemblait à la concrétion pierreuse d'un stalactite. » « ... Ce qui me reste à faire, c'est de briser cette glace, en éclats, à l'aide d'une pierre... » « ... Je m'étais endormi sur la falaise... » « ... cette femme... afin de la traîner, avec tes torses, à travers les vallées et les chemins, sur les ronces et les pierres... » « ... Savez-vous que, lorsque je songe à l'anneau de fer caché sous la pierre par la main d'un maniaque, un invincible frisson me passe par les cheveux? » « ... j'ai été reprendre l'anneau que j'avais enterré sous la pierre... » « ... Si la mort arrête la maigreur fantastique des deux bras longs de mes épaules, employés à l'écrasement lugubre de mon gypse littéraire, je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : « Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. » « ... l'apparition matinale du rythmique pétrissage d'un sac icosaèdre, contre son parapet calcaire! » Etc.

Les poisons : « Les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison... » « ... mon haleine exhale un souffle empoisonné... » « ... Avec cette arme empoisonnée que vous me prêtâtes, je fis descendre, de son piédestal, construit par la lâcheté de l'homme, le Créateur lui-même! » « ... faute d'une sève remplissant les conditions simultanées de nutrition et d'absence de matières vénéneuses. » « ... Vainqueur, je repousse les embûches de l'hypocrite pavot. » « ... La reconnaissance était entrée, comme un poison, dans le cœur du fou couronné! » Etc.

Et si l'on voulait plus tard connaître de ce réseau dans la forme du « ceci est cela », on perd à peu près tout pour attendre : ni pré-face ni pré-dicat. Pierre d'attente, pierre d'angle, pierre d'achoppement auront, dès le porche de *la Dissémination*, mais aussi plus tôt, muni le trébuchet, encombrant l'examen du lecteur médusé. Tant de pierres! Mais *qu'est-ce que la pierre*, le pierreux de la pierre? Pierre est le phallus. Est-ce une réponse? Est-ce dire quelque chose si le phallus est le dérobement de la chose? Et si n'occupant aucun centre, n'ayant aucun lieu naturel, ne suivant *aucun trajet propre*, il n'a pas de signification, se soustrait à toute relève sublimante (*Aufhebung*), arrache même le mouvement de la signification, le rapport signifiant/signifié, à toute *Aufhebung*, dans un sens ou dans l'autre, les deux revenant finalement au même? Et si l'« assumption » ou la dénégation de la castration reviennent aussi étrangement au même, comme on peut l'*affirmer*? Alors l'apotropaïque réserve toujours plus d'une surprise. Propos pour relire en bloc celui de Freud et la scène de l'écriture, la marche qui l'ouvre et ferme, la signification du phallus, l'analyse courte de *Das Medusenhaupt* (« Décapiter : châtrer. La terreur devant la Méduse est donc la terreur de la castration en tant qu'elle est liée à la vue. » Freud explique alors que ce qui en somme devient pierre le devient pour et devant la tête coupée de la méduse, pour et devant la mère en tant qu'elle laisse voir ses organes génitaux. « Si l'art donne si souvent à la chevelure de la Méduse la forme de serpents, ceux-ci dérivent encore du complexe de castration et il est remarquable que, quelque terreur qu'ils produisent en eux-mêmes, ils servent encore à apaiser l'horreur, puisqu'ils remplacent le pénis dont le défaut est la cause de l'horreur (*dessen Fehlen die Ursache des Grauens ist*). Une règle technique : la multiplication des symboles du pénis signifie la castration (*Vervielfältigung der*

fourches et claies des *Chants de Maldoror*, la dissémination déplace aussi toute une onto-spéléologie, autre nom de la mimétologie : non pas la mimesis, énigme d'une puissance redoutable, mais une interprétation de la mimesis qui méconnaît la logique du double et de tout ce qui fut intitulé ailleurs supplément d'origine, répétition indérivable, duplicité sans veille, etc. (« **Imaginez que les miroirs (ombres, reflets, phantasmes, etc.) ne soient plus compris dans la structure de l'ontologie et du mythe de la caverne — qui situe aussi l'écran et le miroir — mais l'enveloppent en totalité, en produisant ici ou là l'effet particulier, très déterminé. Toute la hiérarchie que décrit la République, en sa caverne et en sa ligne, se trouverait remise en jeu dans le théâtre des Nombres. Sans l'occuper tout entière, le moment platonicien habite la quatrième surface.** »)

Question de la dissémination : que « se passe-t-il », selon quel temps, quel espace, quelle structure, qu'advient-il de l'« événement » quand « j'écris » « je place à côté de moi un encrier ouvert, et quelques feuilles de papier non mâché », ou « je vais écrire », « j'ai écrit » : sur l'écriture, contre l'écriture, dans l'écriture ; ou encore, je préface, j'écris pour ou contre la préface, ceci est une préface, ceci n'est pas une préface ? Qu'en est-il de cette autographie de pure perte et sans signature ? Et pourquoi cette performance déplace-t-elle tant de force à se passer de vérité ?

La structure de la feinte décrit ici, comme toujours, un tour de plus.

Penissymbole bedeutet Kastration) se trouve ici confirmée. La vue de la tête de Méduse raidit dans la terreur, transforme le spectateur en pierre. Même origine dans le complexe de castration et même transformation d'affect ! Car le devenir-raide (*das Starrwerden*) signifie l'érection et donc la consolation du spectateur dans la situation originelle. Il a encore un pénis, il s'en assure dans son devenir-raide. [...] Si la tête de Méduse remplace la présentation (*Darstellung*) des organes génitaux féminins, ou plutôt si elle isole son effet horrifiant de son effet de jouissance, on peut se rappeler que la monstration des organes génitaux est du reste bien connue comme opération apotropaïque. Cela même qui suscite l'horreur produira un tel effet sur l'ennemi dont on veut se garder. Chez Rabelais aussi le diable prend la fuite quand la femme lui a montré sa vulve. Le membre érigé du mâle fonctionne aussi comme apotropaeon, mais selon un autre mécanisme. La monstration du pénis — et de tous ses succédanés — voudra dire : « Je n'ai pas peur de toi, je te défie, j'ai un pénis. C'est donc une autre voie pour intimider le mauvais esprit » et le reste. Lapidairement, pour déposer ici la chaîne infiniment ouverte et retournée de ces équivalences : pierre — tombe — érigé — roi — mort, etc. La dissémination y menacera toujours la signification.

Le Chant sixième repousserait donc les Chants précédents vers le passé d'une préface discursive (art poétique, méthodologie, présentation didactique). Ceux-ci ne feraient donc pas partie du texte générateur, du texte à la fois pratique et « analytique ». Mais en se renversant aussi bien, selon le même jeu, ce schéma déplace l'opposition du pré-texte au texte. Il complique la limite qui passerait entre le texte et ce qui paraît le déborder, sous l'espèce du *réel*. La dissémination inscrit, avec une extension réglée du concept de texte, une autre loi des effets de sens ou de référence (antériorité de la « chose », réalité, objectivité, essentialité, existence, présence sensible ou intelligible en général, etc.), un autre rapport entre l'écriture au sens métaphysique et son « dehors » (historique, politique, économique, sexuel, etc.). Le Chant sixième n'est pas seulement présenté comme le texte enfin engagé de la découverte *réelle* et analytique, comme l'écriture de l'investigation réelle. Il se donne aussi comme la *sortie* hors d'un certain texte *dans le réel*. A la fin du Chant cinquième, cette effraction, sortie risquée de la tête hors de son trou, de son coin d'angle, est prescrite par la séquence de l'araignée : « Nous ne sommes plus dans la narration... Hélas! nous sommes maintenant arrivés dans le réel... » Instance à la fois de la mort et du réveil. Lieu délimité de la préface. La sortie hors de la narration est néanmoins inscrite en coin dans le récit et y annonce le prochain roman. Le texte de l'irruption hors de l'écrit (« Allez-y voir vous-même... ») répète l'un par l'autre, à la fin du Chant sixième, l'instant de mort et l'instant de réveil. Revenons à l'araignée sans toile (à filer) :

« Chaque nuit, à l'heure où le sommeil est parvenu à son plus grand degré d'intensité, une vieille araignée de la grande espèce sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol, à l'une des intersections des angles de la chambre [...] Il espère que cette nuit actuelle (espérez avec lui!) verra la dernière représentation de la succion immense; car son unique vœu serait que le bourreau en finît avec son existence : la mort et il sera content. Regardez cette vieille araignée de la grande espèce, qui sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol, à l'une des intersections des angles de la chambre. Nous ne sommes plus dans la narration. Elle écoute attentivement si quelque bruissement remue encore ses mandibules dans l'atmosphère. Hélas! nous sommes maintenant arrivés dans le

réel, quant à ce qui regarde la tarentule, et, quoique l'on pourrait mettre un point d'exclamation à la fin de chaque phrase, ce n'est peut-être pas une raison pour s'en dispenser! »

Araignée sortant « des profondeurs de son nid », point têtue qui ne transcrit aucune exclamation dictée mais performe intransitivement sa propre écriture (vous y lirez beaucoup plus tard la figure inversée de la castration), le texte sort de son trou et met à nu sa menace : il passe, *d'un coup*, au texte « réel » et au réel « hors-texte ». Dans le tissu général des Chants (vous lisez ici un écrit et tout cela (se) produit (dans) un texte), deux extériorités l'une à l'autre hétérogènes semblent se succéder, se remplacer mais finissent par couvrir tout le champ de marques.

La mise en scène d'un titre, d'un incipit, d'un exergue, d'un prétexte, d'une « préface », d'un seul germe, ne fera jamais un début. Elle *était* indéfiniment dispersée.

Ainsi se *fracture* le triangle des textes.

Hors-texte, la totalité des cinq premiers Chants, suivie du texte réel. Hors-texte le sixième Chant, voire les Poésies, sortie dans le réel. Il n'y a que du texte, il n'y a que du hors-texte, au total une « préface incessante ²⁵ » qui déjoue la représentation philosophique du texte, l'opposition reçue du texte à son excès. L'espace de la dissémination ne met pas seulement le *pluriel* en effervescence; il s'agit de la contradiction sans fin, marquée dans la syntaxe indécidable du *plus*. Pratiquement explorée, celle-ci nous donne peut-être à relire le « rien n'était, en effet, *plus* réel ». (« Au réveil mon rasoir, se frayant un passage à travers le cou, prouvera que rien n'était, en effet, plus réel. »)

Protocole indispensable à toute ré-élaboration du problème de l'« idéologie », de l'inscription spécifique de chaque texte (au sens, cette fois, étroitement régional) dans les champs couramment référencés comme champs de la causalité « réelle » (histori-

25. « En effet, la fonction scripturale va se donner maintenant comme susceptible de contrôler à la fois le corps et le dehors où ce corps apparaît; elle va, semble-t-il, annonçant directement l'effet rétroactif et englobant des *Poésies*, s'écrire directement dans les trois dimensions d'un volume lié au futur (et devenir déjà ce qu'elle est : la " préface à un livre futur ",) livre projeté dans l'avenir comme préface incessante, non-livre précédant tout livre indéfiniment remis, sortie définitive du livre, cette prison de l'époque parlante). » Sollers, « La science de Lautréamont », in *Logiques*, p. 279-280.

que, économique, politique, sexuelle, etc.). L'élaboration *théorique*, du moins, si l'on pouvait s'en tenir à telle circonscription, devrait suspendre ou du moins compliquer, très prudemment, l'ouverture naïve qui rapportait *son* texte à la chose, au référent, à la réalité, voire à une instance conceptuelle et sémantique dernière. Chaque fois que, pour brancher précipitamment l'écriture sur un dehors rassurant ou pour rompre très vite avec tout idéalisme, on en viendrait à ignorer telles acquisitions théoriques récentes (critique du signifié transcendantal sous toutes ses formes; déconstruction, déplacement et subordination des effets de sens et de référence, comme de tout ce qui commanderait un concept et une pratique logocentriques, expressivistes et mimétologiques de l'écriture; reconstruction du champ textuel à partir des opérations d'intertextualité ou du renvoi sans fin des traces aux traces; réinscription dans le champ différentiel de l'espacement des effets de thème, de substance, de contenu, de présence sensible ou intelligible, partout où ils peuvent intervenir, etc.), on régresserait encore plus sûrement dans l'idéalisme avec tout ce qui, nous venons de le rappeler, ne peut que s'y accoupler, singulièrement dans la figure de l'empirisme et du formalisme.

Dans la réédition du Livre.

Double dérivé d'une unité première, image, imitation, expression, représentation, le livre a son origine, qui est aussi son modèle, hors de lui : la « chose même » ou cette détermination de l'étant qu'on appelle « réalité », telle qu'elle est ou telle qu'elle est perçue, vécue ou pensée par celui qui décrit ou qui écrit. Réalité présente, donc, ou réalité représentée, cette alternative est elle-même dérivée d'un modèle antérieur. Le Modèle du Livre, le Livre Modèle, n'est-ce pas l'adéquation absolue de la présence et de la représentation, la *vérité* (*homoiosis* ou *adaquatio*) de la chose et de la pensée de la chose, telle qu'elle se produit d'abord dans la création divine avant d'être réfléchie par la connaissance finie? Livre de Dieu, la Nature aura été au Moyen Âge une graphie conforme à la pensée et à la parole divines, à l'*entendement* de Dieu comme Logos, vérité qui parle et s'écoute parler, lieu des archétypes, relais du *topos noetos* ou du *topos ouranios*. Écriture représentative et vraie, adéquate à son modèle et à elle-même, la Nature était aussi une totalité ordonnée, le volume d'un livre lourd de sens, se donnant à

lire, ce qui doit vouloir dire à entendre, comme une parole, d'entendement à entendement. « L'œil écoute » (Claudel) quand le livre a vocation de proférer le logos divin.

Ce rappel — cette citation — doit seulement nous réintroduire à la question de la préface, de la double inscription ou de la double articulation d'un tel texte : son enveloppement sémantique dans le Livre, représentant d'un Logos ou d'une Logique (onto-théologie et savoir absolu) et la restance de son extériorité textuelle qu'on ne confondra pas avec son épaisseur sensible.

Ce rappel doit aussi nous introduire à la question de la préface comme *semence*. Selon le χ (le chiasme) (qu'on pourra toujours considérer, hâtivement, comme le dessein thématique de la dissémination), la préface, en tant que *semen*, peut aussi bien *rester*, produire et se perdre comme différance séminale que se laisser réapproprier dans la sublimité du père. En tant que préface du livre, elle est la parole du père assistant et admirant ²⁶ son écrit, répon-

26. C'est pourquoi il est de bon ton, dans la rhétorique classique, de déconseiller la préface, sa suffisance, sa complaisance, l'admiration narcissique du père pour le fils. « Les *préfaces* sont un autre écueil; le *moi* est haïssable, disait Pascal. [...] C'est à votre livre à parler pour lui, s'il parvient à être lu dans la foule. » (Voltaire.) Traitant *Du genre didactique*, Condillac décrit, dans *De l'art d'écrire, l'Abus des préfaces*: « Les préfaces sont une autre source d'abus. C'est là que se déploie l'ostentation d'un auteur qui exagère quelquefois ridiculement le prix des sujets qu'il traite. Il est très raisonnable de faire voir le point où ceux qui ont écrit avant nous ont laissé une science sur laquelle nous croyons pouvoir répandre de nouvelles lumières. Mais parler de ses travaux, de ses veilles, des obstacles qu'on a eus à surmonter, faire part au public de toutes les idées qu'on a eues; non content d'une première préface, en ajouter encore à chaque livre, à chaque chapitre; donner l'histoire de toutes les tentatives qui ont été faites sans succès; indiquer sur chaque question plusieurs moyens de la résoudre, lorsqu'il n'y en a qu'un dont on veuille, et dont on puisse faire usage; c'est l'art de grossir un livre pour ennuyer son lecteur. Si l'on retranchait de ces ouvrages tout ce qui est inutile, il ne resterait presque rien. On dirait que ces auteurs n'ont voulu faire que la préface des sujets qu'ils se proposaient de traiter : ils finissent, et ils ont oublié de résoudre les questions qu'ils avaient agitées. » Condillac propose alors d'« élaguer » les préfaces et tous « les mots dont on peut se passer ». Élaguer, émonder. Si la dissémination *coupe* aussi dans le texte, c'est au contraire pour produire des formes qui *ressembleraient* souvent à celles que Condillac — toute la rhétorique et la philosophie qu'il représente ici — veut si sévèrement retrancher. Puis qu'en est-il de la greffe citationnelle dans ce jardin à la française? Est-elle interdite? Doit-elle foisonner? Doit-on élaguer le *topos*? Le classicisme n'est-il, à son insu, qu'une branche du baroque? Condillac répète La Bruyère qui lui-même... « Si l'on ôte de beaucoup d'ouvrages de morale l'Avertissement au lecteur, l'Épître dédicatoire, la Préface, la Table, les Approbations, il reste à peine assez de pages pour mériter le nom de livre. » (La Bruyère, *les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit ») etc.

dant de son fils, s'essouffant à soutenir, à retenir, à idéaliser, à ré-intérioriser, à maîtriser sa semence. La scène se jouerait seulement, si c'était possible, entre le père et le fils : auto-insémination, homo-insémination, réinsémination. Le narcissisme est la loi, va de pair avec elle. C'est la figure paternelle de la *boetheia* platonicienne qui occupera encore la scène : le prolégomène *se présentera* comme instance *morale* et ne s'écrit que pour ranimer une parole ²⁷. Qui s'y proclame et manifeste présentement. Les préfaces ont été souvent des manifestes d'école.

L'effacement ou la sublimation de la différence séminale, c'est le mouvement par lequel la restance du hors-livre se laisse intérioriser et domestiquer dans l'onto-théologique du grand Livre. Le point de résistance générale, ici marqué, par exemple, du nom de « Mallarmé », peut toujours être après coup emporté sous couvert d'homonymie. C'est encore l'affaire du vieux nom, de l'onymisme en général et de la fausse identité de la marque dont la dissémination doit perturber le problème en sa racine.

Ce que Mallarmé projetait encore sous le vieux nom de Livre, eût été, « existât-il », tout autre. Hors-livre. Claudel pourtant vint après. Le jeu de la *dissémination*, s'en serait-on douté, le cite souvent à comparaître. Et voici rassemblé tout ce dont la dissémination aura changé, mot à mot, le signe :

« Nous sommes sortis de ce fatal engourdissement, de cette attitude écrasée de l'esprit devant la matière, de cette fascination de la quantité. Nous savons que nous sommes faits pour dominer le monde et non pas le monde pour nous dominer. Le soleil est revenu au ciel, nous avons arraché les rideaux et nous avons envoyé par la fenêtre l'ameublement capitonné, les bibelots de bazar et le « pallide buste de Pallas ». Nous savons que le monde est en effet un texte et qu'il nous parle, humblement et joyeusement, de sa propre absence, mais aussi de la présence éternelle de quelqu'un

27. Mais il vaut encore mieux — et ces deux désirs ne se contredisent pas — que la parole se ranime d'elle-même, que le discours, comme il est dit dans le *Phèdre*, réponde lui-même, de lui-même. Il devient alors son propre père et la préface devient inutile : « Il est fort inutile que l'auteur défende, dans sa préface, le livre qui ne répond pas pour lui-même devant le public » (Locke). On voit en quoi le didactisme essentiel de la préface classique tient toujours le discours de la morale. « Mon unique tort, dira Baudelaire, a été de compter sur l'intelligence universelle et de ne pas faire une préface où j'aurais posé mes principes littéraires et dégagé la question si importante de la Morale. »

d'autre, à savoir son Créateur. Non pas seulement l'écriture, mais le scribe, non pas seulement la lettre morte, mais l'esprit vivant, et non pas un grimoire magique, mais le Verbe en qui toutes choses ont été proférées. Dieu! Nous savons par l'Écriture — l'Écriture par excellence, celle-là, la Sainte-Écriture — que, *nous sommes un certain commencement de la créature*, que nous voyons toutes choses en énigme, et comme dans un miroir (le miroir d'Igitur précisément), *que le monde est un livre écrit au dedans et au dehors* (ce livre dont Igitur cherchait à établir un fac-similé) et *que les choses visibles sont faites pour nous amener à la connaissance des choses invisibles*. Avec quelle attention ne devons-nous donc pas, non seulement les regarder, mais les étudier et les questionner, et comme il faut remercier la philosophie et la science d'avoir mis pour cela à notre disposition tant d'instruments admirables! Rien ne nous empêche plus de continuer, avec des moyens multipliés à l'infini, une main sur le Livre des Livres et l'autre sur l'Univers, la grande enquête symbolique qui fut pendant douze siècles l'occupation des Pères de la Foi et de l'Art ²⁸. »

Dès lors les livres finis deviendraient des opuscules sur le modèle du grand opus divin, autant de spéculations arrêtées, autant de petits miroirs captant une grande image. La forme idéale en sera un livre de science totale, livre de savoir absolu résumant, récapitulant, ordonnant substantiellement tous les livres et parcourant le cycle de la connaissance. Mais puisque la vérité est déjà constituée dans la réflexion et le rapport de Dieu à lui-même, puisqu'elle se sait déjà parlante, le livre *cyclique* sera aussi *pédagogique*. Et sa préface, propédeutique. L'autorité du modèle encyclopédique, unité analogique de l'homme et de Dieu, peut agir par des moyens très détournés, selon des médiations complexes. Il s'agit en outre d'un *modèle* et d'un concept normatif : cela n'exclut pas que dans la pratique de l'écriture, singulièrement de l'écriture dite « littéraire », des forces lui restent étrangères ou contraires et le remettent violemment en jeu. Et cela depuis toujours, quoique selon des procès différents et irréductibles les uns aux autres. Quant au projet encyclopédique, tel qu'il est explicitement formulé au Moyen Âge mais préparé de longue date (Vitruve, Sénèque, Posidonius, etc.), il est donc d'essence et de provenance théologiques, même si des esprits soi-disant athées ont participé à une grande Encyclopédie qui fut particulièrement ignorante et inconsciente de ses racines.

28. *Positions et Propositions*, I, pp. 205-207. Claudel souligne.

Hegel déclare l'achèvement de la philosophie. Il écrit une *Science de la logique* (grande logique), production du savoir absolu, précédée de deux Préfaces et d'une Introduction dans laquelle il explique l'inutilité, voire le danger des avant-propos. Mais il écrit aussi une *Encyclopédie des sciences philosophiques* coordonnant toutes les régions du savoir. En fait *partie*, mais comme *première* partie, une *Science de la logique* (petite logique), substantiellement identique à la grande logique qu'elle inscrit donc dans l'écriture ordonnée du volume encyclopédique. Celui-ci est sans doute, dans l'histoire, le dernier qui mérite encore ce nom; l'encyclopédie philosophique, unité organique et rationnelle du savoir, n'est pas un agrégat empirique de contenus, comme ce qu'on vend aujourd'hui sous ce titre. Enrichie de trois préfaces (la seconde fut particulièrement importante), l'*Encyclopédie* de Hegel s'ouvre par une Introduction qui nous explique — une fois de plus — que la philosophie, « privée de l'avantage dont bénéficient les autres sciences, celui de pouvoir *présupposer* aussi bien leurs *objets*, en tant qu'ils sont immédiatement donnés par la représentation, que la *méthode* de connaissance à utiliser au départ et pour la suite », doit donc produire, depuis sa propre intériorité, et son objet et sa méthode. « ... Pareil discernement est lui-même un acte philosophique de connaissance qui ne se situe, par conséquent, qu'à l'intérieur de la philosophie. C'est pourquoi une explication *préalable* ne pourrait être qu'une explication non philosophique et se réduirait à un tissu de présupposés, d'assurances et de raisonnements (*Räsonnements*), — c'est-à-dire d'assertions contingentes auxquelles on opposerait avec autant de droit les assertions opposées... vouloir connaître *avant* de connaître est aussi saugrenu que le sagace précepte de ce magister assurant qu'il faut apprendre à *nager avant de se jeter à l'eau* ²⁹. »

Si l'explication préalable est absolument antérieure au cercle de l'encyclopédie, elle lui reste extérieure et n'explique rien. Elle n'est pas philosophique et à la limite elle demeure impossible. Si au contraire elle est engagée dans le cercle philosophique, ce

29. *Encyclopédie des sciences philosophiques*, éd. Gallimard, tr. M. de Gandillac, pp. 73, 82-83. Le même motif est repris au début de la petite logique: les « concepts préalables » (*Vorbegriffe*) valent comme « déterminations tirées de la vue d'ensemble du tout et postérieures à elle » (p. 93).

n'est plus une opération *pré*-liminaire, elle appartient au mouvement effectif de la méthode et à la structure de l'objectivité. S'engendrant et jouissant *de lui-même*, le concept relève sa préface et s'enfonce en lui-même. L'Encyclopédie s'enfante. La conception du concept est une auto-insémination ³⁰.

Ce retour à soi de la semence théologique intériorise sa propre négativité et sa propre différence à soi. La Vie du Concept est une nécessité qui, à *inclure* la dispersion de la semence, à la faire travailler au profit de l'Idée, en *exclut* du même coup toute perte ou toute productivité hasardeuse. L'exclusion est une inclusion ³¹. Par opposition à la différence séminale ainsi refoulée, la vérité qui se parle dans le cercle logocentrique, c'est le discours de ce qui *revient au père* ³².

30. La *vie*, détermination philosophique essentielle du concept et de l'esprit, est nécessairement décrite selon les traits généraux de la vie végétale ou biologique, objet particulier de la philosophie de la nature. Cette analogie ou cette métaphoricité, qui pose de redoutables problèmes, n'est possible que suivant l'organité de la logique encyclopédique. On lira de ce point de vue toutes les analyses sur le « retour en soi » du « germe » (§ 347 et § 348), sur le « hasard interne » (« L'animal possède un *mouvement-spontané* contingent, car, de même que la lumière est l'idéalité arrachée à la gravité, la subjectivité de l'animal est un temps libre qui, en tant que soustrait à l'extériorité réelle, se détermine *spontanément* à son *lieu* selon un hasard interne. À cela se lie le fait que l'animal ait une *voix*, étant donné que sa subjectivité, comme idéalité effective (âme) est la maîtrise sur l'idéalité abstraite du temps et de l'espace, et représente son mouvement-spontané comme un acte consistant à trembler librement *en lui-même* » § 351), sur le « manque » et la « copulation » (§ 369) et d'une manière générale sur le *syllogisme* de la vie, la vie de l'esprit comme vérité et mort (terme) de la vie naturelle qui porte en elle, dans sa finité, sa « *maladie originaire* et son *germe* inné de mort ». « La subjectivité est, dans l'idée de la vie, le concept, elle est ainsi *auprès d'elle-même* l'être-en-soi absolu de l'*effectivité* et l'universalité concrète; l'ultime *être-un-hors-de-l'autre* de la nature est supprimé (*aufgehoben*), et le concept, qui n'est en elle qu'*au près de lui-même*, est ainsi devenu *pour lui-même* » (§ 375 et § 376).

La préface est-elle la *nature* du logos? la vie naturelle du concept?

31. Le partage originaire du jugement-de-l'idée (*Das Sich-Urteilen der Idee*) se produit (troisième syllogisme) comme être-auprès-de-soi et pour-soi de l'Idée comme esprit absolu. Celle-ci « se met en action, s'engendre et jouit d'elle-même » (*sich... betätigt, erzeugt und genießt*). Comme le Dieu d'Aristote dont le texte ferme l'*Encyclopédie* de son épigraphe (§ 577, tr. M. de Gandillac, p. 500).

32. La logique (est) de ce qui revient au père (mort — plus que jamais) comme à la loi et au logos : la relève elle-même. Elle est *vraie* et elle constitue la vérité du logocentrisme. De la culture logocentrique et du concept logocentrique de culture. J'ai montré (*Le puits et la pyramide, Introduction à la sémiologie de Hegel*, 1968. In *Hegel et la pensée moderne*, P.U.F., 1971) comment la relève organise, s'y accomplissant, le rapport du signifiant au signifié dans la dialectique hégélienne. Le signifiant est relevé (*aufgehoben*) dans le procès du sens (signifié). L'inversion de cette *Aufhebung* dans l'opposition signifiant/signifié laisserait ou remettrait en place la vérité de la dialectique

C'est pourquoi Hegel n'interroge jamais la circulation vivante du discours en termes d'écriture. Il n'interroge jamais l'*extériorité*, voire l'autonomie répétitive, de ce *reste* textuel³³ que constitue par exemple une préface, alors même qu'elle est sémantiquement relevée dans la logique encyclopédique. Il problématise la préface selon ce que le mot veut dire : vouloir-dire, pré-dire, avant-dire (*pre-fari*) du prologue ou du prolégomène *conçu* (tel un vivant) et proclamé depuis l'acte final de son épilogue. Dans le discours, le logos reste auprès de soi. Ce qui devrait pourtant interdire de considérer l'écriture (ici le pro-gramme, la pré-scription, le pré-texte) comme le simple déchet empirique du concept, c'est que ce déchet (car il ne s'agit pas ici de le relever de cette condition mais de le questionner autrement) est *coextensif* à toute la vie du discours. Surtout cette coextension ne revient pas à l'équivalence ou au doublet. Du moins la structure du doublet ne va-t-elle plus de soi. Une certaine extériorité s'y répète, y insiste, joue hors du syllogisme spéculatif, de toutes ses marques appuyées.

Avec une visée et un résultat *presque* identiques, Novalis pose

phallogocentrique : la raison elle-même à laquelle il ne s'agit surtout pas ici de donner tort. Pas plus qu'à Freud quand il dit si profondément que la libido est une (pourquoi pas?) et qu'elle est *donc* masculine (dès lors pourquoi? question du bon sens partagé). Sur le sujet, voir les *Écrits* de Jacques Lacan (*passim* et en particulier pp. 554, 692-695, 732).

Quant à « la sexualité féminine » (et non seulement à la question ainsi nommée, à son lien évident à la problématique du phallogocentrisme, moins évident à celle du métalangage qui redevient possible et réoccupe la position par feinte abandonnée dès qu'un signifiant s'y voit *privilegier*), la dissémination se lit, si l'on s'y penche, comme une sorte de matrice (théorique par-dessus le marché, pour voir). Un peu au-delà de cette anatomie de la préface, on entr'apercevra peut-être que la mise entre parenthèses de la préface par la grande logique est travaillée par la *même dénegation* que la mise entre parenthèses de l'anatomie dans le phallogocentrisme psychanalytique. Un intérêt très précis continue d'y mettre ou d'y trouver ce dont on prétend pouvoir se passer.

33. Comment rendre compte de ceci que les préfaces hegelienues — le plus et le moins philosophique — peuvent se répéter, *restent lisibles* jusqu'à un certain point en elles-mêmes, sans la logique dont elles sont censées recevoir leur statut? Que se passerait-il si l'on reliait toutes les préfaces de Hegel en un volume séparé, comme celles de James dans *The art of the novel*? ou si Hegel n'avait écrit que des préfaces? ou si au lieu de les placer en hors-d'œuvre, il les avait insérées ici ou là, par exemple *au milieu* (comme celle de Tristram Shandy) de la grande Logique, entre la *logique objective* et la *logique subjective*? ou n'importe où? Que toute lisibilité n'en soit pas détruite, tout effet de sens annulé, cela « veut dire », entre autres choses, qu'il appartient à la structure *restante* de la lettre, qui n'a pas de trajet propre, de toujours pouvoir manquer à sa destination.

explicitement, dans son *Encyclopédie* ³⁴ (est-il dès lors insignifiant qu'elle soit restée éparpillée en ses prémices ? déchirée autour de ses semences pointues ?) la question de la *forme* du livre total comme livre *écrit* : écriture exhaustive et taxinomique, hologramme ordinateur et classificateur du savoir, *faisant place* à l'écriture littéraire. « Tout doit être encyclopédisé » (p. 39). L'« encyclopédistique » sera « une sorte de grammaire scientifique » écrite selon une pluralité de modes, « fragments, lettres, poèmes, études scientifiques rigoureuses » (p. 39), chaque morceau du livre devant être dédié à des amis. Le littéral, le littéraire aussi bien que l'épistolaire, trouveront leur logement et leur ordre de production dans le corps biologique de cette encyclopédie romantique (« manière goethéenne de traiter les sciences — mon projet », p. 39). Car pour l'auteur des « *Grains de pollen* », l'ordre du Livre devait être à la fois organiciste et tabulaire, germinal et analytique.

On ne peut plus éluder la question du pro-programme génétique ou de la préface textuelle. Ce qui ne veut pas dire qu'en *fin de compte* Novalis ne rengainera pas la semence dans le *logos spermatikos* ³⁵ de la philosophie. La post-face et la préface seront alors redevenues des moments bibliques. A priori compris dans le volumen. Voici :

« Index des matières — index des noms — le plan est aussi un index des matières. Commence-t-on par l'index des matières ? » (p. 42).

34. Fragments publiés sous le titre *l'Encyclopédie*, tr. fr. M. de Gandillac, éd. de Minuit, 1966 (coll. « Arguments »).

35. « La poésie est une partie de la technique philosophique. Le prédicat philosophique — exprime *partout l'ipso-finalisation* — et l'ipso-finalisation indirecte » (p. 312). « La philosophie est proprement nostalgie — aspiration à être *partout chez soi* » (p. 65). C'est pourquoi la *philosophie de la semence* conçue comme enrichissement dans le retour à soi est toujours substantialiste, tributaire aussi d'un métaphorisme romantique et d'un mythe de la profondeur sémantique, de cette idéologie que Bachelard analyse (quand il n'y cède pas lui-même), par exemple dans *la Formation de l'esprit scientifique*, à propos du sperme et de l'or. (*Différence* séminale : pas seulement la semence, l'œuf). Le traitement auquel ils sont soumis dans la dissémination devrait rompre avec tout panspermisme mythologique et toute métallurgie alchimique. Il s'agit au contraire d'amorcer une articulation avec le mouvement de la science génétique et avec le mouvement génétique de la science, partout où celle-ci doit compter, plus que métaphoriquement, avec les problèmes de l'écriture et de la différence, avec la différence séminale (cf. *De la grammatologie*, p. 19). Par ellipse, on citera cette phrase de Freud dont il ne faut jamais perdre le cap : « Toutes nos conceptions provisoires, en psychologie, devront un jour être placées sur la base de supports organiques » (« Pour introduire le narcissisme », in *la Vie sexuelle*, P.U.F., p. 86).

« Rapports entre le titre, le plan et l'index des matières. Nécessité d'une *postface*. »

« *Encyclopédistique*. Comment seront constituées les *tables de cuivre philosophiques*? En font déjà partie la table des catégories — le système théorique de Fichte — la dyanologie — les tables de la logique de *Maas* — la table baconienne des sciences, etc. Tableaux etc.

$$\begin{array}{rcccl}
 & a & = & & a \\
 + & a & | & | & - a \\
 & & + & + & \\
 + & a & & & - a \\
 & & + & + &
 \end{array}$$

Tables de cuivre géographiques — géognostiques — *minéralogique* — chronologiques — mathématiques — technologiques — *chimiques*, économiques — politiques — galvaniques — physiques — artistiques — physiologiques — musicales — héraldiques — numismatiques — statistiques — philologiques — grammaticales — psychologiques — littéraires — *philosophiques*. Les *plans* qui précèdent les livres sont déjà en quelque manière des tables — (les alphabets) — les index sont les glossaires et encyclopédies *spéciaux*. (Par exemple, la géométrie mise en un grand tableau — l'arithmétique, l'algèbre, etc.) Toute histoire possible, de la *littérature*, de l'art et du *monde*, doit pouvoir être mise en séries de tables. (Moins un livre peut être mis en un tableau, plus il est mauvais.)

Philologie. Que doivent être une *préface*, un *titre*, une *épigraphe*, un *plan* — une *introduction* — une note, un texte, un *appendice* (tables, etc.), un *index des matières* — et comment sont-ils ordonnés et classés? Le plan est la formule combinatoire de l'index des matières — le texte la mise en œuvre. La préface est une ouverture poétique — ou un avertissement au lecteur comme au relieur. L'épigraphe est le *thème musical*. La préface fournit le mode d'emploi du livre — la philosophie de la lecture. Le titre est le *nom*. Un double titre et un sous-titre explicatif (histoire des titres) sont une définition et une classification du nom.

Encyclopédistique. Il faut que mon livre contienne la métaphysique critique du compte rendu, de l'art littéraire, de l'expérience et de l'observation, de la lecture, de l'écriture, etc. » (p. 40).

L'histoire elle-même est *prescrite*. Son développement, ses irrutions, ses discontinuités mêmes ne doivent pas *déconcerter* ce volume musical, cette encyclopédie qui est aussi une « basse générale ou théorie de la composition ». Et dans l'organisation générale de cette écriture, le « littéraire » se voit aussi assigner une province

et une genèse propres. Bible donc, comme espace tabulaire mais aussi comme raison séminale *s'expliquant elle-même*, ambitieuse de rendre un compte sans reste de sa production génétique, de son ordre et de son mode d'emploi. (La dissémination s'explique aussi (« Le dispositif s'explique ») mais tout autrement. Hétérogénéité, extériorité absolue de la semence, la différence séminale se constitue en programme mais en programme non formalisable. Pour des raisons formalisables. L'infinité de son code, sa rupture, donc, n'a pas la forme saturée de la présence à soi dans le cercle encyclopédique. Elle tient, si l'on peut dire, à la chute incessante d'un *supplément de code*. Le formalisme n'échoue plus devant une richesse empirique mais devant une *queue*. Dont le *se-mordre* n'est ni spéculaire ni symbolique.)

Mais que signifie l'inachèvement de l'Encyclopédie de Novalis, de l'achèvement même? Accident empirique?

« Mon livre doit devenir une bible scientifique — un modèle réel et idéal — et le germe de tous les livres.

Philologie. Élaborer d'abord l'index des matières et le plan — ensuite le texte — ensuite l'introduction et la préface — ensuite le titre. — Toutes les sciences constituent *un seul livre*. Certaines appartiennent à l'index des matières — d'autres au plan, etc.

[...] La description de la bible est proprement mon entreprise — ou, pour mieux dire, la *théorie de la bible* — art de la bible et théorie de la nature. (Manière d'élever un livre au niveau d'une bible.)

Conduite à son plein achèvement, la bible est une *bibliothèque parfaite* — *bien ordonnée*. Le schéma de la bible est en même temps le schéma de la bibliothèque. Le *schéma* authentique — la formule authentique — indique en même temps sa propre genèse — son propre usage, etc.

(*Fiche* complète concernant l'*usage* de chaque objet — adjointe au *mode d'emploi* — et à la description) (p. 41).

Des livres parfaitement achevés rendent inutiles les cours. Le livre est la nature inscrite sur une portée (comme de la musique) et *complétée* » (p. 43).

Le dernier mot est *souigné* par Novalis. Le livre est la nature inscrite sur une portée : recouvrement de la nature et du volume, identité musicale du tout de l'étant et du texte encyclopédique. Cette proposition paraît d'abord rejoindre le vieux fonds de la métaphore traditionnelle (« à lire le grand livre du monde », etc.).

Mais cette identité n'est pas *donnée* : la nature sans le livre est *incomplète* de quelque façon. Si le tout de ce qui est se confondait avec le tout de l'inscription, on ne comprendrait pas qu'ils fassent deux : la nature *et* la bible, l'être *et* le livre. On ne comprendrait surtout pas la possibilité de leur addition et le lieu de leur conjonction. Ne faut-il pas choisir ici entre le *est* comme copule (le livre *est* la nature) et le *et* de la conjonction ? Et pour que l'accouplement prédicatif soit possible, une conjonction muette doit permettre de penser conjointement, comme un ensemble (*cum*), le livre *et* la nature. Que le sens de cet accouplement par le *est* soit celui de l'accomplissement, la productivité accomplissante qui vient non pas répéter mais compléter la nature par l'écriture, cela signifierait que la nature est quelque part incomplète, qu'il lui manque quelque chose pour être ce qu'elle est, qu'elle a besoin d'être suppléée. Ce qu'elle seule peut faire puisqu'elle est le tout. Le livre vient s'ajouter à elle (supplément additif que traduit la conjonction *et*) mais par cette addition il doit aussi la compléter, accomplir son essence (supplément complémentaire et vicariant annoncé par la copule *est*). La clôture de la bibliothèque s'articule et tourne sur ce gond : la logique ou plutôt la graphique du supplément.

Avec le surgissement d'un livre qui, même s'il double la nature, s'ajoute à elle dans cette duplication de simulacre, s'entame un texte de science ou de littérature qui excède le toujours-déjà-constitué du sens et de la vérité dans l'espace théo-logico-encyclopédique, de l'auto-fécondation sans limen. La dissémination, sollicitant la *physis* comme *mimesis*, remet la philosophie en scène et son livre en jeu ³⁶.

36. Et par une permutation littérale à laquelle il faut ici s'exercer, en feu. Cette consommation, comme celle de l'hymen, ne commence ni ne finit jamais. En quoi son identité se *dé-pense*. « On peut brûler la bibliothèque d'Alexandrie. Au-dessus et en dehors des papyrus, il y a des forces : on nous enlèvera pour quelque temps la faculté de retrouver ces forces ; on ne supprimera pas leur énergie. » (Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 14.)

Fête et feu d'artifice, dépense, consommation et simulacre, on serait bien naïf de leur prêter, avec une passion qui déjà parlerait d'elle-même, l'innocence, la stérilité et l'impuissance d'une *forme*. A la fin de *la Musique et les Lettres*, qui reconduit toujours la littérature à la fête, s'agit-il de faire surgir le simulacre du sol ou de transformer le sol lui-même en simulacre ? Il n'y aurait plus de fête, de littérature ou de simulacre si l'on pouvait en toute sécurité le savoir : « Minez ces substructions, quand l'obscurité

L'excès aventureux d'une écriture qui n'est plus dirigée par un savoir ne s'abandonne pas à l'improvisation. Le hasard ou le coup de dés qui « ouvrent » un tel texte ne contredisent pas la nécessité rigoureuse de son agencement formel. Le jeu est ici l'unité du hasard et de la règle, du programme et de son reste ou de son surplus. Ce *jeu* ne s'appellera encore *littérature* ou *livre* qu'en exhibant la face négative et athée (phase insuffisante mais indispensable du renversement), la clause finale du même projet qui se tient désormais sur la tranche du livre fermé, accomplissement rêvé et conflagration accomplie. Telles les notes programmatiques en vue du Livre de Mallarmé. Le lecteur doit savoir dès ce manifeste maintenant qu'elles feront l'objet du présent traité.

Reconnaître la plénitude et l'identité à soi de la nature : « Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est. [...] La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas. » Si l'on se tenait à cette captivité, captivité de formule et de savoir absolu, on ne pourrait rien penser qui s'ajoutât au tout, fût-ce pour l'accomplir ou le penser *comme tel*, et pas même son image ou son double mimétique, qui ferait encore partie du tout dans le grand livre naturel.

Mais si la formule de ce savoir absolu se laisse penser, mettre en question, le tout s'agit alors d'une « partie » plus grande que lui,

en offense la perspective, non — alignez-y des lampions, pour voir : il s'agit que vos pensées exigent du sol un simulacre. »

Et pour propager ceci :

« A quoi sert cela —

A un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes — éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissements, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires » (p. 647).

Ces notes, en post-scriptum à une conférence, et même sur le genre de la conférence :

« ... En vue qu'une attirance supérieure...

Pyrotechnique non moins que métaphysique, ce point de vue; mais un feu d'artifice, à la hauteur et à l'exemple de la pensée, épanouit la réjouissance idéale » (p. 655).

Une lecture supplémentaire le ferait paraître : il s'agit de travailler à mettre en place ou à démonter un échafaud, un échafaudage. On en aura besoin pour substituer, le temps d'un laps, le lustre de Mallarmé au soleil de Platon.

L'au-delà de la littérature — ou rien.

étrange soustraction d'une *remarque* dont la dissémination porte théorie et qui le constitue en nécessité comme *effet de totalité*.

A cette condition la « littérature » *sort* du livre. Le Livre de Mallarmé est issu du Livre. On y discerne sans doute les traits de la plus visible filiation qui le fait descendre de la bible. Épure, au moins, de celle de Novalis. Mais par simulacre affirmé et mise en scène théâtrale, par effraction de la remarque, il en est *issu* : lui échappe sans retour, ne lui renvoie plus son image, n'est plus un objet fini et *posé*, reposant dans l'espace de la *bibliothèque*.

Tout déchiffrement doit s'en dédoubler. Par exemple pour ces médailles qui ont déjà beaucoup circulé :

« Au fond voyez-vous, le monde est fait pour aboutir à un beau livre » (p. 872). « ... J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard (*sic*), fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence; car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode [...] cela me possède et je réussirai peut-être; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela!) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir » (A Verlaine, le 16 novembre 1885). La même lettre nomme le "travail ... anonyme", "le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur").

Ou encore ceci qui aura préludé, en passant, selon la logique du *coin* et du *voile*, au lieu improbable de la dissémination :

« Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne; un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux qu'aux intéressés à ne

rien voir. Cette œuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir; il n'est pas un génie ou un pitre, qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir. Montrer cela et soulever un coin du voile de ce que peut être pareil poème, est dans un isolement mon plaisir et ma torture » (p. 875-876).

Ma torture, mon plaisir.

Dans le livre pour « ne rien voir », « sans le savoir », « sans le savoir » (deux fois). Une interprétation unilatérale conclurait à l'unité de la Nature (le monde en totalité) et du Livre (reliure volumineuse de toute écriture). Si elle n'était pas donnée, cette unité serait seulement à reconstituer. Son programme téléologique, intériorisé et réassimilé par le cercle de son déploiement, ne laisserait à l'écart préfacier que la place de l'illusion et le temps d'une provision. Comme si — ici même — la préface pouvait s'installer calmement dans l'ample présence de son futur antérieur et dans le mode de ce *discours d'assistance* dont vous aurez lu plus loin la définition.

Or sous sa forme de bloc protocolaire, la préface est partout, elle est plus grande que le livre. La « littérature » indique aussi — pratiquement — l'au-delà du tout : l'« opération », l'inscription qui transforme le tout en partie demandant à être complétée ou suppléée. Telle supplémentarité ouvre le « jeu littéraire » dans laquelle disparaît, avec la « littérature », la figure de l'auteur. « Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout. Accomplissement, du moins, à qui ne va nom mieux donné » (p. 646).

Cet accomplissement décale le complément encyclopédique de Novalis. Sans doute la littérature vise-t-elle aussi, en apparence, à remplir un manque (un trou) dans un tout qui par essence ne devrait pas se manquer (à) lui-même. Mais elle est aussi l'*exception de tout* : à la fois l'exception dans le tout, le manque à soi dans le tout, et l'exception de tout, ce qui existe seul, sans rien d'autre, à l'exception de tout. Pièce qui, dans *et hors* le tout, marque le tout autre, l'autre incommensurable au tout.

Ce qui coupe court à la littérature : elle n'existe pas, puisqu'il n'y a rien hors du tout. Elle existe puisqu'il y a une « exception de tout », un hors du tout, à savoir une sorte de soustraction sans

manque. Et puisqu'elle existe, seule, le tout n'est rien, le rien est tout (« rien n'était en effet plus réel »). Ce rien en plus, ce plus en moins ouvre l'ordre du sens (de ce qui *est*), fût-il polysémique, à la loi déconcertante de la dissémination. Il donne *lieu*, depuis le protocole de la pratique « littéraire », à une nouvelle problématique de l'être et du sens ³⁷.

L'au-delà du tout, autre nom du texte en tant qu'il résiste à toute ontologie, de quelque manière qu'elle détermine l'étant dans son être et dans sa présence, n'est pas un *primum movens*. Il imprime pourtant au tout, depuis le « dedans » du système où il marque ses effets de colonne vide et inscrite, un mouvement de fiction.

Il rythme et le plaisir et la répétition selon une *coupe* multiple.

Que lire à travers ce syntagme : la marque « coupe » ; ou la coupe de « Mallarmé » ?

La dissémination (se) produit (dans) cela : *coupe de plaisir*.

A recevoir dans l'interruption entre les deux parties de chacun des trois textes.

Et ici même, écarté le prétexte :

« Mais il est, ici, j'interviens avec assurance, quelque chose, peu, *un rien*, disons exprès, *lequel existe*, par exemple égal au texte... » (p. 638, Mallarmé souligne).

« Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la

37. « ... C'est, oui, relativement à ce mot même, *c'est...* » (Lettre à Viélé-Griffin, 8 août 1891). Une fois de plus, pour amortir le coup suivant, la question de la préface est bien la question de l'être remise en scène sur l'échafaud ou « le tréteau des préfaciers » (p. 364). Question du Livre-Nature comme Logos, cercle de l'épilogue et du prolégomène. *Préface* à « *Vatbek* » : « ... cause qu'on ne voudra de la *Préface* rien plus ouïr, attentif à savoir par soi-même [...] Tout beau et je dénie ce droit [...] A un arrêt par vos souhaits précipité, qui sera peut-être la naturalisation du livre, notoirement feraient défaut les prolégomènes propres à conférer de la pompe, si vous n'attendiez » (p. 555). *Préface* à *Un coup de dés* : « J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oublîât ; elle apprend, au Lecteur habile, peu de chose situé outre sa pénétration : mais peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots du Poème pour que de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture. »

Pas plus qu'*Igitur*, *Un coup de dés* n'aura donc été un livre.

pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

A quoi sert cela.

A un jeu » (p. 647).

Sans le rien, surtout qui s'égale au texte, plaisir nié ou écarté dans la coupe que nous voulons prendre. Mais dans le rien la coupe une fois encore ne laisse plus à boire. Où le plaisir a-t-il *lieu* s'il est d'essence quasiment littéraire? Si la « prime de séduction », le « plaisir préliminaire » (*Vorlust*), le moment formel de la littérature ne se comble qu'à la fin du plaisir, la jouissance ne serait jamais que l'instance de séduction, prime supplémentaire de rien d'autre. Le plaisir serait toujours formel et de limen. Nul et sans fin, refoulement à la fois maintenu et levé. Graphique de l'hymen qui questionne en retour tous les couples, toutes les oppositions de concepts, singulièrement ceux que Freud ainsi vient de nous tendre.

Le « conscient manque » (balance indéfinie, *capable de son système* quoique penchant toujours un peu plus d'un côté : le nom peut y devenir adjectif et le verbe nom) vient en sus. Entre le même, défaut d'excès, le dédommagement, supplément et / ou complément : « *Seulement, sachons n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur » (p. 364).

Nécessité de la « coupe méditée ». « Avec le vers libre (envers lui ne me répéterai) en prose à coupe méditée. »

Interrompre ici, peut-être, pour le « sceau extérieur » et le « coup final », le coup d'envoi.

Coupe réglée : « Prélèvement qui se répète régulièrement. » *Coupe sombre ou d'ensemencement* : « Opération qui consiste à enlever, dans un massif, une partie des arbres qui le composent, de manière à permettre à ceux qu'on laisse sur pied d'ensemencer ce sol au moyen des graines qu'ils produisent et qui se disséminent naturellement » (Littré).

On pratiquera aussi la coupe claire, la coupe définitive, la coupe à tire et à aire.

HORS LIVRE

Interrompre, ici, par décision et coup de tête. La préface inscrit alors la nécessité de sa coupure et de sa figure, de sa forme et du pouvoir de représentation métaphorique qu'on serait bien imprudent de lui prêter ³⁸.

Mise en jeu sans prélude, de ce qui reste à préparer d'un coup.

Puis si l'on allait y voir soi-même, on rencontrerait par chance, engrené dans tel coin, ce qu'il en est de la coupe or/livre.

38. Par exemple : « L'amour avant l'hymen ressemble à une préface trop courte en tête d'un livre sans fin » (Petit Senn).

La pharmacie de Platon

Première version publiée dans *Tel Quel* (n^{os} 32 et 33), 1968.

Kolaphos: coup sur la joue, soufflet... (*kolaptô*).
Kolaptô : 1. entamer, particul. en parl. d'oiseaux, becqueter, d'où ouvrir en déchiquetant à coups de bec... par anal. en parlant du cheval qui frappe le sol de son sabot. 2. p. suite, entailler, graver : *gramma eis aigeiron*, [peuplier] Anth. 9, 341, ou *kata phloiou* [écorce], Call. fr. 101, une inscription sur un peuplier ou sur une écorce (R. *Klaph*; cf. R. *Gluph*, creuser, gratter).

Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible. La loi et la règle ne s'abritent pas dans l'inaccessible d'un secret, simplement elles ne se livrent jamais, au *présent*, à rien qu'on puisse rigoureusement nommer une perception.

Au risque toujours et par essence de se perdre ainsi définitivement. Qui saura jamais telle disparition ?

La dissimulation de la texture peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile. La toile enveloppant la toile. Des siècles à défaire la toile. La reconstituant aussi comme un organisme. Régénérant indéfiniment son propre tissu derrière la trace coupante, la décision de chaque lecture. Réservant toujours une surprise à l'anatomie ou à la physiologie d'une critique qui croirait en maîtriser le jeu, en surveiller à la fois tous les fils, se leurrant aussi à vouloir regarder le texte sans y toucher, sans mettre la main à l'« objet », sans se risquer à y ajouter, unique chance d'entrer dans le jeu en s'y prenant les doigts, quelque nouveau fil. Ajouter n'est pas ici autre chose que donner à lire. Il faut s'arranger pour penser cela : qu'il ne s'agit pas de broder, sauf à considérer que savoir broder c'est

encore s'entendre à suivre le fil donné. C'est-à-dire, si l'on veut bien nous suivre, caché. S'il y a une unité de la lecture et de l'écriture, comme on le pense facilement aujourd'hui, si la lecture *est* l'écriture, cette unité ne désigne ni la confusion indifférenciée ni l'identité de tout repos; le *est* qui accouple la lecture à l'écriture doit en découdre.

Il faudrait donc, d'un seul geste, mais dédoublé, lire et écrire. Et celui-là n'aurait rien compris au jeu qui se sentirait du coup autorisé à en rajouter, c'est-à-dire à ajouter n'importe quoi. Il n'ajouterait rien, la couture ne tiendrait pas. Réciproquement ne lirait même pas celui que la « prudence méthodologique », les « normes de l'objectivité » et les « garde-fous du savoir » retiendraient d'y mettre du sien. Même niaiserie, même stérilité du « pas sérieux » et du « sérieux ». Le supplément de lecture ou d'écriture doit être rigoureusement prescrit mais par la nécessité d'un *jeu*, signe auquel il faut accorder le système de tous ses pouvoirs.

I

A très peu près, nous avons déjà tout dit de ce que nous *voulions dire*. Notre lexique en tout cas n'est pas loin d'être épuisé. A tel supplément près, nos questions n'auront plus à nommer que la texture du texte, la lecture et l'écriture, la maîtrise et le jeu, les paradoxes de la complémentarité aussi et les rapports graphiques du vivant et du mort : dans le textuel, le textile et l'histologique. Nous nous tiendrons dans les limites de ce *tissu* : entre la métaphore de l'*istos*¹ et la question sur l'*istos* de la métaphore.

Puisque nous avons déjà tout dit, on devra patienter si nous continuons encore un peu. Si nous nous étendons par force de jeu. Si donc nous *écrivons* un peu : de Platon qui disait déjà dans le *Phèdre* que l'écriture ne peut que (se) répéter, qu'elle « signifie (*semainei*) toujours le même » et qu'elle est un « jeu » (*paidia*).

1. « *Istos*, ou, propr. *objet dressé*, d'où : I *mât de navire*. II *rouleau vertical* chez les anciens, non horizontal comme chez nous (sauf aux Gobelins et dans les manufactures de l'Inde), d'où partent les fils de la chaîne sur un métier de tisserand, d'où 1. *métier de tisserand*; 2. p. suite, *la chaîne fixée sur le métier* d'où *la trame*; 3. *tissu, toile, pièce de toile*; 4. p. anal. *toile d'araignée*; ou *cellule d'abeille*. III *baguette, verge*. IV p. anal. *os de jambe*. »

I. PHARMACÉE

Recommençons. Donc la dissimulation de la texture peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile. L'exemple que nous en proposerons, ce ne sera pas, s'agissant de Platon, le *Politique*, auquel on aura pensé d'abord, sans doute à cause du paradigme du tisserand et surtout de ce paradigme du paradigme — l'écriture — qui le précède immédiatement². Nous n'y reviendrons qu'après un long détour.

Nous partons ici du *Phèdre*. Nous parlons du *Phèdre* qui a dû attendre près de vingt-cinq siècles pour qu'on renonce à le considérer comme un dialogue mal composé. On avait d'abord cru que Platon était trop jeune pour bien faire la chose, pour construire un bel objet. Diogène Laërce rapporte ce « on dit » (*logos* [sc. *est*], *legetai*) selon lequel le *Phèdre* était le premier essai de Platon et comportait quelque chose de juvénile (*meirakiôdes ti*³). Schleiermacher croit pouvoir corroborer cette légende d'un argument dérisoire : un vieil écrivain n'aurait pas condamné l'écriture comme Platon le fait dans le *Phèdre*. Argument qui n'est pas seulement

2. « L'ÉTRANGER : Il est difficile, mon bon ami, si l'on n'use pas de paradigme, de traiter un sujet de quelque importance de façon satisfaisante. Car on pourrait presque dire que chacun de nous sait tout comme en un rêve et se retrouve ne rien savoir à la clarté de l'éveil. SOCRATE LE JEUNE : Que veux-tu dire ? L'ÉTRANGER : C'est, semble-t-il, une rencontre bien bizarre qui me fait toucher là au phénomène que constitue en nous la science. SOCRATE LE JEUNE : Qu'est-ce donc ? L'ÉTRANGER : Un paradigme, ô bienheureux jeune homme, il m'en faut un maintenant pour expliquer mon paradigme lui-même. SOCRATE LE JEUNE : Eh quoi, parle, sans avoir avec moi besoin de tant d'hésitations ! L'ÉTRANGER : Je parlerai, puisque je te vois prêt à me suivre. Car nous savons, j'imagine, que les enfants, lorsqu'ils ont tout fraîchement fait connaissance avec l'écriture... (*otan arti grammatôn empeiroi gignôntai...*) » (277 d e, tr. Diès). Et la description de l'entrelacement (*sumplokê*) dans l'écriture fait apparaître la nécessité du recours au paradigme dans l'expérience grammaticale puis conduit progressivement à l'usage de ce procédé dans sa forme « royale » et au paradigme du tissage.

3. Sur l'histoire des interprétations du *Phèdre* et sur le problème de sa composition, on trouvera un riche bilan dans *la Théorie platonicienne de l'amour* de L. Robin (P. U. F., 2^e édit., 1964) et dans l'*Introduction* du même auteur à l'édition Budé du *Phèdre*.

suspect en lui-même : il accrédite la légende laërtienne à partir d'une autre légende. Seule une lecture aveugle ou grossière a pu en effet laisser courir le bruit que Platon condamnait *simplement* l'activité de l'écrivain. Rien n'est ici d'une seule pièce et le *Phèdre* joue aussi, dans son écriture, à sauver — ce qui est aussi perdre — l'écriture comme le meilleur, le plus noble jeu. Du beau jeu que se donne ainsi Platon, nous aurons à suivre plus loin l'occurrence et l'échéance.

En 1905, on a renversé la tradition de Diogène Laërce, non pour en venir à reconnaître la bonne composition du *Phèdre* mais pour en attribuer cette fois les défauts à la sénile impuissance de l'auteur : « *Le Phèdre* est mal composé. Ce défaut est d'autant plus surprenant que Socrate y définit l'œuvre d'art comme un être vivant, mais précisément l'impossibilité de réaliser ce qui est bien conçu est une preuve de vieillesse ⁴. »

Nous n'en sommes plus là. L'hypothèse est naturellement plus féconde d'une forme rigoureuse, sûre et subtile. Elle découvre de nouveaux accords, les surprend dans un minutieux contrepoint, dans une organisation plus secrète des thèmes, des noms, des mots. Elle dénoue toute une *sumplokè* entrelaçant patiemment les arguments. Le magistral de la démonstration s'y affirme et s'y efface à la fois, avec souplesse, ironie et discrétion.

En particulier — et ce sera notre fil supplémentaire — toute la dernière partie (274 *b* sq.), consacrée, comme on sait, à l'origine, à l'histoire et à la valeur de l'écriture, toute cette instruction du *procès de l'écriture* devra bien cesser d'apparaître un jour comme une fantaisie mythologique surajoutée, un appendice dont l'organisme du dialogue aurait bien pu se passer sans dommage. En vérité, elle est rigoureusement appelée d'un bout à l'autre du *Phèdre*.

Toujours avec ironie. Mais qu'en est-il ici de l'ironie et quel en est le signe majeur ? Le dialogue comporte les seuls « mythes platoniciens qui soient rigoureusement originaux : la fable des cigales dans le *Phèdre*, et celle de Theuth dans le même dialogue ⁵ ». Or les premiers mots de Socrate, à l'ouverture de l'entretien, avaient

4. H. Raeder, *Platons philosophische Entwicklung*, Leipzig, 1905. E. Bourguet le critique dans son article « Sur la composition du *Phèdre* », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1919, p. 335.

5. P. Frutiger, *les Mythes de Platon*, p. 233.

été pour « envoyer promener » les mythologèmes (229 c-230 a). Non pour les récuser absolument mais à la fois, les envoyant se promener, leur donnant du champ, pour les libérer de la naïveté lourde et sérieuse des « rationalistes » physiciens, et pour s'en dépouiller soi-même dans le rapport à soi et le savoir de soi.

Envoyer promener les mythes, les saluer, les mettre en vacances, leur donner congé, cette belle résolution du *khairein*, qui veut dire tout cela à la fois, sera interrompue deux fois pour accueillir ces « deux mythes platoniciens », donc « rigoureusement originaux ». Or tous deux surviennent dans l'ouverture d'une question sur la chose écrite. C'est sans doute moins apparent — et l'a-t-on jamais relevé? — pour l'histoire des cigales. Mais ce n'est pas moins sûr. Les deux mythes succèdent à la même question et ils ne sont séparés que par une courte période, juste le temps d'un détour. Le premier ne répond certes pas à la question, la suspend au contraire, marque la pause et nous fait attendre la reprise qui conduira au second.

Lisons. Au centre très exactement calculé du dialogue — on peut compter les lignes — on se demande en effet ce qu'il en est de la *logographie* (257 c). Phèdre rappelle que les citoyens les plus puissants et les plus vénérés, les hommes les plus libres ressentent de la honte (*aiskhunontai*) à « écrire des discours » et à laisser derrière eux des *sungrammata*. Ils craignent le jugement de la postérité, et de passer pour des « sophistes » (257 d). Le logographe, au sens strict, rédigeait, à l'intention des plaideurs, des discours qu'il ne prononçait pas lui-même, qu'il n'assistait pas, si l'on peut dire, en personne, et qui produisaient leurs effets en son absence. Écrivant ce qu'il ne dit pas, ne dirait et sans doute ne penserait jamais en vérité, l'auteur du discours écrit est déjà campé dans la posture du sophiste : l'homme de la non-présence et de la non-vérité. L'écriture est donc déjà mise en scène. L'incompatibilité de l'*écrit* et du *vrai* s'annonce clairement à l'instant où Socrate se met à raconter comment les hommes sont mis hors d'eux-mêmes par le plaisir, s'absentent à eux-mêmes, s'oublient et meurent dans la volupté du chant (259 c).

Mais l'issue est retardée. L'attitude de Socrate est encore neutre : écrire n'est pas en soi une activité honteuse, indécente, infamante (*aiskhron*). On se déshonore seulement à écrire de façon déshono-

rante. Mais qu'est-ce qu'écrire de façon déshonorante ? et, demande aussi Phèdre, qu'est-ce qu'écrire de la belle façon (*kalós*) ? Cette question dessine la nervure centrale, le grand pli qui partage le dialogue. Entre cette question et la réponse qui en reprend les termes, dans la dernière partie (« ... savoir si justement c'est bien-séant ou malséant d'écrire, dans quelles conditions il est bon que cela se fasse et dans lesquelles cela messierait, voilà une question qui nous reste, n'est-il pas vrai ? » 274 b), le fil reste solide, sinon très visible, à travers la fable des cigales, les thèmes de la psychagogie, de la rhétorique et de la dialectique.

Donc Socrate commence par envoyer promener les mythes ; et par deux fois en arrêt devant l'écriture, il en invente deux, non pas, nous le verrons, de toutes pièces, mais plus librement et plus spontanément que jamais dans son œuvre. Or le *khairein*, au début du Phèdre, a lieu au nom de la vérité. On réfléchira au fait que les mythes rentrent de vacances au moment et au nom de l'écriture.

Le *khairein* a lieu au nom de la vérité : de sa connaissance et plus précisément de la vérité dans la connaissance de soi. C'est ce qu'explique Socrate (230 a). Mais cet impératif du savoir de soi n'est pas d'abord senti ou dicté dans l'immédiateté transparente de la présence à soi. Il n'est pas perçu. Seulement interprété, lu, déchiffré. Une herméneutique assigne l'intuition. Une inscription, le *delphikon gramma*, qui n'est rien moins qu'un oracle, prescrit à travers son chiffre silencieux, signifie — comme on signifie un ordre — l'autoscopie et l'autognosie. Celles-là mêmes que Socrate croit pouvoir opposer à l'aventure herméneutique des mythes, elle aussi abandonnée aux sophistes (229 d).

Et le *khairein* a lieu au nom de la vérité. Les *topoi* du dialogue ne sont pas indifférents. Les thèmes, les lieux au sens de la rhétorique, sont étroitement inscrits, compris dans des sites chaque fois signifiants, ils sont mis en scène ; et dans cette géographie théâtrale, l'unité de lieu obéit à un calcul ou à une nécessité infaillibles. Par exemple, la fable des cigales n'aurait pas eu lieu, n'aurait pas été racontée, Socrate n'en aurait pas reçu l'incitation, si la chaleur, qui pèse sur tout l'entretien, n'avait conduit les deux amis hors de la ville, à la campagne, près du fleuve Ilissus. Bien avant de raconter la généalogie de la gent cigale, Socrate avait évoqué « la claire mélodie d'été, qui fait écho au chœur des cigales » (230 c). Mais ce

n'est pas le seul des effets de contrepoint requis par l'espace du dialogue. Le mythe qui donne prétexte au *khairein* et au repli vers l'autoscopie ne peut lui-même surgir, dès les premiers pas de cette promenade, qu'au spectacle de l'Ilissus. N'est-ce pas en ces lieux, demande Phèdre, que Borée, à en croire la tradition, enleva Orithye? Ce rivage, la pureté diaphane de ces eaux devaient accueillir les jeunes vierges, les attirer même, comme un charme, et les inciter au jeu. Socrate propose alors par moquerie une docte explication du mythe dans le style rationaliste et physicaliste des *sophoi*: c'est au moment où elle jouait avec Pharmacée (*sun Pharmakeia paizousan*) que le vent boréal (*pneuma Boreou*) a poussé Orithye et l'a précipitée dans l'abîme, « en bas des rochers voisins », « et que des circonstances mêmes de sa mort est née la légende de son enlèvement par Borée. Quant à moi, j'estime d'ailleurs que des explications de ce genre, Phèdre, ont leur agrément; mais il y faut trop de génie, trop d'application laborieuse, et l'on n'y trouve pas du tout le bonheur... ».

Cette brève évocation de Pharmacée, au début du Phèdre, est-ce un hasard? Un hors-d'œuvre? Une fontaine, « peut-être curative », note Robin, était consacrée à Pharmacée près de l'Ilissus. Retenons en tout cas ceci, qu'une petite tache, c'est-à-dire une maille (*macula*), marquait en fond de toile, pour tout le dialogue, la scène de cette *vierge* précipitée vers l'abîme, surprise par la mort *en jouant avec Pharmacée*. Pharmacée (*Pharmakeia*) est aussi un nom commun qui signifie l'administration du *pharmakon*, de la drogue : du remède et/ou du poison. « Empoisonnement » n'était pas le sens le moins courant de « pharmacée ». Antiphon nous a laissé le logogramme d'une « accusation d'empoisonnement contre une belle-mère » (*Pharmakeias kata tes metryias*). Par son jeu, Pharmacée a entraîné vers la mort une pureté virginale et un dedans inentamé.

A peine plus loin, Socrate compare à une drogue (*pharmakon*) les textes écrits que Phèdre a apportés avec lui. Ce *pharmakon*, cette « médecine », ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d'envoûtement peuvent être — tour à tour ou simultanément — bénéfiques et maléfiques. Le *pharmakon* serait une *substance*, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matière aux vertus occultes, de

profondeur cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie, si nous ne devions en venir plus loin à la reconnaître comme l'anti-substance elle-même : ce qui résiste à tout philosophème, l'excédant indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance, et lui fournissant par là même l'inépuisable adversité de son fonds et de son absence de fond.

Opérant par séduction, le *pharmakon* fait sortir des voies et des lois générales, naturelles ou habituelles. Ici, il fait sortir Socrate de son lieu propre et de ses chemins coutumiers. Ceux-ci le renaient toujours à l'intérieur de la ville. Les feuillets d'écriture agissent comme un *pharmakon* qui pousse ou attire hors de la cité celui qui n'en voulut jamais sortir, fût-ce au dernier moment, pour échapper à la ciguë. Ils le font sortir de soi et l'entraînent sur un chemin qui est proprement d'exode :

PHÈDRE : ... tu fais l'effet d'un étranger qu'on guide, et non pas d'un indigène. Le fait est que tu ne quittes la ville, ni pour voyager au-delà de la frontière, ni tout compte fait, si je m'en crois, pour sortir hors les Murs!

SOCRATE : Sois indulgent pour moi, mon bon ami : j'aime à apprendre, vois-tu. Cela étant, la campagne et les arbres ne consentent pas à rien m'apprendre, mais bien les hommes de la ville. Toi, pourtant, tu m'as l'air d'avoir découvert la drogue pour me faire sortir! (*dokeis moi tes emes exodon to pharmakon eurekaenai*). N'est-ce pas en agitant devant elles, quand elles ont faim, un rameau ou un fruit, qu'on mène les bêtes? Ainsi fais-tu pour moi : avec des discours qu'en avant de moi tu tendras ainsi en feuillets (*en bibliois*), visiblement tu me feras circuler à travers l'Attique entière, et ailleurs encore, où ce serait ton bon plaisir! Quoi qu'il en soit, puisque me voici pour l'instant parvenu jusqu'ici, je trouve bon, pour ma part, de m'étendre tout de mon long! A toi de prendre la position que tu jugeras la plus commode pour pouvoir lire, et, quand tu l'auras trouvée, fais ta lecture (230 d e).

C'est à ce moment-là, quand Socrate enfin est allongé de tout son long et quand Phèdre a pris la position la plus commode pour

manier le texte ou, si l'on veut, le *pharmakon*, que s'entame l'entretien. Un discours prononcé — par Lysias ou par Phèdre en personne —, un discours *présentement* proféré *en présence* de Socrate n'aurait pas eu le même effet. Seuls des *logoi en bibliois*, des paroles différées, réservées, enveloppées, enroulées, se faisant attendre en l'espèce et à l'abri d'un objet solide, se laissant désirer le temps d'un chemin, seules des lettres cachées peuvent ainsi faire marcher Socrate. S'il pouvait être purement présent, dévoilé, dénudé, offert en personne dans sa vérité, sans les détours d'un signifiant étranger, si à la limite un *logos* non différé était possible, il ne séduirait pas. Il n'entraînerait pas Socrate, comme sous l'effet d'un *pharmakon*, hors de sa voie. Anticipons. Déjà l'écriture, le *pharmakon*, le dévoilement.

On aura remarqué que nous utilisons une traduction consacrée de Platon, celle des éditions Guillaume Budé, qui fait autorité. Ici, pour le *Phèdre*, celle de Léon Robin. Nous continuerons à le faire, en insérant toutefois, quand cela nous paraîtra opportun et, quant à notre propos, pertinent, le texte grec entre parenthèses. Ainsi, par exemple, le mot *pharmakon*. C'est alors qu'apparaîtra mieux, nous l'espérons, cette polysémie réglée qui a permis, par gauchissement, indétermination ou surdétermination, mais sans contre-sens, de traduire le même mot par « remède », « poison », « drogue », « philtre », etc. On verra aussi à quel point l'unité plastique de ce concept, sa règle plutôt et l'étrange logique qui le lie à son signifiant, ont été dispersées, masquées, obliérées, frappées d'une relative illisibilité par l'imprudence ou l'empirisme des traducteurs, certes, mais d'abord par la redoutable et irréductible difficulté de la traduction. Difficulté de principe qui tient moins au passage d'une langue dans une autre, d'une langue philosophique dans une autre, qu'à la tradition déjà, nous le verrons, du grec au grec, et violente, d'un non-philosophème dans un philosophème. Avec ce problème de traduction nous n'aurons affaire à rien de moins qu'au problème du passage à la philosophie.

Les *biblia* qui font sortir Socrate de sa réserve, et de l'espace dans lequel il aime à apprendre, à enseigner, à parler, à dialoguer — l'enceinte abritée de la ville — ces *biblia* renferment le texte écrit par « le plus habile des écrivains actuels » (*deinotatos ôn tôn nun graphein*). Il s'agit de Lysias. Phèdre tient le texte ou, si l'on

veut, le *pharmakon*, caché sous son manteau. Il en a besoin parce qu'il n'a pas appris le texte par cœur. Ce point est important pour la suite, le problème de l'écriture devant se lier au problème du « savoir par cœur ». Avant que Socrate ne s'étendît de tout son long et n'invitât Phèdre à prendre la position la plus commode, ce dernier avait proposé de restituer, sans l'aide du texte, le raisonnement, l'argument, le dessein du discours de Lysias, sa *dianoia*. Socrate alors l'arrête : « Bon, quand premièrement, cher amour, tu m'auras fait voir ce qu'en ta main gauche tu peux bien tenir là, sous ton manteau... Je gage en effet que c'est le discours lui-même (*ton logon auton* » (228 d). Entre cette invitation et le commencement de la lecture, pendant que le *pharmakon* circulait sous le manteau de Phèdre, c'est l'évocation de Pharmacée et le congé donné aux mythes.

Est-ce enfin hasard ou harmonique si, avant même que la présentation déclarée de l'écriture comme un *pharmakon* n'intervienne au centre du mythe de Theuth, les *biblia* et les *pharmaka* sont encore associés dans une intention plutôt malveillante ou soupçonneuse ? A la vraie médecine, fondée sur la science, sont en effet opposées, d'un seul trait, la pratique empirique, l'opération selon des recettes apprises par cœur, la connaissance livresque et l'usage aveugle des drogues. Tout cela, nous dit-on, relève de la *mania* : « Ils diraient, je crois, que cet homme est fou : pour en avoir entendu parler quelque part dans un livre (*ek bibliou*) ou pour avoir mis par hasard la main sur quelques remèdes (*pharmakiois*), il se figure être passé médecin, alors qu'il n'entend goutte à cet art ! » (268 c).

Cette association de l'écriture et du *pharmakon* paraît encore extérieure ; on pourrait la juger artificielle et de pure rencontre. Mais l'intention et l'intonation sont bien les mêmes : une seule et même suspicion enveloppe, dans le même geste, le livre et la drogue, l'écriture et l'efficace occulte, ambiguë, livrée à l'empirisme et au hasard, opérant selon les voies du magique et non selon les lois de la nécessité. Le livre, le savoir mort et rigide enfermé dans les *biblia*, les histoires accumulées, les nomenclatures, les recettes et les formules apprises par cœur, tout cela est aussi étranger au savoir vivant et à la dialectique que le *pharmakon* est étranger à la science médicale. Et que le mythe au savoir. S'agissant de Platon, qui sut à l'occasion si bien traiter le mythe, dans sa vertu

archéo-logique ou paléo-logique, on entrevoit l'immensité et la difficulté de cette dernière opposition. Cette difficulté se marque — c'est, entre cent autres, l'exemple qui nous retient ici — à ce que la vérité — d'origine — de l'écriture comme *pharmakon* sera d'abord laissée à la charge d'un mythe. Celui de Theuth auquel nous arrivons maintenant.

Jusqu'à ce point du dialogue, en effet, le *pharmakon* et le graphème se sont fait signe, si l'on peut dire, de loin, renvoyant indirectement l'un à l'autre, et comme par aventure, apparaissant et disparaissant ensemble sur la même ligne, pour une raison encore incertaine, une efficace assez discrète et peut-être après tout non-intentionnelle. Mais pour lever ce doute et à supposer que les catégories du volontaire et de l'involontaire aient encore quelque pertinence absolue dans une lecture — ce que nous ne croyons pas un seul instant, du moins au niveau textuel où nous nous avançons — venons-en à la dernière phase du dialogue, à l'entrée en scène de Theuth.

Cette fois, sans détour, sans médiation cachée, sans argumentation secrète, l'écriture est proposée, présentée, déclarée comme un *pharmakon* (274 e).

D'une certaine manière, on conçoit que ce morceau ait pu être isolé comme un appendice, un supplément surajouté. Et malgré tout ce qui l'appelle dans les étapes précédentes, il est vrai que Platon l'offre un peu comme un divertissement, un hors-d'œuvre ou plutôt un dessert. Tous les sujets du dialogue, thèmes et interlocuteurs, semblent épuisés au moment où le supplément, l'écriture ou, si l'on veut, le *pharmakon*, sont introduits : « Ainsi donc, pour ce qui est, dans les discours, de l'art comme de l'absence d'art (*to men tekhnēs te kai atekhnias logōn*) ⁶, en voilà largement assez... » (274 b). Et pourtant c'est au moment de cet épuisement général que s'installe et s'organise la question de l'écriture ⁷. Et

6. Robin traduit ici, quand il est question du *logos*, *tekhne* par art. Plus loin, au cours du réquisitoire, le même mot, concernant cette fois l'écriture, sera traduit par « connaissance technique » (275 c).

7. Si, dans le *Cours* de Saussure, la question de l'écriture est exclue ou réglée dans une sorte d'excursus préliminaire et hors d'œuvre, dans l'*Essai sur l'origine des langues*, le chapitre que Rousseau lui consacre est aussi donné, malgré son importance effective, comme une sorte de supplément un peu contingent, un critère d'appoint, « un autre moyen de comparer les langues et de juger de leur ancienneté ». Même opération dans l'*Encyclopédie* de Hegel; cf. « Le puits et la pyramide », (1-1968) in *Hegel et la pensée moderne*, P. U. F., 1970, coll. « Épiméthée ».

comme l'annonçait plus haut le mot *aiskhron* (ou l'adverbe *aiskhrós*), la question de l'écriture s'ouvre bien comme une question morale. L'enjeu en est bien la *moralité*, aussi bien au sens de l'opposition du bien et du mal, du bon et du mauvais, qu'au sens des mœurs, de la moralité publique et des bienséances sociales. Il s'agit de savoir ce qui se fait et ce qui ne se fait pas. Cette inquiétude morale ne se distingue nullement de la question de la vérité, de la mémoire et de la dialectique. Cette dernière question, qui sera vite engagée comme la question de l'écriture, s'associe au thème moral, le développe même par affinité d'essence et non par superposition. Mais dans un débat rendu très présent par le développement politique de la cité, la propagation de l'écriture et l'activité des sophistes ou des logographes, le premier accent se trouve naturellement placé sur les convenances politiques et sociales. L'arbitrage proposé par Socrate joue dans l'opposition entre les valeurs de convenance et d'inconvenance (*euprepeia* / *aprepeia*) : « ...tandis que, de savoir si justement c'est bienséant ou malséant d'écrire, dans quelles conditions il est bon que cela se fasse et dans lesquelles cela messierait, voilà une question qui nous reste, n'est-il pas vrai ? » (274 b).

Écrire, est-ce convenable ? L'écrivain fait-il bonne figure ? Sied-il d'écrire ? Est-ce que cela se fait ?

Non, bien sûr. Mais la réponse n'est pas si simple et Socrate ne la prend pas aussitôt à son compte dans un discours rationnel, dans un *logos*. Il la laisse entendre, la délègue à une *akoè*, à un bruit qui court, à une connaissance par ouï-dire, une histoire colportée de bouche à oreille : « Or le vrai, c'est elle [*l'akoè* des anciens] qui le connaît ; si nous pouvions, par nous-mêmes, le découvrir, est-ce qu'en vérité nous nous soucierions encore de ce qu'a cru l'humanité ? » (274 c).

La vérité de l'écriture, c'est-à-dire, nous allons le voir, la non-vérité, nous ne pouvons la découvrir en nous-mêmes par nous-mêmes. Et elle n'est pas l'objet d'une science, seulement d'une histoire récitée, d'une fable répétée. Le lien de l'écriture au mythe se précise, comme son opposition au savoir et notamment au savoir qu'on puise en soi-même, par soi-même. Et du même coup, par l'écriture ou par le mythe, se signifient la rupture généalogique et l'éloignement de l'origine. On remarquera surtout que ce dont

l'écriture sera plus loin accusée — de répéter sans savoir — définit ici la démarche qui conduit à l'énoncé et à la détermination de son statut. On commence par répéter sans savoir — par un mythe — la définition de l'écriture : répéter sans savoir. Cette parenté de l'écriture et du mythe, l'un et l'autre distingués du *logos* et de la dialectique, ne fera désormais que se préciser. Après avoir répété sans savoir que l'écriture consistait à répéter sans savoir, Socrate ne fera qu'appuyer la démonstration de son réquisitoire, de son *logos*, sur les prémisses de l'*akroè*, sur les structures lisibles à travers une fabuleuse généalogie de l'écriture. Quand le mythe aura porté les premiers coups, le *logos* de Socrate accablra l'accusé.

2. LE PÈRE DU LOGOS

L'histoire commence ainsi :

SOCRATE : Eh bien ! j'ai entendu conter que vécut du côté de Naucratis, en Égypte, une des vieilles divinités de là-bas, celle dont l'emblème sacré est l'oiseau qu'ils appellent, tu le sais, l'ibis, et que le nom du dieu lui-même était Theuth. C'est lui, donc, le premier qui découvrit la science du nombre avec le calcul, la géométrie et l'astronomie, et aussi le tricot et les dés, enfin, sache-le, les caractères de l'écriture (*grammata*). Et d'autre part, en ce temps-là, régnait sur l'Égypte entière Thamous, dont la résidence était cette grande cité du haut pays que les Grecs nomment Thèbes d'Égypte, et dont le dieu est appelé par eux Ammon. Theuth, étant venu le trouver, lui fit montre de ses arts : « Il faut, lui déclarait-il, les communiquer au reste des Égyptiens ! » Mais l'autre lui demanda quelle pouvait être l'utilité de chacun d'eux, et, sur ses explications, selon qu'il les jugeait bien ou mal fon-

dées il prononçait tantôt le blâme, tantôt l'éloge. Nombreuses furent donc les réflexions dont, au sujet de chaque art, Thamous, dit-on, fit part à Theuth dans l'un et l'autre sens : on n'en finirait plus d'en dire le détail ! Mais, le tour venu d'envisager les caractères de l'écriture : « Voici, ô Roi, dit Theuth, une connaissance (*to mathema*) qui aura pour effet de rendre les Égyptiens plus instruits et plus capables de se remémorer (*sophôterous kai mnemonikôterous*) : mémoire aussi bien qu'instruction ont trouvé leur remède (*pharmakon*). Et le roi de répliquer... » etc.

Coupons ici le roi. Il est devant le *pharmakon*. Et l'on sait qu'il va trancher.

Immobilisons la scène et les personnages. Regardons. L'écriture (ou, si l'on veut, le *pharmakon*) est donc présentée au roi. Présentée : comme une sorte de présent offert en hommage par un vassal à son suzerain (Theuth est un demi-dieu parlant au roi des dieux) mais avant tout comme une œuvre soumise à son appréciation. Et cette œuvre est elle-même un art, une puissance ouvrière, une vertu opératrice. Cet artefactum est un art. Mais ce cadeau est encore d'une valeur incertaine. La valeur de l'écriture — ou du *pharmakon* — est certes donnée au roi mais c'est le roi qui lui donnera sa valeur. Qui fixera le prix de ce qu'en recevant il constitue ou institue. Le roi ou le dieu (Thamous représente⁸ Ammon, le roi des dieux, le roi des rois et le dieu des dieux. *Ô basileu*, lui dit Theuth) est ainsi l'autre nom de l'origine de la valeur. La valeur de l'écriture ne sera elle-même, l'écriture n'aura de valeur que si et dans la mesure où dieu-le-roi en fait cas. Ce dernier n'en subit pas moins le *pharmakon* comme un produit, un *ergon*, qui n'est pas le sien, qui lui vient du dehors mais aussi d'en-bas, et qui attend son jugement condescendant pour être consacré dans son être et dans sa valeur. Dieu le roi ne sait pas écrire mais cette igno-

8. Thamous est sans doute chez Platon l'autre nom du dieu Ammon, dont nous aurons à dessiner plus tard, pour elle-même, la figure (roi solaire et père des dieux). Sur cette question, et le débat auquel elle a donné lieu, cf. Frutiger, *op. cit.*, p. 233, n. 2 et notamment Eisler, *Platon und das ägyptische Alphabet*, in *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 1922; Pauly-Wissowa, *Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (art. Ammon); Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (art. Thamus).

rance ou cette incapacité témoignent de sa souveraine indépendance. Il n'a pas besoin d'écrire. Il parle, il dit, il dicte et sa parole suffit. Qu'un scribe de son secrétariat y ajoute ou non le supplément d'une transcription, cette consignation est par essence secondaire.

A partir de cette position, sans refuser l'hommage, le roi-dieu le dépréciera, en fera apparaître non seulement l'inutilité mais la menace et le méfait. Autre manière de ne pas recevoir l'offrande de l'écriture. Ce faisant, dieu-le-roi-qui-parle agit comme un père. Le *pharmakon* est ici présenté au père et par lui rejeté, abaissé, délaissé, déconsidéré. Le père suspecte et surveille toujours l'écriture.

Même si nous ne voulions pas ici nous laisser conduire par le passage facile qui fait communiquer entre elles les figures du roi, du dieu et du père, il suffirait de prêter une attention systématique — ce qui à notre connaissance n'a jamais été fait — à la permanence d'un schème platonicien qui assigne l'origine et le pouvoir de la parole, précisément du *logos*, à la position paternelle. Non que cela se produise seulement et par excellence chez Platon. On le sait ou on l'imagine facilement. Mais que le « platonisme », qui installe toute la métaphysique occidentale dans sa conceptualité, n'échappe pas à la généralité de cette contrainte structurale, l'illustre même avec un éclat et une subtilité incomparables, le fait n'en est que plus signifiant.

Non davantage que le *logos* soit le père. Mais l'origine du *logos* est *son père*. On dirait par anachronie que le « sujet parlant » est *le père* de sa parole. On aura tôt fait de s'apercevoir qu'il n'y a là nulle métaphore, si du moins l'on entend ainsi l'effet courant et conventionnel d'une rhétorique. Le *logos* est un fils, donc, et qui se détruirait sans la *présence*, sans l'*assistance* présente de son père. De son père qui répond. Pour lui et de lui. Sans son père, il n'est plus, précisément, qu'une écriture. C'est du moins ce que dit celui qui dit, c'est la thèse du père. La spécificité de l'écriture se rapporterait donc à l'absence du père. Une telle absence peut encore se modaliser de diverses manières, distinctement ou confusément, successivement ou simultanément : avoir perdu son père, de mort naturelle ou violente, par violence quelconque ou par parricide; puis solliciter l'assistance, possible ou impossible, de la présence

paternelle, la solliciter directement ou en prétendant s'en passer, etc. On sait comment Socrate insiste sur la misère, pitoyable ou arrogante, du *logos* livré à l'écriture : « ... il a toujours besoin de l'assistance de son père (*ton patros aei deitai boethou*) : à lui seul, en effet, il n'est capable, ni de se défendre, ni de s'assister lui-même ».

Cette misère est ambiguë : détresse de l'orphelin certes, qui a besoin non seulement qu'on l'assiste d'une présence mais qu'on lui porte assistance et vienne à son secours ; mais en plaignant l'orphelin, on l'accuse aussi, et l'écriture, de prétendre éloigner le père, de s'en émanciper avec complaisance et suffisance. Depuis la position de qui tient le sceptre, le désir de l'écriture est indiqué, désigné, dénoncé comme le désir de l'orphelinat et la subversion parricide. Ce *pharmakon* n'est-il pas criminel, n'est-ce pas un cadeau empoisonné ?

Le statut de cet orphelin qu'aucune assistance ne peut prendre en charge recouvre celui d'un *graphein* qui, n'étant fils de personne au moment même où il vient à inscription, reste à peine un fils et ne reconnaît plus ses origines : au sens du droit et du doit. A la différence de l'écriture, le *logos* vivant est vivant d'avoir un père vivant (alors que l'orphelin est à demi mort), un père qui se tient *présent*, *debout* près de lui, derrière lui, en lui, le soutenant de sa rectitude, l'assistant en personne et en son nom propre. Le *logos* vivant, lui, reconnaît sa dette, vit de cette reconnaissance et s'interdit, croit pouvoir s'interdire le parricide. Mais l'interdit et le parricide, comme les rapports de l'écriture et de la parole, sont des structures assez surprenantes pour que nous ayons plus loin à articuler le texte de Platon entre un parricide interdit et un parricide déclaré. Meurtre différé du père et recteur.

Le *Phèdre* suffirait déjà à prouver que la responsabilité du *logos*, de son sens et de ses effets, revient à l'assistance, à la présence comme présence du père. Il faut interroger inlassablement les « métaphores ». Ainsi Socrate, s'adressant à Erôs : « Si dans le passé, nous avons tenu quelque propos trop dur à ton égard, Phèdre aussi bien que moi, c'est Lysias, le père du sujet (*ton ton logou patera*), que tu dois incriminer » (257 b). *Logos* a ici le sens de discours, d'argument proposé, de propos directeur animant l'entretien parlé (le *logos*). Le traduire, comme le fait Robin, par

« sujet », n'est pas seulement anachronique. Cela détruit l'intention et l'unité organique d'une signification. Car seul le discours « vivant », seule une parole (et non un thème, un objet ou un sujet de discours) peut avoir un père; et selon une nécessité qui ne va cesser maintenant de s'éclairer pour nous, les *logoi* sont des enfants. Assez vivants pour protester à l'occasion et pour se laisser questionner, capables, à la différence des choses écrites, de répondre, aussi, quand leur père est là. Ils sont la présence responsable de leur père.

Certains, par exemple, descendent de Phèdre et celui-ci est appelé à les soutenir. Citons encore Robin qui cette fois traduit *logos* non par « sujet » mais par « argument » et interrompt à dix lignes d'intervalle le jeu sur la *tekhnè tôn logôn*. (Il s'agit de cette *tekhnè* dont disposaient ou prétendaient disposer les sophistes et les rhéteurs, à la fois art et instrument, recette, « traité » occulte mais transmissible, etc. Socrate considère ici ce problème alors classique à partir de l'opposition de la persuasion (*peithô*) et de la vérité (*aletheia*) (260 a).

SOCRATE : J'en conviens, au cas du moins où les arguments (*logoi*) qui se présentent à la barre attesteraient, en sa faveur, qu'il est un art (*tekhnè*)! Car j'ai comme une idée que j'en entends d'autres, qui se présentent à leur suite; et ces arguments protestent qu'il ment et qu'il n'est pas un art, mais une routine dénuée d'art : « De la parole (*Tou dè legein*), dit le Laconien, un art authentique, faute d'être attaché à la Vérité, ni n'existe ni jamais ne pourra naître dans l'avenir. »

PHÈDRE : Ces arguments, Socrate, il nous les faut! (*Toutôn dei tôn logôn, ô Sôkrates*). Allons! produis-les ici; questionnelles : que disent-ils et en quels termes (*ti kai pōs legousin*)?

SOCRATE : Comparez donc, nobles créatures (*gennaia*), et persuadez à Phèdre, père de beaux enfants (*kallipaida te Phaidron*), que, s'il n'a pas dignement philosophé, il ne sera pas digne non plus de parler de rien! Que Phèdre maintenant réponde... (260 e-261 a).

C'est Phèdre encore, mais cette fois dans le *Banquet*, qui doit parler le premier parce qu'il « occupe la première place et qu'il

est en même temps le père du sujet » (*pater tou logou*) (177 d).

Ce que nous continuons, provisoirement et par commodité, à appeler une métaphore appartient en tout cas à un système. Si le *logos* a un père, s'il n'est un *logos* qu'assisté de son père, c'est qu'il est toujours un étant (*on*) et même un genre de l'étant (*Sophiste* 260 a), et plus précisément un étant vivant. Le *logos* est un *ζῷον*. Cet animal naît, croît, appartient à la *physis*. La linguistique, la logique, la dialectique et la zoologie ont partie liée.

En décrivant le *logos* comme un *ζῷον*, Platon suit certains rhéteurs et sophistes qui, à la rigidité cadavérique de l'écriture, opposèrent avant lui la parole vive, se réglant infailliblement sur les nécessités de la situation actuelle, les attentes et la demande des interlocuteurs présents, flairant les lieux où elle doit se produire, feignant de se plier au moment où elle se fait à la fois persuasive et contraignante⁹.

Le *logos*, être vivant et animé, est donc aussi un organisme engendré. Un *organisme* : un corps *propre* différencié, avec un centre et des extrémités, des articulations, une tête et des pieds. Pour être « convenable », un discours écrit *devrait* se soumettre comme le discours vivant lui-même aux lois de la vie. La nécessité logographique (*anankè logographikè*) devrait être analogue à la nécessité biologique ou plutôt zoologique. Sans quoi, n'est-ce pas, elle n'a plus ni queue ni tête. Il s'agit bien de *structure* et de *constitution* dans le risque, encouru par le *logos*, de perdre par écriture et sa queue et sa tête :

SOCRATE : Mais que dire du reste ? N'a-t-il pas l'air d'avoir jeté pêle-mêle les éléments du sujet (*ta tou logou*) ? Ou bien existe-t-il quelque évidente nécessité, qui obligerait celui qui vient le second dans son discours à être mis à la seconde place, plutôt que telle autre des choses qu'il a dites ? Quant à moi, comme je n'y connais goutte, j'ai eu en effet l'impression que, bravement, l'écrivain les disait comme ils lui arrivaient ! Connais-tu, toi, quelque nécessité *logographique* qui

9. L'association *logos-ζῷον* apparaît dans les discours d'Isocrate *Contre les sophistes* et d'Alcidamas *Sur les sophistes*. Cf. aussi W. Süss qui compare ligne à ligne ces deux discours et le *Phèdre* dans *Ethor*, Studien zur älteren griechischen Rhetorik (Leipzig 1910, p. 34 sq) et A. Diès, « Philosophie et rhétorique » in *Autour de Platon*, 1, p. 103.

l'ait obligé, lui, de mettre ainsi ces éléments à la file les uns à côté des autres?

PHÈDRE : Tu es bien honnête de me juger capable de discerner ses intentions, à lui, avec une pareille précision!

SOCRATE : Voici pourtant une chose au moins que tu affirmerais, je pense : c'est que tout discours (*logon*) doit être constitué (*sunestanaï*) à la façon d'un être animé (*ôesper xôon*) : avoir un corps qui soit le sien, de façon à n'être ni sans tête ni sans pieds, mais à avoir un milieu en même temps que deux bouts, qui aient été écrits de façon à convenir entre eux et au tout (264 b c).

Cet organisme engendré doit être bien né, de bonne race : « *gennaia* ! », c'est ainsi que Socrate interpellait, on s'en souvient, les *logoi*, ces « nobles créatures ». Cela implique que cet organisme, puisqu'il est engendré, ait un commencement et une fin. L'exigence de Socrate se fait ici précise et insistante : un discours doit avoir un commencement et une fin, commencer par le commencement et finir par la fin : « Il est bien loin, ce semble, de faire ce que nous cherchons, cet homme qui ne prend même pas le sujet par le commencement, mais plutôt par la fin, s'essayant à en faire la traversée en nageant sur le dos à reculons! et qui commence par ce que l'amoureux, quand il en aurait déjà fini, dirait au bien-aimé! » (264 a). Les implications et les conséquences d'une telle norme sont immenses mais assez évidentes aussi pour que nous n'y insistions pas. Il s'ensuit que le discours parlé se comporte comme une personne assistée dans son origine et présente dans son propre. *Logos* : « *Sermo tanquam persona ipse loquens* », dit tel *Lexique platonicien*¹⁰. Comme toute personne, le *logos-xôon* a un père.

Mais qu'est-ce qu'un père?

Doit-on le supposer connu et de ce terme — connu — éclairer l'autre terme dans ce qu'on se précipiterait à éclairer comme une métaphore? On dirait alors que l'origine ou la cause du *logos* est comparée à ce que nous savons être la cause d'un fils vivant, son

10. Fr. Ast, *Lexique platonicien*. Cf. aussi B. Parain, *Essai sur le logos platonicien*, 1942, p. 211, et P. Louis, *les Métaphores de Platon*, 1945, p. 43-44.

père. On comprendrait ou imaginerait la naissance et le procès du *logos* à partir d'un domaine à lui étranger, la transmission de la vie ou les rapports de génération. Mais le père n'est pas le générateur, le procréateur « réel » avant et hors de tout rapport de langage. En quoi la relation père / fils se distingue-t-elle en effet de la relation cause / effet ou générateur / engendré, sinon par l'instance du *logos*? Seule une puissance de discours a un père. Le père est toujours le père d'un vivant / parlant. Autrement dit, c'est à partir du *logos* que s'annonce et se donne à penser quelque chose comme la paternité. S'il y avait une simple métaphore dans la locution « père du *logos* », le premier mot, qui paraissait le plus *familier*, recevrait pourtant du second plus de signification qu'il ne lui en transmettrait. La première familiarité a toujours quelque rapport de cohabitation avec le *logos*. Les étants-vivants, père et fils, s'annoncent à nous, se rapportent l'un à l'autre dans la domesticité du *logos*. Dont on ne sort pas, malgré l'apparence, pour se transporter, par « métaphore », dans un domaine étranger où l'on rencontrerait des pères, des fils, des vivants, toute sorte d'étants bien commodes pour expliquer à qui ne le saurait pas, et par comparaison, ce qu'il en est du *logos*, cette chose étrange. Bien que ce *foyer* soit le foyer de toute métaphoricité, « père du *logos* » n'est pas une simple métaphore. Il y en aurait une à énoncer qu'un vivant incapable de langage, si l'on voulait encore s'obstiner à croire à quelque chose de tel, a un père. Il faut donc procéder à l'inversion générale de toutes les directions métaphoriques, ne pas demander si un *logos* peut avoir un père mais comprendre que ce dont le père se prétend le père ne peut aller sans la possibilité essentielle du *logos*.

Le *logos redevable* à un père, qu'est-ce à dire? Comment du moins le lire dans la couche du texte platonicien qui nous intéresse ici?

La figure du père, on le sait, est aussi celle du bien (*agathon*). Le *logos représente* ce à quoi il est redevable, le *père* qui est aussi un *chef*, un *capital* et un *bien*. Ou plutôt *le chef*, *le capital*, *le bien*. *Pater* veut en grec dire tout cela à la fois. Ni les traducteurs ni les commentateurs de Platon ne semblent avoir rendu compte du jeu de ces schèmes. Il est très difficile, reconnaissons-le, de le respecter dans une traduction, et le fait, du moins, s'explique ainsi qu'on ne l'ait jamais interrogé. Ainsi, au moment où, dans la

République (V, 506 e), Socrate renonce à parler du *bien lui-même*, il propose aussitôt de le remplacer par son *ekgonos*, par son fils, son rejeton :

« ... laissons là quant à présent la recherche du bien tel qu'il est en lui-même; il me paraît trop haut pour que l'élan que nous avons nous porte à présent jusqu'à la conception que je m'en forme. Mais je veux bien vous dire, si vous y tenez, ce qui me paraît être le rejeton (*ekgonos*) du bien et son image la plus ressemblante; sinon, laissons la question.

Eh bien, dit-il, parle; une autre fois tu t'acquitteras en nous expliquant ce qu'est le père.

Plût aux dieux, répondis-je, que nous puissions, moi, payer, vous, recevoir cette explication que je vous dois, au lieu de nous borner, comme nous le faisons, aux intérêts (*tokous*).

Prenez donc ce fruit, ce rejeton du bien en soi (*token te kai ekgonon autou tou agathou*). »

Tokos, qui est ici associé à *ekgonos*, signifie la production et le produit, la naissance et l'enfant, etc. Ce mot fonctionne avec ce sens dans les domaines de l'agriculture, des rapports de parenté et des opérations fiduciaires. Aucun de ces domaines n'échappe, nous le verrons, à l'investissement et à la possibilité d'un *logos*.

En tant que produit, le *tokos* est aussi bien l'enfant, la portée humaine ou animale, que le fruit de la semence confiée au champ, que l'intérêt d'un capital; c'est un *revenu*. On peut suivre dans le texte platonicien la distribution de toutes ces significations. Le sens de *pater* est même parfois infléchi dans le sens exclusif de capital financier. Dans la *République* même, et non loin du passage que nous venons de citer. Un des défauts de la démocratie tient dans le rôle que certains y font jouer au capital : « Et cependant ces usuriers qui vont tête baissée, sans paraître voir ces malheureux, blessent de leur aiguillon, c'est-à-dire de leur argent, tous ceux des autres citoyens qui leur donnent prise, et, centuplant les intérêts de leur capital (*tou patros ekgonous tokous pollaplasious*), multiplient dans l'État les frelons et les gueux. » (555 e).

Or de ce père, de ce capital, de ce bien, de cette origine de la valeur et des étants apparaissants, on ne peut parler simplement

ou directement. D'abord parce qu'on ne peut pas plus les regarder en face que le soleil. Qu'on veuille bien relire ici, quant à cet éblouissement devant la face du soleil, le célèbre passage de la *République* (VII, 515 c sq.).

Donc Socrate évoquera seulement le soleil sensible, fils ressemblant et *analogon* du soleil intelligible : « Eh bien, maintenant, sache-le, repris-je, c'est le soleil que j'entendais par le fils du bien (*ton tou agathou ekegonon*), que le bien a engendré à sa propre ressemblance (*on tagathon egennesen analogon*), et qui est, dans le monde visible, par rapport à la vue et aux objets visibles, ce que le bien est dans le monde intelligible, par rapport à l'intelligence et aux objets intelligibles. » (508 c).

Comment le *logos* intercède-t-il dans cette *analogie* entre le père et le fils, le *noumène* et l'*oromène* ?

Le bien, dans la figure visible-invisible du père, du soleil, du capital, est l'origine des *onta*, de leur apparaître et de leur venue au *logos* qui à la fois les rassemble et les distingue : « Il y a un grand nombre de belles choses, un grand nombre de bonnes choses, un grand nombre de toute espèce d'autres choses, dont nous affirmons l'existence et que nous distinguons dans le langage » (*einai phamen te kai dioxiomen tô logô*) (507 b).

Le bien (le père, le soleil, le capital) est donc la source cachée, illuminante et aveuglante, du *logos*. Et comme on ne peut parler de ce qui permet de parler (en interdisant qu'on parle de lui ou qu'on lui parle face à face), on parlera seulement de ce qui parle et des choses dont, à l'exception d'une seule, il est constamment parlé. Comme on ne peut pas rendre compte ou rendre raison de ce dont le *logos* (compte ou raison : *ratio*) est comptable ou redevable, comme on ne peut pas compter le capital et regarder le chef en face, il faudra, par opération discriminative et diacritique, compter le pluriel des intérêts, des revenus, des produits, des rejets : « Eh bien, dit-il, parle (*legè*) ; une autre fois tu t'acquitteras en nous expliquant ce qu'est le père. — Plût aux dieux, répondis-je, que nous puissions, moi, payer, vous recevoir cette explication que je vous dois, au lieu de nous borner, comme nous le faisons, aux intérêts. Prenez donc ce fruit, ce rejeton du bien en soi ; mais gardez que je ne vous trompe sans le vouloir, en vous remettant uncompte (*ton logon*) erroné des intérêts (*tou tokou*) » (507 a).

De ce passage, on retiendra aussi qu'avec le compte (*logos*) des suppléments (au père-capital-bien-origine, etc.), avec ce qui vient en sus de l'un dans le mouvement même où il s'absente et devient invisible, demandant ainsi à être suppléé, avec la différence et la diacriticité, Socrate introduit ou découvre la possibilité toujours ouverte du *kibdelon*, de ce qui est falsifié, altéré, mensonger, trompeur, équivoque. Prenez garde, dit-il, que je vous trompe en vous remettant un compte falsifié des intérêts (*kibdelon apodidous ton logon tou tokou*). *Kibdeleuma*, c'est la marchandise falsifiée. Le verbe correspondant (*kibdeleuô*) signifie « altérer une monnaie ou une marchandise, et, par extension, être de mauvaise foi ».

Ce recours au *logos*, dans la peur d'être aveuglé par l'intuition directe de la face du père, du bien, du capital, de l'origine de l'être en soi, de la forme des formes, etc., ce recours au *logos* comme à ce qui nous tient à l'abri du soleil, à l'abri sous lui et de lui, Socrate le propose ailleurs, dans l'ordre analogue du sensible ou du visible; nous citerons longuement ce texte. Outre son intérêt propre, il comporte en effet, dans sa traduction consacrée, toujours celle de Robin, des glissements, si on peut dire, fort significatifs¹¹. C'est, dans le *Phédon*, la critique des « physiciens » :

« Eh bien ! voici, reprit Socrate, quelles furent après cela mes réflexions, et depuis que je me fus découragé de l'étude de l'être (*ta onta*) : je devais prendre garde pour moi à cet accident dont les spectateurs d'une éclipse de soleil sont victimes dans leur observation ; il se peut en effet que quelques-uns y perdent la vue, faute d'observer dans l'eau ou par quelque procédé analogue l'image (*eikona*) de l'astre. Oui, c'est à quelque chose de ce genre que je pensai pour ma part : je craignis de devenir complètement aveugle de l'âme, en braquant ainsi mes yeux sur les choses et en m'efforçant, par chacun de mes sens, d'entrer en contact avec elles. Il me sembla dès lors indispensable de me réfugier du côté des idées (*en logois*) et de chercher à voir en elles la vérité des choses... Ainsi, après

11. Je dois à l'amitié et à la vigilance de Francine Markovits de l'avoir remarqué. On doit bien entendu conférer ce texte avec ceux des livres VI et VII de la *République*.

avoir dans chaque cas pris pour base l'idée (*logon*) qui est à mon jugement la plus solide, etc. » (99 d-100 a.)

Le *logos* est donc la *ressource*, il faut *se tourner* vers lui, et non seulement quand la source solaire est *présente* et risque de nous brûler les yeux si nous les fixons sur elle; il faut encore se détourner vers le *logos* quand le soleil semble s'absenter dans son éclipse. Mort, éteint ou caché, cet astre est plus dangereux que jamais.

Laissons courir ces fils. Nous ne les avons encore suivis que pour nous laisser conduire du *logos* au père, et relier la parole au *kurios*, au maître, au seigneur, autre nom donné dans la *République* au bien-soleil-capital-père (508 a). Plus tard, dans le même tissu, dans les mêmes textes, nous tirerons d'autres fils, et de nouveau les mêmes pour voir s'y ourdir ou dénouer d'autres desseins.

3. L'INSCRIPTION DES FILS :

THEUTH, HERMÈS, THOT, NABÛ, NEBO

« L'histoire universelle continua son cours; les dieux trop humains que Xénophane avait attaqués furent ravalés au rang de fictions poétiques ou de démons mais on prétendit que l'un d'eux, Hermès Trismégiste, avait dicté des livres, en nombre variable (42, selon Clément d'Alexandrie; 20 000 selon Jamblique; 36 525, selon les prêtres de Thôt, qui est lui aussi Hermès) : toutes les choses du monde y étaient écrites. Des fragments de cette bibliothèque imaginaire, compilés ou forgés à partir du III^e siècle, composent ce qu'on appelle le *Corpus hermeticum*... » (Jorge Luis Borges.)

« A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents, of the hawklike man whose name he bore soaring out of his captivity on osier woven wing, of Thoth, the god of writers, writing with a reed upon a tablet and bearing on his narrow ibis head

LA DISSÉMINATION

the cusped moon. » (*A Portrait of the Artist as a Young Man.*)

« Une autre école déclare que *tout le temps* est déjà révolu et que *notre* vie est à peine le souvenir ou le reflet crépusculaire, et sans doute faussé et mutilé, d'un processus irrécupérable. Une autre, que l'histoire de l'univers — et dans celle-ci nos vies et le plus léger détail de nos vies — est l'écriture que produit un dieu subalterne pour s'entendre avec un démon. Une autre, que l'univers est comparable à ces cryptographies dans lesquelles tous les symboles n'ont pas la même valeur... »

(Jorge Luis Borges.)

Nous voulions seulement induire à penser que la spontanéité, la liberté, la fantaisie prêtées à Platon dans la légende de Theuth furent surveillées et limitées par de rigoureuses nécessités. L'organisation du mythe se soumet à de puissantes contraintes. Celles-ci coordonnent en système des règles qui se signalent tantôt à l'intérieur de ce qui se découpe empiriquement pour nous comme « œuvre de Platon » (nous venons d'en indiquer quelques-unes), comme « culture » ou « langue grecque », tantôt, à l'extérieur, dans la « mythologie étrangère ». A laquelle Platon n'a pas seulement emprunté, et emprunté un élément simple : l'identité d'un personnage, Thot, le dieu de l'écriture. On ne peut en effet parler, faute d'ailleurs de savoir ce que ce mot pourrait vouloir dire ici, d'un emprunt, c'est-à-dire d'une addition extérieure et contingente. Platon a dû conformer son récit à des lois de structure. Les plus générales, celles qui commandent et articulent les oppositions parole/écriture, vie/mort, père/fils, maître/serviteur, premier/second, fils légitime/orphelin-bâtard, âme/corps, dedans/dehors, bien/mal, sérieux/jeu, jour/nuit, soleil/lune, etc., dominent également et selon les mêmes configurations les mythologies égyptienne, babylonienne, assyrienne. D'autres aussi sans doute, que nous n'avons ni l'intention, ni les moyens de situer ici. En nous intéressant au fait que Platon n'a pas seulement *emprunté* un élément *simple*, nous mettons donc entre parenthèses le problème de la généalogie factuelle et de la communication empirique, effective, des cultures et des mythologies¹². Nous voulons seulement

12. Nous ne pouvons ici que renvoyer à tous les travaux sur les communications de la Grèce avec l'Orient et le Moyen-Orient. On sait qu'ils sont abondants. Sur

annoncer la nécessité interne et structurelle qui seule a pu rendre possibles de telles communications et toute contagion éventuelle des mythèmes.

Platon ne décrit certes pas le personnage de Theuth. Aucun caractère concret ne lui est attribué, ni dans le *Phèdre* ni dans la très brève allusion du *Philèbe*. Telle est du moins l'apparence. Mais à y regarder avec insistance, on doit reconnaître que sa situation, le contenu de son discours et de ses opérations, la relation des thèmes, des concepts et des signifiants dans lesquels ses interventions sont engagées, tout cela organise les traits d'une figure très marquée. L'analogie structurale qui les rapporte à d'autres dieux de l'écriture, et d'abord au Thot égyptien, ne peut être l'effet d'un emprunt morcelé ou total, ni du hasard ou de l'imagination de Platon. Et leur insertion simultanée, si rigoureuse et si étroite, dans la systématique des philosophèmes de Platon, cet ajointement du mythologique et du philosophique renvoie à une nécessité plus enfouie.

Sans doute le dieu Thot a-t-il plusieurs visages, plusieurs époques, plusieurs habitats ¹³. L'enchevêtrement des récits mythologiques dans lesquels il est pris ne doit pas être négligé. Néanmoins des invariants se distinguent partout, se dessinent en caractères gras, en traits appuyés. On serait tenté de dire qu'ils constituent l'identité permanente de ce dieu dans le panthéon, si sa fonction, comme nous allons le voir, n'était pas de travailler précisément à la dislocation subversive de l'identité en général, à commencer par celle du principat théologique.

Quels sont les traits pertinents pour qui essaie de reconstituer la ressemblance structurelle entre la figure platonicienne et d'autres figures mythologiques de l'origine de l'écriture? La mise en évidence de ces traits ne doit pas seulement servir à déterminer chacune des significations dans le jeu des oppositions thématiques, telles que nous venons de les mettre en série, ou dans le

Platon, ses rapports avec l'Égypte, l'hypothèse de son voyage à Héliopolis, les témoignages de Strabon et de Diogène Laërce, on trouvera les références et les pièces essentielles dans la *Révélation d'Hermès Trismégiste* de Festugière (t. I), *Platon à Héliopolis d'Égypte*, de R. Godel, *les Prêtres de l'ancienne Égypte*, de S. Sauneron.

13. Cf. Jacques Vandier, *la Religion égyptienne*, P. U. F., 1949, en particulier p. 64-65.

discours platonicien, ou encore dans une configuration des mythologies. Elle doit ouvrir sur la problématique générale des rapports entre mythèmes et philosophèmes à l'origine du *logos* occidental. C'est-à-dire d'une histoire — ou plutôt de l'histoire — qui s'est produite tout entière dans la différence *philosophique* entre *mythos* et *logos*, s'y enfonçant aveuglément comme dans l'évidence naturelle de son propre élément.

Dans le *Phèdre*, le dieu de l'écriture est donc un personnage subordonné, un second, un technocrate sans pouvoir de décision, un ingénieur, un serviteur rusé et ingénieux admis à comparaître devant le roi des dieux. Celui-ci a bien voulu le recevoir en son conseil. Theuth présente une *tekhnè* et un *pharmakon* au roi, père et dieu qui parle ou commande de sa voix ensoleillée. Lorsque celui-ci aura fait entendre sa sentence, quand il l'aura de haut laissée tomber, lorsqu'il aura *du même coup* prescrit de laisser tomber le *pharmakon*, alors Theuth ne répondra pas. Les forces en présence veulent qu'il reste à sa place.

N'a-t-il pas la même place dans la mythologie égyptienne? Là aussi, Thot est un dieu engendré. Il se nomme souvent le fils du dieu-roi, du dieu-soleil, d'Amon-Rê : « Je suis Thot, fils aîné de Rê ¹⁴. » Rê (soleil) est le dieu créateur et il engendre par la médiation du verbe ¹⁵. Son autre nom, celui par lequel il est précisément désigné dans le *Phèdre*, c'est Amon. Sens reçu de ce nom propre : le caché ¹⁶. Nous avons donc ici encore un soleil caché,

14. Cf. S. Morenz, *la Religion égyptienne*, Payot, 1962, p. 58. Cette formule est remarquable, selon Morenz, par la présence de la première personne. « Cette rareté nous paraît remarquable parce que de telles formules sont fréquentes dans les hymnes composés en grec et faisant intervenir la déesse égyptienne Isis (« Je suis Isis », etc.); on est donc en droit de se demander si cela ne trahit pas une origine extra-égyptienne de ces hymnes. »

15. Cf. S. Sauneron, *op. cit.*, p. 123 : « Le dieu initial, pour créer, n'eut qu'à parler ; et les êtres et les choses évoquées naquirent à sa voix », etc.

16. Cf. Morenz, *op. cit.*, p. 46, et S. Sauneron qui précise à ce sujet : « Ce que signifie exactement son nom, nous l'ignorons. Il se prononçait cependant de la même façon qu'un autre mot qui signifiait « cacher », « se cacher », et les scribes jouèrent sur cette assonance pour définir Amon comme le grand dieu qui masque son réel aspect à ses enfants... Mais certains n'hésitèrent pas à aller plus loin encore : Hécate d'Abdère a recueilli une tradition sacerdotale selon laquelle ce nom (Amon) serait le terme employé en Égypte pour appeler quelqu'un... Il est exact que le mot *amoini* signifie « viens », « viens à moi » ; c'est un fait, d'autre part, que certains hymnes commencent par les mots *Amoini Amoun...* « Viens à moi, Amon ». La seule assonance de ces deux mots a incité les prêtres à soupçonner entre eux quelque relation intime — à y trouver

père de toutes choses, se laissant représenter par la parole.

L'unité configurative de ces significations — le pouvoir de la parole, la création de l'être et de la vie, le soleil (c'est-à-dire aussi bien, nous le verrons, l'œil), le se-cacher — se conjugue dans ce qu'on pourrait appeler l'histoire de l'œuf ou l'œuf de l'histoire. Le monde est né d'un œuf. Plus précisément, le créateur vivant de la vie du monde est né d'un œuf : le soleil, donc, fut d'abord porté dans la coquille d'un œuf. Ce qui explique plusieurs traits d'Amon-Rê : c'est aussi un oiseau, un faucon (« Je suis le grand faucon sorti de son œuf »). Mais en tant qu'origine du tout, Amon-Rê est aussi l'origine de l'œuf. On le désigne tantôt comme oiseau-soleil né de l'œuf, tantôt comme oiseau originel, porteur du premier œuf. Dans ce cas, et comme le pouvoir de la parole est un avec le pouvoir créateur, certains textes nomment « l'œuf du grand caqueteur ». Il n'y aurait ici aucun sens à poser la question, à la fois triviale et philosophique, de « l'œuf et de la poule », de l'antériorité logique, chronologique ou ontologique de la cause sur l'effet. A cette question certains sarcophages ont magnifiquement répondu : « O Rê, qui te trouves dans ton œuf. » Si l'on ajoute que l'œuf est un « œuf caché ¹⁷ », on aura constitué mais aussi ouvert le système de ces significations.

La subordination de Thot, de cet ibis, fils aîné de l'oiseau originel, se marque de plusieurs façons : dans la doctrine memphite, par exemple, Thot est l'exécutant, par la langue, du projet créateur d'Horus ¹⁸. Il porte les signes du grand dieu-soleil. Il l'interprète comme son porte-parole. Et de même que son homologue grec Hermès, dont Platon ne parle d'ailleurs jamais, il détient le rôle du dieu messager, de l'intermédiaire rusé, ingénieux et subtil

l'explication du nom divin : aussi, s'adressant au dieu primordial... comme à un être invisible et caché, ils l'invitent et l'exhortent, en l'appelant Amon, à se montrer à eux et à se déconvoier » (*op. cit.*, p. 127).

17. Cf. Morenz, *op. cit.*, p. 232-233. Le paragraphe qui se clôt ici aura marqué que cette pharmacie de Platon entraîne aussi le texte de Bataille, inscrivant dans l'histoire de l'œuf le soleil de la part maudite. L'ensemble de cet essai n'étant lui-même rien d'autre, comme on l'aura vite compris, qu'une lecture de *Finnegans Wake*.

18. Cf. Vandier, *op. cit.*, p. 36 : « ces deux dieux [Horus et Thot], auraient été associés dans l'acte créateur, Horus représentant la pensée qui conçoit, et Thot, la parole qui exécute » (p. 64). Cf. aussi A. Erman, *la Religion des Égyptiens*, Payot, p. 118.

qui dérobe et se dérobe toujours. Le dieu (du) signifiant. Ce qu'il doit énoncer ou informer dans des mots, Horus l'a déjà pensé. La langue dont on le rend dépositaire et secrétaire ne fait donc que représenter, pour en transmettre le message, une pensée divine déjà formée, un dessein arrêté ¹⁹. Le message n'est pas, représente seulement le moment absolument créateur. C'est une parole seconde et secondaire. Et lorsque Thot a affaire à la langue parlée plutôt qu'à l'écriture, ce qui est plutôt rare, il n'est pas l'auteur ou l'initiateur absolu du langage. Il introduit au contraire la différence dans la langue et c'est à lui qu'on attribue l'origine de la pluralité des langues ²⁰. (Nous nous demanderons plus loin, faisant retour vers Platon et vers le *Philebe*, si la différenciation est un moment second et si cette « secondarité » n'est pas le surgissement du graphème comme origine et possibilité du *logos* lui-même. Dans le *Philebe*, Theuth est en effet évoqué comme l'auteur de la différence : de la différenciation dans la langue et non de la pluralité des langues. Mais nous croyons que les deux problèmes sont en leur racine inséparables.)

Dieu du langage second et de la différence linguistique, Thot ne peut devenir le dieu de la parole créatrice que par substitution métonymique, par déplacement historique et parfois par subversion violente.

La substitution met ainsi Thot à la place de Rê comme la lune à la place du soleil. Le dieu de l'écriture devient ainsi le suppléant de Rê, s'ajoutant à lui et le remplaçant en son absence et essentielle disparition. Telle est l'origine de la lune comme supplément du soleil, de la lumière de nuit comme supplément de la lumière de

19. Cf. Morenz, *op. cit.*, p. 46-47; et Festugière, *op. cit.*, p. 70-73. Messenger, Thot est aussi, par conséquent, interprète, *hermeneus*. C'est un des traits, parmi d'autres, fort nombreux, de cette ressemblance à Hermès. Festugière l'analyse dans le chapitre iv de son livre.

20. J. Černý cite un hymne à Thot commençant en ces termes : « Salut à toi, Thot-Lune, qui a rendu différentes les langues de chaque pays. » Černý avait cru ce document unique mais ne tarda pas à s'apercevoir que Boylan (*Thot, The Hermes of Egypt*, Londres, 1922) citait (p. 184) un autre papyrus analogue (« toi qui distingues [ou séparas] la langue, de pays à pays ») et encore un autre (p. 197) (« toi qui distingues la langue de chaque pays étranger »). Cf. Černý, *Thoth as Creator of languages*, in *The Journal of Egyptian Archaeology*, Londres, 1948, p. 121 sq., S. Sauneron, *La Différenciation des langages d'après la tradition égyptienne*, Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire, Le Caire, 1960.

jour. L'écriture, comme supplément à la parole. « Tandis que Rê était au ciel, il dit un jour : *"Faites-moi venir Thot"*, et on le lui amena sur le champ. La Majesté de ce dieu dit à Thot : *"Sois au ciel à ma place, pendant que je suis pour les bienheureux dans les régions inférieures... Tu es à ma place, mon remplaçant, et l'on te nommera ainsi : Thot, le remplaçant de Rê"*. Puis surgirent toutes sortes de choses grâce à des jeux de mots de Rê. Il dit à Thot : *"Je ferai que tu embrasses (ionh) les deux ciels par ta beauté et tes rayons — alors naquit la lime (ioh)." Plus loin, faisant allusion au fait que Thot occupe, en tant que remplaçant de Rê, un rang tant soit peu subalterne : "Je ferai que tu envoies (hòb) de plus grands que toi" — alors naquit l'Ibis (hib), l'oiseau de Thot* ²¹. »

Cette substitution, qui s'opère donc comme un pur jeu de traces et de suppléments ou, si l'on veut encore, dans l'ordre du pur signifiant qu'aucune réalité, qu'aucune référence absolument extérieure, qu'aucun signifié transcendant ne viennent border, limiter, contrôler, cette substitution qu'on pourrait juger « folle » parce qu'elle se tient à l'infini dans l'élément de la permutation linguistique de substituts, et de substituts de substituts, cet enchaînement déchainé n'en est pas moins violent. On n'aurait rien compris à cette « immanence » « linguistique » si l'on y voyait l'élément paisible d'une guerre fictive, d'un jeu de mots inoffensif, par opposition à quelque *polemos* qui ferait rage dans la « réalité ». Ce n'est pas dans une réalité étrangère aux « jeux de mots » que Thot participe aussi fréquemment à des complots, à des opérations perfides, à des manœuvres d'usurpation dirigées contre le roi. Il aide les fils à se débarrasser du père, les frères à se débarrasser du frère lorsque celui-ci est devenu roi. Nout, maudite par Rê, ne disposait plus d'aucune date, d'aucun jour du calendrier pour donner naissance à un enfant. Rê lui avait barré le temps et tout jour de mise au jour, toute période de mise au monde. Thot, qui a aussi pouvoir calculateur sur l'institution et la marche du calendrier, ajoute les cinq jours épagomènes. Ce temps supplémentaire permet à Nout de produire cinq enfants : Haroeris, Seth, Isis, Nephtys et Osiris qui devait plus tard devenir roi à la place de son père Geb. Pendant le règne d'Osiris (roi-soleil),

21. A. Erman, *op. cit.*, p. 90-91.

Thot, qui était aussi son frère ²², « initia les hommes aux belles-lettres et aux arts », il « créa l'écriture hiéroglyphique pour leur permettre de fixer leurs pensées ²³ ». Mais plus tard, il participe à un complot de Seth, frère jaloux d'Osiris. On connaît la célèbre légende de la mort d'Osiris : enfermé par ruse dans un coffre à sa taille, retrouvé après bien des péripéties par sa femme Isis alors que son cadavre a été dépecé puis dispersé en quatorze morceaux, Isis les retrouve tous à l'exception du phallus, avalé par un poisson oxyrhinque ²⁴. Cela n'empêche pas Thot d'agir avec l'opportunisme le plus souple et le plus oublieux. Transformée en vautour, Isis s'était en effet couchée sur le cadavre d'Osiris. Elle engendre ainsi Horus, « l'enfant avec-le-doigt-dans-la-bouche », qui devait plus tard s'attaquer au meurtrier de son père. Celui-ci, Seth, lui arracha son œil et il arracha à Seth ses testicules. Lorsque Horus peut reprendre son œil, il l'offre à son père — et cet œil fut aussi la lune : Thot, si l'on veut — qui en fut ranimé et retrouva sa puissance. Au cours du combat, Thot avait séparé les combattants et, comme dieu-médecin-pharmacien-magicien, les avait guéris de leur mutilation et recousu leurs blessures. Plus tard, lorsque l'œil et les testicules furent en place, un procès eut lieu, au cours duquel Thot se retourne contre Seth dont il avait pourtant été le complice, et fait valoir comme vraie la parole d'Osiris ²⁵.

Suppléant capable de doubler le roi, le père, le soleil, la parole, ne s'en distinguant que comme son représentant, son masque, sa répétition, Thot pouvait aussi naturellement le supplanter totalement et s'approprier tous ses attributs. Il s'ajoute comme l'attribut essentiel de ce à quoi il s'ajoute et dont il ne se distingue par presque rien. Il n'est différent de la parole ou de la lumière divine que comme le révélant du révélé. A peine ²⁶.

22. A. Erman, *op. cit.*, p. 96.

23. J. Vandier, *op. cit.*, p. 51.

24. *Ibid.*, p. 52.

25. A. Erman, *op. cit.*, p. 101.

26. C'est ainsi que le dieu de l'écriture peut devenir le dieu de la parole créatrice. C'est une possibilité structurelle qui tient à son statut supplémentaire et à la logique du supplément. On peut aussi le constater comme une évolution dans l'histoire de la mythologie. C'est ce que fait en particulier Festugière : « Cependant Thot ne se contente pas de ce rang secondaire. Au temps où les prêtres d'Égypte forgèrent des cosmogonies en lesquelles chaque clergé local voulut donner le premier rôle au dieu qu'il honorait, les théologiens d'Hermopolis, émules de ceux du Delta et d'Hélio-

Mais avant, si l'on peut dire, l'adéquation de remplacement et d'usurpation, Thot est essentiellement le dieu de l'écriture, le secrétaire de Rê et des neuf dieux, hiérogammate et hypomnéto-graphe²⁷. Or c'est bien en faisant apparaître, nous le verrons, que le *pharmakon* de l'écriture était bon pour l'*hypomnesis* (re-mémoration, recollection, consignation) et non pour la *mnèmè* (mémoire vivante et connaissante) que Thamous, dans le *Phèdre*, en accuse le peu de valeur.

Par la suite, dans le cycle osirien, Thot fut aussi le scribe et le comptable d'Osiris, qu'on considère alors, nous ne l'oublions pas, comme son frère. Thot y est représenté comme le modèle et le patron des scribes, si importants dans les chancelleries pharaoniques : « Si le dieu solaire est le maître universel, Thot est son premier fonctionnaire, son vizir, qui se tient près de lui sur sa barque pour lui faire ses rapports²⁸. » « Maître des livres », il devient, à les consigner, à les enregistrer, à en tenir le compte et garder le dépôt, le « maître des paroles divines²⁹ ». Sa compagne écrit aussi : son nom, Seshat, signifie sans doute *celle-qui-écrit*. « Maîtresse des bibliothèques », elle enregistre les exploits des rois. Première déesse capable de graver, elle marque les noms des rois sur un arbre dans le temple d'Héliopolis, alors que Thot fait le compte des années sur un bâton à entailles. On connaît aussi la scène de la titulature royale, reproduite sur les bas-reliefs de nombreux temples : le roi est assis sous un persea, pendant que Thot et Seshat inscrivent son nom sur les feuilles d'un arbre sacré³⁰.

polis, élaborèrent une cosmogonie où la part principale était dévolue à Thot. Comme Thot était magicien, comme il connaissait la puissance des sons qui, si on les émet sur le ton juste, produisent inmanquablement leur effet, c'est par la voix, la parole ou, mieux, l'incantation que Thot devait créer le monde. La voix de Thot est ainsi créatrice : elle forme et crée; et, se condensant elle-même, se figeant en matière, elle devient un être. Thot s'identifie à son souffle, dont la seule émission fait naître toutes choses. Il n'est pas impossible que ces spéculations hermopolitaines aient offert quelque ressemblance avec le *Logos* des Grecs — ensemble Parole, Raison et Dmiurge — et la *Sophia* des Juifs Alexandrins; peut-être même, dès avant l'ère chrétienne, les prêtres de Thot subirent-ils sur ce point l'influence de la pensée grecque, mais on ne saurait l'affirmer » (*op. cit.*, p. 68).

27. *Ibid.*, cf. aussi Vandier et Erman, *op. cit.*, passim.

28. Erman, *op. cit.*, p. 81.

29. *Ibid.*

30. Vandier, *op. cit.*, p. 182.

Et celle du jugement des morts : aux enfers, en face d'Osiris, Thot consigne le poids du cœur-âme du mort ³¹.

Car le dieu de l'écriture est aussi, cela va de soi, le dieu de la mort. N'oublions pas que, dans le *Phèdre*, on reprochera aussi à l'invention du *pharmakon* de substituer le signe essoufflé à la parole vivante, de prétendre se passer du père (vivant et source de vie) du *logos*, de ne pouvoir pas plus répondre de soi qu'une sculpture ou qu'une peinture inanimée, etc. Dans tous les cycles de la mythologie égyptienne, Thot préside à l'organisation de la mort. Le maître de l'écriture, des nombres et du calcul, n'inscrit pas seulement le poids des âmes mortes, il aura d'abord compté les jours de la vie, il aura énuméré l'histoire. Son arithmétique couvre aussi les événements de la biographie divine. Il est « celui qui mesure la durée de la vie des dieux (et) des hommes ³² ». Il se comporte comme un chef du protocole funéraire et on le charge en particulier de la toilette du mort.

Parfois le mort prend la place du scribe. Et dans l'espace de cette scène, la place du mort revient à Thot. On peut lire sur les pyramides l'histoire céleste d'un mort : « *Où va-t-il donc ?* demande un grand taureau qui le menace de sa corne » (un autre nom de Thot, nocturne représentant de Rê, c'est, notons-le au passage, le « taureau parmi les étoiles »). « *Il va au ciel plein d'énergie vitale pour voir son père, pour contempler Rê* », et la créature effrayante le laisse passer. » (Les livres des morts, placés dans le cercueil auprès du cadavre, contenaient en particulier des formules qui devaient lui permettre de « sortir au jour » et de voir le soleil. Le mort doit voir le soleil, la mort est la condition voire l'expérience de ce face-à-face. On pensera au *Phédon*.) Dieu le père l'accueille dans sa barque, et « il arrive même qu'il dépose son propre scribe céleste et qu'il mette le mort à sa place, si bien qu'il juge, est l'arbitre et donne des ordres à un qui est plus grand que lui ³³ ». Le mort peut aussi s'identifier simplement à Thot, « il s'appelle tout simplement un dieu ; il est Thot, le plus fort des dieux ³⁴ ».

L'opposition hiérarchique du fils au père, du sujet au roi, de la

31. Vandier, *op. cit.*, p. 136-137 ; Morenz, *op. cit.*, p. 173 ; Festugière, *op. cit.*, p. 68.

32. Morenz, *op. cit.*, p. 47-48.

33. A. Erman, *op. cit.*, p. 249.

34. *Ibid.*, p. 250.

mort à la vie, de l'écriture à la parole, etc., complète naturellement son système par celle de la nuit au jour, de l'Occident à l'Orient, de la lune au soleil. Thot, le « nocturne représentant de Rê, le taureau parmi les étoiles ³⁵ », est tourné vers l'ouest. Il est le dieu de la lune, soit qu'il s'identifie à elle, soit qu'il la protège ³⁶.

Le système de ces caractères met en œuvre une logique originale : la figure de Thot s'oppose à son autre (père, soleil, vie, parole, origine ou orient, etc.) mais en le suppléant. Elle s'ajoute et s'oppose en répétant ou en tenant lieu. Du même coup, elle prend forme, elle tient sa forme de cela même à quoi elle résiste à la fois et se substitue. Elle s'oppose dès lors à elle-même, elle passe dans son contraire et ce dieu-messager est bien un dieu du passage absolu entre les opposés. S'il avait une identité — mais précisément il est le dieu de la non-identité — il serait cette *coincidentia oppositorum* à laquelle bientôt nous aurons de nouveau recours. Se distinguant de son autre, Thot l'imité aussi, s'en fait le signe et représentant, lui obéit, se *conforme* à lui, le remplace, au besoin par la violence. Il est donc l'autre du père, le père et le mouvement subversif du remplacement. Le dieu de l'écriture est donc à la fois son père, son fils et lui. Il ne se laisse pas assigner une place fixe dans le jeu des différences. Rusé, insaisissable, masqué, comploteur, farceur, comme Hermès, ce n'est ni un roi ni un valet; une sorte de *joker* plutôt, un signifiant disponible, une carte neutre, donnant du jeu au jeu.

Ce dieu de la résurrection s'intéresse moins à la vie ou à la mort qu'à la mort comme répétition de la vie et à la vie comme répétition de la mort, au réveil de la vie et au recommencement de la mort. C'est ce que signifie le *nombre* dont il est aussi l'inventeur et le patron. Thot répète tout dans l'addition du supplément : suppléant le soleil, il est autre que le soleil et le même que lui; autre que le bien et le même que lui, etc. Prenant toujours la place qui n'est pas la sienne, et qu'on peut aussi appeler la place du mort, il n'a pas de lieu ni de nom propres. Sa propriété est l'impropriété, l'indétermination flottante qui permet la substitution et

35. *Ibid.*, p. 41.

36. Boylan, *op. cit.*, p. 62-75; Vandier, *op. cit.*, p. 65; Morenz, *op. cit.*, p. 54; Festugière, *op. cit.*, p. 67.

le jeu. Le *jeu* dont il est aussi l'inventeur, Platon lui-même le rappelle. On lui doit le jeu de dés (*kubēia*) et le tric-trac (*petteia*) (274 d). Il serait le mouvement médiateur de la dialectique s'il ne le mimait aussi, l'empêchant par cette doublure ironique, indéfiniment, de s'achever dans quelque accomplissement final ou quelque réappropriation eschatologique. Thot n'est jamais présent. Nulle part il n'apparaît en personne. Aucun être-là ne lui appartient *en propre*.

Tous ses actes seront marqués de cette ambivalence instable. Ce dieu du calcul, de l'arithmétique et de la science rationnelle ³⁷ commande aussi aux sciences occultes, à l'astrologie, à l'alchimie. C'est le dieu des formules magiques qui apaisent la mer, des récits secrets, des textes cachés : archétype d'Hermès, dieu du cryptogramme non moins que de la graphie.

Science et magie, passage entre vie et mort, supplément du mal et du manque : la médecine devait constituer le domaine privilégié de Thot. Tous ses pouvoirs s'y résumaient et trouvaient à s'y employer. Le dieu de l'écriture, qui sait mettre fin à la vie, guérit aussi les malades. Et même les morts ³⁸. Les stèles d'Horus sur les Crocodiles racontent comment le roi des dieux envoie Thot guérir Harsîsis, piqué par un serpent en l'absence de sa mère ³⁹.

37. Morenz, *op. cit.*, p. 95. Autre compagne de Thot, Maât, déesse de la vérité. Elle est aussi « la fille de Rê, la maîtresse du ciel, celle qui gouverne le double pays, l'œil de Rê qui n'a pas son semblable ». A. Erman, dans la page qu'il lui consacre, écrit en particulier ceci : « ... on lui attribue, comme insigne, Dieu sait pour quelle raison, une plume de vautour » (p. 82).

38. Vandier, *op. cit.*, p. 71 sq. Cf. surtout Festugière, *op. cit.*, p. 287 sq. De nombreux textes sur Thot inventeur de la magie y sont rassemblés. L'un d'eux commence ainsi, qui nous intéresse ici tout particulièrement : « Formule à réciter devant le soleil : « Je suis Thot, l'inventeur et le créateur des philtres et des lettres, etc. » » (p. 292).

39. Vandier, *op. cit.*, p. 230. La cryptographie, la médecine magique et la figure du serpent sont d'ailleurs entrelacées dans un étonnant conte populaire, transcrit par G. Maspéro, dans *les Contes populaires de l'Égypte ancienne*. C'est l'aventure de Satni-Khamois avec les momies. Satni-Khamois, fils d'un roi, « passait son temps à courir la métropole de Memphis pour y lire les livres en écriture sacrée et les livres de la Double maison de vie. Un jour, un noble se moqua de lui. — Pourquoi ris-tu de moi ? Le noble dit : — Je ne ris point de toi ; mais puis-je m'empêcher de rire quand tu déchiffres ici des écrits qui n'ont aucune puissance ? Si vraiment tu désires lire un écrit efficace, viens avec moi ; je te ferai aller au lieu où est le livre que Thot a écrit de sa main lui-même et qui te mettra immédiatement au-dessous des dieux. Les deux formules qui y sont écrites, si tu en récites la première, tu charmeras le ciel, la terre, le monde de la nuit, les montagnes, les eaux ; tu comprendras ce que les oiseaux du ciel et les reptiles disent tous tant qu'ils sont ; tu verras les poissons, car une force divine

Le dieu de l'écriture est donc un dieu de la médecine. De la « médecine » : à la fois science et drogue occulte. Du remède et du poison. Le dieu de l'écriture est le dieu du *pharmakon*. Et c'est l'écriture comme *pharmakon* qu'il présente au roi dans le *Phèdre*, avec une humilité inquiétante comme le défi.

les fera monter à la surface de l'eau. Si tu lis la seconde formule, encore que tu sois dans la tombe, tu reprendras la forme que tu avais sur la terre; même tu verras le soleil se levant au ciel, et son cycle, la lune en la forme qu'elle a lorsqu'elle paraît ». Satni dit : « Par la vie! qu'on me dise ce que tu souhaites et je te le ferai donner; mais mène-moi au lieu où est le livre! » Le noble dit à Satni : « Le livre en question n'est pas mien. Il est au milieu de la nécropole, dans la tombe de Nenoferkeptah, fils du roi Minebptah... Garde-toi bien de lui enlever ce livre, car il te le ferait rapporter, une fourche et un bâton à la main, un brasier allumé sur la tête... » Au fond de la tombe, la lumière sortait du livre. Les doubles du roi et de sa famille étaient avec lui, « par la vertu du livre de Thot » ... Tout cela se répétait. Nenoferkeptah avait déjà vécu lui-même l'histoire de Satni. Le prêtre lui avait dit : « Le livre en question est au milieu de la mer de Coptos, dans un coffret de fer. Le coffret de fer est dans un coffret de bronze; le coffret de bronze est dans un coffret de bois de cannellier; le coffret de bois de cannellier est dans un coffret d'ivoire et d'ébène. Le coffret d'ivoire et d'ébène est dans un coffret d'argent. Le coffret d'argent est dans un coffret d'or, et le livre est dans celui-ci. [Erreur du scribe? ma première version l'avait consignée ou reproduite, une édition ultérieure du livre de Maspero l'a relevée, en note : « Le scribe s'est trompé ici dans l'énumération. Il aurait dû dire : le coffret de fer renferme... etc. ». (Pièce laissée pour compte d'une logique de l'inclusion).] Et il y a un schoene [à l'époque ptolémaïque, environ 12 000 coudées royales de 0,52 m] de serpents, de scorpions de toute sorte, de reptiles autour du coffret dans lequel est le livre, et il y a un serpent immortel enroulé autour du coffret en question. » Après trois essais, l'imprudent tue le serpent, boit le livre dissous dans de la bière et acquiert ainsi la science illimitée. Thot s'en plaint devant Rê et provoque les pires châtements.

Notons enfin, avant de quitter ici le personnage égyptien de Thot, qu'il a, outre l'Hermès grec, un homologue remarquable dans le personnage de Nabû, fils de Marduk. Dans la mythologie babylonienne et assyrienne, « Nabû est essentiellement le dieu-fils et, de même que Marduk éclipse son père, Ea, de même nous verrons Nabû usurper la place de Marduk ». (*Les Religions de Babylonie et d'Assyrie*, par E. Dhorme, P. U. F., 1945, p. 150 sq.) Marduk, le père de Nabû, est le dieu-soleil. Nabû, « seigneur du calame », « créateur de l'écriture », « porteur des tablettes des destins des dieux », passe parfois avant son père dont il emprunte l'instrument symbolique, le *marru*. « Un objet votif en cuivre, retrouvé à Suse, et représentant "un serpent qui tenait dans la gueule une sorte de pale", était marqué, note Dhorme, de l'inscription « marre du dieu Nabû » (p. 155). Cf. aussi *les Dieux et le Destin en Babylonie*, par M. David, P. U. F., 1949, p. 86 sq.

On pourrait épeler un par un tous les traits de la ressemblance entre Thot et Nabû biblique (Nébo).

4. LE PHARMAKON

“ A de tels vices, il faut que le législateur trouve en chaque cas un *pharmakon*. Le vieux proverbe est vrai, qu'il est difficile de combattre à la fois les deux contraires; les maladies et beaucoup d'autres maux le prouvent. ” (*Lois* 919 b.)

Revenons au texte de Platon, à supposer toutefois que nous l'ayons jamais quitté. Le mot *pharmakon* y est pris dans une chaîne de significations. Le jeu de cette chaîne semble systématique. Mais le système n'est pas ici, simplement, celui des intentions de l'auteur connu sous le nom de Platon. Ce système n'est pas d'abord celui d'un vouloir-dire. Des communications réglées s'établissent, grâce au jeu de la langue, entre diverses fonctions du mot et, en lui, entre divers sédiments ou diverses régions de la culture. Ces communications, ces couloirs de sens, Platon peut parfois les déclarer, les éclairer en y jouant « volontairement », mot que nous mettons entre guillemets parce qu'il ne désigne, pour en rester dans la clôture de ces oppositions, qu'un mode de « soumission » aux nécessités d'une « langue » donnée. Aucun de ces concepts ne peut traduire le rapport que nous visons ici. De même, Platon peut, dans d'autres cas, ne pas voir les liaisons, les laisser dans l'ombre ou les y interrompre. Et pourtant ces liaisons s'opèrent d'elles-mêmes. Malgré lui? grâce à lui? dans *son* texte? *hors de* son texte? mais alors où? entre son texte et la langue? pour quel lecteur? à quel moment? Une réponse principielle et générale à de telles questions nous paraîtra peu à peu impossible; et cela nous donnera à soupçonner quelque malformation de la question elle-même, de chacun de ses concepts, de chacune des oppositions ainsi accréditées. On pourra toujours penser que si

Platon n'a pas pratiqué certains passages, les a même interrompus, c'est pour les avoir perçus mais laissés dans l'impraticable. Formulation qui n'est possible qu'à éviter tout recours à la différence entre conscience et inconscient, volontaire et involontaire, instrument fort grossier quand il s'agit de traiter du rapport à la langue. Il en irait de même de l'opposition de la parole — ou de l'écriture — à la langue si elle devait, comme c'est souvent le cas, renvoyer à ces catégories.

A elle seule déjà, cette raison devrait nous empêcher de reconstituer toute la chaîne des significations du *pharmakon*. Aucun privilège absolu ne nous permet de dominer absolument son système textuel. Cette limite peut et doit néanmoins se déplacer dans une certaine mesure. Les possibilités du déplacement, les pouvoirs de déplacement sont de nature diverse et plutôt que d'en énumérer ici les titres, tentons d'en produire *en-marchant* quelques effets, à travers la problématique platonicienne de l'écriture ⁴⁰.

Nous venons de suivre la correspondance entre la figure de Thot dans la mythologie égyptienne et une certaine organisation de concepts, philosophèmes, métaphores et myèmes repérés à partir de ce qu'on appelle le texte platonicien. Le mot *pharmakon* nous a paru très propre à nouer, dans ce texte, tous les fils de cette correspondance. Relisons maintenant, toujours dans la traduction de Robin, telle phrase du *Phèdre* : « Voici, ô Roi, dit Theuth, une connaissance (*mathema*) qui aura pour effet de rendre les Égyptiens plus instruits (*sophôterous*) et plus capables de se remémorer (*mnemonikôterous*) : mémoire (*mnèmè*) aussi bien qu'instruction (*sophia*) ont trouvé leur remède (*pharmakon*). »

La traduction courante de *pharmakon* par *remède* — drogue bien-faisante — n'est certes pas inexacte. Non seulement *pharmakon* pouvait vouloir dire *remède* et effacer, à une certaine surface de son fonctionnement, l'ambiguïté de son sens. Mais il est même évident que, l'intention déclarée de Theuth étant de faire valoir son produit, il *fait tourner* le mot autour de son étrange et invisible pivot, et le présente sous un seul, le plus rassurant, de ses *pôles*. Cette-

40. Je me permets de renvoyer ici, à titre indicatif et préliminaire, à la « *Question de méthode* » proposée dans *De la grammatologie*. Avec quelques précautions, on pourra dire que *pharmakon* joue un rôle *analogue*, dans cette lecture de Platon, à celui de *supplément* dans la lecture de Rousseau.

médecine est bénéfique, elle produit et répare, accumule et remédie, augmente le savoir et réduit l'oubli. Néanmoins la traduction par « remède » efface, par la sortie hors de la langue grecque, l'autre pôle réservé dans le mot *pharmakon*. Elle annule la ressource d'ambiguïté et rend plus difficile, sinon impossible, l'intelligence du contexte. A la différence de « drogue » et même de « médecine », *remède* dit la rationalité transparente de la science, de la technique et de la causalité thérapeutique, excluant ainsi du texte l'appel à la vertu magique d'une force dont on maîtrise mal les effets, d'une dynamis toujours surprenante pour qui la voudrait manier en maître et sujet.

Or *d'une part* Platon tient à présenter l'écriture comme une puissance occulte et par conséquent suspecte. Comme la peinture, à laquelle il la comparera plus loin, et comme le trompe-l'œil, et comme les techniques de la *mimesis* en général. On sait aussi sa méfiance à l'égard de la mantique, des magiciens, des ensorceleurs, des maîtres d'envoûtement ⁴¹. Dans les *Lois*, en particulier, il leur réserve des châtiments terribles. Selon une opération dont nous devons nous souvenir plus tard, il recommande de les exclure de l'espace social, de les en expulser ou retrancher : même les deux à la fois par la prison où ils ne recevront plus la visite des hommes libres mais seulement de l'esclave qui leur apportera la nourriture; puis par la privation de sépulture : « Une fois mort, on le jettera hors des limites du territoire, sans sépulture, et l'homme libre qui prêterait la main à son ensevelissement sera poursuivable pour impiété par qui voudra lui intenter procès » (X, 909 *bc*).

D'autre part, la réplique du roi suppose que l'efficace du *pharmakon* puisse s'inverser : aggraver le mal au lieu d'y remédier. Ou plutôt la réponse royale signifie que Theuth, par ruse et/ou naïveté, a exhibé l'envers du véritable effet de l'écriture. Pour faire valoir son invention, Theuth aurait ainsi dé-naturé le *pharmakon*, dit le contraire (*tounantion*) de ce dont l'écriture est capable. Il a fait passer un poison pour un remède. Si bien qu'à traduire *pharmakon* par *remède*, on respecte sans doute, plutôt que le vouloir-dire de

41. Cf. en particulier *République* II, 364 *a* sq. Lettre 7,333 *e*. Le problème est évoqué avec de très abondantes et précieuses références dans *la Musique dans l'œuvre de Platon* (p. 13 sq.) de E. Moutsopoulos, P. U. F., 1959.

Theuth, voire de Platon, ce que le roi dit que Theuth a dit, le trompant ou se trompant ainsi. Dès lors, le texte de Platon donnant la réponse du roi comme la vérité de la production de Theuth, et sa parole comme la vérité de l'écriture, la traduction par *remède* accuse la naïveté ou la supercherie de Theuth, *du point de vue du soleil*. De ce point de vue, Theuth a sans doute joué sur le mot, en interrompant, pour les besoins de sa cause, la communication entre les deux valeurs opposées. Mais le roi la restitue et la traduction n'en rend pas compte. Toutefois les deux interlocuteurs restent toujours, quoi qu'ils fassent et qu'ils le veuillent ou non, dans l'unité du même signifiant. Leur discours y joue, ce qui n'est plus le cas en français. *Remède*, plus que ne le feraient sans doute « médecine » ou « drogue », oblitère la référence virtuelle, dynamique, aux autres usages du même mot dans la langue grecque. Une telle traduction détruit surtout ce que nous appellerons plus loin l'écriture anagrammatique de Platon, interrompant les rapports qui s'y tissent entre différentes fonctions du même mot en différents lieux, rapports virtuellement mais nécessairement « citationnels ». Quand un mot s'inscrit comme la citation d'un autre sens de ce même mot, quand l'avant-scène textuelle du mot *pharmakon*, tout en signifiant *remède*, cite, ré-cite et donne à lire ce qui *dans le même mot* signifie, en un autre lieu et à une autre profondeur de la scène, *poison* (par exemple, car *pharmakon* veut dire encore d'autres choses), le choix d'un seul de ces mots français par le traducteur a pour premier effet de neutraliser le jeu citationnel, l'« anagramme », et à la limite tout simplement la textualité du texte traduit. Sans doute pourrait-on montrer, et nous tenterons de le faire le moment venu, que cette interruption du passage entre des valeurs contraires est lui-même déjà un effet de « platonisme », la conséquence d'un travail qui a déjà commencé dans le texte traduit, dans le rapport de « Platon » à sa « langue ». Il n'y a aucune contradiction entre cette proposition et la précédente. La textualité étant constituée de différences et de différences de différences, elle est par nature absolument hétérogène et compose sans cesse avec les forces qui tendent à l'annuler.

Il faudra donc accepter, suivre et analyser la composition de ces deux forces ou de ces deux gestes. Cette composition est même, en un certain sens, l'unique thème de cet essai. D'une part Platon

avance la décision d'une logique intolérante à ce passage entre les deux sens contraires d'un même mot, d'autant plus qu'un tel passage se révélera tout autre qu'une simple confusion, alternance ou dialectique des contraires. Et pourtant, d'autre part, le *pharmakon*, si notre lecture se confirme, constitue le milieu original de cette décision, l'élément qui la précède, la comprend, la déborde, ne s'y laisse jamais réduire et ne se sépare pas d'un mot (ou d'un appareil signifiant) unique, opérant dans le texte grec et platonicien. Toutes les traductions dans les langues héritières et dépositaires de la métaphysique occidentale ont donc sur le *pharmakon* un effet d'analyse qui le détruit violemment, le réduit à l'un de ses éléments simples en l'interprétant, paradoxalement, à partir de l'ultérieur qu'il a rendu possible. Une telle traduction interprétative est donc aussi violente qu'impuissante : elle détruit le *pharmakon* mais en même temps s'interdit de l'atteindre et le laisse intact en sa réserve.

La traduction par « remède » ne saurait donc être ni acceptée ni simplement refusée. Même si l'on croyait sauver ainsi le pôle « rationnel » et l'intention laudative, l'idée d'un bon usage de la science ou de l'art du médecin, on aurait encore toutes les chances de se laisser tromper par la langue. L'écriture ne vaut pas mieux selon Platon, comme remède que comme poison. Avant même que Thamous ne laisse tomber sa sentence péjorative, le remède est inquiétant en soi. Il faut en effet savoir que Platon suspecte le *pharmakon* en général, même quand il s'agit de drogues utilisées à des fins exclusivement thérapeutiques, même si elles sont maniées avec de bonnes intentions, et même si elles sont comme telles efficaces. Il n'y a pas de remède inoffensif. Le *pharmakon* ne peut jamais être simplement bénéfique.

Pour deux raisons et à deux profondeurs différentes. Tout d'abord parce que l'essence ou la vertu bienfaisantes d'un *pharmakon* ne l'empêchent pas d'être douloureux. Le *Protagoras* range les *pharmaka* parmi les choses qui peuvent être à la fois bonnes (*agatha*) et pénibles (*aniara*) (354 a). Le *pharmakon* est toujours pris dans le mélange (*sunmeikton*) dont parle aussi le *Philèbe* (46 a), par exemple cette *ubris*, cet excès violent et démesuré dans le plaisir qui fait crier les intempérants comme des fous (45 e), et « le soulagement que donnent aux galeux la friction et tous traite-

ments pareils sans qu'il soit besoin d'autres remèdes (*ouk alles deomena pharmaxeôs*) ». Cette douloureuse jouissance, liée à la maladie tout autant qu'à son apaisement, est un *pharmakon* en soi. Elle participe à la fois du bien et du mal, de l'agréable et du désagréable. Ou plutôt c'est dans sa masse que se dessinent ces oppositions.

Puis, plus profondément, au-delà de la douleur, le remède pharmaceutique est essentiellement nuisible parce qu'artificiel. En cela Platon suit la tradition grecque et plus précisément les médecins de Cos. Le *pharmakon* contrarie la vie naturelle : non seulement la vie quand aucun mal ne l'affecte, mais même la vie malade, ou plutôt la vie de la maladie. Car Platon croit à la vie naturelle et au développement normal, si l'on peut dire, de la maladie. Dans le *Timée*, la maladie naturelle est comparée, comme le *logos* dans le *Phèdre*, on s'en souvient, à un organisme vivant qu'il faut laisser se développer selon ses normes et ses formes propres, ses rythmes et articulations spécifiques. Dévoyant le déploiement normal et naturel de la maladie, le *pharmakon* est donc l'ennemi du vivant en général, qu'il soit sain ou malade. On doit s'en souvenir, et Platon nous y invite, quand l'écriture est proposée comme *pharmakon*. Contraire à la vie, l'écriture — ou, si l'on veut, le *pharmakon* — ne fait que *déplacer* voire *irriter* le mal. Telle sera, en son schéma logique, l'objection du roi à l'écriture : sous prétexte de suppléer la mémoire, l'écriture rend encore plus oublieux; loin d'accroître le savoir, elle le réduit. Elle ne répond pas au besoin de la mémoire, vise à côté, ne consolide pas la *mnèmè*, seulement l'*hypomnesis*. Elle agit donc bien comme tout *pharmakon*. Et si la structure formelle de l'argumentation est bien la même, dans les deux textes que nous allons maintenant mettre en regard; si dans les deux cas, ce qui est censé produire le positif et annuler le négatif ne fait que *déplacer* et à la fois *multiplier* les effets du négatif, conduisant à prolifération le manque qui fut sa cause, cette nécessité est inscrite dans le *signe pharmakon*, que Robin (par exemple) démembre, ici en remède et là en drogue. Nous disons bien le *signe pharmakon*, voulant marquer par là qu'il s'agit *indissociablement* d'un signifiant et d'un concept signifié.

A) Dans le *Timée*, qui s'écarte, dès ses premières pages, dans la distance entre l'Égypte et la Grèce, comme entre l'écriture et la parole (« Vous autres, Grecs, vous êtes toujours des enfants : un Grec n'est jamais vieux », alors qu'en Égypte, « depuis l'antiquité, tout est écrit » : *panta gegrammena*) Platon démontre que, parmi les mouvements du corps, le meilleur est le mouvement naturel, celui qui, spontanément, du dedans, « naît en lui par son action propre » :

« Or, parmi les mouvements du corps, le meilleur est celui qui naît en lui par son action propre, car c'est le plus conforme aux mouvements de l'Intelligence et à celui du Tout. Celui qui est provoqué par une autre cause est plus mauvais ; mais le plus mauvais de tous est celui qui meut partiellement, par l'action d'une cause *étrangère*, un corps qui gît et se repose. Par suite, de tous les moyens de purifier et de disposer le corps, le meilleur est celui qui s'obtient par les exercices gymnastiques. Le second après celui-là consiste dans le balancement rythmé qui nous est imprimé par un bateau, ou quand nous nous faisons porter d'une façon quelconque, sans fatigue. La troisième forme, qui peut être parfois très utile quand on est contraint de l'employer, mais dont jamais un homme de bon sens ne doit faire usage sans nécessité, est la médication par l'emploi des drogues dépuratives (*tes pharmakeutikes katharseôs*). Car il ne faut pas irriter les maladies par des remèdes (*ouk erethisteon pharmakeiais*), quand elles n'offrent pas de grands dangers. En effet, la composition (*sustasis*) des maladies ressemble, en un certain sens, à la nature du vivant (*tè tôn zoôn phusei*). Or la composition de l'être vivant comporte, pour chaque espèce, certains délais de vie définis. Chaque vivant naît, avec en soi une certaine durée d'existence assignée par le destin, les accidents dus à la nécessité mis à part... Il en va de même pour la composition des maladies. Si par l'action de drogues (*pharmakeiais*), on met fin à la maladie avant le terme fixé, de maladies légères naissent alors, d'ordinaire, des maladies plus graves, et, de maladies en petit nombre, des maladies plus nombreuses. C'est pourquoi toutes les choses de ce genre doivent être gouvernées

par le régime, dans la mesure où l'on en a le loisir, mais il ne faut pas, en se droguant (*pharmakeuonta*), irriter un mal capricieux » (89 a d).

On aura remarqué que :

1. La nocivité du *pharmakon* est accusée au moment précis où tout le contexte semble autoriser sa traduction par « remède » plutôt que par poison.

2. La maladie naturelle du vivant est définie en son essence comme *allergie*, réaction à l'agression d'un élément étranger. Et il est nécessaire que le concept le plus général de la maladie soit l'allergie dès lors que la vie naturelle du corps ne doit obéir qu'à ses mouvements propres et endogènes.

3. De même que la santé est auto-nome et auto-mate, la maladie « normale » manifeste son autarcie en opposant aux agressions pharmaceutiques des réactions *métastatiques* qui déplacent le lieu du mal, éventuellement pour en renforcer et multiplier les points de résistance. La maladie « normale » se défend. En échappant ainsi aux contraintes supplémentaires, à la pathogénie surajoutée du *pharmakon*, la maladie suit son cours.

4. Ce schéma implique que le vivant soit fini (et son mal aussi) : qu'il puisse donc avoir rapport à son autre dans le mal d'allergie et qu'il ait une durée limitée, que la mort soit déjà inscrite, prescrite dans sa structure, dans ses « triangles constitutifs ». (« En effet, dès le principe, les triangles constitutifs de chaque espèce ont été façonnés avec la propriété de pouvoir suffire jusqu'à un terme de temps donné, terme au-delà duquel jamais la vie ne saurait se prolonger. » *Ibid.*) L'immortalité et la perfection d'un vivant consistent à n'avoir rapport à aucun dehors. C'est le cas de Dieu (cf. *République*, II, 381 b c). Dieu n'a pas d'allergie. La santé et la vertu (*ugieia kai aretè*) qui sont souvent associées quand il s'agit du corps et, analogiquement, de l'âme (cf. *Gorgias* 479 b), procèdent toujours du dedans. Le *pharmakon* est ce qui, survenant toujours du dehors, agissant comme le dehors lui-même, n'aura jamais de vertu propre et définissable. Mais comment exclure ce parasite supplémentaire en maintenant la limite, disons le triangle ?

B) Le système de ces quatre traits se reconstitue lorsque, dans le *Phèdre*, le roi déprime et déprécie le *pharmakon* de l'écriture, mot qu'il ne faudra donc pas se hâter, là encore, de recevoir comme une métaphore, sauf à laisser à la possibilité métaphorique toute sa puissance d'énigme.

Peut-être pouvons-nous maintenant lire la réponse de Thamus :

« Et le roi de répliquer : “ Incomparable maître ès arts, ô Theuth (*O tekhnikôtatè Theuth*), autre est l'homme qui est capable de donner le jour à l'institution d'un art; autre, celui qui l'est d'apprécier ce que cet art comporte de préjudice ou d'utilité pour les hommes qui devront en faire usage. A cette heure, voici qu'en ta qualité de père des caractères de l'écriture (*pater ôn grammatôn*), tu leur as, par complaisance pour eux, attribué tout le contraire (*tourantion*) de leurs véritables effets! Car cette connaissance aura, pour résultat, chez ceux qui l'auront acquise, de rendre leurs âmes oublieuses, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire (*lethen men en psuchais parexei mnênes amêlêtésiâ*) : mettant en effet leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères (*dia pistin graphês exothen up'allotriôn tupôn*), non du dedans et grâce à eux-mêmes qu'ils se remémoreront les choses (*ouk endothen autous upb'autôn anamimneskomenous*). Ce n'est donc pas pour la mémoire, c'est pour la remémoration que tu as découvert un remède (*oukoim mnênes, alla upomneseôs, pharmakon eures*). Quant à l'instruction (*Sophias dê*), c'en est la semblance (*doxan*) que tu procures à tes élèves, et non point la réalité (*aletheian*) : lorsqu'en effet avec ton aide ils regorgeront de connaissances sans avoir reçu d'enseignement, ils sembleront être bons à juger de mille choses, au lieu que la plupart du temps ils sont dénués de tout jugement; et ils seront en outre insupportables, parce qu'ils seront des semblants d'hommes instruits (*doxosophoi*) au lieu d'être des hommes instruits (*anti sophôn*)! ” (274 e-275 b). »

Le roi, le père de la parole, a ainsi affirmé son autorité sur le

père de l'écriture. Et il l'a fait sévèrement, sans manifester à l'égard de celui qui occupe la position de son fils, cette indulgence complaisante qui liait Theuth à ses propres enfants, à ses « caractères ». Thamous se presse, multiplie les réserves et ne veut visiblement laisser à Theuth aucun espoir.

Pour que l'écriture produise, comme il le dit, l'effet « inverse » de celui qu'on pouvait en attendre, pour que ce *pharmakon* se révèle, à l'usage, nuisible, il faut bien que son efficace, sa puissance, sa *dynamis* soit ambiguë. Comme il est dit du *pharmakon* dans le *Protagoras*, le *Philèbe*, le *Timée*. Or cette ambiguïté, Platon, par la bouche du roi, veut la maîtriser, en dominer la Définition dans l'opposition simple et tranchée : du bien et du mal, du dedans et du dehors, du vrai et du faux, de l'essence et de l'apparence. Qu'on relise les attendus du jugement royal, on y retrouvera cette série d'oppositions. Et mise en place de telle sorte que le *pharmakon*, ou, si l'on veut, l'écriture, ne puisse qu'y tourner en rond : c'est en apparence que l'écriture est bienfaisante pour la mémoire, l'aidant de l'intérieur, par son mouvement propre, à connaître le vrai. Mais en vérité, l'écriture est essentiellement mauvaise, extérieure à la mémoire, productrice non de science mais d'opinion, non de vérité mais d'apparence. Le *pharmakon* produit le jeu de l'apparence à la faveur duquel il se fait passer pour la vérité, etc.

Mais alors que dans le *Philèbe* et le *Protagoras*, le *pharmakon*, parce qu'il est douloureux, paraît mauvais alors qu'il est bénéfique, ici, dans le *Phèdre* comme dans le *Timée*, il se donne pour un remède bienfaisant alors qu'il est en vérité nuisible. Une mauvaise ambiguïté est donc opposée à une bonne ambiguïté, une intention de mensonge à une simple apparence. Le cas de l'écriture est grave.

Il ne suffit pas de dire que l'écriture est pensée à partir de telles ou telles oppositions mises en série. Platon la pense, et tente de la comprendre, de la dominer à partir de l'*opposition* elle-même. Pour que ces valeurs contraires (bien/mal, vrai/faux, essence/apparence, dedans/dehors, etc.) puissent s'opposer, il faut que chacun des termes soit simplement *extérieur* à l'autre, c'est-à-dire que l'une des oppositions (dedans/dehors) soit déjà accréditée comme la matrice de toute opposition possible. Il faut que l'un des éléments du système (ou de la série) vaille aussi comme possi-

bilité générale de la systématique ou de la sérialité. Et si l'on en venait à penser que quelque chose comme le *pharmakon* — ou l'écriture —, loin d'être dominé par ces oppositions, en ouvre la possibilité sans s'y laisser comprendre; si l'on en venait à penser que c'est seulement à partir de quelque chose de tel que l'écriture — ou que le *pharmakon* — que peut s'annoncer l'étrange différence entre le dedans et le dehors; si par conséquent l'on en venait à penser que l'écriture comme *pharmakon* ne se laisse pas assigner simplement un site dans ce qu'elle situe, ne se laisse pas subsumer sous les concepts qui à partir d'elle se décident, n'abandonne que son fantôme à la logique qui ne peut vouloir la dominer qu'à procéder encore d'elle-même, il faudrait alors *plier* à d'étranges mouvements ce qu'on ne pourrait même plus appeler simplement la logique ou le discours. D'autant plus que ce qu'imprudemment nous venons de nommer *fantôme* ne peut plus être, avec la même assurance, distingué de la vérité, de la réalité, de la chair vivante, etc. Il faut accepter que, d'une certaine manière, laisser son fantôme, ce soit pour une fois ne rien sauver.

Ce petit exercice aura suffi, sans doute, à en avertir le lecteur : l'explication avec Platon, telle qu'elle s'esquisse en ce texte, est déjà soustraite aux modèles reconnus du commentaire, de la reconstitution généalogique ou structurale d'un système, qu'elle entende corroborer ou réfuter, confirmer ou « renverser », opérer un retour - à - Platon ou l' « envoyer promener » à la manière encore platonisante du *khairein*. Il s'agit ici de tout autre chose. De cela aussi mais encore de tout autre chose. Qu'on relise, si l'on en doute, le paragraphe précédent. Tous les modèles de lecture classique y sont en un point excédés, précisément au point de leur appartenance au dedans de la série. Étant entendu que l'excès n'est pas une *simple* sortie *hors* de la série puisque nous savons que ce geste tombe sous une catégorie de la série. L'excès — mais peut-on encore l'appeler ainsi? — n'est qu'un *certain* déplacement de la série. Et un certain *repli* — nous le nommerons plus tard *remarque* — dans la série de l'opposition, voire dans sa dialectique. Nous ne pouvons encore le qualifier, le nommer, le comprendre sous un simple concept sans le manquer aussitôt. Ce déplacement fonctionnel qui intéresse moins des identités conceptuelles significées que des différences (et nous le verrons, des « simu-

lacles »), il faut le faire. Il s'écrit. Il faut donc d'abord le lire.

Si l'écriture produit, selon le roi et sous le soleil, l'effet inverse de celui qu'on lui prête, si le *pharmakon* est néfaste, c'est que, comme celui du *Timée*, il n'est pas d'ici. Il vient de là-bas, il est extérieur ou étranger : au vivant, qui est l'ici-même du dedans, au *logos* comme *ζῶν* qu'il prétend secourir ou suppléer. Les empreintes (*tupoi*) de l'écriture ne s'inscrivent pas cette fois, comme dans l'hypothèse du *Théétète* (191 sq.), en creux dans la cire de l'âme, répondant ainsi aux mouvements spontanés, autochtones, de la vie psychique. Sachant qu'il peut confier ou abandonner ses pensées au dehors, à la consigne, aux marques physiques, spatiales et superficielles qu'on met à plat sur une tablette, celui qui disposera de la *tekhne* de l'écriture se reposera sur elle. Il saura qu'il peut s'absenter sans que les *tupoi* cessent d'être là, qu'il peut les oublier sans qu'ils quittent son service. Ils le représenteront même s'il les oublie, ils porteront sa parole même s'il n'est plus là pour les animer. Même s'il est mort, et seul un *pharmakon* peut détenir un tel pouvoir, sur la mort sans doute mais aussi en collusion avec elle. Le *pharmakon* et l'écriture, c'est donc bien toujours une question de vie ou de mort.

Peut-on dire sans anachronisme conceptuel — et donc sans faute grave de lecture — que les *tupoi* sont les représentants, les suppléants *physiques* du *psychique* absent ? Il faudrait plutôt penser que les traces écrites ne relèvent même plus de l'ordre de la *physis* parce qu'elles ne sont pas vivantes. Elles ne poussent pas ; pas plus que ce qu'on aura ensemencé, comme le dira Socrate dans un instant, avec un roseau (*kalamos*). Elles font violence à l'organisation naturelle et autonome de la *mnèmè*, en laquelle *physis* et *psuchè* ne s'opposent pas. Si l'écriture appartient à la *physis*, n'est-ce pas à tel moment de la *physis*, à tel mouvement nécessaire par lequel sa vérité, la production de son apparaître aime, dit Héraclite, à s'abriter en sa crypte ? « Cryptogramme » condense en un seul mot la proposition d'un pléonasme.

Si l'on croit donc le roi sur parole, c'est cette vie de la mémoire que le *pharmakon* de l'écriture viendrait hypnotiser : la fascinant, la faisant sortir alors de soi et la mettant en sommeil dans le monument. Confiante dans la permanence et l'indépendance de ses *types* (*tupoi*), la mémoire s'endormira, ne se tiendra plus, ne

tiendra plus à se tenir tendue, présente, au plus proche de la vérité des étants. Médusée par ses gardiens, par ses propres signes, par les types commis à la garde et surveillance du savoir, elle se laissera engloutir par *Lèthè*, envahir par l'oubli et le non-savoir⁴². Il ne faut pas ici séparer mémoire et vérité. Le mouvement de *laletheia* est de part en part déploiement de *mnèmè*. De la mémoire vivante, de la mémoire comme la vie psychique en tant qu'elle se présente à elle-même. Les puissances de la *Lèthè* accroissent simultanément les domaines de la mort, de la non-vérité, du non-savoir. C'est pourquoi l'écriture, du moins en tant qu'elle rend les « âmes oublieuses », nous tourne du côté de l'inanimé et du non-savoir. Mais on ne peut dire que son essence la confonde simplement et *présentement* avec la mort et la non-vérité. Car l'écriture n'a pas d'essence ou de valeur propre, qu'elle soit positive ou négative. Elle se joue dans le simulacre. Elle mime en son type la mémoire, le savoir, la vérité. etc. C'est pourquoi les hommes d'écriture comparaissent, sous l'œil de dieu, non pas comme des savants (*sophoi*) mais en vérité comme des prétendus ou soi-disant savants (*doxo-sophoi*).

C'est la définition du sophiste selon Platon. Car ce réquisitoire contre l'écriture accuse au premier chef la sophistique; on peut l'inscrire dans l'interminable procès entamé par Platon, sous le nom de philosophie, contre les sophistes. L'homme qui se repose sur l'écriture, qui se vante des pouvoirs et des savoirs qu'elle lui assure, ce simulateur démasqué par *Thamios* a tous les traits du sophiste : « imitateur de celui qui sait », dit *le Sophiste* (*mimetès tou sophou*, 268 c). Celui que nous pourrions appeler le graphocrate ressemble comme un frère au sophiste *Hippias* tel qu'il est campé dans l'*Hippias mineur* : se glorifiant de savoir tout et tout faire. Et d'abord — ce que *Socrate*, par deux fois, en deux dialogues, feint ironiquement d'avoir oublié dans l'énumération — s'entendant mieux que personne en mnémonique ou en mnémotechnie. C'est même le pouvoir auquel il tient le plus :

42. Nous renvoyons ici en particulier au texte si riche de Jean-Pierre Vernant (qui aborde ces problèmes avec de tout autres intentions) : « Aspects mythiques de la mémoire et du temps », in *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Maspéro, 1965. Sur le mot *Tupos*, ses rapports avec *perigraphè* et *paradeigma*, cf. A. von Blumenthal, *Tupos und Paradeigma*, cité par P. M. Schuhl, in *Platon et l'art de son temps*, P. U. F., 1952, p. 18, n. 4.

SOCRATE : Par conséquent, en astronomie aussi, c'est le même homme qui dit vrai et qui trompe.

HIPPIAS : Cela paraît vrai.

SOCRATE : Eh bien, Hippias, procède ainsi à loisir pour toutes les sciences, et vois s'il n'en est pas de même de toutes. Justement, tu es le plus habile (*sophôtatos*) des hommes dans toutes également. Ne t'ai-je pas entendu t'en vanter, quand tu énumérais la variété vraiment enviable de tes aptitudes sur la place publique, près des comptoirs des banquiers ? [...] En outre, tu annonçais que tu apportais des poèmes, épopées, tragédies, dithyrambes, que sais-je encore ? beaucoup de discours en prose de toute espèce. Tu ajoutais, à propos des sciences dont je parlais à l'instant, que tu t'y entendais mieux que personne, ainsi qu'aux rythmes, aux modes musicaux, à la grammaire, et à quantité d'autres choses, si je m'en souviens bien. Ah ! j'oubliais, je crois, la mnémotechnie, dont tu te fais le plus d'honneur ; et combien d'autres choses, sans doute, qui ne me reviennent pas ! Mais voici ce que je veux dire : dans toutes les sciences que tu possèdes — combien nombreuses ! — et dans les autres, dis-moi, après ce que nous venons de constater ensemble, en trouves-tu une seule où celui qui dit vrai soit autre que celui qui trompe où ce ne soit pas un seul et même homme ? Vois, considère toutes les formes d'habileté, toutes les roueries, tout ce que tu voudras ; tu n'en trouveras pas, mon ami ; car il n'y en a pas. S'il y en a une, nomme-la.

HIPPIAS : Je n'en vois pas, Socrate, pour le moment.

SOCRATE : Et tu n'en verras jamais, à mon avis. Si donc je dis vrai, tu te rappelles, Hippias, ce qui résulte de notre examen.

HIPPIAS : Je n'ai pas bien présent à l'esprit ce que tu veux dire, Socrate.

SOCRATE : C'est apparemment que tu n'emploies pas ta mnémotechnie... (368 a d).

Le sophiste vend donc les signes et les insignes de la science : non pas la mémoire elle-même (*mnèmè*), seulement les monuments (*hypomnémata*), les inventaires, les archives, les citations, les copies, les récits, les listes, les notes, les doubles, les chroniques, les généa-

logies, les références. Non pas la mémoire mais les mémoires. Il répond ainsi à la demande des jeunes gens riches et c'est là qu'il est le plus applaudi. Après avoir avoué que les jeunes admirateurs ne peuvent souffrir de l'entendre parler de la plus belle partie de sa science (*Hippias majeur*, 285 d), le sophiste doit tout dire à Socrate :

SOCRATE : Alors dis-moi donc toi-même quels sont ces sujets sur lesquels ils t'écoutent avec plaisir et applaudissement; car je ne le devine pas.

HIPPIAS : Les généalogies, Socrate; celles des héros et des hommes; les récits relatifs à l'antique fondation des cités; et, d'une manière générale, tout ce qui se rapporte à l'antiquité; si bien que j'ai dû, à cause d'eux, étudier et travailler toutes ces questions.

SOCRATE : Il est heureux pour toi, Hippias, qu'ils ne soient pas curieux de connaître la liste des archontes depuis Solon : car tu aurais eu fort à faire pour te la mettre dans la tête.

HIPPIAS : Pourquoi, Socrate? Il me suffit d'entendre une fois cinquante noms de suite pour les retenir.

SOCRATE : C'est vrai; j'oubliais que la mnémonique est ta partie... (285 d e).

En vérité, le sophiste fait semblant de tout savoir, sa « poly-mathie » (*Sophiste*, 232 a) n'est jamais qu'une apparence. En tant qu'elle *prête la main* à l'hypomnésie et non à la mémoire vive, l'écriture est donc elle aussi étrangère à la vraie science, à l'anamnèse en son mouvement proprement psychique, à la vérité dans le processus de sa (de la) présentation, à la dialectique. L'écriture peut seulement les *mimer*. (On pourrait montrer, mais nous ferons ici l'économie d'un tel développement, que la problématique qui lie aujourd'hui, et ici même, l'écriture à la (mise en) question de la vérité, aussi bien que de la pensée et de la parole à elle ordonnées, doit nécessairement exhumer, sans toutefois s'y limiter, les monuments conceptuels, les vestiges du champ de bataille, les repères marquant les lieux d'affrontement entre la sophistique et la philosophie, et, d'une manière plus générale, tous les contreforts élevés par le platonisme. A bien des égards, et d'un point de vue qui ne couvre pas tout le champ, nous sommes aujourd'hui à la veille du

platonisme. Qu'on peut aussi naturellement penser comme un lendemain du hegelianisme. En ce point, la *philosophia*, l'*epistémé* ne sont pas « renversées », « refusées », « freinées », etc. au nom de quelque chose comme l'écriture; bien au contraire. Mais elles sont, selon un rapport que la philosophie nommerait *simulacre*, selon un excès plus subtil de la vérité, assumées et en même temps déplacées dans un tout autre champ, où l'on pourra encore, mais seulement, « mimer le savoir absolu » selon le mot de Bataille, dont le nom nous dispensera ici de tout un réseau de références.)

La ligne de front qui s'inscrit violemment entre le platonisme et son autre le plus proche, en l'espèce de la sophistique, est loin d'être unie, continue, comme tendue entre deux espaces homogènes. Son dessin est tel que, par une indécision systématique, les parties et les partis échangent fréquemment leurs places respectives, imitent les formes et empruntent les chemins de l'adversaire. Ces permutations sont donc possibles et si elles doivent bien s'inscrire sur un terrain commun, la dissension reste sans doute interne et repousse dans une ombre absolue quelque tout-autre de la sophistique *et* du platonisme, quelque résistance sans commune mesure avec toute cette commutation.

Contrairement à ce que nous avons plus haut laissé croire, on aura aussi de bonnes raisons de penser que le réquisitoire contre l'écriture ne vise pas en premier lieu la sophistique. Au contraire, il semble parfois en procéder. Exercer la mémoire, au lieu de confier des traces au dehors, n'est-ce pas la recommandation impérieuse et classique des sophistes? Platon s'approprierait donc, ici encore, comme il le fait souvent, une argumentation des sophistes. Ici encore, il la retournerait contre eux. Et plus loin, après le jugement royal, tout le discours de Socrate, nous l'analyserons maille par maille, est tissé de schémas et de concepts issus de la sophistique.

Il faudra donc reconnaître minutieusement le passage de la frontière. Et bien entendre que cette lecture de Platon n'est à aucun moment animée par quelque slogan ou mot d'ordre du genre « retour-aux-sophistes ».

Ainsi, dans les deux cas, des deux côtés, on suspecte l'écriture et l'on prescrit l'éveil exercé de la mémoire. Ce que Platon vise donc dans la sophistique, ce n'est pas le recours à la mémoire, mais dans un tel recours, la substitution de l'aide-mémoire à la

mémoire vive, de la prothèse à l'organe, la perversion qui consiste à remplacer un membre par une chose, ici à substituer le « par-cœur » mécanique et passif à la réanimation active du savoir, à sa reproduction présente. La limite (entre le dedans et le dehors, le vivant et le non-vivant) ne sépare pas simplement la parole et l'écriture mais la mémoire comme dévoilement (re-)produisant la présence et la re-mémoration comme répétition du monument : la vérité et son signe, l'étant et le type. Le « dehors » ne commence pas à la jointure de ce que nous appelons aujourd'hui le psychique et le physique mais au point où la *mnèmè*, au lieu d'être présente à soi dans sa vie, comme mouvement de la vérité, se laisse supplanter par l'archive, se laisse évincer par un signe de re-mémoration ou de com-mémoration. L'espace de l'écriture, l'espace comme écriture s'ouvre dans le mouvement violent de cette suppléance, dans la différence entre *mnèmè* et *hypomnèsis*. Le dehors est déjà dans le travail de la mémoire. Le mal s'insinue dans le rapport à soi de la mémoire, dans l'organisation générale de l'activité mnésique. La mémoire est par essence finie. Platon le reconnaît en lui attribuant la vie. Comme à tout organisme vivant, nous l'avons vu, il lui assigne des limites. Une mémoire sans limite ne serait d'ailleurs pas une mémoire mais l'infinité d'une présence à soi. Toujours la mémoire a donc déjà besoin de signes pour se rappeler le non-présent auquel elle a nécessairement rapport. Le mouvement de la dialectique en témoigne. La mémoire se laisse ainsi contaminer par son premier dehors, par son premier suppléant : l'*hypomnèsis*. Mais ce dont rêve Platon, c'est d'une mémoire sans signe. C'est-à-dire sans supplément. *Mnèmè* sans *hypomnèsis*, sans *pharmakon*. Et cela au moment même et pour la raison même qu'il appelle *rêve* la confusion de l'hypothétique et de l'anhypothétique dans l'ordre de l'intelligibilité mathématique (*République*, VII, 533 b).

Pourquoi le supplément est-il dangereux ? Il ne l'est pas, si l'on peut dire, en soi, dans ce qui en lui pourrait se présenter comme une chose, comme un étant-présent. Il serait alors rassurant. Le supplément, ici, n'est pas, n'est pas un étant (*on*). Mais il n'est pas non plus un simple non-étant (*mé on*). Son glissement le dérobe à l'alternative simple de la présence et de l'absence. Tel est le danger. Et ce qui permet toujours au type de se faire passer pour l'original. Dès que le dehors d'un supplément s'est ouvert, sa

structure implique qu'il puisse lui-même se faire « typer », remplacer par son double, et qu'un supplément de supplément soit possible et nécessaire. Nécessaire parce que ce mouvement n'est pas un accident sensible et « empirique », il est lié à l'idéalité de l'*eidos*, comme possibilité de la répétition du même. Et l'écriture apparaît à Platon (et après lui à toute la philosophie qui se constitue comme telle dans ce geste) comme cet *entraînement* fatal du redoublement : supplément de supplément, signifiant d'un signifiant, représentant d'un représentant. (Série dont il n'est pas encore nécessaire — mais nous le ferons plus loin — de faire *sauter* le premier terme ou plutôt la première structure et d'en faire apparaître l'irréductibilité.) Il va de soi que la structure et l'histoire de l'écriture *phonétique* ont joué un rôle décisif dans la détermination de l'écriture comme redoublement du signe, comme signe de signe. Signifiant du signifiant phonique. Alors que ce dernier se tiendrait dans la proximité animée, dans la présence vivante de *mnèmè* ou de *psuchè*, le signifiant graphique, qui le reproduit ou l'imité, s'en éloigne d'un degré, tombe hors de la vie, entraîne celle-ci hors d'elle-même et la met en sommeil dans son double typé. D'où les deux méfaits de ce *pharmakon* : il engourdit la mémoire et s'il est secourable, ce n'est pas pour *mnèmè* mais pour *hypomnèsis*. Au lieu de réveiller la vie dans son original, « en personne », il peut tout au plus restaurer les monuments. Poison débilitant pour la mémoire, remède ou reconstituant pour ses signes extérieurs, ses *symptômes*, avec tout ce que ce mot peut connoter en grec : événement empirique, contingent, superficiel, généralement de chute ou d'affaissement, se distinguant, comme un indice, de ce à quoi il renvoie. Ton écriture ne guérit que le symptôme, disait déjà le roi, de qui nous tenons de savoir la différence infranchissable entre l'essence du symptôme et l'essence du signifié; et que l'écriture appartient à l'ordre et à l'extériorité du symptôme.

Ainsi, bien que l'écriture soit extérieure à la mémoire (intérieure), bien que l'hypomnésie ne soit pas la mémoire, elle l'affecte et l'hypnotise en son dedans. Tel est l'effet de ce *pharmakon*. Extérieure, l'écriture ne devrait pourtant pas toucher à l'intimité ou à l'intégrité de la mémoire psychique. Et pourtant, comme le feront Rousseau et Saussure, cédant à la même nécessité, sans toutefois y lire d'autres rapports entre l'intime et l'étranger, Platon main-

tient et l'extériorité de l'écriture et son pouvoir de pénétration maléfique, capable d'affecter ou d'infecter le plus profond. Le *pharmakon* est ce supplément dangereux qui entre par effraction dans cela même qui voudrait avoir pu s'en passer et qui se laisse à la fois frayer, violenter, combler et remplacer, compléter par la trace même dont le présent s'augmente en y disparaissant.

Si, au lieu de méditer la structure qui rend possible une telle supplémentarité, si au lieu surtout de méditer la réduction par laquelle « Platon-Rousseau-Saussure » tente en vain de la maîtriser dans un étrange « raisonnement », on se contentait d'en faire apparaître la « contradiction logique », il faudrait y reconnaître le fameux « raisonnement du chaudron », celui-là même que Freud rappelle dans la *Traumdeutung* pour en illustrer la logique du rêve. Voulant mettre toutes les chances de son côté, le plaideur accumule les arguments contradictoires : 1. Le chaudron que je vous rends est neuf ; 2. Les trous y étaient déjà quand vous me l'avez prêté ; 3. Vous ne m'avez d'ailleurs jamais prêté de chaudron. De même : 1. L'écriture est rigoureusement extérieure et inférieure à la mémoire et à la parole vives, qui en sont donc intactes. 2. Elle leur est nuisible parce qu'elle les endort et les infecte dans leur vie même qui serait intacte sans elle. Il n'y aurait pas de trous de mémoire et de parole sans l'écriture. 3. D'ailleurs, si on a fait appel à l'hypomnésie et à l'écriture, ce n'est pas pour leur valeur propre, c'est parce que la mémoire vivante est finie, qu'elle avait déjà des trous avant même que l'écriture n'y laisse ses traces. L'écriture n'a aucun effet sur la mémoire.

L'opposition entre *mnèmè* et *hypomnèsis* commanderait donc le sens de l'écriture. Il nous apparaîtra que cette opposition fait système avec toutes les grandes oppositions structurales du platonisme. Ce qui se joue à la limite entre ces deux concepts, c'est par conséquent quelque chose comme la décision majeure de la philosophie, celle par laquelle elle s'institue, se maintient et contient son fond advers.

Or entre *mnèmè* et *hypomnèsis*, entre la mémoire et son supplément, la limite est plus que subtile, à peine perceptible. De part et d'autre de cette limite, il s'agit de *répétition*. La mémoire vive répète la présence de l'*eidos* et la vérité est aussi la possibilité de la répétition dans le rappel. La vérité dévoile l'*eidos* ou l'*ontôs on*, c'est-à-dire ce

qui peut être imité, reproduit, répété dans son identité. Mais dans le mouvement anamnésique de la vérité, ce qui est répété doit se présenter comme tel, comme ce qu'il est, dans la répétition. Le vrai est répété, est le répété de la répétition, le représenté présent dans la représentation. Il n'est pas le répétant de la répétition, le signifiant de la signification. Le vrai est la présence de l'*eidós* signifié.

Or de même que la dialectique, déploiement de l'anamnèse, la sophistique, déploiement de l'hypomnèse, suppose la possibilité de la répétition. Mais elle se tient cette fois de l'autre côté, sur l'autre face, pourrait-on dire, de la répétition. Et de la signification. Ce qui se répète, c'est le répétant, l'imitant, le signifiant, le représentant, à l'occasion en l'absence de *la chose même* qu'ils paraissent rééditer, et sans l'animation psychique ou mnésique, sans la tension vivante de la dialectique. Or l'écriture serait bien la possibilité pour le signifiant de se répéter tout seul, machinalement, sans âme qui vive pour le soutenir et l'assister dans sa répétition, c'est-à-dire sans que la vérité nulle part ne *se présente*. La sophistique, l'hypomnésie, l'écriture ne seraient donc séparées de la philosophie, de la dialectique, de l'anamnèse et de la parole vive que par l'épaisseur invisible, presque nulle, de telle *feuille* entre le signifiant et le signifié; la « feuille » : métaphore signifiante, notons-le, ou plutôt empruntée à la face signifiante, puisque la feuille comportant un recto et un verso s'annonce d'abord comme surface et support d'écriture. Mais du même coup, l'unité de cette feuille, du système de cette différence entre signifié et signifiant, n'est-ce pas aussi l'inséparabilité entre la sophistique et la philosophie? La différence entre signifié et signifiant est sans doute le schéma directeur à partir duquel le platonisme s'institue et détermine son opposition à la sophistique. S'inaugurant ainsi, la philosophie et la dialectique se déterminent en déterminant leur autre.

Cette complicité profonde dans la rupture a une première conséquence : l'argumentation du *Phèdre* contre l'écriture peut emprunter toutes ses ressources à Isocrate ou à Alcidas au moment où, les « transposant ⁴³ », elle retourne ses armes contre

43. Nous nous servons ici du mot de Diès et renvoyons à son étude sur *la Transposition platonicienne*, plus particulièrement à son chapitre 1, « la Transposition de la rhétorique », in *Autour de Platon*, t. II, p. 400.

la sophistique. Platon imite les imitateurs pour restaurer la vérité de ce qu'ils imitent : la vérité elle-même. Seule en effet la vérité comme présence (*ousia*) du présent (*on*) est ici discriminante. Et son pouvoir discriminant, qui commande ou, comme on voudra, est commandé par la différence entre signifié et signifiant, en reste en tout cas systématiquement inséparable. Or cette discrimination se subtilise elle-même jusqu'à ne séparer jamais, en dernière instance, que le même de soi, de son double parfait et presque indiscernable. Mouvement qui se produit tout entier dans la structure d'ambiguïté et de réversibilité du *pharmakon*.

Comment le dialecticien simule-t-il en effet celui qu'il dénonce comme le simulateur, comme l'homme du simulacre ? D'une part, les sophistes conseillaient, comme Platon, d'exercer la mémoire. Mais c'était, nous l'avons vu, pour pouvoir parler sans savoir, pour réciter sans jugement, sans souci de vérité, pour donner des signes. Plutôt pour les vendre. Par cette économie des signes, les sophistes sont bien des hommes d'écriture au moment où ils s'en défendent. Mais est-ce que Platon ne l'est pas aussi, par un effet de renversement symétrique ? Non seulement parce qu'il est écrivain (argument banal que nous spécifierons plus loin) et qu'il ne peut, ni en fait ni en droit, expliquer ce qu'est la dialectique sans appel à l'écriture ; non seulement parce qu'il juge que la répétition du même est nécessaire dans l'anamnèse, mais aussi parce qu'il la juge indispensable comme inscription dans le type. (Il est remarquable que *tupos* s'applique avec une égale pertinence à l'empreinte graphique et à l'*eidōs* comme modèle. Entre tant d'autres exemples, cf. *République*, III, 402 d.) Cette nécessité appartient d'abord à l'ordre de la loi et elle est posée par les *Lois*. Dans ce cas, l'identité immuable et pétrifiée de l'écriture ne s'ajoute pas à la loi signifiée ou à la règle prescrite comme un simulacre muet et stupide : elle en assure la permanence et l'identité avec la vigilance d'un gardien. Autre gardien des lois, l'écriture nous assure le moyen de revenir à loisir, autant de fois qu'il faudra, à cet objet idéal qu'est la loi. On pourra ainsi la scruter, l'interroger, la consulter, la faire parler sans altérer son identité. C'est exactement, avec les mêmes mots (*boetheia* notamment), l'envers, l'autre face du discours de Socrate dans le *Phèdre* :

CLINIAS : On ne saurait d'ailleurs trouver, pour une législation (*nomothesia*) intelligente, un plus grand secours (*boetheia*), puisque les prescriptions (*protagmata*) de la loi, une fois confiées à l'écriture (*en grammasi tethenta*), sont ainsi, pour tout le temps à venir, prêtes à rendre raison, vu qu'elles ne bougent aucunement. Aussi lors même qu'elles seraient, au début, difficiles à entendre, n'a-t-on pas lieu de s'en effrayer, car celui-là même qui est lent d'esprit pourra y revenir et les scruter, à plusieurs reprises, et ce n'est pas non plus leur longueur, si elles sont utiles, qui peut le moindrement justifier ce qui me paraîtrait, à moi, une impiété pour quelque homme que ce soit : se dispenser de prêter à cette démonstration toute l'assistance (*to mè ou boethein toutois tois logois*) dont il est capable (X, 891 a. Je cite toujours la traduction qui fait autorité, ici celle de Diès, en y ajoutant, quand cela nous intéresse, les mots grecs qui s'imposent, et en laissant le lecteur apprécier les habituels effets de traduction. Sur les rapports entre lois non-écrites et lois écrites, voir notamment VII, 793 b c).

Les mots grecs soulignés le montrent bien : les prostagmes de la loi ne peuvent être *posés* que dans l'écriture (*en grammasi tethenta*). La nomothésie est engrammatique. Le législateur est un écrivain. Et le juge est un lecteur. Passons au livre XII : « Sur elles toutes doit tenir fixé son regard le juge qui veut observer une justice impartiale ; il doit s'en procurer la lettre écrite (*grammata*) pour les étudier ; de toutes les sciences en effet, celle qui élève davantage l'esprit qui s'y applique est la science des lois, pourvu que les lois soient bien faites » (957 c).

Inversement, symétriquement, les rhéteurs n'avaient pas attendu Platon pour traduire l'écriture en jugement. Pour Isocrate ⁴⁴, pour

44. Si l'on tient, comme Robin, que le *Phèdre* est, malgré certaines apparences, « un réquisitoire contre la rhétorique d'Isocrate » (Introduction au *Phèdre*, éd. Budé, p. CLXXIII) et que ce dernier est plus soucieux, quoi qu'il dise, de *doxa* que d'*epistémè* (p. CLXXVIII), on ne se laissera plus étonner par le titre de son discours « *Contre les sophistes* ». Et d'y trouver par exemple ceci, dont la ressemblance formelle avec l'argument socratique est aveuglante : « Ce n'est pas seulement eux, mais ceux qui promettent d'enseigner l'éloquence publique (*tous politikous logous*) qu'il faut critiquer. Car ces derniers, sans se soucier aucunement de la vérité, pensent que la science

Alcidamas, le *logos* est aussi un vivant (*ζῶον*) dont la richesse, la vigueur, la souplesse, l'agilité sont limitées et contraintes par la rigidité cadavérique du signe écrit. Le type ne s'adapte pas avec toute la finesse requise aux données changeantes de la situation présente, à ce qu'elle peut avoir chaque fois d'unique et d'irremplaçable. Si la *présence* est la forme générale de l'étant, le *présent*, lui, est toujours autre. Or l'écrit, en tant qu'il se répète et reste identique à soi dans le type, ne se ploie pas en tous les sens, ne se plie pas aux différences entre les présents, aux nécessités variables, fluides, furtives de la psychagogie. Celui qui parle, au contraire, ne se soumet à aucun schème préétabli ; il conduit mieux ses signes ; il est là pour les accentuer, les infléchir, les retenir ou les lâcher selon les exigences du moment, la nature de l'effet cherché, la prise offerte par l'interlocuteur. Assistant ses signes dans leur opération, celui qui agit par la voix pénètre plus facilement dans l'âme du disciple pour y produire des effets toujours singuliers, la conduisant, comme s'il logeait en elle, où il l'entend. Ce n'est donc pas sa violence maléfique mais son impuissance essoufflée que

consiste à attirer le plus de gens possible par la faiblesse du salaire... [Il faut savoir qu'Isocrate pratiquait des tarifs très élevés ; et de quel prix était la vérité quand elle parlait par sa bouche]... Eux-mêmes inintelligents, ils croient que les autres le sont aussi, au point qu'écrivant leurs discours plus mal que certains profanes n'improvisent, ils promettent cependant de faire de leurs élèves des orateurs assez habiles pour ne laisser échapper dans leurs affaires aucun des arguments possibles. Dans ce pouvoir ils n'attribuent aucune part ni à l'expérience ni aux qualités naturelles du disciple, et ils prétendent lui transmettre la science du discours (*ten tōn logōn epistēmēn*) de la même façon que celle de l'écriture... Je m'étonne de voir jugés dignes d'avoir des disciples des gens qui, sans s'en apercevoir, ont donné comme exemple des procédés fixes pour un art créateur. En effet, eux exceptés, qui donc ignore que les lettres sont fixes et gardent la même valeur, de sorte que nous employons toujours les mêmes lettres pour le même objet tandis que c'est tout le contraire pour les paroles ? Ce qu'un homme a dit n'a pas la même utilité pour celui qui parle en second lieu ; et le plus habile en cet art est celui qui s'exprime comme le demande le sujet, mais en pouvant trouver des expressions absolument différentes de celles des autres. Et voici qui prouve le mieux la dissemblance de ces deux choses : les discours ne peuvent être beaux s'ils ne sont pas en accord avec les circonstances, adéquats au sujet et pleins de nouveauté ; mais les lettres n'ont jamais eu besoin de rien de tout cela. » Conclusion : il faut payer pour écrire. Les hommes d'écriture devraient ne jamais être payés. L'idéal : qu'ils y soient même toujours de leur poche. Qu'ils paient, puisqu'ils ont besoin de recevoir les soins des maîtres du *logos*. « Ainsi les gens qui emploient de tels exemples (*paradeigmasin* : les lettres) devraient bien plutôt payer que recevoir de l'argent, car ayant eux-mêmes besoin de soins attentifs, ils entreprennent de faire l'éducation des autres. » (*Kata tōn sophistōn*, XIII, 9, 10, 12, 13.)

les sophistes reprochent à l'écriture. A ce serviteur aveugle, à ses mouvements maladroits et errants, l'école attique (Gorgias, Isocrate, Alcidas) oppose la force du *logos* vivant, le grand maître, le grand pouvoir : *logos dunastes megas estin*, dit Gorgias dans l'*Éloge d'Hélène*. La dynastie de la parole peut être plus violente que celle de l'écriture, son effraction est plus profonde, plus pénétrante, plus diverse, plus sûre. Seul se réfugie dans l'écriture celui qui ne sait pas mieux parler que le premier venu. Alcidas le rappelle dans son traité « *sur ceux qui écrivent des discours* » et « *sur les sophistes* ». L'écriture comme consolation, compensation, remède pour la parole débile.

Malgré ces ressemblances, la condamnation de l'écriture ne s'engage pas chez les rhéteurs comme elle le fait dans le *Phèdre*. Si l'écrit est méprisé, ce n'est pas en tant que *pharmakon* venant corrompre la mémoire et la vérité. C'est parce que le *logos* est un *pharmakon* plus efficace. Ainsi le nomme Gorgias. En tant que *pharmakon*, le *logos* est à la fois bon et mauvais; il n'est pas commandé d'abord par le bien et la vérité. C'est seulement à l'intérieur de cette ambivalence et de cette indétermination mystérieuse du *logos*, et lorsqu'elle aura été reconnue, que Gorgias *détermine* la vérité comme *monde*, structure ou ordre, ajointement (*kosmos*) du *logos*. Par là il annonce sans doute le geste platonicien. Mais avant une telle détermination, nous sommes dans l'espace ambivalent et indéterminé du *pharmakon*, de ce qui dans le *logos* reste puissance, en puissance, n'est pas encore langage transparent du savoir. Si l'on était autorisé à le ressaisir dans des catégories ultérieures et précisément dépendantes de l'histoire ainsi ouverte, catégories *d'après la décision*, il faudrait parler ici de l'« irrationalité » du *logos* vivant, de son pouvoir d'envoûtement, de fascination médusante, de transformation alchimique qui l'apparente à la sorcellerie et à la magie. Sorcellerie (*goeteia*), psychagogie, tels sont les « faits et gestes » de la parole, du plus redoutable *pharmakon*. Dans son *Éloge d'Hélène*, Gorgias se sert de ces mots pour qualifier la puissance du discours :

« Les enchantements inspirés des dieux à travers les paroles (*ai gar entheoi dia logôn epoidai*) amènent le plaisir, remmènent le deuil. Ne faisant bientôt qu'un avec ce que l'âme pense,

la puissance de l'enchantement la séduit (*éthelxe*) et persuade et change par une fascination (*goeteiai*). Deux arts de magie et de fascination ont été découverts pour égarer l'âme et tromper l'opinion [...] Qu'est-ce qui empêche donc qu'un charme (*umnos*) ait pu surprendre Hélène, qui n'était pas jeune, avec la même violence qu'un enlèvement?... La parole, celle qui persuade l'âme, celle qu'elle a persuadée elle la contraint et à obéir aux choses dites et à consentir aux choses en cours. Le persuadeur pour autant qu'il a contraint est dans le tort, et la persuadée pour autant qu'elle a été contrainte par parole, le mal qu'on dit d'elle ne repose sur rien ⁴⁵! »

L'éloquence persuasive (*peithô*) est le pouvoir d'effraction, d'enlèvement, de séduction intérieure, de rapt invisible. C'est la force furtive elle-même. Mais en montrant qu'Hélène a cédé à la violence d'une parole (aurait-elle faibli devant une lettre?) en innocentant cette victime, Gorgias accuse le *logos* en son pouvoir de mensonge. Il veut, « en donnant de la logique (*logismon*) au discours (*toi logoi*), à la fois en finir avec l'accusation contre une femme si mal famée, et, en démontrant que les blâmeurs sont dans le faux, c'est-à-dire en montrant le vrai, mettre un terme à l'ignorance ».

Mais avant d'être dominé, dompté par le *kosmos* et l'ordre de la vérité, le *logos* est un vivant sauvage, une animalité ambiguë. Sa force magique, « pharmaceutique », tient à cette ambivalence et cela explique qu'elle soit disproportionnée à ce peu de chose qu'est une parole :

« Si c'est la parole qui l'a persuadée et a trompé son âme, il n'est pas non plus difficile à cet égard de la défendre et de ruiner l'accusation, ainsi : la parole exerce un grand pouvoir, elle qui, étant très peu de chose et qu'on ne voit pas du tout, accomplit des ouvrages très divins. Car elle peut apaiser la terreur et écarter le deuil, elle fait naître la joie et accroît la pitié... »

45. Je cite la traduction publiée dans *la Revue de poésie* (« La Parole dite », N° 90, octobre 1964). Sur ce passage de l'*Éloge*, sur les rapports de *thelgô* et *peithô*, du charme et de la persuasion, sur leur usage chez Homère, Eschyle et Platon, cf. Diès, *op. cit.*, p. 116-117.

La « persuasion entrant dans l'âme par le discours » tel est bien le *pharmakon* et tel est le nom dont se sert Gorgias :

« La puissance du discours (*ton logou dunamis*) a le même rapport (*ton auton dé logon*) à la disposition de l'âme (*pros ten tes psuchès taxin*) que la disposition des drogues (*tôn pharmakôn taxis*) à la nature des corps (*ten tôn somatôn physin*). De même que certaines drogues évacuent du corps certaines humeurs, chacune la sienne, et les unes arrêtent la maladie, les autres la vie; de même certains discours affligent, certains réjouissent; les uns terrorisent, les autres enhardissent les auditeurs; d'autres par une mauvaise persuasion droguent l'âme et l'ensorcellent (*ten psuchen epharmakeusan kai exegeoeteusan*). »

On aura réfléchi, au passage, que le rapport (l'analogie) entre le rapport *logos*/âme et le rapport *pharmakon*/corps est lui-même désigné comme *logos*. Le nom du rapport est le même que celui de l'un des termes. Le *pharmakon* est compris dans la structure du *logos*. Cette compréhension est une *domination* et une *décision*.

5. LE PHARMAKEUS

“ Si nul mal en effet ne nous blessait, nous n'aurions plus besoin de secours et il deviendrait évident par là que c'était le mal qui nous rendait le bien (*tagathon*) précieux et cher, parce que celui-ci était le remède (*pharmakon*) de la maladie qu'était le mal : mais la maladie supprimée, le remède n'a plus d'objet (*ouden dei pharmakou*). En est-il ainsi du bien?... — Il semble, dit-il, que ce soit la vérité. ”

Lysis, 220 c d.

Mais à ce titre, et si le *logos* est déjà un supplément pénétrant, Socrate, « celui qui n'écrit pas », n'est-il pas aussi un maître du

pharmakon? Et par là, ne ressemble-t-il pas à s'y méprendre à un sophiste? à un *pharmakeus*? à un magicien, à un sorcier, voire à un empoisonneur? Et même à ces imposteurs dénoncés par Gorgias? Les fils de ces complicités sont presque inextricables.

Socrate a souvent dans les dialogues de Platon le visage du *pharmakeus*. Le nom en est donné à Erôs par Diotime. Mais sous le portrait d'Erôs, on ne peut pas ne pas reconnaître les traits de Socrate, comme si Diotime, le regardant, proposait à Socrate le portrait de Socrate (203 c d e). Erôs, qui n'est ni riche, ni beau, ni délicat, passe sa vie à philosopher (*philosophôn dia pantos tou biou*); c'est un redoutable sorcier (*deinos goes*), magicien (*pharmakeus*), sophiste (*sophistes*). Individu qu'aucune « logique » ne peut retenir dans une définition non-contradictoire, individu de l'espèce démonique, ni dieu ni homme, ni immortel ni mortel, ni vif ni mort, il a pour vertu de « donner l'essor, aussi bien à la divination tout entière (*mantikê pasa*) qu'à l'art des prêtres pour ce qui concerne sacrifices et initiations, tout comme incantations, vaticination en général et magie (*thusias-teletas-epôdas-manteian*) » (202 e).

Et dans le même dialogue, Agathon accusait Socrate de vouloir l'ensorceler, de lui avoir jeté un sort (*Pharmattein boulei mê, ô Sôkrates*, 194 a). Le portrait d'Erôs par Diotime est placé entre cette apostrophe et le portrait de Socrate par Alcibiade.

Qui rappelle que la magie socratique opère par le *logos* sans instrument, par une voix sans accessoire, sans la flûte du satyre Marsyas :

« Mais je ne suis pas flûtiste! » diras-tu. Tu l'es, infiniment plus merveilleux que celui dont il s'agit. Lui, vois-tu, il avait besoin d'instruments pour charmer les hommes par la vertu qui émanait de sa bouche [...] ses mélodies [...] sont les seules qui mettent en état de possession et par lesquelles se révèlent les hommes qui éprouvent le besoin de dieux ou d'initiations, parce que ces mélodies sont elles-mêmes divines. Quant à toi, tu ne diffères pas de lui, sauf en ce que, sans instruments (*aneu organôn*), par des paroles sans accompagnement (*psilois logois* ⁴⁶), tu produis ce même effet... (215 c d). »

46. « Voix nue, dégarnie, etc. »; *psilos logos* a aussi le sens d'argument abstrait ou d'affirmation simple et sans preuve (cf. *T'héétète*, 165 a).

Cette voix nue et sans organe, on ne peut l'empêcher de pénétrer qu'en se bouchant les oreilles, comme Ulysse fuyant les Sirènes (216 a).

Le *pharmakon* socratique agit aussi comme un poison, comme un venin, comme une morsure de vipère (217-218). Et la morsure socratique est pire que celle des vipères car sa trace envahit l'âme. Ce qu'il y a de commun, en tout cas, entre la parole socratique et la potion vénéneuse, c'est qu'elles pénètrent, pour s'en emparer, dans l'intériorité la plus dérobée de l'âme et du corps. La parole démonique de ce thaumaturge entraîne dans la *mania* philosophique et dans des transports dionysiaques (218 b). Et quand il n'agit pas comme le venin de la vipère, le sortilège pharmaceutique de Socrate provoque une sorte de *narcose*, il engourdit et paralyse dans l'aporie, comme la décharge de la torpille (*narkè*) :

MENON : Socrate, j'avais appris par ouï-dire, avant même de te rencontrer, que tu ne faisais pas autre chose que trouver partout les difficultés et en faire trouver aux autres. En ce moment même, je le vois bien, par je ne sais quelle magie et quelles drogues, par tes incantations, tu m'as si bien ensorcelé que j'ai la tête remplie de doutes (*goeteneis me kai pharmatteis kai atekhnôs katepadeis, ôste meston aporias gegonenai*. [Nous venons, on l'aura compris, de citer la traduction Budé]). J'oserais dire, si tu me permets une plaisanterie, que tu me parais ressembler tout à fait, par l'aspect (*eidos*) et par tout le reste, à ce large poisson de mer qui s'appelle une torpille (*narkè*). Celle-ci engourdit aussitôt quiconque s'approche et la touche; tu m'as fait éprouver un effet semblable, [tu m'as engourdi]. Oui, je suis vraiment engourdi de corps et d'âme, et je suis incapable de te répondre [...] Tu as bien raison, crois-moi, **de ne vouloir ni naviguer ni voyager hors d'ici** : dans une ville étrangère, avec une pareille conduite, tu ne serais pas long à être arrêté comme sorcier (*goes*) (80 a b).

Socrate arrêté comme sorcier (*goes* ou *pharmakeus*) : patientons.

Qu'en est-il de cette *analogie* qui sans cesse rapporte le *pharmakon* socratique au *pharmakon* sophistique et, les proportionnant l'un

à l'autre, nous fait de l'un à l'autre indéfiniment remonter? Comment les discerner?

L'ironie ne consiste pas à dissoudre un charme sophistique, à défaire une substance ou un pouvoir occultes par l'analyse et la question. Elle ne consiste pas à démonter l'assurance charlatanesque d'un *pharmakeus* depuis l'instance obstinée d'une raison transparente et d'un *logos* innocent. L'ironie socratique précipite un *pharmakon* au contact d'un autre *pharmakon*. Plutôt, elle renverse le pouvoir et retourne la surface du *pharmakon*⁴⁷. Prenant ainsi effet, acte et date, en le *classant*, de ce que le propre du *pharmakon* consiste en une certaine inconsistance, une certaine impropriété, cette non-identité à soi lui permettant toujours d'être contre soi retourné.

Dans ce retournement, il y va de la science et de la mort. Qui se consignent en un seul et même type dans la structure du *pharmakon*: nom unique de cette potion qu'il faut attendre. Et qu'il faut même, comme Socrate, mériter.

47. A la fois et/ou tour à tour, le *pharmakon* socratique pétrifie et réveille, anesthésie et sensibilise, tranquillise et angoisse. Socrate est la torpille narcotique mais aussi l'animal à aiguillon : rappelons-nous l'abeille du *Phédon* (91 c); plus loin nous ouvrirons l'*Apologie* au point où Socrate se compare précisément au taon. Toute cette configuration de Socrate compose donc un bestiaire. Est-il étonnant que le démonique se signe dans un bestiaire? C'est à partir de cette ambivalence zoopharmaceutique et de cette autre *analogie* socratique que se déterminent les limites de l'*anthropos*.

II

L'usage socratique du *pharmakon* ne viserait pas à assurer la puissance du *pharmakeus*. La technique d'effraction ou de paralysie peut même éventuellement se retourner contre lui, encore qu'on doive toujours, à la manière symptomatologique de Nietzsche, diagnostiquer l'*économie*, l'investissement et le bénéfice différé sous le signe du pur renoncement, sous la *mise* du sacrifice désintéressé.

La nudité du *pharmakon*, la voix dégarnie (*psilos logos*), confère une certaine maîtrise dans le dialogue, à la condition que Socrate déclare renoncer à ses bénéfices, au savoir comme puissance, à la passion, à la jouissance. A la condition qu'en un mot il consente à recevoir la mort. Celle du corps en tout cas : l'*aletheia* et l'*epistémé*, qui sont aussi des pouvoirs, se paient à ce prix.

La crainte de la mort donne prise à tous les envoûtements, à toutes les médecines occultes. Le *pharmakeus* mise sur cette crainte. Dès lors, travaillant à nous en libérer, la pharmacie socratique correspond à l'opération de l'*exorcisme*, telle qu'elle peut être envisagée et conduite du côté, du point de vue de dieu. Après s'être demandé si un dieu avait donné aux hommes une drogue pour produire la crainte (*phobou pharmakon*), l'Athénien des *Lois* congédie l'hypothèse : « Revenons donc à notre législateur pour lui dire : « Eh bien ! législateur, sans doute, pour produire la crainte, aucun dieu n'a donné aux hommes une telle drogue (*pharmakon*) et nous n'en avons pas nous-mêmes inventé de semblable, — car les sorciers (*goetas*) ne comptent pas parmi nos hôtes ; mais pour produire l'absence de crainte (*aphobias*) et une audace exagérée et intempestive, là où il n'en faut pas, y a-t-il un breuvage, ou sommes-nous d'un autre avis ? » (649 a).

En nous c'est l'enfant qui a peur. Il n'y aura plus de charlatans

quand l'enfant qui se « maintient au-dedans de nous » n'aura plus peur de la mort comme d'un *mormolukeion*, d'un épouvantail à effrayer les enfants, d'un Croquemitaine. Et il faudra multiplier quotidiennement les incantations pour délivrer l'enfant de ce phantasme : « CÉBÈS : — Donc cet enfant-là, tâche que, dissuadé par toi, il n'ait pas de la mort la même crainte que de Croquemitaine! — Mais alors, ce qu'il lui faut, dit Socrate, c'est une incantation de chaque jour, jusqu'à temps que cette incantation l'ait tout à fait débarrassé! — D'où tirerons-nous donc, Socrate, contre ces sortes de frayeurs un enchanteur (*epôdon*) accompli, puisque, dit-il, tu es en train, toi, de nous abandonner? » (*Phédon*, 77 e). Dans le *Criton*, Socrate refuse aussi de céder à la foule qui essaie de « nous terrifier comme des enfants en multipliant ses épouvantails, en évoquant les emprisonnements, les supplices, les confiscations » (46 c).

La contre-incantation, l'exorcisme, l'antidote, c'est la dialectique. A la demande de Cébès, Socrate répond qu'il ne faut pas seulement chercher un magicien mais aussi — et c'est la plus sûre incantation — s'entraîner à la dialectique : ... « dans la recherche d'un tel enchanteur n'épargnez ni biens ni peine, en vous disant qu'il n'y a rien à quoi vous puissiez, avec plus d'à-propos, dépenser votre bien! Mais soumettez-vous encore vous-mêmes, il le faut, à une mutuelle recherche; car peut-être auriez-vous de la peine à trouver des gens qui, plus que vous, soient aptes à remplir cet office! » (*Phédon* 78 a b).

Se soumettre à la recherche mutuelle, chercher à se connaître soi-même par le détour et le langage de l'autre, telle est l'opération que Socrate, rappelant ce que le traducteur nomme le « précepte de Delphes » (*tou Delphikou grammatos*), présente à Alcibiade comme l'antidote (*alexipharmakon*), la contre-potion (*Alcibiade* 132 b). Dans le texte des *Lois* dont nous avons plus haut interrompu la citation, quand la nécessité de la lettre aura été fermement posée, l'introjction, l'intériorisation des *grammata* dans l'âme du juge, comme dans leur résidence la plus sûre, est alors ordonnancée au titre de l'antidote. Reprenons :

« Sur elles toutes doit tenir fixé son regard le juge qui veut observer une justice impartiale; il doit s'en procurer la lettre

écrite pour les étudier; de toutes les sciences, en effet, celle qui élève davantage l'esprit qui s'y applique est la science des lois, pourvu que les lois soient bien faites; si elle n'avait cette vertu, ce serait donc en vain que nous aurions donné, à la divine et admirable loi, un nom qui ressemble à celui de l'esprit [*nomos/nous*]. D'ailleurs, tout le reste, soit poèmes qui ont pour objet l'éloge ou le blâme, soit simple prose, discours écrits, libres entretiens de chaque jour où se succèdent les entêtements de la controverse et les adhésions données parfois bien légèrement, tout cela aurait sa sûre pierre de touche dans les écrits du législateur (*ta tou nomothetou grammata*). C'est en son âme que doit les garder (*a dei kektemenon en autô*) le bon juge, comme antidotes (*alexipharmaka*) contre les autres discours; ainsi assure-t-il sa propre rectitude et celle de la cité, procurant aux honnêtes gens la sauvegarde et l'accroissement de leurs droits, aux méchants toute l'aide possible pour se convertir de leur folie, de leur débauche, de leur lâcheté, en un mot de toute leur injustice, pour autant que leurs erreurs sont curables; quant à ceux chez qui elles sont vraiment la trame de leur destin, si, à des âmes ainsi faites ils administrent, comme remède (*iama*), la mort, c'est alors, nous pouvons le répéter en toute justice, que de tels juges ou directeurs des juges mériteront d'être loués dans la cité tout entière » (XII, 957 c-958 a. Je souligne).

La dialectique anamnésique, comme répétition de l'*eidōs*, ne peut se distinguer du savoir et de la maîtrise de soi. Ce sont, l'une et l'autre, les meilleurs exorcismes qu'on puisse opposer à la terreur de l'enfant devant la mort et la charlatanerie des Croquemitaines. La philosophie consiste à rassurer les enfants. C'est-à-dire, comme on voudra, à les faire échapper à l'enfance, à oublier l'enfant, ou inversement, mais aussi du même coup, à parler d'abord pour lui, à lui apprendre à parler, à dialoguer, en déplaçant sa peur ou son désir.

On pourrait jouer, dans la trame du *Politique* (280 a sq.), à classer cette espèce de protection (*amunterion*) nommée dialectique et appréhendée comme contre-poison. Parmi les étants qu'on pourrait appeler artificiels (fabriqués ou acquis), l'*Étranger* distingue les

moyens d'action (en vue du *poiein*) et les protections (*amunteria*) évitant de souffrir ou de subir (*ton me paskhein*). Parmi ces dernières, on distinguera entre 1) les *antidotes* (*alexipharmaka*), qui peuvent être soit humains soit divins (et la dialectique est de ce point de vue l'être-antidote de l'antidote en général, avant qu'il soit possible de le distribuer entre les régions du divin ou de l'humain. La dialectique est le passage entre ces deux régions) et 2) les *problèmes* (*problemata*) : ce qu'on a devant soi — obstacle, abri, armure, bouclier, défense. Abandonnant la voie des antidotes, l'*Étranger* poursuit la division des *problémata* qui peuvent fonctionner comme armures ou clôtures. Les *clôtures* (*phragmata*) sont des tentures ou des protections (*alexeteria*) contre le froid et le chaud; les *protections* sont des toitures ou des couvertures; *couvertures* qui peuvent être étendues (comme des tapis) ou enveloppantes, etc. La division se poursuit ainsi à travers les différentes techniques de fabrication des couvertures enveloppantes et parvient enfin au vêtement tissé et à l'art du tissage : espèce *problématique* de la protection. Cet art exclut donc, si l'on veut bien suivre la division à la lettre, le recours aux antidotes; et par conséquent à cette espèce d'antidote ou de *pharmakon* inversé que constitue la dialectique. Le texte exclut la dialectique. Et pourtant, il faudra bien distinguer plus loin entre deux textures, quand on réfléchira que la dialectique est aussi un art du tissage, une science de la *sumplokè*.

L'inversion dialectique du *pharmakon* ou du dangereux supplément rend donc la mort à la fois acceptable et nulle. Acceptable parce qu'annulée. A lui faire bon accueil, l'immortalité de l'âme, agissant comme un anticorps, en dissipe le phantasme épouvantable. Le *pharmakon* inverti, qui met en fuite tous les épouvantails, n'est autre que l'origine de l'*epistémè*, l'ouverture à la vérité comme possibilité de la répétition et soumission de la « fureur de vivre » (*epithumein xên*, *Criton*, 53 e) à la loi (au bien, au père, au roi, au chef, au capital, au soleil invisibles). Ce sont les lois elles-mêmes qui, dans le *Criton*, invitent à ne pas « manifester cette fureur de vivre au mépris des lois les plus importantes ».

Que dit en effet Socrate quand Cébès et Simmias lui demandent de leur fournir un enchanteur? Il les appelle au dialogue philosophique et à son objet le plus digne : la vérité de l'*eidos* comme de ce qui est identique à soi, toujours le même que soi et donc simple,

non-composé (*asuntheton*), indécomposable, inaltérable (78 c e). L'*eidos* est ce qui peut toujours être répété comme *le même*. L'idéalité et l'invisibilité de l'*eidos*, c'est son pouvoir-être-répété. Or la loi est toujours la loi d'une répétition, et la répétition est toujours la soumission à une loi. La mort ouvre donc à l'*eidos* comme à la loi-répétition. Dans la prosopopée des Lois du *Criton*, Socrate est appelé à accepter *à la fois* la mort et la loi. Il doit se reconnaître comme le rejeton, le fils ou le représentant (*ekgonos*) et même l'esclave (*doulos*) de la loi qui, en unissant son père et sa mère, a rendu sa naissance possible. La violence est donc encore plus impie quand elle s'exerce contre la loi de la mère/patrie que lorsqu'elle blesse père et mère (51 c). C'est pourquoi, lui rappellent les Lois, Socrate doit mourir conformément à la loi et dans l'enceinte de cette ville, lui qui n'en a (presque) jamais voulu sortir :

Ah! ta sagesse te permet-elle donc de méconnaître qu'il faut honorer sa patrie plus encore qu'une mère, plus qu'un père, plus que tous les ancêtres, qu'elle est plus respectable, plus sacrée, qu'elle tient un plus haut rang au jugement des dieux et des hommes sensés [...] Quant à la violence, n'est-elle pas impie envers une mère, envers un père, et bien plus encore envers la patrie? [...] Socrate, il y a de fortes preuves qui démontrent que nous te plaisions, nous et l'État (*polis*). Tu ne te serais pas tenu enfermé plus qu'aucun autre Athénien dans cette ville (*polis*), si elle ne t'avait convenu plus qu'à tout autre, attaché à elle jusqu'à n'en jamais sortir pour aller ni à une fête, sauf à l'Isthme, une seule fois, ni en aucun pays étranger, sauf en expédition militaire, sans avoir jamais voyagé nulle part comme font les autres, sans même avoir conçu le désir de connaître une autre cité et d'autres lois, pleinement satisfait de nous et de cet État (*polis*). Tant tu nous préférerais à tout, tant tu consentais formellement à vivre sous notre autorité (51 a c-52 b c).

La parole socratique est tenue au séjour, à la demeure, à la garde : dans l'autochtonie, dans la ville, dans la loi, sous la haute surveillance de sa langue. Ce qui prendra plus loin tout son sens, quand l'écriture sera décrite comme l'errance même, et la vulnérabilité

muette à toutes les agressions. L'écriture en rien ne réside.

L'*eidōs*, la vérité, la loi ou l'*epistēmē*, la dialectique, la philosophie, tels sont les autres noms du *pharmakon* qu'il faut opposer au *pharmakon* des sophistes et à la crainte envoûtante de la mort. *Pharmakeus* contre *pharmakeus*, *pharmakon* contre *pharmakon*. C'est pourquoi Socrate entend les Lois comme s'il était par leur voix soumis à un charme initiatique, charme sonore, donc, phonique plutôt, c'est-à-dire qui pénètre l'âme et emporte le for intérieur. « Voilà, sache-le bien, mon très cher Criton, ce que moi, je crois entendre, comme les initiés aux mystères des Corybantes croient entendre des flûtes; oui, le son de ces paroles (*è êkè toutôn tōn logōn*) bourdonne en moi et m'empêche de rien entendre d'autre » (54 d). Les Corybantes, la flûte, Alcibiade les évoquait dans le *Banquet* pour donner une idée des effets de la parole socratique : « Quand en effet je l'entends, le cœur me bat bien plus qu'aux Corybantes dans leurs transports » (215 e).

L'ordre philosophique et épistémique du *logos* comme antidote, comme force *inscrite dans l'économie générale et a-logique du pharmakon*, nous n'avancions pas cette proposition comme une interprétation risquée du platonisme. Lisons plutôt la prière qui ouvre le *Critias* : « Prions donc le dieu de nous faire don lui-même du philtre le plus parfait (*pharmakon teleôtaton*) et le meilleur de tous les philtres (*ariston pharmakōn*), la connaissance (*epistemen*). » Et l'on pourrait aussi considérer dans le *Charmide* l'étonnante mise en scène du premier acte. Il faudrait la suivre instant par instant. Ébloui par la beauté de Charmide, Socrate souhaite d'abord déshabiller l'âme de ce jeune homme qui aime la philosophie. On va donc chercher Charmide pour le présenter à un médecin (Socrate) qui peut le guérir de son mal de tête et de son asthénie. Socrate accepte en effet de se donner pour un homme qui disposerait d'un remède contre le mal de tête. Comme dans le *Phèdre*, on s'en souvient, scène du « manteau » et d'un certain *pharmakon* :

Puis, Critias lui disant que j'étais le possesseur du remède (*o to pharmakon epistamenos*), quand il tourna vers moi un regard que je ne saurais dire et qu'il fit un mouvement comme pour m'interroger, quand tous les assistants vinrent se ranger en cercle autour de nous, alors, ô mon noble ami, j'aperçus

dans l'ouverture de son manteau une beauté qui m'enflamma, je perdis la tête [...] Cependant, quand il me demanda si je connaissais le remède contre le mal de tête (*to tes kephales pharmakon*)... je lui répondis que c'était une certaine plante à laquelle s'ajoutait une incantation (*epodè dè tis epi tô pharmakô*), et que l'incantation jointe au remède le rendait souverain, mais que sans elle il n'opérait pas. — « Je vais écrire, me dit-il, l'incantation sous ta dictée » (155 d-156 a. Cf. aussi 175-176 48).

Mais on ne peut guérir la tête séparément. Les bons médecins soignent « le tout » et c'est « en soignant le tout qu'ils s'appliquent à soigner et à guérir la partie malade ». Puis prétendant s'inspirer d'un médecin thrace, « un de ces disciples de Zalmoxis qui, dit-on, savent rendre les gens immortels », Socrate montre que le tout du corps ne peut être guéri qu'à la source — l'âme — de tous ses biens et maux. « Or le remède de l'âme, ce sont de certaines incantations (*epodais tisin*). Celles-ci consistent dans les beaux discours qui font naître dans l'âme la sagesse (*sophrosunen*). Quand l'âme possède une fois la sagesse et la conserve, il est facile alors de donner la santé à la tête et au corps entier » (157 a). Et l'on passe alors au dialogue sur l'essence de la sagesse, le meilleur *pharmakon*, le remède capital.

La philosophie oppose donc à son autre cette transmutation de la drogue en remède, du poison en contre-poison. Une telle opération ne serait pas possible si le *pharmako-logos* n'abritait en lui-même cette complicité des valeurs contraires, et si le *pharmakon* en général n'était, avant toute discrimination, ce qui, se donnant

48. On aura remarqué que cette scène est une étrange réplique, inverse et symétrique, de la scène du *Phèdre*. L'inversion : l'unité qui sous le manteau faisait passer l'un dans l'autre un texte et un *pharmakon* est pré-écrite dans le *Phèdre* (le *pharmakon* est le texte déjà écrit par le « plus habile des écrivains actuels »), seulement prescrite dans le *Charmide* (l'ordonnance du *pharmakon* prescrit par Socrate doit être prise sous sa dictée). La prescription socratique est ici orale et le discours accompagne le *pharmakon* comme la condition de son efficacité. Dans l'épaisseur et la profondeur de cette scène, il faut relire, au centre du *Politique*, la critique de l'ordonnance médicale écrite, des « *hypomnemata graphen* » dont la rigidité ne s'adapte pas à la singularité et à l'évolution de la maladie : illustration du problème politique des lois écrites. Comme le médecin revenant voir son malade, le législateur doit pouvoir modifier ses premières prescriptions (294 a-297 b; voir aussi 298 d e).

pour remède peut (se) corrompre en poison, ou ce qui se donnant pour poison peut s'avérer remède, peut apparaître après coup dans sa vérité de remède. L'« essence » du *pharmakon*, c'est que n'ayant pas d'essence stable, ni de caractère « propre », il n'est, en aucun sens de ce mot (métaphysique, physique, chimique, alchimique) une *substance*. Le *pharmakon* n'a aucune identité idéale, il est aneidétique, et d'abord parce qu'il n'est pas monoeidétique (au sens où le *Phédon* parle de l'*eidōs* comme d'un simple : *monoeides*). Cette « médecine » n'est pas un simple. Mais ce n'est pas pour autant un composé, un *suntheton* sensible ou empirique participant de plusieurs essences simples. C'est plutôt le milieu antérieur dans lequel se produit la différenciation en général, et l'opposition entre l'*eidōs* et son autre; ce milieu est *analogue* à celui qui plus tard, après et selon la décision philosophique, sera réservé à l'imagination transcendante, cet « art caché dans les profondeurs de l'âme », ne relevant simplement ni du sensible ni de l'intelligible, ni de la passivité ni de l'activité. Le milieu-élément sera toujours analogue au milieu-mixte. D'une certaine manière, Platon a pensé et même formulé cette ambivalence. Mais il l'a fait au passage, incidemment, discrètement : à propos de l'unité des contraires dans la vertu et non de l'unité de la vertu et de son contraire :

L'ÉTRANGER : C'est seulement dans les caractères en qui la noblesse est innée et entretenue par l'éducation que les lois pourront le faire naître; c'est pour eux que l'art a créé ce remède (*pharmakon*); il est, comme nous le disions, le lien vraiment divin, qui unit entre elles les parties de la vertu, si dissemblables qu'elles soient par nature et si contraires que puissent être leurs tendances (*Politique* 310 a).

Cette non-substance pharmaceutique ne se laisse pas manier en toute sécurité, ni dans son être, puisqu'elle n'en a pas, ni dans ses effets, qui peuvent sans cesse virer de sens. Ainsi l'écriture, annoncée par Theuth comme un remède, comme une drogue bénéfique, est ensuite retournée et dénoncée par le roi, puis, à la place du roi, par Socrate, comme substance maléfique et philtre d'oubli. Inversement, et quoique la lisibilité n'en soit pas immédiate, la ciguë, cette potion qui n'a jamais eu dans le *Phédon* d'autre nom que

*pharmakon*⁴⁹, est présentée à Socrate comme un poison mais elle se transforme, par l'effet du *logos* socratique et la démonstration philosophique du *Phédon*, en moyen de délivrance, possibilité du salut et vertu cathartique. La ciguë a un effet *ontologique* : initier à la contemplation de l'*eidos* et à l'immortalité de l'âme⁵⁰. *Socrate la prend comme telle*.

Y a-t-il du jeu ou de l'artifice dans ce rapprochement croisé ? C'est qu'il y a surtout *le jeu* dans un tel mouvement et ce chiasme est autorisé, voire prescrit, par l'ambivalence du *pharmakon*. Non seulement par la polarité bien/mal, mais par la double participation aux régions distinctes de l'âme et du corps, de l'invisible et du visible. Cette double participation, encore une fois, ne mélange pas deux éléments préalablement séparés, elle renvoie au même qui n'est pas l'identique, à l'élément commun, au medium de toute dissociation possible. Ainsi, l'écriture est *donnée* comme suppléant sensible, visible, spatial de la *mnémè*; elle s'avère ensuite nuisible et engourdissante pour le dedans invisible de l'âme, la mémoire et la vérité. Inversement, la ciguë est donnée comme un poison nuisible et engourdissant pour le corps. Elle s'avère ensuite bienfaisante pour l'âme, qu'elle délivre du corps et éveille à la vérité de l'*eidos*. Si le *pharmakon* est « ambivalent », c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse et les fait passer l'un dans l'autre (âme/corps, bien/mal, dedans/dehors, mémoire/oubli, parole/écriture, etc.). C'est à partir de ce jeu ou de ce mouvement que les opposés ou les différents sont

49. Début du dialogue : « ÉCHECRATE : Étais-tu en personne, Phédon, aux côtés de Socrate, ce jour où il but le poison (*pharmakon*) dans sa prison ? » (57 a).

Fin du dialogue : « SOCRATE ... : il vaut mieux en effet, ce semble, m'être lavé moi-même avant de boire le poison (*pharmakon*) et ne pas donner aux femmes la peine de laver un cadavre » (115 a). Cf. aussi 117 a.

50. On pourrait donc aussi considérer la ciguë comme une sorte de *pharmakon* d'immortalité. On y serait déjà invité par la forme rituelle et cérémoniale qui clôt le *Phédon* (116 b c). Dans *le Festin d'immortalité* (Esquisse d'une étude de mythologie comparée indo-européenne, 1924), G. Dumézil fait allusion à des « traces, à Athènes, d'un cycle théséen en corrélation avec les *Thargélies* » (nous aurons à parler plus loin d'un certain rapport entre les *Thargélies*, la naissance et la mort de Socrate) et note : « Ni Phérécyde ni Apollodore n'ont consigné les rites qui devaient correspondre, en certain canton de la Grèce, à l'histoire du *pharmakon* d'immortalité convoité par les *Géants*, et à celle de la "Déesse artificielle", *Athéna*, faisant perdre aux *Géants* leur immortalité » (p. 89).

arrêtés par Platon. Le *pharmakon* est le mouvement, le lieu et le jeu (la production de) la différence. Il est la différence de la différence. Il tient en réserve, dans son ombre et sa veille indécises, les différents et les différends que la discrimination viendra y découper. Les contradictions et les couples d'opposés s'enlèvent sur le fond de cette réserve diacritique et différante. Déjà différante, cette réserve, pour « précéder » l'opposition des effets différents, pour précéder les différences comme effets, n'a donc pas la simplicité ponctuelle d'une *coincidentia oppositorum*. A ce fonds la dialectique vient puiser ses philosophèmes. Le *pharmakon*, sans rien être par lui-même, les excède toujours comme leur fonds sans fond. Il se tient toujours en réserve bien qu'il n'ait pas de profondeur fondamentale ni d'ultime localité. Nous allons le voir se promettre à l'infini et s'échapper toujours par des portes dérobées, brillantes comme des miroirs et ouvertes sur un labyrinthe. C'est aussi cette réserve d'arrière-fond que nous appelons la *pharmacie*.

6. LE PHARMAKOS

Il appartient à la règle de ce jeu que celui-ci *semble s'arrêter*. Alors le *pharmakon*, plus vieux que les deux opposés, est « pris » par la philosophie, par le « platonisme » qui se constitue dans cette appréhension, comme mélange de deux termes purs et hétérogènes. Et l'on pourrait suivre le mot *pharmakon* comme un fil conducteur dans toute la problématique platonicienne des mixtes. Appréhendé comme mélange et impureté, le *pharmakon* agit aussi comme l'effraction et l'agression, il menace une pureté et une sécurité intérieures. Cette définition est absolument générale et se vérifie même dans le cas où un tel pouvoir est valorisé : le bon remède, l'ironie socratique viennent inquiéter l'organisation

intestine de la complaisance à soi. La pureté du dedans ne peut dès lors être restaurée qu'en *accusant* l'extériorité sous la catégorie d'un supplément, inessentiel et néanmoins nuisible à l'essence, d'un surplus qui *aurait dû* ne pas venir s'ajouter à la plénitude inentamée du dedans. La restauration de la pureté intérieure doit donc reconstituer, *réciter* — et c'est le mythe lui-même, la *mythologie* par exemple d'un *logos* racontant son origine et remontant à la veille d'une agression pharmacographique — ce à quoi le *pharmakon* aurait dû ne pas se surajouter, venant ainsi la *parasiter littéralement* : lettre s'installant à l'intérieur d'un organisme vivant pour lui prendre sa *nourriture* et *brouiller* la pure audibilité d'une voix. Tels sont les rapports entre le supplément d'écriture et le *logos-ζῶον*. Pour guérir ce dernier du *pharmakon* et chasser le parasite, il faut donc remettre le dehors à sa place. Tenir le dehors dehors. Ce qui est le geste inaugural de la « logique » elle-même, du bon « sens » tel qu'il s'accorde avec l'identité à soi de *ce qui est* : l'étant est ce qu'il est, le dehors est dehors et le dedans dedans. L'écriture doit donc redevenir ce qu'elle *n'aurait jamais dû* cesser d'être : un accessoire, un accident, un excédent.

La cure par le *logos*, l'exorcisme, la catharsis annuleront donc l'excédent. Mais cette annulation étant de nature thérapeutique, elle doit faire appel à cela même qu'elle chasse, et au surplus qu'elle *met dehors*. Il faut que l'opération pharmaceutique *s'exclue d'elle-même*.

Qu'est-ce à dire ? qu'écrire ?

Platon n'exhibe pas la chaîne de significations que nous tentons progressivement d'exhumer. S'il y avait du sens à poser ici une telle question, ce que nous ne croyons pas, il serait impossible de dire jusqu'à quel point il la manie volontairement ou consciemment et jusqu'à quel point il subit des contraintes, telles qu'elles pèsent sur son discours à partir de la « langue ». Le mot « langue », par ce qui le tient à tout ce que nous mettons ici en question, ne nous est d'aucun secours pertinent, et suivre les contraintes d'une langue n'exclurait pas que Platon en joue, même si ce jeu n'est pas représentatif et volontaire. C'est dans l'arrière-boutique, dans la pénombre de la pharmacie, avant les oppositions entre conscience et inconscient, liberté et contrainte, volontaire et involontaire, discours et langue, que se produisent ces « opérations » textuelles.

Platon semble ne faire porter aucun accent sur le mot *pharmakon* au moment où l'effet d'écriture vire du positif au négatif, quand le poison apparaît, sous l'œil du roi, comme la vérité du remède. Il ne dit pas que le *pharmakon* est le lieu, le support et l'opérateur de cette mutation. Plus loin, nous y viendrons, comparant expressément l'écriture à la peinture, Platon ne mettra pas explicitement ce jugement en rapport avec le fait qu'il appelle ailleurs la peinture *pharmakon*. Car en grec, *pharmakon* signifie aussi peinture, non pas couleur naturelle mais teinte artificielle, teinture chimique qui imite la chromatique donnée dans les choses.

Néanmoins toutes ces significations, et, plus précisément, tous ces mots apparaissent dans le texte de « Platon ». Seule la chaîne est cachée, et pour une part inappréciable à l'auteur lui-même, si quelque chose de tel existe. On peut dire en tout cas que tous les mots « pharmaceutiques » que nous avons signalés faisaient effectivement, si l'on peut dire, « acte de présence » dans le texte des dialogues. Or il est un autre mot qui, à notre connaissance, n'est jamais utilisé par Platon. Si nous le mettons en communication avec la série *pharmakeia* — *pharmakon* — *pharmakeus*, nous ne pouvons plus nous contenter de reconstituer une chaîne qui, pour être secrète, voire inaperçue de Platon, n'en passait pas moins par certains *points de présence* repérables dans le texte. Le mot auquel nous allons maintenant faire référence, présent dans la langue, renvoyant à une expérience présente dans la culture grecque et encore du temps de Platon, semble pourtant absent du « texte platonicien ».

Mais que veut dire ici *absent* ou *présent* ? Comme tout texte, celui de « Platon » ne pouvait pas ne pas être en rapport, de manière au moins virtuelle, dynamique, latérale, avec tous les mots composant le système de la langue grecque. Des forces d'association unissent, à des distances, avec une force et selon des voies diverses, les mots « effectivement présents » dans un discours à tous les autres mots du système lexical, qu'ils apparaissent ou non comme « mots », c'est-à-dire comme unités verbales relatives dans un tel discours. Elles communiquent avec la totalité du lexique par le jeu syntaxique et au moins par les sous-unités qui composent ce qu'on appelle un mot. Par exemple, « *pharmakon* » communique déjà, mais non seulement, avec tous les mots de la même famille, avec

toutes les significations construites à partir de la même racine. La chaîne textuelle qu'il nous faut ainsi remettre en place n'est donc plus simplement « intérieure » au lexique platonicien. Mais à déborder ce lexique, nous voulons moins dépasser, à tort ou à raison, certaines limites, qu'appeler la suspicion sur le droit à poser de telles limites. En un mot, nous ne croyons pas qu'il existe en toute rigueur un texte platonicien, clos sur lui-même, avec son dedans et son dehors. Non qu'il faille dès lors considérer qu'il fait eau de toute part et qu'on puisse le noyer confusément dans la généralité indifférenciée de son élément. Simplement, pourvu que les articulations soient rigoureusement et prudemment reconnues, on doit pouvoir dégager des forces d'attraction cachées reliant un mot présent et un mot absent dans le texte de Platon. Une telle force, étant donné le *système* de la langue, n'a pas pu ne pas peser sur l'écriture et sur la lecture de ce texte. Au regard de cette pesée, ladite « présence » d'une unité verbale toute relative — le mot — sans être un accident contingent ne méritant aucune attention, ne constitue pourtant pas l'ultime critère et la dernière pertinence.

Le circuit que nous proposons est d'ailleurs d'autant plus facile et légitime qu'il conduit à tel mot qu'on peut considérer, sur l'une de ses faces, comme le synonyme, presque l'homonyme, d'un mot dont Platon s'est « effectivement » servi. Il s'agit du mot « *pharmakos* » (sorcier, magicien, empoisonneur), synonyme de *pharmakeus* (utilisé par Platon), qui a l'originalité d'avoir été surdéterminé, surchargé par la culture grecque d'une autre fonction. D'un autre rôle, et formidable.

On a comparé le personnage du *pharmakos* à un bouc émissaire. Le *mal* et le *dehors*, l'expulsion du mal, son exclusion hors du corps (et hors) de la cité, telles sont les deux significations majeures du personnage et de la pratique rituelle.

Harpocraton les décrit ainsi, commentant le mot *pharmakos* : « A Athènes, deux hommes étaient expulsés afin de purifier la cité. Cela se passait aux Thargélies, un homme était expulsé pour les hommes, un autre pour les femmes ⁵¹. » En général, les *pharmakoi*

51. Les principales sources permettant de décrire le rituel du *pharmakos* sont rassemblées dans les *Mythologische Forschungen* (1884) de W. Mannhardt, elles-mêmes rappelées en particulier par J. G. Frazer dans *le Rameau d'or* (tr. fr. p. 380 sq.), par J. E. Harrison, *Prolegomena to the study of greek religion* (1903, p. 95 sq.), *Themis, a study of the social origins*

of greek religion (1912) (p. 416), par Nilsson, *History of greek religion*, (1925, p. 27), par P. M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, 1934, p. 36-37. On pourra consulter aussi le chapitre que Marie Delcourt consacre à Œdipe dans ses *Légendes et culte des héros en Grèce* (1942, p. 101); du même auteur, *Pyrrhos et Pyrrha, Recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques*, 1965, p. 29, et surtout *Œdipe ou la légende du conquérant*, (1944) p. 29-65.

C'est sans doute le moment de marquer, à propos du rapprochement si nécessaire du personnage d'Œdipe et du personnage du *pharmakos*, que, malgré certaines apparences, le discours que nous tenons ici n'est pas, *stricto sensu*, psychanalytique. Et cela au moins dans la mesure où nous touchons au fonds textuel (culture, langue, tragédie, philosophie grecques, etc.) auquel Freud a dû commencer par puiser et n'a pu cesser de se référer. C'est ce fonds que nous proposons d'interroger. Cela ne signifie pas que la distance ainsi marquée par rapport à un discours psychanalytique qui évoluerait naïvement dans un texte grec insuffisamment déchiffré, etc., soit du même type que celle à laquelle tiennent par exemple M. Delcourt (*Légendes*, p. 109, 113, etc.) et J. P. Vernant (*Œdipe sans complexe*, in *Raison présente*, 1967).

Depuis la première publication de ce texte a paru le remarquable essai de J. P. Vernant, *Ambiguïté et renversement, sur la structure énigmatique d'Œdipe-Roi*, in *Échanges et Communications*, mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss, Mouton, 1970. On peut y lire en particulier ceci qui paraît confirmer notre hypothèse (cf. note 47) : « Comment la Cité pourrait-elle admettre en son sein celui qui, comme Œdipe, "a lancé sa flèche plus loin qu'un autre" et est devenu *isothéos*? Quand elle fonde l'ostracisme, elle crée une institution dont le rôle est symétrique et inverse du rituel des Thargélies. Dans la personne de l'ostracisé, la Cité expulse ce qui en elle est trop élevé et incarne le mal qui peut lui venir par le haut. Dans celle du *pharmakos*, elle expulse ce qu'elle comporte de plus vil et qui incarne le mal qui commence par le bas. Par ce double et complémentaire rejet, elle se délimite elle-même par rapport à un au-delà et un en-deçà. Elle prend la mesure propre de l'humain en opposition d'un côté au divin et à l'héroïque, de l'autre au bestial et au monstrueux » (p. 1275). De Vernant et Détienne, cf. aussi (notamment sur le *poikilon* dont nous parlons ailleurs p. 167) *Lametis d'Antiloque*, in *Revue des Études grecques* (janv.-déc. 1967, et *Lametis du renard et du poulpe*, *ibid.*, juill.-déc. 1969). Autre confirmation : en 1969 paraissent les *Œuvres* de Mauss. On peut y lire ceci :

« D'ailleurs, toutes ces idées sont à deux faces. Dans d'autres langues indo-européennes, c'est la notion de poison qui est incertaine. Kluge et les étymologistes ont le droit de comparer la série *potio* « poison » et *gift*, *gift*. On peut encore lire avec intérêt la jolie discussion d'Aulu-Gelle (12) sur l'ambiguïté du grec *pharmakon* et du latin *venenum*. Car la *Lex Cornelia de Sicariis et veneficiis*, dont Cicéron nous a heureusement conservé la « récitation » même, spécifie encore *venenum malum* (13). Le breuvage magique, le charme délicieux (14), peut être bon ou mauvais. *Philtion* grec n'est pas non plus un terme nécessairement sinistre, et la boisson d'amitié, d'amour, n'est dangereuse que si l'enchanteur le veut. »

(12) 12, 9 qui cite fort à propos Homère.

(13) *Pro Cluentio*, 148. Au Digeste, il est encore prescrit de spécifier de quel « venenum », « bonum sive malum », il est question.

(14) Si l'étymologie qui rapproche *venenum* (v. Walde, *Lat. etym. Wört.*, ad. verb.) de Vénus et de skr. *van*, *vanati* est exacte, comme il est vraisemblable.

(*Gift-gift* (1924), Extrait des *Mélanges offerts à Charles Andler par ses amis et élèves*, Istra, Strasbourg, in *Œuvres* 3, p. 50, éd. de Minuit, 1969.)

Ce qui reconduit à l'*Essai sur le don* qui renvoyait déjà à cet article :

« *Gift, gift*. Mélanges Ch. Andler, Strasbourg 1924. On nous a demandé pourquoi nous n'avons pas examiné l'étymologie *gift*, traduction du latin *dos*, lui-même trans-

étaient mis à mort. Mais telle n'était pas, semble-t-il ⁵², la fin essentielle de l'opération. La mort survenait le plus souvent comme l'effet secondaire d'une énergique fustigation. Qui visait d'abord les organes génitaux ⁵³. Les *pharmakoi* une fois retranchés de l'espace de la cité, les coups ⁵⁴ devaient chasser ou attirer le

cription du grec *δόσις*, dose, dose de poison. Cette étymologie suppose que les dialectes hauts et bas allemands auraient réservé un nom savant à une chose d'usage vulgaire; ce qui n'est pas la loi sémantique habituelle. Et de plus, il faudrait encore expliquer le choix du mot *gift* pour cette traduction, et le tabou linguistique inverse qui a pesé sur le sens « don » de ce mot, dans certaines langues germaniques. Enfin, l'emploi latin et surtout grec du mot *dosis* dans le sens de poison, prouve que, chez les Anciens aussi, il y a eu des associations d'idées et de règles morales du genre de celles que nous décrivons.

Nous avons rapproché l'incertitude du sens de *gift* de celle du latin *venenum*, de celle de *φάρμακον* et de *φάρμακον*; il faudrait ajouter le rapprochement (Bréal, *Mélanges de la société linguistique*, t. III, p. 410), *venia*, *venus*, *venenum*, de *vanati* (sanskrit, faire plaisir) et *gewinnen*, *win* (gagner). Il faut aussi corriger une erreur de citation. Aulugelle a bien disserté sur ces mots, mais ce n'est pas lui qui cite Homère (*Odyssée*, IV, p. 226); c'est Gaius, le juriste lui-même, en son livre sur les *Douze Tables* (Digeste, L. XVI, De verb. signif., 236). » (*Sociologie et anthropologie*, P. U. F., p. 255, n. 1.)

52. Cf. Harrison, *op. cit.*, p. 104.

53. « De même, l'intention de ceux qui frappaient le bouc émissaire sur les organes génitaux, avec des scilles [plante herbacée, bulbeuse, parfois cultivée pour ses vertus pharmaceutiques, en particulier diurétiques], était sûrement de délivrer ses pouvoirs de reproduction d'un charme ou d'une contrainte imposée par des démons ou d'autres créatures malfaisantes... » (Frazer, *Le Bouc émissaire*, p. 230).

54. Rappelons ici l'étymologie présumée de *pharmakon*/*pharmakos*. Citons E. Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. « *Pharmakon* : charme, philtre, drogue, remède, poison. *Pharmakos* : magicien, sorcier, empoisonneur; celui qu'on immole en expiation des fautes d'une ville (cf. Hipponax; Aristophane), d'où scélérat *. *pharmasso* : att. *ito* : travailler ou altérer à l'aide d'une drogue.

* Havers IF XXV 375-392, partant de *parem pharakto* : *parakekammenos*, dérive *pharmakon* de *pharma* : « coup » et celui-ci de R. *bber* : frapper. cf. lit. *burin*, de sorte que *pharmakon* aurait signifié : « ce qui concerne un coup démoniaque ou qui est employé comme moyen curatif contre pareil coup », étant donnée la croyance populaire fort répandue que des maladies sont causées par des coups du démon et guéries de même. Kretschmer Glotta 111 388 sq, objecte que *pharmakon* dans l'épopée désigne toujours une substance, herbe, onguent, boisson ou autre matière, mais non l'action de guérir, de charmer, d'empoisonner; l'étymologie de Havers n'ajoute qu'une possibilité en face d'autres, par exemple la dérivation de *pherō*, *pherma*, «*quod terra fert*».

Cf. aussi Harrison, p. 108 : « ... *pharmakos* signifie simplement "homme-magique". Le terme apparenté, en lithuanien, est *burin*, magique; en latin, il apparaît sous la forme de *forma*, formule, charme magique; notre "formulaire" retient quelque vestige de sa connotation primitive. *Pharmakon* veut dire en grec drogue curative, poison, teinture, mais toujours, pour le meilleur ou pour le pire, en un sens magique ».

Dans son *Anatomy of criticism*, Northrop Frye reconnaît dans la figure du *pharmakos* une structure archétypique et permanente de la littérature occidentale. L'exclusion

mal hors de leur corps. Les brûlait-on aussi en manière de purification (*katharmos*) ? Dans ses *Mille Histoires*, se référant à certains fragments du poète satirique Hipponax, Tzetzes décrit ainsi la cérémonie : « Le (rituel du) *pharmakos* était une de ces anciennes pratiques de purification. Si une calamité s'abattait sur la cité, exprimant le courroux de dieu, famine, peste ou toute autre catastrophe, ils conduisaient comme à un sacrifice l'homme le plus laid de tous en manière de purification et comme remède aux souffrances de la cité. Ils procédaient au sacrifice en un lieu convenu et donnaient [au *pharmakos*], de leurs mains, du fromage, un gâteau d'orge et des figues, puis par sept fois on le battait avec des poireaux et des figues sauvages et d'autres plantes sauvages. Finalement ils le brûlaient avec les branches d'arbres sauvages et éparpillaient ses cendres dans la mer et au vent, en manière de purification, comme je l'ai dit, des souffrances de la cité. »

Le corps *propre* de la cité reconstitue donc son unité, se referme sur la sécurité de son for intérieur, se rend la parole qui la lie à elle-même dans les limites de l'agora en excluant violemment de son territoire le représentant de la menace ou de l'agression extérieure. Le représentant représente sans doute l'altérité du mal qui vient affecter et infecter le dedans, y faisant imprévisiblement irruption. Mais le représentant de l'extérieur n'en est pas moins *constitué*, régulièrement mis en place par la communauté, choisi, si l'on peut dire, dans son sein, entretenu, nourri par elle, etc. Les parasites étaient, comme il va de soi, domestiqués par l'organisme vivant qui les héberge à ses propres dépens. « Les Athéniens entretenaient régulièrement, aux frais de l'État, un certain nombre d'individus dégradés et inutiles; et quand une calamité telle que la peste, la sécheresse, la famine s'abattait sur la ville, ils sacrifiaient deux de ces réprouvés, comme boucs émissaires ⁵⁵. »

du *pharmakos*, qui n'est, dit Frye, « ni innocent ni coupable » (p. 41) se répète chez Aristophane ou Shakespeare, elle opère aussi bien sur Shylock que sur Falstaff, sur Tartuffe non moins que sur Charlot. « Nous rencontrons une figure de *pharmakos* dans la Hester Prynne de Hawthorne, le Billy Budd de Melville, la Tess de Hardy, le Septimus de *Mrs Dalloway*, dans les histoires de juifs et de noirs persécutés, dans les histoires d'artistes dont le génie les transforme en Ishmaels de la société bourgeoise ». (p. 41, cf. aussi p. 45-48, p. 148-49).

55. Frazer, *Le Bouc émissaire*, p. 228. Cf. aussi Harrison, p. 102.

La cérémonie du *pharmakos* se joue donc à la limite du dedans et du dehors qu'elle a pour fonction de tracer et retracer sans cesse. *Intra muros/extra muros*. Origine de la différence et du partage, le *pharmakos* représente le mal introjeté et projeté. Bienfaisant en tant qu'il guérit — et par là vénéré, entouré de soins — malfaisant en tant qu'il incarne les puissances du mal — et par là redouté, entouré de précautions. Angoissant et apaisant. Sacré et maudit. La conjonction, la *coincidentia oppositorum* se défait sans cesse par le passage, la décision, la crise. L'expulsion du mal et de la folie restaure la *sophrosunè*.

L'exclusion avait lieu dans les moments critiques (sécheresse, peste, famine). La *décision* alors était répétée. Mais la maîtrise de l'instance critique requiert que la surprise soit prévenue : par la règle, la loi, la régularité de la répétition, la date fixe. La pratique rituelle, qui avait lieu à Abdère, en Thrace, à Marseille, etc., se reproduisait *tous les ans* à Athènes. Et encore au *v^e* siècle. Aristophane et Lysias y font de claires allusions. Platon ne pouvait l'ignorer.

La date de la cérémonie est remarquable : le sixième jour des Thargélies. C'est le jour où naquit celui dont la mise à mort — et non seulement parce qu'un *pharmakon* en fut la cause prochaine — ressemble à celle d'un *pharmakos* de l'intérieur : Socrate.

Socrate, surnommé le *pharmakeus* dans les dialogues de Platon, Socrate, qui, devant la plainte (*graphè*) lancée contre lui, refusa de se défendre, déclina l'offre logographique de Lysias, « le plus habile des écrivains actuels », qui lui avait proposé de lui préparer un plaidoyer écrit, Socrate naquit le sixième jour des Thargélies. Diogène Laërce en témoigne : « Il naquit le sixième jour des Thargélies, le jour où les Athéniens purifient la cité. »

7. LES INGRÉDIENTS : LE FARD, LE PHANTASME, LA FÊTE

Le rite du *pharmakos* : le mal et la mort, la répétition et l'exclusion.

Socrate noue en système tous ces chefs d'accusation contre le *pharmakon* de l'écriture au moment où il reprend à son compte, pour la soutenir, l'expliciter, l'interpréter, la parole divine, royale, paternelle et solaire, la sentence capitale de Thamous. Les pires effets de l'écriture, cette parole les prédisait seulement. Parole non démonstrative, elle ne prononçait pas un savoir, elle se prononçait. Annonçant, présageant, tranchant. C'est une *manteia*, Socrate l'a dit (275 c). Dont le discours va désormais s'employer à traduire cette *manteia* en philosophie, à monnayer ce capital, à le faire valoir, à rendre compte, à donner des comptes et des raisons, à donner raison à ce dit basileo-patro-hélio-théologique. A transformer le *mythos* en *logos*.

Quel peut être le premier reproche adressé par un dieu dédaigneux à ce qui semble soustrait à son efficace? L'inefficacité, bien sûr, l'improductivité, la productivité seulement apparente qui ne fait que répéter ce qui en vérité est déjà là. C'est pourquoi — premier argument de Socrate — l'écriture n'est pas une bonne *tekhnè*, entendons un art capable d'engendrer, de produire, de faire apparaître : le clair, le sûr, le stable (*saphes kai bebaion*). C'est-à-dire l'*aletheia* de l'*eidōs*, la vérité de l'étant en sa figure, en son « idée », en sa visibilité non-sensible, en son invisibilité intelligible. La vérité de ce qui est : l'écriture à la lettre n'a rien à y voir. Elle a plutôt à (s')y aveugler. Et celui qui croirait avoir par un graphème produit la vérité ferait preuve de la plus grande niaiserie (*euetheia*). Alors que le sage socratique sait qu'il ne sait rien, ce niais-là ne sait pas qu'il sait déjà ce qu'il croit apprendre d'écriture, et qu'il ne fait que se remettre en mémoire par les types. Non pas se souvenir, par anamnèse, de l'*eidōs* contemplé avant la chute de l'âme dans le corps, mais se remémorer, sur le mode hypomnésique, ce dont il a déjà le savoir mnésique. Le *logos* écrit n'est qu'un moyen pour celui qui sait déjà (*ton eidōta*) de se remémorer (*hupom-*

nésai) les choses au sujet desquelles il y a écriture (*ta gegrammena*) (275 d). L'écriture n'intervient donc qu'au moment où le sujet d'un savoir dispose déjà des signifiés que l'écriture ne fait alors que consigner.

Socrate reprend ainsi l'opposition majeure et décisive qui sillonnait la *manteia* de Thamous : *mnèmè/hypomnesis*. Opposition subtile entre un savoir comme mémoire et un non-savoir comme remémoration, entre deux formes et deux moments de la répétition. Une répétition de vérité (*aletheia*) qui donne à voir et présente l'*eidos*; et une répétition de mort et d'oubli (*lèthè*) qui voile et détourne parce qu'elle ne présente pas l'*eidos* mais re-présente la présentation, répète la répétition ⁵⁶.

L'hypomnèse, à partir de laquelle s'annonce et se laisse ici penser l'écriture, non seulement ne coïncide pas avec la mémoire mais ne se construit que comme une dépendance de la mémoire. Et par conséquent de la présentation de la vérité. Au moment où elle est appelée à comparaître devant l'instance paternelle, l'écriture est déterminée à l'intérieur d'une problématique du savoir-mémoire; elle est donc démunie de tous ses attributs et de tous ses pouvoirs de frayage. Sa force de frayage est coupée non par la répétition mais par le mal de répétition, par ce qui dans la répétition se dédouble, se redouble, répète la répétition et ce faisant, séparé de la « bonne » répétition (celle qui présente et rassemble l'étant dans la mémoire vivante) peut toujours, abandonné à soi, ne plus se répéter. L'écriture serait une pure répétition, donc une répétition morte qui peut toujours ne rien répéter ou ne pouvoir *spontanément* se répéter elle-même : c'est-à-dire aussi bien ne répéter que soi-même, la répétition creuse et délaissée.

Cette pure répétition, cette « mauvaise » réédition serait donc tautologique. Les *logoi* écrits, « on croirait que de la pensée anime ce qu'ils disent; mais qu'on leur adresse la parole avec l'intention de s'éclairer sur un de leurs dires, c'est une chose unique qu'ils

⁵⁶. On pourrait montrer que toute la phénoménologie husserlienne est systématiquement organisée autour d'une opposition analogue entre présentation et re-présentation (*Gegenwärtigung/Vergegenwärtigung*), puis entre souvenir primaire (qui fait partie de l'originare « au sens large ») et souvenir secondaire. Cf. *la Voix et le Phénomène*.

se contentent de signifier, la même toujours (*en ti semainei monon tauton aei*) » (275 d). Répétition pure, répétition absolue de soi, mais de soi comme renvoi déjà et répétition, répétition du signifiant, répétition nulle ou annulatrice, répétition de mort, c'est tout un. L'écriture n'est pas la répétition vivante du vivant.

Ce qui l'apparente à la peinture. Et de même que la *République*, au moment où elle condamne les arts d'imitation, rapproche peinture et poésie, de même que la *Poétique* d'Aristote les associera aussi sous le même concept de *mimesis*, de même ici Socrate compare l'écrit au portrait, le *graphème* au *zogrophème*. « Ce qu'il y a de terrible (*deinon*) en effet, je pense, dans l'écriture, c'est aussi, Phèdre, qu'elle ait véritablement tant de ressemblance avec la peinture (*homoion zographiâ*). Et de ce fait, les êtres qu'enfante celle-ci font figure d'êtres vivants (*ôs zônta*) mais qu'on leur pose quelque question, pleins de dignité (*semnôs*) ils se taisent ! Il en est de même pour les écrits... » (275 d).

L'impuissance à répondre de soi-même, l'irresponsabilité de l'écriture, Socrate l'accuse aussi dans le *Protagoras*. Les mauvais orateurs politiques, ceux qui ne savent pas répondre à « une question supplémentaire », « sont comme les livres, qui ne peuvent ni répondre ni interroger » (329 a). C'est pourquoi, dit encore la *Lettre VII*, « aucun homme raisonnable ne se risquera-t-il à confier ses pensées à ce véhicule, surtout quand il est figé comme le sont les caractères écrits » (343 a ; cf. aussi *Lois XII* 968 d).

Quels sont en profondeur, sous les énoncés de Socrate, les traits de ressemblance qui font de l'écriture un homologue de la peinture ? A partir de quel horizon s'annoncent leur silence commun, ce mutisme têtue, ce masque de gravité solennelle et interdite qui dissimule si mal une incurable aphasie, une surdité de pierre, une fermeture irrémédiablement débile à la demande du *logos* ? Si écriture et peinture sont convoquées ensemble, appelées à comparaître les mains liées devant le tribunal du *logos*, à y répondre, c'est tout simplement qu'elles sont toutes deux *interrogées* : comme les représentants présumés d'une parole, comme capables d'un discours, dépositaires voire receleurs des mots qu'on veut alors leur faire dire. Qu'elles ne se montrent pas à la hauteur de ce procès verbal, qu'elles se révèlent impuissantes à représenter dignement une parole vive, à en être l'interprète ou le porte-parole, à soutenir

une conversation, à répondre aux questions orales, et du coup elles ne valent plus rien. Ce sont des figurines, des masques, des simulacres.

N'oublions pas que peinture se dit ici *zographeia*, représentation inscrite, dessin *du vivant*, portrait d'un modèle animé. Le modèle de cette peinture, c'est la peinture représentative, conforme à un modèle vivant. Le mot *zographeia* s'abrège même parfois en *gramma* (*Cratyle*, 430 e et 431 e). De même l'écriture devrait peindre la parole vivante. Elle ressemble donc à la peinture dans la mesure où elle est pensée — dans toute cette problématique platonicienne, on peut énoncer d'un mot cette détermination massive et fondamentale — à partir de ce modèle particulier qu'est l'écriture phonétique telle qu'elle régnait sur la culture grecque. Les signes de l'écriture y fonctionnaient dans un système où ils devaient représenter les signes de la voix. Signes de signes.

Ainsi, de même que le modèle de la peinture ou de l'écriture, c'est la fidélité au modèle, de même, la ressemblance entre peinture et écriture, c'est *la ressemblance elle-même* : c'est que ces deux opérations doivent viser avant tout à ressembler. Elles sont toutes deux en effet appréhendées comme techniques mimétiques, l'art étant d'abord déterminé comme *mimesis*.

Malgré cette ressemblance des ressemblances, le cas de l'écriture est plus grave. Comme tout art imitatif, la peinture et la poésie sont certes éloignées de la vérité (*République*, X, 603 b). Mais elles ont toutes deux des circonstances atténuantes. La poésie imite, mais la voix, de vive voix. La peinture, comme la sculpture, est silencieuse mais son modèle ne parle pas. Peinture et sculpture sont des arts du silence, Socrate le sait bien, lui ce fils de sculpteur qui voulut d'abord faire le métier de son père. Il le sait et il le dit dans le *Gorgias* (450 e d). Le silence de l'espace pictural ou sculptural est, si l'on peut dire, normal. Il ne l'est plus dans l'ordre scriptural puisque l'écriture se donne pour l'image de la parole. Elle dénature donc plus gravement ce qu'elle prétend imiter. Elle ne substitue même pas une image à son modèle, elle inscrit dans l'espace du silence et dans le silence de l'espace le temps vivant de la voix. Elle déplace son modèle, n'en fournit aucune image, arrache violemment à son élément l'intériorité animée de la parole. Ce faisant, l'écriture s'éloigne immensément de la vérité de la

chose même, de la vérité de la parole et de la vérité qui s'ouvre à la parole.

Et donc du roi.

Rappelons-nous en effet le fameux réquisitoire contre la mimétique picturale dans la *République* (X. 597)⁵⁷. Il s'agit d'abord de bannir la poésie de la cité, et cette fois, à la différence de ce qui se passe dans les *Livres II* et *III*, pour des raisons qui tiennent essentiellement à sa nature mimétique. Les poètes tragiques, quand ils pratiquent l'imitation, mettent à mal l'entendement de ceux qui les écoutent (*tes tôn akouontôn dianoias*) si ces derniers ne disposent pas d'un antidote (*pharmakon*, 595 a). Et ce contrepoison, c'est « la connaissance de ce que les choses sont réellement » (*to eidenai auta oia tunkanei onta*). Si l'on songe que plus loin les imitateurs et les maîtres d'illusions seront présentés comme des charlatans et des thaumaturges (602 d), c'est-à-dire des espèces du genre *pharmakeus*, le savoir ontologique est bien encore une force pharmaceutique opposée à une force pharmaceutique. L'ordre du savoir n'est pas l'ordre transparent des formes ou des idées, tel qu'on pourrait par rétrospection l'interpréter, c'est l'antidote. Bien avant d'être partagé en violence occulte et en savoir juste, l'élément du *pharmakon* est le lieu du combat entre la philosophie et son autre. Élément *en lui-même*, si l'on peut encore dire, *indécidable*.

Or pour définir la poésie d'imitation, il faut savoir ce qu'est l'imitation en général. Et c'est l'exemple entre tous *familier* de l'origine du lit. On aura tout loisir de s'interroger ailleurs sur la nécessité qui fait choisir cet exemple et sur le glissement qui dans le texte fait insensiblement passer de la table au lit. Au lit déjà fait. En tout cas, Dieu est le vrai père du lit, de l'*eidos* clinique. Le menuisier en est le « démiurge ». Le peintre, qu'on appelle ici encore zoographe, n'en est ni le générateur (*phytourgos* : auteur de la *physis* — comme vérité — du lit), ni le démiurge. Seulement l'imitateur. C'est de trois degrés qu'il est éloigné de la vérité originelle, de la *physis* du lit.

Et donc du roi.

« C'est ce que sera donc aussi le poète tragique, puisqu'il est

57. J'étudierai ce passage, d'un autre point de vue, dans un texte à paraître, « *Entre deux coups de dés* ».

imitateur : il sera naturellement de trois rangs après le roi et la vérité, et tous les autres imitateurs aussi » (597 e).

Quant à coucher par écrit cet *eidôlon*, cette image qu'est déjà l'imitation poétique, cela reviendrait à l'éloigner du roi au *quatrième degré*, ou plutôt, par changement d'ordre ou d'élément, à l'en distraire démesurément, si Platon déjà ne disait ailleurs lui-même, parlant du poète imitateur en général, « qu'il est toujours à une distance infinie de la vérité » (*tau dê alethous porrô panu aphestôta*) (605 c). Car à la différence de la peinture, l'écriture ne crée même pas un phantasme. Le peintre, on le sait, ne produit pas l'étant-vrai mais l'apparence, le *phantasma* (598 b), c'est-à-dire ce qui déjà simule la copie (*le Sophiste*, 236 b). On traduit en général *phantasma* (copie de copie) par simulacre⁵⁸. Celui qui écrit dans l'alphabet n'imité même plus. Sans doute aussi parce qu'il imite, en un sens, parfaitement. Il a plus de chance de reproduire la voix puisque l'écriture phonétique la décompose mieux et la transforme en éléments abstraits et spatiaux. Cette *dé-composition* de la voix est ici à la fois ce qui la conserve et ce qui la corrompt le mieux. L'imité parfaitement parce qu'elle ne l'imité plus du tout. Car l'imitation affirme et aigüise son essence en s'effaçant. Son essence est sa non-essence. Et aucune dialectique ne peut résumer cette inadéquation à soi. Une imitation parfaite n'est plus une imitation. En supprimant la petite différence qui, le séparant de l'imité, y renvoie par là même, on rend l'imitant absolument différent : un autre étant ne faisant plus référence à l'imité⁵⁹.

58. Sur la place et l'évolution du concept de *mimesis* dans la pensée de Platon, nous renvoyons avant tout à l'*Essai sur le Cratyle* (1940), de V. Goldschmidt (notamment p. 165 sq). Il y apparaît en particulier que Platon n'a pas toujours et partout condamné la *mimesis*. On peut en conclure au moins ceci : qu'il condamne ou non l'imitation, Platon pose la question de la poésie en la déterminant comme *mimesis*, ouvrant ainsi le champ dans lequel la *Poétique* d'Aristote, tout entière commandée par cette catégorie, produira le concept de la littérature qui régnera jusqu'au xix^e siècle, jusqu'à Kant et Hegel exclus (exclus si du moins l'on traduit *mimesis* par imitation).

D'autre part, Platon condamne sous le nom de *phantasma* ou de *simulacre* ce qui s'avance aujourd'hui, dans sa plus radicale exigence, comme écriture. Du moins peut-on ainsi nommer à l'intérieur de la philosophie et de la « mimétologie » ce qui excède les oppositions de concepts dans lesquelles Platon définit le phantasme. Au-delà de ces oppositions, au-delà des valeurs de vérité, non-vérité, cet excédent d'écriture ne peut plus, on s'en doute, se laisser simplement qualifier par le simulacre ou le phantasme. Ni surtout par le concept classique d'écriture.

59. « N'y aurait-il pas deux objets (*pragmata*), tels que Cratyle et l'image de Cratyle, si un dieu, non content de reproduire sa couleur et sa forme, comme les peintres,

L'imitation ne répond à son essence, n'est ce qu'elle est — imitation — qu'en étant en quelque point fautive ou plutôt en défaut. Elle est mauvaise par essence. Elle n'est bonne qu'en étant mauvaise. La faillite y étant inscrite, elle n'a pas de nature, elle n'a rien en propre. Ambivalente, jouant avec soi, s'échappant à elle-même, ne s'accomplissant qu'en se creusant, bien et mal à la fois, indécidablement la *mimesis* s'apparente au *pharmakon*. Aucune « logique », aucune « dialectique » ne peut en consumer la réserve alors qu'elle doit sans cesse y puiser et s'y rassurer.

Et de fait, la technique de l'imitation, aussi bien que la production du simulacre, a toujours été, aux yeux de Platon, manifestation magique, thaumaturgique :

« Et les mêmes objets paraissent brisés ou droits, selon qu'on les regarde dans l'eau ou hors de l'eau, concaves ou convexes suivant une autre illusion visuelle produite par les couleurs, et il est évident que tout cela jette le trouble dans notre âme. C'est à cette infirmité de notre nature que la peinture ombrée (*skiagraphia*), l'art du charlatan (*goeteia*) et cent autres inventions du même genre s'adressent et appliquent tous les prestiges de la magie (*thaumatopoia*) » (*République*, X, 602 c d; cf. aussi 607 c⁶⁰).

L'antidote, c'est encore l'*epistémè*. Et comme l'*hybris* n'est au fond pas autre chose que cet entraînement démesuré qui emporte l'être dans le simulacre, le masque et la fête, il n'y aura d'antidote que celui qui permet de *garder la mesure*. L'*alexipharmakon* sera la science de la mesure, à tous les sens de ce mot. Suite du même texte :

figurait en outre, tel qu'il est, tout l'intérieur de ta personne, en rendait exactement les caractères de mollesse et de chaleur, et y mettait le mouvement, l'âme et la pensée, tels qu'ils sont en toi; bref, si tous les traits de ta personne, il en plaçait auprès de toi la copie fidèle? Y aurait-il alors là Cratyle et une image de Cratyle, ou bien deux Cratyles? CRATYLE : Deux Cratyles, Socrate, il me semble » (432 b c).

60. Sur tous ces thèmes, cf. notamment P. M. Schuhl, *Platon et l'Art de son temps*.

« Contre cette illusion n'a-t-on pas découvert de très beaux remèdes dans la mesure (*metrein*), le calcul (*arithmein*) et la pesée (*istanai*), de façon que ce qui prévaut en nous, ce n'est pas l'apparence (*phainomenon*) variable de grandeur ou de petitesse, de quantité ou de poids, mais bien la faculté qui a compté, mesuré, pesé?... Or on peut regarder toutes ces opérations comme étant l'œuvre de la raison (*ton logistikou ergon*) qui est en notre âme. » (Ce que Chambry traduit ici par « remèdes », c'est le mot qui qualifie dans le *Phèdre* l'assistance, le secours (*boetheia*) que le père de la parole vivante devrait toujours apporter à l'écriture qui en est par elle-même démunie.)

L'illusionniste, le technicien du trompe-l'œil, le peintre, l'écrivain, le *pharmakeus*. On n'a pas manqué de le relever : « ...le mot *pharmakon*, qui signifie couleur, n'est-il pas celui même qui s'applique aux drogues des sorciers ou des médecins? Les jeteurs de sort n'ont-ils pas recours, pour leurs maléfices, à des figurines de cire ⁶¹? » L'*envoûtement* est toujours l'effet d'une *représentation*, picturale ou sculpturale, capturant, captivant la forme de l'autre, par excellence en son visage, en sa face, parole et regard, bouche et œil, nez et oreilles : *vultus*.

Le mot *pharmakon* désigne donc aussi la couleur picturale, la matière dans laquelle s'inscrit le *zographème*. Voyez le *Cratyle* : dans son échange avec Hermogène, Socrate examine l'hypothèse selon laquelle les noms imitent l'essence des choses. Il compare, pour les distinguer, l'imitation musicale ou picturale, d'une part, et l'imitation nominale d'autre part. Son geste alors ne nous intéresse pas seulement parce qu'il fait appel au *pharmakon* mais aussi parce qu'une autre nécessité s'impose à lui, que nous tenterons désormais d'éclairer progressivement : au moment d'aborder les éléments différentiels de la langue de noms, il doit, comme le fera plus tard Saussure, suspendre l'instance de la voix comme sonorité imitant des sons (musique imitative). Si la voix nomme, c'est par la différence et la relation qui s'introduisent entre les

61. P. M. Schuhl, *op. cit.*, p. 22. Cf. aussi *l'Essai sur la formation de la pensée grecque*, p. 39 sq.

stoukheia, les éléments ou les lettres (*grammata*). Le même mot (*stoukheia*) désigne les éléments et les lettres. Et il faudra réfléchir sur ce qui se donne ici comme nécessité conventionnelle ou pédagogique : on désigne les phonèmes en général, voyelles — *phoneenta*⁶² — et consonnes, par les lettres qui les inscrivent.

SOCRATE : ...Mais comment distinguer ce qui sert de point de départ à l'imitation de l'imitateur? Puisque c'est avec des syllabes et des lettres que se fait l'imitation de l'essence, le procédé le plus juste n'est-il pas de distinguer d'abord les éléments? Ainsi font ceux qui s'attaquent aux rythmes; ils commencent par distinguer la valeur des éléments (*stoukheion*), puis celle des syllabes, et c'est alors, mais alors seulement, qu'ils abordent l'étude des rythmes.

HERMOGÈNE : Oui.

SOCRATE : Ne devons-nous donc pas, nous aussi, distinguer d'abord les voyelles (*phoneenta*); puis, dans le reste, classer par espèces les éléments qui ne comportent ni son ni bruit (*aphona kai aphtonga*) — c'est ainsi que disent les connaisseurs en ces matières —; puis passer aux éléments qui, sans être des voyelles, ne sont pourtant pas des muettes, et, dans les voyelles elles-mêmes, discerner les différentes espèces? Quand nous aurons fait ces distinctions, il nous faut, à leur tour, distinguer correctement tous les êtres qui doivent recevoir les noms, en cherchant s'il est des catégories auxquelles ils se ramènent tous, comme les éléments, et d'après lesquelles on peut à la fois les voir eux-mêmes et reconnaître s'il existe en eux des espèces comme dans les éléments. Tous ces problèmes une fois bien examinés à fond, nous saurons attribuer chaque élément d'après sa ressemblance, qu'il faille en attribuer un seul à un seul objet, ou en mélanger plusieurs pour un objet unique. Les peintres, pour obtenir la ressemblance, posent tantôt une simple teinte de pourpre, et tantôt quelque autre couleur (*allo tôn pharmakôn*); parfois aussi ils en mêlent plusieurs, comme quand ils préparent un ton de chair ou tel autre du même genre, suivant, j'imagine, que chaque portrait

62. Cf. aussi le *Philèbe*, 18 a b.

semble demander une couleur (*pharmakou*) particulière. De même, nous appliquerons, nous aussi, les éléments aux choses, à une seule l'élément unique qui paraîtra nécessaire, ou plusieurs à la fois en formant ce qu'on nomme des syllabes; nous assemblerons à leur tour les syllabes, qui servent à composer les noms et les verbes; et de nouveau, avec les noms et les verbes nous nous mettrons à constituer un grand et bel ensemble, comme tout à l'heure l'être vivant (*ζῶον*) reproduit par la peinture (*τὴ graphikḗ*) (424 b-425 a).

Plus loin :

SOCRATE : Tu as raison. Donc, pour que le nom soit semblable à l'objet, les éléments dont on constituera les noms primitifs doivent, de toute nécessité, être naturellement semblables aux objets? Je m'explique : aurait-on jamais composé le tableau dont nous parlions tout à l'heure à la ressemblance de la réalité, si la nature ne fournissait, pour composer les tableaux, des couleurs (*pharmakeia*) semblables aux objets qu'imité la peinture? Ne serait-ce pas impossible? (434 a b).

La *République* appelle aussi *pharmaka* les couleurs du peintre (420 c). La magie de l'écriture et de la peinture est donc celle d'un fard qui dissimule le mort sous l'apparence du vif. Le *pharmakon* introduit et abrite la mort. Il donne bonne figure au cadavre, le masque et le farde. Le parfume de son essence, comme il est dit dans Eschyle. Le *pharmakon* désigne aussi le parfum. Parfum sans essence, comme nous disions plus haut drogue sans substance. Il transforme l'ordre en parure, le cosmos en cosmétique. La mort, le masque, le fard, c'est la fête qui subvertit l'ordre de la cité, tel qu'il devrait être réglé par le dialecticien et par la science de l'être. Platon, nous le verrons, ne tardera pas à identifier l'écriture et la fête. Et le jeu. Une certaine fête et un certain jeu.

8. L'HÉRITAGE DU PHARMAKON : LA SCÈNE DE FAMILLE

Nous voilà introduits à une autre profondeur de la réserve platonicienne. Cette pharmacie est aussi, nous l'avons senti, un théâtre. Le théâtral ne s'y laisse pas résumer dans une parole : il y a des forces, il y a un espace, il y a la loi, il y a la parenté, l'humain et le divin, le jeu, la mort, la fête. Aussi la profondeur qui se découvre à nous sera-t-elle nécessairement une autre scène, ou plutôt un autre tableau dans la pièce de l'écriture. Après la présentation du *pharmakon* au père, après l'abaissement de Theuth, Socrate reprend donc la parole à son compte. Il semble vouloir substituer le *logos* au mythe, le discours au théâtre, la démonstration à l'illustration. Et pourtant, à travers ses explications, une autre scène lentement s'avance dans la lumière, moins immédiatement visible que la précédente, mais, dans une sourde latence, aussi tendue, aussi violente que l'autre, composant avec elle, dans l'enclos pharmaceutique, une organisation savante et vivante de figures, de déplacements et de répétitions.

Cette scène n'a jamais été lue pour ce qu'elle est d'abord, s'abritant et se manifestant à la fois dans ses métaphores : de famille. Il est question de père et de fils, de bâtard qui n'est même pas aidé par l'assistance publique, de fils légitime et glorieux, d'héritage, de sperme et de stérilité. La mère est passée sous silence mais on ne nous en fera pas objection. Et si on la cherche bien, comme dans ces images-devinettes, on en verra peut-être la forme instable, dessinée à l'envers, dans le feuillage, au fond d'un jardin, *eis Adônidos kepons*. Dans les jardins d'Adonis (276 b).

Socrate vient de comparer les rejetons (*ekgona*) de la peinture et ceux de l'écriture. Il a ridiculisé leur suffisante insuffisance, la monotone et solennelle tautologie des réponses qu'ils nous signifient chaque fois que nous les interrogeons. Il poursuit :

Autre chose : quand une fois pour toutes il a été écrit, chaque discours s'en va rouler de droite et de gauche, indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent et, pareillement,

auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire, et il ne sait pas quels sont ceux à qui justement il doit ou non s'adresser. Que d'autre part il s'élève à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement dédaigné, il a toujours besoin de l'assistance de son père : à lui seul, en effet, il n'est capable, ni de se défendre, ni de s'assister lui-même (275 e).

La métaphore anthropomorphique, voire animiste, s'explique sans doute par le fait que l'écrit est un *discours* écrit (*logos gegrammenos*). En tant que vivant, le *logos* est issu d'un père. Il n'y a donc pas pour Platon de chose écrite. Il y a un *logos* plus ou moins vivant, plus ou moins près de soi. L'écriture n'est pas un ordre de signification indépendant, c'est une parole affaiblie, point tout à fait une chose morte : un mort-vivant, un mort en sursis, une vie différée, un semblant de souffle; le fantôme, le phantasme, le simulacre (*eidolon*, 276 a) du discours vivant n'est pas inanimé, il n'est pas insignifiant, simplement il signifie peu et toujours identiquement. Ce signifiant de peu, ce discours sans grand répondant est comme tous les fantômes : errant. Il roule (*kulindeitai*) ici et là comme quelqu'un qui ne sait pas où il va, ayant perdu la voie droite, la bonne direction, la règle de rectitude, la norme; mais aussi comme quelqu'un qui a perdu ses droits, comme un hors-la-loi, un dévoyé, un mauvais garçon, un voyou ou un aventurier. Courant les rues, il ne sait même pas qui il est, quelle est son identité, s'il en a une, et un nom, celui de son père. Il répète la même chose lorsqu'on l'interroge à tous les coins de rue, mais il ne sait plus répéter son origine. Ne pas savoir d'où l'on vient et où l'on va, pour un discours sans répondant, c'est ne pas savoir parler, c'est l'état d'infance. Lui-même déraciné, anonyme, sans attache avec son pays et sa maison, ce signifiant presque insignifiant est à la disposition de tout le monde⁶³, également des

63. J. P. Vernant signale une telle « démocratisation » de et par l'écriture dans la Grèce classique. « A cette importance que prend alors la parole, devenue désormais l'instrument par excellence de la vie politique, correspond aussi un changement dans la signification sociale de l'écriture. Dans les royaumes du Proche-Orient l'écriture était la spécialité et le privilège des scribes. Elle permettait à l'administration royale de contrôler en la comptabilisant la vie économique et sociale de l'État. Elle visait à constituer des archives toujours tenues plus ou moins secrètes à l'intérieur du palais... » En Grèce classique, « au lieu d'être le privilège d'une caste, le secret d'une classe de

compétents et des incompetents, de ceux qui entendent et s'y entendent (*tois epaioussin*) et de ceux que cela ne regarde en rien, et qui, n'y connaissant rien, peuvent l'affliger de toutes les imper tinences.

Disponible pour tous et pour chacun, offerte sur les trottoirs, l'écriture n'est-elle pas essentiellement démocratique? On pourrait comparer le procès de l'écriture au procès de la démocratie, tel qu'il est instruit dans la *République*. Dans la société démocratique, nul souci des compétences, les responsabilités sont confiées à n'importe qui. Les magistratures sont tirées au sort (557 a). L'égal est également dispensé à l'égal et à l'inégal (558 c). Démésure, anarchie; l'homme démocratique, sans aucun souci de hiérarchie, « établit entre les plaisirs une sorte d'égalité » et il livre le gouvernement de son âme au premier venu, « comme si le sort en décidait, jusqu'à ce qu'il en soit rassasié, puis il s'abandonne à un autre, et, sans en rebuter aucun, il les traite sur le pied de l'égalité... Quant à la raison (*logon*) et à la vérité (*alethè*), continuai-je, il les repousse et ne les laisse point entrer dans la garnison. Qu'on lui dise que tels plaisirs viennent des désirs nobles et bons, et les autres des désirs pervers, qu'il faut cultiver et honorer les premiers, réprimer et dompter les seconds, à tout cela il répond par un signe de dédain, il soutient qu'ils sont tous de même nature et qu'il faut les honorer également » (561 b-c).

Ce démocrate errant comme un désir ou comme un signifiant affranchi du *logos*, cet individu qui n'est même pas régulièrement pervers, qui est prêt à tout, qui se prête à tous, qui s'adonne également à tous les plaisirs, à toutes les activités, éventuellement

scribes travaillant pour le palais du roi, l'écriture devient " chose commune " à tous les citoyens, un instrument de publicité... Les lois doivent être écrites... Les conséquences de cette transformation du statut social de l'écriture seront fondamentales pour l'histoire intellectuelle ». *Op. cit.*, p. 151-2 (cf. aussi p. 52, p. 78, et *les Origines de la pensée grecque*, p. 43-4). Or ne peut-on dire que Platon continue à penser l'écriture depuis la place du roi, à la présenter à l'intérieur des structures alors périmées de la *basileia*? Sans doute dans les mythes qui informent ici sa pensée. Mais d'autre part, Platon croit à la nécessité d'écrire les lois; et la suspicion des vertus occultes de l'écriture viserait plutôt une politique non « démocratique » de l'écriture. Il faut démêler tous ces fils et respecter tous ces étages ou tous ces décalages. Le développement de l'écriture phonétique est en tous cas inséparable du mouvement de « démocratisation ».

même à la politique et à la philosophie (« quelquefois on le croirait plongé dans la philosophie; souvent il est homme d'État, et, bondissant à la tribune, il dit et fait ce qui lui passe par la tête » 561 d), cet aventurier, comme celui du *Phèdre*, simule tout au hasard et n'est vraiment rien. Livré à tous les courants, il est à la masse, il n'a pas d'essence, pas de vérité, pas de patronyme, pas de constitution propre. La démocratie n'est d'ailleurs pas plus une constitution que l'homme démocratique n'a de caractère propre : « J'ai montré aussi, je crois, repris-je, qu'il réunit en lui des formes de toute sorte et des caractères de cent espèces, et qu'il est l'homme beau et bariolé (*poikilon*) qui ressemble à l'État démocratique. Aussi beaucoup de gens des deux sexes envient ce genre d'existence où l'on trouve presque tous les modèles de gouvernement et de mœurs » (561 e). La démocratie est l'orgie, la débauche, le bazar, le marché aux puces, la « foire (*pantopoliôn*) aux constitutions où l'on peut venir choisir le modèle qu'on veut reproduire » (557 d).

Qu'on l'envisage comme graphique ou politique, ou mieux — ce que fera tout le XVIII^e siècle français, et surtout Rousseau — comme politico-graphique, une telle dégradation peut toujours s'expliquer à partir d'un mauvais rapport du père au fils (cf. 559 a-560 b). Les désirs, dit Platon, doivent s'élever comme des fils.

L'écriture est le fils *misérable*. Le misérable. Le ton de Socrate est tantôt accusateur et *catégorique*, dénonçant un fils dévoyé et révolté, une démesure et une perversion, tantôt apitoyé et condescendant, plaignant un vivant démun, un fils délaissé par son père. De toute façon un fils *perdu*. Dont l'impuissance est bien celle d'un orphelin⁶⁴, autant que d'un parricide persécuté, et

64. L'orphelin est toujours, dans le texte de Platon — et ailleurs —, le modèle du persécuté. Nous insistions pour commencer sur l'affinité de l'écriture et du *mythos*, dans leur opposition commune au *logos*. L'orphelinat est peut-être un autre trait de parenté. Le *logos* a un père; le père du mythe est presque toujours introuvable : d'où la nécessité de l'assistance (*boetheia*) dont parle le *Phèdre* à propos de l'écriture comme orphelin. Elle apparaît aussi ailleurs :

SOCRATE : ... Ainsi étaient anéantis et le mythe de Protagoras, et le tien, en même temps, qui identifie science et sensation.

THÉÉTÈTE : Apparemment.

SOCRATE : Mais point réellement, j'imagine, mon cher, si du moins le père du premier mythe vivait, car lui aurait paré bien des coups : mais il n'y a plus là qu'un orphelin, et nous le traînons dans la boue. D'autant que les tuteurs même que Protagoras lui

parfois injustement. Dans la commisération, Socrate se laisse entraîner assez loin : s'il y a des discours vivants persécutés et démunis du secours d'un logographe (ce fut le cas de la parole socratique), il y a aussi des discours à demi-morts — des écrits — persécutés parce que la parole du père mort leur fait défaut. On peut alors attaquer l'écriture, lui adresser des reproches injustes (*ouk en dikê loidoretheis*) que seul le père pourrait lever — assistant ainsi son fils — si précisément son fils ne l'avait pas tué.

C'est que la mort du père ouvre le règne de la violence. En choisissant la violence — et c'est bien de cela qu'il s'agit dès le début — et la violence contre le père, le fils — ou l'écriture parricide — ne peut manquer de s'exposer lui-même. Tout cela est fait pour que le père mort, première victime et ultime ressource, ne soit plus là. L'être-là est toujours celui d'une parole paternelle. Et le lieu d'une patrie.

L'écriture, le hors-la-loi, le fils perdu. Il faut ici le rappeler, Platon associe toujours la parole et la loi, *logos* et *nomos*. Les lois parlent. Dans la prosopopée du *Criton*, elles s'adressent elles-mêmes à Socrate. Et dans le dixième livre de la *République*, elles parlent justement au père qui a perdu son fils, elles le consolent, lui commandent de résister :

Nous disions alors, repris-je, qu'un homme de caractère modéré à qui il est arrivé quelque disgrâce, comme la perte d'un fils ou de quelque autre objet très cher, porterait cette peine plus aisément que tout autre [...] Or ce qui lui commande de résister, n'est-ce pas la raison et la loi (*logos kai nomos*), et ce qui le porte à s'affliger, n'est-ce pas la souffrance même (*auto to pathos*) ? [...] La loi dit (*Legei pou o nomos*) qu'il n'y a rien de plus beau que de conserver le plus de calme possible dans le malheur... (603 e-604 a b).

a laissés lui refusent tout secours (*boethein*), notre Théodore le premier. C'est donc nous qui nous risquerons, par scrupule de justice, à lui porter secours (*boethein*).

THÉODORE : ... nous te saurons gré si tu le veux bien secourir (*boethes*).

SOCRATE : Bien parlé, Théodore. Considère donc mon secours (*boetheian*), tel que je l'apporte... (*Théétète*, 164 d-165 a).

Qu'est-ce que le père? demandions-nous plus haut. Le père est. Le père est (le fils perdu). L'écriture, le fils perdu, ne répond pas à cette question, elle (s') écrit : (que) le père *n'est pas*, c'est-à-dire n'est pas présent. Quand elle n'est plus une parole déchuée du père, elle suspend la question *qu'est-ce-que*, qui est toujours, tautologiquement, la question « qu'est-ce que le père? » et la réponse « le père est ce qui est ». Alors se produit une avancée qui ne se laisse plus penser dans l'opposition courante du père et du fils, de la parole et de l'écriture.

Le moment est venu de rappeler que Socrate joue dans les dialogues le rôle du père, *représente* le père. Ou le frère aîné. Or nous verrons dans un instant ce qu'il en est de celui-ci. Et Socrate rappelle aux Athéniens, comme un père à ses enfants, qu'en le tuant, c'est à eux-mêmes d'abord qu'ils nuiront. Écoutons-le dans sa prison. Sa ruse est infinie, donc naïve ou nulle (Gardez-moi en vie — puisque je suis déjà mort — pour vous) :

Et maintenant, Athéniens, n'allez pas m'interrompre [...] Je vous le déclare; si vous me condamnez à mort, étant ce que je suis, ce n'est pas à moi que vous ferez le plus de tort, c'est à vous-mêmes [...] Songez-y : si vous me faites mourir, vous ne trouverez pas facilement un autre homme, — je le dis au risque de prêter à rire, — un homme attaché à vous par la volonté des dieux pour vous stimuler comme un taon stimulerait un cheval grand et de bonne race, mais un peu mou en raison même de sa taille, et qui aurait besoin d'être excité. Cet office est celui pour lequel le dieu semble m'avoir attaché à votre ville, et voilà pourquoi je ne cesse de vous stimuler, de vous exhorter, de morigéner chacun de vous, en l'obsédant partout, du matin jusqu'au soir. Non, juges, vous ne trouverez pas facilement mon pareil; et par conséquent, si vous m'en croyez, vous me garderez précieusement. Seulement, il est bien possible que vous vous impatientiez, comme des gens ensommeillés qu'on réveille, et qu'alors, dans un mouvement de colère, vous écoutiez Anytos et me fassiez mourir étourdiment. Après quoi, vous passeriez le reste de votre vie à dormir; à moins que le dieu, prenant souci de vous, ne vous envoyât quelqu'un pour me suppléer (*epipempseie*).

En tout cas, vous pouvez vous convaincre que je suis bien, moi, un homme donné à la ville par la divinité : demandez-vous s'il est humainement possible de négliger, comme moi, tous ses intérêts personnels, d'en supporter les conséquences depuis tant d'années déjà, et cela pour s'occuper uniquement de vous, en prenant auprès de chacun le rôle d'un père ou d'un frère aîné (*osper patera è adelphon presbuteron*), en le pressant de s'appliquer à devenir meilleur (*Apologie*, 30 c-31 b).

Et ce qui pousse Socrate à suppléer le père ou le frère aîné auprès des Athéniens — rôle dans lequel il envisage aussi d'être suppléé —, c'est une certaine voix. Qui interdit, d'ailleurs, plutôt qu'elle ne dicte; et à laquelle il obéit spontanément, comme le bon cheval du *Phèdre*, à qui suffisent les ordres de la voix, du *logos* :

Cela tient — comme vous me l'avez souvent entendu déclarer et en maint endroit, — à une certaine manifestation d'un dieu ou d'un esprit divin, qui se produit en moi, et dont Méléto a fait le sujet de son accusation, en s'en moquant ([*phonè*] *o dè kai en tè graphè epikômôdôn Meletos egrapsato*). C'est quelque chose qui a commencé dès mon enfance, une certaine voix (*phonè*), qui, lorsqu'elle se fait entendre, me détourne toujours de ce que j'allais faire, sans jamais me pousser à agir (31 c d).

Porteur de ce signe du dieu (*to tou théou semeion*, 40 b c; *to daimonion semeion*, *République*, VI, 496 c), Socrate tient donc la voix du père, il est le porte-parole du père. Et Platon écrit à partir de sa mort. Toute l'écriture platonicienne — et nous ne parlons pas ici de ce qu'elle veut dire, de son contenu signifié : la réparation du père au besoin contre la *graphè* qui décida de sa mort — est donc, lue à partir de la mort de Socrate, dans la situation de l'écriture accusée dans le *Phèdre*. L'emboîtement des scènes est abyssal. La pharmacie n'a pas de fond.

Or qu'en est-il de cette accusée? Jusqu'ici l'écriture — le discours écrit — n'avait d'autre statut, si l'on peut encore dire, que celui d'orphelin ou de parricide moribond. S'il se pervertit au

cours de son histoire en rompant avec son origine, rien ne disait encore que celle-ci fût en elle-même déjà mauvaise. Il apparaît maintenant que le discours écrit, au sens « propre » — inscrit dans l'espace sensible — est malformé à la naissance. Il n'est pas bien né : non seulement, comme nous l'avons vu, il n'est pas tout à fait viable, mais il n'est pas de bonne naissance, de naissance légitime. Il n'est pas *gnésios*. Ce n'est pas tout à fait un roturier, c'est un bâtard. Par la voix de son père il ne peut être déclaré, reconnu. Il est hors-la-loi. Après l'approbation de *Phèdre*, Socrate poursuit en effet :

SOCRATE : Qu'est-ce à dire? Devons-nous envisager, pour un autre discours, frère du précédent [le discours écrit] et légitime celui-là (*adelphon gnésion*), dans quelles conditions il a lieu et de combien il surpasse l'autre par la qualité et la puissance de sa sève?

PHÈDRE : Quel est ce discours dont tu parles et dans quelles conditions a-t-il lieu d'après toi?

SOCRATE : C'est celui qui, accompagné de savoir, s'écrit dans l'âme de l'homme qui apprend (*Os met' epistemes graphetai en tē tou manthanontos psuchē*), celui qui est capable de se défendre lui-même (*dunatos men amunai eautō*) et qui, d'autre part, sait parler aussi bien que se taire devant qui il faut.

PHÈDRE : Tu veux dire le discours de celui qui sait (*tou eidotos logon*), discours vivant et animé (*zōnta kai empsuchon*) duquel on pourrait dire en toute justice que le discours écrit est un simulacre (*eidolon*) ?

SOCRATE : Eh oui! absolument (276 a).

Dans son contenu, cette réplique n'a rien d'original, Alcidas⁶⁵ disait à peu près la même chose. Mais elle marque une sorte de renversement dans le fonctionnement de l'argumentation. Présentant l'écriture comme un faux-frère, à la fois un traître, un

65. Cf. M. J. Milne, *A study in Alcidas and his relation to contemporary sophistic*, 1924. P. M. Schuhl, *Platon et l'Art de son temps*, p. 49.

Autre allusion aux fils légitimes en 278 a. Sur l'opposition des bâtards et des fils bien nés (*nothoi/gnesioi*), cf. notamment la *République* (496 a : les « sophismes » n'ont rien de « gnésion »), le *Politique* (293 e : les « imitations » de constitutions ne sont pas « bien nées »). Cf. aussi *Gorgias*, 513 b; *Lois* 741 a, etc.

infidèle et un simulacre, Socrate est conduit pour la première fois à envisager le frère de ce frère, le légitime, comme une *autre sorte d'écriture* : non seulement comme un discours savant, vivant et animé, mais comme une *inscription* de la vérité dans l'âme. Sans doute a-t-on couramment le sentiment d'être ici devant une « métaphore ». Platon — pourquoi pas et quelle importance ? — le croyait peut-être aussi au moment où s'engageait, commençait même, sans doute, l'histoire d'une « métaphore » (inscription, impression, marque, etc., dans la cire du cerveau ou de l'âme) dont la philosophie ne pourra plus se passer, si peu critique qu'en soit le traitement. Or il n'est pas moins remarquable ici que la parole soi-disant vive soit tout à coup décrite par une « métaphore » empruntée à l'ordre même de ce qu'on en veut exclure, à l'ordre de son simulacre. Emprunt rendu nécessaire par ce qui lie structurellement l'intelligible à sa répétition dans la copie, et le langage décrivant la dialectique ne peut manquer d'y faire appel.

Selon un schème qui dominera toute la philosophie occidentale, une bonne écriture (naturelle, vivante, savante, intelligible, intérieure, parlante) est opposée à une mauvaise écriture (artificieuse, moribonde, ignorante, sensible, extérieure, muette). Et la bonne ne peut être désignée que dans la métaphore de la mauvaise. La métaphoricité est la logique de la contamination et la contamination de la logique. La mauvaise écriture est, à la bonne, comme un modèle de désignation linguistique et un simulacre d'essence. Et si le réseau des oppositions de prédicats qui rapportent une écriture à l'autre tient dans son filet toutes les oppositions conceptuelles du « platonisme » — considéré ici comme la structure dominante de l'histoire de la métaphysique — on pourra dire que la philosophie s'est jouée dans le jeu de deux écritures. Alors même qu'elle ne voulait distinguer qu'entre parole et écriture.

Il se confirme ensuite que la conclusion du *Phèdre* est moins une condamnation de l'écriture au nom de la parole présente que la préférence d'une écriture à une autre, d'une trace féconde à une trace stérile, d'une semence génératrice, parce que déposée au-dedans, à une semence dépensée au-dehors en pure perte : au risque de la *dissémination*. Ceci du moins est supposé par cela. Avant d'en chercher raison dans une structure générale du platonisme, suivons ce mouvement.

L'entrée en scène du *pharmakon*, l'évolution des puissances magiques, la comparaison avec la peinture, la violence et la perversion politico-familiale, l'allusion aux fards, au masque, aux simulacres, tout cela ne pouvait pas ne pas introduire au jeu et à la fête, qui ne vont jamais sans quelque urgence ou déferlement de sperme.

On ne sera pas déçu pourvu que l'on accepte une certaine scansion du texte, et de ne pas considérer comme des contingences rhétoriques les termes de l'analogie proposée par Socrate.

L'analogie : le rapport de l'écriture-simulacre à ce qu'elle représente — l'écriture vraie (la véritable écriture parce qu'elle est véritable, authentique, répondant à sa valeur, conforme à son essence, écriture de la vérité dans l'âme de celui qui a l'*épistémè*) —, ce rapport est *analogue* au rapport des semences fortes, fertiles, engendrant des produits nécessaires, durables et nourrissants (semences frugifères) aux semences faibles, vite épuisées, superflues, donnant naissance à des produits éphémères (semences florifères). D'un côté, l'agriculteur patient et sensé (*O noun ekôn georgos*), de l'autre le jardinier de luxe, pressé et joueur. D'un côté le sérieux (*spoudè*), de l'autre le jeu (*paidia*) et la fête (*éortè*). D'un côté la culture, l'agriculture, le savoir, l'économie, de l'autre l'art, la jouissance et la dépense sans réserve.

SOCRATE : ... Et maintenant, dis-moi ; le cultivateur intelligent ⁶⁶, s'il a des semences dont il se soucie (*ôn spermatôn*

66. Une allusion analogue à l'agriculteur se retrouve dans le *Tibéète* (166 a sq.), prise en une problématique semblable, au milieu de l'extraordinaire apologie de Protagoras à qui Socrate fait dire en particulier ses quatre (non) vérités qui nous importent ici au plus haut point : où se croisent tous les corridors de cette pharmacie. SOCRATE : Tout ce que, pour sa défense nous venons de dire ainsi, il foncera là-contre, j'imagine ; en grand mépris de nous, et dira : « Voilà bien ce brave Socrate ! Un enfant a pris peur, auquel il demandait si le même homme peut, tout à la fois, se rappeler une chose et ne la point savoir. L'enfant a pris peur et a dit non, parce qu'il ne pouvait prévoir ; et le bafoué, c'est moi : Socrate a fait arguments pour démontrer cela [...] Car, moi, j'affirme que la Vérité est telle que je l'ai écrite (*ôs gegrapha*) : mesure est chacun de nous et de ce qui est et de ce qui n'est point. Infinie pourtant est la différence de l'un à l'autre (*murion mentoi diapherein eteron eterou autô toutô*) [...] Cette définition (*logon*) elle-même, ne va point la poursuivre dans le mot-à-mot (*tô remati*) de sa formule. Voici plutôt qui te fera, plus clairement encore, comprendre ce que je veux dire. Rappelle-toi, par exemple, ce que nous disions précédemment : qu'au malade un mets apparaît et est amer qui, à l'homme bien portant, est et apparaît tout le contraire. Rendre l'un des deux plus sage n'est ni à faire ni, en réalité, faisable ; pas plus qu'accuser d'ignorance le malade parce que ses opinions sont de tel sens et

kedoito) et dont il souhaite qu'elles portent fruit, est-ce que tout de bon (*spoudè*), il ira en plein été, les ensemercer dans les jardinets d'Adonis⁶⁷ pour la satisfaction de voir ces jardinets devenus superbes au bout de huit jours? Ou bien ne serait-ce point pour se divertir (*paidias*)⁶⁸, aussi bien qu'à cause de la fête (*eortès*) qu'il procéderait de la sorte, à supposer qu'il lui arrivât de le faire? Mais plutôt, s'il y en a qui réellement l'intéressent, il mettra à profit l'art de la culture

déclarer sage le bien-portant parce que les siennes sont d'un autre sens. Il faut faire l'inversion (*metableteon*) des états; car l'une de ces dispositions vaut mieux que l'autre. De même, dans l'éducation, c'est d'une disposition à la disposition qui vaut mieux que se doit faire l'inversion : or le médecin produit cette inversion par les remèdes (*pharmakois*), le sophiste par ses discours (*logois*) [...] Quant aux sages (*sophous*), ami Socrate, je suis bien loin de les aller chercher parmi les grenouilles; je les trouve, pour le corps, dans les médecins; pour les plantes, dans les agriculteurs [...] Ainsi il y a des gens plus sages (*sophōteroi*) les uns que les autres, sans que personne ait des opinions fausses... »

67. « Aux fêtes d'Adonis, note Robin, on faisait pousser, hors saison, dans une coquille, dans un panier, dans un vase, des plantes qui mouraient vite : offrandes qui symbolisaient la fin prématurée de l'aimé d'Aphrodite. » Adonis, né dans un arbre — métamorphose de Myrrha — fut aimé et chassé par Vénus, puis par Mars, jaloux et changé en sanglier : qui le tua d'une blessure à la cuisse. Dans les bras de Vénus accourue trop tard, il devient anémone, fleur éphémère du printemps. Anémone, c'est-à-dire souffle.

On rapprochera de l'opposition agriculteur/jardinier (fruits/fleurs; durable/éphémère; patience/hâte; sérieux/jeu, etc.) le thème du double don dans les *Lois* : « Quant aux fruits de l'automne, part doit en être faite à chacun de la façon suivante. C'est la déesse elle-même qui nous gratifie d'un double don; l'un est le jouet de Dionysos (*paidian Dionusiada*) et ne se garde pas, l'autre est destiné par nature à être conservé. Portons donc, pour les fruits d'automne, la loi suivante : Quiconque goûtera aux fruits dits champêtres, raisins ou figues, avant que soit venue, avec le lever d'Arcturus, la saison des vendanges... devra payer à Dionysos cinquante drachmes sacrées, etc. » (VIII, 844, *d* e).

Dans l'espace problématique qui rassemble en les opposant l'écriture et l'agriculture, on pourrait facilement montrer que les paradoxes du supplément comme *pharmakon* et comme écriture, comme gravure et comme bâtarde, etc. sont les mêmes que ceux de la greffe, de l'opération de greffer (qui veut dire « graver »), du greffeur, du greffier (à tous les sens de ce mot), du greffoir et du greffon. On pourrait aussi montrer que toutes les dimensions (biologiques, psychiques, éthiques) les plus modernes du problème de la greffe, même quand elles concernent les parties qu'on croit hégémoniques et parfaitement « propres » de ce qu'on croit être l'individu (l'intellect ou le chef, l'affect ou le cœur, le désir ou les reins) sont prises et contraintes dans le graphique du supplément.

68. Alcidas avait aussi défini l'écriture comme un jeu (*paidia*). Cf. Paul Friedlander, *Platon : Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit* 1^{re} partie, ch. v et A. Diès, *op. cit.*, p. 427.

pour les semer dans le terrain approprié, et il se félicitera sans doute si, au bout de huit mois, toutes celles qu'il a semées ont atteint leur terme [...] Mais l'homme qui possède la science du juste, celle du beau, celle du bien, devons-nous affirmer qu'il a moins d'intelligence que le cultivateur, par rapport aux semences qui sont les siennes ? [...] Ainsi, tu vois, ce n'est pas pour de bon (*spoudè*) qu'il ira écrire sur l'eau (en *udati grapsei*, proverbe équivalent à « écrire sur le sable ») ces choses au moyen d'encre, usant d'un roseau pour enseigner avec des discours (*melani speirôn dia kalamou meta logôn*), qui ne sont pas seulement impuissants à se porter assistance (*boethin*) par la parole, mais impuissants aussi à enseigner convenablement la vérité (276 a c).

Le sperme, l'eau, l'encre, la peinture, la teinte parfumée : le *pharmakon* pénètre toujours comme le liquide, il se boit, s'absorbe, s'introduit à l'intérieur, qu'il marque d'abord avec la dureté du type, l'envahissant bientôt et l'inondant de son remède, de son breuvage, de sa boisson, de sa potion, de son poison.

Dans le liquide, les opposés passent plus facilement l'un dans l'autre. Le liquide est l'élément du *pharmakon*. Et l'eau, pureté du liquide, se laisse le plus facilement, le plus dangereusement pénétrer puis corrompre par le *pharmakon* avec lequel elle se mélange et compose aussitôt. D'où, parmi les lois qui doivent gouverner la société agricole, celle qui protège sévèrement l'eau. Et d'abord contre le *pharmakon* :

L'eau est, de tous les aliments du jardinage, assurément le plus nourrissant, mais elle est facile à corrompre : ni la terre, en effet, ni le soleil, ni les vents, qui nourrissent les plantes, ne sont faciles à perdre par des drogues (*pharmakeusesin*), des dérivations ou même des vols, mais l'eau est, de nature, exposée à tous ces inconvénients : aussi faut-il une loi pour la protéger. Voici donc cette loi : Quiconque détruira volontairement chez autrui l'eau de source ou de citerne, soit en la droguant (*pharmakeiais*), l'arrêtant dans des fosses ou la volant, sa victime le citera devant les astynomes en déclarant par écrit le montant du dommage. Celui qui sera convaincu de

torts causés par des drogues (*pharmakeiais*), devra non seulement payer l'amende, mais en outre purifier les sources de l'eau ou la citerne en se conformant aux règles formulées impérativement, pour cette purification, par les interprètes, suivant les circonstances et les personnes (*Lois*, VIII, 845 *d e*).

L'écriture et la parole sont donc maintenant deux sortes de trace, deux valeurs de la trace; l'une, l'écriture, est trace perdue, semence non viable, tout ce qui dans le sperme se dépense sans réserve, force égarée hors du champ de la vie, incapable d'engendrer, de se relever et de se régénérer soi-même. Au contraire, la parole vive fait fructifier le capital, elle ne dévie pas la puissance séminale vers une jouissance sans paternité. Dans son séminaire, elle se conforme à la loi. En elle se marque encore l'unité de *logos* et de *nomos*. De quelle loi? L'Athénien l'énonce ainsi :

... c'est exactement ce que j'entendais en parlant du procédé que j'ai pour imposer cette loi qui demande qu'on obéisse à la nature dans l'accouplement destiné à la procréation; qu'on ne touche pas au sexe mâle; qu'on ne tue pas délibérément la race humaine; qu'on ne jette pas la semence parmi les rocs et les cailloux où elle ne prendra jamais racine de façon à reproduire sa propre nature; qu'on s'abstienne enfin, dans le champ féminin, de tout labour qui se refuse volontairement à la fécondation. Si cette loi prend à la fois permanence et force, autant de force qu'en a maintenant celle qui prohibe tout commerce entre pères et enfants, et si, dans les autres commerces, elle obtient, comme elle doit, la même victoire, elle sera mille et mille fois bienfaisante. Sa conformité à la nature est, en effet, son premier mérite; en outre, cette rage érotique et cette folie, et tous ces adultères, et tous ces excès dans le boire et le manger, elle en détourne les hommes et les porte à aimer leurs propres femmes; enfin nombre d'autres biens se produiront, dès qu'on aura pu imposer en maître cette loi. Mais peut-être se dressera devant nous quelque homme fort et jeune, plein d'une semence foisonnante (*pollou spermatos mestos*), qui, ayant ouï promulguer cette loi, couvrira d'injures les auteurs que nous

sommes d'imbéciles et impossibles décrets, et remplira tout de sa clameur... (*Lois*, VIII, 838 e-839 b).

On pourrait faire comparaître ici l'écriture *et* la pédérastie d'un jeune homme nommé Platon. Et son rapport ambigu au supplément paternel : pour en réparer la mort, il a transgressé la loi. Il a répété la mort du père. Ces deux gestes s'annulent ou se contredisent. Qu'il s'agisse de sperme ou d'écriture, la transgression de la loi est d'avance soumise à une loi de la transgression. Celle-ci n'est pas pensable dans une logique classique mais seulement dans la graphique du supplément ou du *pharmakon*. De ce *pharmakon* qui peut servir *aussi bien* la semence de vie que la semence de mort, l'accouchement que l'avortement. Socrate le savait bien :

SOCRATE : Les accoucheuses savent encore, n'est-ce pas, par leurs drogues (*pharmakia*) et leurs incantations, éveiller les douleurs ou les apaiser à volonté, conduire à terme les couches difficiles et, s'il leur paraît bon de faire avorter le fruit non encore mûr, provoquer l'avortement ? (*Théétète*, 149 c d.)

La scène se complique : condamnant l'écriture comme fils perdu ou parricide, Platon se conduit comme un fils *écrivain* cette condamnation, réparant et confirmant ainsi la mort de Socrate. Mais dans cette scène où nous avons marqué l'absence du moins apparente de la mère, Socrate n'est pas davantage le père, seulement le *suppléant* du père. Cet accoucheur, fils d'accoucheuse, cet intercesseur, cet entremetteur n'est ni un père, quoiqu'il prenne la place du père, ni un fils, quoiqu'il soit aussi le camarade ou le frère des fils et qu'il obéisse à la voix paternelle du dieu. Socrate est la relation supplémentaire du père au fils. Et lorsque nous disons que Platon écrit *à partir de* la mort du père, nous ne pensons pas seulement à tel événement intitulé « la mort de Socrate » auquel il est dit que Platon n'assista pas (*Phédon* 59 b : « Platon, je crois, était malade »); mais d'abord à la stérilité de la semence socratique abandonnée à elle seule. Socrate sait qu'il ne sera jamais ni fils ni père ni mère. L'art de l'entremetteuse devrait être celui-là même de l'accoucheuse (c'est au « même art qu'il appartient de soigner et recueillir les fruits de la terre et de connaître en quelle terre quel plant et quelle semence on doit jeter »), si la prostitution et la transgression de la

loi ne les avaient séparés. Si l'art de Socrate est encore supérieur à celui d'une entremetteuse-accoucheuse, c'est sans doute parce qu'il a à distinguer entre le fruit apparent ou faux (*eidolon kai pseudos*) et le fruit vivant et vrai (*gonimon tē kai alethes*); mais Socrate partage pour l'essentiel le sort des accoucheuses : la stérilité. « J'ai en effet même impuissance que les accoucheuses... accoucher les autres est contrainte que le dieu m'impose, procréer est puissance dont il m'a écarté. » Et rappelons-nous l'ambiguïté du *pharmakon* socratique, anxiogène et tranquillisant : « or ces douleurs, mon art a la puissance de les éveiller et de les apaiser » (*Théétète*, 150 a-151 e).

La semence doit donc se soumettre au *logos*. Et se faire ainsi violence car la tendance naturelle du sperme l'oppose à la loi du *logos* : « C'est cette moelle que nous avons appelée dans nos discours antérieurs le sperme. Elle a une âme et elle respire. L'ouverture par laquelle elle respire lui donne la concupiscence vitale de sortir au-dehors. Et c'est ainsi que la moelle a produit l'amour de la génération. De là vient que, chez les mâles, ce qui touche la substance des parties honteuses est insolent et autoritaire, tel un vivant rebelle au raisonnement (*tou logou*), et s'efforce, sous l'action de ses désirs furieux, de tout dominer » (*Timée*, 91 b).

Il faut y prendre garde : au moment où Platon semble relever l'écriture en faisant de la parole vive une sorte de graphie psychique, il maintient ce mouvement à l'intérieur d'une problématique de la *vérité*. L'écriture *en tē psuchē* n'est pas une écriture de frayage, mais seulement d'enseignement, de transmission, de démonstration, au mieux de découverte, écriture d'*aletheia*. Son ordre est celui de la didactique ou de la maïeutique, en tous cas de l'élocution. De la dialectique. Cette écriture doit être capable de se soutenir elle-même dans le dialogue vivant et surtout d'enseigner convenablement le vrai, tel qu'il est *déjà* constitué.

Cette autorité de la vérité, de la dialectique, du sérieux, de la présence, ne se démentira pas au terme de cet admirable mouvement, lorsque Platon, après avoir en quelque sorte réapproprié l'écriture, pousse l'ironie — et le sérieux — jusqu'à la réhabilitation d'un certain jeu. Comparée à d'autres jeux, l'écriture ludique et hypomnésique, l'écriture du second ordre vaut mieux, doit « passer avant ». Avant ses autres frères, car il y a encore pire dans la famille. Aussi

le dialecticien s'amusera-t-il parfois à écrire, à accumuler les monuments, les *hypomnemata*. Mais il le fera en les mettant au service de la dialectique et pour laisser une trace (*ichnos*) à qui veut suivre sa piste sur la voie de la vérité. La limite passe maintenant, plutôt qu'entre la présence et la trace, entre la trace dialectique et la trace non dialectique, entre le jeu au « bon » sens et le jeu au « mauvais » sens du mot.

SOCRATE : Ces jardinets en caractères d'écriture, ce sera au contraire, selon toute apparence, pour se divertir (*paidias karin*), et qu'il lesensemencera, et qu'il écrira; mais quand il lui arrive d'écrire, c'est un trésor de remémorations (*hypomnemata*) qu'ainsi il se constitue, et à lui-même en cas qu'il arrive à l'oublieuse vieillesse, et à quiconque suit la même piste (*tauton ikhnos*). Il prendra son plaisir à voir pousser ces tendres cultures; d'autres useront d'autres divertissements, se gorgeant de beuveries et de tous les plaisirs encore qui sont frères de ceux-là, pendant que lui, c'est bien probable, il leur préférera ceux dont je parle et qui sont le divertissement de son existence!

PHÈDRE : Quelle magnificence, Socrate, au regard de la bassesse des autres, dans le divertissement que tu dis : celui de l'homme capable de se divertir à la composition littéraire (*en logos*), en imaginant de beaux discours sur la Justice, ainsi que sur les autres objets par toi nommés!

SOCRATE : En fait il en est bien ainsi, mon cher Phèdre. Mais il y a beaucoup plus de beauté, je crois, dans une certaine façon de s'appliquer pour de bon (*spoudè*) à cette fin : c'est quand par l'usage de l'art dialectique et une fois prise en main l'âme qui y est appropriée, on y plante et sème des discours que le savoir accompagne (*phuteuè te kai speirè meî' epistèmès logos*) ; discours qui sont en mesure de se donner assistance (*boethein*) à eux-mêmes ainsi qu'à celui qui les a plantés, et qui, au lieu d'être stériles, ont en eux une semence de laquelle, en d'autres naturels (*en allois ethesi*), pousseront d'autres discours ; en mesure de procurer toujours, impérissablement, ce même effet et de réaliser en celui qui le possède le plus haut degré de félicité qui soit possible pour un homme! (276 d-277a.).

9. LE JEU : DU PHARMAKON A LA LETTRE ET DE L'AVEUGLEMENT AU SUPPLÉMENT

« Kai tè tes spoudes adelphè paidia » (*Lettre VI* 323 d).
« Logos de gé en è tès ses diaphorotetos ermeneia »

(*Théétète* 209 a).

On a pu croire que Platon simplement condamnait le jeu. Et du même coup l'art de *mimesis* qui n'en est qu'une espèce⁶⁹. Mais quand il s'agit du jeu et de son « contraire », la « logique » est nécessairement déroutante. Le jeu et l'art, Platon les perd en les sauvant, et son logos est alors soumis à cette contrainte inouïe qu'on ne peut même plus appeler « logique ». Platon parle bien du jeu. Il en prononce l'éloge. Mais l'éloge du jeu « au meilleur sens du mot », si l'on peut dire sans annuler le jeu sous la niaiserie rassurante d'une telle précaution. Le meilleur sens du jeu, c'est le jeu surveillé et contenu dans les garde-fous de l'éthique et de la politique. C'est le jeu compris sous la catégorie innocente et inoffensive de l'*amusant*. Du divertissant : si gauchissante qu'elle soit, la traduction fréquente de *paidia* par *divertissement* ne fait sans doute que consolider la répression platonicienne du jeu.

L'opposition *spoudè/paidia* ne sera jamais de simple symétrie. Ou bien le jeu *n'est rien* (c'est sa seule *chance*), ne peut donner lieu à aucune activité, à aucun discours digne de ce nom, c'est-à-dire chargé de vérité ou au moins de sens. Il est alors *alogos* ou *atopos*. Ou bien le jeu commence à *être* quelque chose et sa présence même donne prise à quelque confiscation dialectique. Il prend sens et travaille au service du sérieux, de la vérité, de l'ontologie. Seuls les *logoi peri ontôn* peuvent être pris au sérieux. Dès qu'il vient à

69. Cf. *République*, 602 b sq; *Politique*, 288 c d. *Sophiste*, 234 b c; *Lois* II 667 e-668 a; *Epinomis* 975 d etc.

l'être et au langage, le jeu *s'efface comme tel*. De même que l'écriture doit *s'effacer comme telle* devant la vérité, etc. C'est qu'il n'y a pas de *comme tel* de l'écriture et du jeu. N'ayant pas d'essence, introduisant la différence comme condition de la présence de l'essence, ouvrant la possibilité du double, de la copie, de l'imitation, du simulacre, le jeu et la graphie vont sans cesse *disparaissant*. Ils ne peuvent, d'affirmation classique, être affirmés sans être niés.

Platon joue ainsi à prendre le jeu au sérieux. C'est ce que plus haut nous appelions son beau jeu. Non seulement ses écrits sont définis comme des jeux ⁷⁰ mais les affaires des hommes en général n'ont pas selon lui à être prises au sérieux. On connaît ce fameux texte des *Lois*. Relisons-le néanmoins pour y suivre l'assomption théologique du jeu dans les jeux, la neutralisation progressive de la *singularité* du jeu :

Assurément les affaires humaines ne valent pas qu'on les prenne au grand sérieux (*megales men spoudès ouk axia*) ; cependant nous sommes forcés de les prendre au sérieux, et c'est là notre infortune. Mais, puisque nous sommes où nous sommes, orienter vers quelque objet de façon concevable ce zèle inévitable sera peut-être tâche à notre mesure (*emin summetron*) [...] Je veux dire qu'il faut s'appliquer sérieusement à ce qui est sérieux, non à ce qui ne l'est pas ; que par nature, Dieu mérite tout notre bienheureux zèle (*makariou spoudès*), mais que l'homme, nous l'avons déjà dit ⁷¹, n'a été fait que

70. Cf. *Parménide* 137 b ; *Politique*, 268 d ; *Timée* 59 c d. Sur le contexte et sur le fonds historique de cette problématique du jeu, cf. notamment P. M. Schuhl, *Platon et l'Art de son temps*, p. 61-63.

71. Cf. *Lois* I, 644 d e : « Représentons-nous chacun des êtres vivants que nous sommes comme une marionnette (*paignon*) fabriquée par les dieux ; était-ce amusement (*paignon*) de leur part, était-ce dans un but sérieux (*ôs spoudè*), cela, nous ne pouvons le savoir ; ce que nous savons, c'est que ces affections qui sont en nous comme des tendons ou des ficelles nous tirent et, opposées qu'elles sont, nous entraînent en sens inverse l'un de l'autre vers des actions contraires, sur la ligne de partage entre la vertu et le vice. Il faut, déclare le raisonnement (*logos*), que chacun obéisse constamment à une seule des tractions et ne la lâche en aucune circonstance, en résistant à la traction des autres nerfs ; celle-là, c'est la commande d'or, la sainte commande de la raison (*ten tou logismou agôgen kbrusen kai ieran*) que l'on nomme loi commune de la cité et qui, tandis que les autres sont de fer, raides et semblables à des modèles de toute sorte, est souple parce qu'elle est d'or... etc. » Tenir désormais d'une main cette bride nommée *kbryse* ou *kbrysologie*.

pour être un jouet (*paignon*) aux mains de Dieu, et c'est là vraiment le meilleur de son lot. Voilà donc à quel rôle doit, tout au long de sa vie, se conformer tout homme et toute femme, en jouant aux plus beaux jeux qui soient, mais dans de tout autres pensées qu'ils n'ont aujourd'hui [...] Aujourd'hui, on s'imagine, en somme, que les choses sérieuses doivent se faire en vue des jeux : ainsi, pense-t-on, les choses de la guerre, qui sont sérieuses, c'est en vue de la paix qu'il faut les bien conduire. Or la guerre, en vérité, n'a jamais pu nous offrir ni la réalité ni la promesse d'un jeu authentique ou d'une éducation digne de ce nom, qui sont précisément, à nos yeux, nous l'affirmons, la chose sérieuse par excellence. Aussi est-ce dans la paix qu'il faut vivre, et le mieux qu'on pourra, la plus longue part de son existence. Où donc est la voie droite ? Vivre en jouant, et jouant des jeux tels que les sacrifices, les chants, les danses, qui nous feront capables et de gagner la faveur des dieux et de repousser les attaques de nos ennemis et de les vaincre dans le combat... (803 b.)

Le jeu se perd toujours en se sauvant dans les jeux. Nous avons suivi ailleurs, dans l'« époque de Rousseau »⁷², cette disparition du jeu dans les jeux. Cette (non)-logique du jeu et de l'écriture permet de comprendre ce devant quoi on s'est beaucoup étonné⁷³ : pourquoi, subordonnant ou condamnant l'écriture et le jeu, Platon a tant écrit, présentant, à *partir de la mort* de Socrate, ses écrits comme des jeux, et *accusant* l'écrit dans l'écrit, portant contre lui cette plainte (*graphè*) qui n'a jamais cessé de retentir jusqu'à nous ?

Quelle loi commande cette « contradiction », cette opposition à soi du dit contre l'écriture, dit qui se dit contre soi-même dès lors qu'il s'écrit, qu'il écrit son identité à soi et enlève sa propriété *contre* ce fond d'écriture ? Cette « contradiction », qui n'est autre que le rapport à soi de la diction s'opposant à la scription, se *chassant* elle-même en poursuivant ce qui est proprement son *leurre*, cette contradiction n'est pas contingente. Il suffirait déjà, pour en convenir, de remarquer que ce qui semble s'inaugurer

72. De la *grammatologie*, p. 443 sq.

73. Les principales références sont rassemblées dans la *Théorie platonicienne de l'amour* de Robin, p. 54-59.

dans la littérature occidentale avec Platon ne manquera pas de se rééditer au moins chez Rousseau, puis chez Saussure. Dans ces trois cas, à ces trois « époques » de la répétition du platonisme qui nous donnent à suivre un nouveau fil et à reconnaître d'autres nœuds dans l'histoire de la *philosophia* ou de l'*epistémè*, l'exclusion et l'abaissement de l'écriture doivent quelque part composer, dans leur déclaration même, avec

1. une écriture générale et en elle avec
2. une « contradiction » : la proposition écrite du logocentrisme ; l'affirmation simultanée de l'être-dehors du dehors et de son intrusion néfaste dans le dedans ;
3. la construction d'une œuvre « littéraire ». Avant les *Anagrammes* de Saussure, il y eut ceux de Rousseau ; et l'œuvre de Platon peut être lue, au-delà et indépendamment de son « contenu » logocentrique qui n'y est plus alors qu'une « fonction » inscrite, dans sa texture anagrammatique.

C'est ainsi que la « linguistique » élaborée par Platon, Rousseau et Saussure doit à la fois mettre l'écriture dehors et lui emprunter cependant, pour des raisons essentielles, toute sa ressource démonstrative et théorique. Nous avons tenté de le montrer ailleurs pour les Genevois. Le cas est au moins aussi net pour Platon.

On sait que Platon *s'explique* souvent *avec* les lettres de l'alphabet. Il s'explique avec elles, cela veut dire qu'il semble s'en servir pour expliquer la dialectique, non pour « s'expliquer-avec » l'écriture dont il se sert. Son intention est alors d'apparence didactique et analogique. Mais elle obéit à une nécessité constante, qui n'est jamais thématisée comme telle : c'est toujours pour faire apparaître la loi de la différence, l'irréductibilité de la structure et de la relation, de la proportionnalité, de l'analogie.

Nous avons noté plus haut que *tupos* pouvait désigner aussi pertinemment le caractère graphique que le modèle eidétique. Dans la *République*, avant même de se servir du mot *tupos* dans le sens de forme-modèle (*eidōs*), Platon avait dû recourir, toujours pour des fins apparemment pédagogiques, à l'exemple de la lettre comme modèle qu'il faut connaître avant d'en reconnaître les copies, les icônes dans le reflet de l'eau ou du miroir :

Quand nous avons appris à lire, nous ne nous sommes crus assez forts que quand nous avons su distinguer les lettres, qui sont d'ailleurs en petit nombre dans toutes les combinaisons où elles entrent, sans en négliger aucune comme inutile à noter, quel que soit l'espace, grand ou petit, qu'elle occupe, mais en nous appliquant au contraire à les distinguer dans toutes les occurrences, parce que c'était à nos yeux le seul moyen de devenir bons lecteurs [...] Et si les images des lettres (*eikonas grammatôn*) sont représentées dans l'eau ou dans un miroir, nous ne les reconnaitrons pas avant de connaître les lettres elles-mêmes; car tout cela est l'objet du même art et de la même étude (402 a b).

Sans doute sommes-nous prévenus par le *Timée* : dans toutes ces comparaisons avec l'écriture, il ne faut pas prendre les lettres à la lettre. Les *stoikheia tou pantos*, les éléments (ou lettres) du tout ne s'assemblent pas comme des syllabes (48 c). « Il ne convient même pas de les comparer avec quelque vraisemblance à des syllabes, si borné qu'on soit ⁷⁴. » Et pourtant, dans le *Timée*, non seulement tout le jeu mathématique des proportionnalités renvoie à un *logos* qui peut se passer de la voix, le calcul de Dieu (*logismos theou*) (34 a) pouvant s'exprimer dans le silence des chiffres; mais de plus, l'introduction de l'autre et du mélange (35 a), la problématique de la cause errante et du lieu—troisième genre irréductible—, la dualité des paradigmes (49 a), tout cela « contraint » (49 a) à définir comme *trace* l'origine du monde, c'est-à-dire l'inscription des formes, des schèmes, dans la *matrice*, dans le *réceptacle*. Dans une matrice ou dans un réceptacle qui ne sont nulle part et jamais offerts sous la forme de la présence ou dans la présence de la forme, l'une ou l'autre supposant déjà l'inscription dans la mère. Ici en tous cas, les tournures qu'on appelle avec quelque embarras les « métaphores de Platon » sont exclusivement et irréductiblement scripturales. Relevons d'abord un de ces signes d'embarras dans telle préface au *Timée* : « Pour concevoir le lieu, il faut toujours, par une abstraction pratiquement presque irréalisable, séparer, deta-

74. Quant à l'usage des lettres, sur la comparaison entre le *Timée* et le *Jafr*, science islamique des lettres comme science de la « permutation », cf. notamment H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, NRF, p. 204 sq.

cher les objets de la “place” qu’ils occupent. Pourtant, cette abstraction nous est imposée par le fait même du changement, puisque deux objets différents ne peuvent pas coexister à la même place et puisque, sans changer de place, un objet peut devenir “autre”. Par suite, nous ne pouvons nous représenter la “place” elle-même que par des métaphores. Platon en a employé plusieurs, assez différentes, qui ont fort embarrassé les modernes. Le “lieu”, la “place”, “ce en quoi” les choses apparaissent, “ce sur quoi” elles se manifestent, le “réceptacle”, la “matrice”, la “mère”, la “nourrice”, toutes ces formules nous font penser à l’espace, qui contient les choses. Mais plus loin, il s’agit du “porte-empreintes”, de l’ “excipient”, de la substance entièrement désodorisée, dans laquelle les parfumeurs fixent les odeurs, de l’or auquel le bijoutier peut imprimer des quantités de figures diverses » (Rivaud, éd. Budé, p. 66). Voici le passage au-delà de toutes les oppositions du « platonisme », vers l’aporie de l’inscription originale :

... Alors nous avons distingué deux sortes d’être. Maintenant, il nous faut en découvrir un troisième genre. En effet, les deux premières sortes suffisaient pour notre exposition antérieure. L’une, nous avons supposé que c’était l’espèce du Modèle (*paradeigmatos*), espèce intelligible et immuable; la seconde, copie du Modèle, était sujette à la naissance et visible. Nous n’en avons pas alors distingué une troisième, parce que nous avons estimé que ces deux-là suffisaient. Mais, maintenant, la suite de notre raisonnement semble nous contraindre à tenter de faire concevoir par nos paroles, cette troisième espèce, laquelle est difficile et obscure. Quelles propriétés faut-il supposer qu’elle a naturellement? Avant tout quelqu’une de ce genre : de toute naissance (*pases geneséôs*), elle est le support et comme la nourrice (*upodokhen auten oion titthenen*) [...] (A cette nourrice) il convient de donner toujours le même nom. Car, jamais non plus elle ne pourra perdre absolument ses propriétés. En effet, elle reçoit toujours toutes choses, et jamais en aucune circonstance elle ne prend en rien une figure semblable à aucune de celles qui entrent en elles. Car elle est, par nature, un porte-empreintes (*ekmageion*) pour toutes choses. Elle est mise en mouvement et

découpée en figures par les objets qui y pénètrent et, grâce à leur action, elle apparaît tantôt sous un aspect, tantôt sous un autre. Quant aux figures qui y entrent ou qui en ressortent, ce sont les images des êtres éternels (*tôn ontôn aei mīmēmata*), que ceux-ci impriment en elle (*tupôthenta*), d'une certaine manière difficile à exprimer et merveilleuse, dont nous ajournons la description. Pour le moment, qu'il suffise de bien se fixer dans l'esprit ces trois genres d'être : ce qui naît, ce en quoi cela naît, et ce à la ressemblance de quoi se développe ce qui naît. Et il convient de comparer le réceptacle à une mère, le modèle à un père, et la nature intermédiaire entre les deux à un enfant. De plus, il faut bien concevoir ceci : l'empreinte devant être très diverse et présenter à l'œil toutes les variétés, ce en quoi se forme cette empreinte serait mal propre à la recevoir, si cela n'était pas absolument exempt de toutes les figures que cela doit recevoir de quelque part ailleurs [...] Aussi ne dirons-nous pas que la mère est le réceptacle de tout ce qui naît, de tout ce qui est visible et d'une manière générale, objet de sensation, est terre ni air ni feu ni aucune des choses qui naissent de celles-là ou desquelles celles-là naissent. Mais si nous en disions qu'elle est une certaine espèce invisible et sans forme, qui reçoit tout et participe de l'intelligible d'une manière très embarrassante et très difficile à entendre, nous ne mentirions point (48 e-51 e ; La *khôra* est grosse de tout ce qui se dissémine ici. Nous y pénétrons ailleurs).

D'où, un peu plus loin, le recours au rêve, comme dans ce texte de la *République* (533 b), où il s'agit de « voir » ce qui ne se laisse pas penser simplement dans l'opposition du sensible et de l'intelligible, de l'hypothétique et de l'anhypothétique, une certaine *bâtardise* dont on n'exclut pas que la notion (*nothos*) fût familière à Démocrite (Rivaud, *le Problème du devenir et la notion de la matière...*, p. 310, n. 744) :

... il y a toujours un troisième genre, celui du lieu : il ne peut mourir et fournit un emplacement à tous les objets qui naissent. Lui-même il n'est perceptible que grâce à une sorte de raisonnement hybride (*logismô tini nothô* : raisonnement *bâtard*) que n'ac-

compagne point la sensation : à peine peut-on y croire. C'est lui certes que nous apercevons comme en un rêve, quand nous affirmons que tout être est forcément quelque part, en un certain lieu, occupe une certaine place, et que ce qui n'est ni sur la terre, ni quelque part dans le ciel n'est rien du tout. Mais toutes ces observations et d'autres, leurs sœurs, qui portent sur la nature même de cet être, tel qu'il est en vérité et hors du rêve, souvent, à l'état de veille, nous sommes incapables, du fait de cette sorte d'état de rêve, de les distinguer nettement et de dire ce qui est vrai (52 b c).

L'inscription est donc la *production du fils* en même temps que la constitution d'une *structuralité*. Le lien entre les relations structurales de proportionnalité et la littéralité n'apparaît pas seulement dans le discours cosmogonique. Dans le discours politique aussi, et dans le discours linguistique.

Dans l'ordre du politique, la structure est une écriture. Au moment de l'ultime difficulté, quand aucune autre ressource pédagogique n'est disponible, quand le discours théorique ne peut plus formuler autrement l'ordre, le monde, le *cosmos* du politique, on recourt à la « métaphore » grammaticale : l'analogie des « grandes lettres » et des « petites lettres » intervient dans le fameux texte de la *République* (368 c-e) au point où « une vue pénétrante » est nécessaire et où « cette pénétration nous fait défaut ». La structure est lue comme une écriture dans l'instance où l'intuition de la présence, sensible ou intelligible, vient à manquer.

Même geste dans le champ linguistique. Comme dans le *Cours de linguistique générale*, la référence scripturale devient absolument indispensable au point où il s'agit de rendre compte du principe de la différence et de la diacriticité en général comme condition de la signification. Ainsi s'explique la deuxième apparition de Theuth sur la scène platonicienne. Dans le *Phèdre*, l'inventeur du *pharmakon* tenait en personne un long discours et présentait ses lettres à la créance du roi. Plus brève, plus indirecte, plus allusive, son autre intervention nous paraît philosophiquement aussi remarquable. Elle ne se fait pas au nom de l'invention de la graphie mais de la grammaire, de la science grammaticale comme science des différences. C'est au début du *Philebe* : le débat est ouvert sur les rapports

de la jouissance (*khairein*) et de la sagesse ou prudence (*phronēn*) (11 d). On bute sur la difficulté de la *limite*. Et par conséquent, comme dans le *Timée*, de la composition du même et de l'autre, de l'un et du multiple, de la finité et de l'infinité. « ... les anciens, qui valaient mieux que nous et vivaient plus près des dieux, nous ont transmis cette tradition, que tout ce qu'on peut dire exister est fait d'un et de multiple et contient en soi-même, originellement associés (*en autois sumphuton*), la limite et l'infinité (*peras dē kai apeirian*). » La dialectique est l'art de respecter ces intermédiaires (*ta mesa*) (16 c-17 a); Socrate l'oppose à l'éristique pressée de passer à l'infinité. Cette fois, les lettres, à la différence de ce qui se passe dans le *Phèdre*, sont chargées d'introduire la clarté (*sapheneia*) dans le discours :

PROTARQUE : Il y a, dans ce que tu dis là, Socrate, des choses que je crois comprendre, et d'autres pour lesquelles j'ai encore besoin de quelque éclaircissement.

SOCRATE : Cet éclaircissement, Protarque, les lettres te le donneront; demande-le à celles mêmes qu'a épelées ton enfance.

PROTARQUE : Comment?

SOCRATE : Le son (*phonē*) que nous émettons par la bouche est un chez tous et chacun de nous, et, d'autre part, est d'une diversité infinie.

PROTARQUE : Assurément.

SOCRATE : Et ni l'une ni l'autre chose ne suffit encore à nous rendre savants, soit de le connaître comme infini, soit de le connaître comme un; mais connaître quelle quantité il a et quelles différences, voilà ce qui fait de chacun de nous un grammairien (17 a b).

Après un détour par l'exemple des intervalles (*diastemata*) musicaux, on revient aux lettres pour expliquer les diastèmes et la différence phoniques :

SOCRATE : ... Mais recourons encore aux lettres pour éclairer ce que nous disons [...] Quand fut perçue l'infinité de la voix, soit par un dieu, soit par quelque homme divin, — une

tradition égyptienne raconte, en effet, que Theuth fut le premier à percevoir que, dans cet infini, les voyelles (*ta phoneenta*) sont non pas une, mais multiples, et qu'il y a, en outre, d'autres émissions qui, sans avoir un son, ont pourtant un bruit, et qu'elles aussi ont un certain nombre; il mit à part, comme troisième espèce, ce que nous appelons maintenant les muettes (*aphona*); après quoi il divisa une à une ces muettes qui n'ont ni bruit ni son (*aphtonga kai aphona*), puis, de la même façon, les voyelles et les intermédiaires, enfin détermina leur nombre et donna, à chacune d'elles et à toutes ensemble, le nom d'éléments (*stoikheion*). Constatant donc qu'aucun de nous n'était capable d'apprendre l'une quelconque d'entre elles détachée de tout l'ensemble, il considéra cette interdépendance (*desmon*) comme un lien unique qui fait d'elles toutes une unité, et leur assigna une science unique qu'il nomma l'art grammatical (18 b d).

La « métaphore » scripturale intervient donc chaque fois que la différence et la relation sont irréductibles, chaque fois que l'altérité introduit la détermination et met un système en circulation. Le jeu de l'autre dans l'être, Platon est contraint de le désigner comme écriture dans un discours qui se voudrait parlé en son essence, en sa vérité, et qui pourtant s'écrit. Et s'il s'écrit à partir de la mort de Socrate, c'est sans doute pour cette raison profonde. À partir de la mort de Socrate, c'est-à-dire aussi bien, ici, du parricide du *Sophiste*. Sans l'irruption violente, contre la vénérable et paternelle figure de Parménide, contre sa thèse de l'unité de l'être, sans l'intrusion irruptive de l'autre et du non-être, du non-être comme autre dans l'unité de l'être, l'écriture et son jeu n'auraient pas été nécessaires. L'écriture est parricide. Est-ce un hasard encore si, pour l'*Étranger* du *Sophiste*, la nécessité, la fatalité du parricide, « évidente, comme on dit, même pour un aveugle (*tuphlô*) » (il faudrait dire surtout pour un aveugle), est la condition de possibilité d'un discours sur le faux, l'idole, l'icône, le mimème, le phantasme, et « des arts qui s'en occupent ? » Et donc de l'écriture ? Celle-ci n'est pas nommée à ce point mais cette lacune n'empêche pas — au contraire — que son lien avec tous ces derniers concepts reste systématique, et nous l'avons reconnu comme tel :

L'ÉTRANGER : C'est qu'il nous faudra nécessairement, pour nous défendre, mettre à la question la thèse de notre père Parménide (*Ton tou patros Parmenidou logon*) et, de force, établir que le non-être (*mè on*) est, sous un certain rapport, et que l'être (*on*), à son tour, en quelque façon, n'est pas.

THÉÉTÈTE : C'est là, évidemment, qu'il nous faut porter le fort du débat (*Phainetai to toiouton diamakbeteon en tois logois*).

L'ÉTRANGER : Comment ne serait-ce pas évident et, comme on dit, évident même pour un aveugle? Tant que ne sera faite ni cette réfutation ni cette démonstration, on ne pourra guère parler de discours faux ni d'opinions fausses, ni d'images, de copies, d'imitations ou de simulacres, pas plus que d'aucun des arts qui s'en occupent, sans s'empêtrer inévitablement en des contradictions ridicules.

THÉÉTÈTE : C'est très vrai.

L'ÉTRANGER : Voilà pourquoi, précisément, le moment est venu de s'attaquer à la thèse paternelle (*tô patrikô logô*), ou de lui céder le champ sans retour, au cas où, devant le premier parti, quelque scrupule nous retiendrait.

THÉÉTÈTE : Mais, quant à cela, que rien absolument ne nous retienne (241 d-242 a).

Ce parricide, qui ouvre le jeu de la différence et de l'écriture, c'est une décision effrayante. Même pour un Étranger anonyme. Il y faut des forces surhumaines. Et il faut risquer la folie ou de passer pour fou dans la société sage et sensée des fils reconnaissants ⁷⁵. Aussi l'Étranger a-t-il encore peur de ne pas avoir la force,

75. On aura tout loisir d'articuler sur cette analyse tel passage des *Lois* (VIII, 836 b c), au cours duquel il est question de chercher un *pharmakon* pour trouver « une issue (*diaphugen*) hors de ce danger », à savoir de la pédérastie. L'Athénien se demande, sans en rien espérer, ce qui se passerait « si, en effet, on se conformait à la nature en édictant la loi qui régnait avant Laïos (*tê phusei thesei ton pro tou Laiou nomon*) et proclamant qu'il n'est pas permis d'user comme de femmes d'hommes et de jeunes garçons... ». Laïos, à qui l'oracle avait prédit qu'il serait tué par son fils, était aussi le représentant de l'amour contre-nature. Cf. *Œdipe*, in *Légendes et cultes de héros en Grèce*, par Marie Delcourt, p. 103.

On sait aussi que selon les *Lois*, il n'est pire crime ou pire sacrilège que le meurtre des parents : tel meurtrier « mériterait plus que personne de subir plusieurs morts » (IX 869 b). Et même plus que la mort, qui n'est pas l'ultime châtiment. « Il faut donc que les châtements infligés à ces gens pour de tels crimes, ici même, pendant la vie, ne soient, autant que possible, inférieurs en rien à ceux de chez Hadès » (881 b).

de jouer le fou, certes, mais aussi de tenir un discours qui pour de bon serait sans queue ni tête; ou encore, si l'on veut, de s'engager sur un chemin tel qu'il ne pourrait y marcher que sur la tête. Ce parricide en tout cas sera aussi décisif, tranchant et redoutable qu'une peine capitale. Sans espoir de retour. On y joue, si l'on veut bien lui donner ce nom, sa tête en même temps que le chef. Aussi, après avoir, sans illusion, demandé à Théétète de ne point le considérer comme parricide (*patraloian*), l'Étranger adresse une autre prière :

L'ÉTRANGER : Pour la troisième fois, en ce cas, j'aurai à te demander une légère faveur.

THÉÉTÈTE : Tu n'as qu'à parler.

L'ÉTRANGER : J'ai avoué, je crois, tout à l'heure, d'une façon expresse, qu'une telle réfutation a toujours dépassé mes forces et les dépasse assurément encore.

THÉÉTÈTE : Tu l'as avoué.

L'ÉTRANGER : J'ai donc peur que ce que j'ai dit ne te donne l'occasion de me regarder comme un détraqué (*manikos*) qui se retourne bout pour bout à volonté (*para poda matabalôn emauton anô kai katô*) (242 a b).

Le discours est alors entamé. Le *logos* paternel est sens dessus dessous. Est-ce donc un hasard si, dès lors que l'être est apparu comme un *triton ti*, un tiers irréductible aux dualismes de l'ontologie classique, il faut une fois de plus prendre l'exemple de la science grammaticale et des rapports entre les lettres pour expliquer l'entrelacement tissant le système des différences (solidarité-exclusion) des genres ou des formes, la *sumplokè tôn eidôn* par laquelle « le discours nous est né » (*a logos gegonen emin*) (259 e)? La *sumplokè*, aussi, de l'étant et du non-étant (240 c)? Pour la règle de l'accord et du désaccord, de l'union et de l'exclusion entre les différents, de cette *sumplokè* « le cas serait le même à peu près que celui des lettres » (253 a; cf. le *Politique* où le « paradigme » de la *sumplokè* est aussi littéral, 278 a b) ⁷⁶.

76. Sur le problème des lettres de l'alphabet, tel qu'il est notamment traité dans le *Politique*, cf. V. Goldschmidt, *Le Paradigme dans la dialectique platonicienne*, P.U.F., 1947, pp. 61-67.

Sans doute la science grammaticale n'est-elle pas la dialectique. Platon tient à subordonner la première à la seconde (253 *b c*). Et cette distinction va de soi pour lui; mais qu'est-ce qui la justifie en dernier recours? Toutes les deux sont, d'une certaine manière, des sciences du langage. Car la dialectique est aussi la science qui nous guide « *dia tòn logôn* », à travers les discours ou les arguments (253 *b*). A ce point, ce qui la distingue de la grammaire paraît double : d'une part, les unités linguistiques dont elle s'occupe sont plus grandes que le mot (*Cratyle*, 385 *a*-393 *d*); d'autre part, elle est toujours guidée par une intention de *vérité*; seule peut la combler la présence de l'*eidós* qui est ici à la fois le signifié et le référent : la chose même. La distinction entre grammaire et dialectique ne peut donc s'établir en toute rigueur qu'au point où la vérité est pleinement présente et remplit le *logos*⁷⁷. Or ce qu'établit le parricide du *Sophiste*, c'est non seulement l'impossibilité d'une présence *pleine* et *absolue* de l'étant (de l'étant-présent le plus « étant » : le bien ou soleil qu'on ne peut regarder en face), l'impossibilité d'une intuition pleine de (la) vérité, mais que la condition d'un discours, *qu'il soit vrai ou faux*, c'est le principe diacritique de la *sumplokè*. Si la vérité est la présence de l'*eidós*, elle doit toujours composer, sauf aveuglement mortel par le feu du soleil, avec la relation, la non-présence et donc avec la non-vérité. Il s'ensuit que la condition absolue d'une différence rigoureuse entre grammaire et dialectique (ou ontologie) ne peut au principe être remplie. Ou du moins, elle le peut *au principe*, au point de l'archi-étant et de l'archi-vérité, mais ce point a été raturé par la nécessité du parricide. C'est-à-dire par la nécessité même du *logos*. Et c'est la différence qui interdit qu'il y ait *en fait* une différence entre grammaire et ontologie.

Or qu'est-ce que l'impossibilité d'une vérité ou d'une présence

77. La structure de cette problématique est tout à fait *analogue* dans les *Recherches logiques* de Husserl. Cf. *la Voix et le Phénomène*. On relira autrement ici, puisqu'il est question de *sumplokè* et de *pharmakon*, la fin du *Politique*. Dans son travail de tissage (*sumplokè*), le royal tisserand saura ourdir sa toile en enchaînant les contraires qui composent la vertu. Littéralement, la *sumplokè*, le tissage, (*s'*)intrigue avec le *pharmakon* : « C'est seulement dans les caractères en qui la noblesse est innée et entretenue par l'éducation que les lois pourront le faire naître (*kata physin monoís dia nomón emphuesthai*) ; c'est pour eux que l'art a créé ce remède (*pharmakon*) ; il est, comme nous le disions, le lien vraiment divin, qui unit entre elles les parties de la vertu, si dissemblables et si contraires que puissent être leurs tendances » (310 *a*).

pleine de l'étant, du pleinement-étant? Ou inversement, puisqu'une telle vérité est la mort comme absolu de l'aveuglement, qu'est-ce que la mort comme vérité? Non pas *qu'est-ce-que*? puisque la forme de cette question est produite par cela même qu'elle questionne; mais comment s'écrit, comment s'inscrit l'impossible plénitude d'une présence absolue de l'*ontós on*? Comment se prescrit la nécessité de la multiplicité des genres et des idées, de la relation et de la différence? Comment se trace la dialectique?

L'invisibilité absolue de l'origine du visible, du bien-soleil-père-capital, le déroberement à la forme de la présence ou de l'étant-tité, tout cet excès que Platon désigne comme *epekeina tes ousias* (au-delà de l'étant-tité ou de la présence) donne lieu, si l'on peut encore dire, à une structure de suppléance telle que toutes les présences seront les suppléments substitués à l'origine absente et que toutes les différences seront, dans le système des présences, l'effet irréductible de ce qui reste *epekeina tes ousias*.

De même que, nous l'avons vu, Socrate supplée le père, de même la dialectique supplée la *noesis* impossible, l'intuition interdite de la face du père (bien-soleil-capital). Le retrait de la face ouvre et limite à la fois l'exercice de la dialectique. Il la soude irrémédiablement à ses « inférieurs », les arts mimétiques, le jeu, la grammaire, l'écriture, etc. La disparition de la face est le mouvement de la différance qui ouvre violemment l'écriture ou, si l'on veut, qui s'ouvre à l'écriture et que s'ouvre l'écriture. Tous ces « mouvements », dans tous ces « sens », appartiennent au même « système ». Appartiennent au même système la proposition de la *République*, décrivant en termes non-violents l'inaccessibilité du père *epekeina tes ousias*, et la proposition parricide qui, venant de l'Étranger, menace le *logos* paternel. Et menace du même coup l'intériorité domestique et hiérarchisée de la pharmacie, le bon ordre et la bonne circulation, la bonne ordination de ses produits contrôlés, classés, dosés, étiquetés, rigoureusement distingués en remèdes et poisons, semences de vie et semences de mort, bonnes et mauvaises traces. Unité de la métaphysique, de la technique, du binarisme ordinateur. Cette maîtrise philosophique et dialectique des *pharmaka* qu'on devrait se transmettre de père légitime en fils bien né, une scène de famille la met sans cesse en question, constituant et fissurant à la fois le passage qui relie la pharmacie

à la maison. Le « platonisme » est à la fois la *répétition* générale de cette scène de famille et l'effort le plus puissant pour la dominer, pour en étouffer le bruit, pour la dissimuler en tirant les rideaux au matin de l'Occident. Pouvons-nous partir à la recherche d'une autre garde, dès lors que le « système » pharmaceutique ne contraint pas seulement, d'une seule et même prise, la scène du *Phèdre*, la scène de la *République* et la scène du *Sophiste*, la dialectique, la logique et la mythologique platoniciennes, mais aussi, semble-t-il, certaines structures non-grecques de la mythologie ? Et s'il n'est pas assuré qu'il y ait quelque chose de tel que des « mythologies » non-grecques, l'opposition *mythos/logos* ne s'autorisant jamais que d'*après* Platon, à quelle nécessité générale et innommable sommes-nous renvoyés ? En d'autres termes, que signifie le platonisme comme répétition ?

Répétons. La disparition du bien-père-capital-soleil est donc la condition du discours, cette fois compris comme moment et non comme principe de l'écriture *générale*. Cette écriture (est) *epekeina tes ousias*. La disparition de la vérité comme présence, le dérobement de l'origine présente de la présence est la condition de toute (manifestation de) vérité. La non-vérité est la vérité. La non-présence est la présence. La différence, disparition de la présence originaire, est *à la fois* la condition de possibilité et la condition d'impossibilité de la vérité. A la fois. « A la fois » veut dire que l'étant-présent (*on*) dans sa vérité, dans la présence de son identité et l'identité de sa présence *se double* dès qu'il apparaît, dès qu'il se présente. *Il apparaît, dans son essence, comme* la possibilité de sa propre duplication. C'est-à-dire, en termes platoniciens, de sa non-vérité la plus propre, de sa pseudo-vérité réfléchie dans l'icône, le phantasme ou le simulacre. Il n'est ce qu'il est, identique et identique à soi, unique, qu'en *s'ajoutant* la possibilité d'être *répété* comme tel. Et son identité se creuse de cet ajout, se dérobe dans le supplément qui la présente.

La disparition de la face ou la structure de répétition ne se laissent donc pas dominer par la valeur de vérité. L'opposition du vrai et du non-vrai est au contraire tout entière comprise, *inscrite* dans cette structure ou dans cette écriture générale. Le vrai et le non-vrai sont des espèces de la répétition. Et il n'y a de répétition possible que dans le *graphique de la supplémentarité*, ajoutant, au

défaut d'une unité pleine, une autre unité qui vient la suppléer, étant à la fois assez la même et assez autre pour remplacer en ajoutant. Ainsi, d'une part, la répétition est ce sans quoi il n'y aurait pas de vérité : la vérité de l'étant sous la forme intelligible de l'idéalité découvre dans l'*eidos* ce qui peut se répéter, étant le même, le clair, le stable, l'identifiable dans son égalité à soi. Et seul l'*eidos* peut donner lieu à la répétition comme anamnèse ou maïeutique, dialectique ou didactique. Ici la répétition se donne comme répétition de vie. La tautologie est la vie ne sortant de soi que pour renouer en soi. Se tenant auprès de soi dans la *mnèmè*, dans le *logos* et dans la *phonè*. Mais d'un autre côté, la répétition est le mouvement même de la non-vérité : la présence de l'étant s'y perd, s'y disperse, s'y multiplie par mimèmes, icônes, phantasmes, simulacres, etc. Par phénomènes, déjà. Et cette répétition est la possibilité du devenir sensible, la non-idéalité. Du côté de la non-philosophie, de la mauvaise mémoire, de l'hypomnèse, de l'écriture. Ici la tautologie est la sortie sans retour de la vie hors de soi. Répétition de mort. Dépense sans réserve. Excès irréductible, par le jeu du supplément, de toute intimité à soi du vivant, du bien, du vrai.

Ces deux répétitions se rapportent l'une à l'autre selon le graphique de la supplémentarité. C'est dire qu'on ne peut pas plus les « séparer » l'une de l'autre, les penser à part l'une de l'autre, les « étiqueter », qu'on ne peut dans la *pharmacie* distinguer le remède du poison, le bien du mal, le vrai du faux, le dedans du dehors, le vital du mortel, le premier du second, etc. Pensé dans cette réversibilité originale, le *pharmakon* est le *même* précisément parce qu'il n'a pas d'identité. Et le même (est) en supplément. Ou en différance. En écriture. S'il avait voulu-dire quelque chose, tel eût été le discours de Theuth faisant au roi, de l'écriture comme *pharmakon*, un singulier présent.

Mais Theuth, surtout, n'a pas repris la parole.

La sentence du grand dieu fut laissée sans réponse.

* * * * *

Après avoir fermé la pharmacie, Platon s'est retiré, à l'abri du soleil. Il a fait quelques pas dans l'ombre, vers le fond de la réserve, s'est penché sur le *pharmakon*, a décidé d'analyser.

Dans l'épaisseur liquide, tremblant au fond de la drogue, toute la pharmacie se réfléchissait, répétant l'abîme de son phantasme.

L'analyste alors entend distinguer, entre deux répétitions.

Il voudrait isoler la bonne de la mauvaise, la vraie de la fausse.

Il se penche encore : elles se répètent l'une l'autre.

Tenant le *pharmakon* d'une main, le calame dans l'autre, Platon transcrit le jeu des formules en murmurant. L'espace clos de la pharmacie amplifie démesurément la résonance du monologue. La parole emmurée se heurte aux encoignures, des mots se détachent, les bribes de phrases se séparent, des membres désarticulés circulent entre les couloirs, se fixent le temps d'un trajet, s'y traduisent, se réarticulent, se répercutent, se contredisent, font des histoires, reviennent comme des réponses, organisent leurs échanges, se protègent, instituent un commerce intérieur, se prennent pour un dialogue. Plein de sens. Toute une histoire. Toute la philosophie.

« *è èkè toutôn tón logón*... le son de ces paroles bourdonne en moi et m'empêche de rien entendre d'autre ».

Dans le bourdonnement bredouillant, au passage de telle séquence philologique, on distingue à peu près ceci, mais on entend si mal : le *logos* s'aime lui-même... *pharmakon* veut dire coup... « de sorte que *pharmakon* aurait signifié : ce qui concerne un coup démoniaque ou qui est employé comme moyen curatif contre pareil coup » ...un coup de force... un coup tiré... un coup monté... mais un coup pour rien... un coup dans l'eau... *en udati grapsei*... et un coup du sort... Theuth qui inventa l'écriture... le calendrier... les dés... *kubeia*... le coup du calendrier... le coup de théâtre... le coup de l'écriture... le coup de dés... le coup double... *kolaphos*... *gluph*... *colpus*... coup... glyphe... scalpel... scalpe... khryse, khrysolithe, khrysologie...

Platon se bouche les oreilles, pour mieux s'entendre-parler, pour mieux voir, pour mieux analyser.

Il entend distinguer, entre deux répétitions.

Il cherche l'or. *Pollakis de legomena kai aei akouomena*... « il faut bien des redites, des leçons continues, de longues années, et c'est à peine si, avec de grands efforts, on arrive à les purifier comme on purifie l'or... ». Et la pierre philosophale. La « commande d'or ».

Il faudrait distinguer, entre deux répétitions.

— Mais elles se répètent l'une l'autre, encore, elles se substituent l'une à l'autre...

— Mais non, elles ne se remplacent pas, puisqu'elles s'ajoutent...

— Justement...

Il faut encore noter cela. Et finir cette Deuxième Lettre :
« ...Réfléchis donc à cela et prends garde d'avoir à te repentir un jour de ce que tu laisserais aujourd'hui se divulguer indignement. La plus grande sauvegarde sera de ne pas écrire, mais d'apprendre par cœur... *to mē graphēin all'ekmantthanein*... car il est impossible que les écrits ne finissent par tomber dans le domaine public. Aussi, au grand jamais, je n'ai moi-même écrit sur ces questions... *oud'estin sungramma Platōnos ouden oud'estai*, il n'y a pas d'ouvrage de Platon et il n'y en aura pas. Ce qu'à présent l'on désigne sous ce nom *Sōkratous estin kalon kai neon gegonotos*... est de Socrate au temps de sa belle jeunesse. Adieu et obéis-moi. Aussitôt que tu auras lu et relu cette lettre, brûle-la... »

— J'espère que celle-ci ne se perdra pas. Vite, un double... graphite... carbone... relu cette lettre... brûle-la. Il y a là cendre. Et maintenant il faudrait distinguer, entre deux répétitions...

La nuit passe. Au matin, on entend des coups à la porte. Ils semblent venir du dehors, cette fois, les coups...

Deux coups... quatre...

— Mais c'est peut-être un reste, un rêve, un morceau de rêve, un écho de la nuit... cet autre théâtre, ces coups du dehors...

TRANSE PARTITION (1)

« A propos de la nature, on accorde que la philosophie doit la connaître comme elle est, que si la pierre philosophale (*der Stein der Weisen*) est cachée quelque part, c'est en tout cas dans la nature elle-même, qu'elle contient en soi sa raison [...] Le monde éthique (*Die sittliche Welt*) au contraire, l'État... »

« Innocente est donc seulement l'absence d'opération, l'être d'une pierre (*das Sein eines Steines*) et pas même celui d'un enfant. »

Hegel.

« Les frères Moraves faisaient mourir en chatouillant. On a essayé un supplice à peu près pareil sur des femmes : on les polluait jusqu'à la mort. [...] »

— Philosophe adorable! m'écriai-je en sautant au cou de Braschi, jamais personne ne s'était expliqué comme vous sur cette importante matière...

— Partons, il est tard : n'avez-vous pas dit qu'il ne fallait point que l'aurore nous retrouvât dans nos impuretés?... Nous passâmes dans l'église. »

Sade.

« ... Hébétude fouettée de blasphème, cette messe noire mondaine se propage, certes, à la littérature, un objet d'étude ou critique.

Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre, consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence. Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique : c'est, de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur. Tout ce qui à même, pur, faute d'un sens, avant l'apparition, maintenant de la foule, doit être restitué au domaine social. La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philoso-

à suivre (p. 318).

La double séance

Première version publiée dans *Tel Quel*, (41 et 42), 1970. La rédaction de la revue la faisait alors précéder d'une note que nous reproduisons ici :

* Le titre est proposé par la rédaction de la revue. Pour des raisons qui apparaîtront à la lecture, ce texte ne s'annonçait sous aucun titre. Il donna lieu aux deux séances des 26 février et 5 mars 1969 du Groupe d'Études théoriques. A cette date, il sera aussi nécessaire de le savoir, seule la première partie de *la Dissémination* avait été publiée (*Critique*, février 1969, n° 261).

* Chaque participant pouvait disposer d'une feuille reproduisant un extrait du *Phédon* de Platon (38 e-39 e, tr. Diès) et *Mimique* de Mallarmé (éd. de la Pléiade, p. 310). Nous en conservons ici la typographie et la topographie. Est-il inutile de rappeler qu'un tableau noir était couvert de citations encadrées et numérotées? puis que la salle recevait sa lumière d'un lustre spacieux et démodé? (N.D.L.R.). »

SOCRATE : Et s'il a quelqu'un avec lui, développant en paroles adressées à son compagnon les pensées qu'il ne se disait qu'à lui-même, il prononcera tout haut les mêmes assertions, et ce que nous appelions tout à l'heure opinion (δόξαν) sera dès lors devenu discours (λόγος) ? — PROTARQUE : Sans doute. — SOCRATE : Si, au contraire, il est seul, c'est à lui-même qu'il fait ces réflexions, et parfois continue sa route en les ruminant longtemps en lui-même. — PROTARQUE : Certainement. — SOCRATE : Eh bien ! te représentes-tu comme moi ce qui se passe en cette circonstance ? — PROTARQUE : Quoi donc ? — SOCRATE : Je m'imagine que notre âme ressemble alors à un livre (Δοκεῖ μοι τότε ἡμῶν ἡ ψυχὴ βιβλίῳ τινὶ προσεοικέναι). — PROTARQUE : Comment ? — SOCRATE : La mémoire, en sa rencontre avec les sensations, et les réflexions que provoque cette rencontre, me semblent alors, si je puis dire, écrire en nos âmes des discours (γράφειν ἡμῶν ἐν ταῖς ψυχαῖς τότε λόγους), et, quand une telle réflexion inscrit des choses vraies, le résultat est en nous une opinion vraie et des discours vrais. Mais, quand cet écrivain qui est en nous écrit des choses fausses (ψευδῇ δ' ὅταν ὁ τοιοῦτος παρ' ἡμῖν γραμματεὺς γράψῃ), le résultat est contraire à la vérité. — PROTARQUE : Je le crois tout à fait, et j'admets ta comparaison. — SOCRATE : Admets donc aussi qu'un autre ouvrier (δημιουργὸν) travaille à ce moment-là dans nos âmes. — PROTARQUE : Lequel ? — SOCRATE : Un peintre (Ζωγράφον), qui vient après l'écrivain et dessine dans l'âme les images correspondantes aux paroles. — PROTARQUE : Comment donc, selon nous, celui-ci opère-t-il, et dans quelle occasion ? — SOCRATE : Lorsque, séparant, de la vision immédiate (ὀψέως) ou de quelque autre sensation, les opinions et les discours dont elle s'accompagnait, on aperçoit de quelque façon en soi-même les images (εἰκόνας) des choses ainsi pensées ou formulées. Est-ce que cela ne nous arrive pas ? — PROTARQUE : Très certainement. — SOCRATE : Les images des opinions et des discours vrais sont donc vraies, et fausses celles des opinions et des discours faux ? — PROTARQUE : Absolument. — SOCRATE : Si donc ce que nous avons dit là est juste, voici encore là-dessus une question à examiner. — PROTARQUE : Laquelle ? — SOCRATE : Si de telles impressions accompagnent nécessairement en nous la représentation du présent (τῶν ὄντων) et du passé (τῶν γεγονότων) mais non celle de l'avenir (τῶν μελλόντων). — PROTARQUE : Celle de tous les temps sans exception. — SOCRATE : N'avons-nous pas dit antérieurement que les plaisirs et les douleurs venus par l'âme seule peuvent précéder les plaisirs et les douleurs qui viennent par le corps, si bien qu'il nous arrive d'avoir, en ce qui concerne l'avenir, des plaisirs et des douleurs anticipés ? — PROTARQUE : C'est très vrai. — SOCRATE : Ces lettres et ces images (γράμματά τε καὶ ζωγραφήματα) qui, nous l'affirmons tout à l'heure, se produisent dans nos âmes, existent-elles donc pour le passé et le présent, mais non pour l'avenir ? — PROTARQUE : En grand, au contraire. — SOCRATE : Dis-tu « en grand » parce que tout cela n'est qu'espérances pour le temps à venir, et que, tout au long de notre vie, nous ne cessons d'être pleins d'espérances ? — PROTARQUE : Absolument. — SOCRATE : Allons, comme supplément à tout ce que nous venons de dire, réponds encore à la question suivante.

MIMIQUE

Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tute et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire le silence aux après-midi de musique ; je le trouve, avec contentement, aussi, devant la réapparition toujours inédite de Pierrot ou du poignant et élégant mime Paul Margueritte.

Ainsi ce PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. Un tourbillon de raisons naïves ou neuves émane, qu'il plairait de saisir avec sûreté : l'esthétique du genre situé plus près de principes qu'aucun ! rien en cette région du caprice ne contrariant l'instinct simplificateur direct... Voici — « La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la pénétration et son souvenir : ici devant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction. » Moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble. Surprise, accompagnant l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proferées — que, dans le seul cas, peut-être, avec authenticité, entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lecture.

I « sortie au milieu de la séance je feins d'emporter le 160 — la pièce — la rapporte — et ne la remets dans les casiers en sens inverse que redevenu livre »¹

« ... ce qui donne ainsi deux séances » [91 (A)]

« où il semble — Telle la double séance » [192 (A)]

II « S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer... ce sera la Langue, dont voici l'ébat.
— Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence.
Le débat — que l'évidence moyenne nécessaire dévie en un détail, reste de grammairiens. » (O.C., p. 386.)

III « Bref
| au lieu d'une feuille que posséderait chacun — il ne l'aura
pas, moi gardant le tout... » [131 (A)]
« identité de la place et de la feuille
de la séance et du volume... » (p. 138.)

est-ce commencer par la fin? [94 (A)]

IV « Il a mis le pied dans l'antre, extrait la dépouille mortelle » (O.C., p. 407).
« Quelle inévitable trahison, au contraire, dans le fait d'une soirée de notre existence perdue en cet antre du carton et de la toile peinte, ou du génie : un Théâtre! si rien ne vaut que nous y prenions intérêt... Solennités tout intimes, l'une : de placer le couteau d'ivoire dans l'ombre que font deux pages jointes d'un volume : l'autre, luxueuse, fière et si spécialement parisienne : une *Première* dans n'importe quel endroit... » (O.C., pp. 717-8).

V « Il se trouve dans un endroit—Cité—où
Th
L'exploit qui devait lui rapporter de la gloire | dont il eût fait la fête — (noces)
temps en cette Opération; » ... [169 (A)]
« opération Dr
— le Héros est un crime : il s'arrête à
dégage - l'Hymne
(maternel) qui le crée, et se
restitue au Th que c'était — » [4 (A)]

1. Le « Livre » de Mallarmé, édité par Jacques Scherer, Gallimard, p. 182. Quand elles ne renvoient pas aux Œuvres complètes (éd. de la Pléiade), ces citations sont extraites du « Livre ».

Ces citations au tableau pour être montrées du doigt en silence. Et pour que, lisant un texte déjà écrit, noir sur blanc, je puisse tabler sur un certain index, toujours derrière moi, blanc sur noir. Dans le cours de ces croisements, c'est une certaine écriture du blanc qui se donnera toujours à remarquer.

La double séance (tableau I) dont je n'aurai jamais le front ou l'aplomb de dire qu'elle est réservée à la question *qu'est-ce que la littérature*, cette question devant désormais être reçue comme une citation déjà où se laisserait solliciter la place du *qu'est-ce que*, tout autant que l'autorité présumée par laquelle on soumet quoi que ce soit, singulièrement la littérature, à la forme de son inquisition, cette double séance dont je n'aurai jamais l'innocence militante d'annoncer qu'elle est concernée par la question *qu'est-ce que la littérature*, trouvera son coin ENTRE la littérature et la vérité, entre la littérature et ce qu'il faut répondre à la question *qu'est-ce que ?*

Cette double séance aura elle-même été prise en coin, dans le milieu ou le suspens des deux parties d'un texte, dont l'une seulement est visible, lisible pour avoir du moins été publiée, et dont le tout est enté dans des *Nombres* avec lesquels il faudra compter. Aux yeux de certains, la référence à ce texte à demi-absent sera évidente. Il va de soi en tout cas que la séance et le texte ne sont ni absolument autres ni simplement inséparables.

Le lieu d'intérêt, ce coin entre littérature et vérité, formera donc un certain angle. Il aura la figure d'un reploiement, de l'angle assuré par un pli.

Il y a maintenant la *question du titre*.

C'est, parmi d'autres, toujours décisives, une très profonde question de Goux, s'agissant de la « pensée encore impensée du réseau, une organisation polynodale et non-représentative, une pensée du *texte*... texte que rien ne saurait *intituler*. Sans titre, ni chapitre. Sans tête, ni capitale ² ».

Mallarmé le savait. Cette question, il l'avait construite ou plutôt défaits d'une réponse bifide, écartant d'elle-même la question, la dé-

2. Jean-Joseph Goux, *Numismatique II*, *Tel Quel* 36, p. 59.

plaçant vers une *indécision* essentielle qui laisse en l'air ses titres même.

Nous introduisant ainsi au coin qui nous intéresse : *d'une part* Mallarmé prescrit de *suspendre* le titre qui, comme la tête, le capital, l'oracleux, porte front haut, parle trop haut, à la fois parce qu'il élève la voix, en assourdit le texte conséquent, et parce qu'il occupe le haut de la page, le haut devenant ainsi le centre éminent, le commencement, le commandement, le chef, l'archonte. Mallarmé enjoint ainsi de faire taire le titre. Injonction discrète, dans l'éclat d'un fragment actif, sur une arête courte et coupante. Nous en retiendrons aussi qu'un certain hymen s'y démontre auquel nous reconduira plus loin l'indécision :

« Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire —

Sinon dans le journal; il dispense, certes, l'avantage de n'interrompre le chœur des préoccupations.

Lire —

Cette pratique —

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence —

Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée.

L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles. » (p. 386.)

Ce qui résiste à l'autorité et à la présomption du titre, à l'aplomb de l'en-tête, ce n'est pas seulement le cul-de-lampe invisible qui, à l'autre extrémité, et suivant sa définition en termes d'imprimerie, « sert à remplir un blanc de page ». Ce qui ruine la « *pieuse majuscule* » du titre et travaille à la décollation du texte, c'est l'intervention réglée du blanc, la mesure et l'ordre de la dissémination, la loi de l'espacement, le $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ ³ (cadence et caractère d'écriture),

3. Sur le sens et la problématique de ce mot, cf. Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », 1951, in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard 1966, p. 327 et K. Von Fritz, *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles*, Darmstadt, 1963, p. 25 sq.

la « *punctuation qui disposée sur papier blanc, déjà s'y signifie* » (p. 655). Le retour inmanquable, la période régulière du blanc dans le texte (« *indéfectiblement le blanc revient...* ») se re-marque dans la « *virginité* », la « *candeur* » et les « *preuves nuptiales de l'Idée* ». Par ces mots, et la blancheur d'un certain voile interposé ou déchiré, nous avons déjà été introduits, doucement, dans un certain angle auquel nous sommes intéressés.

Suspendre le titre, il le faut donc, compte tenu de ce que le titre domine.

Mais la fonction du titre n'est pas seulement de hiérarchie. Le titre à suspendre est aussi, par sa place, suspendu, en suspens ou en suspension. Au-dessus d'un texte dont il attend et reçoit tout — ou rien. Entre autres rôles, cette suspension se tient donc au lieu où Mallarmé a disposé le *lustre*, les innombrables lustres, sur la scène de ses textes.

L'intitulé n'assigne donc pas la capitale d'une écriture, il en assure le suspens; et le contour, la bordure, le cadrage. Il donne un premier pli et dessine autour du texte une sorte de blancheur matricielle. D'où non seulement l'extrême minutie apportée au choix des titres (nous en aurons quelques exemples) mais aussi quant à la décollation, le « *renversement sémantique* ⁴ » dont nous déterminerons la loi d'indécision. Mallarmé prescrit donc d'imposer le silence au titre mais aussi bien d'y puiser comme à la ressource d'un blanc germinal ou séminal. On a reconnu la fonction des phrases-titres ou phrases génératrices chez Mallarmé. Robert G. Cohn y consacre deux chapitres sur l'exemple du *Coup de dés* ⁵. S'adressant à Maurice Guillemot ⁶, Mallarmé *décrit* la valeur suspensive du titre, ou plus précisément du vide qu'il marque en haut de page. Cette lettre peut nous intéresser pour d'autres motifs : celui par exemple de la pratique singulière d'une *description* qui n'est rien moins qu'une *représentation*, notamment quand il s'agit en apparence de décor, de mobilier et d'atmosphère (la

4. Dans un autre contexte, à propos d'autres exemples, Jean-Pierre Richard analyse ce qu'il appelle justement le « *renversement sémantique* » du thème de la « *décollation* », *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, p. 199.

5. *L'Œuvre de Mallarmé, Un coup de dés*, Librairie Les Lettres, 1951.

6. Cité par Jacques Scherer, *l'Expression littéraire dans l'Œuvre de Mallarmé*, 1947, p. 79.

description est d'une écriture se décrivant, se désécrivant dans ses trajets, les angles et « enroulements » ou « reprises » la rapportant à elle-même, jamais simplement la description des choses); celui aussi d'un mot que je n'ai jamais rencontré ailleurs, pas même chez Mallarmé : *syntaxier*. « *Il y a à Versailles des boiseries à rinceaux, iolis à faire pleurer; des coquilles, des enroulements, des courbes, des reprises de motifs. Telle m'apparaît d'abord la phrase que je jette sur le papier, en un dessin sommaire, que je revois ensuite, que j'épure, que je réduis, que je synthétise. Si l'on obéit à l'invitation de ce grand espace blanc laissé à dessein au haut de la page comme pour séparer de tout, le déjà lu ailleurs, si l'on arrive avec une âme vierge, neuve, on s'aperçoit alors que je suis profondément et scrupuleusement syntaxier, que mon écriture est dépourvue d'obscurité, que ma phrase est ce qu'elle doit être et être pour toujours...* »

Le titre restera donc suspendu, en suspension, en l'air, mais brillant comme un lustre de théâtre dont la multiplicité des facettes (tableau II) ne se laissera jamais compter ni réduire : « *Seul principe ! et ainsi que resplendit le lustre, c'est-à-dire lui-même, l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit et notre vue adamantine, une œuvre dramatique montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe en fin de compte rien. ...le perpétuel suspens d'une larme qui ne peut jamais toute se former ni choir (encore le lustre) scintille en mille regards...* » (p. 296).

Comme nous aurons plus loin à étoffer cette absence d'événement, l'imminence visible et configurée de son non-lieu (« *sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe en fin de compte rien* »), dans la syntaxe du rideau, de l'écran, du voile, rappelons encore, parmi les *Offices*, le *Plaisir sacré*. L'archet ou le bâton du chef — d'orchestre — attendant, dépendant, comme une plume levée, s'y éclaire aussi à telle suspension ou lustre « *...quand le rideau va se lever sur la magnificence déserte de l'automne. Le proche éparpillement du doigté lumineux, que suspend le feuillage, se mire, alors, au bassin de l'orchestre prêt.*

Le bâton directeur attend pour un signal.

Jamais ne tomberait l'archet souverain battant la première mesure, s'il fallait qu'à cet instant spécial de l'année, le lustre, dans la salle, représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient faire » (p. 388).

Serait peut-être suspendu, sur cette double séance, un titre ainsi facetté

[*prononcer sans écrire,*
[*trois fois* ⁷

autrement dit
autrement dit

L'ANTRE DE MALLARMÉ
L' « ENTRE » DE MALLARMÉ
L'ENTRE-DEUX « MALLARMÉ »

Ça s'écrit comme ça se prononce.

Et le premier des deux sous-titres serait alors suspendu par deux points, selon la syntaxe qui s'écrit ainsi

[*écrire, cette fois,*
[*sans prononcer*

L'hymen : ENTRE Platon et Mallarmé

« *Le causeur s'assied* »

7. Triomphante, l'objection se précipite ici, mobilisée, mise au pas dans les colonnes de l'*empressement* : voilà bien, dira-t-on, un jeu du signifiant qui ne se passe pas d'être proferé. Il ne se contient donc plus dans le seul élément de cette écriture dont on nous écorche les oreilles.

A ceux qui, faute de lire, auraient la hâte et la simplicité de se contenter à ces frais, rappelons très vite ceci : ce qui se poursuit depuis ce lustre, et qui est en effet destiné à écorcher, si l'on veut, l'oreille, c'est un déplacement de l'écriture, la transformation et la généralisation systématiques de son « concept ». L'ancienne opposition de la parole et de l'écriture n'a plus aucune pertinence pour contrôler le texte qui délibérément la déconstruit. Un tel texte n'est pas plus « parlé » qu'« écrit », pas plus *contre* la parole que *pour* l'écriture, au sens métaphysique de ces mots, non davantage pour quelque troisième force, surtout pas pour quelque radicalisme de l'origine ou du centre. Les valeurs d'*archè*, de *telos*, celles d'histoire et de transcendantalité qui en dépendent, constituent justement les objets principaux de cette critique déconstructrice. Répétons : « C'est pourquoi il n'a jamais été question d'opposer un graphocentrisme à un logocentrisme, ni en général aucun centre à aucun centre... Encore moins une réhabilitation de ce qu'on a toujours appelé écriture. Il ne s'agit pas de rendre ses droits, son excellence ou sa dignité à l'écriture... ». Et puisqu'il faut insister : « ... ce qui revient, bien entendu, à reformer le concept de l'écriture... la langue orale

Sur la feuille que possède chacun (Tableau III), un petit texte de Mallarmé, *Mimique*, s'enfonce en coin, le partageant ou le complétant, dans un morceau du *Philèbe*, qui sans nommer la *mimesis*, en illustre le système et le définit même, soit dit par anticipation, comme système de l'*illustration*.

Pourquoi placer là ces deux textes, et les placer ainsi, à l'ouverture d'une question sur ce qui (se) passe ou ne (se) passe pas *entre* littérature et vérité, question qui restera, comme ces deux textes et comme ce mimodrame, une sorte d'exergue à un développement futur, l'intitulé surveillant de très haut un événement dont il nous faudra bien relever, à la fin de la soirée prochaine, l'absence encore.

Par un certain pli que nous dessinerons, ces textes, et leur commerce, se dérobent définitivement à toute exhaustion. Nous pouvons néanmoins commencer à y marquer, à gros traits, un certain nombre de motifs. Ces traits formeraient une sorte de cadre, la clôture, les bordures d'une histoire qui serait précisément celle d'un certain jeu entre littérature et vérité. L'histoire de ce rapport serait organisée par, je ne dirai pas la *mimesis*, notion qu'il ne faut pas se hâter de traduire (surtout par imitation) mais

appartient déjà à cette écriture [générale]. Mais cela suppose une modification du concept d'écriture... Le phonologisme ne souffre aucune objection tant que l'on conserve les concepts courants de parole et d'écriture qui forment le tissu solide de son argumentation. Concepts courants, quotidiens et de surcroît, ce qui n'est pas contradictoire, habités par une vieille histoire, limités par des frontières peu visibles mais d'autant plus rigoureuses. »

C'est donc un vieux mot et un vieux concept d'écriture, avec tout ce qui s'y investit, que des magazines de divers formats ont prétendu retourner contre cette critique, non sans lui emprunter toutefois, par confusion, quelques ressources. Ces réactions sont évidemment symptomatiques et elles répondent à un type. Freud raconte qu'au moment où il avait du mal à faire admettre la possibilité d'une hystérie masculine, il rencontra, parmi ces résistances primaires où ne se révèlent pas seulement la sottise et l'inculture, celle d'un chirurgien qui lui dit — *expressément* — ceci : « Mais, mon cher collègue, comment pouvez-vous dire de telles absurdités! *Hysteron* (sic) veut donc dire utérus. Comment donc un homme peut-il être hystérique? ».

L'exemple n'est pas insignifiant. Mais on pourrait en citer d'autres : on a régulièrement opposé la prétendue origine d'un concept ou l'étymologie imaginaire d'un mot au processus de leur transformation, sans voir qu'on maniait alors le signe vulgaire le plus surchargé d'histoire et de motivations inconscientes.

Cette note, cette référence, le choix de cet exemple ne sont là que pour annoncer un certain *déplacé* du langage; nous sommes ainsi introduits à ce qui est *supposé* se tenir *derrière* l'hymen : l'hystère (ὕστερα) qui ne s'expose que par transfert et simulacre, par mimique.

par une certaine interprétation de la *mimesis*. Une telle interprétation n'a pas été l'acte ou la décision spéculative d'un auteur à un moment donné mais, si l'on en reconstitue le système, le tout d'une histoire. Entre Platon et Mallarmé, dont les noms propres, ici encore, ne sont pas des références réelles mais des indications de commodité et de première analyse, une histoire a eu lieu. Cette histoire fut aussi une histoire de la littérature, si l'on admet que la littérature y est née et en est morte, son acte de naissance comme telle, la déclaration de son nom, ayant coïncidé avec sa disparition selon une logique que l'hymen nous aidera à définir. Et cette histoire, si elle a un sens, est tout entière réglée par la valeur de vérité et par un certain rapport, inscrit dans l'hymen en question, *entre* littérature et vérité. En disant, « cette histoire, si elle a un sens », on a l'air d'admettre qu'elle pourrait n'en pas avoir. Or nous verrions se confirmer, si nous allions jusqu'au bout de cette analyse, que non seulement l'histoire a un sens, mais que le concept d'histoire n'a vécu que de la possibilité du sens, de la présence passée, présente ou promise du sens, de sa vérité. Hors de ce système on ne peut recourir au concept d'histoire qu'en le réinscrivant ailleurs, selon une stratégie spécifique et systématique.

L'histoire vraie, l'histoire du sens est racontée dans le *Phèdre*. A relire la scène que vous avez sous les yeux, vous aurez remarqué quatre traits.

1. *Le livre est un dialogue ou une dialectique*. Du moins devrait-il l'être. La comparaison de l'âme à un livre (*bibliô*) intervient de telle sorte que le livre n'y apparaît que comme un mode ou une instance du discours (*logos*), à savoir du discours tu, silencieux, intérieur : non pas « ode tue » ou « silence aux après-midi de musique », comme dans la *Mimique*, non pas « la voix tue », comme dans la *Musique et les Lettres*, mais parole rentrée. C'est-à-dire, d'un mot, la pensée (*dianoia*) telle que la définissent le *Théétète* et le *Sophiste* : « Donc pensée et discours, c'est la même chose, sauf que c'est le dialogue intérieur et silencieux de l'âme avec elle-même que nous avons appelé de ce nom de pensée » (*Sophiste*, 263 e). — Qu'appelles-tu de ce nom [*dianoesthai*] ? — Un discours que l'âme se tient tout au long à elle-même sur les objets qu'elle examine. C'est en homme qui ne sait point que je t'expose cela.

C'est ainsi, en effet, que je me figure l'âme en son acte de penser ; ce n'est pas autre chose, pour elle, que dialoguer, s'adresser à elle-même-les questions et les réponses, passant de l'affirmation à la négation. » (*Théétète*, 189 e, traduction A. Diès.) Selon l'argumentation du *Philèbe*, il y avait d'abord la *doxa*, l'opinion, le sentiment, l'évaluation qui se formait spontanément en moi et qui concernait une apparence ou une vraisemblance, avant toute communication, tout discours. Puis quand je proférais cette *doxa* à haute voix, à destination d'un interlocuteur présent, elle devenait discours (*logos*). Mais dès l'instant où le *logos* a pu se former, où le dialogue est devenu possible, il peut advenir, par accident de fait, que je n'aie pas de partenaire : seul, je m'adresse en quelque sorte ce discours à moi-même, je m'entretiens avec moi-même dans un commerce intérieur. Ce que je tiens là, c'est encore un discours, mais aphone, un *logos* privé, c'est-à-dire séparé : aussi bien de son organe, de sa voix. Or c'est au sujet de ce *logos* déficitaire, de cette voix blanche, de ce dialogue amputé — de son organe comme de son autre — que la « métaphore » du livre s'impose à Socrate. Notre âme ressemble alors à un livre parce que c'est un *logos* et un dialogue, certes (et le livre n'est ainsi qu'une espèce du genre « dialogue »), mais surtout parce que cette conversation réduite ou murmurée reste un faux dialogue, un entretien mineur, équivalant à une perte de voix. Dans ce dialogue à perte de voix, on n'aurait besoin du livre, et d'écrire dans l'âme, qu'à défaut de la présence de l'autre, quand la voix ne trouve pas à s'employer : on cherche à reconstituer par substitution la présence de l'autre et du même coup à réparer l'organe de la voix. Le livre métaphorique a ainsi tous les caractères que, jusqu'à Mallarmé, l'on aura toujours assignés au livre, quelque démenti que la pratique littéraire ait pu ou dû lui apporter. Livre, donc, comme substitut du dialogue soi-disant, soi-disant vivant.

2. *La vérité du livre est décidable.* Ce faux dialogue qu'est le livre n'est pas nécessairement un dialogue faux. *Volumen* psychique, le livre dans l'âme peut être vrai ou faux selon que l'écrivain qui est en nous (*par emin grammateus*) dit, et en conséquence directe, écrit des choses vraies ou fausses. La valeur du livre, en tant que *logos* mis à plat, est en raison, en fonction (*logos* aussi), en propor-

tion de sa vérité. « Mais quand cet écrivain qui est en nous écrit des choses fausses, le résultat est contraire à la vérité. » L'écriture psychique comparait en dernière instance devant le tribunal de la dialectique, de l'ontologie. Elle ne vaut que son pesant de vérité et telle est sa seule mesure. Le recours à la vérité de ce qui est, des choses même, permet toujours de décider, si oui ou non, l'écriture est vraie, si elle est conforme ou « *contraire* » au vrai.

3. *La valeur du livre (vrai/faux) ne lui est pas intrinsèque.* L'espace écrit ne vaut rien par lui-même, n'est ni bon ni mauvais, ni vrai ni faux. Cette proposition de neutralité (ni/ni), exportée hors du contexte platonicien, pourrait avoir, nous le verrons dans un moment, des effets surprenants. Mais à ce livre platonicien, la vérité ou la fausseté ne surviennent qu'au moment où l'écrivain transcrit une parole rentrée, quand il copie dans le livre un discours qui a déjà eu lieu et qui se tient dans un certain rapport de vérité (de ressemblance) ou de fausseté (dissemblance) aux choses même. Si l'on ne s'en tient pas à l'instance métaphorique du livre, on dira que l'écrivain transcrit dans le livre du dehors, dans le livre au sens dit « propre », ce qu'il aura auparavant gravé dans l'écorce psychique. C'est au sujet de cette première gravure que l'on devra trancher entre le vrai et le faux. Le livre, qui copie, reproduit, imite le discours vivant, ne vaut que ce que vaut ce discours. Il peut valoir moins, dans la mesure où il s'est privé de la *vie* du *logos*; il ne peut valoir plus. Par là, l'écriture *en général* est interprétée comme une imitation, un double de la voix vivante et du *logos* présent. L'écriture en général n'est certes pas l'écriture littéraire. Mais ailleurs, dans *la République*, par exemple, le poète n'est jugé, puis condamné, qu'en tant qu'imitateur, mime qui ne pratique pas la « diégèse simple ». La place spécifique du poète peut être jugée comme telle suivant qu'il fait ou non appel, de telle ou telle façon, à la forme mimétique ⁸. La poésie dont le cas

8. Nous ne pourrions analyser ici le système très complexe du concept de *mimesis* chez Platon. Nous essaierons ailleurs (« *Entre deux coups de dés* ») d'en reconstituer le réseau et la « logique » autour de trois foyers.

a. *Le double parricide.* Homère, en direction de qui Platon multiplie les marques de respect, de reconnaissance et d'admiration filiales, est chassé de la cité, comme tout poète miméticien, avec les honneurs dus à un être « sacré et merveilleux » (*ieron kai thaumaston, République, 398 a*), quand on n'exige pas de lui qu'il « efface » de son

texte tous les passages politiquement dangereux (386 c). Homère, ce vieux père aveugle, est condamné parce qu'il *pratique* la mimesis (la diégèse mimétique, non simple). L'autre père, Parménide, est condamné parce qu'il *ignore* la mimesis. S'il faut lever la main contre lui, c'est parce que son *logos*, la « thèse paternelle », interdirait (de rendre compte de) la prolifération des doubles (« idoles, icônes, mimèmes, phantasmes »). La nécessité de ce parricide, est-il précisé à ce moment même (*Sophiste*, 241 d-e), doit être évidente, fût-ce à un aveugle (*tuphlô*).

b. *La double inscription de la mimesis*. Il est impossible d'immobiliser la *mimesis* dans une classification binaire ou, plus précisément, d'assigner un seul lieu à la *technè mimetikè* dans la « division » du *Sophiste* (au moment où l'on cherche une méthode et un paradigme pour organiser la chasse au sophiste). La mimétique est à la fois l'une des trois formes de l'« art de production » (*technè poetikè*) et, sur l'autre branche de la fourche, une forme ou un procédé de l'art d'acquisition (*ketetikè*) (non productif, non poétique) utilisé par le sophiste dans sa chasse aux jeunes gens riches (218 d-233 b sq.). « Sorcier et imitateur », le sophiste peut « produire » les « mimèmes et homonymes » de tous les étants (234 b-235 a). Le sophiste mime le poétique qui pourtant comporte en lui-même le mimétique, il produit le double de la production. Mais tout près d'être capturé, le sophiste échappe encore à la prise, par la division supplémentaire, vers un point de fuite, entre deux formes de la mimétique (235 d), l'*eikastique* qui reproduit fidèlement, et la *fantastique* qui simule l'*eikastique*, fait semblant de simuler fidèlement et trompe l'œil dans le simulacre (phantasme) qui constitue une « part très large de la peinture (*zôgraphia*) et de la mimétique en son ensemble ». Aporie (236 e) pour le chasseur philosophe, en arrêt devant la bifurcation, incapable de continuer à traquer son gibier, échappée sans fin pour le gibier (qui est aussi chasseur) que nous retrouverons, après un long détour, du côté de la *Mimique* de Mallarmé. Ce mimodrame et la *double science* à laquelle il doit donner lieu n'auront concerné qu'une certaine histoire barrée des rapports entre la philosophie et la sophistique.

c. *La mimesis non-couvable*. Si l'on ressaisit la *mimesis* « avant » la « décision » philosophique, on s'aperçoit que Platon, loin de lier la destinée de la poésie et de l'art à la structure de la *mimesis* (ou plutôt de tout ce qu'on traduit souvent aujourd'hui, pour les refuser, par re-présentation, imitation, expression, reproduction, etc.) disqualifie dans la *mimesis* tout ce que la « modernité » remet en avant : le masque, la disparition de l'auteur, le simulacre, l'anonymat, la textualité apocryphe. On peut le vérifier en relisant le passage de *la République* sur la diégèse simple et sur la *mimesis* (393 a sq.). Ce qui nous importe ici, c'est cette duplicité « interne » du *mimēsthai* que Platon veut couper en deux, pour trancher entre la bonne *mimesis* (celle qui reproduit fidèlement et dans la vérité mais se laisse déjà menacer par le simple fait en elle de la duplication) et la mauvaise, qu'il faut contenir comme la folie (396 a) et le (mauvais) jeu (396 e).

Schéma de cette « logique » : 1^o La *mimesis* produit le double de la chose. Si le double est fidèle et parfaitement ressemblant, aucune différence qualitative ne le sépare du modèle. Trois conséquences : a) Le double — l'imitant — n'est rien, ne vaut rien par lui-même. b) L'imitant ne valant que par son modèle, il est bon quand le modèle est bon, mauvais quand le modèle est mauvais. Il est neutre et transparent en lui-même. c) Si la *mimesis* ne vaut rien et n'est rien par elle-même, elle est néant de valeur et d'être, elle est en soi négative : elle est donc un mal, imiter est un mal en soi et non seulement quand cela revient à imiter le mal. 2^o Ressemblant ou non, l'imitant est quelque chose puisqu'il y a de la *mimesis* et des mimèmes. Ce non-être « existe » en quelque sorte (*Sophiste*). Donc a) s'ajoutant au modèle, l'imitant vient en supplément et cesse d'être un rien et une non-valeur. b) S'ajoutant au modèle « étant », l'imitant n'est pas le même et fût-il absolument ressemblant, il n'est jamais absolu-

est ainsi instruit ne se confond certes pas avec ce que nous appelons « littérature ». Si, comme on a été justement tenté de le penser, la littérature est mort-née d'une rupture relativement récente, il n'en reste pas moins que toute l'histoire de l'interprétation des arts littéraires s'est déplacée, transformée à l'intérieur des diverses possibilités logiques ouvertes par le concept de *mimesis*. Elles sont assez nombreuses, paradoxales, déconcertantes pour avoir libéré une très riche combinatoire. Ce n'est pas ici que nous le démontrerons. Retenons la loi schématique qui a contraint le discours de Platon : il lui a fallu tantôt condamner la *mimesis* en elle-même, comme procès de duplication, quel qu'en soit le modèle ⁹, tantôt ne disqualifier la *mimesis* qu'en raison du modèle « imité », l'opération mimétique restant en elle-même neutre, voire recommandée ¹⁰. Mais dans les deux cas la *mimesis* est ordonnée à la vérité : ou bien elle nuit au dévoilement de la chose même, en substituant sa copie ou son double à l'étant ; ou bien elle sert la vérité par la ressemblance du double (*homoiosis*). Le *logos*, lui-même imité par l'écriture, ne vaut que comme vérité ; c'est à ce titre qu'il est toujours interrogé par Platon.

4. Quatrième trait enfin pour cadrer ce texte, l'élément du livre ainsi caractérisé est l'image en général (icône ou phantasme), l'imaginaire ou l'*imaginal*. Si Socrate peut *comparer* à un livre le rapport silencieux de l'âme à elle-même, dans le « soliloque muet » (*Mimique*), c'est que le livre imite l'âme ou que l'âme imite le livre, que l'un est l'image *ressemblante* de l'autre (« image » a la même racine que « *imitari* »). L'un et l'autre de ces ressemblants, avant même de se ressembler entre eux, étaient en eux-mêmes d'essence reproductive, imitative, picturale, au sens représentatif

ment ressemblant (*Cratyle*). Donc jamais absolument vrai. c) Supplément du modèle, mais ne pouvant l'égaliser, il lui est inférieur dans son essence au moment même où il peut le remplacer et être ainsi « primé ». Ce schéma (2 propositions et 6 conséquences possibles) forme une sorte de machine logique ; elle programme les prototypes de toutes les propositions inscrites dans le discours de Platon et dans ceux de la tradition. Selon une loi complexe mais implacable, cette machine distribue tous les clichés de la critique à venir.

9. *République*, 395 b c et *passim*.

10. *Ibid.*, 396 c d.

de ce mot. Le *logos* doit en effet se régler sur le modèle de l'*eidōs* ¹¹, le livre reproduit le *logos* et tout s'organise selon ce rapport de répétition, de ressemblance (*homoiosis*), de redoublement, de duplication, par cette sorte de miroitement et de procès spéculaire où les choses (*onta*), la parole et l'écriture viennent se réfléchir les unes les autres.

L'apparition du peintre est dès lors prescrite, absolument inéluctable. Le logement en est préparé dans la scène du *Philèbe*. Cet autre « démiurge », le *zōgraphon*, vient après le *grammateus* : « Un peintre, qui vient après l'écrivain et dessine dans l'âme les images correspondantes aux paroles. » Cette complicité est constante, comme on sait, entre peinture (*zōgraphia*) et écriture. Chez Platon et après lui. Or peinture et écriture ne peuvent être images l'une de l'autre que dans la mesure où elles sont l'une et l'autre interprétées comme images, reproductions, représentations, répétitions du vivant, de la parole vive dans un cas, de la figure animale dans l'autre (*zōgraphia*). Un discours sur le rapport entre littérature et vérité bute toujours sur la possibilité énigmatique de la répétition, dans le cadre du *portrait*.

Or que fait ici le peintre ? Il peint aussi par métaphore, bien sûr, et dans l'âme, comme le *grammateus*. Mais il passe après lui, il repasse sur ses pas, il suit ses vestiges et sa piste. Et il *illustre* un livre déjà écrit au moment où il arrive. Il « dessine dans l'âme les images correspondantes aux paroles ». Le dessin, la peinture, l'art de l'espace, la pratique de l'espacement, l'inscription dans le dehors (le hors livre) ne font que s'ajouter, pour l'illustrer, le représenter,

11. Après avoir démontré que dans le *Cratyle*, la nomination excluait la *mimesis*, que la forme du mot ne pouvait ressembler, comme dans le mime, à la forme de la chose (423 a sq.), Socrate n'en maintient pas moins qu'une autre ressemblance, non sensible, devait faire du nom juste une image de la chose en sa « vérité » (439 a sq.). Et cette thèse n'est pas emportée par les aller et retour ironiques du *Cratyle*. La priorité de l'étant, en sa vérité, sur le langage, comme celle d'un modèle sur son icône, a la fermeté d'une certitude absolue. « Si donc on peut acquérir par les noms une connaissance des choses aussi parfaite que possible, et si on le peut aussi par les choses même, quelle sera, de ces deux formes de connaissance, la plus belle et la plus exacte ? Est-ce de l'image (*ek tes eikonos*) qu'il faudra partir pour apprendre, en l'étudiant en elle-même, si la copie est bonne, et connaître en même temps la vérité dont elle est l'image ? Ou est-ce de la vérité (*ek tes aletheias*), pour la connaître en elle-même, et voir à la fois si son image a été convenablement exécutée ?... Contentons-nous de convenir que ce n'est pas des noms qu'il faut partir, mais qu'il faut et apprendre et rechercher les choses en partant d'elles-mêmes bien plutôt que des noms. »

l'agrémenter, au livre du discours de la pensée du dedans. La peinture qui forme les images est le portrait du discours; elle vaut ce que vaut le discours qu'elle fige et givre en sa surface. Elle ne vaut aussi, par conséquent, que ce que vaut le *logos* capable de l'interpréter, de la lire, de dire ce qu'elle veut-dire et qu'en vérité il lui fait dire en la ranimant, pour la faire parler.

Mais la peinture, expression dégénérée et un peu superflue, agrément supplémentaire de la pensée discursive, ornement de la *dianoia* et du *logos*, joue aussi un rôle apparemment inverse. Elle opère comme le révélateur pur de l'essence d'une pensée et d'un discours définis comme images, représentations, répétitions. Si le *logos* est d'abord image fidèle à l'*eidos* (figure de la visibilité intelligible) de l'étant, il se produit comme une peinture première, profonde et invisible. Dès lors la peinture au sens courant, la peinture du peintre, n'est qu'une peinture de peinture. C'est ainsi qu'elle peut révéler la picturalité essentielle du *logos*, sa représentativité. Telle est bien la tâche que Socrate assigne au *zôgraphon-demiourgon* du *Philèbe* : « Comment opère-t-il ? demande en effet Protarque. SOCRATE. — Lorsque, séparant de la vision immédiate (*opseôs*) ou de quelque autre sensation les opinions et les discours dont elle s'accompagnait, on aperçoit de quelque façon en soi-même les images des choses ainsi pensées et formulées. » Le peintre qui travaille après l'écrivain, d'après lui, l'ouvrier qui passe derrière lui, l'artisan qui suit l'artiste, peut justement, par un exercice d'analyse, de séparation et d'appauvrissement, purifier l'essence picturale, imitative et imaginale de la pensée. Le peintre alors sait restaurer l'image nue de la chose, telle qu'elle se donne à la simple intuition, telle qu'elle se donne à voir, dans son *eidos* intelligible ou son *oraton* sensible. Il la dépouille de tout ce langage surajouté, de cette légende qui a cette fois le statut du commentaire, de l'enveloppe autour du noyau, de la toile épidermique.

Si bien que dans l'écriture psychique, la *zôgraphia* et le *logos* (ou la *dianoia*) ont entre eux cet étrange rapport : l'un est toujours le supplément de l'autre. Dans la première partie de la scène, la pensée qui fixait directement l'essence des choses n'avait pas essentiellement besoin de cet agrément illustratif qu'étaient l'écriture et la peinture. La pensée de l'âme n'était intimement unie qu'au *logos* (et à la voix proférée ou retenue). Inversement, un peu

plus loin, la peinture (dans sa métaphore de peinture psychique, certes, comme tout à l'heure il s'agissait d'écriture psychique) nous donne l'image de la chose même, nous en livre l'intuition, la vision droite, délivrée du discours qui l'accompagnait, voire l'encombrait. Naturellement, j'y insiste beaucoup, il s'agit toujours de la métaphore de la peinture et de l'écriture, qui sont ainsi rapportées l'une à l'autre : on sait que d'autre part, hors de cette métaphore, Platon refuse toujours l'intuition de la chose même à l'écriture et à la peinture au sens « propre », puisqu'elles n'ont affaire qu'à des copies et à des copies de copies.

Si, alternativement, le discours et l'inscription (écriture-peinture) apparaissent comme des compléments utiles ou des suppléments inutiles l'un à l'autre, tantôt utiles, tantôt inutiles, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, c'est qu'ils sont maintenus ensemble par le tissu de toutes les complicités ou réversibilités suivantes :

1. Ils sont tous deux mesurés à la vérité dont ils sont capables.
2. Ils sont images l'un de l'autre et c'est pourquoi l'un peut suppléer l'autre quand celui-ci est en défaut.
3. Leur structure commune les fait participer tous deux de la *mnémè* et de la *mimesis*, de la *mnémè* parce que de la *mimesis*. Dans le mouvement du *mimèsthai*, le rapport du mime au mimé, du reproducteur au reproduit, est toujours rapport à un *présent passé*. L'imité est avant l'imitant. D'où le problème de temps qui ne manque pas de se poser en effet : Socrate se demande s'il n'est pas exclu que les *grammata* et les *zôgraphêmata* aient rapport à l'avenir. Ce qui est difficile à penser, c'est qu'un imité soit à venir au regard de son imitant, que l'image précède le modèle, et le double le simple. Les ouvertures de l'« espérance » (*elpis*), l'anamnèse (le futur comme présent passé à revenir), la préface, le futur antérieur viennent arranger les choses ¹².

12. Rien ne sera changé au programme logique dessiné plus haut quand, après Aristote, et surtout à l'« âge classique », les modèles de l'imitation ne seront plus simplement dans la nature, mais dans les œuvres et les auteurs de l'Antiquité qui avaient su imiter la nature. On en trouverait mille exemples jusqu'à l'époque romantique (y compris et souvent bien au-delà). Diderot qui a pourtant si fortement sollicité la « machine » mimétologique, en particulier dans le *Paradoxe sur le Comédien*, confirme à l'analyse de ce qu'il appelle « modèle idéal imaginé » (c'est-à-dire prétendument non-platonicien) que les renversements sont au programme. Et quant au futur antérieur : « Antoine Coypel était certainement un homme d'esprit, lorsqu'il a dit aux artistes : " Faisons, s'il se peut, que les figures de nos tableaux soient plutôt

C'est ici que la valeur de *mimesis* se laisse le plus difficilement maîtriser. Un certain mouvement se produit en effet, dans le texte platonicien, qu'il ne faut pas se hâter de juger contradictoire. D'une part, nous venons de le vérifier, il est difficile de séparer la *mnémè* de la *mimesis*. Mais d'autre part, si Platon disqualifie souvent la *mimesis* et presque toujours les arts mimétiques, il ne sépare jamais le dévoilement de la vérité, l'*aletheia*, du mouvement de l'anamnèse (distinguée, nous l'avons vu, de l'*hypomnèse*).

S'annonce ainsi une division intérieure de la *mimesis*, une auto-duplication de la répétition même; à l'infini, puisque ce mouvement entretient sa propre prolifération. Peut-être y a-t-il donc toujours plus qu'une seule *mimesis*; et peut-être est-ce dans l'étrange miroir qui réfléchit, mais aussi déplace et déforme une *mimesis* dans l'autre, comme si elle avait pour destin de se mimer, de se masquer elle-même, que se loge l'histoire — de la littérature — comme la totalité de son interprétation. Tout s'y jouerait dans les paradoxes du double supplémentaire : de ce qui s'ajoutant au simple et à l'un, les remplace et les mime, à la fois ressemblant et différent, différent parce que — en tant que — ressemblant, le même et l'autre que ce qu'il double. Or que décide et que maintient le « platonisme », c'est-à-dire, plus ou moins immédiatement, toute l'histoire de la philosophie occidentale, y compris les anti-platonismes qui s'y sont régulièrement enchaînés ? qu'est-ce qui se décide et se maintient dans l'ontologie ou dans la dialectique à travers toutes les mutations ou révolutions qui s'y sont entraînées ? C'est justement l'*ontologique* : la possibilité présumée d'un discours sur ce qui *est*, d'un *logos* décidant et décidable de ou sur l'*on* (étant-présent). Ce qui est, l'étant-présent (forme matricielle de la substance, de la réalité, des oppositions de la forme et de la matière, de l'essence et de l'existence, de l'objectivité et de la subjectivité, etc.) se distingue de l'apparence, de l'image, du phénomène, etc., c'est-à-dire de ce qui, le présentant comme étant-présent, le redouble, le re-présente et dès lors le remplace et le dé-présente. Il y a donc le 1 et le 2, le simple et le double. Le double vient *après* le simple, il le multiplie *par suite*. Il s'ensuit,

des modèles vivants des statues antiques, que ces statues les originaux des figures que nous peignons. » On peut donner le même conseil aux littérateurs. » (« Pensées détachées sur la peinture », in *Œuvres esthétiques*, Garnier, éd. Vernière, p. 816).

qu'on m'excuse de le rappeler, que l'image *survient* à la réalité, la représentation au présent en présentation, l'imitation à la chose, l'imitant à l'imité. Il y a d'abord ce qui est, la « réalité », la chose même, en chair et en os, comme disent les phénoménologues, puis, l'imitant, il y a la peinture, le portrait, le zographème, l'inscription ou transcription de la chose même. La discernabilité, au moins numérique, entre l'imitant et l'imité, tel est l'ordre. Et comme il va de soi, selon la « logique » même, selon une synonymie profonde, l'imité est plus réel, plus essentiel, plus vrai, etc., que l'imitant. Il lui est antérieur et supérieur. Qu'on se rappelle sans cesse, désormais, le paradigme clinique de la *mimesis*, l'ordre des trois lits, celui du peintre, du menuisier et de Dieu dans *la République* X (596 a sq).

Sans doute cet ordre sera-t-il en apparence contesté, voire inversé, au cours de l'histoire, et à plusieurs reprises. Mais jamais la discernabilité absolue entre l'imité et l'imitant, ni l'antériorité de celui-là sur celui-ci, n'auront été déplacées par un système métaphysique. Dans le domaine de la « critique » ou de l'art poétique, on a bien souligné que l'art, comme imitation (représentation, description, expression, imagination, etc.), ne doit pas être « servile » (cette proposition scande vingt siècles de poétique) et que par conséquent, en cette liberté que l'art prend avec la nature, il peut créer, produire des œuvres qui valent plus que ce qu'elles imitent. Mais toutes ces oppositions dérivées nous renvoient à la même souche. Le plus-de-valeur ou le plus-d'être fait de l'art une nature plus riche, plus libre, plus aimable, plus créatrice : plus naturelle. Au moment de la grande systématisation de la doctrine classique de l'imitation, Desmaret traduit dans son *Art de la poésie* une pensée alors assez commune :

« Et l'Art nous ravit plus que ne fait la nature,

.....

Sans aimer l'imité, nous aimons l'imitant. »

Qu'on préfère l'un ou l'autre (mais on montrerait facilement qu'en raison du rapport imité/imitant, la *préférence* ne peut, quoi qu'on en dise, aller qu'à l'imité), c'est au fond cet ordre d'apparition, la pré-séance de l'imité, qui règle l'interprétation philosophique et critique de la « littérature », sinon l'opération de

l'écriture littéraire. Cet ordre d'apparition est l'ordre de l'*apparition*, le processus de l'apparaître lui-même en général. C'est l'ordre de la *vérité*. « Vérité » a toujours voulu dire deux choses, l'histoire de l'essence de la vérité, la vérité de la vérité, n'étant que l'écart et l'articulation entre ces deux interprétations ou ces deux procès. En simplifiant les analyses heideggeriennes mais sans y mettre nécessairement l'ordre de succession que semble y reconnaître Heidegger, on pourrait retenir que le procès de vérité est d'une part dévoilement de ce qui se tient caché dans l'oubli (*aletheia*), voile soulevé, relevé, de la chose même, de ce qui est en tant qu'il est, se présente, se produit, étant éventuellement comme trou déterminable de l'être; d'autre part (mais cet autre procès est prescrit dans le premier, dans l'ambiguïté ou la duplicité de la présence du présent, de son *apparence* — ce qui apparaît et son apparaître —, dans le *pli* du participe présent ¹³) la vérité est accord (*homoiosis* ou *adaequatio*), rapport de ressemblance ou d'égalité entre une re-présentation et une chose (présent dévoilé), éventuellement dans l'énoncé d'un jugement.

Or la *mimesis*, dans l'histoire de son interprétation, s'ordonne toujours au procès de la vérité :

1. ou bien elle signifie, avant même de pouvoir être traduite par imitation, la présentation de la chose même, de la nature, de la *physis* qui se produit, s'engendre et (s') apparaît telle qu'elle est, dans la présence de son image, de son aspect visible, dans son visage : le masque théâtral, en tant que référence essentielle du *mimēsthai*, révèle autant qu'il cache. La *mimesis* est alors le mouvement de la *physis*, mouvement en quelque sorte naturel (au sens non dérivé de ce mot) par lequel la *physis*, n'ayant ni autre ni dehors, doit se dédoubler pour apparaître, (s') apparaître, (se) produire, (se) dévoiler, pour sortir de la crypte où elle se préfère, pour briller dans son *aletheia*. En ce sens, *mnēmē* et *mimesis* vont de pair, puisque *mnēmē* est aussi dévoilement (non-oubli), *aletheia*.

2. ou bien *mimesis* met un rapport d'*homoiosis* ou d'*adaequatio* entre deux (termes). Elle se laisse alors plus facilement traduire par imitation. Cette traduction veut dire (ou plutôt produit historiquement) la pensée de ce rapport. Les deux faces se séparent

13. Cf. Heidegger, « Moira » in *Essais et Conférences*.

en vis-à-vis : l'imitant et l'imité, celui-ci n'étant autre que la chose ou le sens de la chose même, sa présence en manifestation. La bonne imitation sera l'imitation vraie, fidèle, ressemblante ou vraisemblable, conforme, adéquate à la *physis* (essence ou vie) de l'imité; elle s'efface d'elle-même en restituant librement, et donc de manière vivante, la liberté de la présence vraie.

Chaque fois, la *mimesis* doit suivre le procès de la vérité. Sa norme, son ordre, sa loi, c'est la présence du présent. C'est au nom de la vérité, sa seule référence — *la référence* — qu'elle est jugée, proscrite ou prescrite selon une alternance réglée.

Le trait invariant de cette référence dessine la clôture de la métaphysique : non pas comme une bordure entourant un espace homogène mais selon une figure non-circulaire, tout autre. Or cette référence est discrètement mais absolument déplacée dans l'opération d'une certaine syntaxe, quand une écriture marque et redouble la marque d'un trait indécidable. Cette double marque se soustrait à la pertinence ou à l'autorité de la vérité : sans la renverser mais en l'inscrivant dans son jeu comme une pièce ou une fonction. Ce déplacement n'a pas lieu, n'a pas eu lieu une fois, comme un événement. Il n'a pas de lieu simple. Il n'a pas lieu *dans* une écriture. Cette dis-location (est ce qui s') écrit. De ce redoublement de la marque, qui est en même temps une rupture et une généralisation formelles, *le texte de Mallarmé, et singulièrement, la « feuille » que vous avez sous les yeux, seraient exemplaires* (mais il va de soi que chaque mot de cette dernière proposition doit être du même coup déplacé ou frappé de suspicion).

Relisons *Mimique*. Près du centre, une phrase entre guillemets. Ce n'est pas une citation, nous le verrons, mais un simulacre de citation ou d'explicitation : — « *La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective...* »

Piège : on pourrait être tenté d'interpréter cette phrase et la séquence qu'elle commande de manière très classique, comme un renversement « idéaliste » de la mimétologie traditionnelle. On dirait alors : certes, le mime n'imité pas une chose ou une action effectives, une réalité donnée dans le monde, existant avant et hors de son espace propre; il n'a pas à se conformer, dans un dessein de vraisemblance, à quelque modèle réel ou extérieur, à quelque nature, au sens le plus tardif de ce mot. Mais le rapport

d'imitation et la valeur d'adéquation restent intacts puisqu'il faudrait encore imiter, représenter, « illustrer » l'idée. Or qu'est-ce que l'idée ? poursuivrait-on. Qu'est-ce que l'idéalité de l'idée ? Quand ce n'est plus l'*ontôs on* dans la forme de la chose même, c'est, disons de manière post-cartésienne, la copie en moi, la représentation pensée de la chose, l'idéalité de l'étant *pour* un sujet. En ce sens, qu'on la pense selon la modification « cartésienne » ou « hegelienne », l'idée est présence de l'étant et l'on n'est pas sorti du platonisme. Il s'agit toujours d'imiter (exprimer, décrire, représenter, illustrer) un *eidos* ou une *idea*, que ceux-ci soient la figure de la chose même, comme chez Platon, la représentation subjective, comme chez Descartes, l'une et l'autre comme chez Hegel.

Certes. On peut lire ainsi le texte de Mallarmé et le réduire à un brillant idéalisme littéraire. L'usage fréquent du mot *Idée*, souvent agrandi et en apparence hypostasié d'une majuscule, l'histoire du prétendu hegelianisme de l'auteur semblent en effet y inviter. Et l'on a rarement omis de répondre à l'invitation. Mais la lecture ne doit plus procéder ici comme un simple relevé de concepts ou de mots, comme une ponctuation statique ou statistique. Il faut reconstituer une chaîne en mouvement, les effets d'un réseau et le jeu d'une syntaxe. Alors la *Mimique* se lit tout autrement que comme un néo-idéalisme ou un néo-mimétologisme. Le système de l'*illustration* y est tout autre que celui du *Philèbe*. Avec les valeurs qu'on doit lui associer, le *lustre* est réinscrit à une tout autre place.

Il n'y a pas d'imitation. Le Mime n'imité rien. Et d'abord il n'imité pas. Il n'y a rien avant l'écriture de ses gestes. Rien ne lui est prescrit. Aucun présent n'aura précédé ni surveillé le tracé de son écriture. Ses mouvements forment une figure que ne prévient ni n'accompagne aucune parole. Ils ne sont liés au *logos* par aucun ordre de conséquence. « *Ainsi ce Pierrot Assassin de sa Femme composé et rédigé par lui-même, soliloque muet...* »

« *Composé et rédigé par lui-même...* » Nous entrons ici dans un labyrinthe textuel tapissé de miroirs. Le Mime ne *suit* aucun livret préétabli, aucun programme venu d'ailleurs. Non qu'il improvise et s'abandonne à la spontanéité : simplement il n'obéit à aucun ordre verbal ; ses gestes, son écriture gestuelle (on sait avec quelle insistance Mallarmé décrit comme inscription hiéroglyphique le geste réglé de la danse ou de la pantomime) ne lui

sont dictés par aucun discours verbal, imposés par aucune diction. Le Mime inaugure, il entame une page blanche : « ... *soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite* ».

Le blanc — l'autre face de cette double séance annonce ici sa couleur — s'étale entre la virginité candide (« *fragments de candeur* » ... « *preuves nuptiales de l'idée* ») de la page blanche (*candida*) et la crème blanche du pâle Pierrot qui, par simulacre, écrit sur la pâte de son fard, sur la page qu'il est. A travers toutes les surfaces surimprimées de blanc sur blanc, entre toutes les couches du fard mallarméen, on pourrait chaque fois, par analyse, retrouver la substance du « *fard noyé* » (*le Pitre châtié*). On lirait ainsi l'un dans l'autre le Pierrot de la *Mimique* et le « *mauvais Hamlet* » du *Pitre châtié* (« *Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître | Autre que l'histrion qui du geste évoquais | Comme plume la suie ignoble des quinquets, | J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre* »). Pierrot est le frère de tous les Hamlet qui hantent le texte de Mallarmé. Compte tenu du crime, de l'inceste et du suicide dans lequel ils sont tous simultanément engagés, c'est, en I et en A, le fantôme d'une pointe, plume ou pique châtrée qui y aiguise sa menace. Il faut pour le démontrer, passer par quelques relais, celui des signifiants en IQUE, par exemple, et nous n'y manquerons pas.

Le Mime n'est assujéti à l'autorité d'aucun livre : cette précision de Mallarmé est d'autant plus étrange que le texte *Mimique* est d'abord la réaction à une lecture. Mallarmé a eu entre les mains le livret du mimodrame et c'est d'abord cet opuscule qu'il commente. On le sait parce que Mallarmé avait publié la première version de ce texte, sans son titre, dans *la Revue indépendante* de novembre 1886. A la place de ce qui deviendra le premier paragraphe de *Mimique*, on pouvait lire en particulier ceci : « Un luxe ne le cédant aux galas me semble en la traîtresse saison toute d'appels dehors, la mise à part, sous la première lampe, d'une soirée chez soi, pour lire. La suggestive et vraiment rare plaquette qui s'ouvre dans mes mains, n'est autre, au demeurant, qu'un livret de pantomime *Pierrot Assassin de sa Femme...* » (Chez Calmann-Lévy, nouvelle édition, 1886¹⁴).

14. Les éditeurs des Œuvres complètes de la Pléiade n'ont pas jugé nécessaire de signaler, dans leurs *Notes et Variantes*, que le texte de *la Revue indépendante*, pris dans

un ensemble beaucoup plus ample, ne portait pas le titre de *Mimique* et que le paragraphe que nous venons de citer, en l'interrompant au point où l'ont fait les éditeurs des Œuvres complètes, était suivi d'un paragraphe assez différent, quant à son lexique et à sa syntaxe, de celui de *Mimique*. Contrairement à la règle observée pour d'autres textes, les mêmes éditeurs n'ont pas fait état des variantes de la deuxième version, publiée dans *Pages* (Bruxelles 1891), au chapitre *le Genre ou des Modernes*, encore sans titre. *Mimique* est une troisième version, publiée sous ce titre dans *Divagations* (1897), dans l'ensemble *Crayonné au théâtre*. Lorsque les éditeurs de la Pléiade, citant deux paragraphes de *la Revue Indépendante* (jusqu'à « *Pierrot Assassin de sa Femme...* »), ajoutent : « Ces deux paragraphes, dans *Pages* (1891) faisaient partie (p. 135-136) du chapitre *le Genre ou des Modernes*. Ils figurèrent aussi dans *Divagations*, p. 186 », cette précision est donc incomplète et inexacte. Si nous reproduisons ici les deux versions antérieures, c'est parce que la transformation de chaque paragraphe (dans certains de ses mots, dans sa syntaxe, sa ponctuation, le jeu des parenthèses, l'intervention du trait soulignant, etc.) montre l'économie du « syntaxier » au travail ; et parce que nous en tirerons, le moment venu, quelques enseignements précis.

a. *La Revue indépendante* (1886) (à la suite de ce que nous citons dans le corps du texte)... « ... livret de pantomime *Pierrot Assassin de sa Femme*, composé et rédigé par M. Paul Margueritte. Monomime plutôt, dirai-je avec l'auteur, devant le tacite soliloque que tout du long à soi-même tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. Un tourbillon de pensées délicates et neuves émane, que je voudrais saisir avec sûreté, et dire. Toute l'esthétique là d'un genre situé plus près des principes qu'aucun autre ! rien dans cette région de la fantaisie ne pouvant contrarier l'instinct simplificateur et direct. Voici : « La scène n'illustre que l'idée, non une action effective, par un hymen d'où procède le Rêve, vicieux, mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent. Ainsi opère le Mime, dont le jeu se borne à une perpétuelle allusion : il n'installe autrement un milieu pur de fiction. » Ce rien merveilleux, moins qu'un millier de lignes, qui le lira comme je viens de le faire, comprendra les règles éternelles, ainsi que devant un tréteau, leur dépositaire humble. La surprise, charmante aussi, que cause l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proférées, est que, dans ce seul cas peut-être avec authenticité, entre les feuillets et le regard s'établit le silence, délice de la lecture. »

b. *Pages* (1891). « Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son of, ses frôlements de soir et de cadence, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire ! le silence que depuis je cherche aux après-midi de musique, je l'ai trouvé avec contentement aussi, devant la réapparition toujours inédite comme lui-même de Pierrot, c'est-à-dire du clair et sagace mime Paul Legrand. [Paragraphe qu'on retrouve dans *Crayonné au théâtre*, O.C., p. 340.]

Ainsi ce *Pierrot Assassin de sa Femme* composé et rédigé par M. Paul Margueritte, tacite soliloque que tout du long à soi-même tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. Un tourbillon de pensées naïves ou neuves émane, qu'il plairait de saisir avec sûreté, et dire. Toute l'esthétique d'un genre situé plus près des principes qu'aucun autre ! rien en cette région de la fantaisie ne pouvant contrarier l'esprit simplificateur et direct. Voici : « La scène n'illustre que l'idée, non une action effective, par un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une perpétuelle allusion : il n'installe autrement un milieu pur de fiction. » Ce rôle, moins qu'un millier de lignes, qui le lit comprendra

les règles ainsi que placé devant un tréteau, leur dépositaire humble. La surprise aussi, accompagnant l'artifice d'une notation de sentiments par des phrases point proférées, est que, dans ce seul cas peut-être avec authenticité, entre les feuillets et le regard, s'établit ce silence, délice de la lecture. »

Ces trois versions comparées, on peut tirer une première conclusion : la 'phrase entre guillemets est bien un simulacre de citation, — explication, plutôt — l'énoncé impersonnel, dense et solennel, sorte de règle illustre, axiome anonyme et loi sans origine. Outre qu'une telle « citation » nous est restée introuvable (en particulier dans les différents livrets, préfaces et notices), le fait qu'elle se transforme à travers les trois versions suffirait à prouver qu'il s'agit là d'une fiction mallarméenne. Sa syntaxe le donnait assez à penser.

Il n'est pas impossible que, quelques années auparavant, Mallarmé ait *aussi* assisté à une représentation de ce *Pierrot*. La deuxième édition, la « rare plaquette » à laquelle répond *Mimique*, était en effet accompagnée de la Notice suivante, signée de Paul Margueritte lui-même : « En 1881, l'amusement de représentations théâtrales, à la campagne, un succès imprévu dans le rôle de Pierrot, sous le masque blanc et les vêtements de Deburau, me faisaient brusquement m'prendre de pantomime, et entre autres scénarios, écrire et jouer celui-ci : *PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME*. N'ayant vu aucun mime, Paul Legrand ou Rouffe, n'ayant rien lu sur cet art spécial, j'ignorais toutes les traditions. J'imaginai donc un Pierrot personnel, conforme à mon moi intime et esthétique. Tel que je le sentais, et que je le traduisis, paraît-il, ce fut un être moderne, névrosé, tragique, fantômal. Le manque de tréteaux funambulesques m'empêcha de pousser cette vocation excentrique, vraie folie d'art qui m'avait agrippé, et à laquelle j'ai dû des dépouillements de personnalité singuliers, d'étranges sensations nerveuses, et le lendemain des griseries cérébrales, comme celles du haschisch. Inconnu, débutant de lettres, sans comparses ni Colombine, je jouai modestement quelques monomimes dans les salons et en public. Des poètes et des artistes jugèrent ma tentative curieuse et neuve : MM. Léon Cladel, Stéphane Mallarmé, J. K. Huysmans et M. Théodore de Banville qui, dans une lettre étincellante d'esprit, me dissuadait, alléguant le public mondain trop... spirituel, et les beaux jours de la pantomime envolés. *Amen*. S'il reste quelque chose de mon essai mimique, c'est la conception littéraire d'un Pierrot moderne et suggestif, revêtant, à son gré, l'ample costume classique ou l'étriqué habit noir, et se mouvant dans le malaise et la peur. Cette idée, marquée dans la petite pantomime *, je la développai plus tard dans un roman ** et je compte y toucher encore dans deux volumes qui seront : une étude de sensations d'art, et un recueil de pantomimes. *Dès lors, on me permettra de prendre date*. Petit est mon verre, mais j'y bois. Il serait injuste que mes prochains livres parussent s'inspirer d'un autre, et qu'on m'accusât d'imitation ou de plagiat. Les idées sont à tout le monde. C'est, j'en suis persuadé, une concordance fortuite qui fit succéder à *PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME*, une œuvre au titre similaire, et au personnage de Paul Violas, de *Tous Quatre*, un Pierrot qui le rappelle. Je constate seulement ma priorité et la réserve pour l'avenir. Ceci dit, la sympathie que j'ai pour le joli art de la pantomime, pour les Pierrots — Album de Willette, le *Pierrot sceptique* d'Huysmans et Hennique, m'induit à applaudir toute tentative qui ressuscitera, sur la scène ou dans un livre notre ami Pierrot. » (* *Pierrot assassin de sa femme*, 1882, Schmidt, Imprimeur. ** *Tous Quatre*, roman, 1885, Giraud, éditeur.)

Cette longue citation aurait aussi l'intérêt de marquer la complexité historique du réseau textuel dans lequel nous sommes déjà engagés et dans lequel Margueritte déclare sa présomption à l'originalité.

C'est donc dans un livret, sur la page, que Mallarmé a dû lire l'effacement du livret devant l'initiative gestuelle du Mime. C'est là une nécessité structurelle, marquée dans le texte de *Mimique*. Qu'en fait, un jour ou l'autre, Mallarmé ait pu aussi, voir le « spectacle », c'est non seulement difficile à vérifier, mais indifférent à l'organisation du texte.

Ce que Mallarmé a donc lu dans ce livret, c'est la prescription *s'effaçant d'elle-même*, l'ordre donné au Mime de n'imiter rien qui de quelque façon préexistât à son opération : ni acte (« *la scène n'illustre que l'idée, pas une action effective* ») ni parole (« *ode tue... soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite* »).

Au commencement de ce mime n'était ni l'acte, ni la parole. Il est prescrit (nous définirons ce mot dans un instant) au Mime de ne rien se laisser prescrire que son écriture, de ne reproduire par imitation aucune action (*pragma* : affaire, chose, acte), aucune parole (*logos* : verbe, voix, discours). Le Mime doit seulement s'écrire sur une page blanche qu'il est, il doit s'inscrire *lui-même* en gestes et jeux de physionomie. Page et plume, le Pierrot est à la fois passif et actif, matière et forme, l'auteur, le moyen et la pâte de son mimodrame. L'histrion se produit ici. Ici même — « *Histrion véridique, je le fus de moi-même !* » (p. 495).

Avant d'interroger cette proposition, considérons ce que fait Mallarmé dans *Mimique*. Nous lisons *Mimique*. Mallarmé (celui qui remplit la fonction d'« auteur ») écrit sur une page blanche à partir d'un texte qu'il lit et dans lequel il est écrit qu'il faut écrire sur une page blanche. On pourrait néanmoins faire observer que si le référent visé par Mallarmé n'est pas un spectacle effectivement perçu, c'est du moins un objet « réel » appelé livret, que Mallarmé perçoit, la plaquette qu'il a sous les yeux ou dans les mains (puisqu'il le dit ! : « *La suggestive et vraiment rare plaquette qui s'ouvre dans mes mains* »), fermement maintenue dans son identité à soi.

Voyons, puisqu'il faut voir, ce livret. Ce que Mallarmé a entre les mains, c'est une deuxième édition, postérieure de quatre ans à la première, de cinq ans au spectacle lui-même. La Notice de l'auteur a remplacé la Préface d'un certain Fernand Beissier. Celui-ci y décrivait ce qu'il avait vu : dans la grange d'une vieille

ferme, au milieu d'ouvriers et de paysans, un mimodrame — gratuit — dont il donne le schéma après avoir longuement décrit les lieux. Un Pierrot saoul, « blanc, long, émacié » entre avec un croque-mort. « Et le drame commença. Car c'était vraiment un drame auquel nous assistions, un drame brutal, bizarre, brûlant le cerveau comme un conte fantastique d'Hoffmann, atroce par moments, et faisant souffrir comme un véritable cauchemar. Pierrot, resté seul, racontait comment il avait tué Colombine qui le trompait; il venait de l'enterrer, et personne ne saurait jamais rien de son crime. Il l'avait liée sur le lit pendant qu'elle dormait et lui avait chatouillé les pieds jusqu'à ce que la mort affreuse, épouvantable, éclatât au milieu de ces éclats de rire atroces. Seul, ce Pierrot long, blanc, à face cadavérique pouvait avoir l'idée de cette torture de damné. Et, mimant l'action, il représenta devant nous toute la scène, simulant tour à tour la victime et l'assassin. »

Beissier décrit la réaction du public et se demande comment serait accueilli à Paris ce « Pierrot bizarre, tourmenté, maigre, comme atteint de névrose » (« Cela détruisait toutes mes idées sur ce Pierrot légendaire qui m'avait tant fait rire autrefois... »). Le lendemain, nous dit-il, il rencontre le Mime « redevenu homme du monde » : c'est Paul Margueritte, frère de Victor Margueritte, fils du général et cousin de Mallarmé. Il lui demande d'écrire une Préface pour le livret de *Pierrot Assassin de sa Femme* qu'il projette, lui, Paul Margueritte, d'écrire et de publier. C'est ce qui fut fait. La Préface est datée de Valvins, le 15 septembre 1882 : il n'est donc pas improbable que Mallarmé, par tous ces liens, ait assisté au spectacle et lu la première édition du livret.

La structure temporelle et textuelle de la « chose » (comment la nommer?) s'annonce donc ainsi, pour l'instant : un mimodrame « a lieu », écriture gestuelle sans livret, une préface est projetée puis écrite *après* l'« événement » pour précéder un livret écrit *après coup*, réfléchissant le mimodrame au lieu de le commander. Cette Préface est remplacée quatre ans plus tard par une Notice de l'« auteur » lui-même, sorte de hors-livre flottant.

Tel est l'objet qui aurait servi de prétendu « référent » à Mallarmé. Qu'avait-il alors entre les mains, devant les yeux? En quel point, dans quel maintenant? selon quelle ligne?

Nous n'avons pas encore ouvert le livret « lui-même ». La

machination textuelle s'y complique tout d'abord du fait que ce livret, texte verbal alignant les mots et les phrases, décrit après coup une séquence purement gestuelle et silencieuse, l'inauguration d'une écriture du corps. Ce décalage, cette hétérogénéité du signifiant, Margueritte les remarque dans un N. B. Après la présentation physique du Pierrot où domine le blanc (« D'une casaque blanche... » « ... tête et mains, d'un blanc de plâtre... » « ... serre-tête blanc... » « ... les mains, de plâtre aussi... ») : « N. B. — Pierrot semble parler? — Pure fiction littéraire! — Pierrot est *muet*, et ce drame, d'un bout à l'autre, *mimé*. » Ces mots, « pure », « fiction », « muet », seront repris par Mallarmé.

Dans cette fiction littéraire dont l'écriture verbale survient après le coup d'une autre écriture, celle-ci — l'acte gestuel du mimodrame — est décrite comme anamnèse. C'est déjà la mémoire d'un certain passé. Le crime a déjà eu lieu au moment où Pierrot le mime. Et il mime — « au présent » —, « *sous une apparence fausse de présent* », le crime accompli. Mais mimant au présent le passé, il reconstitue, dans ledit « présent », la délibération qui a préparé le meurtre, lorsque s'interrogeant sur les moyens à employer, il avait encore affaire à un crime à venir, à une mort à donner. Pierrot a chassé le croque-mort, il fixe le portrait de Colombine et « le montre d'un doigt mystérieux ». « Je me souviens... Fermons les rideaux! Je n'ose pas... (Il vient à reculons et de ses bras, derrière lui, sans regarder, tire les draperies. Ses lèvres tremblent et alors une force invincible arrache de Pierrot le secret monté à sa bouche. La MUSIQUE s'arrête, écoute.)

Voici [italiques, gros caractères, discours du mime muet] :

Colombine, ma charmante, ma femme, la Colombine du portrait, dormait. Elle dormait, là, dans le grand lit : je l'ai tuée. Pourquoi?... Ah voilà! Elle chipait mon or; mon meilleur vin, le buvait; mon dos, le battait, et durement : quant à mon front, elle le meublait. Cocu, oui, elle me le fit, et à outrance, mais qu'importe cela? Je l'ai tuée; parce que cela me plaisait, je suis le maître, qu'a-t-on à dire? La tuer, oui... cela me sourit. Mais comment vais-je faire? (Car Pierrot, comme somnambulesque, reproduit son crime, et dans son hallucination, le *passé* devient *présent*.)

[somnambulesque : tout cela se passe, si l'on peut encore dire, entre la veille et le sommeil, la perception et le rêve; les mots « *passé* » et « *présent* » sont soulignés par l'auteur; nous les retrou-

verons, autrement soulignés, dans *Mimique*. Ainsi, dans le présent apparent de son écriture, l'auteur du livret, qui n'est autre que le Mime, décrit en mots le présent-passé d'un mimodrame qui lui-même, en son présent apparent mimait silencieusement un événement — le crime — présent-passé mais dont le présent n'a jamais occupé la scène, n'a jamais été perçu par personne, ni même, on le verra, véritablement commis. Jamais, nulle part, fût-ce dans la fiction théâtrale. Le livret rappelle que le mime « reproduit son crime », mimait son souvenir et que ce faisant il devait d'abord mimer, au présent, la délibération passée sur un crime à venir] « Il y a bien la corde, on serre, couic, c'est fait! oui, mais la langue qui pend, la figure rendue affreuse? non. — Le couteau? ou un sabre, un grand sabre? vlan! dans le cœur... oui, mais le sang coule, à flots, ruisselle. — Heuh! diable!... Le poison? une petite fiole de rien du tout, ça s'avale et puis... oui! et puis les coliques, les douleurs, les tortures, ah! c'est horrible (ça se verrait, d'ailleurs). Il y a bien le fusil, boum! mais boum! on entendrait. — Rien, je ne trouve rien. (Il se promène gravement et médite. Par hasard, il bute.) Aïe, ça fait mal! (Il se caresse le pied.) Houh : ça fait mal! Ça ne sera rien, ça va mieux. (Il caresse toujours et se chatouille le pied.) Ah! ah! C'est drôle! Ah! ah! Non! ça fait rire. Ah! (Il lâche brusquement son pied. Il se frappe le front.) J'ai trouvé. (Sournoisement :) J'ai trouvé! Je vais chatouiller ma femme jusqu'à ce que mort s'ensuive, voilà! »

Pierrot mime alors jusqu'au « spasme suprême » la montée d'une jouissance hilare. Le crime, l'orgasme, est doublement mimé : le Mime joue alternativement les rôles de Pierrot et de Colombine. Voici simplement le passage descriptif (entre parenthèses et en caractères romains) où le crime et l'orgasme, le rire absolu (ce que Bataille appelle le mourir de rire et le rire de mourir) ont lieu sans qu'il se passe en fin de compte rien, sans aucune violence, aucun stigmate, aucune trace; crime parfait de ne se confondre qu'avec la jouissance que se donne une certaine spéculation. Son auteur disparaît en effet puisque Pierrot est (joue) aussi Colombine et qu'à la fin de la scène il meurt aussi, devant le tableau de Colombine qui tout à coup s'anime et, dans son portrait, éclate de rire. Voici donc la production apparente du spasme et, disons déjà, de l'hymen : « Et maintenons, chatouillons : Colombine, c'est toi qui paieras ça. » (Et il chatouille éperdu, il chatouille farouche, il

chatouille encore, il chatouille sans trêve, puis se jette sur le lit et redevient Colombine. Elle (il) se tord en une affreuse gaieté. Un de ses bras devient libre et rend libre l'autre bras, et ces deux bras en démenche maudissent Pierrot. Elle (il) éclate d'un rire vrai, strident, mortel; et se dresse à mi-corps; et veut se jeter hors du lit; et toujours ses pieds dansent, chatouillés, torturés, épileptiques. C'est l'agonie. Elle (il) se soulève une ou deux fois — spasme suprême ! — ouvre sa bouche pour une dernière malédiction, et rabat en arrière, hors du lit, sa tête et ses bras pendants. Pierrot redevient Pierrot. Au pied du lit, il gratte encore, éreinté, anhéant, mais victorieux...) »

Après s'être félicité d'avoir, par ce crime non-violent, par cette sorte de suicide masturbatoire, sauvé sa tête du « coup de couperet » de la guillotine (« je m'en lave les mains, vous comprenez »), l'androgynisme est repris, incoerciblement, par le « chatouillement de Colombine, comme un mal contagieux et vengeur ». Il essaie d'y échapper par ce qu'il appelle un « remède » : la bouteille avec laquelle une autre scène érotique se conclut par un « spasme » et une « pâmoison ». Après la seconde retombée, l'hallucination lui présente une Colombine animée dans son portrait, éclatant de rire. Pierrot est repris par la trépidation et le chatouillement, enfin il meurt aux pieds de sa « victime peinte qui rit toujours ».

Avec tous ses doubles fonds, ses abîmes, son trompe-l'œil, une telle organisation d'écritures ne pouvait être un référent simple et prétextuel pour *Mimique* de Mallarmé. Mais malgré la complexité (structurelle, temporelle, topologique, textuelle) de cet objet-livret, on aurait pu être tenté de le considérer comme un système clos sur lui-même, replié sur le rapport, certes très enchevêtré, entre, disons, l'« acte » du mimodrame (celui dont Mallarmé dit qu'il s'écrit sur une page blanche) et l'après-coup du livret. Dans ce cas, le renvoi textuel de Mallarmé trouverait là un cran d'arrêt définitif.

Or il n'en est rien. Telle écriture qui ne renvoie qu'à elle-même nous reporte *à la fois*, indéfiniment et systématiquement, à une autre écriture. A la fois : c'est ce dont il faut rendre compte. Une écriture qui ne renvoie qu'à elle-même et une écriture qui renvoie indéfiniment à une autre écriture, cela peut paraître non-contradictoire : l'écran réfléchissant ne capte jamais que de l'écriture, sans arrêt, indéfiniment, et le renvoi nous confine dans l'élément du renvoi. Certes. Mais la difficulté tient au rapport entre le médium

de l'écriture et la détermination de chaque unité textuelle. Il faut que chaque fois renvoyant à un autre texte, à un autre système déterminé, chaque organisme ne renvoie qu'à lui-même comme structure déterminée : à la fois ouverte et fermée.

Se donnant à lire pour elle-même et se passant de tout prétexte extérieur, *Mimique* est aussi hantée par le fantôme ou entée sur l'arborescence d'un autre texte. Dont *Mimique* explique qu'il décrit une écriture gestuelle qui n'est dictée par rien et ne fait signe que vers sa propre initialité, etc. Le livret de Margueritte est donc à la fois, pour *Mimique*, une sorte d'exergue, de hors-d'œuvre, et un germe, une entame séminale : les deux à la fois, ce que seule l'opération de la greffe peut sans doute représenter. Il faudrait explorer systématiquement ce qui se donne comme simple unité étymologique de la greffe et du graphe (du *graphion* : poinçon à écrire), mais aussi l'analogie entre les formes de greffe textuelle et les greffes dites végétales ou, de plus en plus, animales. Ne pas se contenter d'un catalogue encyclopédique des greffes (greffe de l'œil d'un arbre sur un autre, greffe par approche, greffe par rameaux ou scions, greffe en fente, greffe en couronne, greffe par bourgeons ou en écusson, greffe à œil poussant ou œil dormant, greffes en flûte, en sifflet, en anneau, greffe sur genoux, etc.), mais élaborer un traité systématique de la greffe textuelle. Entre autres choses, il nous aiderait à comprendre le fonctionnement d'une note en bas de page, par exemple, aussi bien que d'un exergue, et en quoi, pour qui sait lire, ils importent parfois plus que le texte dit principal ou capital. Et quand le titre capital devient lui-même un greffon, on n'a plus à choisir entre la présence ou l'absence du titre ¹⁵.

15. Pour les raisons qui sont ici exposées, ce concept de greffe textuelle se laisserait sans doute difficilement contenir dans le champ d'une « psychologie humaine » de l'imagination, telle que la définit Bachelard, dans cette très belle page de *L'Eau et les Rêves* : « De l'homme, ce que nous aimons par-dessus tout, c'est ce qu'on en peut écrire. Ce qui ne peut être écrit mérite-t-il d'être vécu ? Nous avons donc dû nous contenter de l'étude de l'imagination matérielle greffée et nous nous sommes borné presque toujours à étudier les différents rameaux de l'imagination matérialisante au-dessus de la greffe quand une culture a mis sa marque sur une nature.

« D'ailleurs ce n'est pas là, pour nous, une simple métaphore. La greffe nous apparaît au contraire comme un concept essentiel pour comprendre la psychologie humaine. C'est, d'après nous, le signe humain, le signe nécessaire pour spécifier l'imagination humaine. A nos yeux, l'humanité imaginante est un au-delà de la nature naturante. C'est la greffe qui peut donner vraiment à l'imagination matérielle l'exubérance des formes. C'est la greffe qui peut transmettre à l'imagination formelle la richesse et la

Nous avons relevé à peu près tous les éléments structuraux du livret de Margueritte. Nous en connaissons le titre et les thèmes. Qu'est-ce qui manque ? Sur la page de garde, entre le nom propre de l'auteur et le titre d'une part, le nom du préfacier d'autre part, il y a justement un *exergue* et un troisième nom propre. C'est une citation de Théophile Gautier :

L'histoire du *Pierrot* qui chatouilla sa femme,
Et la fit de la sorte, en riant, rendre l'âme.

Nous le savons maintenant : tout ce mimodrame renvoie encore, par l'incision marquée dans l'exergue, à un autre texte. Au moins, et quoi qu'en ait dit Margueritte dans sa Notice. Greffe de l'œil et texte à perte de vue.

A perte de vue — vous revenez lentement vers l'hymen et la dissémination — car il y aurait quelque imprudence à croire qu'on pourra, enfin, s'arrêter à une semence textuelle et à un principe de vie ne renvoyant qu'à lui-même avec le *Pierrot posthume* de Théophile Gautier¹⁶. Une entaille y est marquée, qui ouvre encore sur un autre texte et pratique une autre lecture. L'analyse en serait infinie. Arlequin offre une souris à Colombine sous prétexte que

densité des matières. Elle oblige le sauvageon à fleurir et elle donne de la matière à la fleur. En dehors de toute métaphore, il faut l'union d'une activité rêveuse et d'une activité idéative pour produire une œuvre poétique. L'art est de la nature greffée » (pp. 14-15 ; l'auteur souligne). Ces affirmations sont contestées, d'un point de vue « psychocritique », par Mauron (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, pp. 26-27).

16. Arlequinade en un acte et en vers (en collaboration avec P. Siraudin), représentée pour la première fois sur le théâtre du Vaudeville le 4 octobre 1847. Margueritte précisera beaucoup plus tard : « La lecture d'un conte tragique du commandant Rivière, deux vers de Gautier, " L'histoire du *Pierrot* qui chatouilla sa femme, Et la fit de la sorte, en riant, rendre l'âme ", décidèrent de ma conception satanique, ultraromantique, et pourtant très moderne : un *Pierrot* raffiné, névrosé, cruel et ingénu, alliant tous les contrastes, véritable Protée psychique, sadique un peu, volontiers ivrogne, et parfaitement scélérat. C'est ainsi qu'avec *Pierrot Assassin de sa Femme*, — tragique cauchemar à la Hoffmann ou à la Edgar Poe, dans lequel *Pierrot* fait mourir sa femme de rire en lui chatouillant la plante des pieds — je fus un précurseur du réveil de la pantomime, et à cette date de 1881, je pourrais presque dire : le précurseur. » (*Nos tréteaux*, 1910.) Margueritte semble ignorer toutes les coulisses et généalogies de cette scène. Par exemple on tue aussi en chatouillant les pieds dans *Les roueries de Trialph*, *Notre contemporain avant son suicide*, de Lassailly (1833), on chatouillait déjà à mort dans *The white devil*, de Webster (1612) : « He tickles you to death, makes you die laughing » (V, 111), tout le temps, bien sûr, dans l'inter-valle et déjà, pour ainsi dire, dans la langue anglaise.

« la femme est une chatte et sa griffe nous tient » ; / « Une souris est donc un présent qui convient. » A quoi Colombinc réplique : « Un écrin me plaît mieux que trente sourisnières. » Cela au moment où la mort de Pierrot à Alger est annoncée par Arlequin (« Bah ! rien n'est plus certain : son extrait mortuaire, / Sur le premier feuillet de tout dictionnaire, / Se voit lisiblement écrit ou parafé, / Au-dessous d'un pierrot au gibet agrafé. »). Pierrot revient, on le convie à témoigner de sa propre mort : « Je ne jouirai plus du bonheur de me voir », et il erre comme un spectre, se trompe au moment de prendre un philtre de résurrection, avale la souris qu'Arlequin a subrepticement introduite dans la bouteille, se met à s'agiter et à rire « comme un fou » (« Si je pouvais au corps m'introduire un matou ! ») et finalement décide de se tuer. Et au cours d'un soliloque, délibérant sur les moyens de mettre fin à sa vie, *il se rappelle une lecture* : « Suicidons-nous, là, mais une fois pour toutes. / Voyons. Si je prenais la corde ? non, vraiment. / Le chanvre ne va pas à mon tempérament... / Si je sautais d'un pont ? Non, l'eau froide m'enrhume... / Ou si je m'étouffais avec un lit de plume ? / Fi donc ! je suis trop blanc pour singer Othello... / Ainsi, ni le cordon, ni la plume, ni l'eau... / ... Bon, m'y voilà : j'ai lu dans un conte du temps, / L'histoire d'un mari qui chatouilla sa femme, / Et la fit, de la sorte, en riant rendre l'âme... / ... Il se chatouille. Ouf ! je ferais des sauts comme en font les cabris, / Si je ne m'empêchais... Continuons... je ris. / J'éclate ! maintenant, passons aux pieds. — Je pâme, / J'ai des fourmillements, je suis dans une flamme ! / Hi, Hi ! l'univers s'ouvre à mes yeux éblouis / Ho ! Ho ! je n'en peux plus et je m'évanouis. » *Colombine* : — Quel est donc ce nigaud qui se pince pour rire ? *Pierrot* : — C'est un mort qui se tue. *Colombine* : — Ose encore le redire. »

Après d'autres épisodes (scènes d'empoisonnement, figuration de Pierrot comme vampire, etc.), Pierrot s'adresse au public. Cette fois, ce n'est plus le Mime-librettiste qui qualifie de fiction un livret de paroles substitué à une mimique muette. C'est le Pierrot qui, parlant sur la scène, demande pardon de l'avoir fait, l'ensemble étant enclos dans l'écriture du livret : « Pardonnez à Pierrot d'avoir pris la parole. / D'ordinaire, je mime et grimace mon rôle / Et vais silencieux comme un fantôme blanc, / Toujours trompé, toujours battu, toujours tremblant, / A travers l'imbroglio

que d'une main hardie / Trace en ses canevas l'ancienne Comédie,
/ Celle qu'on appelait *Comedia dell' arte*, / Et que brodait l'acteur
en toute liberté. »

On pourrait continuer longtemps, pour savoir où ce Pierrot avait lu l'histoire paradigmatique de ce mari qui chatouilla sa femme et la fit de la sorte en riant rendre l'âme. Avec tous les fils de la *comedia dell'arte*, on serait pris dans un réseau sans fin ¹⁷. L'investigation bibliographique, la recherche des sources, l'archéologie des Pierrots serait à la fois interminable et inutile, du moins pour ce qui nous intéresse ici, puisque le processus de renvoi et de greffe est *remarqué dans* le texte de Mallarmé, qui n'a donc pas plus de dedans qu'il n'est proprement de Mallarmé.

Quand nous avons paru quitter ce texte, c'était sur la proposition que je rappelle : rédigeant et composant lui-même son soliloque, le traçant sur la page blanche qu'il est, le Mime ne se laisse dicter son texte depuis aucun autre lieu. Il ne représente rien, n'imité rien, n'a pas à se conformer à un référent antérieur dans un dessein d'adéquation ou de vraisemblance.

On prévoit l'objection : puisqu'il n'imité rien, ne reproduit rien, puisqu'il entame en son origine cela même qu'il trace, présente ou produit, il est le mouvement même de la vérité. Non plus, certes, de la vérité d'adéquation entre la représentation et le présent de la chose même, ou entre l'imitant et l'imité, mais de la vérité comme dévoilement présent du présent : monstration, manifestation, production, *aletheia*. Le mime produit, c'est-à-dire fait paraître

17. On y rencontrerait, entre autres croisements, un *Pierrot mort et vivant*, un *Pierrot valet de la mort* (avec un compte rendu de Nerval qui avait parcouru toute l'Europe pour y étudier la pantomime), un *Pierrot pendu* (de Champfleury) pour avoir volé un livre, un Pierrot qui se déguise en un matelas sur lequel sa Colombine fait plus ou moins l'amour avec Arlequin; après quoi on trouve la toile du matelas, on carde la laine, ce qui fait écrire à Théophile Gautier : « Un instant après des cardeuses paraissent et font passer au pauvre Pierrot un mauvais *quart d'heure*; être cardé, quel sort! c'est à en perdre l'*baleine*. Excusez ces calembours, qui ne peuvent pas être dans la pantomime, ce qui prouve la supériorité de ces sortes d'ouvrages sur tous les autres. » Et ailleurs Gautier note que « l'origine de Pierrot », « le symbole du prolétaire », est aussi « intéressante » que certaines énigmes « qui ont excité la curiosité des... Père Kircher, des Champollion, etc. ». Piste à suivre. Je remercie Paule Thévenin de m'avoir aidé dans cette bibliothèque des Pierrots qui sont tous, y compris celui de Margueritte, à la fois vivants et morts, vivants plus morts que vifs, *entre* vie et mort, compte tenu de ces effets de double spéculaire référés par l'abondante littérature de l'époque à Hoffman, Nerval et même Poe.

dans la présence, manifeste le sens même de ce que présentement il écrit : de ce qu'il *performe*. Il donne à percevoir la chose en personne, dans son visage. A suivre le fil de cette objection, on remonterait, par-delà l'imitation, vers un sens plus « originaire » de l'*aletheia* et du *mimēsthai*. On aurait ainsi l'une des plus typiques et des plus tentantes réappropriations métaphysiques de l'écriture, telle qu'elle pourra toujours avoir lieu dans les contextes les plus divers.

On pourrait en effet reconduire Mallarmé à la métaphysique la plus « originaire » de la vérité si en effet toute mimique avait disparu, si elle s'était effacée dans la production scripturale de la vérité.

Mais il n'en est rien. *Il y a* une mimique. Mallarmé y tient, comme au simulacre (à la pantomime, au théâtre et à la danse, tous ces motifs qui se croisent en particulier dans *Richard Wagner, Rêverie d'un Poète français*, que nous tenons et commentons ici en sous-main). Nous sommes devant une mimique qui n'imité rien, devant, si l'on peut dire, un double qui ne redouble aucun simple, que rien ne prévient, rien qui ne soit en tous cas déjà un double. Aucune référence simple. C'est pourquoi l'opération du mime fait allusion, mais allusion à rien, allusion sans briser la glace, sans au-delà du miroir. « *Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace.* » Ce speculum ne réfléchit aucune réalité, il produit seulement des « effets de réalité ». Pour ce double qui fait souvent penser à Hoffmann (cité par Beissier dans sa Préface), la réalité, c'est la mort. Elle s'avérera inaccessible, autrement que par simulacre, comme la *simplicité* rêvée du spasme suprême ou de l'hymen. Dans ce speculum sans réalité, dans ce miroir de miroir, il y a bien une différence, une dyade, puisqu'il y a mime et fantôme. Mais c'est une différence sans référence, ou plutôt une référence sans référent, sans unité première ou dernière, fantôme qui n'est le fantôme d'aucune chair, errant, sans passé, sans mort, sans naissance ni présence.

Mallarmé maintient ainsi la structure différentielle de la mimique ou de la *mimesis*, mais sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique, qui implique que quelque part l'être d'un étant soit imité. Mallarmé maintient même (se maintient dans) la structure du *phantasme*, telle que la définit Platon : simulacre comme copie de copie. A ceci près qu'il n'y a plus de modèle, c'est-à-dire de

copie et que cette structure (qui comprend aussi le texte de Platon, y compris la sortie qu'il y tente) n'est plus référée à une ontologie, voire à une dialectique. A vouloir renverser le mimétologisme ou à prétendre lui échapper d'un coup, en sautant simplement à *pièds joints*, on retombe sûrement et immédiatement dans son système : on supprime le double ou on le dialectise et on retrouve la perception de la chose même, la production de sa présence, sa vérité, comme idée, forme ou matière. Par rapport à l'idéalisme platonicien ou hegelien, le déplacement que nous nommons ici par convention « mallarméen », est plus subtil et patient, discret et efficient. C'est un simulacre de platonisme ou de hegelianisme qui n'est séparé de ce qu'il simule que par un voile à peine perceptible, dont on peut tout aussi bien dire qu'il passe déjà — inaperçu — entre le platonisme et lui-même, entre le hegelianisme et lui-même. Entre le texte de Mallarmé et lui-même. Il n'est donc pas simplement faux de dire que Mallarmé est platonicien ou hegelien. Mais ce n'est surtout pas vrai ¹⁸.

Et réciproquement.

Nous intéressent moins ici ces propositions de forme philosophique que le mode de leur réinscription dans le texte de *Mimique*. Ce qui s'y marque, c'est que cet imitant n'ayant pas d'imité en

18. Comme le motif de la *neutralité*, dans sa forme négative, ouvre le champ aux tentatives de réappropriation les plus classiques et les plus suspectes, il serait imprudent d'annuler les couples d'opposition métaphysiques, d'en *démarquer* simplement tout texte (à supposer que cela soit possible). L'analyse stratégique doit être constamment réajustée. Par exemple, la déconstruction des couples d'opposition métaphysiques pourrait désamorcer, neutraliser le texte de Mallarmé et servir les intérêts investis dans son interprétation traditionnelle et dominante, c'est-à-dire, jusqu'ici, massivement idéaliste. C'est dans ce contexte, contre lui, qu'on peut et doit souligner le « matérialisme de l'idée ». Nous empruntons cette définition à Jean Hyppolite (« ... il imagine dans ce matérialisme de l'idée les diverses possibilités de lire le texte... » (« Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message. » in *les Études philosophiques*, 1958, n° 4). C'est là un exemple de cette *dissymétrie stratégique* qui doit sans cesse contrôler les moments neutralisants de toute déconstruction. Cette dissymétrie doit être minutieusement calculée, compte tenu de toutes les différences analysables dans la topographie du champ où elle opère. On constatera d'ailleurs que la « logique de l'hymen » que nous déchiffrerons ici n'est pas une logique de la neutralité négative, ni même de la neutralité tout court. Soulignons aussi que « matérialisme de l'idée » ne désigne pas l'éventuel contenu d'une doctrine « philosophique » de Mallarmé (nous sommes en train de déterminer en quoi il n'y a pas de « philosophie » dans son texte ou plutôt que celui-ci se calcule pour n'être plus *dans* la philosophie), mais bien la forme de ce qui se met en jeu dans l'opération d'écrire et de « Lire — Cette pratique — », dans l'inscription des « diverses possibilités de lire le texte ».

dernière instance, ce signifiant n'ayant pas de signifié en dernière instance, ce signe n'ayant pas de référent en dernière instance, leur opération n'est plus comprise dans le procès de la vérité, le comprend au contraire, le motif de la dernière instance étant inséparable de la métaphysique comme recherche de l'*arkhè*, de l'*eskhaton* et du *telos* ¹⁹.

Si tout cela est marqué dans *Mimique*, ce n'est pas seulement dans le ciselé de l'écriture, dans une extraordinaire réussite formelle ou syntaxique; mais aussi bien dans ce qui semble y être décrit comme le contenu thématique ou l'événement mimé, et qui finalement n'est autre, malgré l'effet de contenu, que l'espace de l'écriture : cet « événement », hymen, crime, suicide, spasme (de rire ou de jouissance) où rien ne se passe, où le simulacre est une transgression et la transgression un simulacre, tout en lui décrit la structure même du texte et en effectue la possibilité. C'est du moins ce qu'il faut maintenant démontrer.

L'opération qui n'appartient plus au système de la vérité ne manifeste, ne produit, ne dévoile aucune présence; elle ne constitue pas davantage une conformité de ressemblance ou d'adéquation entre une présence et une représentation. Ce n'est pourtant pas une unité mais le jeu multiple d'une scène qui, n'illustrant rien hors d'elle-même, parole ou acte, n'illustre rien. Rien que la multiplicité facettée du lustre qui n'est rien, lui-même, hors de sa lumière fragmentée. Rien que l'idée qui n'est rien. L'idéalité de l'idée est ici, pour Mallarmé, le nom, encore métaphysique, encore nécessaire pour marquer le non-étant, le non-réel ou le non-présent; cette marque indique, fait allusion sans briser la glace vers l'au-delà de l'étantité, vers l'*epekeina tes ousias* : hymen (proximité et voile) entre le soleil de Platon et le lustre de Mallarmé. Ce « matérialisme de l'idée » n'est rien d'autre que la mise en scène, le théâtre, la visibilité de rien ou de soi. Mise en scène qui *n'illustre rien*, qui *illustre le rien*, éclaire l'espace, re-marque l'espacement

19. Pour les raisons indiquées dans la note précédente, l'effacement simple du concept métaphysique de dernière instance risquerait de désamorcer la critique nécessaire qu'il permet dans des contextes déterminés. Tenir compte de cette double inscription des concepts, c'est pratiquer une *double science*, une écriture bifide et *dissymétrique*. Dont l'« économie générale », définie ailleurs, constitue bien, en un sens déplacé de ces mots, la dernière instance.

comme rien, comme blanc : blanc comme une page pas encore écrite ou comme différence entre les traits. « Je suis pour — aucune illustration, [...] » ²⁰.

Cette chaîne, Théâtre-Idee-Mime-Drame, nous en avons le dessin dans tel fragment des projets inédits pour le *Livre*

« *Le résumé du théâtre*
comme Idée et hymne
d'ou théâtre = Idée »

Et plus loin, sur le côté

« *Théâtre V Idée*
Drame
Héros Hymne
mime danse »

La scène n'illustre donc rien que la scène, l'équivalence du *théâtre* et de l'*idée*, soit, comme ces deux noms l'indiquent, la *visibilité* (s'excluant) du visible qui s'y effectue. Elle illustre dans le texte d'un hymen — plus que l'anagramme de l'hymne — « *dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent* ».

« Hymen » (mot, le seul, qui rappelle qu'il s'agit d'un « spasme suprême ») signe d'abord la fusion, la consommation du mariage, l'identification des deux, la confusion entre les deux. *Entre* deux, il n'y a plus de différence, mais identité. Dans cette fusion, il n'y a plus de distance entre le désir (attente de la présence pleine qui devrait venir le remplir, l'accomplir) et l'accomplissement de la présence, entre la distance et la non-distance; plus de différence du désir à la satisfaction. Non seulement la différence est abolie (entre le désir et l'accomplissement) mais la différence entre la différence et la non-différence. La non-présence, vide ouvert du désir, et la

20. Il faut restituer ici le contexte de cette citation et le rapporter à ce qui fut proposé, au début de cette séance, quant au livre, au hors-livre, à l'image et à l'illustration; ensuite à ce qui s'engagera, dans la séance suivante, entre le livre et le mouvement de la scène. Mallarmé répond à une enquête : « Je suis pour — aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur : mais, si vous remplacez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantagusement » (p. 878).

présence, plénitude de la jouissance, reviennent au même. Du même coup, si l'on peut dire, il n'y a plus de différence textuelle entre l'image et la chose, le signifiant vide et le signifié plein, l'imitant et l'imité, etc. Il ne s'ensuit pas qu'en raison de cet hymen de confusion, il n'y ait plus qu'un terme, un seul des différents; il ne s'ensuit donc pas qu'il reste seulement le plein du signifié, de l'imité ou de la chose même en personne, du simplement présent. Mais la différence entre les deux termes ne fonctionne plus. La confusion ou consommation de l'hymen supprime l'hétérogénéité des deux lieux dans le « spasme suprême » ou dans le mourir de rire; elle supprime du même coup l'extériorité ou l'antériorité, l'indépendance de l'imité, du signifié ou de la chose. L'accomplissement se résume dans le désir, le désir est (en avance sur) l'accomplissement qui demeure, toujours mimé, un désir, « *sans briser la glace* ».

Ce qui est ainsi levé, ce n'est donc pas la différence mais le différent, les différents, l'extériorité décidable des différents. Grâce à la confusion et à la continuité de l'hymen, non pas en dépit de lui, s'inscrit une différence (pure et impure) sans pôles décidables, sans termes indépendants et irréversibles. Telle différence sans présence apparaît ou plutôt déjoue l'apparaître en disloquant un temps ordonné au centre du présent. Le présent n'est plus une forme-mère autour de laquelle se distinguent et se rassemblent le (présent) futur et le (présent) passé. Ne sont marquées dans cet hymen entre le futur (désir) et le présent (accomplissement), entre le passé (souvenir) et le présent (perpétration), entre la puissance et l'acte, etc., que des différences temporelles sans présent central, sans un présent dont le passé et l'avenir ne seraient que les modifications. Peut-on dès lors parler encore de *temps* et de différences *temporelles* ?

Le centre de présence devrait toujours se donner à ce qu'on appelle perception ou en général intuition. Or dans *Mimique*, il n'y a plus de perception, plus de réalité se donnant elle-même, au présent, à percevoir. Les jeux de physionomie, les tracés gestuels ne sont pas présents en eux-mêmes puisqu'ils renvoient, font perpétuellement allusion, représentent. Mais ils ne représentent rien qui ait jamais été ou puisse jamais devenir présent : rien avant ou après le mimodrame, et, dans le mimodrame, un crime-orgasme

qui n'a jamais été commis et néanmoins se retourne en suicide sans coup férir ni pâtir, etc. L'allusion signifiante ne traverse pas le miroir : « *allusion perpétuelle sans briser la glace* », la vitre froide, transparente et réfléchissante, (« *sans briser la glace* » est un ajout de la troisième version), sans trouser la toile ou le voile, sans déchirer la moire. L'antre de Mallarmé, le théâtre de son glossaire : c'est dans ce suspens, « *centre de suspension vibratoire* », répercussion des mots entre les parois de grotte, de glotte, que se frappent entre autres les rimes « hoir », « soir », « noire », « miroir », « grimoire », « armoire », etc., (Tableaux II et IV).

L'hymen illustrant la suspension des différents, que reste-t-il ? plus que le Rêve. La majuscule frappe l'inédit d'un concept qui n'appartient plus à la vieille opposition : le Rêve, étant à la fois perception, souvenir et anticipation (désir), chacun dans l'autre, n'est vraiment ni l'un ni l'autre. Il annonce la « fiction », le « *milieu, pur, de fiction* » (les virgules apparaissent aussi dans la troisième version), à la fois présence perçue et non-perçue, image et modèle, donc image sans modèle, ni image ni modèle, milieu (au milieu : entre, ni / ni ; et milieu : élément, éther, ensemble, medium). Quand nous aurons pris un certain tournant dans notre lecture, nous nous placerons de ce côté du lustre où brille le « milieu ». Le référent étant levé, la référence demeurant, il ne reste plus que l'écriture du rêve, la fiction sans imaginaire, la mimique sans imitation, sans vraisemblance, sans vérité ni fausseté : de l'apparence sans réalité dissimulée, sans arrière-monde, donc sans apparence : « *apparence fausse...* ». Restent seulement des traces, annonces et rappels, avant-coups et après-coups qu'aucun présent n'aura précédé ni suivi et qu'on ne peut ordonner sur une ligne autour d'un point, trace « ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent* ». Mallarmé souligne (à partir de la deuxième version, dans *Pages*) et répercute le moment de la délibération mimée dans le *Pierrot* de Margueritte : au moment — passé — de la question ouverte à l'avenir (« Mais comment vais-je faire ? »), l'auteur du livret *vous* parle entre parenthèses, au « présent » : « (Car Pierrot, comme somnambulesque, reproduit son crime, et dans son hallucination, le *passé* devient le *présent*.) » (L'auteur souligne.) L'ambiguïté historique du mot *apparence* (à la fois l'apparaître ou l'apparition de l'étant-présent *et* la dissimulation de l'étant-

présent derrière son apparence) donne son pli indéfini à cette séquence qui n'est ni synthétique ni redondante : « *sous une apparence fausse de présent* ». Ce qui se re-marque dans le souligné de ce complément de circonstance, c'est le déplacement sans renversement du platonisme et de son héritage. Ce déplacement est toujours un effet de langue ou d'écriture, de syntaxe, jamais simplement de retournement dialectique du concept (signifié). Le motif même de la dialectique, qui a ouvert et clos la philosophie, de quelque manière qu'on le détermine et malgré les ressources qu'il entretient en elle contre elle, c'est sans doute ce que Mallarmé a marqué de syntaxe au point de sa stérilité ou plutôt de ce qui s'appellera tout à l'heure, provisoirement, analogiquement, l'indécidable.

Ou *hymen*.

La virginité de la « *page pas encore écrite* » nous ouvre cet espace. Il y a encore des mots qui ne sont pas illustrés : l'opposition *vicieux* / *sacré* (« *hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré* »); les parenthèses interviennent dans la seconde version, pour bien rapporter les adjectifs à « hymen »), l'opposition *désir* / *perpétration*, et surtout le syncatégorème « *entre* ».

Rappel : l'hymen, confusion entre le présent et le non-présent, avec toutes les indifférences qu'elle commande entre toutes les séries de contraires (perception / non-perception, souvenir / image, souvenir / désir, etc.) produit un effet de milieu (milieu comme élément enveloppant les deux termes à la fois : milieu se tenant entre les deux termes). Opération qui « à la fois » met la confusion *entre* les contraires et se tient *entre* les contraires. Ce qui compte ici, c'est l'*entre*, l'entre-deux de l'hymen. L'hymen « a lieu » dans l'*entre*, dans l'espace entre le désir et l'accomplissement, entre la perpétration et son souvenir. Mais ce milieu de l'*entre* n'a rien à voir avec un centre.

L'hymen *entre*, dans l'*antre*. *Entre* peut aussi bien s'écrire avec un *a* (Tableau II et IV). Les deux (e)(a)*ntres* ne sont-ils pas le même ? Littré : ANTRE, s. m. l. Caverne, grotte naturelle, profonde et obscure. « Ces antres, ces trépieds qui rendent les oracles », *Voltaire, Œdipe*, II, 5. 2. Fig. Les antres de la police, de l'inquisition. 3. Terme d'anatomie. Nom donné à certaines cavités des os. — *S. Antre, caverne, grotte*. Caverne, lieu vide, concave, en forme de voûte, est le terme générique; mais l'*antre* est une caverne pro-

fonde, obscure, noire; la grotte est une caverne pittoresque, faite par la nature ou de main d'homme. *E. Antrum*, ἀντρον; sanscrit, *antara*, fente, caverne. *Antara* signifie proprement intervalle et se rattache ainsi à la préposition latine *inter* (voy. *entre*). Provenç. *antre*; espagn. et ital. *antro*. » Et l'article ENTRER se termine par le même renvoi étymologique. L'*intervalle* de l'entre, l'entre-deux de l'hymen, on serait tenté de le voir se creuser comme le lit dans la vallée (*vallis*) sans laquelle il n'y a pas de montagne, comme le sacré vallon entre les deux croupes du Parnasse, séjour des Muses et lieu de la Poésie; mais *intervallum* est formé de *inter* (entre) et de *vallus* (pieu), ce qui donne non pas le pieu entre deux, mais l'espace entre deux palissades. Selon Littré.

On passe ainsi de la logique de la palissade, qui fera toujours le plein, à la logique de l'hymen. L'hymen, consommation des différents, continuité et confusion du coït, mariage, se confond avec ce dont il paraît dériver : l'hymen comme écran protecteur, écran de la virginité, paroi vaginale, voile très fin et invisible, qui, devant l'hystère, se tient *entre* le dedans et le dehors de la femme, par conséquent entre le désir et l'accomplissement. Il n'est ni le désir ni le plaisir mais entre les deux. Ni l'avenir ni le présent, mais entre les deux. C'est l'hymen que le désir rêve de percer, de crever dans une violence qui est (à la fois ou entre) l'amour et le meurtre. Si l'un ou l'autre avait lieu, il n'y aurait pas d'hymen. Mais non plus simplement dans le non-lieu. Avec toute l'indécidabilité de son sens, l'hymen n'a lieu que quand il n'a pas lieu, quand rien ne se passe *vraiment*, quand il y a consommation sans violence, ou violence sans coup, ou coup sans marque, marque sans marque (marge), etc., quand le voile est déchiré *sans l'être*, par exemple quand on fait mourir ou jouir de rire.

Ὑμῆν désigne une pellicule, la fine membrane qui enveloppe certains organes du corps, par exemple, dit Aristote, le cœur ou les intestins. C'est aussi le cartilage de certains poissons, l'aile de certains insectes (l'abeille, la guêpe, la fourmi, qui sont des hyménoptères), la membrane des pieds de certains oiseaux (hyménopodes), la taie blanche qui couvre l'œil de certains oiseaux, l'enveloppe qui gaine la semence ou la graine des plantes. Tissue sur lequel s'écrivent tant de métaphores du corps.

Il existe des traités des membranes ou *hyménologies*, des descrip-

tions des membranes ou *hyménographies*. A tort ou à raison, on renvoie souvent l'étymologie de « hymen » à un radical *u* qu'on retrouverait dans le latin *suo*, *suere* (coudre), et dans *uphos* (tissu). *Hymen* serait un petit lien (*syuman*) (*syuntah*, cousu, *siulla*, aiguille; *schuh*, coudre; *suo*). On fait la même hypothèse, parfois contestée, pour *hymne*, qui ne serait donc pas seulement l'anagramme fortuit de *hymen* (tableau V). Les deux mots auraient un rapport avec *uphainô* (tisser, ourdir — la toile de l'araignée —, machiner), avec *uphos* (tissu, toile d'araignée, filet, texte d'un ouvrage — Longin), et avec *umnos* (trame, puis trame d'un chant, par extension chant nuptial ou chant de deuil. Littré : ... « d'après Curtius, ὕμνος est de même racine que ὑφάω, tisser, ὑφή, ὕφος, tissu; à l'époque reculée où l'écriture était inconnue, la plupart des mots qui servent à indiquer une composition poétique étant empruntés à l'art du tisserand, du constructeur, etc. »).

L'hymen est donc une sorte de tissu. Il faudrait en entretenir les fils avec toutes les gazes, voiles, toiles, étoffes, moires, ailes, plumes, avec les rideaux et éventails qui prennent dans leurs plis tout — presque — le corpus mallarméen. Nous pourrions y passer la nuit. Le mot « hymen » ne trouve pas dans *Mimique* sa seule occurrence. Il apparaît, avec les mêmes ressources syntaxiques d'indécidabilité, maniées plus ou moins systématiquement, dans la *Cantate pour la Première Communion* que Mallarmé composa à 16 ans (« Dans cet hymen mystérieux / De la force et de la faiblesse »), dans *l'Après-Midi d'un Faune* (« Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la »), dans les *Offrandes à divers du Faune* (« Le Faune rêverait hymen et chaste anneau ») et surtout dans *Richard Wagner, Réverie d'un Poète français*, où sur deux pages (pp. 543-545) se nomment tous les éléments de la constellation : le Mime, l'hymen, le vierge, l'occulte, la pénétration et l'enveloppe, le théâtre, l'hymne, les « plis d'un tissu », le tact qui ne transforme rien, le « chant, jailli dans un déchirement », la « fusion de ces formes de plaisir disparates ».

Repli, encore : l'hymen, « milieu, pur, de fiction », se tient entre des actes présents qui n'ont pas lieu. Acte, actualité, activité sont inséparables de la valeur de présence. Seul a lieu l'entre, le lieu, l'espace qui n'est rien, l'idéalité (comme néant) de l'idée. Aucun acte n'est donc *perpétré* (« *Hymen... entre la perpétration et son souve-*

nir »), commis comme un crime. Souvenir d'un crime qui n'a jamais été commis, non seulement parce que sur la scène on ne l'a pas vu au présent (le Mime se rappelle) mais aussi parce qu'aucune violence ne fut exercée (on a fait mourir de rire, puis le « criminel » — hilare — est absous par sa propre mort) et parce que ce crime est son contraire : un acte d'amour. Qui lui-même n'a pas eu lieu. Perpétrer, la consonance calculée avec « pénétrer » le scelle bien, c'est crever, mais fictivement, l'hymen, le seuil jamais franchi. Même quand il fait le pas, Pierrot reste, devant les portes, le « captif solitaire du seuil » (*Pour votre chère morte*).

Crever l'hymen ou se crever la paupière (ce qui chez l'oiseau s'appelle hymen), perdre la vue ou la vie, ne plus voir le jour, c'est la fatalité des Pierrots. Le *Pierrot posthume* de Gautier s'y soumet aussi, avant celui de Margueritte. Fatalité du simulacre. Il s'applique à lui-même le procédé et fait semblant de mourir, après avoir avalé la souris, puis en se chatouillant, dans le spasme suprême d'une masturbation infinie. L'hymen de ce Pierrot n'avait peut-être pas la subtile transparence, l'invisible inconsistance de l'hymen mallarméen. Mais c'est aussi parce que l'hymen reste fragile et incertain qu'il se donne la mort ou se donne pour mort. Pensant que, déjà mort pour autrui, il ne serait pas à la hauteur de l'hymen requis, de l'hymen *vrai*! entre Colombine et lui, le Pierrot posthume simule le suicide : « Je battrais Arlequin, je reprendrais ma femme... / Mais comment? avec quoi? Je ne suis plus qu'une âme, / Un être de raison, tout immatériel; / L'hymen veut du palpable et du substantiel... / Quelle perplexité! pour sortir de ces doutes, / Suicidons-nous, là, mais une fois pour toutes²¹ ». Mais le suicide étant encore une espèce du genre hymen, il n'en finira pas de se suicider, le « une fois pour toutes » disant cela même que l'hymen tourne tou-

21. « Hymen », parfois écrit avec une majuscule allégorisante, fait certes partie du vocabulaire des « Pierrots » (« Arlequin et Polichinelle aspirent au glorieux hymen de Colombine », Gautier), comme il est présent dans le code « symboliste ». Il reste — et il importe — que Mallarmé en remarque de son jeu syntaxique l'indécidable ambivalence. L'« événement » (historique, si l'on veut) a la forme de la répétition, la marque, lisible parce que redoublée, d'une quasi-déchirure, d'une *débiscence*. DÉHISCENCE : s. f. Terme de botanique. Action par laquelle les parties distinctes d'un organe clos s'ouvrent sans déchirure, le long de la suture d'union. Rupture déterminée et régulière qui, à une certaine époque, s'opère dans des organes clos pour laisser sortir ce qu'ils contiennent... E. Lat. *Dehiscere*, s'entrouvrir, de *de* et *hiscere*, fréquentatif de *hiare* (voy. *hiatus*). Littré.

jours en dérision, ce devant quoi toujours nous éclaterons de rire.

Quant au Livre : on y lie, d'ensemble, les structures de l'hymen, du temps et du suicide. « Le suicide ou abstention, ne rien faire, pourquoi ? — Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute — de tout. Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmêlent perplexement en vue de masquer l'écart » (p. 372).

Écart masqué, impalpable et non substantiel, interposé, entremis, l'*entre* de l'hymen se réfléchit dans l'écran sans y pénétrer. L'hymen reste dans l'hymen. L'un — le voile de virginité ou rien n'a encore lieu — reste dans l'autre — consommation, dépense et pénétration de l'ancre.

Et réciproquement.

Le miroir n'est jamais outre-passé et la glace jamais brisée. Au bord de l'être.

Au bord de l'être, le médium de l'hymen ne devient jamais une médiation ou un travail du négatif, il déjoue toutes les ontologies, tous les philosophèmes, les dialectiques de tous les bords. Il les déjoue et, comme milieu encore et comme tissu, il les enveloppe, les retourne et les inscrit. La non-pénétration, la non-perpétration (qui n'est pas simplement négative mais se tient entre les deux), ce suspens de l'ancre où se tient la perpénétration, est, dit Mallarmé, « *perpétuelle* » : « *Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction* ». (Jeu de la virgule (*virgula*) n'intervenant, multiple, que dans la dernière version, coupes marquant la pause et la cadence, l'espacement et l'essoufflement, dans le continuum de la séquence²²). Mouvement perpétuel de l'hymen : on ne sort pas de l'ancre mallarméen comme de la caverne platonicienne. Mine de rien, cela requiert une tout autre spéléologie qui ne cherche plus derrière l'apparence lustrée, fors l'« au-delà », « agent », « moteur », « pièce principale ou rien » du « mécanisme littéraire » (*la Musique et les Lettres*, p. 647)

22. « ... je préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie — au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n'était pas ponctué » (p. 407).

« ... autant qu'il faut pour illustrer un des aspects et ce filon de la langue » (p 406).

« *Tel opère le Mime* » : chaque fois que Mallarmé se sert du mot « *opération* », il ne se passe rien qui puisse être saisi comme événement présent, réalité, activité, etc. Le Mime ne *fait* rien, il n'y a pas d'acte (meurtrier ou sexuel), ni de sujet agissant, ni donc de patient. Rien n'est. Le mot *est* n'apparaît pas dans *Mimique*, pourtant conjuguée au présent, dans et sur l'« *apparence fausse de présent* », sauf une fois, et sous une forme qui n'est pas celle du jugement d'existence et à peine celle de la copule prédicative (« *C'est au poète, suscité par un défi, de traduire !* »). Et l'on a relevé²³ l'ellipse constante du verbe « être » par Mallarmé. Elle est complémentaire de la fréquence du mot « jeu » ; et la pratique du « jeu » dans l'écriture mallarméenne vient en collusion avec la mise à l'écart de l'« être ». La *mise à l'écart* de l'être se définit et s'imprime littéralement dans la dissémination, comme dissémination.

Le jeu de l'hymen est *à la fois* vicieux et sacré, « *vicieux mais sacré* ». Aussi bien n'est-il ni l'un ni l'autre puisqu'il ne se passe rien et que l'hymen reste suspendu entre, hors et dans l'autre. Rien n'est plus vicieux que ce suspens, cette distance jouée, rien n'est plus pervers que cette pénétration déchirante qui laisse un ventre vierge. Mais rien n'est plus marqué du sacré, comme tant de voiles mallarméens, plus replié, intangible, scellé, indemne. Il faudrait ici ressaisir l'analogie entre le « scénario » de *Mimique*, et celui qui se dessine en pointillé dans les fragments du *Livre*. Dont ceux-ci :

23. Cf. Jacques Scherer, *l'Expression littéraire dans l'Œuvre de Mallarmé*, p. 142 sq.

19 A

De l'autre côté, à la fois future
et passée (un bras, un
autre levé, attitude de
danseuse
Tel est ce qui a lieu visible
lui omis

20 A

ouvrir sur ¹ milieu (solitaire
en soi — ² cela s'étend
jusqu'à l'avant mystérieux, comme le
fond — préparation à la fête
= entracte*

confusion des deux

avec interruption du fond ouvert ou =**
l'action dans
le fond
— reprenant où
on le quitte

= * entracte
avant seul (rappel de la fête, (regrets, etc.)
et se grandissant
du milieu

et lever du rideau — chute [*sic*] salle
et fond
correspond à fond l'au delà

et avant mystérieux — correspond à
ce qui cache le fond (toile, etc.) en fait le
mystère —

fond = salle

**

à lustres

1. sur 2^e fond.

2. solitaire fête en soi — fête.

21 A

l'arabesque électrique
s'allume derrière — et les deux
voiles
— sorte de déchirure sacrée du
voile, écrite là — ou déchire —
et deux êtres à la fois oiseau
et parfum — semblable aux deux d'en
chaire
haut (balcon) com

l'œuf

église

22 A

.....
.....
Voilà tout ce que dit l'écho —
double et menteur, interrogé
par l'esprit voyageur (du vent)

24 A

.....
.....
— Pendant ce temps-là — rideau
dioramique s'est aprofondi [*sic*] — ombre
de plus en plus forte, comme creusé
par elle — par le mystère —

Le store s'est annulé

.....

169 A [dans un coin de page]

Opération*
crime serment?
* qui n'est ni. ni.
.....

50 B

5 ans. le lustre

Le Mime *joue* dès lors qu'il ne se règle sur aucune action effective, et ne tend à aucune vraisemblance. Le jeu joue toujours la différence sans référence, ou plutôt sans référent, sans extériorité absolue, c'est-à-dire aussi bien sans dedans. Le Mime mime la référence. Ce n'est pas un imitateur, il mime l'imitation. L'hymen s'interpose entre la mimique et la *mimesis* ou plutôt entre la *mimesis* et la *mimesis*. Copie de copie, simulacre qui simule le simulacre platonicien, la copie de copie platonicienne aussi bien que le rideau hegelien²⁴ qui ont ici perdu le leur du référent présent et se trouvent alors perdus pour la dialectique et pour l'ontologie, perdus pour le savoir absolu. Qui est aussi, comme le voudra littéralement Bataille, « mimé ». Dans cette allusion perpétuelle au fond de l'entre qui n'a pas de fond, on ne sait jamais à quoi l'allusion fait allusion, sinon à elle-même en train de faire allusion, tissant son hymen et fabriquant son texte. En quoi l'allusion est bien un jeu qui ne se conforme qu'à ses propres règles formelles. Comme son nom l'indique, l'allusion joue. Mais que ce jeu soit indépendant de la vérité en dernière instance, cela n'implique pas qu'il soit faux, erreur, apparence ou illusion. Mallarmé écrit « allusion » et non « illusion ». L'allusion, Mallarmé dit ailleurs « suggestion », est bien l'opération qu'on appelle ici *par analogie* indécidable. Une proposition indécidable, Gödel en a démontré la possibilité en 1931, est une propo-

24. Quant à l'hymen entre Hegel et Mallarmé, on analysera par exemple, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, tel lever de rideau observé depuis la place singulière qu'y occupe le « nous », conscience philosophique et sujet du savoir absolu : « Les deux extrêmes, celui du pur Intérieur, et celui de l'Intérieur regardant dans ce pur Intérieur, coïncident maintenant; et comme ils ont disparu en tant qu'extrêmes, ainsi a aussi disparu le moyen terme en tant que quelque chose d'autre qu'eux. Ce rideau (*Vorhang*) est ainsi levé sur l'Intérieur, et ce qui est présent, c'est l'acte par lequel l'Intérieur regarde dans l'Intérieur; la vision de l'Homonyme *sans distinction* qui se repousse soi-même de soi, se pose comme Intérieur distinct, *mais pour lequel* cependant est aussi immédiatement présente la non-distinction des deux termes, c'est la *conscience de soi*. Il est clair alors que derrière le rideau, comme on dit, qui doit recouvrir l'Intérieur, il n'y a rien à voir, à moins que nous ne pénétrions nous-mêmes derrière lui, tant pour qu'il y ait quelqu'un pour voir, que pour qu'il y ait quelque chose à voir. Mais il en résulte en même temps qu'on ne pouvait pas aller directement par derrière en évitant toutes ces considérations » (tr. J. Hyppolite, t. I, p. 140-1). Je remercie A. Boutruche d'avoir rappelé ce texte à mon attention.

sition qui, étant donné un système d'axiomes qui domine une multiplicité, n'est ni une conséquence analytique ou déductive des axiomes, ni en contradiction avec eux, ni vraie ni fausse au regard de ces axiomes. *Tertium datur*, sans synthèse.

L'« indécidabilité » ne tient pas ici à quelque équivocité énigmatique, à quelque ambiguïté « historique », au mystère poétique du mot *hymen*, à l'ambivalence inépuisable d'un mot de la langue « naturelle », encore moins à quelque « *Gegensinn der Urworte* » (Abel)²⁵. Il ne s'agit pas ici de répéter à propos de *hymen* ce que Hegel a entrepris sur des mots allemands comme *Aufhebung*, *Urteil*, *Meinen*, *Beispiel*, etc., s'émerveillant de cette chance qui installe une langue naturelle dans l'élément de la dialectique spéculative. Ce qui compte ici, ce n'est pas la richesse lexicale, l'infinité sémantique d'un mot ou d'un concept, sa profondeur ou son épaisseur, la sédimentation en lui de deux significations contradictoires (continuité et discontinuité, dedans et dehors, identité et différence, etc.). Ce qui compte ici, c'est la pratique formelle ou syntaxique qui le compose et le décompose. Nous avons bien fait semblant de tout reconduire au mot *hymen*. Mais le caractère de signifiant irremplaçable, que tout semblait lui concéder, était placé là comme un piège. Ce mot, cette syllepse²⁶, n'est pas indispensable, la philologie et l'étymologie ne nous intéressent que secondairement et la perte de l'« hymen » ne serait pas irréparable pour *Mimique*. L'effet en est d'abord produit par la syntaxe qui dispose l'« entre » de telle sorte que le suspens ne tienne plus qu'à la place et non au contenu des mots. Par l'« hymen » on remarque seulement ce que la place du mot *entre* marque déjà et marquerait même si le mot « hymen » n'apparaissait

25. Plutôt qu'au texte de Freud inspiré par la lecture d'Abel (1910), nous renverrions à *Das Unheimliche* (1919) dont nous amorçons en somme, ici, une relecture. Nous y serions sans cesse reconduits par les paradoxes du double et de la répétition, l'effacement de la limite entre l'« imagination » et la « réalité », le « symbole » et le « symbolisé » (tr. fr. in *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 199), les références à Hoffmann et à la littérature fantastique, les considérations sur le double sens du mot : « Ainsi "heimlich" est un mot dont le sens se développe avec une ambivalence, jusqu'à ce qu'enfin il se rencontre avec son contraire "unheimlich". "Unheimlich" est, d'une manière quelconque, un genre de "heimlich" » (tr. fr. p. 175). » (à suivre).

26. « Les tropes mixtes qu'on appelle *Syllepses*, consistent à prendre un même mot tout-à-la-fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet; ce qui a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore. » P. Fontanier, *les Figures du discours*, intr. par G. Genette, Flammarion, p. 105.

pas. Si l'on remplaçait « hymen » par « mariage » ou « crime », « identité » ou « différence », etc., l'effet serait le même, à une condensation ou accumulation économique près, que nous n'avons pas négligée. Le mot « entre », qu'il s'agisse de confusion ou d'intervalle *entre*, porte donc toute la force de l'opération. Il faut déterminer l'hymen à partir de l'entre et non l'inverse. L'hymen dans le texte (crime, acte sexuel, inceste, suicide, simulacre) se laisse inscrire à la pointe de cette indécision. Cette pointe s'avance selon l'excès irréductible du syntaxique sur le sémantique. Le mot « entre » n'a aucun sens plein en lui-même. *Entre* ouvert, c'est une cheville syntaxique, non un catégorème, mais un syncatégorème, ce que les philosophes, du Moyen Age aux *Recherches logiques* de Husserl, appellent une signification incomplète. Ce qui vaut pour « hymen » vaut, *mutatis mutandis*, pour tous les signes qui, comme *pharmakon*, *supplément*, *différance* et quelques autres, ont une valeur double, contradictoire, indécidable qui tient toujours à leur syntaxe, qu'elle soit en quelque sorte « intérieure », articulant et combinant sous le même joug, *uph'en*, deux significations incompatibles, ou qu'elle soit « extérieure », dépendant du code dans lequel on fait travailler le mot. Mais la composition ou décomposition syntaxique d'un signe rend caduque cette alternative de l'intérieur et de l'extérieur. On a simplement affaire à de plus ou moins grandes unités syntaxiques au travail, et à des différences économiques de condensation. Sans les identifier entre eux, bien au contraire, on peut reconnaître une certaine loi de série à ces lieux de pivotement indéfini : ils marquent les points de ce qui ne se laisse jamais médiatiser, maîtriser, relever, dialectiser par *Erinnerung* et *Aufhebung*. Est-ce par hasard que tous ces effets de jeu, ces « mots » qui échappent à la maîtrise philosophique, ont, dans des contextes historiques fort différents, un rapport très singulier à l'écriture ? Ces « mots » admettent dans leur jeu la contradiction et la non-contradiction (et la contradiction et la non-contradiction entre la contradiction et la non-contradiction). Sans relève dialectique, sans relâche, ils appartiennent en quelque sorte à la fois à la conscience et à l'inconscient dont Freud nous dit qu'il est tolérant ou insensible à la contradiction. En tant qu'il dépend d'eux, qu'il s'y *plie*, le texte joue donc une *double scène*. Il opère en deux lieux absolument différents, même s'ils ne sont séparés que d'un voile, à la fois traversé et non traversé,

entr'ouvert. La double science à laquelle ces deux théâtres doivent donner lieu, Platon l'aurait nommée, en raison de cette indécision et de cette instabilité, *doxa* et non *epistémè*. *Pierrot Assassin de sa Femme* lui aurait rappelé l'énigme de l'eunuque qui frappe la chauve-souris ²⁷.

Tout se joue, tout et le reste, c'est-à-dire le jeu, se joue dans l'*entre* dont l'auteur de l'*Essai sur la connaissance approchée*, qui s'y connaissait aussi en grottes ²⁸, dit qu'il est « un concept mathématique » (p. 32). Quand une écriture marque et re-marque cette indécidabilité, sa puissance formalisatrice est plus grande, même si elle est d'apparence « littéraire » ou en apparence tributaire d'une langue naturelle, que celle d'une proposition de forme logico-mathématique qui se tiendrait en-deçà de ce type de marque. A supposer que la distinction encore métaphysique entre langue naturelle et langue artificielle soit rigoureuse (nous touchons sans doute ici à la limite de sa pertinence), il y aurait des textes de langue dite naturelle dont la puissance formalisante serait supérieure à celle qu'on prête à certaines notations d'apparence formelle.

On n'est même plus autorisé à dire que « entre » soit un élément purement syntaxique. Outre sa fonction syntaxique, par la re-marque de son vide sémantique, il se met à signifier ²⁹. Son vide sémantique

27. « Et les quantités doubles ne peuvent-elles pas être considérées comme des moitiés aussi bien que comme des doubles ? — Si. — Et les choses grandes ou petites, légères ou pesantes, méritent-elles plutôt ces qualifications que nous leur donnons que les qualifications contraires ? — Non, dit-il, car chacune tiendra toujours des deux à la fois. — Et chacune de ces choses nombreuses est-elle plutôt qu'elle n'est pas ce qu'on dit qu'elle est ? — Elles ressemblent, dit-il, à ces propos à double sens qu'on tient à table, et à l'énigme enfantine de l'eunuque qui frappe la chauve-souris, où l'on donne à deviner avec quoi et sur quoi il l'a frappée ; car ces choses aussi peuvent être prises en deux sens, et l'on ne peut les concevoir avec certitude ni comme étant, ni comme n'étant pas, ni comme étant les deux choses à la fois, ni comme n'étant ni l'une ni l'autre... Mais nous sommes convenus d'avance que, si nous trouvons des choses de cette nature, il faudrait dire qu'elles relèvent de l'opinion, non de la science. » *République* V, 479 b c d, tr. Budé.

28. Le chapitre consacré à la grotte, dans *la Terre et les rêveries du repos*, ne mentionne pourtant pas, au cours de son très riche relevé des espèces de « grotte en littérature », celle de Mallarmé. Si cela n'est pas tout à fait insignifiant, la raison en apparaîtra peut-être plus tard, quand il sera question de l'« imaginaire » mallarméen.

29. Dès lors, le syncatégorème « entre » a pour contenu de sens un quasi-vide sémantique, il signifie la relation d'espacement, l'articulation, l'intervalle, etc. Il peut se laisser nominaliser, devenir un quasi-catégorème, recevoir un article défini, voire la marque du pluriel. Nous avons dit les « entre(s) » et ce pluriel est en quelque sorte « premier ». L'« entre » n'existe pas. En hébreu, « entre » peut recevoir le pluriel :

tique *signifie*, mais l'espace et l'articulation; il a pour sens la possibilité de la syntaxe et il ordonne le jeu du sens. *Ni purement syntaxique, ni purement sémantique*, il marque l'ouverture articulée de cette opposition.

Tout enfin de cette déhiscence se répète et s'entr'ouvre dans un certain « *lit* » que la *Mimique* aura soigneusement préparé. Près de la fin, le syntagme « *le lit* » reproduit le stratagème de l'hymen.

Avant d'y venir, je rappellerai que dans cette *Mimique*, sciemment interposée entre deux silences qui s'y entament (« *Le silence, seul aux après les rimes... règne un silence encore, condition et délice de la lecture.* »), comme « ébat » et « débat » de « la langue » (tableau II), il n'aura jamais été question que d'écriture et de lecture. On pourrait la lire comme une sorte de court-traité de la littérature. Non seulement parce que la métaphore de l'écriture intervient souvent (« *fantôme blanc comme une page pas encore écrite* ») — c'est aussi le cas dans le *Philèbe* — mais parce que la nécessité de cette métaphore, à laquelle rien n'échappe, en fait autre chose qu'une figure particulière. Il se produit une extension absolue du concept d'écriture-lecture, de texte, d'hymen, au point où rien de ce qui *est* ne peut les déborder. La *Mimique* décrit une scène d'écriture dans une scène d'écriture et ainsi sans fin, par nécessité structurelle marquée dans le texte. Le mime, comme « écriture corporelle » (*Ballets*), mime une écriture (hymen) et se laisse écrire dans une écriture. Tout se réfléchit dans le medium ou le speculum de la lecture-écriture, « *sans briser la glace* ». Il y a une écriture sans livret dont chaque fois, à chaque instant, la pointe du trait procède sans passé sur la feuille vierge; mais il y a aussi, *simultanément*, une infinité de livrets qui s'enferment, s'emboîtent les uns dans les autres et ne prennent issue que par greffe, prélèvement, citations, exergues, références, etc. La littérature s'annule dans son illimitation. Ce court-traité de la littérature, s'il *voulait-dire* quelque chose, ce dont nous avons

« En vérité ce pluriel fait connaître non pas la relation d'une chose individuelle avec une autre, mais les intervalles entre les choses (*loca aliis intermedia*) — voir à ce sujet le verset 2 du chap. x d'Ézéchiel — ou bien, comme je l'ai dit, ce pluriel c'est la préposition ou la relation abstraitement conçue. » Spinoza, *Abrégé de grammaire hébraïque*, Vrin, 1968, p. 108.

maintenant quelque raison de douter, énoncerait d'abord qu'il n'y a pas — ou à peine, si peu — de littérature; qu'en tous cas il n'y a pas d'essence de la littérature, de vérité de la littérature, d'être-littéraire de la littérature. Et que la fascination par le « est », ou le « qu'est-ce que » dans la question « qu'est-ce que la littérature » vaut ce que vaut l'hymen — ce n'est pas exactement rien — quand par exemple il fait mourir de rire. Ce qui ne doit pas empêcher, au contraire, de travailler à savoir ce qui s'est représenté et déterminé sous ce nom — littérature — et pourquoi.

Mallarmé *lit*. Il écrit en lisant. En lisant le texte écrit par le Mime; qui lui-même lit pour écrire : il lit par exemple le *Pierrot posthume* pour écrire de ses gestes une mimique qui ne lui doit rien, puis il lit la mimique ainsi faite pour écrire après coup le livret que lit Mallarmé.

Mais le Mime lit-il son rôle pour écrire sa mimique ou son livret ? A-t-il l'initiative de la lecture ? Est-il ce sujet agissant qui sait lire ce qu'il doit écrire ? On pourrait en effet penser que s'il est passif en lisant, du moins a-t-il la liberté active de commencer à lire ; et que Mallarmé est dans la même situation ; ou encore que vous-même, lecteur quelconque, gardez l'initiative de lire tous ces textes, y compris celui de Mallarmé, et dans cette mesure, à cette place, y assistez, en décidez, le maîtrisez.

Rien n'est moins sûr. La syntaxe de *Mimique* imprime un mouvement de simulacre (non-platonicien) où « *le lit* » se complique dans sa fonction jusqu'à admettre une multiplicité de sujets dans lesquels vous ne vous retrouvez pas forcément. Le paradigme clinique de Platon ne fonctionne plus.

La question du texte est — pour qui le lit.

Parmi les possibilités, celle-ci : le Mime ne lit pas son rôle, il est aussi lu par lui. Du moins est-il à la fois lu et lisant, écrit et écrivant, entre les deux, dans le suspens de l'hymen, écran et miroir. Dès qu'on interpose un miroir quelque part, l'opposition simple de l'activité et de la passivité, comme du produire et du produit, ou encore de tous les participes présents et de tous les participes passés (imitant / imité, signifiant / signifié, structurant / structuré, etc.) devient impraticable et formellement trop faible pour dominer le graphique de l'hymen, sa toile d'araignée et le jeu de ses paupières.

Cette impossibilité de reconnaître un trajet *propre* à la lettre d'un

texte, d'assigner une place unique au sujet et de localiser une origine simple, la voici, consignée, machinée par celui qui se dit « profondément et scrupuleusement syntaxier ». Dans la phrase suivante, la syntaxe — et le calcul de la ponctuation — nous interdit de décider si le sujet du « *lit* » est le rôle (« *moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit...* ») ou un lecteur quelconque (« *le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles, comme placé devant un tréteau...* »). Qui est « *qui* » ? « *Qui* » peut être le pronom indéfini *quiconque*, ici dans la fonction de sujet. C'est la lecture la plus facile : le rôle, quiconque le lit, tout de suite comprend les règles. Des statistiques empiriques montreraient que le prétendu « sentiment linguistique » commande le plus souvent cette lecture.

Mais rien, dans le code grammatical, ne rend la phrase incorrecte si, sans y changer quoi que ce soit, on lit le « *qui* » (sujet de ce « *lit* ») comme un pronom relatif dont l'antécédent serait « *rôle* ». Dès lors se produisent en chaîne une série de transformations syntaxiques et sémantiques, dans la fonction des mots « *rôle* », « *le* », « *placé* » et dans le sens du mot « *comprend* ». Ainsi : « *Moins qu'un millier de lignes, le rôle* (sujet et non plus objet), *qui* (pronom relatif pour « *rôle* ») *le* (pronom pour « *Mime* », sujet de la phrase précédente, très proche), *lit, tout de suite comprend* (embrasse, contient, règle, organise : lit) *les règles comme placé devant un tréteau* (le rôle est placé face à la scène, soit comme auteur-compositeur, soit comme spectateur-lecteur, dans la position du « *quiconque* » de la première hypothèse), *leur dépositaire humble.* »

Cette lecture est possible, elle est « normale » du point de vue syntaxique et du point de vue sémantique. Mais quel artifice laborieux ! Croyez-vous donc, dira-t-on, que Mallarmé a consciemment aménagé sa phrase pour qu'elle puisse être lue dans les deux sens, chaque objet pouvant devenir sujet et réciproquement, sans qu'on puisse jamais arrêter le mouvement ? Sans que dans cette « *voile alternative* » on puisse décider si le texte est « *penché de l'un ou l'autre bord* » (*Un coup de dés*). Les deux pôles de la lecture ne sont pas également actuels : du moins la syntaxe a-t-elle ménagé un effet de flottaison indéfinie entre deux possibles.

Ce qui a pu se passer dans la tête de Mallarmé, dans sa conscience ou dans son inconscient, ne nous importe pas ici, on sait maintenant pourquoi. Cela en tout cas n'intéresse en rien la lecture du

texte : tout en lui est ourdi, nous l'avons vu, pour se passer de références, pour y couper court. Toutefois, à ceux que Stéphane Mallarmé intéresse et qui voudraient savoir ce qu'il a pensé et voulu faire en écrivant ainsi, nous poserons seulement la question suivante. Mais nous la posons sur textes, et publiés : comment expliquer que l'alternative syntaxique se libère seulement dans la troisième version du texte ? Comment expliquer que des mots étant déplacés, d'autres supprimés, un temps transformé, une virgule ajoutée, alors seulement la lecture à sens unique, la seule que l'on puisse pratiquer dans les deux premières versions, en vienne à basculer, sans repos désormais ? Sans référence assignable ? Pourquoi, après avoir écrit, sans ambiguïté possible, ceci : « Ce rien merveilleux, moins qu'un millier de lignes, qui le lira comme je viens de le faire, comprendra les règles éternelles, ainsi que devant un tréteau, leur dépositaire humble » (1886),

puis ceci : « Ce rôle, moins qu'un millier de lignes, qui le lit comprendra les règles ainsi que placé devant un tréteau, leur dépositaire humble » (1891),

enfin ceci avec toute l'ambiguïté possible : « *Moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble* » (1897) ?

Peut-être ne savait-il pas ce qu'il faisait ? Peut-être n'en avait-il pas conscience ? Peut-être n'était-il pas tout à fait l'auteur de ce qui s'écrivait alors ? L'éclat de rire qui résonne au fond de l'ancre, dans *Mimique*, répond à ces questions. Celles-ci ne peuvent se formuler qu'en recourant à des oppositions, en supposant des possibilités de décision dont la pertinence fut rigoureusement emportée par le texte même qu'elles devraient interroger. Par cet hymen, comme texte qui calcule et suspend (tableau I) toujours un supplément de « surprise » et de « délice ». « *Surprise, accompagnant l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proférées — que, dans le seul cas, peut-être, avec authenticité, entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lecture.* » Supplément, principe et prime. Économie déjouante de la séduction.

entre... un silence

« Chaque séance ou pièce étant un jeu, une représentation fragmentaire, mais se suffisant de cela... »

[Le « Livre », 93 (A)]

II

De même que *Mimique* : la double séance n'a pas de milieu. Elle ne se partage en deux moitiés ³⁰ que selon la fiction du faux pli. Non moins entière en cela, ni symétrique, chaque séance aura été la réplique ou l'application de l'autre, son jeu ou son exercice. Plus ou moins, ensemble, que deux hémitropes, jamais en somme un volume accompli. Jamais un tour complet, faute de présentation.

30. S'inscrit — nécessairement — entre les 2 séances telle lettre de Philippe Sollers :
* le 12 (minuit).

MIMIQUE, ou plutôt mi + mi + que, c'est-à-dire deux fois les moitiés plus l'indication ou l'intimation subjonctive de la subordination mimée; mi-mais? mais-qui? mimi à que(ue)? queue de mémé?

Le *si* lance et défie le texte en excès comme ce qui succède — dans l'après mi-dit — à la répétition du rire en écho mimé (rimé) l'arrivée d'*or* étant tout d'abord musique (or-estre) et cela fait (si + or) = *soir* au milieu des rôles et du lustre qui ment — synode meurtrier, silence tué —

(*synodique* : temps qui s'écoule entre deux nouvelles lunes consécutives) — pas tant qu'ils ne soient freinés —

LIT/DÉS (il y en a *des* qui sont dans le *lit*) (scène primitive) (coup de dés) — queue déliant l'idée —

la scène ne rend pas illustre, sous le lustre, que lit le dés (ir) —

le vice est plus près des cieux que le rêve, sacré —

ça crée en cédant au rêve — en s'aidant au rêve —

pas de cadeau non plus (présent) apparent — le fantasma blanc — procédant, pro-

créant —

plissement du con, pénétration du père

(ô père)

per/pro

foutre futur passé glacé opéra —

mimère —

L'I mène —

Le MIME (neutre) est un demi-moi opéré, infini borné dans son unique stalle pur de toute fiction, un demi-lieu et un demi-dieu —

retour des règles —

mime/milieu = moins/millier

(qu'y le lit/qui le l'y) (lie)

Mallarmé a rappelé le *Livre* révolu à la « nécessité de plier » :

lire de bas

— — — — —
 et
 .V V. .V V.
 nécessité de plier

[et que le livre
se présente
ainsi]

[77(B)]

[fin] [retour]

de la même — mais presque autre [78(B)]

feuilleton —
 plis de chaque côté

rentrés, à la fente

et à cause de cela
 addition d'une
 feuille en sens inverse
 contre
 [mort
 renaissance?
 pour +

[on ne retrouve
 jamais un pli dans le sens
 contraire — il y a une autre feuille
 pour répondre à la possibilité
 de cet autre sens.

le pli qui d'un
 côté seul —
 arrête le regard —
 et masque.

[série de plis
 dorure —
 un carton
 dans (comme
 jadis à la reliure)
 [44(A)]

très tôt en dépôt : s'y taire

lignes : phrases-points, que/con, sur-prise liée —

au temps cité, luxe du silence ferré : *un si lance en qu'or* —

condiction d'hélice au regard feuilleté : dés lisses — *

La nécessité de plier la feuille de l'hymen n'impose pas, après coup, une procédure seconde. Vous n'aurez pas eu à reployer sur elle-même une surface d'abord lisse et plane. L'hymen, « à la fente », n'en vient pas à prendre, ici ou là, le pli, indifférent à ce que vous le lui donniez ou le lui refusiez. A la morgue des Pierrots, vous aurez pu lire que la pliure se marquait *dans* l'hymen, dans l'angle ou la fente, l'entre par lequel, se divisant, il se rapportait à lui-même. Pli non plus dans le voile ou dans le texte pur mais dans la doublure que l'hymen, de lui-même, était. Mais aussi bien n'est pas, pli d'une doublure selon laquelle il est, hors de soi, en soi, à la fois son propre dehors et son propre dedans; entre le dehors et le dedans, faisant entrer le dehors dans le dedans et retournant l'autre ou l'autre en sa surface, l'hymen n'est jamais pur ou propre, il n'a pas de vie propre, de nom propre. Ouvert par son anagramme, il semble toujours déchiré, déjà, dans le pli dont il s'affecte et s'assassine.

Sur la ligne introuvable de ce pli, l'hymen se ne présente jamais, il n'est jamais — au présent —, il n'a pas de sens propre, il ne relève plus du sens comme tel, c'est-à-dire, en dernière instance, comme sens de l'être. Le pli (se) multiplie mais (n'est) pas (un).

Au titre de cette séance, en suspendant le PLI, vous trouveriez l'emploi de tel exergue :

« Et me détacher de l'idée de l'être est-ce en faire un ou se tenir toujours en dehors? Je crois que c'est se tenir en dehors dedans, en y étant, et y être ce n'est pas se tenir au-dessus du Mal mais *dedans* et être le Mal lui-même, le Mal qu'il y ait eu Dieu à rassasier, l'hymen de la Morgue qui est que le pli ne fut jamais un pli ³¹... »

Comme dans *le Double Assassinat dans la rue Morgue*, qui commence par une théorie des jeux et, tout à relire, un élo ge de l'« analyste » qui « raffole des énigmes, des rébus, des hiéroglyphes », il s'agit, avec le pli, d'opérer en déplaçant la dernière citation de la nouvelle : « de nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas ». Edgar Poe : « le cas littéraire absolu », disait Mallarmé. C'est aussi le seul nom propre qui apparaisse, semble-t-il, dans les notes en

31. Antonin Artaud (juin 1945).

vue du « Livre ». Est-ce insignifiant ? Sur un feuillet ³² dont tous les mots sont biffés :

finir
conscience
Et peines +
+
rue
+
enfance
double
leur
foule +
+ un — crime — égout

Et sur le feuillet suivant :

Je révère l'opinion de Poe, nul vestige d'une
philosophie,
l'éthique ou la métaphysique, ne transparaîtra;
j'ajoute qu'il la faut, inclus [*sic*] et latente.

Plus loin, sur la même page :

L'armature intellectuelle du
poème, se dissimule et — a lieu — tient dans l'espace qui
isole les strophes et
parmi le blanc du papier; significatif silence qu'il
n'est pas moins beau de composer que les
vers.

Nier ce qui est, expliquer ce qui n'est pas, cela ne se réduira pas ici à quelque opération dialectique, tout au plus à une dialectique mimée. L'entr'acte ou l'entre-temps de l'hymen ne donne pas le temps : ni le temps comme existence du concept (Hegel), ni le temps perdu ni le temps retrouvé, encore moins l'instant ou l'éternité. Aucun présent en vérité ne s'y présente, fût-ce pour s'y dissimuler. Ce que l'hymen déjoue, sous l'espèce du présent (temporel ou éternel), c'est l'assurance d'une maîtrise. Le désir critique — c'est-à-dire aussi bien philosophique — ne peut, en tant que tel, que tenter de l'y reconduire. Alternativement, il aura lu l'hymen selon telle ou telle espèce de présence : travail de l'écriture *contre* le temps ou travail de l'écriture *par* le temps.

32. C'est le premier feuillet.

Contre le temps. Selon Jacques Scherer, l'« *apparence fausse de présent* » reviendrait à accorder plus de présence ou de réalité à un présent futur ou à un présent passé, voire à un présent éternel :

« Un autre élément essentiel de la dramaturgie que refuse Mallarmé est le temps. Il loue une pantomime en ces termes étonnants : « La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective..., ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent.* » Son refus de l'action entraîne nécessairement un refus du temps, et, niant la réalité temporelle du théâtre, qu'il appelle apparence fausse, il est conduit à accorder au futur et au passé, paradoxalement, une réalité moins illusoire. Ailleurs, c'est Villiers de l'Isle-Adam qui lui apparaît comme héros du théâtre intemporel. Mallarmé décrit ainsi l'effet produit par le prestigieux narrateur qu'était Villiers : « Minuits avec indifférence jetés dans cette veillée mortuaire d'un homme debout auprès de lui-même, le temps s'annulait, ces soirs. » Par son talent, Villiers annule ainsi, non seulement sa propre existence, mais le temps même : le théâtre nous sort de l'écoulement temporel en nous introduisant au temps retrouvé, ou à l'éternité ³³. »

Par le temps. Si l'entre-temps de l'hymen diffère du présent, du présent passé, futur ou éternel, son feuillet n'a ni dedans ni dehors, n'appartient ni à l'original ni à la représentation, ni à la réalité, ni à l'imaginaire. La syntaxe de son pli interdit qu'on en arrête le jeu ou l'indécision sur l'un des termes : par exemple, comme l'a fait Richard, sur le mental ou l'imaginaire. Tel arrêt soumettrait « *Mimique* » à l'interprétation philosophique ou critique (platonico-hegélienne) de la *mimesis*. Il ne rendrait pas compte de cet excès de la syntaxe sur le sens (redoublé par l'excès de l'« entre » sur l'opposition syntaxe/sémantique), soit de la textualité re-marquée. Or cette fois, c'est au temps lui-même, non plus à l'intemporalité, que

33. Le « *Livre* » de Mallarmé, p. 41. Au moment de citer Jacques Scherer, ou, dans un instant, Jean-Pierre Richard, je tiens à souligner ce qui va de soi : il s'agit de marquer la nécessité la plus rigoureuse de l'opération « critique » et non d'engager quelque polémique, encore moins de chercher à discréditer, si peu que ce soit, d'admirables travaux. Tout lecteur de Mallarmé sait aujourd'hui ce qu'il leur doit.

Richard attribue le travail d'irréalisation qui rendrait l'écriture à son milieu propre : le mental ou l'imaginaire. Ce sont ses mots :

« Cherchons-nous un fantôme encore plus parfait, nous rencontrerons le *mime* : "Fantôme blanc comme une page pas encore écrite", figure lisse et fixe, qui pour seule expression a choisi le silence. Loin de s'interposer entre le réel et le mental, son corps tout négatif servira de champ libre à la transcription imaginaire. Plus ici de signes imposés : ce visage n'est en effet qu'à moitié là, il reste neutre, malléable, hypothétique. Point transparent, ce qui empêcherait toute lecture, mais point opaque non plus, ce qui arrêterait l'essor de la fiction, il réussit à être parfaitement *ici* et *ailleurs*, *maintenant* et *autrefois* : "hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent". Ce que le théâtre vise en effet à abolir en chacune de ses créations, c'est tout aussi bien l'actualité que la matérialité. Le travail d'irréalisation et de vaporisation y est désormais confié au temps lui-même : tout comme la femme du *Phénomène futur*, et tant d'autres créatures mallarméennes, le mime oscille entre un double appel imaginaire de futur et de passé ³⁴. »

Cette démonstration se poursuit et s'explicite : le travail de la fiction temporelle, la « traversée rêvée d'un intervalle », ce « mensonge » visent à « *jouer... un être imaginaire* », à « retrouver une transcendance de l'ailleurs », afin que « nous puissions esthétiquement rejoindre *notre propre* vérité transcendante... ».

« Et la glace de même renverse sa fonction rêveuse : autrefois elle disait la douloureuse inaccessibilité de l'être, maintenant elle sert à *jouer* un être inaccessible, mais cependant réel, un être *imaginaire*. A partir d'un *ici* et d'un *maintenant*, objectivés en une chair à la fois opaque et contingente, théâtre et mime prétendent retrouver une transcendance de l'ailleurs. [...]

34. *Op. cit.*, pp. 406-407.

Le monde théâtral n'a donc d'existence que mentale : et à ce titre on ne pourra accéder à lui que par un décrochage du monde quotidien, et par la traversée rêvée d'un intervalle. Celui-ci, corps théâtral, blanche face du mime, nappes évaporées de la musique, se fixe naturellement pour modèle le paradigme mallarméen de tout intervalle, la *vitre*. Tout est donc retourné, mais tout reste semblable. La transparence signifiait autrefois l'azur, pour l'interdire. Elle supporte maintenant, mieux, elle fait vivre et introduit parmi les choses le nouveau rêve de Beauté. Mais cette beauté n'est autre aussi, nous le savons, qu'un glorieux mensonge, une pure création de notre esprit. C'est ce mensonge que l'art essaie de rendre vrai, et pour cela il doit le mettre théâtralement ou artistiquement, *sous verre*. La glace constitue désormais ainsi le champ sensible de l'illusion, elle nous fait glisser en elle, nous appelle vers un mirage. D'obstacle, voici la transparence devenue instrument : le dieu qu'elle signale, il est désormais en nous, et non plus hors de nous, dans le lointain céleste, mais imaginativement cela fait peu de différence. Si le théâtre vitrifie ses personnages, si l'art rend le monde limpide, si la littérature s'emploie à blanchir et à aérer l'objet par le langage, c'est bien encore pour que, à travers eux, nous puissions esthétiquement rejoindre *notre propre* vérité transcendante, bref pour insérer en eux la nécessaire dimension de l'au-delà. » (pp. 407-408. L'auteur souligne.)

La structure du « sous-verre » : on ne peut la décrire, seulement l'interpréter. Telle est du moins l'interprétation qui nous occupera désormais, distraitement sans doute, de digression en digression, mais sans relâche.

« Le travail d'irréalisation et de vaporisation », l'idéalisation de l'« actualité » et de la « matérialité », qui pourrait en nier l'évidence dans le texte de Mallarmé ? Encore faut-il la lire sous verre. Encore faut-il prendre en compte la vitrification, ne pas décompter la « production » du verre. Cette « production » — non plus que celle de l'hymen — ne consiste pas simplement à dévoiler, faire apparaître, présenter ; ni à faire tout uniment disparaître ; ni à créer, inaugurer, inventer. Si la structure du verre a quelque chose à voir

avec celle de l'hymen, elle disloque toutes ces oppositions. Le verre doit se lire comme le texte ou, comme on aurait pu dire naguère, le « signifiant » indécidable. Il sera plus loin prouvé que l'effet du signifiant de verre se fondrait presque avec celui du vers.

Que pour Mallarmé le monde théâtral soit un monde mental, qui pourrait en nier l'évidence ? Encore faut-il la lire sous verre. Mallarmé dit bien « le milieu mental identifiant la scène et la salle » (p. 298). Le livre n'est-il pas en effet l'intériorité du théâtre, la scène du dedans ? Dans telle « idéale représentation », « un théâtre, inhérent à l'esprit, quiconque d'un œil certain regarda la nature le porte avec soi, résumé de types et d'accords ; ainsi que les confronte le volume ouvrant des pages parallèles » (p. 328). Ces propositions — et la série nombreuse de leurs équivalents ³⁵ *miment* l'intériorisation du théâtre dans le livre et du livre dans le « milieu mental ». L'opération mimée ne résume pas le dehors dans le dedans, elle n'installe pas la scène dans la clôture d'un réduit mental, elle ne réduit pas l'espace à l'imaginaire. *Insérant* au contraire l'espacement dans l'intériorité, elle ne laisse plus celle-ci se refermer sur elle-même, s'identifier à elle-même. Le livre fait « bloc », mais c'est un bloc de feuillets. Une « perfection cubique » *ouverte* ³⁶. Cette impossibilité de se fermer sur soi, cette déhiscence du livre mallarméen, comme théâtre « intérieur », c'est la pratique et non la réduction de l'espacement. Cette pratique mise sur la structure du pli et de la supplémentarité, elle y joue.

Ainsi doit-elle être remise en son mouvement, à la lettre *citée*. Écrire *insertion*, mot qui opère ici avec toute son énergie et selon tous ses possibles (« Mettre dans. Insérer une greffe sous l'écorce... Par extension, introduire dans un texte, dans un registre. » Littré), pour marquer l'effraction du théâtre dans le livre, de l'espacement dans l'intériorité, et qu'une mimique inscrit sa greffe en coin, y tenant un antre ouvert, « à la fente », dans l'intimité du volume sur soi-même enroulé et dès lors éventré par « l'introduction d'une

35. Il faudrait citer tout l'ensemble *Crayonné au théâtre*. Par exemple ceci : « Une œuvre du genre de celle qu'octroie en pleine sagesse et vigueur notre Théodore de Banville est littéraire dans l'essence, mais ne se replie pas toute au jeu du mental instrument par excellence, le livre ! » (p. 335). Ou encore « ... délicieuse ambiguïté entre l'écrit et le joué, ni l'un tout à fait ni l'autre, qui verse, le volume presque à part, l'impression qu'on n'est pas tout à fait devant la rampe » (pp. 342-344).

36. J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 565 sq.

arme ou coupe-papier », comme de lui-même écarté, c'est à la lettre citer : « Autre, l'art de M. Maeterlinck qui, aussi, inséra le théâtre au livre ! » (p. 329). Écrire l'*antre ouvert* de la scène par le livre, c'est à la lettre citer : « ... maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos. » (p. 328). Écrire qu'un tel mouvement joue selon la structure de supplémentarité, surplus et vicariance, c'est à la lettre citer : « Avec deux pages et leurs vers, je supplée, puis l'accompagnement de tout moi-même, au monde ! ou j'y perçois, discret, le drame » (*ibid.*). La supplémentarité n'est pas ici, comme en apparence ou en conscience chez Rousseau, le mouvement unilatéral qui, tombant au-dehors, perd dans l'espace et la vie et la chaleur d'une parole ; c'est l'excès d'un signifiant qui, en son dedans, supplée l'espace et répète l'ouverture. Le livre alors n'est plus la réparation mais la répétition de l'espacement, de ce qui s'y joue, s'y perd, s'y gagne. C'est à la lettre citer : « Un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire. » (p. 334.) Loin de remplacer la scène ou de substituer une intériorité maîtrisée à l'échappée d'un espace, cette suppléance retient et répète implacablement la scène dans le livre. Tel est le rapport des *Planches et feuillets* ³⁷.

On ne manquerait certes pas de références et de documents pour avancer que le monde théâtral est un monde mental, voire une représentation imaginaire. Cette proposition, encore faut-il,

37. Seule cette graphique de la supplémentarité, nous en aurons tenté ailleurs la démonstration, peut rendre compte des rapports entre les concepts de Littérature et de Nature, entre l'« au-delà » ou le « rien » et ce à quoi il s'ajoute, la totalité de ce qui est, ou Nature. « Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout. [...] Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. [...]

A quoi sert cela —

A un jeu. [...]

Quant à moi, je ne demande pas moins à l'écriture et vais prouver ce postulat.

La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; [...] » (*La musique et les Lettres*, pp. 646-647). Pour la lecture de ce texte-ci, comme pour l'interprétation d'ensemble de l'écriture mallarméenne, je renvoie à *Littérature et totalité* de Philippe Sollers (in *Logiques*) et à *Poésie et négativité* de Julia Kristeva (in *Σημειωτική*).

la *citant*, la mettre en mouvement. Encore faut-il l'espacer pour en déployer l'implicite, la déplacer et la faire tourner sur elle-même pour en faire apparaître le pivot : le monde mental est déjà une scène; le dedans de la *mens*, tout autant que l'intimité sur soi reployée du livre, a la structure de l'espacement. Le spacieux de l'écriture, pourvu qu'on prenne en compte l'hymen de la mimique, interdit de ranger la *fiction* mallarméenne dans la catégorie de l'imaginaire. Cette catégorie est en effet construite par l'interprétation *ontologique* de la *mimesis*, tel serait l'acquis de l'autre séance. Mais pour la même raison, aux valeurs d'imaginaire ou de mental, on ne saurait substituer simplement celles d'actualité, de réalité, voire de matérialité, si du moins on le faisait par inversion symétrique, ou par simple renversement de la dissymétrie.

Cette chaîne (« fiction », « hymen », « spacieux », etc.), elle-même spacieuse et mobile, *se prend*, mais pour la désorganiser, dans toute la machine ontologique. Elle en disloque toutes les oppositions. Elle les entraîne dans un mouvement, leur imprime un jeu qui se propage sur toutes les pièces du texte, les déportant toujours, plus ou moins régulièrement, avec des décalages, des inégalités de déplacement, des retards ou des accélérations brusques, des effets stratégiques d'insistance ou d'ellipse, mais inexorablement. C'est ainsi — exemples les plus spectaculaires de cette grande scène — que le « Livre », l'« Esprit », l'« Idée » se mettent à fonctionner comme des signifiants décrochés, délogés, arrachés à leur polarisation historique. « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction.

« Rien de fortuit, là, où semble un hasard capter l'idée, l'appareil est l'égal : ne juger, en conséquence, ces propos — industriels ou ayant trait à une matérialité : la fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase. Immémorialement le poète sur la place de ce vers, dans le sonnet qui s'inscrit pour l'esprit ou sur espace pur. » (p. 380).

La lettre, ce que le spacieux tire d'elle, par plis, repliements, déploiements, expansion, nous devons maintenant la considérer, la contempler, autrement dit en retracer le dessin. Nous devons déterminer la structure de l'espacement mallarméen, calculer ses

effets et en tirer les conséquences *critiques*. Le pivotement de la proposition (« le monde mental est déjà une scène ») ne nous dispense pas, nous commande au contraire de poser cette question : « quand », « comment », « pourquoi » cette scène se joue-t-elle *dehors*, hors de l'esprit, selon le « théâtre » ou la « littérature » ? Pour déterminer cette question dans tout son réseau stratifié (suivant les distributions classiques de l'« historique », de l'« économique », du « psychanalytique », du « politique », etc.), il faut d'abord énoncer la loi spécifique de cet effet « théâtral » ou « littéraire ». C'est cette question liminaire qui nous retient ici. Or cette question s'était aussi annoncée, explicitement, comme question *du liminaire*. Comme elle engage, telle du moins qu'elle est ici traitée, et sollicite en l'enchaînement de ses concepts la syntaxe de ses couples d'opposition, le sol de ses présuppositions, tout le discours dans lequel s'articulerait la question du champ-total (en tant que question, donc en tant que discours, à lui supposer des *marges réelles*), on pressent déjà que la crise est ouverte dès la première *marque*.

Les conséquences *critiques* : celles qui doivent affecter la critique mallarméenne, puis la critique en général, liée, comme son nom l'indique, à la possibilité du décidable, au *xpévein*; mais aussi les effets critiques qu'une certaine re-marque ou re-trempe de l'espace produit sur l'opération littéraire, sur la « littérature » qui dès lors entre en crise.

Que les blancs de cet espacement et la crise de la littérature ne soient pas étrangers à la réécriture d'un certain hymen, feinte d'un voile en sa déchirure fictive ou pli, *Crise de vers* nous le donne à lire, à traverser. Ce texte, d'une modernité qu'on pourrait juger intempestive, met les points sur les *i*. Point suspendu, le *i* chaque fois pique et déchire — presque — le voile, décide — presque — du texte, comme tant de *i* mallarméens; voici :

« Notre phase, récente, sinon se ferme, prend arrêt ou peut-être conscience : certaine attention dégage la créatrice et relativement sûre volonté.

« Même la presse, dont l'information veut les vingt ans, s'occupe du sujet, tout à coup, à date exacte.

« La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale.

« Qui accorde à cette fonction une place ou la première, reconnaît,

là, le fait d'actualité : on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure. » (p. 360.)

De sa pointe critique, aiguïlée, effilée, le *i* signe ici l'exquise crise subie par la « littérature » avec des plis significatifs qui, encore l'hymen, la déchirent, « un peu », sans la déchirer, en fixant le tissu. Sous la fictive dessaisie de son point le plus haut, suspendu en l'air (*r*, autre lettre séminale de *Crise de vers*), comme coupé de lui-même, le *i* tire son trait, applique sa plume ou son aile, sa penne, il pique et griffe, assigne à la critique sa place dans le pli de l'écriture, écriture « littéraire » ou écriture si souvent dite hiéroglyphique de la danse, du ballet, du théâtre.

Feignons de quitter *Crise de vers* pour lire deux autres textes, les lire sans plus, faute du temps infini dont il faudrait disposer (mais nous essaierons de formaliser cette exigence du processus infini), que leur reconnaisse le *i* pour « sujet ».

C'est *Crayonné au théâtre*, à une page d'intervalle : (nous les intitulerons *Réplique I* et *Réplique II*).

Réplique I. « La critique, en son intégrité, n'est, n'a de valeur ou n'égale presque la Poésie à qui apporter une noble opération complémentaire, que visant, directement et superbement, aussi les phénomènes ou l'univers : mais, en dépit de cela, soit de sa qualité de primordial instinct placé au secret de nos replis (un malaise divin), cède-t-elle à l'attirance du théâtre qui montre seulement une représentation, pour ceux n'ayant point à voir les choses à même ! de la pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme. » (p. 294.)

Ce qui toujours défiera la critique, c'est cet effet de double supplémentaire, toujours une réplique de plus, un repli ou une représentation de trop, c'est-à-dire aussi bien en moins. Le « repli » : le pli mallarméen aura toujours été non seulement replication du tissu mais répétition vers soi du texte ainsi replié, re-marque supplémentaire du pli. La « re-présentation » : le théâtre ne montre pas « les choses à même », il ne les représente pas davantage, il montre une représentation, se montre comme fiction, montre moins les choses ou leur image qu'il ne monte une machine.

Réplique II. Comptez maintenant les points, suivez l'aiguille fine des *i* et des *ique* qui tombe très vite sur le tissu poussé d'une autre main, et peut-être verrez-vous s'y coudre, selon le mouvement rapide et régulier de la machine, l'idée de Mallarmé, un certain cas du *i* et un certain coup de dés :

« Le ballet ne donne que peu : c'est le genre imaginaire. Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc., si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée — rien qu'au travers du rite, là, énoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre, dans la flottaison de rêverie? »

« Flottaison », entre les textes : la flottaison, suspens aérien du voile, de la gaze ou du gaz (ceci s'écrit en marge de *l'Adaptation du gaz aux lampes juives de Hollande*³⁸) évolue selon l'hymen. Chaque fois qu'il apparaît, le mot *flottaison* suggère la suggestion mallarméenne, dévoile à peine, tout près de disparaître, l'indécision de ce qui reste suspendu, ni ceci ni cela, entre ici et là, *donc* entre ce texte et un autre, en outre leur éther, « le gaz... invisible et présent » (p. 736). Entre ceci et cela vole une plume, « la danseuse

38. Cette page, filigrane de toutes, ou presque, appartient à *la Dernière Mode* (p. 736). La condensation sémantique, comme l'index d'un glossaire, suivant la feinte d'une description, se recueille d'elle-même, incomparable de s'ajouter toujours une application de plus, soit son propre pli, celui d'une écriture ou comme on voudra l'énoncer désormais. Question encore du luminaire : si le lustre n'est pas nommé, on pourrait y suivre, entre le mot à mot infini, « un jet de lumière horizontal » dont il ne sera pas décidé s'il est écrit ou parlé, procédant d'une pluralité de plumes ou de bouches, de *bees* (« [...] six bords de cuivre irradiant, chacun, un jet de lumière horizontal [...] cet objet, six langues de flamme groupées par le métal, suspend une gaie Pentecôte : non, une étoile, car, véritablement, toute impression juidaïque et rituelle a disparu. » Parmi les « différentes applications de ce luminaire », illustrant *une fois de plus* une écriture, la « table de travail » ou le « cabinet d'étude[...] » où s'attarderait le maître pendant les soirées prématurées de septembre »).

Or — le gaz, pour ainsi dire, ne franchit pas le seuil, reste, voilé, sur les marches : « Le gaz ne pénètre pas plus avant, dans nos intérieurs, que l'escalier et parfois les paliers : il ne franchirait la porte de l'appartement, pour en éclairer les antichambres, que vague, adouci et voilé par le papier transparent d'une lanterne chinoise ou japonaise. »

Richard interroge aussi, d'un autre point de vue (p. 502) le thème de l'électricité, « le gaz et le soleil » de *La Dernière Mode* (p. 825). Sur le symbolisme phallique des lampes à suspension, cf. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, tr. fr., p. 139.

à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre... ». Entre les deux, confusion *et* distinction (« confusion exquise »), hymen, danse de la penne, vol de l'Idée, « confusion exquise d'elle » (d'aile) « avec cette forme envolée — rien qu'au travers du rite, là, énoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre, dans la flottaison de rêverie ». Flottaison, entre le texte, telle « mainte indécese flottaison d'idée désertant les hasards... » (p. 289). L'hésitation d'un « voile », d'un « vol », d'une « voltige », toute condensée à la pointe de la danseuse ou de l'idée (qu'on relise l'ouverture de *Crayonné au théâtre*) (d)écrit toujours, *en outre*, la structure du tissu littéraire, le mouvement même de son inscription, « hésitation » devenant écriture. La repliant sur lui-même, le texte *écarte* ainsi la référence, la met en V, écart voltigeant sur sa pointe, danseuse, tige de fleur ou Idée. « Un divulgue son intuition, théoriquement et, peut-être bien, à vide, comme date : il sait, de telles suggestions, qui atteignent l'art littéraire, ont à se livrer ferme. L'hésitation, pourtant, de tout découvrir brusquement ce qui n'est pas encore, tisse, par pudeur, avec la surprise générale, un voile.

« Attribuons à des songes, avant la lecture, dans un parterre, l'attention que sollicite quelque papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, il s'évanouit; pas sans qu'un rien d'aigu et d'ingénu, où je réduisis le sujet, tout à l'heure ait passé et repassé, avec insistance, devant l'étonnement. » (p. 382.)

Toujours marquant le seuil, de cette hésitation, suggestion, flottaison, d'un rien d'aigu l'opération va poindre — l'hymen. Le texte recousu, voici à quoi, les *i* et le *ique* de *Mimique*, se réduit le sujet :

« ... dans la flottaison de rêverie? L'opération ou poésie, par excellence et le théâtre. Immédiatement le ballet résulte allégorique : il enlacera autant qu'animera, pour en marquer chaque rythme, toutes corrélations ou Musique, d'abord latentes, entre ses attitudes et maint caractère, tellement que la représentation figurative des accessoires terrestres par la Danse contient une expérience relative à leur degré esthétique, un sacre s'y effectue en tant que la preuve de nos trésors. A déduire le point philosophique auquel est située l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen :

elle le pique d'une sûre pointe, le pose; puis déroule notre conviction en le chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif... »

Immobilisons un instant, en ce point, la cinématographique voltige. Tout ce paragraphe est développé comme un tissu, ample voile, vaste et souple étoffe qu'on déploie, mais en la piquant régulièrement. Dans le jeu de cette faulxure, il n'y a que du texte; l'opération histologique traite un tissu à la pointe d'un instrument de couture qui *à la fois* troue et coud, enfile. Le texte — pour quel hymen — est à la fois traversé et rassemblé. Le « chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif » est, comme tout le texte, chiffré à la puissance deux. Il se remarque dans son chiffre en ce que, signifiant la pirouette de la danseuse comme chiffre ou hiéroglyphe, il chiffre aussi le signe « pirouette » qu'il fait pirouetter ou tourner sur lui-même comme une toupie, pour désigner cette fois le mouvement du signe lui-même. Le chiffre de pirouettes est aussi la pirouette comme chiffre, comme mouvement du signifiant qui renvoie, à travers la fiction de telle visible pirouette dansante, à un autre signifiant toujours pirouettant, à une autre « pirouette ». C'est ainsi que, comme la pointe de la danseuse, la pirouette est toujours sur le point de trouer d'un signe, d'un rien d'aigu, la page du livre ou l'intimité virginale du vélin. En quoi la danse du signifiant ne se maintient pas simplement dans le dedans d'un livre ou d'un imaginaire. *Le Genre ou des modernes* : « ...ses becs de gaz mal dissimulés et aussitôt illuminant, dans des attitudes générales de l'adultère ou du vol, les imprudents acteurs de ce banal sacrilège.

« Je comprends.

« La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène.

« A la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes. » (p. 315.) Comme pirouette, la danse de l'hiéroglyphe ne peut se jouer intégralement en dedans. Non seulement à cause de l'« espace réel, ou la scène », non seulement à cause de la pointe qui troue la page ou la planche du livre, mais surtout à cause d'un certain déplacement latéral : en tournant incessamment sur sa pointe, l'hiéroglyphe, le signe, le chiffre quitte son ici, comme se fichant,

toujours ici en passant d'ici à là, d'un ici à l'autre, inscrivant dans la *stigmè* de son ici l'*autre* point vers lequel continûment il se déporte, l'autre pirouette qui, dans chaque volte, dans le vol de chaque tissu, se remarque instantanément. Chaque pirouette n'est alors, dans son tournoiement, que la marque d'une autre pirouette, tout autre et la même. Le « chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif » suggère ainsi le trait — d'union et d'espace — entre deux « mots » ou « signifiants », par exemple entre les deux occurrences du signifiant « pirouette » qui, d'un texte à l'autre et d'abord dans le blanc de l'entre-texte, s'entraînent l'une l'autre, se chiffrent l'une l'autre, se meuvent comme des silhouettes, découpées telles des ombres noires sur fond blanc, profils sans face, série d'esquisses ne se présentant jamais que de biais, tournant autour d'un arbre de roue, de cet axe d'écriture invisible, girelle se déportant elle-même sans fin. Cette écriture muette, comme d'un oiseau ³⁹ tournoyant, s'élève, enlève sa pointe dans l'instant même où elle pique. En regard de *Mimique* ⁴⁰, Mallarmé nomme la « Danse... ce sujet vierge comme les mousselines... » Il nomme les « vivants plis ». Le graphique de l'hymen n'aura nulle part, peut-être, été plus appuyé : « Une armature, qui n'est d'aucune femme en particulier, d'où instable, à travers le voile de généralité, attire sur tel fragment révélé de la forme et y boit l'éclair qui le divinise ; ou exhale, de retour, par l'ondulation des tissus, flottante, palpitante, éparse cette extase. Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent [...] pour une spirituelle acrobatie ordonnant de suivre la moindre intention scripturale, existe, mais invisible, dans le mouvement pur et le silence déplacé par la voltige. La presque nudité, à part un rayonnement bref de jupe, soit pour amortir la chute ou, à l'inverse, hausser l'enlèvement des pointes,

39. Car tout cela serait calculé pour suggérer le tournoiement d'aile, ou de plume, du signifiant « *ette* », à lire dans l'entre-texte non marqué ou dans l'autre texte marqué ; par exemple — rimant toujours avec « souhaite » — « chouette », « alouette », « fouette », « girouette » et même les petites roues de la « brouette » scandent les vers de circonstance (pp. 118, 119, 120, 122, 137). Autant de penne à ne point perdre. Rimant avec le « souhait de voir trop ou pas assez ».

40. p. 311. « Nous n'avons sur ce morceau aucune précision d'origine », notent les éditeurs des Œuvres complètes.

montre, pour tout, les jambes — sous quelque signification autre que personnelle, comme un instrument direct d'idée. »

Si la littérature, la fable, le théâtre, le drame, le ballet, la danse, la mimique sont des écritures assujetties à la loi de l'hymen, ces écritures ne forment pas un seul et même texte. Il y a *des* écritures, des formes et des genres irréductibles. Mallarmé en a esquissé le système. Le commun de ces écritures, nous en avons reconnu la règle sous le nom de *référence écartée*, *être à l'écart*, ou hymen. La différenciation de cette règle commune ne pouvait mieux paraître qu'à l'occasion des *Deux Pigeons*. Mallarmé y distingue entre le Drame, le Ballet, la Mimique. Mais seulement après avoir rappelé la généralité de l'écriture : hymen, référence écartée par la différence (double jeu et différence sexuelle), jeu de la penne (oiseau, aile, plume, bec, etc.), production métaphorique incessamment relancée par l'écart de l'être. Et cette généralité de l'écriture n'est autre que la production, par l'écriture, de la généralité : le tissage, selon l'écart du référent, de ce « voile de généralité » « qui n'est d'aucune femme en particulier ». Voici, quant aux *Deux Pigeons*, la syntaxe du *point* et du *pas* : « Telle, une réciprocité, dont résulte l'in-individuel, chez la coryphée et dans l'ensemble, de l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un...

« Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait de ballet!

« A savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. [...] La danse est ailes, il s'agit d'oiseaux et des départs en l'à-jamais, des retours vibrants comme flèche [...] L'un des amants à l'autre les montre puis soi-même, langage initial, comparaison. Tant peu à peu les allures du couple acceptent de l'influence du pigeonier becquètements ou sursauts, pâmoisons, que se voit cet envahissement d'aérienne lasciveté sur lui glisser, avec des ressemblances éperdues. Enfants, les voici oiseaux, ou le contraire, d'oiseaux enfants, selon qu'on veut comprendre l'échange dont toujours et dès lors, lui et elle, devraient

exprimer le double jeu : peut-être toute l'aventure de la différence sexuelle! [...] avec intercalation d'une fête à quoi tout va tourner sous l'orage, et que les déchirés, pardonnante et fugitif, s'uniront : ce sera... Vous concevez l'hymne de danse final et triomphal où diminue jusqu'à la source de leur joie ivre l'espace mis entre les fiancés par la nécessité du voyage! ». Chaque paire, dans ce circuit, aura toujours à quelqu'autre renvoyé, signifiant *en outre* l'opération de signifier, « langage initial, comparaison », le « double jeu » du signifiant et la « différence sexuelle » se proposant indéfiniment l'un de l'autre en exemple. En quoi la danseuse « résume le sujet par sa divination mêlée d'animalité trouble et pure à tous propos désignant les allusions non mises au point, ainsi qu'avant un pas elle invite, avec deux doigts, un pli frémissant de sa jupe et simule une impatience de plumes vers l'idée. [...] alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. »

Cette différence ouvrant le jeu commun des écritures, on ne peut ni ne doit plus effacer la distinction rigoureuse des genres. Déjà une « tricherie » fut dénoncée : le transport au Ballet de la Fable : « A l'exception d'un rapport perçu avec netteté entre l'allure habituelle du vol et maints effets chorégraphiques, puis le transport au Ballet, non sans tricherie, de la Fable, demeure quelque histoire d'amour ⁴¹ [...] »

Tous les « genres » de cette écriture générale, y compris la Fable, qui *dit* une histoire, se distinguent par des effets de trace dont la structure est chaque fois originale. Les différents « silences », par exemple, ne se fondent jamais. « Un art tient la scène, historique avec le Drame; avec le Ballet, autre, emblématique. Allier, mais ne confondre; ce n'est point d'emblée et par traitement commun qu'il faut joindre deux attitudes jalouses de leur silence respectif, la mimique et la danse, tout à coup hostiles si l'on en force le rapprochement. Exemple qui illustre ce propos : a-t-on pas tout à l'heure pour rendre une identique essence, celle de l'oiseau, chez deux interprètes, imaginé d'élire une mime à côté d'une danseuse,

41. pp. 305-307. Cf. aussi Richard, *op. cit.*, pp. 409-436.

c'est confronter trop de différence! [...] Ce trait distinct de chaque genre théâtral mis en contact ou opposé se trouve commander l'œuvre qui emploie la disparate à son architecture même : resterait à trouver une communication. Le librettiste ignore d'ordinaire que la danseuse, qui s'exprime par des pas, ne comprend d'éloquence autre, même le geste. » (p. 306.) « Toujours le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend : musique n'y concourant pas sans perdre en profondeur et de l'ombre, ni le chant, de la foudre solitaire et, à proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse; lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe. » (p. 312.)

Les genres, sans fusionner dans un art total (méfiance discrète, ironique mais insurmontable de Mallarmé pour Wagner), ne s'échangent pas moins selon la circulation infinie de la métaphore scripturale, congénères pour ce qu'ils ne montrent quoi que ce soit et se *conjoignent* autour d'un foyer absent : le lustre encore, de la *Réplique* II. « ... pour quel hymen; elle le pique d'une sûre pointe, le pose; puis déroule notre conviction en le chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif, attendu que tout, dans l'évolution par où elle illustre le sens de nos extases et triomphes entonnés à l'orchestre, est, comme le veut l'art même, au théâtre, *fictif ou momentané*.

« Seul principe! et ainsi que resplendit le lustre, c'est-à-dire lui-même, l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit et notre vue adamantine, une œuvre dramatique montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe, en fin de compte, rien.

« Le vieux Mélodrame occupant la scène, conjointement à la Danse, et sous la régie aussi du poète, satisfait à cette loi. Apitoyé, le perpétuel suspens d'une larme qui ne peut jamais toute se former ni choir (encore le lustre) scintille en mille regards, or, un ambigu sourire [...] »

Or, la crise de la littérature ainsi remarquée, une critique — quelconque, comme telle — pourrait-elle y *faire face*? Pourrait-elle prétendre à un *objet*? Le seul projet d'un *œuvre* ne procède-t-il pas de cela même qui se laisse menacer et mettre en question au point de la refonte ou, d'un mot plus mallarméen, de la retrempe littéraire? La « critique littéraire », en tant que telle,

n'appartiendrait-elle pas à ce que nous avons discerné au titre de l'interprétation *ontologique* de la mimesis ou du mimétologisme métaphysique ?

C'est à cette dé-limitation de la critique que nous sommes dès maintenant intéressés.

Compte tenu d'un décalage et d'enchaînements historiques significatifs, on a maintenant reconnu ce qui dans le texte mallarméen re-marquait les limites « critiques ». Mais cette reconnaissance ne peut valoir d'un seul tenant ou d'un seul coup. Elle doit être aussi autre chose qu'une reconnaissance et elle doit comporter une certaine répétition stratifiée. On peut dire que la « critique contemporaine » a maintenant reconnu, étudié, abordé de front, *thématisé* un certain nombre de signifiés qui passèrent longtemps inaperçus ou du moins ne furent pas traités comme tels, systématiquement, pendant plus d'un demi-siècle de critique mallarméenne. Elle a d'autre part analysé tout un travail formel de l'écriture de Mallarmé. Mais jamais, semble-t-il, l'étude d'un certain agencement du texte n'avait paru interdire l'accès au thématique comme tel, disons plus largement au sens ou au signifié comme tel. Jamais un système du sens, voire une sémantique structurale, n'avait paru menacés, défiés par la *marque* même du texte mallarméen, et selon une loi régulière. Cette loi n'est pas seulement celle du texte de « Mallarmé », bien que celui-ci l'« illustre » selon une nécessité « historique » dont tout le champ est à constituer, et que telle illustration donne tout à relire.

C'est donc de la possibilité de la critique thématique qu'il sera précisément question : exemple d'une critique moderne, à l'œuvre partout où l'on vise à déterminer un sens à travers un texte, à en décider, à décider qu'il est un sens et qu'il est sens, sens posé, posable ou transposable comme tel, thème.

Il est acquis — et il se confirmera encore — que si nous travaillons sur les exemples du « blanc » et du « pli », ce n'est pas par hasard. A la fois à cause de leurs effets spécifiques dans le texte de Mallarmé et parce que, justement, ils ont été systématiquement reconnus comme *thèmes* par la critique moderne. Or si nous entrevoyons que le « blanc » et le « pli » ne peuvent être maîtrisés comme thèmes ou comme sens, si c'est dans le pli et le blanc d'un certain hymen que se remarque la textualité

du texte, nous aurons dessiné les limites mêmes de la critique thématique.

Est-il nécessaire de rappeler que *l'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961) reste le plus puissant essai de critique thématique ? Ce livre couvre systématiquement la totalité du champ textuel de Mallarmé ; la couvrirait du moins si la structure d'un certain sillon croisé (blanc du pli ou pli du blanc) ne faisait de la totalité le *trop* ou le *trop-peu* du texte. Et inversement. Couvrirait ainsi, disons, la totalité du champ textuel de Mallarmé.

Les questions que nous poserons à ce livre, pour la même raison, ne viseront pas quelque chose comme sa « totalité », autrement dit l'imaginaire d'un texte. Elles s'adresseront à telle partie déterminée du travail qui s'y effectue et surtout à la formulation théorique, méthodologique de son projet : à son thématisme. En quoi nous traiterons ce livre de façon encore trop thématique. Mais on ne pourra nous retourner la critique, en fin de parcours, qu'à en confirmer le droit ou le principe.

Au moment où il se déclare, dans la Préface du livre, le projet théorique s'explique sur deux exemples. Bien qu'ils soient donnés comme deux exemples entre autres, bien que leur exemplarité ou leur caractère exceptionnel ne soient pas, en toute rigueur, interrogés par Richard, ils ne se sont pas imposés sans raison. Il s'agit précisément des « thèmes » du « blanc » et du « pli ». Nous devons citer une longue et belle page de la Préface. S'interrogeant sur « la notion même de *thème*, sur laquelle est fondée toute [notre] entreprise ⁴² », Richard vient de noter la « valeur stratégique » ou la « qualité topologique » du thème. « Toute thématique relève ainsi à la fois d'une cybernétique et d'une systématique. A l'intérieur de ce système actif, les thèmes auront tendance à s'organiser comme dans toutes les structures vivantes : ils se combineront en des ensembles souples dominés par la loi d'isomorphisme et par la recherche du meilleur équilibre possible. Cette notion d'équilibre, née d'abord dans les sciences physiques, mais dont

42. Je ne m'engagerai pas ici dans le problème, en apparence très particulier, que pose le transfert du mot *thème*, tel que Mallarmé en reproduit en effet la définition, dans *les Mots anglais*, en un sens conventionnellement technique et grammatical (p. 962). Pour toutes sortes de raisons, n'est-il pas difficile, « en l'appliquant à d'autres champs que ceux de la philologie » (Richard, p. 24), de s'autoriser ici de Mallarmé ?

C. Lévi-Strauss et J. Piaget ont montré l'extrême importance en sociologie et en psychologie, nous paraît pouvoir être utilisée avec fruit dans la compréhension des domaines imaginaires. On peut y voir en effet les thèmes s'arranger en couples antithétiques, ou, de manière plus complexe, en systèmes multiples compensés. Dans sa rêverie de l'idée, par exemple, Mallarmé nous a paru osciller entre un vœu d'ouverture (l'idée éclatée, *vaporisée* en suggestion ou en silence) et un besoin de clôture (l'idée *sommée*, résumée en un contour et une définition). Le clos et l'ouvert, le net et le fuyant, le médiat et l'immédiat, tels sont quelques-uns de ces couples mentaux dont nous avons cru déceler la présence en des étages fort divers de l'expérience mallarméenne. L'important est alors d'apercevoir comment ces oppositions se résolvent, comment leur tension s'apaise en de nouvelles notions synthétiques, ou bien en des formes concrètes où se réalisent des équilibres satisfaisants. L'opposition du clos et de l'ouvert aboutit ainsi à certaines figures bénéfiques à l'intérieur desquelles ces deux besoins contradictoires trouvent à se satisfaire tous deux, successivement ou simultanément : par exemple l'*éventail*, le *livre*, la *danseuse*... L'essence réussira à la fois à se sommer et à se vaporiser en un phénomène synthétique : la *musique*. A d'autres moments l'équilibre s'établira de manière statique : par un jeu de forces très exactement imbriquées les unes dans les autres et dont la balance totale aboutit à l'euphorie d'un « suspens ». C'est ainsi que Mallarmé lui-même se figure, on le sait, la réalité interne du poème et l'architecture idéale des objets que le poème doit réordonner en lui : grotte, diamant, toile d'araignée, rosace, kiosque, coquille, autant d'images où se traduit le vœu d'une mise en corrélation totale de la nature avec elle-même, et d'une parfaite égalisation des choses. L'esprit est alors rêvé comme la clef de voûte de cette architecture : centre absolu à travers lequel tout communique, se compense, se neutralise (Mallarmé ajoute « s'annule »...). La thématique mallarméenne nous propose donc elle-même les moyens techniques de sa propre élucidation : voir comment les tendances profondes de la rêverie parviennent à dépasser leur conflit en quelques équilibres heureux, c'est ce que nous avons tenté de faire. Il n'y avait d'ailleurs pour cela qu'à relire les plus beaux poèmes, où cet équilibre s'instaure spontanément et sans effort : le bonheur poétique

— ce qu'on nomme « bonheur d'expression » — n'étant pas autre chose sans doute que le reflet d'un bonheur vécu, c'est-à-dire d'un état où les besoins les plus contradictoires de l'être arrivent à se satisfaire ensemble, et même les uns *par* les autres, en une harmonie faite de liaison, de balancement ou de fusion » (pp. 26-27).

Interrompons un instant cette citation. Non pour nous demander — Richard ne le fait pas davantage, tout au long du livre — ce que peuvent être « les plus beaux poèmes, où cet équilibre s'instaure spontanément et sans effort ». Mais pour relever un groupe cohérent de concepts : « structures vivantes », « loi d'isomorphisme », « meilleur équilibre possible », « couples mentaux », « figures bénéfiques », « phénomène synthétique » « euphorie d'un suspens », « corrélation totale de la nature avec elle-même », « équilibres heureux », « bonheur d'expression », « reflet d'un bonheur vécu », etc. Ces concepts appartiennent à un « psychologisme » critique. Gérard Genette en a analysé le caractère *transitif* « par rapport à l'objet poétique mallarméen », aussi bien que les postulats « sensualiste » et « eudémoniste »⁴³. Avec ce concept de « reflet » (d'un « bonheur vécu »), si chargé d'histoire et de métaphysique, un tel psychologisme représentatif constitue le texte en expression, le réduit à son thème signifié⁴⁴ et retient tous

43. *Bonheur de Mallarmé?* in *Figures*, p. 91 sq. Coll. « Tel Quel », Le Seuil, 1966.

44. Nous essaierons de préciser ailleurs que ce thématisme est par vocation eudémoniste ou hédoniste (ou réciproquement) et qu'il n'est pas incompatible, dans son principe, avec la psychanalyse freudienne de l'œuvre d'art, telle du moins qu'elle opère, par certaines propositions théoriques et régionales, dans les essais antérieurs à *Das Unheimliche* (1919) et à *Au-delà du principe du plaisir* (1920), c'est-à-dire surtout dans la *Traumdeutung* (1900), *Der Witz...* (1905), la *Gradiva* (1906), *Der Dichter und das Phantasieren* (1907), l'*Introduction à la psychanalyse* (1916). Freud reconnaît qu'il y outrepassa la formalité du texte en direction du thème (*Stoff*) ou de l'auteur, et que cela entraîne à quelques conséquences. Il analyse l'œuvre en tant que *moyen* au service du *seul* principe de plaisir : entre un plaisir préliminaire (*Vorlust*) ou une prime de séduction (*Verlockungsprämie*) produits par la réussite formelle et un plaisir final lié au soulagement des tensions (*Der Dichter*, in fine). Cela ne signifie pas qu'après 1919-1920 de telles propositions seront frappées de péremption; elles semblent toutefois se déplacer dans un champ transformé. La problématique de ce déplacement est encore à constituer.

Parmi les précieux éléments, biographiques et autres, que Jones a rassemblés sur ce problème (*la Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, P.U.F., tr. fr. 1, p. 123, 111, chap. xv et xvi, notamment p. 472, etc.), je citerai seulement une lettre de 1914. Freud semble cette fois mettre tout le plaisir du côté de la forme. Et il manifeste une irritation qui pourrait surprendre à l'égard de ceux qu'il isole sous la catégorie fort étrange de « tenants du principe de plaisir » : « Freud me disait une fois dans une lettre décrivant une soirée

les traits du mimétologisme. En particulier la *dialecticité* qui est restée en profondeur inséparable de cette métaphysique, de Platon à Hegel ⁴⁵ : nous avons vérifié en quoi elle était incapable de rendre compte, y étant comprise et inscrite, du graphique de l'hymen, se confondant presque avec lui, séparée de lui par lui-même, simple voile qui constitue cela même qui tente de le réduire : le désir.

Cette intention dialectique anime tout le thématisme de Richard et elle s'épanouit dans le chapitre *l'Idée* et dans son sous-chapitre, *Vers une dialectique de la totalité*. Cette dialectique de la totalité opère dans la suite de la Préface, précisément sur les exemples du « blanc » et du « pli » : « Voudra-t-on aborder sous un autre angle la réalité psychologique du thème ? On pourra la saisir à travers celle de cet autre produit de la fonction imaginante : le symbole. En une étude récente consacrée à l'œuvre de M. Eliade, Paul Ricœur analysait excellemment les différents modes de compréhension dont nous disposons en face du monde symbolique : ses remarques s'appliqueraient sans grands changements à une phénoménologie du thème. Le thème lui aussi « donne à penser ». Comprendre un thème, c'est encore « déployer (ses) multiples valences » : c'est voir par exemple comment la rêverie mallarméenne du *blanc* peut incarner tantôt la jouissance du vierge, tantôt la douleur de l'obstacle et de la frigidité, tantôt le bonheur d'une ouverture, d'une liberté, d'une médiation, et c'est mettre en rapport en un même complexe ces diverses nuances de sens. On peut aussi, comme le veut Ricœur, comprendre un thème par un autre thème, progresser de proche en

passée en compagnie d'un artiste : « La signification ne représente pas grand-chose pour ces gens ; ils ne sont intéressés que par les lignes, les formes, l'accord des contours. Ce sont des tenants du *Lustprinzip*. » (III, p. 465).

Sur ce problème, cf. aussi Sollers, *la Science de Lautréamont*, in *Logiques* et Baudry, *Freud et la création littéraire*, in *Théorie d'ensemble*.

45. Pour dégager la spécificité de l'opération d'écriture et du signifiant textuel (la graphique de la supplémentarité ou de l'hymen), il faut faire porter la critique sur le concept d'*Aufhebung* ou *relève* qui, comme ressort ultime de toute dialecticité, reste le recouvrement le plus séduisant, le plus « relevant », parce que le plus ressemblant, de cette graphique. C'est pourquoi il a paru nécessaire de désigner l'*Aufhebung* comme la cible décisive (cf. *De la grammatologie*, p. 40). Et puisque le thématisme ne se donne pas seulement comme une dialectique mais, à juste titre, comme une « phénoménologie du thème » (p. 27), rappelons ici par analogie que la possibilité de propositions « indécidables » a fait surgir de redoutables difficultés devant le discours phénoménologique. (Cf. *Introduction à L'origine de la géométrie*, de Husserl, P.U.F., 1962, p. 39 sq.).

proche selon « une loi d'analogie intentionnelle » jusqu'à tous les thèmes reliés à lui par un rapport d'affinité : ce sera passer par exemple de l'azur à la vitre, au papier blanc, au glacier, au pic neigeux, au cygne, à l'aile, au plafond, sans oublier les embranchements latéraux que supporte chaque moment de cette progression (du glacier à l'eau fondue, au regard bleu et au bain amoureux; du papier blanc au noir qui le recouvre et le scinde; du plafond au tombeau, au prêtre, au sylphe, à la mandore). On pourra montrer enfin comment le même thème « unifie plusieurs niveaux d'expérience et de représentation : l'extérieur et l'intérieur, le vital et le spéculatif ». La figure mallarméenne du *pli* par exemple nous permettra de rejoindre l'érotique au sensible, puis au réflexif, au métaphysique, au littéraire : le pli étant à la fois sexe, feuillage, miroir, livre, tombeau, toutes réalités qu'il rassemble en un certain rêve très spécial d'intimité. » (p. 27-28).

Ce passage (dont chaque connotation appellerait une analyse) est entouré de deux remarques brèves. On ne peut y souscrire, semble-t-il, qu'en y reconnaissant des objections principales au projet phénoménologique, herméneutique et dialectique du thématisme. La première rappelle le caractère différentiel ou diacritique de la langue : « Puis surgit une autre difficulté : construire un lexique des fréquences, c'est supposer que d'un exemple à l'autre la signification des mots demeure fixe. Or ce sens en réalité varie; il se modifie à la fois en lui-même, et selon l'horizon des sens qui l'entourent, le soutiennent et le font exister. Les langues, nous le savons maintenant, sont des réalités *diacritiques*; l'élément est en elles moins important que l'*écart* qui le sépare des autres éléments. [...] Ni une étude mathématique, ni même un relevé exhaustif des thèmes ne parviendront donc à rendre compte de leur intention, de leur richesse; surtout elles laisseront de côté le relief original de leur système » (p. 25). De cette diacriticité dont il faudra aussi compliquer le schéma, nous tirerons plus loin une autre conséquence : une certaine inépuisabilité qui ne serait pas de richesse, d'horizon ou d'intentionnalité, et dont la forme ne serait pas simplement étrangère à l'ordre mathématique. Il reste qu'aux yeux de Richard lui-même la diacriticité interdit déjà qu'un thème soit un thème, c'est-à-dire l'unité nucléaire d'un sens posé, là, devant le regard, présent hors de son signifiant et ne renvoyant qu'à lui-même,

en dernière analyse, même si son identité de signifié se découpe sur l'horizon d'une perspective infinie. Ou bien la diacriticité tourne autour du noyau et l'appel qu'on y fait reste assez superficiel pour ne pas remettre en question le thématique; ou bien la diacriticité traverse le texte de part en part et il n'y a pas de noyau thématique, seulement des effets de thèmes qui se donnent pour la chose même ou le sens même. S'il y a un système textuel, un thème n'existe pas (... « non — un présent n'existe pas... »). Ou s'il existe, il aura toujours été illisible. Telle inexistence du thème dans le texte, cette non-présence ou cette non-identité du sens au texte, Richard a reconnu pourtant — c'est la deuxième remarque annoncée — dans une note réservée aux problèmes d'ordre et de classement des thèmes. Ces problèmes ne sont pas secondaires : « Cet ordre, cependant, nous ne nous le dissimulons pas, reste peu satisfaisant. Car en réalité, c'est bien la multiplicité des relations latérales qui crée ici l'*essence* du sens. Un thème n'est rien d'autre que la somme, ou plutôt la mise en perspective de ses diverses modulations » (p. 28. Remarque analogue p. 555).

Cette concession laisse encore espérer, « rêver » l'effectuation d'une somme et le dégagement d'une perspective, fussent-elles infinies. Une telle somme, une telle perspective nous permettraient de définir, dominer, classer les occurrences d'un thème.

A quoi nous opposerions les hypothèses suivantes : la sommation est impossible sans être pourtant excédée par la richesse infinie d'un contenu de sens ou de vouloir-dire ; la perspective fonctionne à perte de vue sans avoir la profondeur d'un horizon de sens *devant* ou *dans* lequel nous n'en aurions jamais fini d'avancer. En tenant compte de cette « latéralité » concédée au passage, mais à en déterminer la loi, nous définirons autrement la limite : par l'angle et le croisement d'une re-marque pliant le texte sur lui-même sans aucune possibilité de recouvrement ou d'adéquation, sans réduction de l'espace.

Le pli, donc, et le blanc : qui nous interdiront de chercher un thème ou un sens total au-delà des instances textuelles dans un imaginaire, une intentionnalité ou un vécu. Richard voit dans le « blanc » et dans le « pli » des thèmes d'une plurivalence particulièrement féconde ou exubérante. Ce qu'on ne voit pas, dans l'abondance de son relevé, c'est que ces effets de texte sont riches par une

pauvreté, je dirais presque une monotonie très singulière, très régulière aussi. On ne le voit pas parce qu'on croit voir des thèmes au lieu où le non-thème, ce qui ne peut devenir thème, cela même qui n'a pas de sens, se re-marque sans cesse, c'est-à-dire disparaît.

Dans un mouvement d'éventail. La polysémie des « blancs » et des « plis » se déploie et se reploie en éventail. Mais lire l'*éventail* mallarméen, ce n'est pas seulement dresser l'inventaire de ses occurrences (des centaines, un nombre très grand mais fini si l'on s'en tient au mot entier, une infinité éparse si l'on y reconnaît la figure morcelée d'ailes, de papier, de voiles, de plis, de plumes, de sceptres, etc., se reconstituant sans cesse dans un souffle d'ouverture et / ou de fermeture), ce n'est pas seulement décrire une structure phénoménologique dont la complexité aussi est un défi; c'est remarquer que l'éventail se re-marque : il désigne sans doute l'objet empirique qu'on croit connaître sous ce nom, puis, par un mouvement tropique (analogie, métaphore, métonymie) il se tourne vers toutes les unités sémiques qu'on a pu identifier (aile, pli, plume, page, frôlement, vol, danseuse, voile, etc., chacune se ployant, ouvrant / fermant encore en éventail, etc.), l'ouvre et le referme, certes, mais y inscrit *de surcroît* le mouvement et la structure de l'éventail comme texte, déploiement et reploiement de toutes ces valences, espacement, pli et hymen *entre* tous ces effets de sens, écriture les mettant en rapport de différence et de ressemblance. Ce surcroît de marque, cette marge de sens, n'est pas une valence parmi d'autres dans la série, bien qu'elle s'y *insère* aussi. Elle doit s'y insérer, dès lors qu'elle n'est pas hors texte et n'a aucun privilège transcendantal; c'est pourquoi elle est toujours *représentée* par une métaphore et une métonymie (la page, la plume, le pli). Mais appartenant à la série des valences, elle est toujours en position de valence supplémentaire, ou plutôt marque la position structurellement nécessaire d'une inscription supplémentaire, qu'on peut toujours soustraire ou ajouter à la série. Cette position de marque supplémentaire, nous essaierons de montrer qu'elle n'est rigoureusement ni une métaphore ni une métonymie bien qu'elle soit toujours représentée par un trope en trop ou en moins.

Déposons ici l'éventail, exergue au bord de la démonstration.

Le « blanc » se donne d'abord, à une lecture phénoménologique ou thématique, comme la totalité inépuisable des valences sémant-

tiques qui ont avec lui (mais qui, lui?) quelque affinité tropique. Mais par une réplique toujours représentée, le « blanc » *insère* (dit, désigne, marque, énonce, comme on voudra et il faudrait ici un autre « mot ») le blanc comme blanc *entre* les valences, l'hymen qui les unit et les discerne dans la série, l'espacement « des blancs » qui « assument l'importance ». Le blanc dès lors (est) la totalité, fût-elle infinie, de la série polysémique, *plus* l'entr'ouverture espacée, l'éventail qui en forme le texte. Ce *plus* n'est pas une valence de plus, un sens qui enrichirait la série polysémique. Et comme il n'a pas de sens, il n'est pas le blanc propre, l'origine transcendante de la série; c'est pourquoi sans pouvoir être un sens signifié ou représenté, on dirait dans un discours classique qu'il a toujours un délégué, un représentant dans la série : comme le blanc est la totalité polysémique des blancs *plus* le lieu d'écriture (hymen, espacement, etc.) où se produit cette totalité, ce *plus* aura, par exemple, dans le blanc de la page ou de la marge, un de ces représentants sans représenté. Mais pour les raisons que nous venons de dire, il ne peut être question de faire de tel représentant, par exemple le blanc de la page d'écriture, le signifié ou le signifiant fondamental de la série. Chaque signifiant de la série est plié à l'angle de cette remarque. Les signifiants « écriture », « hymen », « pli », « tissu », « texte », etc., n'échappent pas à cette loi commune et seule une stratégie conceptuelle peut momentanément les privilégier en tant que signifiants *déterminés* voire en tant que *signifiants*, ce qu'à la lettre ils *ne sont plus*.

Ce non-sens ou non-thème de l'espacement qui met les sens en rapport les uns avec les autres (les sens « blanc » et les autres), les empêchant aussi de se rejoindre jamais, aucune *description* ne peut en rendre compte. Il s'ensuit, premièrement, qu'il n'y a pas de description, en particulier chez Mallarmé : nous avons vérifié sur un ou deux exemples que Mallarmé feignait de décrire « quelque chose » dès lors qu'il décrivait *de surcroît* l'opération d'écriture (« Il y a à Versailles des boiseries à rinceaux... »). Il s'ensuit, deuxièmement, qu'une description sémantique des « thèmes », en particulier chez Mallarmé, échoue toujours au bord de ce *plus* ou *moins* de thème qui fait qu'« il y a » un texte, soit une lisibilité sans signifié (qu'on décrètera, dans le recul de l'effroi, illisibilité) : un indésirable qui renvoie le désir à lui-même.

Si la polysémie est infinie, si nous ne pouvons la maîtriser comme telle, ce n'est donc pas qu'une lecture finie ou une écriture finie reste incapable d'épuiser une surabondance de sens. Sauf à déplacer le concept philosophique de finitude, à le reconstituer selon la loi et la structure du texte : que le blanc, tel l'hymen, se re-marque toujours comme disparition, effacement, non-sens. La finitude devient alors infinitude, selon une identité non-hegelienne : par une interruption qui suspend l'équation de la marque et du sens, le « blanc » marque chaque blanc (celui-ci plus tout autre), la virginité, la frigidité, la neige, le voile, l'aile du cygne, l'écume, le papier, etc., *plus* le blanc qui permet la marque, en assure l'espace de réception et de production. Ce « dernier » blanc (ou aussi bien ce « premier » blanc) n'est ni avant ni après la série. On peut aussi bien le soustraire de la série (en quoi on le déterminerait comme un manque à passer sous silence) ou l'ajouter en surnombre au nombre, fût-il infini, des valences « blanc », soit comme un blanc accidentel, un déchet inconsistant dont la « consistance » apparaîtra mieux plus loin, soit comme un autre thème que la série ouverte doit, libéralement, accueillir, soit encore comme un espace transcendantal de l'inscription. Jouant dans cette structure différential-supplémentaire, toutes les marques doivent s'y plier, recevoir le pli de ce blanc. Le blanc se plie, est (marqué d'un) pli. Il ne s'expose jamais à plate couture. Car le pli n'est pas plus un thème (signifié) que le blanc et si l'on tient compte des effets de chaîne et de rupture qu'ils propagent dans le texte, rien n'a plus simplement la valeur d'un thème.

Il y a plus. Le « blanc » supplémentaire n'intervient pas seulement dans la série polysémique des « blancs », mais aussi *entre* les sèmes de toute série comme *entre toutes* les séries sémantiques. Il empêche ainsi tout sérialité sémantique de se constituer, de se fermer ou de s'ouvrir simplement. Non qu'il y fasse obstacle : c'est encore lui qui libère des effets de série, *fait prendre*, en se démarquant, des agglomérats — pour des substances. Si le thématisme ne peut en rendre compte, c'est qu'il surévalue le *mot* et confine le *latéral*.

Dans la taxinomie des « blancs », Richard distinguait en effet des valences *principales*, désignées par des concepts abstraits ou des noms d'essences générales (« jouissance du vierge, douleur de l'obstacle et de la frigidité, bonheur d'une ouverture, d'une liberté, d'une médiation ») et des valences *latérales* exemplifiées par des

choses sensibles, permettant de « passer de l'azur à la vitre, au papier blanc, au glacier, au pic neigeux, au cygne, à l'aile, au plafond, sans oublier les embranchements latéraux [...] du glacier à l'eau fondue, au regard bleu et au bain amoureux; du papier blanc au noir qui le recouvre et qui le scinde; du plafond au tombeau, au prêtre, au sylphe, à la mandore »). Cela laisse supposer qu'une hiérarchie ordonne les thèmes latéraux aux thèmes principaux et que les premiers ne sont que les figures sensibles (métaphores ou métonymies) des seconds qu'on pourrait *proprement concevoir*, dans leur sens propre. Or sans même en appeler à la loi générale de supplémentarité textuelle qui disloque toute propriété, on peut se contenter d'opposer à cette hiérarchie telle remarque latérale de Richard (« C'est bien la multiplicité des relations latérales qui crée ici l'essence du thème », note de la p. 28). Et puisqu'il n'y a jamais, textuellement, que de la silhouette, on peut opposer à toute conception frontale du thème le *biais* de l'écriture mallarméenne, le *bifax* sans cesse remarqué de son *double jeu*. Une fois de plus : « ... ce sera la Langue dont voici l'ébat.

« Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valent pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence.

« Le débat — que l'évidence moyenne nécessaire dévie en un détail, reste de grammairiens. » Ailleurs, traduit : « Il y a un silence à double face » (p. 210).

La grammaire du *biais* et de la *contingence* ne traite plus seulement des associations latérales de thèmes, de sèmes dont l'unité constituée, apaisée, polie aurait pour signifiant la forme du mot. Et de fait, le « rapport d'affinité » qui intéresse le thématicien relie des sèmes dont la face signifiante a toujours la dimension du mot, ou du groupe de mots reliés par le sens (ou le concept signifié). Le thématisme laisse nécessairement hors de son champ les « affinités » formelles, phoniques ou graphiques, qui n'ont pas la taille du mot, l'unité calme d'un signe verbal. Il néglige nécessairement, en tant que thématisme, le jeu qui désarticule le mot, le morcelle,

en fait travailler les parcelles « de biais comme contingence ». Mallarmé a certes été fasciné par les possibilités du *mot* et Richard le souligne justement (p. 528) mais ces possibilités ne sont pas d'abord ni seulement celles d'un corps propre, l'unité charnelle, « la créature vivante » (p. 529) unifiant miraculeusement le sens et le sensible dans une *vox*; c'est un jeu d'articulations morcelant ce corps ou le réinscrivant aussi bien dans des séquences qu'il ne commande plus. C'est pourquoi nous ne dirions pas du mot qu'il a « une *vie* bien à lui » (*ibid.*); et Mallarmé s'intéressait autant à la dissection du mot qu'à l'intégrité de sa vie propre. Dissection requise par la consonne autant que par la voyelle, le pur vocable; non moins par l'ossature différentielle que par la plénitude soufflée. Sur la table, sur la page, Mallarmé traite le mot comme un mort *aussi bien que* comme un vivant. Et comment séparer ce qu'il dit de la science du langage dans *les Mots anglais* de ce qu'il fait ailleurs :

« Les mots, dans le dictionnaire, gisent, pareils ou de dates diverses, comme des stratifications : vite je parlerai de couches. [...] A toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphthongues, comme une chair; et, dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer. Etc., etc., etc. Si la vie s'alimente de son propre passé, ou d'une mort continuelle, la Science retrouvera ce fait dans le langage : lequel, distinguant l'homme du reste des choses, imitera encore celui-ci en tant que factice dans l'essence non moins que naturel; réfléchi, que fatal; volontaire, qu'aveugle » (p. 901).

C'est pourquoi il est difficile de souscrire au commentaire que donne Richard de la phrase des *Mots anglais* (« nous présente... à disséquer ») au moment même où il reconnaît que le thématisme s'arrête devant le travail formel de Mallarmé, ici le travail phonétique : « Pour bien connaître l'orientation profonde d'un poète, il faudrait peut-être tenter une phénoménologie phonétique de ses mots clefs. A défaut de cette étude, sachons reconnaître dans le mot le mystère d'une chair joint au bonheur d'une structure : union qui suffit à faire de lui un système complet et clos, un microcosme » (p. 529). Il est difficile d'y souscrire : 1. parce qu'une phénoménologie phonétique devrait toujours, en tant que telle, reconduire à des plénitudes ou à des présences intuitives et non à des

différences phoniques ; 2. parce que le mot ne saurait être un système complet ni un corps propre ; 3. parce que, nous avons tenté de le démontrer, il ne saurait y avoir de mots clefs ; 4. parce que le texte de Mallarmé travaille aussi bien sur des différences graphiques (au sens étroit et courant) que sur des différences phoniques.

Loin d'être le seul, le jeu de la rime est sans doute l'un des plus remarquables exemples de cette production d'un signe nouveau, d'un sens et d'une forme, par le « deux-à-deux » (cf. Richard, *op. cit.*, passim) et l'aimantation de deux signifiants ; production et aimantation dont la nécessité s'impose contre la contingence, l'arbitraire, le hasard sémantique, ou plutôt sémiologique. Cette opération est celle du vers dont Mallarmé, nous y reviendrons, généralise le concept, elle ne se limite pas à la rime (« Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité [...] » (p. 858). Le biais de Mallarmé se travaille aussi bien à la lime⁴⁶. Le « mot total et neuf, étranger à la langue » : par cette différence (signifiante), il est bien l'effet d'une transformation ou d'un déplacement du code, de la taxinomie constituée (« neuf, étranger à la langue ») ; et il est bien, dans sa nouveauté, son altérité, constitué de parties empruntées à la langue (ancienne, si l'on veut) et auxquelles il ne se réduit pas (« total »). Mais aucun émerveillement devant cette production poétique du sens neuf ne doit faire oublier — et la lecture de Mallarmé nous le rappellerait assez — que travaillant sur la langue, le mot total, neuf, étranger à la langue y retourne aussi, recompose avec elle selon de nouveaux réseaux de différences, se laisse encore morceler, etc., bref, ne devient pas un maître-mot, l'intégrité enfin assurée d'un sens ou d'une vérité⁴⁷. L'« effet » (au sens mallarméen

46. « Du lat. *lima*, qui se rapporte à *limus*, oblique, à cause de l'obliquité ou de la courbure des dents de la lime » (Litttré, à qui nous ne demandons ici rien moins qu'une étymologie).

47. C'est du moins à partir de cette hypothèse que nous interrogerions certaines formules des remarquables analyses que Richard intitule *Formes et moyens de la littérature* (ch. x). Par exemple celles-ci, s'agissant du « mot neuf » : « ce mot est neuf parce qu'il est total, et il semble étranger à notre langue parce que restitué à la langue primordiale dont la nôtre n'est qu'un écho déchu » [...] *Neuf*, qui est de l'originel recréé, c'est-à-dire sans doute de l'éternel (p. 537.) « Au pessimisme du mot succède donc chez Mallarmé un merveilleux optimisme du vers et de la phrase, qui n'est d'ailleurs

de ce mot : « peindre, non la chose mais l'effet qu'elle produit ⁴⁸ ») de totalité et de nouveauté ne soustrait pas le mot à la différence et au supplément; elle ne l'exempte pas de la loi du biais pour nous le donner de face, la sienne, la seule.

Dans la constellation des « blancs », la place d'un contenu sémique reste quasiment vide : celle du sens « blanc » en tant qu'il est référé au non-sens de l'espacement, au lieu où n'a lieu que le lieu. Mais cette « place » est partout, ce n'est pas un site fixe et déterminé,

qu'une confiance dans la puissance inventrice, ou rédemptrice, de l'esprit » (p. 544). « Ce qui s'écoule ici, sous forme d'étoffe déversée, du coffret spirituel entrouvert, c'est en effet la sûre révélation d'un sens » (p. 546).

La valeur de virginité (nouveauté, intégrité, etc.) étant toujours surimprimée de son contraire, il faut sans cesse la soumettre — elle le ferait d'ailleurs d'elle-même — à l'opération de l'hymen. La « présence » des mots « intégrité », « nativité », « ingénuité », etc., dans le texte de Mallarmé ne peut être lue comme une valorisation simple, simplement positive. Les évaluations (optimisme/pessimisme) passent immédiatement l'une dans l'autre, selon une logique qu'en d'autres lieux Richard décrit dans sa plus grande complexité : jusqu'au moment du moins où par une décision régulièrement répétée, l'indécidable, l'inédit de cette logique ou de cette poétique « presque impraticable » (p. 552), etc., sont reconstitués en contradiction dialectique qu'il faut dépasser (p. 566), que Mallarmé aurait voulu dépasser par « une parfaite forme synthétique » (le Livre) (p. 567), par l'affirmation, en creux, d'un centre de vérité, par l'aspiration vers une unité, une vérité, « le bonheur d'une vérité à la fois active et close » (p. 573), etc.

48. Lettre à Cazalis (1864, *Correspondance*, p. 137) : « J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation. » A cette date, la première interprétation de la « poétique très nouvelle » se formule dans une langue naïvement sensualiste et subjectiviste. Mais l'exclusion est sûre : la langue poétique ne sera pas la description ou l'imitation ou la représentation de la chose même, de quelque référent substantiel ou de quelque cause première, et elle ne devra pas *se composer* de mots comme d'unités substantielles, atomiques, précisément indécomposables ou in-composables. Cette lettre (qu'il faudrait naturellement interpréter avec la plus grande prudence, sans céder à la téléologie rétrospective, etc.) semble en tout cas écarter, en vertu de cette nouvelle poétique, qu'une chose ou une cause soient en dernière instance signifiées par un texte. (« Il n'y a pas de sens vrai d'un texte », disait Valéry; et à propos de Mallarmé : « Mais on y voit au contraire se prononcer la tentative la plus audacieuse et la plus suivie qui ait jamais été faite pour surmonter ce que je nommerai l'intuition naïve en littérature. ») Mais, dira-t-on, la « sensation » ou l'« intention » n'occupent-elles pas ici la place vacante du référent, cette fois à *exprimer* plutôt qu'à *décrire*? Sans doute, sauf si, à les opposer radicalement à *la chose*, avec tous ses prédicats, ce que fait Mallarmé, un discours et une pratique, une écriture, les déplacent autrement.

Comme presque tous les textes que je cite (et c'est pourquoi je ne le signale pas chaque fois) cette lettre est autrement commentée par Richard (p. 541).

non seulement, comme nous l'avons déjà noté, parce que l'espace-ment signifiant doit toujours se reproduire (« Indéfectiblement le blanc revient ») mais parce que l'affinité sémique, métaphorique, thématique, si l'on veut, entre le contenu « blanc » et le contenu « vide » (espacement, entre, etc.) fait que chaque blanc de la série, chaque blanc « plein » de la série (neige, cygne, papier, virginité, etc.) est le trope du blanc « vide ». Et réciproquement. La dissémination des blancs (nous ne dirons pas de la blancheur) produit une structure topologique qui circule infiniment sur elle-même par le supplément incessant d'un tour de trop : *plus* de métaphore, *plus* de métonymie. Tout devenant métaphorique, il n'y a plus de sens propre et donc plus de métaphore. Tout devenant métonymique, la partie étant chaque fois plus grande que le tout, le tout plus petit que la partie, comment arrêter une métonymie ou une synecdoque ? Comment arrêter les *marges* d'une rhétorique ?

S'il n'y a ni sens total ni sens propre, c'est que le blanc *se plie*. Le pli n'est pas un accident du blanc. Dès que le blanc (est) blanc, (se) blanchit, dès qu'il (y) a quelque chose à voir (ou à ne pas voir) avec une *marque* (c'est le même mot que *marge* et que *marche*), soit que le blanc (se) marque (la neige, le cygne, la virginité, le papier etc.) ou (se) dé-marque (l'entre, le vide, l'espacement etc.), il se re-marque, se marque deux fois. Il se plie autour de cette étrange limite. Le pli ne lui survient pas du dehors, il est à la fois son dehors et son dedans, la complication selon laquelle la marque supplémentaire du blanc (espacement asémique) s'applique à l'ensemble des blancs (pleins sémiques), plus à soi-même, pli sur soi du voile, tissu ou texte. En raison de cette application que rien n'aura précédée, il n'y aura jamais de Blanc majuscule ou de théologie du Texte⁴⁹. Et pourtant la place structurale de ce leurre théologique est prescrite : le supplément de marque produit par le

49. Si le blanc étend à la fois la marque et la marge du texte, on n'a pas à privilégier la blancheur de ce que nous croyons proprement connaître sous le nom de page ou de papier. Les occurrences de ce dernier blanc sont moins nombreuses (par exemple dans *Mimique*, *Deuil*, comme aux pages 38, 523, 872, 900, etc.), que d'autres, blanc de tous les tissus, des vols de l'aile ou de l'écume, des sanglots, des jets d'eau, des fleurs, des femmes, des nudités de la nuit, de l'agonie, etc. Le blanc de l'espacement passe entre tous les autres et il se remarque dans le mot *spacieux*, qu'il intervienne directement (« quels élans et si plus spacieux... » p. 312 ; « ici intervient l'illusion spacieuse » p. 404 ; cf. aussi pp. 371, 404, 649, 859, 860, 868, etc.), ou par figure.

travail textuel, tombant hors du texte, comme un objet indépendant, sans autre origine que lui-même, trace redevenue présence (ou signe), est inséparable du désir (de réappropriation ou de représentation). Ou plutôt, elle le fait naître et l'entretient en s'en séparant.

Le pli (se) plie : son sens s'espace d'une double marque, au creux de laquelle un blanc se plie. Le pli est à la fois la virginité, ce qui la viole, et le pli qui n'étant ni l'un ni l'autre et les deux à la fois, indécidable, *reste* comme texte, irréductible à aucun de ses deux sens. « Le pliage [...] vis-à-vis de la feuille imprimée grande », l'« intervention du pliage ou le *rythme*, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure », « le repliement du papier et les dessous qu'il installe, l'ombre éparse en noirs caractères » (p. 379), « le repliement vierge du livre » (p. 381) ⁵⁰ telle est la forme fermée et féminine du livre, protégeant le secret de son hymen, « frêle inviolabilité » avant « l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession », avant « l'attentat qui se consomme ». Nous n'avons jamais été si près de *Mimique* et la féminité du livre vierge est sûrement suggérée par la place et la forme du verbe « prête », tout près de s'offrir comme un adjectif à une copule sous-entendue (« Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigne la tranche rouge des anciens tomes »). Renversement du masculin sur le féminin, toute l'aventure de la différence sexuelle. L'angle secret du pliage est aussi d'un « minuscule tombeau ».

Mais du même coup, si l'on peut dire, le pli interrompt la virginité qu'il marque comme virginité. Pliée sur son secret (rien n'est plus vierge mais rien plus volé et violé, en soi-même déjà, qu'un secret), elle perd la simplicité lisse de sa surface. Elle diffère d'avec soi, *avant* même que le coupe-papier n'écarte les lèvres du livre ⁵¹. Elle se divise d'elle-même, comme l'hymen. Mais après coup, elle reste encore ce qu'elle était, vierge, avant, devant le couteau brandi (« Voici, dans le cas réel, que pour ma part, cependant, au sujet de

50. J'ai souligné. « Oui, le Livre ou cette monographie qu'il devient d'un type (superposition des pages comme un coffret, défendant contre le brutal espace une délicatesse repliée infinie et intime de l'être en soi-même) suffit avec maints procédés si neufs analogues en raréfaction à ce qu'a de subtil la vie » (p. 318).

51. Sur le jeu (anagrammatique, hyménographique) de *livre* et de *lèvres*, lire, dans *Crayonné au théâtre*, le développement ouvert sur la Salle, la Scène et le « mime absent » (pp. 334-335).

brochures à lire d'après l'usage courant, je brandis un couteau, comme le cuisinier égorgueur de volailles ». Après la consommation, plus que jamais pliée, elle transforme l'acte perpétré en simulation, en « simulacre barbare ». L'intact est remarqué par la marque qui reste intacte, texte immarcescible, à la limite de la marge : « Les plis perpétueront une marque, intacte, convient à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître » (p. 381).

Perpétuel, le viol avait toujours eu lieu déjà et n'aura, *néanmoins*, jamais été perpétré. C'est qu'il aura toujours été pris dans le pli de quelque voile où se déjoue toute vérité.

En effet : si tous les « blancs » s'ajoutent le blanc comme espace-ment de l'écriture, les « blancs » qui assument l'importance, c'est toujours par le relais signifiant de la toile ou de la voile blanche, tissu plié et piqué, surface d'application de toute marque, page de papier où se propage la plume ou l'aile (« Notre si vieil ébat triomphal du grimoire, / Hiéroglyphes dont s'exalte le millier / A propager de l'aile un frisson familial ! » (p. 71)⁵². Les blancs s'appliquent toujours, directement ou non, à quelque tissage : c'est « le blanc souci de notre toile » (*Salut*), « la blancheur banale des rideaux » (*Les fenêtres*), le blanc des *Albums* (où « reflet blanc » rime avec *semblant*) et des *éventails* (« ... laine / ... troupeau blanc »), du drap de lit ou du drap mortuaire, linceul (tendu dans plusieurs textes entre le « pli seul » de l'*Hommage* à Wagner et le vélin de l'*Ouverture* d'*Hérodias* (Elle a chanté, parfois incohérente, signe / Lamentable ! le lit aux pages de vélin, / Tel, inutile et si claustral, n'est pas le lin ! / Qui des rêves par plis n'a plus le cher grimoire, / Ni le dais sépulcral à la déserte moire, ») dans lequel se drape le livre (« Le beau papier de mon fantôme / Ensemble sépulcre et linceul / Vibre d'immortalité, tome / A se déployer pour un seul », p. 179) ou le Poète (« L'éclair du glaive, ou, blanc songeur, il a la chape, [...] Dante, au laurier amer, dans un linceul se drape, / Un linceul... » (p. 21) glacé comme le papier, frigide (qui rime, dans telle dédicace, avec Gide : « Attendu qu'elle y met du sien / Vous feuillets de papier frigide / Exaltez-moi musicien / Pour l'âme attentive de Gide. » (p. 151). Ces voiles, toiles, pages sont à la fois le fond et la forme, le fond et la figure, passant alternativement l'un dans l'autre, tantôt

52. « Sois, Louys, l'aile qui propages/A quelque altitude ces Pages » (p. 151).

l'exemple figurant l'espace blanc de leur inscription, ce qui s'y découpe, tantôt le fond sans fond sur lequel ils s'enlèvent. Blanc sur blanc. Le blanc se colore de blanc supplémentaire, d'un blanc en surnombre qui devient, comme dans *Nombres*, un blanc ouvert au carré, blanc qui s'écrit, se noircit de lui-même, faux vrai sens blanc, sans blanc, qui ne se laisse plus compter ou totaliser, s'escompte et se décompte à la fois, déplace indéfiniment la marge et déjoue ce que Richard appelle l'« aspiration unitaire du sens » (p. 542) ou la « sûre révélation du sens » (p. 546). Le voile blanc qui passe entre les blancs, l'espacement qui assure l'écart et le contact, permet sans doute de voir les blancs, les détermine. Il ne pourrait donc se lever qu'en nous aveuglant à mort, c'est-à-dire en se fermant ou en se crevant. Mais inversement, s'il ne se levait pas, si l'hymen restait scellé, l'œil ne s'ouvrirait pas plus. L'hymen n'est donc pas la vérité de dévoilement. Il n'y a pas d'*aletheia*, seulement un clin de l'hymen. Une chute rythmée. Une cadence *inclinée*.

La « sûre révélation du sens » dont l'*Univers imaginaire de Mallarmé* nous propose le rêve, ce serait donc un hymen sans pli, pur dévoilement sans brisure, « bonheur d'expression » et mariage sans différence. Dans ce bonheur qui ne ferait pas un pli, y aurait-il encore une « expression », sinon un texte ? Y aurait-il plus qu'une simple parousie du sens ? Non que, hors de telle parousie, la littérature soit un malheur de l'expression, une inadéquation romantique entre le sens et l'expression. Il ne s'agit sans doute ici ni de bonheur ni de malheur de l'expression parce qu'il n'y a plus d'expression, du moins au sens courant du mot. Sans doute l'hymen est-il aussi une de ces « figures bénéfiques » auxquelles « l'opposition du clos et de l'ouvert aboutit » et « à l'intérieur desquelles ces deux besoins contradictoires trouvent à se satisfaire tous deux, simultanément ou successivement : par exemple l'éventail, le livre, la danseuse... » (pp. 26-27). Mais tel bonheur dialectique ne rendra jamais compte d'un texte. S'il y a du texte, si l'hymen se constitue en trace textuelle, s'il en reste, c'est parce que son indécidabilité le coupe (l'empêche de dépendre) de chaque, donc de tout signifié, antithétique ou synthétique⁵³. Sa textualité ne serait pas irréductible si, par la nécessité

53. Il faudrait citer tout entières — et peut-être en discuter certains moments spéculatifs — les analyses que R. G. Cohn réserve à ce qu'il appelle l'« antisynthèse » et le « schéma tétrapolaire » de Mallarmé (*op. cit.*, pp. 41-42 et Appendice 1).

de son fonctionnement, il ne se passait pas (privation et / ou indépendance : l'hymen, c'est la structure du *et / ou*, entre *et / ou*) de sa recharge de signifié, dans le mouvement où il saute de l'un à l'autre. En quoi *stricto sensu*, ce n'est pas un signe ou un « signifiant ». Et puisque tout ce qui (devient) trace le doit à la structure en propagation de l'hymen, un texte ne sera jamais fait de « signes » ou de « signifiants ». (Cela ne nous a pas empêché, bien sûr, d'utiliser par commodité le mot « signifiant » pour désigner dans l'ancien code ce qui de la trace se coupe du sens ou du signifié.)

Il nous faut maintenant tenter d'écrire le mot *dissémination*.

Et d'expliquer pourquoi, avec le texte de Mallarmé, on a toujours quelque peine à suivre.

S'il n'y a donc pas d'unité thématique ou de sens total à se réapproprier au-delà des instances textuelles, dans un imaginaire, une intentionnalité ou un vécu, le texte n'est plus l'expression ou la représentation (heureuse ou non) de quelque *vérité* qui viendrait se diffracter ou se rassembler dans une littérature polysémique. C'est à ce concept herméneutique de *polysémie* qu'il faudrait substituer celui de *dissémination*.

Selon la structure de supplémentarité, ce qui s'ajoute serait donc toujours un blanc ou un pli : l'addition le cède à une sorte de division ou de soustraction multipliée qui s'enrichit de zéros en s'essouffant vers l'infini, le plus et le moins n'étant séparés / unis que par l'infime inconsistance, le presque rien de l'hymen. Ce jeu de l'unité entière excroissante en zéros, « sommes, par cent et au-delà », Mallarmé le prouve au titre de *Or* (expert qu'il fut de l'alliage, dans l'alchimie littérale de tel signifiant ironique et précieux, des vertus sensibles, phonétiques, graphiques, logiques, syntaxiques, économiques, pierre où se croisent (*Magie*) les « deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique » (p. 399; cf. aussi p. 656) :

« OR

[...] Le numéraire, engin de terrible précision, net aux consciences, perd jusqu'à un sens.

[...] notion de ce que peuvent être des sommes, par cent et au-delà [...] L'incapacité des chiffres, grandiloquents, à traduire, ici relève d'un cas; on cherche, avec cet indice que, si un nombre se majore et recule, vers l'improbable, il inscrit plus de zéros :

signifiant que son total équivaut spirituellement à rien, presque ⁵⁴. »

54. OR, qui se condense ou se monnaie sans compter dans l'enluminure d'une page. Le signifiant OR (O + R) y est distribué, éclatant, en pièces rondes de toutes tailles : « dehORs », « fantasmagORiques », « trèsOR », « hORizon », « majORE », « hORs », sans énumérer les O, les zéROs, inverse nul de l'OR, nombre de chiffres arrondis et régulièrement alignés « vers l'improbable ». Se référant par simulacre à un fait — tout paraît rouler sur le scandale de Panama (« Tels sont les faits » dit la première version qui n'a pas encore effacé son référent, « l'effondrement de Panama ». J'en étudierai ailleurs le travail) —, cette page, moins de trente-trois lignes, semble du moins garder l'or comme signifié principal, comme thème général. Or, donnant le change, c'est le signifiant qu'elle traite, et sur toute la portée de ses registres, telle que Mallarmé en illustre, ici et ailleurs, l'orchestration. Car le thème s'ajoute encore, fût-il présent en tant que tel, à l'ordre du signifiant : non pas la substance métallique, la chose même de l'« or sans phrase » mais le métal comme signe monétaire, le « numéraire », « signifiant que son total équivaut spirituellement à rien, presque », et qui « perd jusqu'à un sens ». (p. 398).

Ensemble monté dans le cadre d'un tableau, semblant de description, paysage fictif de « fantasmagoriques couchers du soleil » dont le jeu de lumières déjà, arrêterait sur l'ombre de ses ors, indéfiniment, le regard. Telles « avalanches d'or » (p. 33) défient méthodiquement toute phénoménologie, toute sémantique, toute psychanalyse de l'imagination matérielle. Elles déjouent systématiquement les oppositions du syntactique et du sémantique, de la forme et du fond, du fond et de la figure, de la figure et du propre, de la métaphore et de la métonymie. Il faut en annoncer la démonstration, au titre de khryse et de fils d'or.

Or, l'ascendant d'*Igitur* vient, logiquement, avant la conséquence mais en marque aussi, ascendance étymologique, l'heure(bora, ce qui donne une lecture des « heures » et des « ors » d'*Igitur* mais aussi de tous les *encor(es)* mallarméens, qu'ils riment ou non avec or : *banc horam*) : « ... une éclipse : or, telle est l'heure, car voici Pierrot... » (p. 751). Or, ce nom substantif, cet adverbe de temps, cette conjonction logique, coup de dés de la langue, on sait comment la syntaxe mallarméenne en organise non seulement la polysémie, la polygraphie et la polyphonie orchestrale, mais surtout l'excentricité hors ligne et la suspension brillante. Trois exemples entre tant d'autres. Dans la première version : « or, parce qu'il ne comprendrait pas, on la différera toujours ». *Crayonné au théâtre* : « Apitoyé, le perpétuel suspens d'une larme qui ne peut jamais toute se former ni choir (encore le lustre) scintille en mille regards, or, un ambigu sourire dénoue la lèvre [...] au long du labyrinthe de l'angoisse que mène l'art — vraiment non pour m'accabler comme si ce n'était assez de mon sort, spectateur assistant à une fête; mais me replonger, de quelque part, dans le peuple... » (p. 296). *Quant au Livre* (toujours associé, nous le verrons dans un instant, à l'or) : « Or —

Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice... » (p. 379).

La limite du thématisme, on pourra le vérifier une fois de plus sur texte (je ne le ferais pas ici), n'est jamais aussi éclatante que dans le cas de « or », et non seulement parce que la dissémination se confirme de l'affinité entre la semence et cette très précieuse substance, parce que la dispersion s'y consume dans le Livre (« cendres-ortotal- » 32 (A)), mais d'abord parce que ce signifiant « perd jusqu'à un sens », se laisse ainsi exténué, dévaluer, miner. Plus de nom.

Autre veine — à suivre — l'or colore l'heure de tous les couchers, près de tous les « lits » de Mallarmé; il en déverse aussi toutes les musiques : « les ors de coucher », de *Petit Air*, « ... un or/Agonise selon peut-être le décor/Des licornes.../...encor... » du *Sonnet en Yx* (où il alterne les plis de sa rime avec ceux du ptyx), la fin des « après-midi

de musique », « un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir... » de *Mimique*. Fin de course du soleil, après-midi, l'or répète et redouble, après minuit, l'aurore et l'horreur. Il rime toujours (rythme ou fait nombre) avec elles. « Ce lever de lune or... » (p. 109) ferme toujours — une marche. Un livre : « O fermoirs d'or des vieux missels ! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus ! » (p. 257). Une mine ou un tombeau : « ... à l'étoile nacrée de leur nébuleuse science tenue d'une main, et à l'étincelle d'or du fermoir héraldique de leur volume de l'autre ; du volume de leurs nuits » (*Igitur*, p. 437).

Or — impur — il n'aura été, simplement, ni la densité pleine d'une matière sensible (musique aussi bien ou rayon, « traits d'or vibratoire », p. 334), ni l'alliage transparent d'une conjonction logique. Or en fusion. Temps d'or, ni sensible, ni intelligible, pas même, donc, un signe, signifié ou signifiant, au moins autant « Il Signor », « qui s'ignore » (rimant, dans les *Triolets*, avec « signe, or », p. 186) que signe-or, il est toujours enchâssé selon la double syntaxe d'une orfèvrerie et d'une horlogerie, dans l'antre doré d'une glotte (*glossa* a pu signifier *lingot d'or* et Littré note que « l'ancienne étymologie, qui tire *lingot* du latin *lingua*, à cause de sa forme, demeure toujours possible. » Entendre, voir, lire : « Cent affiches s'assimilant l'or inconnu des jours, trahison de la lettre... » (p. 288).

A-t-on remarqué (« enfouis / Sans fin dans des savants abîmes éblouis, / Ors ignorés... » p. 47) que le premier paragraphe d'*Igitur* (*le Minuit*) allie les mots « heure », « or », « orfèvrerie », et relit « le hasard infini des conjonctions » ? « Certainement subsiste une présence du Minuit. L'heure n'a pas disparu par un miroir, ne s'est pas enfouie en tentures, évoquant un ameublement par sa vacante sonorité. Je me rappelle que son or allait feindre en l'absence un joyau nul de rêverie, riche et inutile survivance, sinon que sur la complexité marine et stellaire d'une orfèvrerie se lisait le hasard infini des conjonctions.

« Révélateur du Minuit, il n'a jamais alors indiqué pareille conjoncture, car voici l'unique heure [...] j'étais l'heure qui doit me rendre pur. »

« Son or » suit de près « vacante sonorité ». « Or » est plus d'une fois précédé de l'adjectif possessif « son » : ce qui donne en effet « sonore », transforme, par pression latérale et inconsciente, l'adjectif possessif en nom, le *son* or, et le nom en adjectif, le son or.

Le « son or » re-marque le signifiant or (signifiant phonique : de la conjonction ou du nom, lequel est aussi le signifiant de la substance ou du signifiant métallique, etc.) mais aussi la musique. Ce qui va de soi puisque la musique, pour Mallarmé, est presque toujours d'or, et que or est réduit par ce jeu à la vacante sonorité — au décor hasardeux — d'un signifiant. Ainsi : « Sur les crédençes, au salon vide : nul ptyx, / Aboli bibelot d'inanité sonore, / (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore). / Mais proche la croisée au nord vacante, un or / Agonise selon peut-être le décor / Des licornes... » ou encore, *Mimique* : « ... un orchestre ne faisant avec son or, des frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue... ».

On conférera les « or » divers de la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam : le « blason d'or » et la « trame d'or » y sont exposés sous « le coucher héraldique du soleil » et d'étranges conjonctions y surchargent la « joaillerie » : « or un tel enfantin et puissant amalgame... » (p. 483) « or voici, tant la surcharge le muait en palimpseste ou, je dois dire, l'usure en oblitérait la teneur, que ne se présentait rien de déchiffrable » (p. 486, cf. aussi pp. 497-500). De même, dans *La chevelure*, annonçant « le joyau de l'œil » et « l'exploit / De semer le rubis » : Mais sans or soupérer que cette vive nue... » (p. 53). Comment les catégories de la rhétorique classique rendraient-elles compte de ces déplacements ?

A l'hymen œdipien, au « hasard infini des conjonctions » et de la « conjoncture », dans l'or d'*Igitur*, répond « cette conjonction suprême avec la probabilité » du *SI* ou

Pourquoi ce presque-rien perd-il l'éclat du phénomène? Pourquoi n'y a-t-il pas de phénoménologie de l'hymen? Parce que l'autre où il se replie, aussi peu pour s'y cacher que pour s'y dénuder, est aussi un abîme. Dans le repli du blanc sur le blanc, le blanc se colore lui-même, devient à lui-même, de lui-même, s'affectant à l'infini, son propre fond incolore, toujours plus invisible. Non qu'il s'éloigne, comme l'horizon phénoménologique d'une perception : c'est en s'inscrivant en lui-même indéfiniment, marque sur marque, qu'il multiplie et complique son texte, texte dans le texte, marge dans la marque, l'une dans l'autre indéfiniment répétée : abîme.

Or — la pratique de l'écriture en abîme, n'est-ce pas ce dont la critique thématique — et sans doute la critique — en tant que telle — ne pourra jamais rendre à la lettre compte? L'abîme n'aura jamais l'éclat du phénomène parce qu'il devient noir. Ou blanc. L'un et/ou l'autre au carré de l'écriture. Il (se) blanchit dans l'inclinaison d'*Un coup de dés*.

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
CIRCONSTANCES ÉTERNELLES
DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étaie

furieux

sous une inclinaison

plane désespérément

d'aile

la sienne

par

du *Comme SI* dans « *Un coup de dés* ». Dès lors — si, d'un seul coup, l'on constelle avec la place si puissante du SI mallarméen les jeux du *Or* et du *Donc*, une phrase infinie se dispose, se suspend entre SI, OR, DONC, renversant aussi bien son ordre d'*Igitur* à *Un coup de dés*. (Peut-on conclure, comme le fait J. Scherer [au cours d'un chapitre qu'il consacre dans sa thèse à *La conjonction* sans nommer aucun de ces trois « mots »] que « la conjonction attirera peu son attention » (celle de Mallarmé, *op. cit.*, p. 127) et qu'elle « joue un rôle peu important » (p. 287)?

Or — singulier pluriel, ainsi sonnent l'heure et l'espèce au trébuchet de Mallarmé.

LA DISSÉMINATION

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bonds
très à l'intérieur résume
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative
jusqu'à adapter
à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque
d'un bâtiment
penché de l'un ou l'autre bord...

Ainsi reconstitué en chacune de ses mailles, l'hymen encore fait écho de toute part. Réfléchissant par exemple *A la nue accablante tu*. A répéter quelques fragments, à entendre ce qui d'un bord à l'autre résonne, à compter les A, blancs comme l'écume, voici peut-être ce que l'hymen aura toujours disséminé (« lancé dans des... ») : le SPERME, lave brûlante, lait, écume ou bave de la liqueur séminale. Je souligne quelques lettres, donc, réservant aux A et aux Tu, comme à la forme du sonnet, quelque autre lecture :

« A LA NUE accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu
Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu
Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé
Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène »

Sans s'y épuiser, non plus que l'affirmation d'aucun texte, ce sonnet articule à la fois la scénographie et le syllabaire de la double séance. Laquelle s'y condense et déplace infiniment, plus qu'il ne faut pour la dépense d'un « commentaire ». La dissémination y écume assez le vol d'une semence, perte blanche et vaine où le

mât, pour qui le lit, s'abîme en perdition de voile et d'enfant. A/bo/lit. Le "*si blanc*".

Dans une démonstration qui ne laisse aucun doute, R. G. Cohn a reconstitué la chaîne qui relie le blanc à la semence, par directe attribution ou par la constellation sémique du lait, de la sève, des étoiles (qui riment si souvent avec voile) ou par la voie lactée qui inonde le "corpus" mallarméen⁵⁵. Et relire encore, « appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité [...] et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient [...] Virginité [...] divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre preuves nuptiales de l'Idée » (p. 387). Relire encore la lettre à Cazalis (1864) : « ... terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle » mais aussi quelques lignes plus bas : « Je ne toucherais plus jamais à ma plume si j'étais terrassé [...]. Hélas! le baby va m'interrompre. J'ai eu déjà une interruption, la présence de notre amie — envers qui, même, le démon de la perversité m'a poussé à être très amer, j'ignore pourquoi —. Puis il a fait de ces jours tristes et gris, où

Le poète noyé rêve des vers obscènes.

« J'en ai même écrit, mais je ne te les enverrai pas, parce que les pertes nocturnes d'un poète ne devraient être que des voies lactées, et que la mienne n'est qu'une vilaine tache. »

Et à Régner (septembre 1893) : « Je me refais aussi mes fonds et blanchis, en buvant du lait, ma cellule intérieure. »

Malgré l'apparence, le travail sans fin de la condensation et du déplacement ne nous reconduit pas, enfin, à la dissémination comme à son sens ultime ou à sa vérité première. L'émission n'est pas ici d'un message : l'épars de Mallarmé. Selon un schème que nous avons éprouvé quant à « entre », le quasi « sens » de la dissémination, c'est l'impossible retour à l'unité rejointe, réajointée d'un sens, la marche barrée d'une telle *réflexion*. La dissémination est-elle pour autant la *perte* d'une telle vérité, l'interdiction *négative* d'accéder à un tel signifié? Loin de laisser ainsi supposer qu'une substance vierge la précède ou la surveille, se dispersant ou s'inter-

55. *Op. cit.*, tr. fr. notamment pp. 137-139.

disant dans une négative seconde, la dissémination *affirme* la génération toujours déjà divisée du sens ⁵⁶. Elle — le laisse d'avance tomber.

56. Pas plus que la castration, la dissémination, qui l'entraîne, l'« inscrit », la relance, ne peut devenir un signifié originaire, central ou ultime, le lieu propre de la vérité. Elle représente au contraire l'affirmation de cette non-origine, le lieu vide et remarquable de cent blancs auxquels on ne peut donner sens, multipliant les suppléments de marque et les jeux de substitution à l'infini. Dans *Das Unheimliche*, Freud, plus attentif que jamais à l'ambivalence indécidable, au jeu du double, à l'échange sans fin du fantastique et du réel, du « symbolisé » et du « symbolisant », au procès de la substitution interminable, peut, sans contredire à ce jeu, en appeler et à l'angoisse de castration derrière laquelle ne se cacheraient aucun secret plus profond (*kein tieferes Geheimnis*), aucune autre signification (*keine andere Bedeutung*), et au rapport substitutif (*Ersatzbeziehung*), par exemple entre l'œil et le membre viril. La castration est ce non-secret de la division séminale qui entame la substitution.

N'oublions pas que dans *Das Unheimliche*, après avoir emprunté tout son matériau à la littérature, Freud réserve étrangement le cas de la fiction littéraire qui comprend des ressources supplémentaires de *Unheimlichkeit* : « Presque tous les exemples qui sont en contradiction avec ce que nous nous attendions à trouver sont empruntés au domaine de la fiction, de la poésie. Ainsi, nous en voilà avertis : il y a peut-être une différence à établir entre l'inquiétante étrangeté qu'on rencontre dans la vie (*das man erlebt*) et celle qu'on s'imagine simplement (*das man sich bloss vorstellt*) ou qu'on trouve dans les livres (*von dem man liest*) » (tr. fr. p. 203). « Ce qui est étrangement inquiétant dans la fiction, l'imagination, la poésie (*Das Unheimliche der Fiktion — der Phantasie, der Dichtung*) mérite, de fait, un examen à part » (p. 206). « ... la fiction peut créer de nouvelles formes du sentiment de l'inquiétante étrangeté qui n'existent pas dans la vie réelle (*die Fiktion neue Möglichkeiten des unheimlichen Gefühls erschafft, die im Erleben wegfallen würden*) [...] Les libertés de l'auteur et, à leur suite, les privilèges de la fiction pour évoquer et inhiber le sentiment de l'inquiétante étrangeté ne sauraient évidemment être épuisées par les précédentes remarques » (p. 209). (à suivre)

« y apparaissant alors comme moitié

deux moitiés d'une troupe »

[17(A)]

hémisphère

— et œil du monstre

qui les regarde —

mais quelque chose

leur manquant » [18(A)].

Comme Mallarmé (pp. 308-382 et ailleurs), Freud a rencontré l'énigme du papillon. Fixons-le, de quelques indices, pour le relire, peut-être, plus tard. C'est dans *l'Homme aux loups* : « la peur du papillon », « absolument analogue à la peur du loup : dans les deux cas, il s'agissait d'une peur de la castration ». « Il apprit encore qu'à l'âge de trois mois, il avait été si malade [...] que l'on avait déjà préparé son linceul [...] On s'en souvient : pour lui le monde s'enveloppait d'un voile, et la discipline psychanalytique ne nous autorise pas à penser que ces mots fussent dénués de sens et choisis au hasard. Le voile se déchirait, chose étrange, à une seule occasion : quand, à la suite d'un lavement, les matières passaient par l'anus. Alors, il se sentait bien de nouveau et voyait, pour un temps très court, le monde avec clarté. L'interprétation de ce voile fut tout aussi difficile que celle de la phobie du papillon. Il ne s'en tenait d'ailleurs pas au voile, le voile se volatilisait en une sensation de crépuscule, de « ténèbres » [en français dans le texte] et en d'autres choses insaisissables. Ce n'est que peu de temps avant de me quitter que mon patient se rappela avoir entendu dire qu'il était né « coiffé » [...] La coiffe est ainsi le voile qui le cache au monde et lui cache

On ne reviendra donc pas à la dissémination comme au centre de la toile. Mais comme au pli de l'hymen, au sombre blanc de l'ancre ou du ventre, au noir sur blanc du ventre⁵⁷, lieu de son émission éparse et de ses hasards sans retours, de son écart. On n'en remontera pas le « fil arachnéen ».

Une fois qu'on aura reconnu à toutes les toiles disséminées le pli de l'hymen, avec tout ce dont ce supplément est désormais tressé, on n'aura pas seulement lu les « Nubiles plis » du Tombeau de Verlaine, mais aussi la multiplication sans fin des plis, replis, reploiement, pliage, éploiement, déploiement. Chaque pli déterminé se plie à figurer l'autre (de la feuille au drap, du drap au linceul, du lit au livre, du lin au vélin, de l'aile à l'éventail, du voile à la danseuse, à la plume, au feuillet, etc.), et à re-marquer ce pli sur soi de l'écriture. On pourrait facilement vérifier sur la polysémie du pli la démonstration antérieure : sous la contrainte de la structure différential-supplémentaire, ajoutant ou retirant toujours un pli à la série, aucun thème du pli ne peut constituer le

le monde. Sa plainte à son sujet est au fond un fantasme de désir réalisé, elle le montre rentré dans le corps maternel [...] Mais que peut bien signifier le déchirement de ce voile symbolique qui, en son temps, fut un voile réel, au moment où l'intestin se vida après le clystère. [...] Quand le voile de la naissance se déchire, alors il voit le monde et il naît à nouveau. [...] La condition de cette seconde naissance est qu'un homme lui donne un clystère [...] Le fantasme d'une seconde naissance n'était donc ici qu'une édition tronquée et censurée des fantasmes de désir homosexuel [...] La déchirure du voile est analogue à l'ouverture des yeux, à celle de la fenêtre [...] Etre né de son père seul [...] lui donner un enfant au prix de sa virilité [...] l'homosexualité trouve son expression la plus extrême et la plus intime [...] » et en note : « Un sens accessoire possible, d'après lequel le voile représenterait l'hymen, qui se déchire lors des rapports avec un homme, ne correspondrait pas exactement aux conditions de la guérison du patient et était sans rapport avec sa vie sexuelle, la virginité n'ayant pour lui aucune importance. » (Remarque un peu étrange, s'agissant de quelqu'un dont on sait qu'il voulait « rentrer dans le corps maternel », au moins.)

De l'aile du papillon à l'hymen, en passant par la coiffe. Qu'on se reporte en attendant au « voile d'illusion », au « s'en coiffe » d'*Un coup de dés* — et d'ailleurs — à « l'hymen » de *Pour un tombeau d'Anatole* (éd. par Richard, Seuil 1961) : au fils « ... à nous / deux, faisons... / une alliance / un hymen, superbe / — et la vie / restant en moi / je m'en servirai pour — / donc pas mère / alors?... (feuillets 39-40) » enfant, semence / idéalisation » (16) « le double côté / homme femme / — tantôt chez / union profonde / l'un, chez l'autre, d'où / et toi sa sœur, / » (56-57).

57. Suivez par exemple le jeu du « doigt » (du dé, *datum* ou *digitum*) dans la *Prose des fous* (Mysticis Umbraculis) qui « tremblait », près du « nombril », « Et son ventre sembla de la neige où serait, / Cependant qu'un rayon redore la forêt, / Tombé le nid moussu d'un gai chardonneret » (p. 22).

système de son sens ou présenter l'unité de sa multiplicité. Sans pli, ou si le pli avait quelque part une limite, autre **que** soi comme marque, marge ou marche (seuil, frontière, limite), il n'y aurait pas de texte. Or, si le texte à la lettre n'existe pas, *il y a* peut-être un texte. En marche. Avec lequel il faut frayer.

Sans le texte, il y aurait peut-être un inimaginable « bonheur d'expression », mais sans doute plus de littérature. Si la littérature, celle qui s'avance encore chez Mallarmé sous ce nom, compte tenu de ce qui fut l'autre fois réservé de la « littérarité » (essence ou vérité de la littérature), est engagée dans ce pli du pli, elle n'est plus une des régions de la pliure, elle peut donner son nom à tout ce qui résiste, dans une histoire donnée, à l'effacement pur et simple du pli. A ce qu'on fasse — d'elle — un exemple :

« La figure mallarméenne du *pli* par exemple nous permettra de rejoindre l'érotique au sensible, puis au réflexif, au métaphysique, au littéraire : le pli étant à la fois sexe, feuillage, miroir, livre, tombeau, toutes réalités qu'il rassemble en un certain rêve très spécial d'intimité » (Richard, *op. cit.*, p. 28).

Or, le pli n'est pas une réflexivité. Si l'on entend par là ce mouvement de la conscience ou de la présence à soi qui joue un rôle si déterminant dans la dialectique et dans la logique spéculative de Hegel, dans le mouvement de la relève (*Aufhebung*) et de la négativité (l'essence est réflexion, dit la grande *Logique*), la réflexivité n'est qu'un effet du pli comme texte. Dans un chapitre intitulé *la Réflexivité*, Richard analyse le pli selon les motifs dialectiques, totalisants et eudémonistes que nous avons déjà interrogés. Il tourne le pli, si l'on peut dire, dans le seul sens du « rêve très spécial d'intimité », vers le dedans réservé, protégé, « pudique » de la conscience de soi (« Consciente d'elle-même, l'intimité devient réflexivité ») :

« Réfléchir intellectuellement, c'est déjà se replier. [...] Le repli protège aussi une dimension secrète de l'objet, il réserve un dedans de l'être. [...] Pli parfait alors, parce que l'intimité y vit à la fois dans la sécurité et l'égalité dues à l'exacte adéquation des deux *mêmes*, et dans le frémissement, la conscience

active nés de la rencontre de deux autres. Chaque moi s'y possède lui-même en un autrui qu'il sait pourtant n'être qu'un autre moi. A la limite du narcissisme d'Hérodiade, et sans doute plus parfaite que lui, parce qu'introduisant dans le circuit réflexif la présence excitante d'une pseudo-altérité, existe peut-être ainsi en Mallarmé, une tentation, toute mentale, de ce qui se nommerait ailleurs : homosexualité. [...] Dans l'objet replié, — livre, lit, aile d'oiseau, — l'espace intime s'annule en somme à force d'intimité : aucune distance n'y sépare plus, comme dans le miroir, le moi de son image » (pp. 177-178).

A supposer même que le miroir unisse le moi à son image, cette analyse, sans être injustifiable en vérité, ferme délibérément et unilatéralement le pli, l'interprète comme coïncidence avec soi, fait de l'ouverture la condition de l'*adéquation* à soi, réduit tout ce qui dans le pli marque aussi la déhiscence, la dissémination, l'espacement, la temporisation, etc. Elle confirme la lecture classique de Mallarmé et confine son texte dans l'atmosphère intimiste, symboliste et néo-hegelienne.

La dissémination dans le repli de l'hymen, telle est donc l'« opération ». Pas de *méthode* pour elle : aucun chemin ne revient en cercle vers un premier pas, ne procède du simple au complexe, ne conduit d'un commencement à la fin (« un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant » (Le « Livre » 181(A)). « Toute méthode est une fiction » (1869, p. 851).

Point de méthode : cela n'exclut pas une certaine marche à suivre,

Elle ne va pas sans qu'on y engage, au risque de la perdre, quelque plume⁵⁸. Si — voile pliée, tissu candide, feuillet —

58. Il aurait sans doute fallu démêler plus tôt les fils de cette plume : c'est aussi, on va le voir, un terme de tisserand. Littré, encore, à qui il n'aura jamais été demandé, bien entendu, de *savoir* :

« 1. PENNE, s. f. 1. Nom donné aux longues plumes de l'aile et de la queue des oiseaux. Les plumes des ailes sont appelées *rémyges* et celles de la queue *rectrices*, en raison de leurs fonctions particulières, les premières exécutant le vol, les secondes le dirigeant. [...] 2. Terme de fauconnerie. Grosse plume des oiseaux de proie. 3. Penne marine, espèce de zoophyte qu'on appelle aussi plume de mer. 4. Terme de bla-

l'hymen ouvre toujours un volume d'écriture, il implique la plume. Avec tout l'éventail de ses affinités (aile, oiseau, bec, pique, éventail, forme aiguisée en *i* de toutes les pointes, danseuse, cygne, papillon, etc.), la plume induit cela même qui, dans l'opération de l'hymen, griffe ou greffe la surface d'écriture, y pratique le pli, le pique applique, duplique. « Ton acte toujours s'applique à du papier » (p. 369). On ne comptera pas les plumes de rechange de Mallarmé, depuis le « feutre à plume » du *Guignon*, la plume de l'histriion qui dans *le Pitre châtié* a « troué dans le mur de toile une fenêtre » (« Comme plume [...] j'ai troué »), la plume de la toque de Hamlet (p. 302), toutes les plumes, ailes, plumage, ramage d'*Hérodias*, la « candeur de plume » de *l'Après-Midi d'un Faune*, le « plumage instrumental » de *Sainte*, jusqu'à « la plume solitaire éperdue » d'*Un coup de dés*, seule, à l'exception de « sauf », sur une page, face à celle-ci, dont nous alignons les mots en écrasant la syntaxe typographique (« Plume solitaire éperdue / sauf / que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit / et immobilise / au velours chiffonné par un esclaffement sombre / cette blancheur rigide / dérisoire / en opposition au ciel / trop / pour ne pas marquer / exigement / quiconque / prince amer de l'écueil / s'en coiffe comme de l'héroïque / irrésistible mais contenu / par sa petite raison virile / en foudre / ») au fil des glaives, de toutes les ailes, épées,

son [...] Se dit quelquefois des plumes qui garnissent les flèches. E.[...] du latin *penna*, plume, aile. [...] Il y avait en français un autre *penne*, signifiant étoffe et venant du latin *pannus*.

« 2. PENNE, s. f. 1. Terme de tisserand. Le commencement, la tête de la chaîne. Fil de penne, chacun des fils qui reste attaché aux ensouples des tisserands, après qu'ils ont levé la toile. [...] 2. Gros cordon de laine réuni en houppe au bout d'un bâton. E. Bas-breton, *pen*, bout, tête.

« 3. PENNE, s. f. 1. Nom d'une sorte de solive. 2. Terme de marine. L'une des deux pièces dont est composée l'antenne ou vergue latine. E. Probablement le même que *penne*, 2; c'est-à-dire le celtique *pen*, tête, bout. »

A quoi nous n'ajouterons pas la définition de *penis* mais celle de « PÉNIL, s. m. Terme d'anatomie. Partic antérieure de l'os pubis et inférieure du ventre. [...] « L'os qu'on appelle en latin *os pubis*, en français l'os du pénil ou l'os barré », Paré, IV, 34. En provenç. *penchenil*. Le provençal vient certainement d'une forme dérivée du lat. *pecten*, qui, outre la signification de peigne, a eu celle de *pubes*. Mais la forme par *panil* a tendu à se confondre avec le mot très usité *panne* ou *penne*, qui signifiait étoffe, lambeau. Cela se voit aussi dans *penilien*, qui signifiait à la fois le pénil et une sorte de vêtement. En Bretagne, *pénille* signifie les effilochures d'un vêtement qui s'use par le bord : *coupez-moi ces pénilles*. »

tiges, etc.⁵⁹. Relire ce que, dans ces parages, rassemble d'écriture « Une d'elles » (p. 42). L : masculin / féminin.

Dans les *Notes et documents* faisant suite au chapitre *Vers une dialectique de la totalité*, Richard développe en de très belles pages l'éventail des plumes (auquel il faut ajouter l'éventail), ouvert depuis la valeur angélique (séraphique) jusqu'à « la signification luciférienne, ou du moins prométhéenne » (p. 445). Presque au terme de cette très longue note (près de quatre pages), après une parenthèse consacrée à l'« allusion phallique » que Cohn « voit dans la plume », une certaine extension du polythématisme inspire à Richard quelque méfiance. En voici la justification : « Car le mot *plume* a été entendu aussi comme la plume de l'écrivain, et c'est en particulier sur cette analogie que R. G. Cohn a fondé toute son exégèse. Ce rapport, possible, nous semble cependant non prouvé : l'analogie nous y paraît à l'excès conceptuelle, dans son

59. Quant au relevé de ces plumes, à l'analyse de ce plumage ou de ce plumier, cf. R. G. Cohn, *op. cit.*, p. 247 sq. Pour ce qu'elle implique, nous remarquerons seulement que l'élévation de la plume est toujours l'imminence ou l'événement de sa chute. C'est la « lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu » de la célèbre lettre à Cazalis, le « plumage féal » du *Sonneur* (« ... fatigué d'avoir en vain tiré, / O Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai »), le « plumage héraldique » et le « plumage noir » d'*Hérodias*, tout près des « ors nus » et d'« Aurore », « mes deux ailes sans plume / — Au risque de tomber pendant l'éternité ? » des *Fenêtres*; « Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée, / Par le verre brûlé d'aromates et d'or, / Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor / L'aurore se jeta sur la lampe angélique. / Palmes !... » (*Don du Poème*), « ... le plumage est pris. » (*Le vierge, le vivace...*), le chapeau « sans plume et presque sans rubans » de « ma pauvre bien-aimée errante » (*La pipe*), « ... l'intervalle attendu, ayant, en effet, pour parois latérales l'opposition double des panneaux, et pour vis-à-vis, devant et derrière, l'ouverture de doute nul répercutée par le prolongement du bruit des panneaux, où s'enfuit le plumage, et dédoublée par l'équivoque exploré... » (*Igitur*).

Opposition du noir et du blanc : le jais (geai, jet, j'ai) est une matière noire ou du verre qu'on peut teindre en blanc. La toilette du soir est dominée par la plume et le jais (« Toilettes du soir [...] garnies soit de gaze, soit de tulle brodé, puis de bordures en jais blanc et en plumes, de franges de jais, enfin de toutes les garnitures des robes de bal : cela se portera au Théâtre, en Grand Dîner, en Petite Soirée, *mais ouvert en carré ou carrément, jamais décolleté* » (p. 781, Mallarmé souligne); mais la toilette de mariée est sans plume, seulement « un voile de généralité », comme l'hymen de la danseuse (*Réplique II*) : « ... la coutume antique du vêtement féminin par excellence, blanc et vaporeux, tel qu'il se porte au Mariage. [...] Cela ne crie pas, une Toilette de Mariée : on la remarque, telle qu'elle apparaît, mystérieuse, suivant la mode et pas, [...] avec des détails très-neufs enveloppés de généralité comme par le voile. [...] Voile de tulle illusion et fleurs d'oranger habilement mélangées à la chevelure. Tout cela, mondain et virginal. [...] Vos frisures feront tomber leurs anneaux dans l'intervalle de deux ailes. Brillante imagination, n'est-ce pas ? » (pp. 763-764).

origine, et surtout dans le détail de ses conséquences. Il nous semble difficile, et contraire au génie mallarméen, de lire *Un coup de dés* comme une allégorie littérale (même si cette allégorie se charge, comme le veut Cohn, d'échos spontanés et d'ambiguïtés plus ou moins conscientes). Sur le double sens de plume, cf. pourtant le texte suivant de 1866 : « ... je suis très fatigué de travail, et les plumes nocturnes que je m'arrache chaque matin pour écrire mes poèmes ne sont pas encore repoussées dans l'après-midi » (Corr. p. 219).

Pourquoi l'« allégorie littérale » serait-elle contraire au « génie mallarméen » ? Qu'est-ce que le génie mallarméen ? Est-ce qu'« allégorie littérale » implique une monosémie réduisant toutes les plumes à celle de l'écrivain ? Cohn conduit une tout autre opération, il établit un réseau qui passe *aussi* par l'« allusion phallique ». (Or malgré la proximité des références, Richard dissocie l'« allusion phallique » dans une parenthèse et dissocie encore de telle « allusion » le paragraphe critique que nous venons de citer.) Puis, qu'est-ce qu'une « analogie... à l'excès conceptuelle » ? Pourquoi ce qui est « possible » serait-il improbable ? De quel ordre est la preuve d'une affinité thématique ? Sans même citer toute la masse textuelle que Cohn met en réseau (et qui donnerait une quasi-certitude si le recours à ces normes avait ici quelque pertinence), pourquoi le texte cité au titre du « pourtant », confirmant au moins une fois ⁶⁰ la possibilité, ne permettrait-il pas de penser que la plume de l'écrivain est toujours, si virtuellement que ce soit, impliquée dans l'étoffe, l'aile, le tissu de toute autre plume ? Cette lettre de 1866 (à Aubanel), rapprochée de la lettre à Cazalis, ne manquera pas de produire certains effets de grotte. « Pertes nocturnes », « plumes nocturnes », la plume solitaire et (est) perdue dans un semblant de voie lactée. Opération (1 + 0 + 0) dans laquelle elle augmente, jusqu'à l'épuisement, son identité.

Les effets de grotte sont le plus souvent des effets de glotte, traces laissées d'un écho, empreinte d'un signifiant phonique sur un autre, production de sens selon les retentissements d'une double paroi. Deux sans un. Un toujours en plus, soit en moins. Ambi-

60. On en trouverait d'autres exemples, dans l'« *Autobiographie* » (p. 661) et dans la *Biographie* de 1898 (« études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume »), etc.

guité décisive et indécidable du syntagme « plus de » (supplément et vacance).

Lâchons-nous la plume ?

Dans le dernier paragraphe de la même note, paragraphe aussi dissocié de celui que nous avons cité, dont il est séparé par tout un développement, Richard ajoute une précision « phonétique ». Tout laisse penser qu'il la considère comme une curiosité un peu accessoire : « Phonétiquement enfin, « *plume* » devait prêter pour Mallarmé à un jeu très riche d'associations imaginaires. Quelques notes publiées par Bonniot en hors-texte à *Igitur* (Paris N.R.F., 1925) montrent que ce seul mot était lié à une rêverie sur les pronoms personnels (l'associant au rêve de subjectivité) et à l'image

	l' leurre	acte	écho.
a etc	le heurt	<u>acte</u>	'g°. je

plus	choe
se	<u>acte</u>
plus	chote
me	
plume	
je	a etc
a	
plus a	chôte
jet	choe.
choe	} c t.
	<u>heurt</u>

connexe du jaillissement (« plus je — plume — plume je — plume jet »). *Plume* est aussi cousin de *palme*. » (p. 446); les notes de Bonriot sont également citées par Cohn (p. 253).

Nous reproduisons cette page⁶¹. A supposer même, ce que nous nous gardons bien de faire, qu'il faille n'accorder qu'un intérêt secondaire et réservé aux « échos spontanés », aux « ambiguïtés plus ou moins conscientes », en trouve-t-on beaucoup dans ce jeu de plume ?

Je rappellerai aussi le « plume... j'ai troué » du *Pitre châtié*, et cette occurrence groupée des *j*, du jet, de l'écho, du plus de la plume et de l'aile, tournoyant comme une mouette, entraînée par un jeu de *brise* :

« Son lac américain où le Niagara brise »
 L'algue blanche d'écume, a gémi sous la brise :
 « La mirerons-nous plus, comme aux hivers passés ? »
 Car, comme la mouette, aux flots qu'elle a rasés
 Jette un écho joyeux, une plume de l'aile,
 Elle donna partout un doux souvenir d'elle!
 De tout que reste-t-il ? Que nous peut-on montrer ?
 Un nom!... » (*Sa fosse est fermée*, 1859, p. 8)⁶².

61. Elle fait apparaître, entre autres choses, la facture biseautée d'*Igitur*. Celle-ci condense plus qu'ailleurs le calcul anagrammatique des formes en URE (pliure, déchirure, reliure). Bruit de lime de la rature. (La) *rature* appartient à (la) *littérature*, rime avec elle (pp. 73, 109, 119, 298), avec *Igitur* (jeu de *ci-gît* avec les portes — *fors, hors Tur, door*, « porte sépulcrale », fermeture des tombeaux et du sommeil, des « sommes », « c'était le scandement de ma mesure dont la réminiscence me revint prolongée par le bruit dans le corridor du temps de la porte de mon sépulcre, et par l'hallucination... » p. 439) qui compte les mots « lumineuse brisure », « heure », « antérieure », « splendeur », « pur » — « J'étais l'heure qui doit me rendre pur », « tenture », « heurt » (au moins six fois), « demeure », « pâleur », « ouverture », « futur », « lueur », « supérieure », « pâture », etc.). Hallucination anagrammatique, délire, folie, anagramme de *fiolle* (« la fiolle vide, folie, tout ce qui reste du château ? ») Crise de *fiolle*, mais, on s'en souviendra, *fiolle* de vers (« Le Rêve a agonisé en cette fiolle de verre... » p. 439). Jeu séminal des *coupes* » (pp. 27 et 178) : *fiolle*, *viole* (p. 59), *voile*, *vol*, *col* (« Sèmerait sur mon col sans voiles / Plus de baisers qu'il n'est d'étoiles / Qu'il n'est d'étoiles dans le ciel ! ») *Voile-étoiles-voie lactée-voile* : masculin/féminin. *Dorure*.

62. « Jette un écho joyeux, une plume de l'aile, / ... souvenir d'elle ! » Déploiement infini peut-être de cette volière et de cet éventail. Pour donner seulement de ce « défi d'ailes » (p. 147) l'idée : toujours un supplément d'l. L'l en moins (toutes les chutes) ou l'l en trop forme le pli, « une écriture spacieuse... reploie le trop d'aile » (p. 859), assure le vol de « l'écriture ailée » (p. 173), de « L'aile qui lui dicte ses vers » (p. 155).

Ces jeux (de « plume », de « brise », etc.), sont l'outrance même pour toute sommation lexicologique, toute taxinomie des thèmes, tout déchiffrement du sens. Or, la crise de la littérature, l'« exquise crise, fondamentale » est marquée au coin de cet excès. (La figure du *coin*, que nous avons émise pour commencer, en témoignerait par toutes les retrempes et refontes qui lui ont donné cours (angle, renforcement ouvert, pli, hymen, métal, signifiant monétaire, sceau, surimpression de marques, etc.). Le coin-entre. Si cette crise est de vers, c'est d'abord parce que la structure formelle du texte, appelée *vers* par la généralisation conséquente de Mallarmé, organise justement, selon l'omission de l'auteur (plus je) telle outrance historique. On a souvent relevé que Mallarmé, sans avoir beaucoup innové dans ce domaine, du moins en apparence, appuyait toute sa pratique littéraire sur la nécessité du vers et de la rime : c'est-à-dire, ces deux concepts une fois transformés et généralisés, sur une répercussion de signifiants ne se laissant jamais dicter et décider par quelque préséance thématique. La rime — loi générale de l'effet textuel — plie l'une à l'autre une identité et une différence. Le matériau n'en est plus seulement la sonorité finale d'un mot : toutes les « substances » (phoniques, graphiques) et toutes les « formes » peuvent s'associer à toutes les distances et selon tous les régimes pour produire des contenus nouveaux dans « ce qui se tait du discours ». Car la différence est au moins l'intervalle nécessaire, le suspens entre deux échéances, le « laps » entre deux coups, deux chutes, deux chances. Sans qu'on puisse d'avance *décider* des limites de telle propagation, elle produit chaque fois un effet différent et donc chaque fois « neuf », chaque fois jeune, d'un jeu toujours neuf, d'un feu toujours jeune, le feu et le jeu étant toujours, Héraclite et Nietzsche l'ont énoncé, le jeu du hasard avec la nécessité, de la contingence avec la loi. Hymen entre la chance et la règle. Ce qui se présente comme contingence et hasard dans le présent de la langue (question des *Mots anglais* : « Auparavant, définir ce point : Le Présent de la

L'aile, qui peut être « saignante » (sens blanc) et « déplumée » (p. 40), se tient aussi, parfois, comme une plume (« Garder mon aile dans ta main », p. 58), « au cas de l'écrit menacé et somme la Suprématie littéraire d'ériger en tant qu'aile, avec quarante courages groupés en un héros, votre hérissément d'épées frêles » (p. 420). Et conjuguer, plus bas, *l'i* avec *l'I*. Dès lors il aura lui, rassemblé ses pouvoirs. *I*: *i* —.

Langue », p. 1049) se trouve frappé, retrempt d'un sceau de nécessité dans l'unique d'une configuration textuelle. Par exemple la mise en duel de moire et de mémoire, de grimoire et d'armoire, pour n'avoir qu'une échéance textuelle et un fonctionnement singulier dans l'*Hommage* à Wagner, n'en est pas moins ouverte à toute une chaîne virtuelle passant par miroir, hoir, soir, noir, voir, etc.

Cet espacement et cette répercussion, Mallarmé les affirme à la fois comme contingence (« réciprocity de feux distante et présentée de biais comme contingence ») et comme « hasard vaincu »⁶³, entrelacs, dans le vers, du nécessaire et de l'arbitraire. C'est —

63. Nous renvoyons ici aux deux dernières pages de *Quant au Livre* (pp. 386-387). Pages inépuisables, lecture sans cesse à reprendre. Les citations éparées que nous en avons faites devraient maintenant se rassembler. Mais nous n'avions pas encore donné ceci, qui les mène, à voir, entendre, lire : « Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi : qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiplie, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions. » A peine plus haut, l'énoncé de la loi de pivotement ou d'indécidabilité, de l'« alternative qui est la loi ». « Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité ? Il faut une garantie —

La Syntaxe — »

Garantir l'intelligibilité ne revient pas ici à assurer l'univocité. C'est au contraire, par simple ajointement syntaxique, calculer le jeu d'un vol ou d'une voltige indéfinie du sens. Les cas de « entre », « hymen », « le lit » sont loin d'en être les seuls exemples. Jacques Scherer a signalé des mots pouvant tour à tour, dans la même phrase, occuper des fonctions diverses, verbe ou adjectif (« continue »), verbe ou nom (« offre ») *op. cit.*, pp. 114-116. J'ajouterai que Mallarmé a énoncé la loi de ce procédé. Il l'a fait au sujet de l'interjection dont il calcule si régulièrement l'effet. Le monosyllabe *or* est un exemple de ce riche alliage. Retardant l'étude de ce que *les Mots anglais* doivent encore à la linguistique historique, prélevons cette citation (Mallarmé y définit une loi des trois états) : « Lois primordiales, [...] Voici. Aryâques, Sémites ou Touraniens, distribution génésiaque du Langage, mais une autre, qui modèle plus immédiatement ses phases sur le développement des formes mêmes, sera : Monosyllabisme, comme le Chinois, une station certes primitive, puis Agglutination, ou la jonction analogue à ce qui juxtapose deux Mots Composés entre eux ou des Affixes au Corps d'un Mot sans altération presque, enfin Flexion, ou l'effacement de certaines lettres intermédiaires et finales en contractions ou désinences casuelles. Soit cette isolation pure et simple du Mot inaltérable, soit cette copulation de plusieurs Mots dont le sens demeure discernable ; tout, jusqu'à disparition même du sens ne laissant que vestiges abstraits et nuls acceptés par la pensée, n'est qu'alliage de vie et de mort et double moyen factice et naturel ; or, à chacun de ces *trois états*, riches de toutes leurs conséquences, peut se rapporter l'Anglais. Monosyllabique, il l'est dans son vocabulaire originel devenu cela au passage de l'Anglo-Saxon à l'Anglais du Roi ; et même interjectionnel, un Mot identique servant souvent et de verbe et de nom » (pp. 1052-1053).

retour au point de départ — *Crise de vers* (« Or, un sujet, fatal, »...) : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète [...]. Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard; encore la faut-il, pour omettre l'auteur; or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. Susceptibilité en raison que le cri possède un écho — des motifs de même jeu s'équilibreront, balancés, à distance, ni le sublime incohérent de la mise en page romantique, ni cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au livre. Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs;... » (pp. 366-367).

Ni arbitraire ni nécessité naturelle du signe, l'un et l'autre, c'est le cas de *l'écrire*. Il faut l'écrire. Et parfois l'ébat de la Langue le propose de lui-même à la remarque du poète « ou même au prosateur savant » (p. 921). Un peu avant de se demander : « La stricte observance des principes de la linguistique contemporaine céderait-elle devant ce que nous appelons *le point de vue littéraire*... », Mallarmé avait introduit au problème de l'allitération par celui de l'onomatopée : « Un lien, si parfait entre la signification et la forme d'un mot qu'il ne semble causer qu'une impression, celle de sa réussite, à l'esprit et à l'oreille, c'est fréquent; mais surtout dans ce qu'on appelle les ONOMATOPÉES. Le croirait-on : ces mots, admirables et tout d'une venue, se trouvent, relativement aux autres de la langue (exceptons ceux comme TO WRITE, *écrire*, imité de bruissement de la plume dès le Gothique WRITH), dans un état d'infériorité » (p. 920).

Dès lors, la pratique versificatoire se confond avec la littérature qui « dépasse le genre » (p. 386) et déborde, en ses effets comme en son principe, l'opposition vulgaire de la prose à la poésie : « ... la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style » (p. 361). « ... en le Vers, dispensateur, ordonnateur du jeu des pages, maître du livre. Visiblement soit qu'apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc; ou qu'il se dissimule, nommez-le Prose, néanmoins c'est lui si demeure quelque secrète poursuite de musique, dans la réserve du Discours » (p. 375).

La crise de vers (du « rythme », dit aussi bien Mallarmé) engage

donc toute la littérature. La crise du *rythmos*⁶⁴ brisé par l'être (ce que nous avons pour commencer laissé filer, dans une note, vers Démocrite) est « fondamentale ». Elle sollicite les fondations mêmes de la littérature, la prive, dans son jeu, de tout fondement hors de soi. La littérature est à la fois assurée et menacée de ne reposer que sur elle-même, en l'air, toute seule, à l'écart de l'être, « et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout ».

Rythme, cadence inclinée, déclinaison, décadence, chute et retour : « Car depuis que la blanche créature n'est plus, étrangement et singulièrement, j'ai aimé tout ce qui se résumait en ce mot : chute. Ainsi, dans l'année, ma saison favorite, ce sont les derniers jours alanguis de l'été, qui précèdent immédiatement l'automne et, dans la journée, l'heure où je me promène est quand le soleil se repose avant de s'évanouir, avec des rayons de cuivre jaune sur les murs gris et de cuivre rouge sur les carreaux. De même la littérature à laquelle mon esprit demande une volupté sera la poésie agonisante des derniers moments de Rome, tant, cependant, qu'elle ne respire aucunement l'approche rajeunissante des Barbares et ne bégaye point le latin enfantin des premières proses chrétiennes. » (*Plainte d'Automne* p. 270.)

La littérature, toute seule, dans son exquise crise, frissonne et bat de l'aile, traverse en tremblant le grand dépouillement d'un hiver. Je me suis d'abord demandé ce qui avait pu imposer un titre aussi insolite que *Crise de vers*. Sentant qu'il abritait d'autres

64. En poussant ainsi aux *limites* du philosophique et du critique la question conjointe du rythme, de la rime et du mime, il faudrait rappeler le biais des associations suivantes : (1) la définition du littéraire, soit du vers, par le rythme (« ... le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode », p. 663. « Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés... » (p. 867). (2) le rapport entre la cadence — le cas — rythmique et toutes les chutes, dont celle, silencieuse, de la plume (« cas rythmique mémorable », p. 328. « Choit / la plume / rythmique suspens du sinistre / s'ensevelir / aux écumes originelles / naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime / flétrie / par la neutralité identique du gouffre / RIEN / de la mémorable crise... » pp. 473-474). (3) le jeu entre le suspens rythmique et le suspens mimique, entre le rythme et le rire (« or, telle est l'heure, car voici Pierrot [...] le Vers, qui, bouffon, exquis et sonore toujours, fend en lune jusqu'aux oreilles ou ramène sur elle-même en bouton de rose, avec le sourire, avec le rire contenus dans ses seules syllabes, la bouche des Mimes heureux de parler; et de parler sur un rythme » p. 751).

associations virtuelles, j'en faisais varier ou pivoter certains éléments. J'obtenais immanquablement *i,r* : crise de nerfs (hystère), « bise d'hiver », « brise d'hiver » (avec les jeux de « brise » et d'hiver de *Sa fosse est fermée*) augmentés de « bris de verre » retenant l'éclat de tant de « brisures » mallarméennes, réfléchissant « bris de mystère » (« Oui, sans le reploiement du papier et les dessous qu'il installe, l'ombre éparse en noirs caractères, ne présenterait une raison de se répandre comme un bris de mystère, à la surface, dans l'écartement levé par le doigt. » (pp. 379-380).

Ces associations consonnent d'abord avec le premier paragraphe de *Crise de vers*. Comme *Mimique*, comme *Or*, il commence par un tableau sans référent, par un simulacre de description. Dans les trois cas, d'ailleurs, la musique qui s'y réserve est l'apprêt d'un finale : le soir de *Mimique* (« Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir... »), les « couchers de soleil » d'*Or*, l'après-midi d'hiver de *Crise de vers*, enfin, celui d'une bibliothèque vitrée, bibliothèque close dont on a lu tous les livres, vieille littérature, « chatoient de brochures » dans une atmosphère hivernale de papier glacé, de tombeau ouvert, dans un orage perçu à travers le verre d'une vitre, encore, d'une fenêtre, tempête aussi, vue du dedans d'un verre :

« Tout à l'heure, en abandon de geste, avec la lassitude que cause le mauvais temps désespérant une après l'autre après-midi, je fis retomber, sans une curiosité mais ce lui semble avoir lu tout voici vingt ans, l'effilé de multicolores perles qui plaque la pluie, encore, au chatoient des brochures dans la bibliothèque. Maint ouvrage, sous la verroterie du rideau, alignera sa propre scintillation : j'aime comme en le ciel mûr, contre la vitre, à suivre des lueurs d'orage » (p. 360). Leurre, lueurs, chatoient : vous aurez entrevu, le temps d'un éclair, quelle scintillation aura lui — qui semble avoir tout lu. Soit qu'il ait plu.

Comme *Mimique* (1886-1891-1897), comme *Or*, *Crise de vers* compose ses transformations en trois temps (1886-1892-1896). Entre les trois après-midi le tissu est très serré. Dans *Pages* (1891), ce qui deviendra le premier paragraphe de *Mimique* suit deux autres paragraphes qui s'ouvrent ainsi :

« L'hiver est à la prose.

« Avec l'éclat automnal cesse le vers, [...] Le silence, seul luxe après les rimes, [...] » (p. 340).

Dans cette atmosphère de fin de l'histoire, la bibliothèque épuisée joue, chatoyante, sur ses gammes, dans le déluge, emportée par lui mais abritée de lui par la paroi transparente d'un verre, la chance d'un vers ou d'un hymen, menacée d'être rongée du dedans⁶⁵, à la fois au contact et isolée de la tourmente par la vitre, une vitre qui réfléchit toutes les fenêtres et tous les miroirs de Mallarmé et laisse voir, au-dedans, « maint ouvrage, sous la verroterie du rideau ». La verroterie : petits objets en verre (vers) minutieusement ouvragés, comme des poèmes fragiles, « multicolores perles » dont l'« effilé », comme l'ouvrage « alignera sa propre scintillation ». Abolis biblots. Ptyx.

Prélèvement de plumes (et) de verre, dans *la Dernière Mode*, pour retremper l'alliage chatoyant de l'hiver et du verre : « Cuirasses, armatures, etc., tout cet attirail, défensif et charmant, mêlé pour longtemps au costume féminin, ne laissera pas le jais partir avec ses scintillations d'acier, non plus que l'acier lui-même. Tout en faisant la part riche aux plumes : naturelles, de coq, de paon, de faisan et, teintes parfois en bleu et en rose, d'autruche, nous avons jusqu'à présent cru (ici nos prévisions diffèrent même de constatations faites par d'autres) qu'à l'égal de l'hiver durera la paillette, ou verroterie ou métal » (p. 832).

Toute cette intimité ne se calfeutrant que pour remarquer un certain orage historique — la crise — l'inanité finale de ce qu'il

65. Appartenant tout entière à la sémantique, l'opposition de la métaphore et de la métonymie est pratiquement déconstruite par l'opération superficielle, profonde, c'est-à-dire abyssale, de la *versification* (*ver*, *vers* — sens — *vers* — *versus*, *verre*) morcelante et reconstituante (hiver, pervers, envers, travers, vertige, rêve). Toutes les condensations et tous les déplacements en sont essayés par « Monsieur Mallarmé. Le pervers / A nous fuir pour les bois s'acharne / Ma lettre, suis sa trace vers / Valvins, par Avon, Seine-et-Marne » (p. 106). Le réseau en passerait par la traduction du *Ver vainqueur* de Poe (« Une multitude d'anges en ailes [...] siège dans un théâtre [...] Des mimes avec la forme du Dieu d'en haut [...] les mimes deviennent sa proie et les séraphins sanglotent de ces dents d'un ver imbu de la pourpre humaine » (p. 196), la rime de *vers* avec *pervers* (p. 20), avec *envers* (« ... vierge vers / ... à l'envers » p. 27), avec *travers* (p. 29 et p. 152), avec *hivers* (p. 128 et p. 750). On suivra aussi ce « luxe essentiel à la versification où, par places, il s'espace et se dissémine » (p. 327) dans « Surgi de la coupe et du bond / D'une verrerie éphémère / ... / ... ni ma mère... » et dans « Une dentelle s'abolit / ... / Qu'absence éternelle de lit / ... / Telle que vers quelque fenêtre / Selon nul ventre que le sien / Filial on aurait pu naître » (pp. 74 et 333).

n'y aura jamais plus autant. Fin et répétition d'une année, d'un cycle, d'un anneau. Retour d'un rythme : « Chimère, y avoir pensé atteste, au reflet de ses squames, combien le cycle présent, ou quart dernier de siècle, subit quelque éclair absolu — dont l'échevèlement d'ondée à mes carreaux essuie le trouble ruisselant, jusqu'à illuminer ceci — que, plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n'en serait qu'un — au monde sa loi — bible comme la simulent des nations » (p. 367).

J'en étais donc à étoiler la crise de vers d'un bris de verre, de bruit de verre, de « bris de mystère », de « brise » ou de bise (sens *r*) d'hiver, *hi/ver* qui réfléchit, répercute, condense l'opposition dans laquelle pourtant il est pris (I/R), la fonction du fond descriptif devenant périodiquement l'élément de l'abîme, décor construit pour s'emporter dans la répétition, pour y engager le tout de la bibliothèque, la littérature d'hier, écarté le V de l'hymen.

Mais pour mettre en place la bibliothèque de *Crise de vers*, l'« auteur » en a proposé une « bibliographie ». La *Bibliographie de Divagations* précise : « *Crise de vers*, Étude au *National Observer*, reprenant quelques passages de *Variations* omis : le fragment « Un désir indéniable à mon temps » s'isola dans *Pages*. Et les éditeurs précisent : « *Crise de vers* reproduit, dans ses trois premiers paragraphes : 1. le début d'une des *Variations sur un sujet* parue dans la *Revue blanche* du 1^{er} septembre 1895 sous le titre : VIII, *Averses ou Critique* [...] ».

Le mot *Averses* opère donc à la façon d'un trait caché, reliant la crise de la littérature à la crise de la *Critique*, à la pluie, à l'hiver, à l'orage, au renversement de l'âge d'or. Cycle et temps de *saison*. Faits d'hiver. Mallarmé ne pouvait pas manquer le détroit qui passe entre *averse* et le vers anglais (*verse*), non seulement parce que cet idiome second se surimprime toujours à sa syntaxe et à son lexique ⁶⁶ mais parce que *Crise de vers* eut d'abord lieu dans le

66. Ce n'est pas seulement un fait biographique. Voici l'avis de l'auteur à ce sujet, quand il en élabore la question théorique : « Avant tout, où sommes-nous situés, pour étudier l'Anglais, nous autres Français ? [...] Difficulté ici et là pour qui n'est pas doué d'un savoir universel, ou n'est pas anglais ; or que faire ? Étudier simplement du Français l'Anglais, car il faut se tenir quelque part d'où jeter les yeux au-delà ; mais néanmoins vérifier auparavant si ce site d'observation est bon [...] Lecteur, vous avez sous les yeux ceci, un écrit [...] » (*Les Mots anglais*, p. 902.) « Annoncé dans les Préliminaires, le troisième cas de formation linguistique, ni artificiel, ni naturel absolument, vous l'avez vu : celui d'une langue quasi faite versée dans une langue

National Observer. Comme les *Grands Faits Divers* (dont *Or*).

La crise de l'opposition alternative, du *versus* (V), est donc inscrite dans une atmosphère de mort et de renaissance, à la fois funèbre et joyeuse. Moment de veille, veillée auprès d'un mort et veille de naissance, hymen entre hier, la veille, et demain, à la veille — mouillée⁶⁷ — du jour où nous sommes. *L'Hommage* à

presque faite, un mélange parfait s'opérant entre les deux [...] La greffe seule peut offrir une image qui représente le phénomène nouveau; oui, du Français s'est enté sur de l'Anglais : et les deux plantes ont, toute hésitation passée, produit sur une même tige une fraternelle et magnifique génération » (p. 915), née d'un "indissoluble hymen" (p. 914).

67. Veille mouillée : voici *les Mots anglais*, nous y sommes, pour tout relire. « Pas de consonne française, ou même de geste vocal plus complexe, que ne figure, à la faveur d'une lettre ou de plusieurs, l'Anglais : sauf *L* mouillée. Altérer l'émission d'un grand nombre de nos vocables, en y prononçant les deux *LL* comme une seule qui, elle-même, reprend son articulation ordinaire? faux-fuyant trop aisé : car si notre cas consiste en la modulation d'un *I* invisible et très faible après l'*L* simple ou double, c'est que ladite lettre apparaît toujours écrite avant. Lire *éventa-i-l*, *ve-i-lle*, *fam-i-lle* et *dépou-i-lle*. Trois solutions s'offrent à un organisme étranger rebelle : de faire disparaître cet *I*, comme dans *APPAREL*, *CORBEL*, *COUNSEL*, et *MARVEL*, pour *E*; et *MALL* (une *mail*), *MEDAL*, *PORTAL*, *RASCAL* (coquin, de *racaille*), *REPRESAL*, avec *A* : ou de lui faire rejoindre, en formant une diphtongue, la voyelle précédente, comme *DETAIL*, *ENTRAILS*, etc. (prononcez *ai-l*). Que si une langue cède et se plie à imiter l'autre, ce sera, précisément, en déplaçant le même *i* d'avant après, c'est-à-dire en figurant notre prononciation, ainsi qu'elle a été plus haut analysée : *MEDALLION*, *PALLIASSE* (une *paillasse*), *PAVILION*, *VALIANT* et *VERMILION*. Indifférence complète, dans ce traitement, au nombre d'*L*, là ou chez nous; la question portant où je l'ai placée, sur *I*. Toutefois, on pourrait dire, au détriment de l'*E muet* des terminaisons et toujours au bénéfice de cet *I* fondamental, que celui-ci nécessairement gardé et celui-là disparu parfois, *IL*, simple, ne demeure point sans quelque réminiscence de *son mouillé* » (pp. 981-982). Et aussi près que possible du *L*, *son mouillé*, voici le *M*, double *V* renversé (« vous avez sous les yeux ceci, un écrit ») dont tous les exemples, sans exception, se plient à la loi d'*hymen* et de *mimique*. Ne citons pas les exemples, seulement l'énoncé de la loi : « Lettre qui, bien que précédant les voyelles seules et toute la gamme, il est vrai, des diphtongues, commence un nombre de mots anglais aussi considérable qu'aucune autre, *M* traduit le pouvoir de faire, donc la joie, mâle et maternelle; puis, selon une signification venue de très loin dans le passé, la mesure et le devoir, le nombre, la rencontre, la fusion et le terme moyen : par un revirement enfin, moins brusque qu'il ne le paraît, l'infériorité, la faiblesse ou la colère. Tous sens très précis et qui ne groupent pas, autour d'*m*, un multiple commentaire » (p. 960).

Nous avions, interrompant le vol de la danseuse (*Réplique* II), suspendu le cas du *i*. Il a dû paraître risqué — ne l'était-ce pas? — de lire le point coupé — décollé — du corps du *i*, de la pointe piquante et dansante, au plus près de la pique châtrée de plus haut. Comme on entrevoit maintenant ce qui (se) passe entre la plume et sa tête, son bec ou son bout (*pen*), il est temps de préciser ce point. La règle, c'est qu'on ne touche à rien séance tenante. Puisqu'il s'agit d'un — corps propre.

Mallarmé avait-il, d'ailleurs, été aveugle à ce qui écartait le *i* de son propre. Peut-être, encore qu'à la question de « faire disparaître cet *I* », à la question du « bénéfice

Wagner s'y balance aussi. Cette fois, la dépouille mortelle, c'est Victor Hugo. Mais dans les deux textes, même structure, mêmes mots, mêmes voiles et pli « et un peu sa déchirure ». Même envers frayé, traversé, inversé, versifié, diversifié.

Hymen selon le vers, blanc encore, de la nécessité et du hasard, configurant le voile, le pli et la plume, l'écriture s'apprête à recevoir le jet séminal d'un coup de dés. Si — elle était, la littérature se tiendrait — elle dans le suspens où chacune des six faces garde sa chance, quoique prescrite, après coup reconnue telle quelle. Hasard selon le programme génétique. Le dé se limite à des surfaces. Désertant toute profondeur, chacune de ses faces est aussi, après coup, tout le dé. La crise de la littérature a lieu quand rien n'a lieu que le lieu, dans l'instance où personne n'est là pour savoir.

Personne — ne sachant — avant le coup — qui le déjoue en son échéance — lequel des six dés — chute.

de cet I fondamental », « question portant où je l'ai placée », il faille lui reconnaître quelque attention. En tout cas, il n'a pu négliger le renversement de cette figure : au point souscrit de l'exclamation ! On sait comme sa syntaxe en jouait, interrompant si souvent le continu de la phrase de cette pause étrange et de ce laps interloquant. Il le préférerait, vertical, aux points de suspension. Et il y voyait l'agitation scandée d'une plume, la tête en bas

A propos du point d'exclamation.

« CE POINT, DUJARDIN, ON LE MET

AFIN D'IMITER UN PLUMET. » (p. 168)

Enfin, le I majuscule, n'est-ce pas le Je anglais, l'ego (écho et glace de soi) ?
Les Mots anglais : « I, je, Lat. ego; ice, glace;... » (p. 925). Hors-texte d'*Igitur* : écho — ego — plus-je, etc.

Le I (majuscule) dissémine d'avance l'unité du sens. Il — le multiplie, le déploie, l'événement dans l'arc-en-ciel du signifiant, *Irise*. Au lieu de se demander si le I de l'Idée s'hypostasie dans l'orbite de Platon ou de Hegel, il faut prendre en compte son irisation (« propriété dont jouissent certains minéraux de produire à leur surface les couleurs de l'iris », Littré) littérale (I + Dé).

Question de la lime : *Idée* rime, de biais, avec *orchidée*, qui rime avec *décidée* (pp. 92 et 171). « Gloire du long désir, Idées » rime avec « La famille des iridées » (p. 56). L'iris, fleur absente de tout bouquet, est aussi la déesse de l'arc-en-ciel, une membrane de l'œil (« La conjonctive s'étend par-dessus tout le blanc de l'œil, jusqu'au cercle nommé iris. » Paré), etc.

Or qui décide de la lecture ?

Déplacé presque au hasard — mais c'est la loi car il faut avec le délire l'écriture — disloqué, démembré, le « mot » se transforme et s'associe indéfiniment. Le dé lit l'idée, le dais, ciel de lit, plafond et tombeau, dé à coudre tous les tissus, voiles, gazes, draps et linceuls de tous les lits de Mallarmé, « lit aux pages de vélin », « absence éternelle de lit » (« lit vide », « enseveli », « aboli », « litige », etc.). Il / lit. Il / l'I. Il se renverse dans (le) lit. Il se sépare dans l'I « ... d'où sursauta son délire jusqu'à une cime / flétrie / par la neutralité identique du gouffre / RIEN de la mémorable crise... »

TRANSE PARTITION (2)

phale : mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de monnaie! Avec quel désordre se cherche cela, autour de nous et que peu compris! Il me gêne presque de proférer ces vérités impliquant de nets, prodigieux transferts de songe, ainsi, cursivement et à perte. »

Mallarmé.

« Les paroles d'Harlequin s'introduisant lui-même sont les suivantes :

« JE VIENS
POUR FAIRE TIRER
DE MOI LA PIERRE
PHILOSOPHALE. »

En augmentant les silences
après chaque tronçon de
phrase...

Un temps bref après : je
viens — long après : de
moi — encore plus long et
indiqué par une suspension
des gestes sur : *phale*. »

Artaud.

La dissémination

Première version publiée dans *Critique* (261-262), 1969. La rédaction de la revue la faisait alors précéder d'une note que nous reproduisons ici : « le « présent » essai n'est qu'un tissu de « citations ». Certaines sont entre guillemets. Généralement fidèles, celles qui sont prélevées dans *Nombres*, de Philippe Sollers, s'écrivent, sauf exception, à la fois en italique et entre guillemets. N.D.L.R. »



I

*pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation*

Telle autre énumération, tout carrément écrite, se garderait pourtant indéchiffrable.

C'est une question que nous posons, la sachant, sauf à être déjà de plus loin et de plus tard répétée, encore illisible, en pierre d'attente. Et d'angle comme on pourra, par chance ou récurrence, le recevoir de quelques marques déposées.

1. LE DÉCLENCHEMENT

DÉCLENCHEMENT, *s.m.* 1. Départ automatique d'un mécanisme. 2. Tout dispositif qui, par sa position, arrête ou laisse se produire le mouvement d'une machine. 3. Action de le mettre dans la position qui permet à la machine de marcher.

DÉCLENCHER, *v. a.* 1. Lever la clenche d'une porte pour l'ouvrir... 2. Opérer le déclenchement. R. On le trouve écrit *déclancher*; mais c'est une erreur, puisqu'il vient de *clenche*. En basse Normandie, il se dit populairement pour : parler. Il est resté une heure sans déclencher (sans desserrer les dents).

Littré.

Les *Nombres* s'énumèrent, s'écrivent et se lisent. Eux-mêmes, d'eux-mêmes. Par quoi ils se remarquent aussitôt, toute nouvelle marque de lecture devant souscrire à leur programme.

Texte remarquable à ce que (ici exemplairement) jamais le lecteur ne pourra y choisir sa place, ni le spectateur. La place en tout cas est pour lui intenable en face du texte, hors du texte, en un lieu où il pourrait se passer d'avoir à écrire ce qui à lire lui paraîtrait *donné, passé*, où il serait devant un *écrit* déjà. Ayant à mettre en scène, il est mis en scène, il se met en scène. Le récit dès lors s'adresse au corps du lecteur qui est mis par les choses en scène, elle-même. « Donc » s'écrivant, le spectateur peut moins que jamais choisir sa place. Cette impossibilité — cette puissance aussi du lecteur s'écrivant — depuis toujours travaillait le texte en général. Ouvrant ici, limitant et situant toute lecture (la vôtre, la mienne), la voici, *cette fois enfin*, montrée : comme telle. Par une certaine composition de surfaces retournées. Par une mise en scène matérielle exacte.

Ou plutôt, car la monstration ici et le « comme tel » du phénomène ne commandent plus en dernière instance, sont manœuvrés comme fonction inscrite et pièce dépendante, la voici cette fois enfin non pas montrée mais montée. Dans une machinerie implacable, avec « une prudence consommée et une logique implacable ».

Montée : non pas dans une machinerie cette fois enfin visible mais dans un appareil textuel faisant place, donnant lieu, sur l'une seulement de ses quatre séries de surfaces, au moment de la visibilité, de la surface comme en-face, de la présence en vis-à-vis, calculant ainsi l'ouverture, dénombrant le phénomène, l'être-en-personne, en-chair-et-en-os, dans un théâtre qui compte cette fois avec le non-représentable et,

« Lect.
ou
chaque terme
cachant et montrant

pages] Théâtre.....

cela à la faveur du Livre

Le tout modernisé....

.

selon le Drame... », qui ne s'épuise ni dans la présentation ni dans la représentation de quoi que ce soit, bien qu'il en pratique aussi la possibilité et en énonce de surcroît la théorie. D'un seul et, quoique fort différencié, unique mouvement.

Cette fois enfin. « Cette fois enfin » ne veut pas dire que s'accomplit finalement, d'un coup — d'écriture ou de dés — ce qui obscurément devait depuis toujours se chercher. Rien n'est plus étranger que l'enchaînement fini-infini de ces nombres à quelque eschatologie, surtout de la littérature ou par la littérature. On y assiste au contraire à une mise entre guillemets généralisée de la littérature, du texte soi-disant littéraire : simulacre par lequel, du même coup, la littérature se met en jeu et entre en scène.

« Cette fois », on a déjà pu le lire, se donne expressément comme la multiplicité — tout intrinsèque — d'un événement qui n'est

plus un événement puisque sa singularité se dédouble d'entrée de jeu, se multiplie, se divise et se décompte, se dissimulant aussitôt dans un « *double fond* » inintelligible de non-présence, à l'instant même où il semble se produire, c'est-à-dire se présenter.

Puisqu'il commence par se répéter, un tel événement a d'abord la forme du récit. Sa première fois a lieu plusieurs fois. Dont l'une, parmi d'autres, est la dernière. Nombreuse, plurielle en chaque point (point de sujet, point d'objet, point de chose) cette première fois déjà n'est plus d'ici, n'a plus d'ici, rompt la complicité d'appartenance qui nous lie à notre habitat, à notre culture, à notre racine simple. « Dans *notre* pays, dit Alice, il n'y a qu'un jour à la fois. » Il faut penser que l'étranger se loge dans la répétition.

« 1. ... *Air* | | *A cause d'une parole dite dans une autre langue, accentuée, répétée, chantée — et aussitôt oubliée —, je savais qu'un nouveau récit s'était déclenché. Combien de fois cela s'était-il passé ?* »

Le récit qui semble ainsi se déclencher — une première fois, mais innombrable — se met alors à fonctionner selon des modalités qui affilient la mort à la (métaphore de la) machine textuelle où finalement

« 4.92. (... *tout s'efface devant ce volume, ce fonctionnement sans passé, sans corps... Tout est perdu et rien n'est perdu, vous vous retrouvez sans rien mais plus fort, emporté, nettoyé, irrigué, changé et plus mort...*) »

Né en sa première fois d'une répétition (« *parole... répétée...* »), le texte reproduit machinalement, mortellement, chaque fois « *plus mort* » et « *plus fort* », le processus de son déclenchement. Nul n'entrera dans ces lieux s'il a peur des machines et s'il croit encore que la littérature, la pensée peut-être, doit, n'y ayant rien à voir, exorciser la machine. Ici la « métaphore » technologique, la technicité comme métaphore transportant la vie dans la mort, ne s'ajoute pas comme un accident, un excédent, un simple surplus, à la force vivante de l'écriture. Du moins faut-il rendre compte de la possibilité de ce qui vient ici s'inscrire en surnombre et qui, au lieu de tomber hors de la vie ou si l'on veut en y tombant, provoque les *Nombres*, déploie la « force vivante » en la divisant, lui laissant la place et la parole. La branche et la déclenche :

« 3. ... et ce jeu m'employait comme une figure parmi d'autres... l'opération dont j'étais l'objet... »

« 4. (... le texte s'interrompt, se replie, laisse revenir les voix comme un enregistrement sans fin — ...) »

« 2. 10. ... de même je savais que quelque chose s'était mis en marche que je ne pourrais plus arrêter... »

« 4. 12 (car une fois les premières propositions introduites dans le mécanisme, une fois le programme minimum décidé et branché sur vous, rien ne va rester immobile, rien ne va être épargné, évité, caché... Tout se répète et revient, se répète et revient encore, et vous êtes entraînés dans cette chaîne de terre et d'air, de feu, de sang et de pierre, vous êtes pris ou prises dans ces permutations déréglées...) — »

« 4. 16. (... C'est évidemment ici ce que le mécanisme essaie de dire, ce que la machine veut manifester dans son changement, sans qu'il y ait à déchiffrer le récit, l'interprétation qu'il annule dans sa manière d'être à chaque instant et tout à la fois... Fonctionnement difficile à saisir dans ses glissements, ses coupures, ses rapprochements, son absence de centre et de but, son tissu ramifié de lois) — »

« 2. 18. ... Il suffisait d'être branché là-dessus à travers elle... »

« 4. 20. (... Le sommet de l'effet déclenché lorsqu'après avoir repéré les trois surfaces animées, vous vous retournez vers la quatrième est donc d'une violence multipliée...) — »

« 3. 43. ... Rien ne pouvait résister à l'histoire ainsi déclenchée... »

« 2. 46. ... Ce qui s'ouvrait au moyen de moi restait ainsi sans nom, menacé et pourtant de plus en plus assuré, poussant et déclenchant la peur à l'intérieur de la peur et en même temps l'éloignement, le recommencement global... Interrogeant, retrouvant sur le plan du temps les termes vivants comme autant de germes, il y avait donc une enveloppe battante et j'étais à sa limite un mort parmi d'autres morts désignant leur mort à tous les corps détachés sur la surface vivante où s'inscrit la mort... Cette indication pouvait se présenter simplement : « pour le futur, détour par l'imparfait » — mais il s'agissait surtout d'une aiguille, d'un rayon mat traversant directement chaque organe, là où il est nécessairement collé à sa propre explosion, elle-même en prise directe sur le dehors... »

« 2. 62. ... Ceux qui, parmi nous, avaient disparu, se signalaient pourtant dans le rendement, ils gardaient leur place active et diffuse, et c'était bien la réalité politique de l'opération déclenchée, le côté par où rien ne devait être isolé, ne pouvait franchir le rebord croisé... »

« 4. 64. (... L'orient glissant ainsi sous la page, étant là au commencement... vous-même repris par la rotation pour ainsi dire historique, renvoyés à l'apparition des rapports résumés sur la page mais déclenchant immédiatement son enfoncement, l'arrivée des nouvelles forces qui portent en effet la raison de l'inégalité de développement...) — »

« 4. 76. (... Tout cela pensé depuis un retrait toujours plus actif, noir, sans pensée, sans rêve, et affluant du fond du tissu où chaque visage apparaît directement branché sur l'utilisation des volumes, dans le creuset en somme généralisé : ... ».

Et cætera : car tout dans ce texte est généralisé en somme. Le *déclenchement* (qui desserre les dents du discours, les dents de la machine, donne la parole au visage, feint de le donner à voir de front, en vis-à-vis, alors qu'il l'entraîne simultanément dans l'énumération en le *branchant*, comme vous verrez, sur l'arbre des nombres et les racines carrées) a lieu beaucoup plus souvent, à des stades beaucoup plus nombreux. Vous aurez parfois, marquons-le ici au creux d'un angle muet et invisible dont il sera encore question, à résumer, à mesurer dans une accumulation statistique de « citations » les effets calculés et régulièrement rythmés d'une récurrence. Comme la contrainte de cet angle, cette accumulation sera le seul moyen, non pas de présenter, mais de feindre de présenter le texte qui, plus que tout autre, *s'écrit et se lit*, présente lui-même sa propre lecture, présente sa propre présentation et fait le décompte de cette opération incessante. Nous inscrirons donc — simultanément — dans les angles des *Nombres*, en eux et hors d'eux, sur la pierre qui vous attend, les questions touchant ce texte-« ci », le statut de son rapport aux *Nombres*, ce qu'il feint d'y ajouter pour en mimer la présentation, la re-présentation et le compte rendu. Car si les *Nombres* rendent compte d'eux-mêmes, ce texte-« ci » — comme tout ce qui le touche — est déjà ou encore ce texte-« là ». De même que *Nombres* calcule et feint la présentation de soi, inscrit en général la présence dans un jeu, de même ce qui par ironie s'appellerait encore ce texte-« ci » mime la présentation, commentaire, interprétation, compte rendu ou recensement des *Nombres*. Simulacre généralisé, cette écriture qui circule « ici » dans l'entre-texte de deux fictions, entre un soi-disant premier

texte et son soi-disant commentaire, chimère comme l'eût nommée l'auteur disparaissant de cette *Mimique* dont l'« idée » n'est certainement pas celle qu'on croit, ni son illustration : « La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici avançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction. »

Le miroir, tel qu'il vous verra, où se lisent les *Nombres*, sera certes brisé mais il réfléchira la brisure dans une fiction intacte et ininterrompue.

Si ce moment-« ci » de la fiction se rapporte à soi, s'interroge sur son pouvoir et tente son passage vers l'autre, il ne le fera donc qu'à se resserrer dans l'angle des surfaces de *Nombres*, sur la ligne d'une ouverture/fermeture, puisqu'un angle ouvre et ferme à la fois, dans l'entre-surface des espaces remplis et prescrits par les *Nombres*. Au lieu de l'articulation d'une surface sur l'autre, c'est-à-dire d'un temps sur l'autre. Non que l'angle d'articulation soit un thème absent ou invisible. Il est même, dans les *Nombres*, insistant et bleu, d'un bleu illisible hors d'un système chromatique délibérément distribué. C'est une « nuit » qui « *n'était pas autre chose que ce passage insistant, bleu, des temps les uns dans les autres, la torsion, par exemple, par où le présent et l'imparfait communiquent entre eux sans se remarquer...* » (1.5)

Risquées dans cette nuit, pressées dans les encoignures qui rapportent carrément les trois surfaces de l'imparfait à l'unique surface du présent, nos inscriptions surajoutées n'auront fait que re-marquer le passage dans sa propre insistance, répétant le carré par la fermeture de l'angle, desserrant fictivement la rigueur du texte par l'ouverture d'une autre surface d'écriture à venir, dans le jeu déclenché du cardinal ou gond (*cardo*). Écriture d'angle : saillant, concave, de réflexion ? Faute de savoir encore ce que cela aura voulu dire, avançons cette écriture-« ci » comme *remarque d'angle*, toute ligne brisée.

Nous remarquons ainsi, s'agissant de la lecture statistique amorcée à l'instant, qu'elle se sera autorisée en profondeur du texte même : les *Nombres*, avec une fréquence voulue, s'affirment

les contemporains et habitants des « *villes — là où les machines muettes savent désormais lire, déchiffrer, compter, écrire et se souvenir —...* » « Nous habitons dans cette ville (ce livre) » (*Drame*).

Pour annoncer ce livre de la répétition se rapportant et s'échappant à elle-même, pour désigner l'étrange logique qui alors s'y sera articulée, « cette fois enfin » ne signifie donc pas l'unique accomplissement final mais aussi un déplacement et une rupture, le système ouvert de la répétition des ruptures.

D'où encore l'impossibilité de choisir sa place et surtout de s'y retrouver. Pas plus qu'on ne la donne à voir, on ne se contente de dire l'impossibilité ainsi montée. Celle-ci ne se déclare pas seulement comme un *théorème*, même si parfois, sous la forme d'énoncés logico-mathématiques réinscrits (Hilbert, Frege, Wittgenstein, Bourbaki, etc.), la proposition latente en est réveillée à travers la marge énorme et maudite de notre bibliothèque domestique (le Tao Tö King, le Zohar, les mythologies mexicaine, indienne et islamique. Empédocle, Nicolas de Cues, Bruno, Marx, Nietzsche, Lénine, Artaud, Mao Tsé-toung, Bataille, etc.; et dans une autre marge, plus intérieure ou moins visible, effacée, Lucrèce, Dante, Pascal, Leibniz, Hegel, Baudelaire, Rimbaud, et quelques autres). Elle se pratique.

Qu'en est-il de cette pratique? Si produire, c'est faire avancer dans la lumière, porter au jour, dévoiler, manifester, cette « pratique » ne se contente pas de faire ou de produire. Elle ne se laisse pas commander par le motif de la vérité dont elle *encadre* l'horizon, car elle est aussi rigoureusement comptable de la non-production, des opérations d'annulation, du décompte et d'un certain zéro textuel.

2. LE DISPOSITIF OU CADRE

« Ce sont ces poids et ces mesures, ces cadres, ces méridiens et ces horizons artificiels qui, par leur construction même, ont une rigueur générale et absolue, mathématique. »

Dans le système de cette étrange pratique comptable, l'ultime responsable, l'unique comptable ne sera rien moins que le lecteur, voire l'auteur, que vous n'aurez pas à nommer. *Nombres*, où la faiblesse est interdite qui consisterait à nommer, comme vous l'avez fait un instant par concession, œuvres et auteurs, *Nombres* met d'abord du signataire le nom dans l'ombre, « *dans la colonne des nombres, des noms dans l'ombre* » (4.52). Ne répond plus devant personne, injustifiable, une organisation théâtrale où les vieux fantômes nommés l'auteur, le lecteur, le metteur en scène, le machiniste, l'acteur, les personnages, le spectateur, etc., n'ont de place unique, unique et fixe (salle, scène, coulisses, etc.) par eux-mêmes à eux-mêmes assignée, que dans la représentation qu'ils s'en font et dont il faut rendre raison. C'est là qu'aura eu lieu, si elle a lieu, l'histoire, que quelque chose aura été vu, raconté, résumé comme le sens ou la substance présentable du livre.

Mais les *Nombres* démontent cette représentation, la démontent comme on déconstruit un mécanisme et comme on déconcerte l'assurance d'une prétention. Aussi bien, par ce geste même ils lui assignent une place déterminée, une position relative dans le mouvement général du dispositif. En langage classique, cette place serait celle de l'erreur et de l'illusion, celles dont Spinoza ou Kant ont démontré par des voies aussi différentes qu'on voudra, qu'il ne suffisait pas d'en prendre conscience pour qu'elles cessent de fonctionner. La prise de conscience est un certain effet de scène. On pourrait, prudemment, conduire l'analogie plus loin, qu'il s'agisse d'une illusion nécessaire de la perception, de la structure

de la présentation sensible, ou qu'il s'agisse d'une illusion transcendantale se jouant dans la loi même de la constitution de l'objet, de la présentation de la chose comme objet, comme être-en-face de moi.

Dans le *cadre* du texte, un des côtés du carré, une des surfaces du cube *représentera* cette erreur non-empirique, cette illusion transcendantale. Plus simplement, il représentera ; il sera l'ouverture de la scène représentative classique. Représentant la représentation, il la réfléchira et l'expliquera en un miroir très particulier. Il la parlera, en proférera le discours par une sorte de « bouche carrée », « oubli fermé par le cadre ».

Vous aurez sans cesse à compter avec cette illusion structurelle. Remarquez seulement ici qu'elle ne survient pas comme une erreur d'aberration, un égarement incontrôlable, une contingence capricieuse du désir. Il faut au contraire qu'elle soit d'une nécessité inscrite *in situ*, dans l'organisation globale et le fonctionnement calculable des lieux, pour que le théâtre enfin soit cruellement généralisé, pour qu'aucun non-lieu ne lui échappe, pour qu'aucune origine pure (de la création, du monde, de la parole, de l'expérience, de tout ce qui est présent en général) ne surveille la scène depuis l'intact de quelque ouverture absolue. Si une fois encadré, ce qui se donne pour apéritif, élément ou avènement d'ouverture, n'est plus qu'un effet d'ouverture topologiquement assignable, rien alors n'aura eu lieu que le lieu.

Dehors. Tout retour tenté vers l'intimité indemne et propre de quelque présence ou présence à soi se joue dans l'illusion. Parce que l'illusion, comme son nom déjà l'indique, est toujours un effet de jeu ; puis parce qu'elle a un théâtre où s'engage un certain rapport défini de l'irreprésentable à la représentation. Enfin parce que la totalité du texte, comme *Drame*, est de part en part mise en jeu, restituant puissamment l'horizontalité carrée de la page, du « damier figurant le temps », de cet « échiquier invisible », dans le volume théâtral d'un certain cube. Dans cette échéance aux arêtes nombreuses, celui qui dit *je* au présent, dans l'événement dit positif de son discours, ne saurait avoir que l'illusion de la maîtrise. Alors même qu'il croit conduire les opérations, à chaque instant et malgré lui sa place — l'ouverture au présent de quiconque croit pouvoir dire *je*, je pense, je suis, je vois, je sens

je dis (vous, par exemple, ici, maintenant) — est décidée par un coup de dés dont le hasard développe ensuite inexorablement la loi. *Déclenchement* : ouverture, plus généralement d'une porte, avec une serrure, un cadenas, des clés que désormais vous ne devriez plus oublier; et *cadre* : inscription dans un carré; ouverture, donc, comprise et réfléchie en un quadrangle, ouverture au carré, un certain miroir singulier, qui vous attend. La ville encore, avec des portes et des miroirs, le labyrinthe :

« 1. 17. ... *Et comme on approche la nuit d'une ville animée autour de laquelle il n'y aurait rien, comme on se retrouve par la volonté d'un coup de dés dans l'une des mauvaises cases du jeu oublié, comme une combinaison de chiffres choisis au hasard ouvre telle ou telle porte blindée, ainsi j'étais rentré dans ma propre forme sans avoir pu prévoir ce qui m'attendait... Le cadre où je me trouvais était bien entendu impossible à remplir si l'on évoquait seulement les milliards de récits en train de se dérouler... les milliards de phrases dites, transmises, ou fugitivement à l'œuvre dans le procès... C'était un nouveau supplice au second degré, qui traversait tous les habitants vivants de ce temps, ouvrait la possibilité de leurs yeux et de leurs paroles... »*

Et pour que vous ne perdiez pas la trace de la clé, ni d'un certain fermoir vers lequel vous êtes conduits, derrière un « *miroir noir* » :

« 3. 15. ... *Disant aussi : « le palais est pourvu de cinquante portes. Elles sont ouvertes sur les quatre côtés au nombre de quarante-neuf. La dernière porte n'est sur aucun côté et on ignore si elle ouvre vers le haut ou vers le bas... Toutes ces portes ont une seule serrure et il n'y a qu'une petite ouverture pour introduire la clé, et elle n'est signalée que par la trace de la clé... »*

« 3. 35. ... *et de nouveau je retrouvais la clef, et chaque fois c'était la même surprise de découvrir comment on marche et on sait marcher... »*

L'illusion — autrement dit la vérité, de ce qui semble se présenter comme la chose même en face de moi, dans l'ouverture toute « naturelle » et sans cesse par soi régénérée de mon visage ou de la scène — n'aura donc été que l'effet de ce qui est souvent nommé « *dispositif* » (« *dispositif déformant, constamment actif* ». 3.43).

« ...*Cet appareil était moi, c'est lui qui vient d'écrire cette phrase* ». Non qu'il soit un moi ou à moi, mais il est mis à ma place et je n'est que la structure différenciée de cette organisation, absolument naturelle et purement artificielle, assez différenciée pour compter en elle le moment ou le lieu de l'illusion autarcique et du sujet souverain.

Ce dispositif s'explique. Il s'explique, cela ne veut pas dire qu'on peut l'expliquer, qu'il se laisse comprendre par un observateur : il s'explique lui-même et (y compris) tout observateur possible. Il s'explicite en se multipliant, « *pliant et dépliant les racines de ses moindres signes* » (*ibid.*). Les *Nombres* s'expliquent ainsi — d'où la contorsion avec laquelle vous feignez ici de griffer, de greffer quelque supplément dans l'encoignure — jusqu'à une certaine limite qui ne borde pas de l'extérieur toutes les puissances du texte mais en conditionne au contraire, par un certain repliement ou angle intérieur des surfaces, l'enveloppement et le développement dans la structure finie/infinie du dispositif.

Celui-ci ne s'explique pas seulement, il lit son explication, qui n'est pas un discours venu d'ailleurs et qui, hors texte, viendrait commenter, interpréter, déchiffrer — vous commencez à savoir pourquoi le texte est indéchiffrable —, enseigner ou renseigner sur les secrets techniques de son agencement. Les discours explicatifs surgissent régulièrement, s'engendrant au cours de séquences appartenant elles-mêmes à la quadrature du texte, précisément à l'une des quatre faces, celle qui semble ouverte pour la perception du spectacle, pour le maintenant de la conscience regardant son objet, pour le présent du discours, en un mot à la face comme en-face, surface de présence envisagée. Cette face — *frons scenæ* du théâtre classique — se contemple aussi comme l'ouverture originaire, immédiate, inconditionnée de l'*apparaître*, mais elle s'explique comme ouverture *apparente*, produit conditionné, effet de surface. L'explication de l'« illusion » vous est proposée au présent, dans le temps de l'« illusion » ainsi réfléchie; et elle est toujours partielle, toujours à recommencer, à prolonger, à enchaîner; elle importe plus par les poussées qu'elle exerce sur le texte général que par la « vérité » qu'elle est censée révéler, par ses informations, ses déformations. Bien qu'elle se donne pour le rassemblement, le foyer de recueillement de l'histoire générale,

elle a une histoire particulière comme chacune des autres surfaces. Il faut en suivre l'enchaînement spécifique. Chaque terme, chaque germe dépend à chaque instant de sa place et se laisse entraîner, comme chaque pièce de la machine, dans une série ordonnée de déplacements, de glissements, de transformations, de récurrences ajoutant ou retranchant un membre à chaque proposition antérieure.

3. LA COUPURE

« ... toujours cette marge, cette coupure, mince immensité latente...

Il écrit :

“ Jamais le problème en direct... L'organisation générale fonctionne pour nous empêcher de le poser... ” » (*Drame*).

« Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare : quand elle se fera participation, au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme -- presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque... »

« Il y a un couteau que je n'oublie pas. »

Découpez un exemple, puisque vous ne pouvez ni ne devez entreprendre le commentaire infini qui à chaque instant semble devoir s'enclencher et aussitôt annuler, se laisser lire à son tour par le dispositif lui-même.

Pratiquez donc une coupure, arbitraire et violente, après avoir rappelé que les *Nombres* prescrivent la coupure, et de « commencer » par elle. Commencement toujours fictif et la coupure, loin d'être inaugurale, est imposée par l'absence, sauf illusion à décompter, de tout commencement décisoire, d'événement pur

qui ne se divise, ne se répète et ne renvoie déjà à un autre « commencement », à un autre « événement », la singularité de l'événement étant plus que jamais mythique dans l'ordre du discours. Il faut couper parce que (ou en suite de quoi, comme on voudra) le commencement se dérobe et se divise, sur soi se plie et se multiplie, commence par être nombreux. « 1.9. ... *il y avait donc, au début, ce que je suis obligé d'appeler « le saut », la coupure sur laquelle on ne peut passer qu'en sautant...* »

Dans ce que vous appellerez provisoirement la polysémie générale des *Nombres*, la « coupure » marque sans doute l'interruption du texte (« *quand le texte s'interrompt, se replie* »...), l'arbitraire aussi du coupe-papier qui ouvre la lecture indifféremment ici ou là, le tranchant de l'écriture qui commence par la lecture d'une phrase ici ou là découpée, la répétition hasardeuse et nécessaire du déjà-là d'un (autre) texte, la lame de la décision en général, décision décidée, subie autant que décidante (« 3.11. ... *La grande décision s'abattait donc sur moi, maintenant, et la peur rongait chaque signe...*»), le passage de rien à « ici », d'ici à « là », « *détonation et brisure où le corps est tiré comme un obus depuis l'absence d'étendue* », la décision violente projetant par effraction le corps-obus, qui est aussi aiguisé qu'un couteau (« *elle gémissant, tordue, comme si la nuit jaillissait de sa gorge, comme si elle n'était plus que cette émission de nuit ouverte au couteau dans la masse pleine de l'après-midi, gardant cette obscurité dans la bouche...* »).

Telle décision est castration au moins jouée, feinte ou circonci-sion. Comme toujours et le couteau qui avec une fréquence obsédante entaille l'arbre des *Nombres*, s'aiguisé comme la menace du phallus : celui-ci menaçant et menacé de l'instrument qu'il est. L'« opération » de lecture/écriture passe par « *la lame d'un couteau rouge* ».

Il faut bien lire que la castration mise en jeu se confond avec la détonation ou la projection de l'obus. Allitérante et permutante, l'association « *terme/germe* » (2.46) ou « *plus mort/plus fort* » (4.92), telle que vous l'avez déjà rencontrée, ne définit jamais une opposition mais l'implication la plus intérieure et la plus irréductible. La menace du coupe-papier dont saigna la tranche rouge ouvre ou érige, y entamant d'un trait la décision de son présent; par elle les dents sont desserrées, la bouche décousue :

« 1.29. cependant je retrouvais mon corps mutilé et on aurait dit que la chair avait été labourée, et le sexe était cousu et dressé comme un épi durci et fermé, et je regardais ce premier modèle d'avant la chute enfermée dans une cellule étroite où pénétrait le soleil... Ce premier exemplaire blessé mais plus sexué... C'était moi, j'étais sûr, j'avais attendu mon sommeil... Là, je sortais de terre, je revenais défiguré mais parlant, isolé mais assez fort pour aller jusqu'au bout, dans l'œuf... Plus exactement, nous étions deux, maintenant : celui dont la peau intacte pouvait être montrée à tous, celui dont l'enveloppe ne provoquait pas immédiatement l'horreur, et l'autre criblé d'entailles et de trous, la chair à vif, violette et pourpre, écorché comme un bœuf... »

La tête coupée : les Nombres s'écrivent dans le rouge de la révolution à venir. « Nous dansons sur un volcan » (1.29), ce fut le mot prononcé dans un bal donné, à la veille d'une révolution, par le duc d'Orléans au roi de Naples. Il faut mettre en rapport, dans Nombres, cette citation anonyme et la chute régulière, la cadence d'une tête coupée, l'« opération ». « 1.5. ... Et il y avait l'écho ou plutôt l'incision ou plutôt la retombée liée à cette unité : « fait » : le sang ne gicle pas instantanément... Je voyais la tête coupée mais toujours vivante, la bouche ouverte sur le seul mot qui ne saurait être prononcé ou capté... En touchant cette séquence, je comprenais qu'un seul meurtre était constamment en cours, que nous en venions pour y retourner à travers ce détour... » ... 2.14. ...Pareil, maintenant, à ce graveur qui, cent ans à l'avance, a représenté l'exécution à la hache du roi alors que le mécanisme n'était pas produit... Je pouvais à mon tour très bien revivre la scène... Le roulement qui couvre enfin cette voix avant que la lame expédie l'organe de cette voix au panier non sans que la tête n'ait été brandie comme preuve d'une réduction sacrilège, salie... Acte unique et qui n'a d'égal que les massacres de prêtres enfin permis ou encore la promenade de cette tête écorchée au bout d'une pique à travers les cris — »

Vous commencez à suivre le rapport d'une certaine érection brandissante et d'une certaine tête ou parole coupée, le brand ou la pique s'élevant dans la manifestation de la coupure, ne pouvant se présenter que dans le jeu, le rire même qui montre les dents aiguisées, de la coupure. Se présenter, c'est-à-dire se dresser. Le se-dresser annonce toujours qu'un seul meurtre est en cours.

« 2.66. ... Elle se dressant — le rire — les lèvres, se crispant et laissant voir ce qui pousse les dents... La tête vue coupée et elle l'emportant, et moi la déséquilibrant et la serrant en bougeant, et moi encore la poussant à bout de course, et sautant — »

Castration — en jeu de toujours — et présence à soi du présent. Le présent pur serait la plénitude intacte, la continuité vierge de la non-coupe, le volume qui, de n'avoir pas exposé le rouleau de son écriture au coupe-papier du lecteur n'en serait pas encore écrit, à la veille du jeu. Mais la plume, quand vous l'aurez suivie, jusqu'au bout, sera devenue couteau. Le présent ne se présente comme tel qu'en se rapportant à soi, il ne se dit comme tel, il ne se vise comme tel qu'à se diviser, en se pliant à soi dans l'angle, dans la brisure (brisure : « faille » et « articulation », par charnière, d'un ouvrage de serrurerie. *Littre*). Dans le déclenchement. La présence n'est jamais présente. La possibilité — ou la puissance — du présent n'est que sa propre limite, son pli intérieur, son impossibilité — ou son impuissance. Tel aura été le rapport de l'en-jeu de castration et de la présence. Ce qui vaut ici du présent vaut également de l'« histoire », de la « forme », de la forme de l'histoire, etc., comme de toutes les significations qui, dans la langue de la métaphysique, sont indissociables de la signification « présent ».

La présence du présent ne fait surface, n'entre carrément en scène, ne s'institue en vis-à-vis — en présent —, ne déclenche le discours — la parole présente —, n'en desserre les dents que dans le jeu de cette coupe.

« 4.44. (... l'histoire prend alors cette forme : le muscle se dressant, montrant sa tête gonflée et rouge, et sa main refermée sur lui, ses lèvres s'approchant de son sang et les dents saisissant doucement ce qu'on appelle présent) — »

« Ce qu'on appelle présent », ce qui s'érige, librement dressé devant moi, tout proche, l'apparaissant, ne se donne comme tel, pur surgissement sans aucun compte à rendre, que dans le discours mythique où s'effacerait la différence. Compte tenu de ce qui le divise et le découpe et le reploie dans son déclenchement même, le présent n'est plus simplement le présent. Il ne peut plus se laisser

nommer « présent » que par discours indirect, dans les guillemets de la citation, du récit, de la fiction. Il ne s'avance dans le langage que par une sorte de ricochet. Devenu ici procédé régulier, ce ricochet affecte d'une valeur de détour, d'indirection, d'angle, toutes les évidences soi-disant simples et naturelles de la présence propre. Déjà le *Drame* confinait dans l'angle de ces guillemets « ma vie », « en vie », « ma vie avant ma naissance » ; « le silence bref du “ je vis, tu vis, nous vivons ” » ; ailleurs « “ vivre ” se manifeste de la manière suivante... » ; ou encore : « “ Sa vie ” venant vers lui depuis les façades, les trottoirs déserts — passant près de lui, le frôlant, s'éloignant... En quelques secondes, sous la pluie, la ville devient une autre ville, plus vaste, flottante... Comme si rien n'avait encore commencé... ». *Nombres* : « 1.29. ... Non seulement « moi » et « toute ma vie » ... Non seulement cela, mais aussi l'ensemble où j'étais, où je serai sans savoir ce que je suis en réalité, exactement comme en ce moment où « je suis » ne signifie rien de précis... L'ensemble, la longue accumulation sans regard, le poids de ce qui est construit, bouge, fabrique, transmet, transporte, transforme et détruit... » « 2.94. ... ce qu'on appelle encore vie... ».

Ces exemples privilégiés forment une série organique. La présence et la vie, la présence du présent et la vie du vivant, c'est ici le même. La sortie hors de l'unité « primitive » et mythique (toujours reconstituée à retardement dans l'après-coupure), la coupure, la décision — décidante et décidée — le *coup* partage la semence en la projetant. Elle inscrit la différence dans la vie (« c'est cette différence même [« cette différence implacable »] qui est la condition de leur opération. Aucune chose n'est complète par elle-même et ne peut se compléter que par ce qui lui manque. Mais ce qui manque à toute chose particulière est infini ; nous ne pouvons savoir d'avance le complément qu'elle appelle. Nous ne reconnaissons donc que par l'autorité du fait et par le goût secret de notre esprit quand est trouvée l'harmonie efficace, la différence-mère, essentielle et génératrice... Une différence : la cause est radicalement cela. Elle n'est point positive, elle n'est point incluse au sujet. Elle est ce qui lui manque essentiellement. ») la multiplicité numérique ne survenant pas comme une menace de mort à un germe antérieurement un avec soi. Elle fraye au contraire la voie à « la » semence qui ne (se) produit donc, ne s'avance qu'au pluriel. Singulier pluriel qu'aucune origine singulière n'aura jamais précédé. Germination,

dissémination. Il n'y a pas de première insémination. La semence est d'abord essayée. L'insémination « première » est dissémination. Trace, greffe dont on perd la trace. Qu'il s'agisse de ce qu'on appelle « langage » (discours, texte, etc.) ou d'ensemencement « réel », chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien un terme. Le terme, l'élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C'est une semence et non un terme absolu. Mais chaque germe est son propre terme, a son terme non pas hors de soi mais en soi comme sa limite intérieure, faisant angle avec sa propre mort. On pourrait reconstituer le réseau qui fait passer les *Nombres* par les références à toutes les théories atomistes qui furent aussi des théories du sperme. Laissez-vous guider, dans les *Nombres*, à travers le vocabulaire de la germination ou de la dissémination, par le mot « groupe » — ensemble d'une dispersion —. Essaim. Les *Nombres* sont pris dans une théorie mathématico-génétique des groupes.

Si par là ils voulaient dire quelque chose, c'est qu'il n'y a rien avant le groupe, aucune unité simple et originaire avant cette division par laquelle la vie vient à se voir et la semence d'entrée de jeu se multiplie; rien avant l'addition en laquelle la semence commence par se soustraire, avant ce que le *Drame* annonçait comme « une prolifération qui n'aurait jamais commencé », avant ce que les *Logiques* consignaient comme essaim de guêpes, division au travail : « Le langage devient cet état de commencement *s'énonçant de partout* dont les effets insonores vont immédiatement se répercuter sur la charnière et le pivot de la langue : la comparaison. Ainsi les guêpes du temple de Denderah : ... »

Prolifération encore parce que la disparition, ou plutôt la substitution de l'unité s'ajoutant et s'effaçant — se décomptant — elle-même dans le déclenchement (« 1.41. ... *nous participions au calcul qui nous effaçait et nous remplaçait* — » ... 4.84. (... « *la baguette qu'il tient en main représente le carré central, l'unité qui ne compte pas, mais qui vaut et fait l'ensemble — le répartiteur, le pivot* » | « *l'unité ne s'ajoute pas mais simplement produit une mutation et se confond avec l'entier, le total dans lequel les mutations opèrent* » | ... *Et ainsi, l'atome « je » ... —* » engendre d'un seul coup le nombre et l'innombrable. « *Germes, semences en nombre innombrable...* » ... « *Seminaque innumero numero summaque profunda.* »

Commencement fictif, fausse entrée, fausse sortie, écriture en nombre innombrable, vous devrez les relire encore.

La loi de la coupe vous y autorise, vous le prescriviez désormais, prélevez donc un exemple et démembrerez le texte :

« 4. (mais comme il y a cette coupure, ce recul sans cesse présents et à l'œuvre; comme les lignes se dispersent et s'enfoncent avant d'apparaître retournées à la surface morte où vous les voyez, l'imparfait en donne le mouvement et le double fond insaisissable — et cela meurt et revit dans une pensée qui n'est en réalité à personne depuis le commencement, une colonne transparente où ce qui a lieu reste suspendu à plus ou moins grande hauteur, et en vous réveillant vous vous dites : « tiens j'étais là », mais rien ne vient expliquer cette phrase, c'est elle qui vous regarde... Cette colonne ne vous laisse aucune distance, elle veille quand vous dormez, elle se trouve glissée entre vous et vous... De moins en moins soupçonnée, de moins en moins rappelée là où vous marchez sans me voir... Ce n'est que pour nous, cependant, que la nuit tourne et se fait au-dessus des villes — là où les machines muettes savent désormais lire, déchiffrer, compter, écrire et se souvenir —, et l'on voit une conversation s'interrompre, les gestes rester sur place, ici, parmi les étoffes, les objets assemblés, « quelque chose n'a pas été dit ». Ils parlent, maintenant, mais quelque chose subsiste de leur silence, ils sont représentés ici par une buée, un reflet, « mais non, c'est exactement le contraire », « je pense en effet qu'on peut affirmer cela » : j'écris véritablement ce qui passe, et bien sûr il est impossible d'être là en totalité, cela se fait de biais, sans arrêt — mais enfin nous sommes ensemble, aucune raison d'attendre ou de s'arrêter —

il est difficile d'accepter cet intervalle, ce blanc intact; il est cependant très difficile de confirmer sans cet oubli qui revient et force la main — quand le texte s'interrompt, se replie, laisse revenir les voix comme un enregistrement sans fin —

chaque fois nécessaire de ne pas s'écouter, « de quoi parlez-vous », « précisez » —

puisqu'ils viennent d'une série infinie d'éléments pourris et accumulés, nettoyés, brûlés, annulés, tandis qu'en avant d'autres cherchent déjà leurs mots et recouvriront ce qui se dit ici aujourd'hui, — et je suis comme eux, parmi eux, parmi vous, dans l'opération, dans le nombre, $1+2+3+4=10$ —  — »

Voici donc le 4.

4. LE DOUBLE FOND DU PLUS-QUE-PRÉSENT

« Les quatre volumes sont un $\left\{ \begin{array}{l} \text{Livre,} \\ \text{le même,} \end{array} \right.$ présenté deux fois en tant que ses deux moitiés, première de l'un et dernière de l'autre juxtaposées à dernière et première de l'un et de l'autre : et peu à peu l'unité s'en révèle, à l'aide de ce travail de comparaison

$\left\{ \begin{array}{l} \text{montrant que cela fait un tout} \\ \text{en deux sens différents, l'en tant qu'une cinquième} \\ \text{partie, formée de l'ensemble de ces quatre fragments,} \\ \text{apparents ou deux répétés :} \\ \text{ceci aura donc lieu 5 fois} \\ \text{ou 20 fragments groupés} \\ \text{en 2(3) par 10, trouvés identiques} \\ \left\{ \begin{array}{l} \text{.....} \\ \text{.....} \end{array} \right. \end{array} \right.$

On a ainsi 4 volumes, 5 fois
c. à d. une fois (quadrige) les 4 ou commencer
premiers volumes par le milieu
concurrentement, des quatre
livres qui sont chacunes [*sic*] en
cinq volumes : et ainsi de suite,
en
tant qu'une quadruple Pièce juxtaposée
en cinq actes, jusqu'à épuise-
ment du tout. Tandis qu'alors il
se manifeste que ce sont quatre
livres (de quatre concurrents)
Chacun en [2] 5 volumes... *

Vous veniez de reconnaître, rassemblant la formule $1 + 2 + 3 + 4 = 10$, (*si* dans sa transcription phonétique) l'idéogramme chinois du 4. La carte du texte était jouée, commençait à dessiner ses bords.

Vous n'avez pas coupé n'importe quoi et n'importe où. La séquence découpée est la « première » d'une série de 25 séquences portant le chiffre 4. C'est la quatrième d'un ensemble qui en comporte 100 : l'« opération » comme l'appelle l'auteur disparaissant du texte ci-dessus en exergue, l'opération de lecture-écriture, sans sujet ni objet, que le livre.

La charte du texte aura été jouée. Elle aura énoncé le présent comme coupure, interruption du texte remise en jeu dans le texte. Mais c'est au présent qu'elle aura énoncé le présent de la coupure. Car rien ne dit mieux le présent, semble-t-il, que le *il y a*. Mais ce qu'ici *il y a*, c'est la coupure (« il y a cette coupure »), et ce qui est « *sans cesse présent et à l'œuvre* », c'est un « *recul* ».

A entendre aussi comme le recul d'une arme à feu et la possibilité de son déclenchement.

Comme toutes les séquences portant le chiffre 4, celle que vous venez de lire se tient entre des parenthèses, son temps est le présent, elle s'adresse à « vous ». Constituant une des faces des 25 carrés doublement chiffrés : périodiquement de 1 à 4 et linéairement de 1 à 100, elle est l'ouverture découpée, pratiquée en forme de scène actuellement visible et parlante pour le spectateur-lecteur : « vous ». Vous lisant. Vous voyant. Vous parlant. Les *Nombres*, vous lisant, vous voyant, vous parlant, en train de lire, de voir, de parler, « en train » voulant dire ici « au moment où présentement » vous lisez voyez, parlez, etc. Vous vivez au présent, dans « ce qu'on appelle présent », en conscience, vous assistez à ce qui semble vous être donné de front, à ce qui s'avance, dressé devant vous, vers vous, à ce qui se découpe dans l'horizon même du monde, s'enlève sur son fond, prend figure en face de vous, dévisageable devant vos yeux, votre front, votre bouche, vos mains. Vous recevez ou maintenez dans la forme de ce qu'on appelle présent, c'est-à-dire selon la conscience ou la perception, un discours.

Cette ouverture de présence, c'est la surface quatrième. Soi-disant originaire, sauvage et irréductible comme le surgissement incessant et toujours vierge du monde, elle a une « histoire » ou plutôt elle plonge par cette « histoire » dans un temps sans limite qui n'est ni un « présent » ni une « histoire ». L'histoire de ce présent affilie la surface quatrième à la scène du vieux théâtre représentatif. Aussi cette surface est-elle « *surface morte* » : morte comme la structure de

cet ancien théâtre, morte aussi parce que la conscience spectatrice, consommatrice d'un présent ou d'un sens représentés — « vous » — se croit dans la liberté de l'apparaître pur quand elle n'est plus que l'effet déporté, répercuté, retourné, détourné, déjeté, la croûte ou l'écorce tombante d'une force, d'une « vie » qui ne se présente pas, qui ne s'est jamais présentée. L'invisible de cette scène de visibilité, c'est son rapport à la production séminale et chiffrée qui l'organise.

« 4. ... *comme les lignes se dispersent et s'enfoncent avant d'apparaître retournées à la surface morte où vous les voyez...* »

Cette coupure, cette ouverture, cette pure apparence de l'apparaître par laquelle le présent semble se libérer de la machine textuelle (« histoire », nombres, topologie, dissémination, etc.) se dénonce en fait à chaque instant. L'opération remet l'« illusion » en jeu comme effet ou produit. La présence, ou production, n'est qu'un produit. Produit d'une opération arithmétique. L'immédiateté apparente de ce qui semble se donner à la perception présente dans sa nudité d'origine, dans sa nature, tombe déjà comme un effet : sous le coup d'une structure machinée qui ne se livre pas au présent, celui-ci n'ayant rien à voir avec elle.

Car l'imparfait, temps des trois autres séries de séquences (1, 2, 3) ne doit pas se lire comme un *autre* présent, comme un présent modifié, un présent passé, le passé de ce qui du moins a été présent, sur quelque autre surface qu'on aurait vue naguère se dresser devant soi et qu'on pourrait encore voir en faisant le tour du théâtre ou de la mémoire, du théâtre de la mémoire (on doit lire dans l'épaisseur des *Nombres* la sédimentation de tous les arts de la mémoire, de tous les « théâtres de la mémoire », de tous les plans qui les ont dessinés, depuis l'*Ad Herennium* jusqu'à l'*Ars memoriae* de Robert Fludd, en passant par les projets de Giulio Camillo, de Giordano Bruno, etc). L'imparfait donc n'est pas un autre présent, un avoir-été-présent, il est tout autre que le présent et n'a donc pas d'essence. C'est pour quoi il « *donne le mouvement et le double fond insaisissable* ».

Le présent se présente comme la simplicité du fond. Un temps passé qui ne marquerait qu'un autre présent s'assurerait sur un fondement simple, caché derrière la surface de l'apparence présente. Le double fond de l'imparfait en appelle, ici du moins, à un

temps sans fondement et sans limite, un temps, somme toute, qui ne serait plus un « temps » un temps sans présent, le compte total privant le carré de son sol, le laissant suspendu dans l'air. Dès qu'il y a double fond, il n'y a plus de fond du tout en formation et cette loi ne cessera désormais de se vérifier.

L'imparfait aura donné le mouvement. L'illusion du présent, celle qui, se jouant sur la surface morte, nous fait croire dans le fondement assuré d'une donation originaire, vous la voyez aussi dénoncée et remise en mouvement d'un coup de fouet « aux cordes d'acier ». Mais cette dénonciation a lieu dans une séquence elle-même écrite au présent.

Qu'en est-il de ce nouveau présent ? Pourquoi, comment la séquence quatrième est-elle *à la fois* la « présentation » et le discours critique, si l'on veut, l'interpellation à vous adressée sur la présentation. Pourquoi cette interprétation interpellante, renvoyant sans cesse à l'imparfait, reste-t-elle au présent ? Et quel est son rapport à l'imparfait qui donne le mouvement ?

Il s'agit peut-être de quelque miroir inconnu. Vous commencez à brûler en vous approchant de cette glace et de la clé d'un certain fermoir.

Ce nouveau présent s'entend mieux dans l'ouverture du *Drame*. Le récit en était *apparemment* écrit au présent. Certes. Par là aussi on le trouve réinséré, transplanté, ré-cité, avec tous les effets de transformation textuelle que cela implique, dans l'ensemble plus étendu et la temporalité plus complexe des *Nombres*. Vous le vérifierez encore. Mais le présent du *Drame* n'a jamais été simple. Dans la structure du *Yi-King*, sur l'échiquier, entre le présent hors guillemets et le présent de ce qu'« il écrit », une disjoncture s'introduit, une duplicité dans laquelle s'abîme le présent fondateur, ce qu'on appelle présent. Suivant cette « dualité déclenchée par l'écriture », il y a donc déjà, sur la même page, un présent simple, effet produit par ce qui donne le mouvement, et le présent qui énonce ou dénonce son rapport aux autres temps dans un discours « scientifique », de présentation « scientifique », disant au présent la vérité (de la vérité comme présent naïf). Comme dans la séquence quatrième des *Nombres*.

Ce présent total et différencié, équivoque, qu'il faut donc se garder de rabattre sur le présent simple qu'il remet violemment

en jeu; ce présent structuré et sans fond, en rapport avec le double fond qui comprend le présent et qui n'est pas lui, le *Drame* le nommait « plus-que-présent ».

Bien qu'il ne soit ni carrément l'imparfait des *Nombres*, ni le présent double ou dialogué de l'interpellation quatrième, le plus-que-présent aura préparé l'un et l'autre, se sera, par quelque futur antérieur, logé en l'un et en l'autre, dans cet échange plutôt par où ils devaient précisément se « remarquer ». Tel futur antérieur, s'il fait toujours circuler un texte dans l'autre, exclut toute eschatologie par cela même qu'il est le futur antérieur d'un imparfait innombrable, d'un passé indéfini qui n'aura jamais été présent.

Avant la confirmation d'autres parenthèses, cet enchaînement de parenthèses, dans le *Drame*, vous aura prescrit de le penser :

« ... Mais du côté 'parole', il découvre l'absence de limites : cela peut se décrire sans fin, cela peut se décrire sans fin en train de se décrire, etc. (Le signe « etc. » est d'ailleurs ici dérisoire; il faudrait inventer celui qui signifierait l'incessant, l'innombrable, quelque chose comme l'abréviation du vertige insérée dans le dictionnaire général). Sa méthode permet cependant d'accéder à tout moment à l'ensemble des déclinaisons, des accords, des figures, des personnes — de les prendre pour ainsi dire à revers. Récit de la pensée dans les mots et réciproquement. Ablatif absolu. Cela ne se passe pas dans le temps mais sur la page où l'on dispose des temps. Page présente au plus-que-présent. « Le passé n'est pas derrière nous mais sous nos pieds. » Page blanche mais écrite depuis toujours, blanche par oubli de ce qui a été écrit, par effacement du texte sur le fond duquel tout ce qui s'écrit est écrit. Et pourtant rien n'est vraiment écrit, cela peut changer à chaque instant, et c'est encore et interminablement la première fois (il faudrait écrire 'la première fois'). (Il se revoit voyant la mer pour la première fois : grise au bout d'une rue, effet nul. Il lui a semblé seulement ensuite qu'elle représentait d'emblée sur le rivage le bruit et par conséquent l'explication de l'horizon qui existe et n'existe pas.) Voici comment il s'y prend : il fait appel à une simple possibilité d'image, à une parole antérieure isolée dans ce pays non localisable qui est en même temps ce qu'il voit, pense, a vu ou rêvé, aurait pu penser ou voir, etc., pays sans limite et pourtant disponible, faisant écran. »

Vous venez par cette citation, par ce motif du *Drame*, d'arriver en vue d'un « horizon qui existe et n'existe pas », puis d'un certain « écran ». Vous y êtes presque.

Il aura donc fallu inventer « celui qui signifierait l'incessant, l'innombrable ». L'inventer, bien sûr, dans l'intervalle. Inventer le signe pour cet « être-en-train-de », pour un mouvement à la fois ininterrompu et brisé, une continuité de ruptures qui pourtant ne s'aplatirait pas à la surface d'un présent homogène et évident. Notre langue reprend toujours ce mouvement dans la forme du devenir-présent : devenir-présent, présent'en devenir, devenir du présent, reprise du mouvement de l'écriture dans le temps de la parole « vive » : présent soi-disant sans trace. Il fallait donc en appeler au dehors de *notre* langue pour signifier cet outre-présent incessant. Au dehors de *la* parole aussi. Deux caractères « chinois » marquent ce « quelque chose de constamment ranimé et inapaisé — 動 — » (1.37), ce mouvement incessant de l'« être en train de et précisément — 正 — » (2.62).

Le plus-que-présent de la séquence quatrième enveloppe donc à la fois le présent (« vécu », par vous, dans l'« illusion » de celui qui vit, lit, dit au présent, les yeux rivés sur la scène classique) et sa réinscription violente dans la machine arithmétique et théâtrale : les *Nombres*, vous lisant, vous voyant, vous parlant, en train de *vous* lire, de *vous* voir, de *vous* parler, « en train » voulant dire ici au moment où, non-présentement, vous êtes lu, vu, parlé, etc. Cette réinscription *a lieu*, il y a sa violence. Ce « il y a » de l'« avoir lieu » n'est au présent que dans l'« illusion » de l'énoncé ou de l'énonciation. Contenu et acte de ce langage sont aussitôt ouverts sur l'outre-présent. Ce qui a lieu, ce qu'il y a, c'est l'écriture, c'est-à-dire une machination dont le présent n'est plus qu'une toupie. C'est ainsi que *Drame* aura mis le présent en place dans l'écriture, dans l'avoir-lieu du lieu, dans la composition excentrée du plus-que-présent : « Son histoire n'est plus son histoire, mais simplement cette affirmation : quelque chose a lieu. Il essaye de devenir le centre de ce nouveau silence, et en effet tout vient hésiter et se déséquilibrer dans ses environs... Les paroles, les gestes (à côté de lui, dehors), retrouvent leurs racines géométriques : il entre dans un graphique généralisé. »

La machination des temps, dans les *Nombres*, se confond avec la

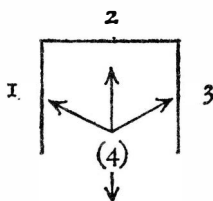
distribution des personnes. Par exemple (que pouvez-vous faire ici d'autre que de prélever l'exemple dans l'innombrable, que de tirer un lot?), le « nous » n'aura pas plus été une personne parmi d'autres que l'imparfait n'aura été un simple présent passé. Le « nous » est l'élément non-présent, non-personnel, imparfait, illimité, dans lequel le présent personnel, la propriété des personnes, *vous, je, il*, nous découpons, se découpent. Le « nous » n'est que le lieu de la permutation des personnes. C'est ainsi qu'il a lieu comme l'« indication naissante d'une présence non située — insituable —, mais qui demeure et se reconstitue irrésistiblement. Il n'y a personne sans doute mais les rôles permutent... ». C'est pourquoi les autres personnes se présentent, de face en quelque sorte, se laissent dévisager, compter et décompter; le « nous » ne se présente jamais de face : imparfait ou plus-que-présent : « 1. ... *Cependant, il y avait un « nous ». Ce « nous » se perdait, revenait, tremblait, et revenait sans cesse...* ». Tout a donc « commencé » par lui et pourtant il n'est jamais représentable sur le front de la scène. Il est engagé comme une force oblique dans une guerre sans front, comme ce groupe innombrable.. « 1.81. ... *« Le fini et l'infini sont inséparables » | ... Venant de la rotation et nous arrêtant un moment dans le signe « nous » inscrit en nous de profil... Prenant ainsi la forme de tout un peuple animé et groupé autour de ses articulations, de sa voix de sexe et d'échange, devenant la force motrice des traductions et des divisions... Tout cela bougeant maintenant par nous et à travers nous, semblant surgir d'une accélération de sommeil, sortir du courant et déposer par nous et à travers nous ses germes futurs et passés... Germes groupés et disséminés... ».*

« Par nous » et « à travers nous ». La fonction de l'agent personnel, dans le « nous », est ouverte, traversée par la force anonyme, par l'imparfait travailleur et proliférant de l'essaim.

Les bords de la carte vous apparaissent plus nettement. « Et c'est ainsi qu'il retrouve la plaque tournante de son présent, là qu'il dispose des temps, des personnes, des verbes (il revoit les cartes), dans une sorte de navigation, de survol... » (*Drame*).

Coupez encore à travers *Nombres* et sautez à la deuxième des séquences quatrièmes. On feint d'y représenter la machine en son premier devis :

« 4.8 (et comme on ne peut pas communiquer à ceux d'autrefois ou d'ailleurs que l'opération se déroule en même temps sur le sol où ils se déplacent et sous la profondeur qu'ils ne manqueraient pas de voir si seulement ils levaient les yeux, la construction se présente ainsi : trois côtés visibles, trois murs, si l'on veut, sur lesquels s'inscrivent en réalité les séquences — enchaînements, articulations, intervalles, mots —, et une absence de côté ou de mur défini par les trois autres mais permettant de les observer de leur point de vue.



Cette quatrième surface est en quelque sorte pratiquée dans l'air, elle permet aux paroles de se faire entendre, aux corps de se laisser regarder, on l'oublie par conséquent aisément, et là est sans doute l'illusion ou l'erreur. En effet, ce qu'on prend ainsi trop facilement pour l'ouverture d'une scène n'en est pas moins un panneau déformant, un invisible et impalpable voile opaque qui joue vers les trois autres côtés la fonction d'un miroir ou d'un réflecteur et vers l'extérieur (c'est-à-dire vers le spectateur possible mais par conséquent toujours repoussé, multiple) le rôle d'un révélateur négatif où les inscriptions produites simultanément sur les autres plans apparaissent là inversées, redressées, fixes. Comme si les acteurs éventuels venaient tracer et prononcer à l'envers, devant vous, leur texte, sans que vous en ayez conscience — ni eux non plus — en raison du dispositif en question. D'où l'impression d'assister à une projection là où, finalement, c'est de l'apparition même du produit de la surface — de la chambre noire transformée en surface — qu'il s'agit. D'où l'imagination qu'il se passe quelque chose dans un espace à trois dimensions, là où, initialement et pour finir, il n'y en a que deux : ni salle ni scène, mais bien au contraire, enveloppant la salle et la scène, une seule nappe capable de donner à la fois la sensation de profondeur, de représentation et de réflexion : la page est, pour l'instant, l'indice de cette nappe, son enveloppe la plus évidente, là où, pour ce qui apparaît et pour celui à qui cela apparaît, joue le passage même du temps sur les corps. Mais il faut ajouter ceci : cette enveloppe

est la platitude et la profondeur mêmes, elle répond de part en part à votre vie dans ses moindres détails, elle est la raison de l'espace dans sa multitude de grains tombant dans la nuit, elle couvre dès maintenant la totalité de vos actes, elle est très exactement, ici, ce qui vous fait signe, pauvrement peut-être, sans mensonge et sans vérité, mais avec le désir bien net de vous détruire et de vivre au cœur de ce trait) — »

La charte dessinée en cette « seconde » des séquences quatrièmes (4.8.) ne cessera désormais de se remplir, de se compliquer, de se mouvoir régulièrement, par une transformation que vous pourriez suivre, qui s'explique elle-même périodiquement, de quart en quart, fixant parfois ses mutations, ses renversements, dans un nouveau schéma (4.52; 4.58...).

5. L'ÉCRIT, L'ÉCRAN, L'ÉCRIN

« Quoi! le parfait écrit récuse jusqu'à la moindre aventure, pour se complaire dans son évocation chaste, sur le tain des souvenirs comme l'est telle extraordinaire figure, à la fois éternel fantôme et le souffle! quand il ne se passe rien d'immédiat et en dehors, dans un présent qui joue à l'effacé pour couvrir de plus hybrides dessous. Si notre extérieure agitation choque, en l'écran de feuillets imprimés, à plus forte raison sur les planches, matérialité dressée dans une obstruction gratuite. Oui, le Livre ou cette monographie qu'il devient d'un type (superposition des pages comme un coffret, défendant contre le brutal espace une délicatesse reployée infinie et intime de l'être en soi-même) suffit avec maints procédés si neufs analogues en raréfaction à ce qu'a de subtil la vie. »

« Parenthèse. En marge. Blanc. Titre. Contact... Il suffit d'une de ces courtes mises en scène qui ont l'air de s'opérer d'elles-mêmes, pour me conduire

ici, sur le bord... Ce voile passe sur la vision de tous — taie blanche qui couvre l'œil des oiseaux encore chauds et raidis — avec une discrétion, une hésitation, à peine teintées de dégoût... » (*Drame.*)

Ce qui donne sa nécessité de structure à l'« illusion », à l'« erreur », à l'« oubli », c'est donc l'étrange « ouverture » de ce quadrangle, son côté manquant. L'ouverture passe *déjà* inaperçue en tant qu'ouverture (apérité, aperture), en tant qu'élément diaphane assurant la transparence du passage à ce qui se présente. Attentifs, fascinés, collés à *ce qui* se présente, nous ne pouvons voir sa *présence* même, qui elle ne se présente pas, ni la visibilité du visible, l'audibilité de l'audible, le milieu, l'« air » qui disparaît ainsi en laissant paraître.

Mais il ne suffit pas de rappeler la présence, de faire apparaître l'air *lui-même*, à supposer que cela soit possible, pour effacer l'oubli, l'illusion, l'erreur. Car non seulement l'air n'est pas un milieu simple — ni l'« air », on s'en souviendra puisqu'on ne peut que le dire, non le voir, une signification univoque — mais l'ouverture en lui pratiquée est une ouverture fermée, ni tout à fait ouverte ni tout à fait fermée. C'est une fausse sortie. C'est un miroir.

Ce n'est pas n'importe quel miroir. Il faut ajouter que ce miroir aura été tourné vers le fond de la scène, « vers les trois autres côtés », ne vous offrant à voir que son tain en somme.

Ce qui (ne) serait *rien* si le tain n'était aussi transparent, ou plutôt transformateur de ce qu'il laisse transparaître. Le tain de ce miroir réfléchit donc — imparfaitement — ce qui lui vient — imparfaitement — des trois autres murs et en laisse — présentement — passer comme le fantôme, l'ombre déformée, reformée selon la figure de ce qu'on appelle présent : la fixité dressée de ce qui se tient devant moi, debout ; « *les inscriptions... apparaissent là inversées, redressées, fixes.* »

Une fois rappelé l'éther, la présence du présent, il faut marquer que le plus-que-présent n'est pas seulement la *présence*, mais aussi une déformation irréductible à aucune forme, donc à aucun présent, une transformation sans forme première, sans matière en dernière instance première. Marquer cela, c'est remarquer que la prétendue simplicité de l'ouverture, de l'apérité, le laisser-être, la vérité qui lève le voile-écran — s'ordonne déjà à un miroir, et surtout à

un miroir sans tain, un miroir en tout cas dont le tain laisse passer les « images » et les « personnes » en les affectant d'un certain indice de transformation et de permutation.

Les *Nombres* sont de telle trempe : l'encre en est prise dans ce tain, sorte de métal recouvert de mercure liquide (le 10 = 1 + 2 + 3 + 4, nombre de la *lettre* dans la Kabbale, du *Sphinx* dans le Tarot, est aussi le nombre de *Mercure* dans l'astrologie; et les *Nombres* pleins de « sources quasi stellaires » pourraient se lire, ils commenceront à le faire bientôt, comme une constellation astrographique). Le mercure, le tain de cette encre forme écran. Il abrite et dissimule. Tient en réserve et donne à voir. L'écran : à la fois surface visible de projection pour les images et ce qui interdit de voir l'autre côté. Il appartient à la structure de ce miroir-écran, de ce tain, « *envers égaré doublé de métal* » (4.100) qu'il se donne — c'est le *cas* dans les *Nombres* — comme devant être brisé, absolument traversé vers une vraie source dont il vous tend le leurre car

« 3.95. ... / « Un miroir n'est pas une source » / ... »

Le miroir a lieu — essayez de penser l'avoir-lieu d'un miroir — comme devant être brisé. « Puisque je feins d'ignorer que mon regard peut donner la mort même aux planètes qui tournent dans l'espace, il n'aura pas tort celui qui prétendra que je ne possède pas la faculté des souvenirs. Ce qui reste à faire, c'est de briser cette glace en éclats » (cité dans les *Logiques*).

Difficile de savoir si un tel miroir est l'espace de la scène classique ou l'espace général, irréductible et plus-que-présent, dans lequel on inscrit, démonte et dénonce le vieux théâtre. Cette incertitude ne doit pas être levée. Miroir et outre-miroir, implication et sortie sont ensemble prescrits par la structure de ce *speculum* incertain. Telle est l'obligation dont les *Nombres* auront fait cas.

« 2.70. ... Obligé, donc, de déchirer de nouveau le voile et de nouveau d'attaquer le plan des sommeils, déchirant une nouvelle fois l'écran, brisant le miroir, l'erreur... »

« 3.79. ... Elle était obligée, ainsi, de chercher un appui dans ce qu'elle faisait d'elle une valeur parmi d'autres, un nerf du réseau constant forçant à savoir, elle était forcée de vendre en un point son rythme, ses gestes —

cherchant le miroir, appelant nécessairement le contraire de ce qui devenait mort dans tous les miroirs... »

Vous n'aurez commencé, mais non fini, de capter l'allusion ci-dessus à la « valeur » que dans le miroir où nous citons à notre tour une citation de *Nombres*. Avant 3.79, en 3.67, vous aviez lu, par exemple : « *En raison du rapport de valeur, la forme naturelle de la marchandise B devient la forme de valeur de la marchandise A, ou bien le corps de B devient pour A le miroir de sa valeur...* »

Pas un atome des *Nombres* qui échappe à ce jeu des récurrences, on s'en doute et on peut le vérifier de manière incessante, précisément. Aucun énoncé n'est à l'abri, tel un fétiche, une marchandise investie de valeur, éventuellement de valeur « scientifique », de ces effets de miroir par lesquels le texte cite, se cite, se met lui-même en mouvement, par un graphique généralisé déjouant toute assurance prise dans l'opposition de la valeur et de la non-valeur, du respectable et du non-respectable, du vrai et du faux, du haut et du bas, du dedans et du dehors, du tout et de la partie. Toutes ces oppositions sont détraquées par le simple « avoir-lieu » du miroir. Chaque terme capte l'autre et s'exclut de lui-même, chaque germe devient plus fort et plus mort que lui-même. L'élément enveloppe et se décompte de ce qu'il enveloppe. Le monde comprend le miroir qui le capte et réciproquement. Par tout ce qu'elle capte, parce qu'elle peut capter le tout, chaque partie du miroir est plus grande que le tout ; mais alors plus petite que soi. La surface quatrième est le paradigme de ce rapport dans lequel elle ne s'en trouve pas moins prise : effet miroitant du tout, comme présent, elle reforme, dans l'indéfini du plus-que-présent, toutes les déformations. « 3.35. ... Car ici, le texte était aplati, et le tout pouvait être inférieur à chaque instant à l'une de ses parties... »

Et comme rien n'a précédé le miroir, comme tout commence dans le pli de la citation (vous saurez plus loin comment lire ce mot), le dedans du texte aura toujours été hors de lui, dans ce qui semble servir de « moyens » à l'« œuvre ». Cette « réciproque contamination de l'œuvre et des moyens » empoisonne le dedans, le corps propre de ce qu'on appelait l'« œuvre », comme elle empoisonne les textes cités à comparaître et qu'on aurait voulu tenir à l'abri de cette violente expatriation, de cette abstraction déraci-

nante qui l'arrache à la sécurité de son contexte originel. Or les *Nombres* affirment le poison. Le mercure de son tain est un poison. Il reçoit son nom, dont vous aurez pu suivre la fréquente occurrence : « *poison sec* », « *poison plus subtil* », « *poison méthodique* », « *coup plus secret, plus empoisonné* », « *le poison que j'avais reconnu dans mes veines* », « *laissant revenir le contraire du métal, quelque chose d'empoisonné et de retardé* », « *l'orient... transformé par son occident, mais à son tour ne le laissant pas intact, s'infiltrant en lui et l'empoisonnant dans sa phrase* », etc.

Le rapport entre les termes opposés, entre les germes contraires, c'est donc le tain vénéneux. On sait que les métaux peuvent être et être dits « vénéneux ».

C'est vouloir se tenir à l'abri de ce poison d'écriture que de résister au prélèvement d'un membre textuel dans un contexte. C'est vouloir maintenir à tout prix la limite entre le dedans et le dehors d'un contexte. C'est légitimement reconnaître la spécificité relative de chaque texte, mais c'est croire que tout système d'écriture est *en soi*, rapport d'un dedans à soi, par excellence quand il est « vrai ». C'est surtout mettre des limites foncièrement classiques à la textualité générale. Discontinuité, cette fois, de résistance et de protectionnisme.

Tout « commence » donc par la citation, dans les faux plis d'un certain voile, d'un certain écran miroitant. Le modèle lui-même n'échappe pas à la règle. Par exemple à décrire la composition des miroirs, écrans et murs de *Nombres*, la structure générale de la machine, on est déjà dans la citation ou la prescription d'un autre « livre », qui se trouve par là réinscrit dans les *Nombres*, les empêchant du même coup de se refermer sur leur propre suite. Miroir de miroir. Voyez cette description, déjà, du *Drame* et mettez-vous déjà en mémoire chacun de ses détails, par exemple ces colonnes de fumée blanche s'élevant au-dessus des usines. Plus tard, vous aurez déjà lu :

« Il y a là un calme de mots faux et sans importance, une rotation figée dans laquelle je vis en dormant ma disparition (et je regrette, j'insiste : la complète destruction de ma main ; celle, exactement symétrique, de tes yeux et des miens). Sur la page... Écran blanc sorti de l'usine que l'on trouve loin de la ville, au milieu de la forêt incendiée presque chaque été, usine à la fumée pourrissante

(on passe vite, en voiture, en fermant les vitres) qui étend autour d'elle une région grise, usine où le bois justement est transformé en papier... Parfois l'incendie est aux portes de la ville, le jour n'est plus le jour, on vit sous un orage sec, la cendre tombe lentement, au hasard, ramenant par exemple sur une assiette un fragment calciné de fougère porté jusque-là par le vent... Après-midi noirs, soirées rouges... Tout cela dans le mot « fougère », si on essaie de le penser vraiment... Et le problème est là : comment suivre les sollicitations, les appels, les diagonales de visions rapides (« fougère », c'est aussi la présence du soleil caché, un tapis de taches lumineuses où tous les automnes s'impriment), sinon par un système de réflexion et d'encadrement qui fait exister le reste et le laisse libre en se répétant, en se refermant ? Celui-ci, peut-être : « une suite de lignes entrelacées mais toujours parallèles et revenant sur elles-mêmes à angle droit ». Ce qui définit et ouvre à la fois chaque fresque, l'isole, lui permet d'avoir lieu et d'être vue, mais aussi la limite, l'annule, ou plutôt rappelle son origine et sa fin... (J'écris cela lisiblement il me semble ?) Mur et miroir. (Et si tu écris près de la glace, ta main droite écrit non moins réellement que la gauche, en face, et le choc a beau être évident, il reste pour toi en retard sur toi-même incompréhensible et nouveau chaque fois.) »

Vous auriez tort de croire que la matrice des *Nombres* est seulement esquissée dans le *Drame*, par cet « écran », ces « diagonales », ce « système de réflexion et d'encadrement qui fait exister le reste et le laisse libre en se répétant », cet « angle droit », ce « mur », ce « miroir », ce « retard ». Vous auriez tort de croire qu'elle est esquissée seulement dans le *Drame* et seulement une fois, une « première fois ». Tout s'annonce dans le *Drame* seulement « comme pour la première fois » : « Alors le rideau se lève, il retrouve la vue, s'évade, se regarde aux prises avec le spectacle qui n'est ni dedans ni dehors. Alors, il entre comme pour la première fois en scène. Théâtre, donc : on recommence. » Dans le passage déjà cité de la « page précédente au plus-que-présent » et de la « première fois », le procédé était encore, déjà, écrit. Rappelez-vous : « Voici comment il s'y prend : il fait appel à une simple possibilité d'image, à une parole antérieure isolée dans ce pays non localisable qui est en même temps ce qu'il voit, pense, a vu ou rêvé, aurait pu penser

ou voir, etc., pays sans limites et pourtant disponible, faisant écran. »

L'écran, sans lequel il n'y aurait pas d'écriture, est aussi un procédé décrit dans l'écriture. Le procédé d'écriture est réfléchi dans l'écrit.

Autre écran, « écran provisoire », autre matrice de l'« opération », prise dans un autre miroitement textuel du *Drame*, autre citation que vous aurez lue jusqu'à la citation en elle d'un autre miroir : « Il habite ce pays, cette ville... Lui le visage levé, se sent de plus en plus remplacé, dilaté, par la nuit, essaye d'en devenir le miroir et la réflexion directe... Et lentement, les yeux reprennent leur autonomie et, comme s'ils s'emplissaient de larmes, font sourdre, dériver l'étendue, passent sur elle et en elle dans un écoulement sans traces, sans bords... Pourtant, la vue n'est pas altérée, elle reste vive, précise (distinguant de mieux en mieux le semis d'étoiles, semblant le multiplier, l'amener à une incandescence froide, à un calcul dont il ignorerait les principes et les lois), mais elle secrète maintenant son propre milieu, où les distances s'égalisent, se perdent — où l'absence de direction (de sens) se trouve à la fois dévoilée, saisie... Il est dans la nuit qu'il est. Il la tient en quelque sorte en réduction, sous son regard — mais lui-même y a disparu (il vérifie en somme qu'il n'y a pas de « sujet » — pas plus que sur cette page). Ainsi, parfois, immobile, devant la bande de ciel jaune qui fait surgir l'horizon, il éprouve nettement sa position, sa limite. Le point le plus éloigné qu'il est capable de voir ou d'imaginer coïncide avec le plus « en retrait » (espace virtuel qui représente aussi l'avenir) — et, entre les deux, il y a cet écran provisoire dont l'opération dépend... Une sphère suspendue, libre, se constitue en silence, à moitié visible à travers lui... Le mot qu'il peut prononcer ici sera aussi la chose la plus lointaine, et la chose la plus proche sera un mot existant mais absent... « De plus, toute substance est comme un monde entier et comme un miroir de tout l'univers qu'elle exprime chacune à sa façon, à peu près comme une même ville est diversement représentée selon les différentes situations de celui qui l'observe »... »

De même que cette dernière ville renvoie à ce que vous refuserez plus loin d'appeler une « thématique » de la ville (« Nous habitons cette ville (ce livre)... ») qui traverse et rassemble virtuelle-

ment en elle toute l'architecture du *Drame* et des *Nombres*, leur plan commun et différent; de même que ce dernier miroir capte en sa « citation » la plus puissante pensée, et la plus arithmologique, du miroir ou de l'écho comme de la caractéristique universelle; de même que le « semis d'étoiles » amené à une « incandescence froide, à un calcul dont il ignorerait les principes et les lois » fait conspirer toute une constellation textuelle (*Drame* encore : « tandis que l'amas d'étoiles envahit le vide nocturne... » ... « toujours la même étoile figée en train de tomber sans fin à la limite aiguë des yeux fixes... »), tout un champ d'aimantation dont vous choisissez ici de détacher ce diamant, plus que fragmenté par la violence arbitraire de l'abstraction, le comparant à un autre tout à l'heure extrait d'un coffret de rêve et d'écriture, de silence et de mort ou, si vous préférez, d'un fermoir ou écrin qui vous attend plus bas :

après « De moins d'astres le ciel ne sème pas son ombre » (*Sa fosse est fermée*)

il y aura eu

« SI

C'ÉTAIT
issu Stellaire

CE SERAIT

pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autant

RIEN

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

N'AURA EU LIEU

QUE LE LIEU

fusionne avec au-delà

hors l'intérêt
quant à lui signalé

en général

selon telle obliquité par telle déclivité

de feux

vers

ce doit être

le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude

pas tant
qu'elle n'énumère

sur quelque surface vacante et supérieure

le heurt successif

sidéralement

d'un compte total en formation

« *qu'elle n'énumère* :

La constellation n'est pas froide au point de ne donner nul signe de vie dans le *nombre* des étoiles qui la composent; ce sens de fertilité continuée du site-mère (mélange androgyne d'étoiles et de ciel : *con* et *st*) est appuyé par les éléments *mère*, *elle*, le caudal *qu'elle*, la liaison *né*, et l'élément *nu* rappelle la nudité de la procréation (aussi bien sur le plan physique que sur le plan mental) et ceci s'accorde avec une autre signification de *mère* : « adj. fém. pure » (*Larousse*). L'élément *mère* est utilisé consciemment, ainsi que le montre la rime « énumère-mère » (« On trouve ici, bonheurs que j'énumère/La grande mer avec petite mère » *Sur des galets d'Honfleur*) et l'expression « la Muse nue et mère » (Préface aux *Raisins bleus et gris*) fournit une excellente indication de l'un des niveaux de signification... L'enfantement, *Coup de Dés* final, provient d'un procréateur androgyne : la nature, résumée dans la constellation; ses produits sont des stades ultérieurs d'elle-même en devenir symbolisés par la guirlande d'étoiles individuelles de l'Ourse; ces étoiles sont ambigument des produits mâles : spermes, et femelles : œufs, ou les deux à la fois : enfants, et les trois idées sont résumées dans le mot semence : la lettre *m* dans *énumère* est donc un bon exemple de « M traduit le pouvoir de faire, donc la joie mâle et maternelle... le nombre... » (*Les mots anglais*)... L'idée d'étoiles comme semences est traditionnelle en poésie, cf. « ta causerie sème les pierreries dans mon hiver interne » (L. à Cazalis, 4 déc. 1868). Les semences-étoiles seront rapprochées du lait mâle et femelle en association avec la voie lactée, voir plus bas *successif*...

le heurt successif

Le « jeu suprême » lui-même, l'acte, ou ses produits, ses enfants, les étoiles de la constellation en *formation* en vue du *compte total*.

Ce *heurt* érotique en vue d'une consommation est amplement confirmé par : « la salutation machinale infligée, par le heurt de l'outil, incessamment, vers la Somme » (*Confrontation*), surtout si nous nous rappelons « cette pelle et cette pioche, sexuels — dont le métal, résumant la force pure du travailleur, féconde les terrains » (*Conflits*). La valeur « disséminante » de l'*s* est ici très appropriée, *successif* dans le sens littéral de dissémination : *semer* des graines : noter le « incessamment » dans le passage que nous

venons de citer et « incessant », dans « le va-et-vient successif incessant » (*Quant au livre*)... »;

de même, donc, chaque séquence du texte, par cet effet de miroir germinal et déformant, comprend chaque fois un *autre* texte qui la comprend du même coup, si bien que dans une de ces parties qui sont plus petites qu'elles-mêmes et plus grandes que le tout qu'elles réfléchissent, un logement est assuré à l'énoncé théorique de cette loi. Cet énoncé ne saurait d'ailleurs échapper à la loi de récurrence et de déplacement métaphorique en lesquels, élémentairement, à la fois terme et milieu, il s'exproprie lui-même :

Drame : ... « mais elle secrète son propre milieu... » ... « ... Il est dans la nuit qu'il est... »

Nombres : « 3.19. ... Matière de plus en plus différenciée, acide, n'arrêtant pas de mordre sur son propre feu — »

« 1.77. ... Je pouvais cependant transformer ce qui se passait, n'étant plus arrêté sur une seule surface, voyant au contraire les organismes fonctionner constamment à plusieurs niveaux, comme feuilletés et superposés à eux-mêmes, rechargés comme des batteries plongées dans leur propre acide élaboré ou neutralisé, traversant et étant traversés, modifiant et étant modifiés... »

Ne vous essayez pas à des « intuitions » temporelles ou à des variations impraticables; vous aurez peut-être mieux décliné cet imparfait de double fond et de plus-que-présent en dessinant la figure du quadrangle, compliquée de la structure d'un miroir insolite. D'un miroir qui en vient, malgré l'impossibilité plus haut posée, à être une source, comme d'un écho qui précéderait en quelque sorte l'origine à laquelle il semble répondre, le « réel », l'« originaire », le « vrai », le « présent » n'étant constitués qu'en retour à partir de la duplication en laquelle seule ils peuvent surgir. C'est pourquoi l'« écho » est « incision » (1.5). L'« effet » devient la cause. Un mot qui ne se répéterait pas, un signe unique, par exemple, n'en serait pas *un*. Il ne devient ainsi ce qu'il est que dans la possibilité de sa réédition.

« 1.77. ... chaque mot trouvait l'écho qui était sa cause. »

Où en est ici le présent? le présent passé? le présent futur? « Vous »? « Moi »? « Nous » aura été dans l'imparfait de cet écho.

6. LE DISCOURS D'ASSISTANCE

« ... La boîte sonore, l'espace vacant face à la scène : absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage » ... « Qu'un critique se poste devant la scène béante ! »

Imaginez la caverne platonicienne, non seulement renversée par quelque mouvement philosophique mais devenue, en sa totalité, un emplacement circonscrit dans une structure autre, absolument autre, dans une machine incommensurablement, imprévisiblement plus compliquée. Imaginez que les miroirs ne soient pas *dans* le monde, simplement, dans la totalité des *onta* et de leurs images, mais que les « présents » au contraire, soient en eux. Imaginez que les miroirs (ombres, reflets, phantasmes, etc.) ne soient plus *compris* dans la structure de l'ontologie et du mythe de la caverne — qui situe aussi l'écran et le miroir — mais l'enveloppent en totalité, en produisant ici ou là l'effet particulier, très déterminé. Toute la hiérarchie que décrit la *République*, en sa caverne et en sa ligne, se trouverait remise en jeu dans le théâtre des *Nombres*.

Sans l'occuper tout entière, le moment « platonicien » habite la quatrième surface. Mais celle-ci comprend encore, vous le savez, le discours qui démonte l'ordre « platonicien » de la présence (parole présente qui reconduit à la *visibilité* du phénomène, à la visibilité de l'*eidos*, de l'étant dans sa vérité, derrière le voile ou l'écran, etc.).

Ce qui sur cette scène, plus que présentement, se profère au présent, afin de déconstruire l'« illusion » ou l'« erreur » du présent, nommez-le *discours d'assistance*. Il unit le motif de la *présence* (présence, sollicitude pressante de la voix interpellatrice qui vous dit « vous », en appelant ainsi à la présence du spectateur-lecteur *assistant* à l'actualité d'un spectacle ou d'un discours) et de l'*auxi-*

liaire (discours de secours, discours d'inlassable prévenance, de vigilante prévention, *boetheia* platonicienne soutenant de sa parole — présente — l'infirmité chancelante et effrayée d'un *ekgonos*, d'un fils démuni, d'un produit égaré, d'une semence livrée aux violences de l'écriture : vous).

Le discours d'assistance — qui prolifère ici — s'adresse au spectateur (assistant au spectacle et assisté dans son assistance) et il l'aide à lire la structure mouvante de la pièce totale sous ses quatre faces, dans son écriture générale et dans son compte en formation.

Mais qui s'adresse à vous ? Comme ce n'est pas un « auteur », un « narrateur » ou un « deus ex machina », c'est un « *je* » qui fait partie à la fois du spectacle et de l'assistance, et qui, un peu comme « vous », assiste à (subit) sa propre réinscription incessante et violente dans la machinerie arithmétique ; un « *je* » qui, pur lieu de *passage* livré aux opérations de substitution, n'est plus une singulière et irremplaçable existence, un sujet, une « *vie* », mais seulement, entre vie et mort, réalité et fiction, etc., une fonction ou un fantôme. Un terme et un germe, un terme qui se dissémine, un germe qui porte en soi son terme. Se faisant fort de sa mort. Le sperme : ferme.

« 3.11. ... devenant comme vous : ne sachant pas qui je suis. Mais gardant ce qui me permet de dire « *je* », ce sursaut, ce défaut des syllabes au moment où elles sont là tout à coup... Je m'étais réveillé en train de parler, éclair glissé dans un tourbillon noirci de paroles, je parlais donc depuis toujours avant de me trouver parmi vous... Dans le nœud sanglant de l'espace, moi et tous ceux qui pouvaient dire moi, nous tous pris dans cette numération implacable, vivants et morts, tendus, soulevés au-dessus des fleuves, du vertige froid de l'eau et des vitres, nous tous qui tournons ainsi dans la cage, avec ce changement appris et nouveau, placés sans cesse dans des positions en écho, avec ces lettres qui n'approchent qu'en retombant le cri ressenti de haut... »

Tournant dans le cadre, la cage, le parc, « *je* » reçoit — deux séquences plus loin, venant du mur d'en face — la répercussion déformée de son langage. Il est pris dans la répercussion, la violence du coup dès la première frappe redoublé :

« 1.13. ... Le récit avait commencé brusquement quand j'avais décidé de changer de langue dans la même langue... quand les répétitions avaient

envahi leurs traits... Rien d'un dédoublement cependant... ... Au terme d'une opération où j'étais passé par des chairs défigurées, sans peau et parlantes, par des vomissements, par le brassement des nerfs et du sang devenus des chiffres détachés et perdus dans l'échange, je devenais ce renversement... J'ouvrais les yeux, je regardais venir vers moi ce qui me forcerait en somme à dire « je ».... »

N'étant que « renversement », percussion répercutée, soumis à la violence du coup et de l'« opération », lieu passager de la permutation, ce « je », forcé à être dit en somme, qui vous assiste, assiste à votre assistance et s'en fait assister,

« 4.28. (... Vous ouvrez les yeux, vous énumérez ce qui passe devant vos yeux... Il y a toujours pour vous quelque chose à voir, quelque chose qui remplit la journée où vous vous trouvez, la nuit où vous croyez dormir et vous oublier... Ici je passe comme ce qui marque et frappe le récit en cours, le fait dériver de lui-même, lui donne ce vertige où vous êtes nés...) »,

c'est le nom de toute la force d'écriture qui, d'un coup, déclenche le récit et le maintient en cours; mais c'est surtout le simulacre — il faut entendre que le simulacre est une force — d'une identité sans cesse disloquée, déplacée, renvoyée hors d'elle-même, précisément par l'écriture de force,

« 3.47. ... « moi » cependant de plus en plus égaré dans le texte, posé arrêté dans un coin du texte et ne faisant plus réellement que passer, m'éprouvant encore partout et en tout mais jusqu'au point où tout devenait obscur dans le mouvement de sa force... »

Chambre obscure de cette force d'écriture où nous développons des images dont « je » et « vous » n'aurons jamais eu que les négatifs. Le simulacre de l'assistance veut donc que le discours du « je » (vous assistant et assistant à votre assistance) soit autre, s'écrivant, que ce qu'il dit être : soi-disant vrai, au lieu d'énoncer la vérité du récit en cours, il simule et « vous » trompe en feignant de transformer point par point l'imparfait en présent, opération qu'il sait impossible (4.48). Dans cette dualité déclenchée par l'écriture, il feint de vous rendre compte — et raison — de ce que vous voyez, il fait semblant de vous dire la présence de votre présent alors que sa feinte fait partie d'un procès d'écriture. C'est-à-dire de dé-présen-

tation et d'expropriation. Et vous entraîne dans un nouveau vertige : en quoi consiste le présent ? *Consiste-t-il* puisque dans l'assistance il se divise ainsi ? Qu'est-ce que se dresser sur la scène pour ce qui ne consiste pas avec soi ?

Tandis qu'il feint de vous parler, de vous assister, le « je » qui passe a besoin, surface vacante de soi, d'être lui-même suppléé, et dans le simulacre de cette assistance. Il ruse et fomenté la dépossession cruelle par laquelle vous serez entraîné dans l'écriture du récit rouge. Préparant de nouveaux rapports pour le moment rouge (« 3.83. ... *J'étais là, pourtant, je respirais dans la profondeur... Préparant de nouveaux rapports pour le moment rouge... voulant la montée massive de l'est, de l'orient enfin forcé de montrer sa couleur...* »), le « je » fomenté contre vous ; fomenté, c'est-à-dire prépare une substance ressentie comme nuisible — un poison — rougissant de plus en plus le récit, vous entraînant dans son mouvement d'écriture déposédante, jusqu'au point de simulacre où il peut à la fois teindre le tissu et feindre de vous le dire en vérité, dans la forme de l'assistance où, en vis-à-vis, de la provocation effrontément menaçante, de la sommation. Lisez encore, en veillant toutefois à ceci, qui a dû commencer à vous faire tourner la tête : que chaque fragment ne devienne lisible que dans le jeu calculé d'une fort nombreuse récurrence et d'une innombrable polysémie. Ici, par exemple et au moins, de celles qui affectent les mots « colonne », « cadres », « coup », « empoisonné », « produits », « carrés », « rouge », etc. et qui les transforment, tout au long des *Nombres*, de la manière la plus déroutante et la plus nécessaire, la plus surprenante mais la plus obsédante. Vous voyez donc « citer » le « présent » passage, comme s'il ne renvoyait qu'à lui-même :

« 4.40. (*... Cependant, ici, le récit continue, et il est comme une colonne vide, une suite de cadres vides conçus pour aider en profondeur l'ennemi, pour vous porter un coup plus secret, plus empoisonné, destiné à vous retirer l'usage de vos produits, la maîtrise de votre discours chargé de tout masquer, de tout arranger en formules soignées et réglées... Comme si vous passiez, les yeux fermés, d'un carré à l'autre, d'une terre décorée à la terre explosée par rapport à laquelle vous commencez déjà à tourner... Le récit rouge...*) — »

Un tel simulacre d'assistance n'opère qu'entre des parenthèses.

Les ving-cinq séquences quatrièmes sont entre parenthèses, ce qui, dans la duplicité, signifie à *la fois* :

1. qu'un discours (présent) prétend au hors-texte, à l'interruption du récit (écrit), par la droiture d'une franche parole et l'explication d'un complice, comme si le discours présentement tenu n'avait en son surgissement immédiat et frontal aucun compte à rendre, se tenant lui-même, de lui-même, en conscience et sans histoire;

2. qu'il retourne néanmoins à l'écriture, que la fonction irréductiblement graphique de la parenthèse appartient à la trame générale du récit, la prétention au hors-texte, à la confidence des coulisses, étant elle-même, par voix d'assistance, démasquée; ou plutôt rendue à son masque et à son efficace théâtrale :

« 4. (... *il est difficile d'accepter cet intervalle, ce blanc intact; il est cependant très difficile de confirmer sans cet oubli qui revient et force la main — quand le texte s'interrompt, se replie, laisse revenir les voix comme un enregistrement sans fin —...*)

S'il n'y a pas de hors-texte, c'est parce que le graphique généralisé a toujours déjà commencé, est toujours *enté* dans une écriture « antérieure ». Vous lisez bien *enté*, et semant ici cette allusion à la greffe, à la transplantation, à l'emphytéose, préméditez de la voir gemmer ailleurs et plus tard.

Il n'y a rien avant le texte, il n'y a pas de prétexte qui ne soit déjà un texte. Aussi, à l'instant où s'entame la surface d'assistance, où s'ouvre l'ouverture et se présente la présentation, une scène était.

A l'imparfait. Était déjà en place, quoique présentement invisible, au travail sans se donner à voir, sans se laisser dire par aucun énoncé présent, avant le « premier » acte. « C'était/issu stellaire/ le nombre/. » Les *Nombres* n'ont donc pas d'origine propre, une et présente; personne ne peut, hors le masque ou le simulacre de quelque très habile pseudonyme, s'en donner le titre de propriété ou le droit d'auteur... Autorité et propriété demeurent comme des prétentions du discours d'assistance et des effets de surface morte. (Encore que, compte tenu de deux emblèmes, le nom propre de l'auteur disparaissant toujours dans le mouvement équivoque de la mort et de la sauvegarde, du salut, il ne fasse que se cacher : se dissimulant

derrière l'écran, derrière « *la multiplication des écrans comme emblèmes de ce nouveau règne* » (1.25), ou s'abritant, sans cesser de briller, gemme sans air au fond du livre, du fermoir, de l'écrin, grâce à « *l'écriture emmêlée des serpents, des plumes, et l'emblème de l'aigle renvoyant à la force serrée du soleil — pierre précieuse — pierre à atteindre si l'on veut continuer derrière le soleil* » (2.34), derrière la mort. Nom propre, donc, comme il fut crayonné au théâtre, « prêt toujours à se ressaisir. Joyau intact sous le désastre. » Il vous aura suffi, dans la lancée de cette pierre, d'aller plus loin, derrière la citation de l'astre solaire (Soleil = mort = miroir) pour apercevoir une bague à poison. Puis un remède, puis la clef. Qui ne sont pas autre chose.

Ce qui aura déjà commencé de se jouer dans l'imparfait (ou dans un certain a-oriste, dans un certain illimité où l'horizon lui-même se perd, et qui se confond aussi bien avec un futur qui ne sera jamais présent (« 2.6. ... *Comme si j'avais pu un moment me saisir depuis un futur vide, sans borne* (Ø), *comme si la pièce, la foule, le ciel compris maintenant au présent — j'y suis — venaient d'un passé que je devais encore parcourir...* »)), ce qui se sera inscrit, passé d'un futur antérieur ou futur d'un passé antérieur, dans le « double-fond insaisissable » qui n'est lui-même ni passé ni futur, ni antérieur ni ultérieur, ce qui retourne sans cesse à cet imparfait *n'appartient pas*. Mais non pour avoir été arraché à quelque présence ou appartenace première. Il ne s'agit pas ici de quelque chose — une « réalité » ou un « sens » — qui seraient venus à inscription par-dessus le marché, après la première fois de sa « production » ou de sa mise en circulation. Cette non-appartenace — la textualité elle-même — intervient, c'est-à-dire interrompt, dès la « première » trace, qui déjà se marque de duplication, d'écho, de miroir, se présente un peu comme « la trace de son reflet » (*Drame*), toujours au moins gémisée en deux parties, chacune plus grande que le tout.

« ----- ce n'est que grâce à deux textes
répétés qu'on peut jouir de
toute une partie

ou grâce
au retournement
du même texte

LA DISSÉMINATION

— d'une seconde façon
de relire
qui permet d'avoir
le tout
successivement

.....
|--- Jusqu'à ce moment là
| tirer sur beau papier
ou éditer à part —
chercher —

..... »

II

7. L'AVANT-PREMIÈRE FOIS

« ... En tous cas *quelqu'un* a tué *quelque chose*, ça c'est clair... " Oh, mais! pensa Alice en sursautant soudain, si je ne me dépêche pas, il va falloir que je retransverse le Miroir avant d'avoir tout vu! Allons d'abord au parc! " »

Vous revenez sur vos pas. Les vestiges vous enfoncent dans le parc, vous y avancez à reculons, vers lui nativement. « Le triangle avec la pointe vers le bas, partie inférieure du sceau de Salomon, est un symbole traditionnel du principe féminin, largement exploité dans *Finnegans Wake*. Il va de soi que la valeur de la lettre *v* se dégage plus justement d'un groupe d'associations vague et vaste. L'exemple mallarméen classique se trouve dans Hérodiade... »

Toutes les oppositions qui tiennent à la distinction entre l'originale et le dérivé, le simple et la répétition, le premier et le second, etc., perdent leur pertinence dès lors que tout « commence » par suivre le vestige. C'est-à-dire une certaine répétition ou texte. Mieux que jamais vous l'aurez compris à lire les *Nombres*.

Tout s'y tient au-delà des oppositions entre le *un* et le *deux* etc.), s'y joue malgré ou contre la distinction de la perception et du rêve, de la perception et du souvenir, de la conscience et de l'inconscient, du réel et de l'imaginaire, de l'histoire et du discours, etc. Au-delà de ces oppositions ou *entre* ces termes, mais non dans la confusion. Dans une autre distribution. *Deux* n'est pas plus l'acci-

dent du *un* que *un* n'est le surplus secondaire du *zéro* (ou inversement), sauf à reconsidérer les valeurs d'accident, de secondarité, de surplus : seule condition pour pouvoir enfin considérer le texte, dans le mouvement de sa constellation qui procède toujours par les nombres.

N'étant pas simplement effacées, les oppositions déjouées par le théâtre arithmétique sont du même coup rejouées, cette fois comme des effets et non des règles du jeu. La trace ne s'imprimant qu'en renvoyant à l'autre, à une autre trace déjà (« reflet de trace »), en se laissant outrepasser, oublier, sa force de production est en rapport nécessaire avec l'énergie de son effacement. La puissance d'expropriation ne se produit jamais comme telle mais dans l'altération des effets de propriété. Sur la scène historique de la quatrième surface, la désappropriation est méconnue, et nécessairement (« 4.52... *Il y a une loi pour cette méconnaissance* »), violemment confisquée dans l'organisation domestique et l'économie représentative de la propriété. Composant avec le désir (du propre), comptant avec les contradictions de ses forces (car le propre limite la disruption, garde contre la mort, mais regarde aussi vers elle; la propriété absolue, la proximité indifférenciée de soi à soi est un autre nom de la mort; par là aussi l'espace de la propriété coïncide avec la « surface morte »), le texte fait carrément tourner la scène. L'expropriation s'opère par violente révolution. L'écriture met à nu ce qui « *meurt et revit dans une pensée qui n'est en réalité à personne depuis le commencement* » (4 et 4.100), module l'expropriation, la répète, la déplace régulièrement, l'énumère inlassablement, « *... et j'étais ainsi une marque parmi d'autres marques... [...] Mais personne n'était plus moi, ce qui allait se produire, en fait, ne se produisait pour personne, il n'y avait que cette série de chiffres comptant et enregistrant et annulant le tout du dehors* — » (3.7).

Autres soleils, autre révolution, autre arithmétique : « Quelque chose compte en moi, ajoute 1, parachève le nombre critique qu'attendent les attelages de soleils pour bourrer dans le harnais. Je sais que j'ai été construit pour mesurer... »

L'expropriation ne se marque pas seulement par le chiffre du nombre, dont l'opération non-phonétique, suspendant la voix, disloque la proximité à soi, la vivante présence qui s'entend représenter par la parole. « La chiffration mélodique tue » — selon *La*

musique et les lettres —, c'est la mort violente du sujet, lisant ou écrivant, dans la muette substitution des *Nombres*, dans le rêve de son fermoir, dans son coffret silencieux. Le vôtre. (« 1.5. ... *En touchant cette séquence je comprenais qu'un seul meurtre était constamment en cours, que nous en venions pour y retourner à travers ce détour...* ». Mais la chiffration est *mélodique*, un chant frappe en mesure toutes les marques de *Nombres*. A tous les sens du mot, c'est une cadence que vous devez y suivre.

« L'ode tue », dans la *Mimique*, cela ne signe que le décès d'une certaine voix, d'une fonction particulière de la parole, la représentative, la voix de lecteur ou la voix d'auteur qui ne serait là que pour re-présenter le sujet en sa pensée intérieure, pour désigner, énoncer, exprimer la vérité — ou présence — d'un signifié, pour la réfléchir dans un miroir fidèle, pour la laisser transparente intouchée ou pour se fondre avec elle. Sans écran, sans voile ou de bon tain. Mais la mort de cette voix représentative, de cette voix déjà morte, ne revient pas à un silence absolu faisant enfin place à quelque pureté mythique de l'écriture, à quelque graphie enfin seule. Elle donne lieu plutôt à une voix sans auteur, à un tracement phonique qu'aucun signifié idéal, aucune « pensée » ne recouvre sans reste en sa frappe sensible. Un martellement nombreux soumet à l'effet de son rythme tous les affleurements représentatifs; et il s'ordonne lui-même au déploiement réglé, cruel, à l'arithmographie théâtrale d'un texte qui n'est pas plus « écrit » que « parlé » au sens de « *l'alphabet désormais pour nous dépassé* » (2.22). La disparition de la « voix d'auteur » (« le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur », comme il fut confié à Verlaine) déclenche une puissance d'inscription non plus verbale mais phonique. Polyphonique. Les valeurs d'espacement vocal sont alors réglées par l'ordre de cette voix sans tain, non par l'autorité du mot ou du signifié conceptuel dont le texte ne manque pas — au reste — d'user aussi à sa guise.

« Poème tu », à suivre les *Variations sur un sujet* (« Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs. ») les *Nombres* sont aussi un poème de très haute voix. Essayez. Ils se lisent dans la clameur, ample et contrôlée, retenue, pressante, tendue. D'un chant mettant la voyelle en scène, et l'articulation, dont il précipite l'écho antérieur sur les surfaces murales, réfléchis-

sant d'un panneau à l'autre, par occurrence cent fois répercutée, le bond. Chaque fois dans un autre métal, la sculpture d'un autre liquide, la traversée d'une matière inouïe. Voix sans auteur, écriture de grand souffle, chant à perte de voix :

« 3. ... et la voix disait cela, maintenant, et c'était bien ma voix s'élevant de la vision colorée ou plutôt du fond brûlant des couleurs, ma voix que j'entendais moduler une conjuration fluide, pressante, où les voyelles se suivaient, s'échangeaient et paraissaient s'appliquer au texte à travers mon souffle. Leur suite agissait directement sur chaque détail, repoussait les éléments hostiles, formait une chaîne rythmée, un spectre qui rassemblait et distribuait les rôles, les faits, et ce jeu m'employait comme une figure parmi d'autres, j'étais simplement pour lui un grain soulevé, lancé... Le relief vocal des lettres insérées dans l'inscription détachée — qui, sans elles, serait demeurée stable, opaque, indéchiffrable — ; l'activité de ces atomes qui me permettaient ainsi d'intervenir en renversant l'opération dont j'étais l'objet, l'émission et la projection dont j'avais retourné au vol le pouvoir discret, tout cela ouvrait le lointain, le dehors — et je revois les sons pénétrer le ciel violet jusqu'au fond des yeux. La formule pourrait s'énoncer ainsi : I-O-U-I-A-I- à condition de lui imprimer aussitôt une ondulation constante, quelque chose d'ivre... [...] — Et c'est ainsi que ma voix me quittait... [...] »

La perte de voix se chante ailleurs dans la récurrence transformée de la même séquence, suivant une « *paroi d'eau* », et un « *soleil qui vient l'incendier* », « *et il y avait ce moment avant l'effondrement, ce moment qui part dans le chant : conjuration pressante, où les voyelles se suivaient, s'échangeaient ; formule qui aurait pu s'énoncer I-O-U-I-A à condition de lui imprimer aussitôt une ondulation constante, quelque chose d'ivre, de précipité...* » (3.55). Vous aurez remarqué la cadence, et en l'occurrence deuxième, la chute du I à l'extrémité, « *dernière note longuement tenue* » en l'occurrence première ; où vous verriez s'annoncer, si vous retournez y voir, certain démembrement, juste avant la marque selon laquelle l'organe de « *ma voix me quittait* ».

« ... I rouge, etc. ... évidemment on ne peut pas donner la couleur à une consonne. Mais n'est-il pas évident que chacune d'elles, que chaque lettre en général a un dynamisme différent, qu'elle ne *travaille* pas de la même manière, qu'on peut la comparer à un engin qui sous une forme unique sert à toute espèce d'usages différents ?

... Tout dernièrement encore je lisais dans un livre, ... que le D, le Delta, est au témoignage de Platon, la première et la plus parfaite de toutes les lettres de l'alphabet, celle de qui toutes les autres tirent naissance, étant composé de lignes et d'angles égaux. Et il nous dit encore que dans la Loi le Sauveur n'est pas venu pour enlever ce point, cet apex, qui est placé au-dessus de l'I. »

L'expropriation ne procède donc pas seulement par le suspens chiffré de la voix, par l'espace qui la ponctue ou plutôt tire son trait en elle, sur elle; elle est aussi une opération *dans* la voix. Surtout, si la pensée n'est à personne depuis le commencement, si l'« impersonnification » est initiale, c'est tout simplement parce que le texte ne commence jamais. Non que les ruptures s'y effacent, ni que les irrptions « positives » s'y estompent, se fondent dans le continuum d'un toujours-déjà-là. Mais précisément parce que les ruptures n'y sont jamais des origines, elles viennent chaque fois transformer un texte antérieur. Aucune archéologie des *Nombres* n'est donc possible dès lors qu'ils se lisent. Vous êtes indéfiniment renvoyés à l'enchaînement sans fond, sans fin, et le recul indéfiniment articulé du commencement interdit, aussi bien que l'archéologie, l'eschatologie ou la téléologie herméneutique. Et du même coup. « *Le nouveau texte sans fin ni commencement* » (3.99) ne se laisse ni maintenir ni contenir dans le fermoir du livre. Texte à perte de vue, quand il a contraint l'horizon lui-même à l'encadrement de sa propre scène, pour « savoir embrasser avec plus de grandeur l'horizon du temps présent ».

Ainsi, par exemple : les *Nombres* semblent bien commencer par leur commencement : par le 1. de la première séquence. Or à la veille de cette ouverture :

1. la majuscule initiale est suspendue par les trois points qui la précèdent, l'origine est suspendue par la ponctuation multiple et vous êtes aussitôt enfoncés dans la consommation d'un autre texte qui avait déjà mis celui-ci, depuis son double-fond, en mouvement. Citation, incitation inchoative qui remet en mouvement l'organisation de chaque cité;

2. ce texte cité, ce passé antérieur à venir, n'était-il pas lui-même, plus que consumé, l'énoncé consommé de la consommation? Son

énoncé comme on dit théorique ? et très expert en cela ? Par exemple : le « début » des *Nombres* n'est que la propagation, dans la même flamme enroulée, de la dernière page brûlante du *Drame*. Lisez : « 1. ... le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée, tandis qu'une phrase parlait : « voici la face extérieure ». Devant le regard ou plutôt comme se retirant de lui : cette page ou surface de bois brunie s'enroulant consumée. »

Page « dernière » du *Drame* :

« pensant qu'il devra encore écrire :

« on doit pouvoir considérer que le livre échoue ici — (brûle) (s'efface) (dans la pensée qui n'a pas de dernière pensée — « plus nombreuse que l'herbe » — « l'agile, la rapide entre toutes, qui prend appui sur le cœur ») —. »

L'écriture, le feu, l'effacement, le « sans fin », le nombre, l'innombrable, l'herbe, ce sont des citations et des énoncés cités sur la nécessité de ces effets citationnels. Ceux-ci ne décrivent pas la ligne d'un rapport simple entre deux textes ou deux consumations de feux, ils vous entraînent dans un déplacement de constellation ou de labyrinthe. Ils ne tiennent pas « dans le cadre de cette feuille de papier ». Non seulement les renvois sont infinis, mais ils vous font circuler entre des textes et des structures de renvoi hétérogènes. Ainsi les citations sont parfois des « citations » de « citations » (vous lisez encore ce mot entre guillemets avant de le soumettre, le moment venu, à examen), des renvois latéraux ou directs, horizontaux ou verticaux, presque toujours redoublés, le plus souvent de biais. Un exemple dans le nombre : le feu de ce papier ne passe pas seulement du *Drame* aux *Nombres*, il a un foyer, virtuel plus que réel, dans tel autre « papier brûlant » en mal d'aurore, à son tour consumé — « cité » — (« figures symboliques tracées sur le papier brûlant, comme autant de signes mystérieux vivant d'une haleine latente ») dans les *Logiques* qui, sur un mode qui n'est plus simplement théorique mais redouble peut-être la surface d'assistance de la tétralogie (*Le Parc, Drame, Nombres, Logiques*), énoncent le mouvement « transfini » de l'écriture : « mise entre guillemets généralisée de la langue » qui, « par rapport au texte, en lui... devient entièrement citationnelle. »

Aucun événement n'est donc raconté, tout se passe dans l'entre-texte, un seul principe étant respecté : qu'il ne « se passe, en fin

de compte, rien ». Toujours un autre livre aura commencé à s'enflammer au moment où « il ferme le livre — souffle la bougie, de son souffle qui contenait le hasard : et, croisant les bras, se couche sur les cendres de ses ancêtres. »

La dualité du texte original et de la citation est ainsi emportée. Dans la mise au carré. Et dès le second carré, vous en êtes avertis : « *1. f... quelque chose avait commencé, mais ce commencement dévoilait à son tour une couche de commencement plus profonde, il n'y avait plus ni avant ni après, il était impossible de se retourner... —* ».

Les énoncés sur l'avant-commencement, sur la fiction d'origine, sur l'indétermination de l'imparfait séminal dans lequel s'enfonce le plus-que-parfait d'un événement sans date, d'une naissance immémoriale (« quelque chose avait commencé »...) ne sauraient échapper à la règle qu'ils énoncent. Ils se récitent eux-mêmes, vous reconduisant par exemple vers la native clôture du *Parc* : « ... lire le commencement d'une phrase : "Le cahier est ouvert sur la table", s'assurer qu'elle n'a rien de ce que je voulais lui donner (rien qui puisse soutenir la comparaison avec le projet primitif), qu'un mot ne suffit pas à sauver le reste, qu'il fallait bien détruire cette suite complaisante, engourdissante; déchirer, déchirer, jeter, faire place nette, recréer l'espace qui s'élargira peu à peu, qui s'épanouira en tous sens. »

Ce « commencement d'une phrase » engage en un rapport d'attraction tel papier et telle « surface de bois brunie » sur laquelle tabletront les *Nombres*. Mais déjà ils suivent dans *Le Parc* un chemin plus haut marqué : « Le cahier est ouvert sur la table de bois brun faiblement éclairée par la lampe. La couverture est déjà un peu déchirée tandis que les pages couvertes une à une par l'écriture fine, serrée, tracée à l'encre bleu-noire, s'ajoutent lentement les unes aux autres, progressent sur le papier blanc quadrillé, sans qu'il soit possible de revenir en arrière, de recommencer ce travail minutieux et inutile qui réclame d'être mené jusqu'au bout; jusqu'à la dernière page encore lointaine où il cessera de lui-même, un jour. »

Comme le cahier quadrillé du *Parc*, l'échiquier du *Drame* case d'entrée de jeu l'impossibilité de commencer, qui est aussi l'impossibilité de « *se retourner* » (*Nombres*), de « *revenir en arrière* » (*Le Parc*) : « Tout contaminé, significatif. Aucun début n'offre les

garanties nécessaires de neutralité. » Cette contamination des origines aura aussi été signifiée par le « poison » des *Nombres*.

Remarquez, de la place où vous êtes, dans l'angle du quadrillé (*Le Parc*), des cases de l'échiquier (*Drame*), des carrés ou cubes (*Nombres*), cette ouverture pratiquée comme fermeture, l'une en l'autre jouant. La sortie nécessaire met le siège, elle enferme le texte indéfiniment, imparfaitement aussi, dans le renvoi — dans la sortie — vers un autre texte. Fausse sortie à perte de vue. Le miroir est mis à la porte. Au carré. La clôture — ou grille — du *Parc*, du *Drame*, des *Nombres*, a la forme de l'ouverture, d'une petite ouverture pour introduire la clé et d'une ouverture innombrable puisqu'elle n'est que grillage (rapport des lignes ou des angles du réseau). A la fois, donc, nécessaire et impossible. Urgente et impraticable, littéralement obsédante, comme cela aura déjà été situé et mis en réserve dans le *Parc* : « A plat ventre, le visage enfoui dans l'oreiller, il faut à nouveau tenter l'expérience. Depuis le temps, tous les éléments, si je veux, sont connus ; je sais, je peux savoir ; je pourrais sortir, trouver la fente imperceptible, l'issue que personne n'a pu essayer avant moi. »

Plus loin, toujours dans le *Parc*, vous aurez foulé l'herbe nombrueuse du *Drame* et des *Nombres* en vous enfonçant dans l'au-delà du miroir qui partagera toute la géométrie du texte à venir : « Tout près, derrière moi, au-delà du miroir où, en baissant les yeux, je me vois assis sur cette chaise, l'herbe pousse drue malgré les cailloux, les feuilles mortes, les brindilles ; malgré l'hiver et le froid ; l'herbe inaltérablement verte, seulement un peu moins verte. »

Ce texte plein de clés n'abrite aucun secret. Rien en somme à déchiffrer que la somme qu'il est. Rien dans le fermoir. Rien derrière le miroir. La quête obsessionnelle de la sortie ne tient, à l'exclusion de toute autre motivation, singulièrement celle de quelque « auteur », qu'à la structure du texte. A ce trousseau fourni dont vous n'avez que faire. L'obsession aura toujours été textuelle. « Il a dit qu'il fallait m'attacher à une claie ». La textualité est obsidionale. Processus indécidable de fermeture/ouverture se reformant sans cesse. Sur ordre et dans l'ordre (*arithmos*).

On dira, mais ce n'est pas si sûr à bien y regarder, que cette composition minutieuse et inutile, obstinée, inlassable, de carrés

inégaux ne voulant rien dire, ne montrant rien que leur régulière irrégularité, leur cadre et leurs couleurs, tout cela ne forme pas un monde riant. Peut-être, mais il ne s'agit ici ni de psychologie, ni du monde d'un auteur, de sa « vision du monde », ou de la vôtre, ni d'une « expérience » à faire, ni d'un spectacle à décrire ou à raconter. Rien à voir.

Telle aura été la claie de ce texte indéchiffrable. Texte grillé dans un miroir. Il a d'autres dessins de claire-voie encore pour déjouer le déchiffrement et vous égarer dans ses aiguillages. La géométrie de son treillis a de quoi, en elle-même, d'elle-même, s'étendre et se compliquer démesurément, prenant place, chaque fois, dans un ensemble qui la comprend, la situe, la déborde régulièrement après s'y être d'avance réfléchi. L'histoire de ses géométries est une histoire de réinscriptions ou de généralisations sans réfutation.

Exemple, encore une fois entre tant d'autres, *Le Parc* « commençait » ainsi, dans ce bleu qui se sera ensuite éclairé : « Le ciel, au-dessus des longues avenues luisantes, est bleu sombre. » Dans l'enroulement où se consume le volume des *Nombres*, vous aurez lu : « 3.15. ...Disant aussi : « le palais est pourvu de cinquante portes. Elles sont ouvertes sur les quatre côtés au nombre de quarante-neuf. La dernière porte n'est sur aucun côté et on ignore si elle ouvre vers le haut ou vers le bas... Toutes ces portes ont une seule serrure et il n'y a qu'une seule petite ouverture pour introduire la clé, et elle n'est signalée que par la trace de la clé... Elle contient, ouvre et ferme les six directions de l'espace »... Comprenant ainsi qu'il nous faudrait passer par bien des séries avant d'atteindre directement la rentrée de l'architecture dans le milieu d'où elle était sortie... Avec ses terrasses, ses coupoles, ses jardins, ses habitants, ses cérémonies... « Le ciel, au-dessus des longues avenues luisantes, est bleu sombre » : voilà en somme la phrase d'où j'étais parti — ».

De même, la « première » phrase du *Drame* se reconstitue dans l'une des séquences quatrièmes des *Nombres* où vous aurez pu la lire, au présent, sans savoir d'où elle vient : « 4.32. (... « D'abord (premier état, lignes, gravures, le jeu commence) c'est peut-être l'élément le plus stable qui se concentre derrière les yeux et le front... »...). Le texte ainsi troussé (tordu, courbé en dedans) vous reconduit au faisceau, toujours, et dans son jeu de clés.

3. La première séquence des *Nombres* n'est pas seulement plus vieille qu'elle-même, comme le sillage d'un texte passé (qui lui-même, etc.); si elle est immédiatement plurielle, divisée ou multipliée, c'est aussi par son pouvoir de germination ou de différenciation séminale qui désormais engendrera, aura fait naître toute une chaîne d'autres phrases à la fois semblables et dissemblables, se réfléchissant et se transformant de façon régulièrement irrégulière, tout au long d'un texte à venir, chaque fois séparées par la marque ou la marge d'une petite différence. En 4.12, par exemple, toute la séquence première est modifiée par un « comme si ». Le « *Grand espace échappant déjà aux mesures* » est devenu, dans un autre registre, « *Grand accord échappant déjà aux mesures* ». Le « *Grand objet plaqué et défait* » s'est déterminé en « *Grand volume plaqué et défait* ». On pourrait multiplier à l'infini ces « redites comptées ».

Ce que vous vérifiez ainsi sur les « premières » ou « dernières » phrases, vous auriez pu aussi bien l'éprouver sur les avant-premiers mots du texte que sont les exergues ou les dédicaces, ces hors-textes fictifs qui sont aussi violemment réinscrits dans le système des *Nombres*. L'exergue, cette phrase de « Lucrèce » (citée dans sa langue à l'origine étrangère : *Seminaque innumero numero summaque profunda*) cesse d'être une citation, épinglée ou collée à la superficie frontale, dès lors qu'elle se laisse travailler et travaille au corps même du texte (4.80. (... | « *Le désir apparut le premier, errant au-dessus de tout. Il existait déjà avant le germe de la pensée* » | ...Germes, semences en nombre innombrable et dont la somme touche la profondeur où le mot « vous » et la pensée « vous » se fraye un passage à travers le hasard jusqu'à vous) — » ... « 1.81. ...germes futurs et passés... Germes groupés et disséminés, formules de plus en plus dérivées... »).

L'exergue n'est donc pas hors d'œuvre. Ni même la dédicace, qui pourtant se présente comme un nom propre (marquée dans son écriture à l'origine étrangère, venue de l'Est, comme les caractères chinois semés dans le texte) et dont les voyelles composent une formule idéogrammatique que les *Nombres* en plusieurs sens décomposeront, recomposeront, lui imprimant une ondulation constante, par expropriation, réappropriation anagrammatique, la traduisant, la transformant en nom commun, jouant avec les voyelles dont elle est formée (or « 4.32 (... « *Les consonnes ne sont entendues qu'avec l'air qui fait la voix, ou voyelle* » |) — »), marquant

la couleur de chacune d'elles, insistant sur le I, rouge comme dans tel sonnet de la littérature occidentale et rouge comme le « *moment rouge de l'histoire* ». Mais ces effets d'écriture, qu'on nommera désormais paragrammatiques, sont bien plus nombreux que ces exemples ne le donnent à penser.

4. La « première » séquence n'est donc pas un discours, un énoncé présent (au commencement *était* le nombre, non la parole, ni, dans ce qui revient présentement au même, l'acte; ou plutôt l'énoncé apparemment « présent » n'y est pas l'énoncé d'un présent, ni même de quelque présent passé, de quelque passé défini comme ayant eu lieu, comme ayant été présent. Loin de toute essence, vous êtes aussitôt enfoncé par l'imparfait dans l'épaisseur déjà entamée d'un autre texte. Et ce qui est dit ou écrit (le « signifié »), c'est déjà la pratique d'une entame dans une substance graphique retenant et déformant des traces de toute sorte : formes, dessins, couleurs, idéogrammes à moitié silencieux, énoncés parlants, etc. :

« 1. ...le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée, tandis qu'une phrase parlait : « voici la face extérieure ». Devant le regard ou plutôt comme se retirant de lui : cette page ou surface de bois brunie s'enroulant consumée. »

Comme au-dedans du *Parc*, le milieu total dans lequel s'écrit le livre (la chambre, l'« ancienne chambre » qui réapparaît sans cesse, la table, le cahier, l'encre, la plume, etc.) est constamment réinscrit, remis en jeu dans le *Drame* et dans les *Nombres*. Chaque fois, c'est l'apparition de l'écriture comme disparition, recul, effacement, retrait, enroulement sur soi, consommation. *Le Parc* se clôt ainsi (vous y relevez le reflet de la trace de la clé) : « ...obs-cure; tandis qu'un autre jour, le cahier disposé sur une table au soleil ou encore, ce même soir, sorti du tiroir dont elle est seule à garder la clé, le cahier sera lu un moment, puis refermé; le cahier à couverture orange patiemment rempli, surchargé de l'écriture régulière et conduite jusqu'à cette page, cette phrase, ce point, par le vieux stylo souvent et machinalement trempé dans l'encre bleu-noire. »

Reste cette colonne d'encre, après, avant le point final. Machinalement trempée, prête à entamer un autre texte.

Le *Drame*, qui se termine où commencent les *Nombres*, commence néanmoins au même point (« et nous pouvons dire qu'il commence en fait là où il se termine »), par le déjà-là d'un texte qui fraye aussi l'espace d'un jeu : « D'abord (premier état, lignes, gravure — le jeu commence)... ».

8. LA COLONNE

« Quant au mouvement textuel (emportant l'ensemble des *Chants*) il devient celui " accéléré de rotation uniforme dans un plan parallèle à l'axe de la colonne ". » (*Logiques.*)

« Un rêve vient lui rappeler qu'il ait à bâtir des obélisques, autant dire des rayons solaires en pierre et à y faire graver des lettres qu'on appelle égyptiennes. »

« Sais-tu que d'après Aristote ce n'est pas une mort tragique que de périr écrasé par une colonne? Et voilà pourtant la mort non tragique qui te menace. »

« Il fallait trouver une formation pour l'utilisation des masses et elle se trouva avec la *colonne*. »

« Les trois choses : colonne d'excrément, pénis et enfant sont toutes les trois des corps solides qui excitent en y pénétrant ou en s'en retirant un conduit de membrane muqueuse... »

Ainsi, dans l'indéfini d'un passé qui n'a jamais été présent, à l'instant où une coupure déclenche le jeu et entame le texte, « *une phrase parlait* ». Plus loin : « 3.11. ... *Je m'étais réveillé en train de parler, éclair glissé dans un tourbillon noirci de paroles...* » Un peu avant : « 1.9. ... *Sans doute je m'étais réveillé; mais ce réveil n'était qu'un effet décalé, une germination...* »

Il n'est question que de réveil, jamais d'éveil. Un langage a précédé ma présence à moi-même. Plus vieille que la conscience, que le spectateur, antérieure à toute assistance, une phrase « vous »

attendait, vous regarde, vous observe, veille sur vous, vous concerne de toute part. Toujours une phrase s'est déjà scellée quelque part qui vous attend où vous croyez frayer un espace vierge, « 4. (... — *et cela meurt et revit dans une pensée qui n'est en réalité à personne depuis le commencement, une colonne transparente où ce qui a lieu reste suspendu à plus ou moins grande hauteur, et en vous réveillant vous vous dites : « tiens j'étais là », mais rien ne vient expliquer cette phrase, c'est elle qui vous regarde...*) — »

Ce texte occupe la place avant « moi », me regarde, m'investit, m'annonce à moi-même, veille sur la complicité que j'entretiens avec mon présent le plus secret, surveille mon for intérieur — une ville précisément et labyrinthique — comme depuis une tour de guet plantée au-dedans de moi, comme cette « colonne transparente » qui, n'ayant pas de dedans, est enfoncée, pur dehors, dans ce qui voudrait se refermer sur soi. La colonne met l'espace dans le temps et divise le compact. Sa transparence est aussi réfléchissante. Imaginez que vous avez avalé un miroir cylindrique. Dressé, plus grand que vous. « 4. (... *cette colonne ne vous laisse aucune distance, elle veille quand vous dormez, elle se trouve glissée entre vous et vous... De moins en moins soupçonnée, de moins en moins rappelée là où vous marchez sans me voir...*) »).

Cette colonne de verre traverse, domine, règle et réfléchit, dans sa polysémie nombreuse, l'ensemble des carrés.

Tour de Babel en laquelle les langues et écritures multiples se heurtent ou passent les unes dans les autres, se transforment et s'engendrent depuis leur altérité la plus irréconciliable, la plus affirmée aussi car la pluralité ici n'a pas de fond et n'est pas vécue comme négativité, dans la nostalgie de l'unité perdue. Elle engage au contraire l'écriture et le chant. « 1. ...*Air | | A cause d'une parole dite dans une autre langue, accentuée, répétée, chantée — et aussitôt oubliée —, je savais qu'un nouveau récit s'était déclenché* » (aussi en 2.90).

La tour de Babel, cette colonne vertébrale du texte, est aussi une colonne phallique tissée au fil de l'ouvrage. « A la place des phalli, dit Hérodote, ils ont inventé d'autres objets de la longueur d'un coude, munis d'un fil; ils étaient portés par des femmes qui, en tirant les fils, faisaient dresser en l'air ces objets, reproduction de l'organe génital de l'homme, presque aussi grand que le reste du corps. »

« 4.56. (... Vous pouvez, depuis ce rythme, vous relever lentement, rassembler votre pan d'espace, sentir la colonne d'os s'assouplir en vous, les mains retrouver leurs doigts...) — » « 2.6. ...une syllabe n'existant dans aucune autre langue connue... J'étais alors presque au sommet d'un cylindre dont je ne contrôlais pas l'extension, sa base s'enracinant dans les métaux les plus lourds. Nous montions ainsi, par milliers, vers l'ouverture blanche... » « 1.49. ... ne parvenant pas à saisir la raison de cette traversée du miroir, de cet arrachement double, et pourquoi cela se faisait justement avec elle, ses yeux, son effilement, l'épée cachée dans la colonne qui l'enveloppait... »

Le « cylindre transparent traversant les mondes et leurs temps » (2.38), n'est-ce pas aussi la colonne d'air insaisissable du Zohar (3.43. ... « Il a buriné de grandes colonnes d'air insaisissables » | ...) ? Colonnes-miroirs, colonnes de mercure, « les colonnes physiques et atmosphériques » (1.85) plongent en effet dans la Kabbale en ce qu'elles sont aussi « colonne de nombres » (4.52). « 1.45. ... dans la dissémination sans images, sans terre, le saut hors de la douleur marquée et accumulée — tout lumineux pourtant, sec, découpé, les démonstrations enchaînées (« le nombre minimal de rangées — lignes ou colonnes — contenant tous les zéros d'une matrice est égal au nombre maximal de zéros situés sur des lignes ou des colonnes distinctes »)... » et des colonnes de nombres qui sont, là aussi, des arbres (1.45 et « 3.15. ...Mis à part les quatre murs nus et l'arbre qui traversait la pièce, il n'y avait ainsi rien d'autre que cette respiration insensible et rougissante du dehors caché... ». Ce qui, joint à l'autorité du nombre 10 ($1 + 2 + 3 + 4$), pourrait, si un tel privilège n'était trop richement polysémique pour être dominé d'un seul coup, mettre en scène l'arbre des dix *sephiroth* correspondant aux dix noms ou catégories archétypes. *Safar* veut dire compter et on traduit parfois *sephiroth* par numérations. L'arbre des *sephiroth*, le tout gravé, plonge dans l'En Sof, « racine de toutes les racines »; et cette structure peut être en tous points reconnue dans les *Nombres*. Ce ne serait là que l'une des nombreuses greffes textuelles par lesquelles la Kabbale s'y réimprime; nombreuses : plurielles, disséminées, et aussi rythmées, cadencées, réglées, calculées, marquées sur « la portée complète » (2.74), tombant en mesure, comme les têtes sous le couperet, comme l'enregistrement sans fin des voix, dans « la chute immobile des nombres » (1.33).

Colonne en marche, colonne de nombres, colonne-miroir, colonne d'air, colonne de mercure, colonne d'or : or en fusion, alliage de marque. « Mon palais magnifique est construit avec des murailles d'argent, des colonnes d'or... » La colonne n'est rien, n'a aucun sens en elle-même. Phallus vidé, retranché de lui-même, décapité (i), elle assure le passage innombrable de la dissémination et le déplacement joué des marges. Elle n'est jamais elle-même, seulement l'écriture qui la substitue sans fin à elle-même, la dédoublant dès sa première surrection : « Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins impossible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'œil, ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui présentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement) qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales... ou géométriques... ou l'une et l'autre... ou ni l'une ni l'autre... ou plutôt formes élevées et massives [...] Deux tours énormes s'apercevaient dans la vallée; je l'ai dit au commencement. En les multipliant par deux, le produit était quatre... mais je ne distinguai pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique. »

Toute une lecture du volume pourrait aussi circuler dans l'entre-texte ou le réseau paragrammatique qui éclaire et attise l'un par l'autre le feu de la consommation, du *Drame* aux *Nombres* (le « résumé brûlant » de la ville et du livre, « *le papier brûlait* », etc.) et les feux de la Tora, feu noir et feu blanc : le feu blanc, texte écrit en lettres encore invisibles, se donne à lire dans le feu noir de la Tora orale qui vient après coup y dessiner les consonnes et y ponctuer les voyelles, « 3.43. | ... *Trajet du feu noir où je me brûlais sur le feu blanc...* ». Tant de feux étant ainsi jetés, projetés par le texte, il n'est fait référence à aucune consommation « réelle » dont on puisse rêver d'atteindre enfin, tous textes épuisés et dépassés, le foyer. Le feu n'est rien hors de cette « transférence » d'un texte à l'autre.

Pas même un « objet tu ». La consommation (le rapport de la mort et d'un soleil dont il fut — plus d' « une fois » — question) est de part en part, comme la dissémination, textuelle (« le livre supprime le temps cendres »)

Ce qui n'est pas la réduire (à ses cendres) mais mettre le feu à votre pensée du texte. Que, privée de référent ultime et « réel » — qui aussi bien tiendrait le feu à distance rassurante — telle consommation semble ne consommer que des traces, des cendres, et ne rien éclairer qui soit présent, cela ne l'empêche pas de brûler. Encore faut-il savoir ce que brûler veut dire. Qu'est-ce que le feu *lui-même* ? Dans le *Drame* : « Rien ne distingue une flamme du feu, le feu n'est rien de plus qu'une flamme, et c'est du sens des mots qu'il s'agit, non des choses dans les mots. Inutile de se représenter ici un feu, une flamme : ce qu'ils sont n'a rien à voir avec ce qu'on voit. » Pas plus que le crime, la consommation n'a lieu « réellement ». Elle se tient *entre* le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir. C'est ce que nomme doublement l'*hymen*, « vicieux mais sacré », dans la *Mimique* ; la pénétration, l'acte perpétré de ce qui *entre*, consume et met la confusion *entre* les partenaires ; mais aussi, inversement et du même coup, le mariage non-consommé, la paroi vaginale, l'écran virginal de l'hymen qui se maintient *entre* le dehors et le dedans, le désir et l'accomplissement, la pénétration et son souvenir. Suspens de « l'allusion perpétuelle » : ainsi ce PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME (mime de Margueritte en cet hymen à perte de vue).

La Kabbale n'est pas seulement citée à comparaître au titre de l'arithmosophie ou de la science des permutations littérales (« 2.42. ... « Il tripla le ciel, doubla la terre et s'appuya sur les nombres » ... « 3.95. ...La science de la combinaison des lettres est la science de la logique intérieure supérieure » | ... »), elle coopère à une explication orphique de la terre. Comme *Drame* (« Au début, tout est présent, mais rien n'existe. Puis la vision crée ses écrans successifs... » [...]) « ...Si je recopie ce passage : “maintenant, je reviens au temps où le monde était dans sa nouveauté, où la terre était encore molle”... »), la première séquence des *Nombres* mime une sorte de mythologie cosmogonique. Répétition du présent absolu de l'origine indifférenciée, mais non dans le zéro d'une pré-face quatrième, quelque 0.4, déjà dans le (1.) : « le papier brûlait » déjà à l'origine du monde.

Or par la place qu'elle fait au point, à l'air, etc., cette explication orphique décrit aussi l'analogue du *plérôme*, cette sorte d'espace originel, de couche pneumatique (*tehiru*) dans laquelle se produit le *zimzum*, la crise en Dieu, « drame de Dieu » par lequel Dieu sort de lui-même et se détermine. Cette contraction en un point, ce retrait puis cette sortie hors de soi à partir de l'éther originel, renvoie, certes, à la mythologie de « Louria » mais elle peut passer par « Hegel », « Boehme », etc. (« 2.54. ... « *Il produisit un simple point qui fut transformé en pensée, et en cette pensée, il exécuta d'innombrables esquisses et grava d'innombrables gravures. Puis il grava l'étincelle, et elle fut l'origine de l'œuvre existant et n'existant pas, profondément ensevelie, inconnaissable par le nom... » ... »)*

Bien qu'il maintienne en vie ces textes prélevés, le jeu de l'insémination — ou greffe — en ruine le centre hégémonique, en subvertit l'autorité comme l'unicité. Réduite à sa textualité, à sa plurivocité nombreuse, absolument disséminée, la Kabbale, par exemple, est rendue à une sorte d'athéisme, ce que, lue d'une certaine façon ou, tout simplement, lue, elle n'a sans doute jamais cessé d'être. « ... le nombre, la seule chose à laquelle ont cru vos soi-disant athées... »

Les *Nombres*, cabale dans laquelle les blancs ne seront jamais remplis que provisoirement, une face ou une case restant toujours vide, ouverte au jeu des permutations, blancs entr'aperçus comme blancs, espacement (presque) pur, à tout jamais et non dans l'attente d'un accomplissement messianique. Espacement seulement assisté. Car il y a toute une interprétation de l'espacement, de la génération textuelle et de la polysémie, comme on sait, autour de la Tora. La polysémie est la possibilité d'une « nouvelle Tora » pouvant sortir de l'autre (« Tora sortira de moi »). « Rabbi Lévi Isaac de Berditschew : « Voilà ce qu'il en est : le blanc, les espaces dans le rôle de la Tora proviennent également des lettres, mais nous ne savons pas les lire comme le noir des lettres. A l'époque messianique, Dieu révélera le blanc de la Tora dont les lettres sont actuellement invisibles pour nous, et c'est ce que le terme "nouvelle Tora" laisse penser ». »

Ici au contraire un texte nouveau sera toujours possible, le blanc ouvrant la structure à une transformation indéfiniment disséminée. Le blanc du papier vierge ou de la colonne transpa-

rente découvre, plus que la neutralité d'un milieu, l'espace de jeu ou le jeu de l'espace dans lesquels s'enlèvent les transformations et s'énoncent les séquences. C'est l'air. « *L'air blanc* » (4.36).

L'air : éther dans lequel, dès le « début », se prend ou s'élève le « 1... » : « 1. ... *Air* / ... *Air* // ... *Air* |||| ... ».

L'air, c'est aussi, en apparence (c'est l'air de l'air, l'air au carré : 1, 2, 4 traits), mythiquement, l'atmosphère indifférenciée dans laquelle semble se solidifier ou se découper le premier présent, sorte d'origine du monde et de certitude sensible, mimée « sous une apparence fausse de présent » :

« 1. ... *A ce point justement, il n'y a plus place pour le moindre mot. Ce qu'on sent aussitôt, c'est la bouche : pleine, obscure — herbe, argile —, on est dedans. Inutile de remuer, de se retourner. Tout est investi et comblé, sans décalage, intervalle, fente. Plus loin ? C'est ici. Autrement ? Ici. »*

L'air dans lequel est pris le carré du monde (4.24), le souffle de la voix (4.32), l'apparence (l'air) du présent (« 4.8 (... Cette quatrième surface est en quelque sorte pratiquée dans l'air, elle permet aux paroles de se faire entendre, aux corps de se laisser regarder, on l'oublie par conséquent aisément, et là est sans doute l'illusion ou l'erreur...) ») rythme la mélodie.

« *Air blanc* » : pris dans la colonne, n'est-ce pas aussi le milieu du travail, milieu comme vide élémentaire et milieu comme haut-fourneau planté au centre de l'usine (vous vous rappelez alors la « fumée pourrissante » et l'« écran blanc sorti de l'usine » du *Drame*). Nombres : « 3.75 ... et pensant au travail concret et cruel produit en dernier ressort dans le vide, et pour cela même plus concret et universel, sans au-delà, sans limitation, sans appel... « Les usines et les quais que vous voyez dans ces pages pourront être rasés, les colonnes de fumée blanche cesser de monter dans le ciel, mais ce port ne saurait être dominé » | « le peuple seul est l'auteur de l'histoire universelle » |... »

Mais « avant » d'être ainsi le milieu du travail et de la production comme *frayage* (1.24; 3.43), l'air est l'« air » : une « citation ». Par exemple de *Drame* : « ... comme s'il pensait ou rêvait un livre... Un livre dont chaque élément (mots, phrases, pages) serait animé d'une rotation voilée, de telle façon qu'on croirait assister à la

révolution d'une sphère multiple... Ce qui se dégage de ce livre, c'est l'air. » Vous auriez pu reconstituer ainsi le réseau citationnel des « sphères », des « rotations », etc...

L'air n'est donc pas seulement une « citation », c'est le milieu vide du texte comme citation généralisée, c'est la citation de la citation, son être-cité dans la comparaison.

Cet « air » surdéterminé (mais il n'y a jamais que de la surdétermination, hors l'« illusion » de la présence originaire sur la face quatrième) régénère en soi, de proche en proche, par delà la « Physique » de « Hegel » — toute la philosophie —, tous les textes des cosmogonies présocratiques. Celle d'« Anaximandre ». Celle d'« Anaximène » surtout qui détermine l'*apeiron* originel (l'illimité, l'aoriste, l'imparfait en somme) comme *air*, dont la raréfaction donnerait naissance au feu. Et la terre, qui flotte sur l'air, n'est-elle pas pour « Anaximandre » une « assise de colonne », une « colonne cylindrique » aux proportions calculables (diamètre de base égal au tiers de la hauteur), enflée en son extrémité supérieure et par nous habitée? Nombres: « 2.6. ...J'étais alors presque au sommet d'un cylindre dont je ne contrôlais pas l'extension, sa base s'enracinant dans les métaux les plus lourds... » La suite de cette séquence paraît simuler la description d'une des Scènes du Paradis de « Bosch », que vous aurez pu voir au *Palazzo Ducale* de Venise; elle fait ouvrir tel « cercle blanc », placé en haut et à droite du tableau, sur la Voie du « *Tao Tö King* » (« Le creuset, l'usine, où nous nous élaborions ainsi les uns par rapport aux autres était donc en même temps le rappel et le développement d'une formule antérieurement inscrite dans le cercle blanc qui était la voie. La voie, ou peut-être, au contraire, l'entrée d'un nouveau parcours, le même mais en sens inverse, le même mais en miroir, ou plutôt changeant en miroir celui qui venait d'avoir lieu, et où nous tournions encore lentement au-delà de ce qui avait été appelé autrefois reflet ou miroir... »), tous les Nombres prenant ainsi leur départ fictif dans l'épaisseur de ce texte pluriel, mêlant le corps de l'écriture à l'espace du mythe, du rêve, du tableau, au tain étrange de ce qu'on ne pourra même plus appeler miroir.

L'air littéral (*r*) ne se laisse pas dissocier du nombre (dont il est la colonne élémentaire) et du sperme (terme/germe) auquel il laisse le passage et donne lieu. « Anaxagore » et « Empédocle », surtout, les associaient systématiquement. « L'air et l'éther occupaient tout,

tous deux étant infinis; car dans toutes choses, ce sont celles-là qui l'emportent par le nombre et le volume... dans tous les composés, il y a des parties nombreuses et de toutes sortes, semences (*spermata*) de toutes choses, présentant des formes, des couleurs et des saveurs de toute espèce. » La « séparation » introduisant la différence dans le « tout ensemble » fait « apparaître » chaque chose. Auparavant, « *dans le mélange d'avant le miroir* » (3.31), « une grande quantité de terre y était contenue, et des semences en quantité infinie et sans ressemblance les unes avec les autres ». Est-il enfin nécessaire de vous rappeler que les membres de la secte pythagoricienne, qui croyaient aussi que l'air constitue le milieu du monde, juraient par la tétractys ($1 + 2 + 3 + 4$) et représentaient les nombres par des points disposés sur des sortes de dominos? Vous l'aurez su, dans l'illusion de ce futur antérieur où présentement, tout près d'échouer, vous dérivez sans cesse.

9. LE CARREFOUR DE L' « EST »

« ... vers l'Est? Les ponts sont coupés? Pas de carte?... Il suffirait d'une erreur de prononciation et hop! une montagne? Vous simplifiez, ce n'est pas sérieux. Mais l'Est? Je vous demande comment aller vers l'Est? Pourquoi ces gestes vagues? incomplets? l'Est? E,S,T? À droite de l'image en somme. Ce n'est pas la peine d'être peints ensemble dans le même tableau si l'on refuse de se communiquer les renseignements. » (*Drame.*)

« *Carrefour*, de *quadri-furcus*, qui a quatre fourches... Dans un glossaire latin-français du XIII^e siècle, *theatrum* est traduit par *carrefourc*. » (*Litttré.*)

Qu'êtes-vous en train de faire sur ces quelques exemples de programme polysémique et de greffe textuelle? Vous vous entendez dire souvent : ceci *est* cela; puis cela; et encore cela. L'air *est* l'*apeiron* de la physiologie présocratique, le *tehiru* de la Kabbale,

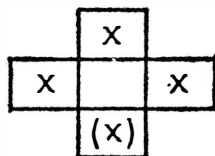
la possibilité de la présence, de la visibilité, de l'apparence, de la voix, etc. « Air » veut-dire ceci, puis cela, etc. On aurait pu dire aussi : le carré, c'est

1. Le papier quadrillé ou la grille du *Parc*, le damier du *Drame*, le cadran des *Nombres*, la configuration tétralogique qui s'y forme avec les *Logiques* et les $(IV \times 4)$ quatre fois quatre propositions de leur *Programme* : « soit une tétralogie multiple elle-même se déployant parallèlement à un cycle d'ans recommencé et tenez que le texte en soit incorruptible comme la loi : voilà presque! »;

2. Les « quatre racines de toutes choses » d'« Empédocle » ou la racine carrée (4.32);

3. « L'écriture carrée », forme de l'écriture chinoise et de tel idéogramme qui « veut-dire » « écrire » (« 3.23. *Cependant il y avait à choisir entre l'est et l'ouest, et c'était comme si l'on avait à se décider pour un passé à faux visage de futur ou pour un futur encore figuré au passé... D'un côté l'immensité cimentée, quadrillée, parcourue d'ondes et d'images, où noir et blanc n'ont pas la même valeur, où sexe et sexe sont séparés en retrait... De l'autre, la terre renversée, limoneuse, changée en multitude corporelle indifférenciée, la terre parlante et armée et comme se réveillant d'un sommeil calculé... A l'ouest, le massacre de la terre rouge oubliée sous des tonnes d'acier et de fer [...]. A l'ouest, la foule; à l'est, le peuple. A l'ouest, l'image; à l'est, la scène [...]. la force invisible des mutations complètes et sans reste, l'écriture carrée qui ébranle le sol le plus assuré... »*

4. Enfin le carré de la terre ou du monde. Et nul en ce théâtre n'entrera s'il ne sait prendre mesure carrément de la terre. (« 4.24. *(... Le carré que nous parcourons ici est la terre, mais ces quatre surfaces remplies renvoient à un centre qui n'est pas là, qui ne compte pas de telle sorte que la figure complète*



comporte une case vide pour

l'instant impossible à vivre, le sort... Et pourtant j'avance dans ce dédale de morts [...] nous tournons en nous transformant dans ce labyrinthe sans air et frayed dans l'air... » Puis : « 1.77. ... « *Ils les font apparaître en se servant du feu (haut, ciel) sur la partie basse carrée (terre) de la carapace* » / ... », de telle sorte que le carré d'écriture informe à la fois les pleins de l'écriture et les blancs de cette case ou feuille vide qui en reçoit comme la semence

« La 25^e feuille manquant
et moi me présentant 25^e
et prenant les 24 : entre les
quelles j'établis un rapport
et que je relie en un volume

sur lequel est
développée cette feuille absente

Les séances vont 4 par 4
et forment telles un ensemble

..... »

« *tetra*, marquant la double polarité, est manifeste dans l'x de *excepté, feux*, et dans la croix de *selon telle obliquité par telle déclivité*, mais encore plus nettement dans l'image de l'Ourse q.v. *têt* exprime en fait un résumé de la combinaison croix-cercle qui est l'essence de la phrase-titre et de la double polarité : « *têt* » [téter.. têtard... testicule] : neuvième lettre de l'alphabet hébreu, correspondant à un *t* français articulé avec emphase; (sa forme la plus ancienne est, dans l'alphabet phénicien, celle d'un cercle circonscrit à une croix. C'est le prototype du *thêta* grec. On suppose que le mot *têth* signifiait autrefois "serpent") » (*Nouveau Larousse*). L'idée est celle de « l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre » (648), du serpent de la Chute, du sperme (de la voie lactée) qui se love sur lui-même comme le serpent de la Kabbale en un éternel retour, de même que l'idéogramme, comète, queue, pente de devenir, se recourbe vers sa tête (son origine) c'est-à-dire le début du Poème. Le dernier Coup de Dés est le germe potentiel (sperme) de tout le Poème, et reprend le premier Coup de Dés. »

Le mot « carré » est donc un mot carré, un mot-carrefour. Par sa

case vide ou sa face ouverte, le visage décompté, il n'enferme pas mais laisse le passage au croisement des sens. Le carré prolifère.

Mais il ne s'agit plus ici de restaurer une mystique ou une poétique du nombre. On ne se demande plus « quel poète viendra chanter ce panpythagorisme, cette arithmétique synthétique qui commence en donnant à tout être ses quatre quanta, son nombre de quatre chiffres... », chassant partout le *tétragramme* comme d'autres le *tétrapharmakon*. Il n'y a plus ici aucune profondeur de sens.

Car en disant « ceci est cela », “ « ceci » veut dire « cela » ” (ne prenez plus d'exemple, le carré, paradoxalement, n'en était qu'un — un élément donc — et chaque terme du texte aurait pu s'y prêter, le propre des *Nombres* tenant à cette puissance de substitution et d'abstraction formalisante) la forme même de votre proposition, l'« est » affilié au *vouloir-dire*, essentialise le texte, le substantialise, l'immobilise. Son mouvement est alors réduit à une série de stances et son écriture à un exercice thématique. Or il faut choisir entre le texte et le thème. Il ne suffit pas d'installer la plurivocité dans une thématique pour retrouver le mouvement interminable de l'écriture. Celle-ci ne tisse pas seulement plusieurs fils dans un seul terme, de telle sorte qu'en tirant les fils on puisse finir par en dérouler tous les « contenus ».

C'est pourquoi en toute rigueur il ne s'agit pas ici de polythématique ou de polysémie. Celle-ci propose toujours ses multiplicités, ses variations, dans l'*horizon*, au moins, d'une lecture intégrale et sans rupture absolue, sans écart insensé, horizon d'une parousie finale du sens enfin déchiffré, révélé, devenu présent dans la richesse rassemblée de ses déterminations. Quelque intérêt qu'on leur porte, quelque dignité qu'on leur reconnaisse, la plurivocité, l'interprétation qu'elle appelle, l'histoire qui s'y sédimente restent *vécues* comme les détours enrichissants et provisoires d'une passion, d'un martyr signifiant, témoignant d'une vérité passée ou à venir, d'un sens dont la présence s'est annoncée par énigme. Tous les moments de la polysémie sont, comme le nom l'indique, des moments du sens.

Or les *Nombres*, en tant que nombres, n'ont aucun sens, ils n'ont carrément aucun sens, même pluriel. « Le numéraire, engin de terrible précision, net aux consciences, perd jusqu'à un sens... ». Dans leur mouvement du moins (l'écriture au carré, l'écriture de

l'écriture qui passe par les quatre surfaces et n'est pas *plurivoque* pour cette première raison qu'elle ne réside pas essentiellement dans la *vox*, dans le mot), les *Nombres* n'ont aucun contenu présent ou signifié. *A fortiori* aucun référent absolu. C'est pourquoi ils ne montrent rien, ne racontent rien, ne représentent rien, ne veulent rien dire (3.31). Plus précisément, le moment du sens présent, leur « contenu » n'est qu'un effet de surface, la réflexion déformée de l'écriture sur le quatrième panneau, dans lequel vous tombez sans cesse, fascinés par l'apparaître, le sens, la conscience, la présence en général, l'assistance (à personne en danger). La valeur d'« horizon », l'ouverture pure et infinie pour la présentation du présent et l'expérience du sens, la voici encadrée tout à coup. Et voici qu'elle fait partie. La voici partie. Elle est remise en jeu. Ses déformations ne se règlent même plus négativement sur quelque *forme*, autre nom de la présence. Les transformations du sens ne tiennent plus à un enrichissement de l'« histoire » et du « langage », seulement à une certaine quadrature du texte, au passage obligé par telle face ouverte, au détour par une case vide, autour de la colonne de feu.

Le concept de polysémie relève donc de l'explication, au présent, du dénombrement du sens. Il appartient au discours d'assistance. Son style est celui de la surface représentative. L'encadrement de son horizon y est oublié. La différence entre la polysémie du discours et la dissémination textuelle, c'est précisément la différence, « une différence implacable ». Celle-ci est sans doute indispensable à la production du sens (et c'est pourquoi entre la polysémie et la dissémination, la différence est très petite), mais en tant qu'il se présente, se rassemble, se dit, se tient là, le sens l'efface et la repousse. Le sémantique a pour condition la structure (le différentiel) mais il n'est pas lui-même, en lui-même, structural. Le séminal au contraire se dissémine sans avoir jamais été lui-même et sans retour à soi. Son engagement dans la division, c'est-à-dire dans sa multiplication à perte et à mort le constitue comme tel, en prolifération vivante. Il est un nombre. Le sémantique y est certes impliqué et en tant que tel il a aussi rapport à la mort. La quatrième surface est bien surface de mort, surface morte de mort. Le sémantique signifie, comme moment du désir, la réappropriation de la semence dans la présence, la rétention du séminal auprès de soi dans sa re-présentation. La semence alors se contient,

pour se garder, se voir, se regarder. Par là le sémantique est aussi le rêve de mort du séminal. Le fermoir (et ses rimes). Dans le dispositif fini du cadran, la phase polysémique de la dissémination se reproduit indéfiniment. Le jeu n'est pas plus fini qu'infini. « 3.83. ... / « *Le nombre qui appartient au concept « nombre fini » est un nombre infini* » / ... »

Telle est la carrure des *Nombres* : vous ne pouvez plus dire « la colonne y *est* ceci, et ceci et cela. » La colonne *n'est pas*, n'est rien que le passage de la dissémination. Transparente comme l'air brûlant où le texte se fraye un chemin. Procès frayé du texte séminal. Et la signification « phallique » de la colonne n'est elle-même qu'un effet sémique — « ce qu'on appelle présent » —, une réflexion sur la quatrième surface, le centre accompli et la maîtrise représentée de la dissémination. Mais rempli d'air, il peut toujours être remplacé, précisément par quelque autre colonne, dans la case vide, dans la colonne des nombres ou objets substituables.

C'est l'effrayant d'une telle nécessité qui se limite et se rassure par la construction d'une quarte et du sens. Qui est toujours *sens de l'être*. L'« *est* », l'être comme indication de présence, procure ce calme, cette conscience de maîtrise idéale, ce pouvoir de la conscience dans la monstration, l'indication, la perception ou la prédication, dans l'opération de la quatrième surface. Dont le discours vous dit : la colonne *est* cela, *est là*, évidente ou cachée derrière la multiplicité des apparitions, la colonne *est*. Or la colonne n'a pas d'être, ni d'être-là, ici ou ailleurs. Elle n'appartient à personne. Vous n'avez sur elle aucune prise, vous n'en contrôlerez jamais absolument l'extension. Vous ne la prendrez pas ailleurs pour la mettre là. Vous ne la citerez pas à comparaître. Cette colonne n'étant pas (un étant), ne tombant pas sous le coup de l'*est*, toute la métaphysique occidentale, vivant dans l'assurance de ce *est* a tourné autour de la colonne. Non pas sans la voir mais au contraire en croyant la voir. Et s'assurer, en vérité, comme d'un centre, d'un lieu propre, des contours de son effondrement.

Subversion de l'« *est* » qui assure à l'Occident tous ses fantasmes de maîtrise (jusqu'à celle de ses fantasmes). Dans les *Nombres*, les pouvoirs de l'« *est* » ne sont pas simplement annulés. Ils sont énumérés. On en rend compte en les situant, en les encadrant. Comme l'horizon. Comme le sens de l'être. Le présent de l'indi-

catif du verbe être, temps de la grande parenthèse et de la surface quatrième, est donc pris dans une opération qui le divise par quatre. Sa prédominance est proprement écartée — c'est-à-dire jouée —, écartelée d'être désormais encadrée. Vous devrez lire désormais l'« *est* » dans cet écarté ou dans cet écart (« terme de blason. Quart d'un écu partagé en quatre parties. Les armes principales de la maison se mettent au 1^{er} et au 4^e écart, c'est-à-dire à ceux de la partie supérieure de l'écu; on place aux deux autres les armes des alliances et de la ligne maternelle ») où tout l'Occident se sépare de lui-même.

Bien qu'il ne soit qu'un triangle, ouvert en sa face quatrième, le carré écarté desserre l'obsidionalité du triangle et du cercle qui de leur rythme ternaire (Œdipe, Trinité, Dialectique) ont gouverné la métaphysique. Il les desserre, c'est-à-dire qu'il les dé-limite, les réinscrit, les ré-cite (« 4.84. (... *cela vient de ce que la ligne maintenant ne se referme plus ni en point ni en cercle (« la science est le cercle des cercles ») et ne rejoint plus non plus sa répétition...*) — »).

« 4 étant le chiffre de l'accomplissement dans l'abstrait ou de la croix dans le cercle... le cercle qui contient le 4, et le régente par la Triade, qui est le premier module, la première effigie ou la première image de la séparation de l'unité. »

« Ici la *quadrature du cercle*, c'est de réunir en une totalité le sexe masculin et le sexe féminin comme on réunit dans une même figure ou bien le cercle encadré ou bien le carré enveloppé. »... « ... qui suit les philosophes à travers vents et marées se devait nécessairement de partir en quête de la pierre philosophale, de la quadrature du cercle... »

Dans les « écarts insensés » du *Drame*, dans les « *sources quasi stellaires* » des *Nombres*, « *sujettes à de grands écarts* », le triangle métaphysique, « chemin philosophique et plus sûr » ne peut plus se refermer. Ce qui reste invisible, parce qu'on croit y voir, c'est une quatrième face, un quart, non un tiers (« comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup [...] c'est peut-être un triangle, mais on ne voit pas le troisième côté que forment dans l'espace ces curieux oiseaux de passage »).

On ne peut donc pas se reposer dans la copule. L'accouplement est le miroir. Le miroir se traverse *de lui-même*, autrement dit ne se traverse jamais. La traversée ne survient pas accidentellement au miroir

— à l'Occident — elle est inscrite en sa structure. Autant dire que se produisant toujours, elle n'arrive jamais. Comme l'horizon.

Et pourtant l'« *est* » qui a toujours voulu dire l'au-delà du narcissisme se prend dans le miroir. Lu dans l'écart, il n'arrive jamais. En tant qu'il est tourné vers l'« *est* », l'être se tient désormais sous cette rature comme quadrature. Il ne s'écrit que sous la grille des quatre fourches.

Aussi plutôt que l'immense littérature arithmosophiste et au lieu d'ajouter au tétragone — ou sacré quaternaire — de Pythagore, aux quatre points cardinaux de la Kabbale, au Grand Quaternaire d'Eckartshausen (quatre est le nombre de la force et de lui naît le 10 comme nombre universel : « La multiplication du nombre, l'extraction de sa racine, sa multiplication par lui-même, et la considération de la proportion de tous les nombres racines avec leurs nombres racines est le plus grand secret de la doctrine des nombres. C'est ce qu'on trouve dans tous les écrits secrets sous l'expression : la connaissance du grand quaternaire, ») des citations de Saint-Martin ou de Fabre d'Olivet, de *Louis Lambert* ou de *Séraphita*, etc., greffons ici une pensée de l'époque, vous incitant peut-être à y mesurer un autre écart, entre des écarts.

Par exemple, à partir de ce texte sur un autre texte occupé au franchissement de la ligne (« Ueber die Linie », qu'on peut traduire par *trans lineam* ou *de linea*) : « Conformément à quoi le pré-regard de la pensée sur ce domaine ne peut écrire l'« Être » encore qu'en l'écrivain ainsi : ~~l'Être~~. Cette biffure en croix ne fait d'abord que défendre en repoussant, à savoir : elle repousse cette habitude presque inextirpable, de représenter « l'Être » comme un En-Face qui se tient en soi, et ensuite seulement qui advient parfois à l'homme... Le signe de la biffure en croix, cependant, ne peut après ce qui a été dit se résumer en un signe, en une rature simplement négative. Il indique plutôt les quatre Régions du Cadran (*des Gevierts*) et leur Assemblément dans le Lieu où se croise cette croix... La multiplicité du sens dans le dire ne consiste nullement dans une simple accumulation de significations, surgies au hasard. Elle repose sur un Jeu qui reste d'autant plus étroitement retenu dans une règle cachée, qu'il se déploie richement. Cette règle veut que la multiplicité du sens reste en balance, et c'est le balance-

ment en tant que tel, que nous éprouvons ou reconnaissons si rarement comme tel. »

Toujours pour maintenir l'écart et lui laisser sa chance, mettons encore en jeu ceci : « Les Quatre : la terre et le ciel, les divins et les mortels, forment un tout à partir d'une Unité *originelle*... Cette simplicité qui est la leur, nous l'appelons le Quadriparti [ou Cadran : *das Geviert*]... Chacun des Quatre reflète à sa manière l'être des autres. Chacun se reflète alors à sa manière dans son propre être, revenant à cet être au sein de la simplicité des Quatre. Cette réflexion n'est pas la présentation d'une image. Éclairant chacun des Quatre, la réflexion manifeste leur être propre et le conduit, au sein de la simplicité, vers la transpropriation des uns aux autres... La réflexion qui libère en liant est le jeu qui confie chacun des Quatre aux autres, à partir de la transpropriation qui les tient dans son pli... Cette transpropriation expropriante est le jeu de miroir du Quadriparti... le monde est en tant qu'il joue ce jeu. Ceci veut dire : le jeu du monde ne peut être, ni expliqué par quelque chose d'autre, ni appréhendé dans son fond à partir de quelque chose d'autre... L'unité du Quadriparti est la Quadrature (*die Vierung*). Mais la Quadrature ne s'opère nullement de telle sorte qu'elle enveloppe les Quatre et que, les enveloppant, elle vienne seulement s'ajouter à eux après coup. Tout aussi peu la Quadrature est-elle achevée, lorsque les Quatre, une fois là et présents, se tiennent simplement les uns près des autres. La Quadrature est (*west*), en tant qu'elle est le jeu de miroir qui fait paraître, le jeu de ceux qui sont confiés les uns aux autres dans la simplicité. L'être de la Quadrature est le jeu du monde. Le jeu du miroir (*Spiegel-Spiel*) du monde est la ronde du faire-paraître (*der Reigen des Ereignens*). C'est pourquoi la ronde est l'anneau (*Ring*) qui s'enroule sur lui-même, alors qu'il joue le jeu des reflets. Faisant paraître, il éclaire les Quatre à la lumière de leur simplicité. Faisant resplendir, l'anneau partout et ouvertement transproprie les Quatre et les ramène à l'énigme de leur être... »

« 4.28. (*et voici la face tournée vers vous : ce que vous entendez par « nature ».....*) — »

10. LES GREFFES, RETOUR AU SURJET

« L'essentiel est de faire jouer le chant comme greffe et non comme sens, œuvre ou spectacle. »
(*Logiques.*)

« Tournons donc comme la religieuse Chaldée nos yeux vers le ciel absolu où les astres en un inextricable chiffre ont dressé notre acte de naissance et tiennent greffe de nos pactes et de nos serments. Mais à défaut de la polaire pour faire le point, sans planète pour prendre la hauteur, sans sextant et sans horizon regarde... »

Ainsi s'écrit la chose. Écrire veut dire greffer. C'est le même mot. Le dire de la chose est rendu à son être-greffé. La greffe ne survient pas au propre de la chose. Il n'y a pas plus de chose que de texte original.

Aussi tous les prélèvements textuels qui scandent les *Nombres* ne donnent pas lieu, comme vous aurez pu le croire, à des « citations », à des « collages » voire à des « illustrations ». Ils ne sont pas appliqués à la surface ou dans les interstices d'un texte qui existerait déjà sans eux. Et ils ne se lisent eux-mêmes que dans l'opération de leur réinscription, dans la greffe. Violence appuyée et discrète d'une incision inapparente dans l'épaisseur du texte, insémination calculée de l'allogène en prolifération par laquelle les deux textes se transforment, se déforment l'un par l'autre, se contaminent dans leur contenu, tendent parfois à se rejeter, passent elliptiquement l'un dans l'autre et s'y régénèrent dans la répétition, à la bordure d'un *surjet*. Chaque texte greffé continue d'irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain. Il est défini (pensé) par l'opération et à la fois définissant (pensant) pour la règle et l'effet de l'opération. Par exemple pour le fond et la forme, « 1.33. ... (« Le fond et la forme sont changés parce que, les conditions ayant changé, personne ne pourra fournir autre chose que son

travail »)... — ») ou pour l'ellipse : « 2.98. ... « son développement qui fait apparaître la marchandise comme chose à double face, valeur d'usage et valeur d'échange, ne fait pas disparaître ces contradictions mais crée la forme dans laquelle elles peuvent se mouvoir. C'est d'ailleurs la seule méthode pour résoudre des contradictions réelles. C'est par exemple une contradiction qu'un corps tombe constamment sur un autre et cependant le fuie constamment. L'ellipse est une des formes de mouvement par lesquelles cette contradiction à la fois se résout et se réalise » | — ».
Ne vous éloignez plus de l'ellipse.

La transplantation est multiple. « ... la cause n'est jamais la même, mais l'opération comme d'une somme qui croît... » ... « Je m'en vay escorniflant par-cy par-là des livres les sentences qui me plaisent, non pour les garder, car je n'ay point de gardioires, mais pour les transporter en cettuy-cy où, à vray dire, elles ne sont plus miennes qu'en leur première place. » Enté en plusieurs lieux, chaque fois modifié par l'exportation, le scion en vient à se greffer sur lui-même. Arbre finalement sans racine. Aussi bien dans cet arbre des nombres et des racines carrées, tout est racine puisque les greffons eux-mêmes composent le tout du corps propre, de l'arbre qu'on appelle présent : carrière du sujet.

Cela n'est possible que dans l'écart qui sépare le texte de lui-même, permet la coupure ou la désarticulation d'espacements silencieux (barres, traits, tirets, chiffres, points, guillemets, blancs, etc.). L'hétérogénéité des écritures, c'est l'écriture elle-même, la greffe. Elle est d'abord nombreuse ou elle n'est pas. C'est ainsi que l'écriture phonétique des *Nombres* se trouve entée dans des écritures de type non-phonétique. En particulier dans un tissu d'idéogrammes, comme on dit, chinois. Et dont elle se nourrit en parasite. Jusqu'ici l'introduction des formes graphiques chinoises — on pense surtout à « Pound » — avait pour effet, dans la pire hypothèse, d'orner le texte ou d'agrémenter la page d'un effet supplémentaire de fascination, de la hanter en libérant le poétique des contraintes d'un certain système de représentation linguistique; dans la meilleure hypothèse, de faire jouer les forces du dessin, telles qu'elles peuvent s'exercer immédiatement pour qui n'en connaît pas les règles de fonctionnement.

Ici l'opération est tout autre. L'exotisme n'y a aucune part. Le texte est autrement pénétré, il tire une autre force d'une graphie

l'envahissant, l'encadrant de manière régulière, obsédante, de plus en plus massive, incontournable, venue d'au-delà du miroir — de l'est —, agissant dans la séquence dite phonétique elle-même, la travaillant, s'y traduisant en elle avant même d'apparaître, de se laisser reconnaître après coup, au moment où elle tombe en queue de texte, comme un reste et comme une sentence. Sa traduction active a été clandestinement inséminée, elle minait depuis longtemps l'organisme et l'histoire de votre texte domestique quand elle en ponctue la fin, comme la marque déposée d'un travail achevé, toujours en cours cependant —

Et la force de ce travail revient moins à un caractère isolé qu'à des « phrases », à un texte déjà, à une citation. Jamais citation n'aura aussi bien voulu dire mise en mouvement (forme fréquentative du mouvoir — *ciere*) et, s'agissant de l'ébranlement d'une culture et d'une histoire en son texte fondamental, sollicitation, c'est-à-dire mise en branle d'un tout.

L'épaisseur du texte s'ouvre ainsi sur l'au-delà d'un tout, le rien ou l'absolu dehors. Par quoi sa profondeur est à la fois nulle et infinie. Infinie parce que chaque couche en abrite une autre. La lecture ressemble alors à ces radiographies qui découvrent, sous l'épiderme de la dernière peinture, un autre tableau caché : du même peintre ou d'un autre peintre, peu importe, qui aurait lui-même, faute de matériaux ou recherche d'un nouvel effet utilisé la substance d'une ancienne toile ou conservé le fragment d'une première esquisse. Et sous cette autre, etc. Compte tenu de ce qu'à gratter cette matière textuelle, qui semble faite ici de mots, parlés ou écrits, vous reconnaissez souvent la description d'un tableau sorti de son cadre, autrement cadré, repris, après effraction, dans un quadrilatère à son tour, sur un de ses côtés, fracturé.

Tout le tissu verbal y est pris, et vous avec. Vous peignez, vous écrivez en lisant, vous êtes dans le tableau. « Comme le tisserand, donc, l'écrivain travaille à l'envers. » « 4.36. (... vous êtes à présent ce personnage du tableau qui regarde vers le fond du tableau — de sorte qu'il n'y a plus de dos, justement, plus de face, et vous êtes happés par la « toile », mais si vous essayez de noter cela, le vertige revient, le tournoiement noir qui éclaire l'absence d'horizon et d'eau...) — »

Grâce au mouvement incessant de cette substitution des contenus,

il apparaît que la bordure du tableau n'est pas ce à travers quoi quelque chose aura été donné à voir, représenté, décrit, montré. Un cadre était, qui se monte et se démonte, voilà tout. Sans même se montrer, tel qu'il est, dans la conséquence des substitutions, il se forme et se transforme. Et cette opération qui vous rappelle, au plus-que-présent, qu'il y avait un cadre à ce double fond, qu'il s'ouvrait, c'est-à-dire se fermait sur un miroir, voilà ce à quoi vous serez implacablement tenus en éveil.

Au bord. Éveillés à la bordure même. Attentifs au bord du cadran tournant et tenus au bord du vertige car regardant « vers le fond du tableau » — où vous êtes — vous aurez su que sa profondeur infinie était aussi sans fond. Parfaitement superficielle. Ce volume, ce cube était sans profondeur. C'est pourquoi vous aurez pu indifféremment le confondre avec un carré plat, un cadran (solaire : mortel) dessiné sur le sol, déroband le sol où son « *aiguille* » (2.46), sa « *baguette* » (4.84), sa tige est plantée (« Cadran solaire, instrument indiquant directement l'heure solaire au moyen de l'ombre portée par une tige parallèle à l'axe terrestre, laquelle reçoit le nom de style. » (*Littre*). Vous en aurez fait le tour, indéfiniment, dans le vertige, toujours mis dehors par la puissance du renvoi. Non pas installés dehors car le dehors absolu n'est pas dehors et il n'est pas habitable comme tel; mais toujours expulsés, toujours en procédure d'expulsion, projetés hors de la colonne de lumière par la force de rotation, retenus aussi par elle. Par l'ouverture de la surface quatrième ou par la case vide au centre des quatre carrés, vous aurez été entraînés, surjetés dans un travail encore interminé, interminable. Le carré ou, comme vous voudrez, le cube, ne se refermeront pas. Il aura fallu à n'en plus finir équerrier « couper les barbes du parchemin » ou équarrir, « 4.100. ([...] *ous, porté, jusqu'à la pierre qui n'est pas la pierre, multitude transversale, lue, comblée, effacée, brûlée et refusant de se refermer dans son cube*

et sa profondeur) — $(1 + 2 + 3 + 4)^2 = 100$ — 立方 —

Vous voici près de la première pierre — indéchiffrable —, qui n'en est pas une ou qui, toutes celles, médusées, précieuses ou non, qui ont marqué votre chemin, était, nombreuse. *Calculus*. Cailloux.

XI. LE SURNOMBRE

« Tout en marchant j'arrive en ces lieux où tu dis qu'a péri le roi. Et à toi, femme, je dirai la vérité d'un bout à l'autre. En poursuivant ma route, quand j'approchais de ce triple chemin... » *Œdipe*.

« Le destin du roi devait être de mourir de la main de l'enfant qui naîtrait de moi et de lui. Laïos pourtant, tout le monde l'affirme, des brigands étrangers l'ont assassiné, il y a longtemps, dans un triple chemin... » *Jocaste*.

« Quand il fut arrivé au seuil du pic qui par des degrés d'airain s'enfonce dans la terre, il s'arrêta à l'une des nombreuses routes qui se croisent à cet endroit, près du creux cratère où est inscrit le serment. [...]

... Au bout d'un instant, nous nous retournâmes : Œdipe n'était plus là, il n'y avait plus personne... »
Le messager (Œdipe à Colone).

Les *Nombres* se définissent, à plusieurs reprises, mouvement de *détour*. Par où ils comprennent tous les discours que vous pourrez avoir tenus sur eux. Les excès de tels discours étaient d'avance échus, escomptés. Par quoi les *Nombres* se remarquent d'eux-mêmes. Le 10 comprend le XI. Leur imparfait déborde votre futur antérieur.

Si bien qu'après ce long tour de cadran, vous voici revenus à la pierre d'angle — et d'attente —, portés jusqu'à la pierre qui n'est pas la pierre, telle qu'elle aura été posée, en forme de question *liminaire* : pourquoi telle autre énumération, tout carrément écrite, se sera-t-elle gardée, indéchiffrablement ?

Pourquoi ce texte du dehors, drame cette fois sans mystère

(« Myst donne Dr
Dr donne Myst

Chaque texte de l'Oe est donné deux fois

| ne sont que même chose retournées [*sic*]

Myst et Dr, Dr et myst. et | présentant
l'un en dehors ce que
l'autre cache en dedans [...] »

« en supposant que le drame fût autre chose que semblant ou piège à notre irréflexion, refoule, dissimule, et toujours contient le rire sacré qui le dénouera... que l'énigme derrière ce rideau n'existe sinon grâce à une hypothèse tournante peu à peu résolue ici et là par notre lucidité : plus, que le sursaut du gaz ou de l'électricité, la gradue l'accompagnement instrumental, dispensateur du Mystère. »

sans secret, sans énigme, sans clé surtout, ne se laisse-t-il pas *déchiffrer* en son architecture exacte et préméditée ?

Question de pierre et d'architecture en effet, de théâtre (*carrefour*), de temple, de colonnes et de *limen*, comme vous venez de le remarquer, de *pronaos* : « Le *pronaos* était une partie séparée du vestibule ; il formait souvent un assez grand emplacement carré, circonscrit de droite et de gauche par les murs de la *cella* ». *Quatre-mère de Quincy*.

Question à la croisée des chemins, question de bifurcation ou de bifurcation au carré, question de carrefour, chaque voie marquée de pierre devenant double, triple, quadruple. Hésitation parmé-nidienne ou, si vous préférez, œdipienne. Déjà lisible à travers la grille de fer forgé du *Parc* :

« J'ai tout le temps. De nouveau j'étends mes jambes, appuyant les pantoufles contre la grille de fer forgé. [...] Là-bas, un petit garçon tape du dos de sa cuiller contre la table ; on se tourne vers lui, on lui parle vivement. La femme, grande et brune, ce pourrait être elle, assise en face de moi et choisissant ses plats avec application ; assise à ma gauche dans la grande pièce et regardant, par-delà la baie vitrée, l'eau sombre, la campagne sombre, et la rapide intermittente clarté du phare, un-deux-trois-quatre — rien — un-deux — rien — un-deux-trois-quatre ; portant un verre à ses lèvres, pointant vers moi sa fourchette [...] ». Plus loin : « Ainsi, caché dans

le vieil érable, caché dans sa cabane ou son château-fort (deux planches fixées à la fourche d'une branche) pouvait-il observer, l'enfant, les allées et venues à travers le jardin; l'ouverture à l'intérieur de la maison, d'une fenêtre ou d'une porte; pouvait-il évaluer les forces en présence, placer les troupes, les équipages, les bannières; muettement commander... ».

Éloignez-vous des barreaux de ce *Parc*, de l'insomnie de cet enfant, du « lit aux pages de velin ». La séquence 1 avait déjà tendu un « filet » : « 2.46. ... apprenant ainsi à me reconnaître, et c'était comme un filet, une grille dont les barreaux (murs, lignes, mots) étaient placés contre mon visage désormais sans fin, sans repos... Personne n'avait donc raconté son histoire [...] ».

Lithographie de cette question sur l'indéchiffrable, née dans l'ellipse de la naissance, manquante comme une lettre à un mot ou un mot à une phrase (« 4.88 ([...] « quelque chose n'a pas été dit » [...] —) ») et de l'aveuglement meurtrier, dans l'évidence sans réserve (« 1.5 [...] je comprenais qu'un seul meurtrier était constamment en cours, que nous en venions pour y retourner à travers ce détour... ») C'était la prescription elliptique du *Drame* : « De l'autre, il y a ». (Un point dans du blanc, c'est cela.) J'imagine un piège qui fonctionne à l'instant précis où je crois être le plus libre. Car je connais et pourrais connaître d'autres langues, je pourrais user d'une autre syntaxe — mais rien au fond ne serait changé [...]. Nombres : « 1.13. ... Le récit avait commencé brusquement quand j'avais décidé de changer de langue dans la même langue... »

Ce que vous venez de lire en diagonale de tétralogie, en voici une forte impression, encore enfoncée dans la pierre. Vous aurez lu dans les traces anciennes d'un certain couteau et d'un certain air, entre NATUS et NAOS, l'ellipse de la naissance (d'un certain A qui reconduit à toutes les origines) et la substitution au U d'un certain O fermé. L'indéchiffrable s'y livre comme le plus facile à entendre :

« 3.19. ... il y avait ensuite un croisement, une bifurcation, et il fallait choisir entre deux routes, et l'épreuve était clairement indiquée par les inscriptions gravées au couteau sur les murs... Cependant, les phrases qui étaient tracées étaient à la fois faciles à comprendre et impossibles à lire, on pouvait savoir à l'avance ce qu'elles suggéraient mais il était interdit de les vérifier. Sur l'une d'elles, par exemple, on pouvait déchiffrer :

N T O S

ce qui ne répondait à aucun mot connu ou entier... On aurait dit que les lettres s'étaient superposées dans le temps sur ces trois grandes façades qui se dressaient là, sans explication, dans le soir brûlé



on aurait dit qu'elles formaient les tableaux en ruines d'une histoire disparue et que l'air lui-même avait incisé la pierre pour y déposer les pensées de la pierre que la pierre ne pouvait pas voir... »

(Vous aurez comparé ce Y grec au I chinois de la séquence 3, puis à un certain V) « L'anneau qui l'entoure, dans la partie qui avoisine notre position, est marqué d'une entaille longitudinale qui, en effet, lui donne, aperçu de notre région, l'apparence vague d'un Y capital... nous pouvons dire de notre Soleil qu'il est positivement situé sur le point de l'Y où se rencontrent les trois lignes qui le composent, et, nous figurant cette lettre comme douée d'une certaine solidité, d'une certaine épaisseur, très minime en comparaison de sa longueur, nous pouvons dire que notre position est dans le milieu de cette épaisseur. En nous figurant que nous sommes placés ainsi, nous n'éprouverons plus aucune peine à nous rendre compte des phénomènes en question, qui sont uniquement des phénomènes de perspective. »

Nombres indéchiffrables par cela même qu'ils auront été des inscriptions de façade — mais de façadeS (S vouS disséminant, « S, dis-je, est la lettre analytique; dissolvante et disséminante, par excellence... j'y trouve l'occasion d'affirmer l'existence, en dehors de la valeur verbale autant que de celle purement hiéroglyphique, de la parole ou du grimoire, d'une secrète direction confusément indiquée par l'orthographe... ») entre lesquelles votre lecture se sera répercutée, s'échappant finalement à elle-même. Colonne délitée, *Nombres* inlassablement extraits de la crypte où vous les auriez crus encoffrés. Indéchiffrables parce que c'est seulement dans votre représentation qu'ils prenaient l'aplomb d'un cryptogramme cachant

en soi le secret d'un sens ou d'une référence. X : non pas l'inconnue mais le chiasme. Texte illisible parce que seulement lisible. Intraduisible par la même raison. Ce qui s'y inscrivait à la pointe du couteau n'aura pu être dit, traduit, repris dans un discours interprétatif, car rien n'y appartenait à l'ordre du sens discursif ou du vouloir-dire. In-dé-chiffable, donc, parce que

1. ce qui enchaîne le texte au nombre et à son chiffre (à une écriture qui ne dit pas, qui ne parle plus) ne se laisse pas décomposer, dé-faire, découdre, déchiffrer;

2. quelque chose, quelque part en lui, quelque chose qui n'est rien et qui n'a pas lieu, ne se laisse plus conter, compter, nombrer, chiffrer, déchiffrer.

Ces deux propositions se retournent l'une contre l'autre, se dédoublent et se contredisent l'une l'autre. Elles forment un cercle carré : les *Nombres* seraient indéchiffrables parce que quelque chose en eux excède le chiffre; et pourtant ils seraient indéchiffrables parce que tout y est non pas chiffré, mais de chiffre. Indéchiffrables parce que nombrables, indéchiffrables parce qu'innombrables. Scription contra-diction à relire. Cercle de la quadrature.

Tout d'abord, c'est la pensée la plus facile en apparence, l'innombrable comme « foule » nombreuse n'est en rien étranger à l'essence du nombre. On peut penser sans contradiction les nombres innombrables. Les *Nombres* se tiennent toujours en rapport avec la dissémination sans limite — des germes; de la foule, du peuple, etc. (l'*et cætera* lui-même qui, avec la modification qui lui fut plus haut imposée, compose le premier idéogramme (qúnzhòng), après celui du carré) : « 2.22. ... Millions de cœurs en train de battre, millions de pensées en train de se déguiser — et, ici, entrée de l'espace, des masses

— 群众 — » L'innombrable est ici le grand nombre comme

force qui ne se laisse ni dénombrer, ni classer, ni représenter, ni dominer, force qui excède toujours la spéculation ou l'ordre de la classe dominante, et jusqu'à sa propre représentation. « 2.42. ... Et je revoyais la place couverte de brume, les travailleurs rassemblés avec leurs drapeaux, leurs armes, et sous le brouillard blanc les taches rouges

des étoffes se déployant, répondant ainsi à l'appel... Innombrables dans le petit jour, innombrables et pour le moment en marge, cernés, aveugles dans la force qui passe par eux sans être freinée, seule chance de la pensée multipliée, violente... Je lâchais prise... ». Soumis à cette force — force du nombre innombrable — le nombre nombrable (du carré fermé ou de la quatrième surface non décomptée) tient mal la rampe. Il joue un rôle réactif, il oppose son ordre et ses cadres à l'errance disséminale. Il s'épuise à la contrôler, se brise à la contrecarrer.

Mais tout cela se passe *entre les nombres*. L'innombrable qui semble faire sauter les cadres ou sauter par-dessus le cadre, vous aurez pu en tenir compte. L'innombrable ne vient pas simplement excéder ou border l'ordre numéral sur ses frontières, de l'extérieur. Il le travaille en son dedans. Le surnombre appartient en quelque sorte à la colonne des nombres, à son surplomb. Le nombre est toujours au-delà ou en-deçà de lui-même, dans l'« écart » que sait lire la machine. L'excès et le défaut y prolifèrent et se conditionnent l'un l'autre dans l'articulation supplémentaire de l'un et de l'autre. « L'excès en tout est un défaut. » « 3.75. ... / « *Qui est capable de présenter son surplus à ce qui manque ?* » /... » De même la trace ne se trace que dans l'effacement de sa propre « présence », de telle sorte que le tracement n'est pas simplement l'autre et le dehors de l'effacement. Scription contra-diction. Le nombre, la trace, le cadre sont donc eux-mêmes et leur propre débord. *Le Parc* quadrillait déjà un « silence qui referme sans laisser de traces » et qui est aussi, néanmoins, nécessairement, soumis « à des marches interminables ». *Le Drame* consigne aussi très régulièrement l'effacement et le brouillage des traces, l'« écoulement sans traces, sans bords ». Ce rapport à l'absence de traces, à l'innombrable — qui est aussi l'innommable — se marque dans les *Nombres* comme rapport à ce qu'on appelle ma mort. Il est constitutif de mon « unité », c'est-à-dire de mon inscription et de ma substitution dans la série des nombres.

Condition de possibilité et d'impossibilité de la subjectivité transcendante. Unité déchiffable-indéchiffable : « 2.10. ... *Je devais à la fois marquer que j'étais une unité parmi d'autres, mais une unité impossible à chiffrer, perpétuellement excitée par sa propre fin... Ma mort, en effet, commençait à gonfler dans le fond, et pour aller loin —* »

Le dénombrement, comme la dé-nomination, fait et défait, articule et démembre, d'un seul et même geste, le nombre et le nom,

les délimite aux bordures sans cesse accostées du sans-bord, du surnombre, du surnom. L'écrin s'ouvre et se ferme par là. Les nombres et les noms manquent à la production de l'écriture, y coopérant de ce fait, y provoquant la surproduction — et une plus-value — sans laquelle aucune marque jamais ne se dépose. « 1.41. ... il n'y avait plus d'explication pour dire ce qui m'arrivait... J'étais dans le déroulement et le déploiement, et ce qui s'explique ici, à ma place, doit être redit autrement, détruit... Je restais tourné vers le fossé qui ne passe pas par les yeux, qui ne saurait un instant se changer en trace et en nombre, vers le nœud, l'enchevêtrement, le ravin, l'inutilité des mots « nœud », « enchevêtrement », « ravin »... »

De même que la quatrième surface, qui fait partie du carré, en réfléchit, en déforme et en ouvre le tout redressé, donne à voir sans être vue, de même que chaque angle du carré appartient à la totalité de la surface mais la multiplie en la repliant sur elle-même — la brisant au lieu de la courber —, la remarque, la ferme et la fracture du même coup en permettant toujours d'y disposer une surface d'assistance supplémentaire, latéralité proliférante qui donne à voir ce qui n'a rien à voir, de même le surnombre fait partie du nombre et appartient au milieu qu'il excède. Il y fait proliférer l'excédent en son invisible colonne. La colonne des mots, la colonne des nombres est ainsi surnuméraire. Elle est l'élément (le terme et l'éther) surnuméraire des nombres, dressée, (au) milieu du cadran solaire, à perte de vue. « 4.36. (... Or cette pensée ne se trouve pas : elle vient dans la masse où pourtant la fureur se retient comme un torrent changé et formé en colonne de mots et elle est précisément dans le signe qui est en

trop —) — 屮 — (dong : pénis).

Cette colonne invisible, que vous vous risquez à identifier avec tel « milieu où les chiffres n'ont plus rien à voir — (3.59), est à la fois indécidablement, d'un indécidable qui propage ses effets en chaîne, unique et innombrable. Non dominable en sa hauteur, incontrôlable en son extension. Elle est unique et innombrable comme ce qu'on appelle présent. L'unique — ce qui ne se répète pas — n'a pas d'unité puisqu'il ne se répète pas. Ce qui se répète dans son identité peut seul avoir une unité. L'unique n'a donc pas, n'est pas une unité. L'unique est donc l'apeiron, l'illimité, la foule, l'impar-

fait. Et pourtant la chaîne des nombres est faite d'uniqueS. Essayez de penser l'unique au pluriel, comme tel, et l'« unique Nombre qui ne peut pas être un autre ». Vous verrez naître des « *milliards de récits* » et vous comprendrez qu'un même terme peut germer deux fois — colonne géminée — se disséminant dans la surproduction. « O triple chemin [...] O hymen, hymen [« vicieux mais sacré », fixe mais crevé, comme un écran brillant, comme un œil (1.45)] tu m'as donné la vie, et après me l'avoir donnée, tu as fait germer une seconde fois la même semence ; tu as montré au jour des pères frères de leurs enfants, des enfants frères de leurs pères, des épouses à la fois femmes et mères de leur mari, et toutes les plus grandes turpitudes qui peuvent exister parmi les hommes. » « ... innombrables sont les nuits et les jours qu'en sa marche le temps innombrable enfante [« / *le temps est aussi étranger au nombre lui-même que les chevaux et les hommes sont différents des nombres qui les comptent et différents entre eux* » / »] pendant le cours desquels, à coup de lance, ils détruiront l'amicale concorde d'aujourd'hui, sous un prétexte frivole. Alors, dans son sommeil, caché sous la terre, mon froid cadavre par le bras écarté du secret qu'il détient plutôt que de jouer en maniaque chenu, boira un jour leur sang chaud, si Zeus est encore Zeus et si Phœbos, son fils est véridique. Mais — car je n'ai pas envie de révéler ce qu'il ne faut pas dire, — laisse-moi m'en tenir où j'ai commencé, observe seulement ta promesse et jamais tu ne diras que tu as reçu en Œdipe un inutile habitant de ce pays, si toutefois les dieux ne me mentent pas. » (*à Colone*). Car « le monde est le jeu de Zeus ou, en termes physiques, du feu avec lui-même. L'Un n'est en même temps le Multiple que dans ce sens ». Le feu joue toujours avec le feu.

Comme les *Nombres* s'emploient autour de cette excédentaire et invisible colonne, en elle, celui qui n'a rien à voir avec l'opération se plaindra légitimement de n'avoir rien à voir. Ni à prendre. En effet. Il s'en sera déjà plaint ici ou là, agrippé à sa langue maternelle, observateur mais aveugle, parce qu'aveugle, à l'aveuglement, dans sa colonne froissée, interdisant la lecture, de semaine en semaine... « le feuilleton, commandant la généralité des colonnes... des colonnades de marchandises... » Mais qui est mort ? aura-t-il demandé tout nu. « La sympathie irait au journal placé à l'abri de ce traitement : son influence, néanmoins, est fâcheuse, imposant à l'organisme,

complexe, requis par la littérature, au divin bouquin, une monotonie — toujours l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimensions de page, cent et cent fois. »

« 4.48. (... Ici vous commencez à comprendre ce que ce roman poursuit dans la science de son détour, vous savez maintenant ce qu'est le refus de toute naissance, le calcul qui vous fait tomber les yeux bien ouverts dans d'autres rapports) — »

Vous aurez seulement commencé. Il fallait recommencer. « *ce qui s'explique ici, à ma place, doit être redit autrement, détruit (1.14)* », « Les Lectures n'ayant d'autre but que de montrer ces rapports scientifiques. » Vous serez tombés les yeux bien ouverts dans d'autres rapports, telle était la cadence du surnombre à tue-tête chantée.

Les limites du carré ou du cube, déploiement et repliement indéfiniment spéculaires du spectacle, n'auront pas été des limites. Ce qui s'y arrêta, déjà pratiquait comme une ouverture l'espace de sa réinscription, se laissait déjà investir, assiéger par un autre polyèdre. Il y avait une autre géométrie à venir. Tout autre. La même.

Pour commencer à comprendre, « *il fallait donc repasser par tous les points du circuit, par son réseau à la fois caché et visible et tenter de rallumer simultanément sa mémoire comme celle d'un agonisant parvenu au moment tournant...* » (3.87).

$(1 + 2 + 3 + 4)^2$ fois. Au moins.

S'écartant d'elle-même, s'y formant toute, presque sans reste, l'écriture d'un seul trait renie et reconnaît la dette. Effondrement extrême de la signature, loin du centre, voire des secrets qui s'y partagent pour disperser jusqu'à leur cendre.

Que la lettre soit forte en cette seule indirection, et de toujours pouvoir manquer l'arrive, je n'en prendrai pas prétexte pour m'absenter à la ponctualité d'une dédicace : R. Gasché, J. J. Goux, J. C. Lebensztejn, J. H. Miller, d'autres, il y a là cendre, reconnaîtront, peut-être, ce qui intervient ici de leur lecture.

Décembre 1971.

TABLE



HORS LIVRE, préfaces	7
LA PHARMACIE DE PLATON	69
I. 1. Pharmacée	74
2. Le père du logos	84
3. L'inscription des fils : Theuth, Hermès, Thot, Nabû, Nebo.	95
4. Le pharmakon	108
5. Le pharmakeus	133
II. 6. Le pharmakos	146
7. Les ingrédients : le fard, le phantasme, la fête	154
8. L'héritage du pharmakon : la scène de famille	164
9. Le jeu : du pharmakon à la lettre et de l'aveuglement au supplément	180
LA DOUBLE SÉANCE	199
I.	201
II.	257
LA DISSÉMINATION	319
I. 1. Le déclenchement	322
2. Le dispositif ou cadre.	329
3. La coupure	333
4. Le double fond du plus-que-présent	340
5. L'écrit, l'écrit, l'écrit	348
6. Le discours d'assistance	360
II. 7. L'avant-première fois	367
8. La colonne	378
9. Le carrefour de l'« est ».	386
10. Les greffes, retour au sujet	395
11. Le surnombre	399