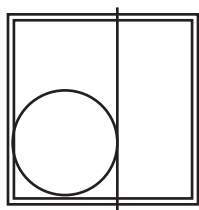


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LE LYRISME CRITIQUE



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa Nicholas ■ Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone: 418 656-7844 ■ Télécopieur: 418 656-2991 ■ dresse électronique: revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet: www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique: www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook: facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP: www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS: www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le MLA.

Abonnement annuel: www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro: voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique:

pour une institution: www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu: www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2023 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal – 1^{er} trimestre 2023

Bibliothèque nationale du Québec

PDF 978-2-925269-07-6

EPUB 978-2-925269-08-3

Maquette: Richard Ouellette

Infographie: Folio infographie

Impression: Imprimerie Gauvin

Diffusion en France et en Europe:

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

LE LYRISME CRITIQUE

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION
DE GUILLAUME SURIN

GUILLAUME SURIN

Écrire pour garantir l'inappropriable 7

ÉTUDES

FRANCESCA MANZARI

Enjeux du lyrisme critique. Lectures d'Agamben, de Benjamin
et de Cavalcanti 19

DOMINIQUE RABATÉ

Allégresse du poème 35

ISABELLE PERREAULT

L'interprétation à l'épreuve de l'écoute : voix de lecture, lyrisme
de la critique chez Maurice Blanchot 47

BENOÎT MONGINOT

Lyrismes écosophiques contemporains : lyrisme de résistance et critique
lyrique de la philosophie chez Pierre Vinclair
et Jean-Philippe Pierron 67

MATILDE MANARA

L'essai lyrique : une question de genre ? *The Glass Essay* de Anne Carson
et *Citizen* de Claudia Rankine 85

GUILLAUME SURIN

Jacques Derrida et l'écriture de l'incalculable 101

MURIEL PIC

Deviner le passé. À propos d'une note de bas de page de Carlo Ginzburg 119

CORENTIN LAHOUSTE

La poétique du montage comme singulier *sentir-penser*. Bruissements du
lyrisme critique dans *En regardant le sang des bêtes* (2017) de Muriel Pic 161

ANALYSES

MARCO GUTJAHN

Blanchot, critique 177

AGLAÉ BOIVIN

En proie à son Nom 187

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



Écrire pour garantir l'inappropriable

GUILLAUME SURIN

Il faut certes reconnaître que Benjamin n'a pas facilité la tâche de ses lecteurs. Il a placé au début de son livre un chapitre épistémologique où il érigeait devant eux, comme un avertissement, les idées directrices sur lesquelles allait s'appuyer son interprétation, plutôt qu'il ne les expliquait. [...] Depuis toujours, cette introduction a effarouché de nombreux lecteurs. Elle se dresse au seuil du livre comme l'ange avec l'épée de flammes idéelles à l'entrée du paradis de l'écriture¹.

En commentant ainsi la « préface épistémo-critique » placée par Walter Benjamin au seuil de son essai *Origine du drame baroque allemand*², Gershom Scholem insiste sur la particularité du geste critique benjaminien – geste qui lui a d'ailleurs en partie coûté une carrière universitaire – qui cherche non pas à ouvrir l'accès à son objet mais à le protéger, non pas à l'exhiber en pleine lumière, mais à dresser autour de lui des murs de protection. Et c'est probablement dans cette perspective que Giorgio Agamben a pu faire de ce livre le seul ouvrage du xx^e siècle méritant « d'être qualifié de critique³ » : après avoir inscrit cette idée de *critique* dans le sillage kantien d'une « enquête sur les limites de la connaissance », le philosophe italien déplace son attention vers ce qui peut justement conduire la connaissance à ses limites, et sur ce que cette considération peut entraîner sur les rapports plus généraux entretenus entre l'écriture et le savoir⁴. Dès lors, face à un tel objet, l'écriture critique ne peut rester juste qu'en cherchant à en *garantir l'inaccessibilité*⁵.

Le geste critique viendrait de fait répondre à la forme par laquelle son objet s'est tout d'abord donné : *transport*⁶, bouleversement, interruption – et tout particulièrement interruption de la lecture, du langage : livre posé, jeté, yeux

1. Gershom Scholem, *Benjamin et son ange*, traduction de Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1995, p. 48.

2. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduction de Sibylle Müller, Paris, Flammarion, 1985.

3. Giorgio Agamben, *Stanze*, traduction d'Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 1998, p. 8.

4. Sur ce point, voir plus particulièrement le texte de Francesca Manzari, *infra*.

5. « Comme toute quête authentique, la quête critique consiste, non point à retrouver son objet, mais à assurer les conditions de son inaccessibilité » (Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 9).

6. Sur ce point, voir le texte de Dominique Rabaté, *infra*.

clos, souffle coupé. Et comme réponse à cette émotion première, l'écriture critique ne peut, sans s'arracher à toute authenticité, arracher cet objet à ce qui en est l'espace d'expansion naturel, l'*Umwelt*, et doit accorder donc une attention centrale au langage et à l'écriture, et aux propriétés de ce matériau.

C'est de ce point de vue que le *lyrisme critique* peut apparaître comme une formule à déplier, à approcher dans l'urgence de sa nouveauté.

Ce serait un événement tout nouveau dans l'histoire des arts qu'un critique se faisant poète, un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité ; au contraire, tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement critiques⁸.

Ces deux mots apparaissent déjà bien sûr dans le titre d'un ouvrage de Jean-Michel Maulpoix à la résonance programmatique : *Pour un lyrisme critique*. Mais là où Maulpoix centre son étude sur la deuxième partie de la phrase de Baudelaire qu'il place en exergue, nous avons pour ce dossier fait le choix de nous pencher plus particulièrement sur cette « monstruosité » que représente la possibilité lyrique de la parole critique. Et ce, non pas dans l'idée de céder aveuglément au mimétisme ou à la fascination du critique envers son poète, mais, au-delà, d'œuvrer afin de dépasser une séparation qui semble sous-tendre et orienter toute l'histoire de la culture européenne⁹ : le *lyrisme critique* doit ainsi, au-delà de l'union forcée de deux pôles en apparence irréconciliables – poésie et philosophie, sentir et savoir, extase et raison, ivresse et connaissance – être compris comme l'effort mené pour rejoindre et fonder un plan d'écriture traversant des catégories artificiellement séparées. Un tel *Umwelt* envisagé ici comme *plan d'écriture* est par exemple déjà révélé par le terme allemand *Dichtung*, que les partitions à l'œuvre dans la langue française entre prose et poésie rendent intraduisible. Dès lors, le recours pour le travail critique à une écriture lyrique l'inscrirait dans un plan de signification traversant l'histoire de l'écriture, allant des chants sacrés amoureusement relevés par Pierre Clastres chez les indiens Guarani¹⁰ aux traces d'un cri retenu dans les *Élégies de Duino* de Rilke, traversant les textes brodés par Sophie Calle¹¹ jusqu'aux tresses de la

7. Selon le sens donné à ce terme par Jakob von Uexküll dans *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Rivages, 2010. La traduction de Charles Martin-Fréville propose donc « milieu » pour « Umwelt ».

8. Charles Baudelaire, cité par Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009, p. 7.

9. À l'exception de certaines époques comme celles du *dolce stil novo* ou du romantisme d'Iéna, cf. Manzari.

10. Pierre Clastres, *Le Grand Parler. Mythes et chants sacrés des indiens Guarani*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

11. Sophie Calle, *Douleur exquise*, 1984-2003, centre national d'art et de culture Georges-Pompidou. L'œuvre est reprise dans un livre : Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.

conceptualisation chez Gilles Deleuze. Œuvrant contre la séparation artificielle de l'assignation rationnelle de la critique et l'extase éblouie du lyrisme, le *lyrisme critique* mettrait en œuvre une écriture dédoublant son attention entre l'articulation syntaxique des concepts et la plongée vers l'étoffe folle, ductile, de la langue. Dès lors, de son apparence oxymorique, monstrueuse, le *lyrisme critique* tendrait presque au pléonasme, sauf la feuille transparente séparant son objet de celui du poème, situé simplement à un degré supplémentaire sur l'échelle platonicienne de la représentation.

De fait, toutes les approches d'un « sujet lyrique », exemplairement mises en place autour de Dominique Rabaté dans son ouvrage majeur¹², peuvent être transposées à quelque chose comme un « sujet critique » : dans sa contribution précieuse à ce dossier, celui-ci insiste sur la nécessité pour l'écriture critique de répondre au « transport » exercé par le poème, en ce que celui-ci appelle et contraint l'écriture, et met en œuvre performativement cette réponse¹³.

Je le crois : seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur la vision lointaine attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions. Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été contraint¹⁴ ?

L'œuvre critique est elle-même indéniablement *contrainte* par une rencontre, dont il s'agit de prolonger le bouleversement, d'entretenir la vibration¹⁵. De fait, l'écriture critique ne cherche pas à exposer son objet en pleine lumière mais au contraire, à en *approfondir le secret*¹⁶ : gestes amoureux de caresse et de répétition, qui ne dépendent plus de la raison mais de l'accueil et du don, désireux de joindre la matière même de la trace par laquelle l'objet s'est inscrit, blessure ou engramme.

Le soin apporté au maintien d'une certaine obscurité ne doit cependant jamais être vu autrement que comme une « marque d'attention à l'égard de la rencontre¹⁷ » : au sein des *dissecta membra* de son objet, d'une violence qui n'est finalement pas autre que celle de la dissémination opérée par Pétrarque

12. Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

13. Sur ce point, voir le texte de Dominique Rabaté, *infra*.

14. Georges Bataille, « Avant-Propos » au *Bleu du Ciel, Romans et récits*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, p. III.

15. Sur ce point, voir tout particulièrement le travail d'Isabelle Perreault, *infra*.

16. « C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes, / Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs / Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs, / Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes, / Et dont l'unique soin était d'approfondir / Le secret douloureux qui me faisait languir » (Charles Baudelaire, « La vie antérieure », *Les Fleurs du mal, Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1975, p. 17).

17. « L'obscurité est une marque d'attention à l'égard de la rencontre » (Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 83).

sur le corps-nom de Laura, l'écriture critique installe ses dispositifs préparant la possibilité d'une levée anamorphique.

Mais que « dit » une œuvre littéraire ? Que communique-t-elle ? Très peu à qui la comprend. Ce qu'elle a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message¹⁸.

Si, comme l'écrit Benjamin, l'objet de l'écriture critique s'est donné hors de tout *vouloir-dire*, il ne peut être soumis à une volonté, à toute idée de maîtrise. Si l'objet doit apparaître, *réplique* nouvelle, lustrale, c'est ainsi obligatoirement de manière involontaire, immaîtrisée. L'objet critique ne peut répondre à aucune convocation : à l'incalculable de son apparition ne peut répondre que l'incalculable de son retour, de sa *réplique*¹⁹. En ce sens, l'écriture critique ne peut que dresser des dispositifs comme des pièges, et simplement ouvrir un espace, borner un *templum*²⁰ où quelque chose se donnera à voir, à lire, à entendre : événement spontané, imprévisible, accueilli dans une œuvre suivant les lois de l'*hospitalité inconditionnelle*²¹. L'écriture critique ne peut ainsi être fidèle à son objet, et même à l'idée d'une connaissance qu'en se laissant affecter par son objet, non pas écrit, terme du langage, mais toujours lu dans la pulpe même de l'écriture. En cela, l'écriture critique ne peut qu'entrer dans une économie lyrique, exposée à un désir d'affectation, de vibration, de modification, d'hybridation, de *tympanisation*²².

Le rapport particulier du lyrisme critique à la connaissance ne peut dès lors être envisagé que comme un programme :

Tentons de poursuivre l'expérience de Wittgenstein et demandons-nous :

Si l'expression la plus adaptée à l'émerveillement devant l'existence du monde est l'existence du langage, quelle est alors l'expression juste devant l'existence du langage ?

18. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, traduction de Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 244.

19. Au sens ici d'une réplique sismique : écho, retour d'un séisme premier, fondateur. Sur ce point, voir le texte de Guillaume Surin, *infra*.

20. Au sens de la section tracée dans le ciel ou dans la terre par les augures, délimitant l'espace d'une inscription divine, et de sa lecture, de son interprétation.

21. Suivant les mots de Jacques Derrida, pris d'un autre contexte : « Mais l'hospitalité pure ou inconditionnelle ne consiste pas en une telle invitation ("je t'invite, je t'accueille chez moi à la condition que tu t'adaptes aux lois et normes sur mon territoire, selon ma langue, ma tradition, ma mémoire", etc.). L'hospitalité pure et inconditionnelle, l'hospitalité elle-même s'ouvre, elle est d'avance ouverte à quiconque n'est ni attendu ni invité, à quiconque arrive en *visiteur* absolument étranger, en arrivant non identifiable et imprévisible, tout autre » (Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le « concept » du 11 Septembre. Dialogues à New York [octobre-décembre 2001] avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004, p. 187).

22. Pour ce terme, voir Jacques Derrida, « Tympan », *Marges (de la Philosophie)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. I-XXIII.

La seule réponse possible à cette question est : la vie humaine, en tant qu'éthos, en tant que vie éthique. Chercher une *polis* et une *oïka* qui soient à la hauteur de cette communauté vide et non présupposable, voilà la tâche enfantine des prochaines générations²³.

La tension entre langage et savoir tenue par le lyrisme critique engage rien moins qu'une refonte profonde des catégories génériques en cours, dans un geste qui doit être envisagé, dans les mots d'Agamben, comme la « tâche enfantine²⁴ » qui articule une responsabilité politique à l'écriture. Et ce qui porte ici plus particulièrement ces enjeux se tresse autour de l'idée de *propriété* : le soin apporté à garantir l'inappropriabilité de l'objet engage l'écriture critique dans un débordement des frontières séparant l'écriture et la lecture, bouleversant dans le même mouvement une certaine logique de la création, ou de la propriété intellectuelle : les procédés d'écriture-lecture disséminale mis en œuvre par exemple par Jacques Derrida ne cessent ainsi de faire surgir ce qu'Agamben nomme avec Feuerbach *Entwicklungsfähigkeit, capacité de développement*²⁵, où apparaît, dans la mise à nu d'un point aveugle pris en charge par le critique, point non développé dans l'œuvre source par lui prolongé en une nouvelle arborescence, une indécidabilité entre disons l'œuvre de l'auteur étudié et celle du critique. Le critique fait ici face à sa principale accusation : la quête de ce point d'indécidabilité l'expose aux soupçons d'imitation servile, de paraphrase fascinée – et le *lyrisme critique* rencontre, comme avec l'obscurité, le défaut de démonstration, son risque, sa *précarité*²⁶ : sa fragilité, son élan. Dans ces

23. Giorgio Agamben, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2000, p. 15.

24. L'enfance intervient ici dans sa pensée comme volonté de réduction, d'engagement dans la matière, d'une quête du geste critique ne se jouant pas dans l'ajout d'une parole à une autre, d'un élan vers un quelconque indicible, mais d'une réduction, d'un repli, d'un retour dans la langue à un stade presque larvaire du rapport au langage. Cf. Giorgio Agamben, *ibid.*, p. 103 sq.

25. « Un des principes de méthode que j'applique constamment dans mes recherches consiste à identifier dans les textes, comme dans les contextes sur lesquels je travaille, ce que Feuerbach appelait l'élément philosophique, c'est-à-dire le point de leur *Entwicklungsfähigkeit*, le *locus* et le moment où ils sont disponibles d'être poussés. Pourtant, quand nous interprétons et que nous déployons le texte d'un auteur en ce sens, il arrive toujours un moment où l'on se rend compte qu'il n'est pas possible de poursuivre sans contrevenir aux règles les plus élémentaires de l'herméneutique. Cela signifie que le déploiement du texte étudié a atteint un point d'indécidabilité où il devient impossible de distinguer l'auteur de l'interprète. Même s'il s'agit là d'un moment particulièrement heureux pour l'interprète, il doit alors comprendre qu'il est temps d'abandonner le texte qu'il soumet à l'analyse et de poursuivre la réflexion pour son compte » (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, 2014, p. 29).

26. « La prière n'étant pas seulement un thème mais un fait, et ce fait n'étant pas parmi d'autres, mais tel que s'y décide le sens des œuvres, celles-ci pourraient être dites religieuses ou mystiques si les dieux les précédaient, les autorisaient et les justifiaient comme jadis. Mais désormais moderne, c'est-à-dire sans les dieux, la poésie est *précaire*, le sens étymologique de ce dernier mot étant ici ranimé dans son acception courante. *Précaire*, du latin *precari*, veut

zones grises, l'œuvre critique, disposée à une génération, bouleverse aussi les questions de la création ; en ce sens, l'exclusion de la critique du domaine littéraire est une chance : en se dégageant de « l'insupportable littérature²⁷ », qui justement, selon Derrida, serait littéralement celle qui n'admet aucun support²⁸, l'écrivain critique – scribe, agenceur de dispositifs – déborderait les partitions habituelles de l'œuvre, de la création, engagée dans un rapport continu à son objet, à son usage : arrangement de matériaux²⁹, sélection, collection, tresse, réponse, échange, contamination, impureté, redistribution horizontale du signe, dialectique sans relève, connaissance sans maîtrise. Le travail de minage des frontières génériques mis en œuvre par le lyrisme critique rend ainsi *inopérantes*³⁰ des distinctions et des pratiques qui occupent l'espace culturel, l'espace politique. Le rapport nouveau entretenu à l'œuvre, et à la création engage de fait la remise en cause de l'idée de propriété, de même que l'identité profondément lyrique du sujet critique tient à distance tous les risques de la subjectivation, de la construction d'un sujet fixe comme pratique de domination politique : « [I]l n'y a de sujet fixe que par la répression³¹. »

Ainsi, à l'époque dite de *la fin de l'hymne*³², le *lyrisme critique* viendrait aussi en prendre la responsabilité, en entretenir le *feu*³³, combattre les menaces pesant sur ce que l'on nomme littérature : dans une époque où priment le message et la possibilité du résumé, l'efficacité et le chiffre, l'écriture lyrique se voit reléguée à l'arrière-plan. Pourtant, le lyrisme a rapport au terrible, comme le rappelait Martine Broda³⁴. Le lyrisme critique ne se pose plus dans la diffusion

dire : obtenu par la prière, donc permis par une puissance supérieure, donc susceptible d'être retiré, par conséquent fragile et pauvre. Précaire est la poésie moderne en ceci qu'elle tient à la prière impriable, en ceci, donc, qu'elle est l'essentielle pauvreté d'être défait de l'oraison » (Jérôme Thélot, *La Poésie précaire*, Presses universitaires de France, Paris, 1997, p. 9).

27. « Oui, oui, comme je t'approuve, la littérature doit rester "insupportable". J'entends aussi : sans le moindre support » (Jacques Derrida, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 130).

28. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, op. cit., p. 29.

29. Il serait ainsi intéressant de se pencher sur le sens créé par les citations qui ouvrent ici les textes d'Isabelle Perrault ou de Benoît Monginot.

30. Suivant une des intentions de la pensée de Giorgio Agamben. Par exemple : « *Che cos'è, infatti, la poesia, se non un'operazione nel linguaggio, che ne disattiva e rende inoperose le funzioni comunicative e informative, per aprirle a un nuovo, possibile uso?* » (Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 59).

31. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Cédepe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 35.

32. Voir pour cela Jean-Christophe Bailly, *La Fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois, 2015 [1991].

33. Giorgio Agamben, *Le Feu et le récit*, Rivages, Paris, 2018.

34. « Impitoyable plutôt qu'attendri, le haut lyrisme n'a rien de mièvre ou de niais, il est plutôt, comme les anges de Rilke, ce qui a le rapport le plus abrupt au Terrible – ce Terrible qui est le réel de notre condition, mortelle, et de notre désir, fragile comme notre être ici-bas

d'un message, mais dans la construction d'un plan de signification³⁵ : aucun message, aucun slogan ne pourra atteindre son but tant qu'il empruntera les modes de diffusion de l'économie souveraine, l'*épistémè* de la visibilité.

Il reste des chants à chanter, par-delà les hommes – et le lyrisme critique est l'une des modalités de ce chant, ou du moins de son entretien, de sa sauvegarde.

Francesca Manzari ouvre ce dossier par un travail s'efforçant de saisir au plus près l'idée d'un lyrisme critique, en définissant tout d'abord le geste critique avec Giorgio Agamben comme propre aux œuvres qui « accueillent leur propre négation », et qui se donnent pour objet ce qui est « toujours déjà en fuite ». Cherchant à dépasser la polarisation d'une culture déchirée entre un « pôle rationnel » et « un pôle inspiré », elle porte son analyse vers des moments et des lieux ayant incarné ce débordement, comme la poésie toscane du XIII^e siècle dont elle est spécialiste. Elle parvient à établir que l'écriture critique, comme l'écriture lyrique, ne peut se penser en dehors d'un rapport amoureux à son objet, hors « du souffle d'amour ». C'est une même attention amoureuse, joyeuse, à son objet que donne **Dominique Rabaté** dans son texte qui met en œuvre le geste critique dans un exercice d'écoute et de reprise, s'efforçant de prolonger le « transport » ressenti à la lecture du recueil de Martin Rueff, *La Jonction*³⁶. L'écriture critique se donne performativement ici comme une réponse immédiate à la lecture du poème, et donc comme volonté de s'installer dans la « force d'emportement et de liaison » du lyrisme. Le texte d'**Isabelle Perreault** entre immédiatement en écho avec le geste de Dominique Rabaté, en se penchant sur les rapports entretenus entre l'herméneute et l'œuvre commentée, et ce, tout particulièrement en suivant une approche musicale : le geste critique ne peut se couper de « l'enchantement » propre au lyrisme. En ce sens, en s'attardant plus particulièrement sur l'œuvre de Maurice Blanchot, elle fait du geste critique l'attention extrême donnée à la réception comme écoute, la volonté de retrouver la vibration profonde laissée par une œuvre, venue d'une étrangeté radicale. Elle interroge donc la *responsabilité* de l'interprète, de son engagement à répondre de l'œuvre, et en même temps d'en poursuivre la résonance, cherchant à la prolonger, à la faire vibrer. Cette affectation de l'écriture critique est illustrée par **Benoît Monginot**, qui explore la manière par laquelle deux écrivains aux trajectoires symétriques, Pierre Vinclair et Jean-Philippe

et condamné à n'être jamais vraiment satisfait, puisqu'il surgit d'une perte irréparable» (Martine Broda, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997, p. 9).

35. En ce sens, l'espace ouvert dans et par ce dossier par Anne-Marie Fortier est aussi un geste de création. Qu'elle en soit remerciée.

36. Martin Rueff, *La Jonction*, Caen, Nous, 2019.

Pierron, développent des œuvres dans lesquelles l'écriture se laisse affecter par la crise écologique, et comment cet accueil ouvre à des formes nouvelles. Le lyrisme critique surgirait dans ces deux essais de la volonté, pour l'écriture critique affectée, de retrouver l'efficacité de la parole lyrique. C'est à l'étude de telles formes hybrides que se consacre ici **Matilde Manara** : en comparant les œuvres *The Glass Essay* d'Anne Carson et *An American Lyric* de Claudia Rankine, elle se penche elle aussi sur la manière dont l'écriture critique peut se laisser affecter par le lyrisme, dans la forme saisie par la critique anglosaxonne sous le nom de « *lyric essay* ». En cela, elle interroge la porosité des frontières trop souvent artificiellement établies entre le discours lyrique et le discours savant, en même temps qu'une interrogation sur les limites réelles de cette porosité. Nous chercherons enfin à montrer comment l'écriture du philosophe Jacques Derrida entre dans un rapport lyrique à son objet, en établissant des dispositifs d'écriture destinés à produire de l'incalculable.

Le dossier se prolonge ensuite par un travail qui laisse entrer en résonance un texte de Muriel Pic et une étude de Corentin Lahouste consacrée à la possibilité d'un lyrisme critique dans l'œuvre de cette dernière ; le texte de **Muriel Pic** se donne comme le développement de la réception d'une note de l'essai « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » de Carlo Ginzburg, et cherche à y trouver et à développer la possibilité d'une « épistémologie de type divinatoire », engageant une modification profonde de la connaissance par les formes, par la fiction, par l'imagination. Ce texte qui s'inscrit dans un travail plus vaste de montage ou de *puzzle* résonne parfaitement, par le geste qui l'anime, avec un autre pan de son travail étudié par **Corentin Lahouste**, qui analyse à proprement parler les procédés de création à l'œuvre chez Muriel Pic, et plus particulièrement dans *En regardant le sang des bêtes*³⁷. Ce dialogue, fruit d'un heureux hasard ou d'une nécessité profonde, doit ainsi diriger notre lecture : autant qu'à une définition du *lyrisme critique*, c'est à la manière dont le lyrisme s'incarne, qu'il va falloir accorder ici son attention. Même si cela ne fut – par l'enjeu d'une humilité, d'une pudeur ou d'un rapport fondateur de la critique à la pauvreté – jamais évoqué, ce sont des gestes d'écriture qui ont été ici retenus, et qu'il s'agira de lire, aussi.

Références

- AGAMBEN, Giorgio, *Le Feu et le récit*, Rivages, Paris, 2018.
 —, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014.
 —, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, 2014.
 —, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2000.
 —, *Stanze*, traduction d'Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 1998.

37. Muriel Pic, *En regardant le sang des bêtes*, Lyon, Éditions Trente-trois morceaux, 2017.

- BAILLY, Jean-Christophe, *La Fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois, 2015 [1991].
- BATAILLE, Georges, « Avant-Propos » au *Bleu du Ciel, Romans et récits*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, p. III.
- BAUDELAIRE, Charles, « La vie antérieure », *Les Fleurs du mal, Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 57.
- BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, traduction de Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.
- , *Origine du drame baroque allemand*, traduction de Sibylle Müller, Paris, Flammarion, 1985.
- BRODA, Martine, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997.
- CALLE, Sophie, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.
- , *Douleur exquise*, 1984-2003, centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.
- CLASTRES, Pierre, *Le Grand Parler. Mythes et chants sacrés des indiens Guaraní*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques et Jürgen HABERMAS, *Le « concept » du 11 Septembre. Dialogues à New York [octobre-décembre 2001] avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004.
- , *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
- , « Tympan », *Marges (de la Philosophie)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. I-XXIII.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.
- PIC, Muriel, *En regardant le sang des bêtes*, Lyon, Éditions Trente-trois morceaux, 2017.
- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- RUEFF, Martin, *La Jonction*, Caen, Nous, 2019.
- SCHOLEM, Gershom, *Benjamin et son ange*, traduction de Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1995.
- THÉLOT, Jérôme, *La Poésie précaire*, Presses universitaires de France, Paris, 1997.
- VON UEXKÜLL, Jakob, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Rivages, 2010.

ÉTUDES



Enjeux du lyrisme critique. Lectures d'Agamben, de Benjamin et de Cavalcanti

FRANCESCA MANZARI

Dans l'ouvrage intitulé *Stanze*, Giorgio Agamben décrit le livre de critique comme un lieu à l'origine d'une attente de résultats ou alors de thèses formulées et d'hypothèses de travail à accomplir¹. Ce n'est pas le premier sens donné au mot de critique dans la philosophie occidentale, où il « signifie plutôt enquête sur les limites de la connaissance, c'est-à-dire sur ce qui ne peut être précisément ni posé ni saisi² ». Agamben se réfère au Cercle d'Iéna et au projet de « poésie universelle progressive » qui visait l'abolition de « la distinction entre poésie et discipline critico-philologique »³. Il décrit une condition essentielle à l'existence de la critique : l'inclusion en son sein de sa propre négation. Serait critique toute parole qui défie sa propre existence en touchant à ce qui jamais ne pourra proprement lui appartenir.

Le xx^e siècle ne connaît, selon le philosophe, qu'un seul texte remplissant cette condition : *Ursprung des deutschen Trauerspiels* de Walter Benjamin⁴. Le danger qui guette la tradition de la critique telle que Benjamin la conçoit réside dans le fait d'associer les mots de critique et de création sans prendre en compte la part de négativité qui participe des deux. Le poète et philologue alexandrin Philite était « ποιητής ἀμα και κριτικός, “tout à la fois poète et critique”⁵ ». Si l'artiste peut encore aujourd'hui être considéré comme un critique, la communauté des deux termes, que l'on retrouve unis dans le syntagme *lyrisme critique*, n'est pas à chercher du côté de la création nécessaire à toute critique, mais de celui de leur rapport commun à la négativité. En ce sens, le lyrisme critique

1. Giorgio Agamben, *Stanze*, traduction d'Yves Hersant, Paris, Rivages, 1992 [1981 pour la première édition française chez Bourgois], p. 7.

2. *Id.*

3. *Ibid.*, p. 7-8.

4. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969 [1928].

5. *Ibid.*, p. 8.

est une création de négativité. Les raisons pour lesquelles nous avons décidé d'illustrer ses enjeux par le rapprochement de la philosophie d'Agamben et de celle de Benjamin tiennent non seulement au fait qu'Agamben est un lecteur assidu de Benjamin, mais aussi et essentiellement à cela que les deux philosophes se sont intéressés au rapport que la création poétique entretient avec la négativité, et ce, en investissant des objets très éloignés l'un de l'autre dans le temps : le XIII^e siècle toscan pour Agamben et le drame baroque allemand pour Benjamin. Dans la « Préface épistémocritique » de *l'Origine du drame baroque*, Benjamin écrit :

La critique, de même que les critères d'une terminologie [...], voilà qui ne peut se constituer à partir du critère externe qu'est la comparaison, mais seulement de manière immanente, en développant le langage formel de l'œuvre, ce qui fait surgir son contenu aux dépens de l'effet produit. À cela il faut ajouter que ce sont précisément les œuvres significatives qui se situent en dehors des limites du genre, pour autant qu'elles ne l'inaugurent pas ou bien qu'elles le représentent quasi idéalement. Une œuvre significative : ou bien elle est le fondement du genre, ou bien elle en est la négation, et quand elle est parfaite, elle est les deux à la fois⁶.

Une œuvre significative est alors à la fois fondatrice et dernière dans sa perfection et dans son idéalité. Elle se situe toujours d'emblée à la lisière entre l'absolument nouveau – ce qui est négation de ce qui est déjà vu et accompli comme genre, fin et négation de celui-ci – et sa non-reproductibilité, ironie de tous les classiques dont l'exemplarité est à jamais imitée et trahie. L'œuvre d'art, écrit Agamben, « n'est rien d'autre que le procès de son autonégation ironique : un "néant qui se néantise", ou un "dieu qui s'autodétruit", selon la définition prophétique, quoique malveillante de Hegel⁷ ». L'ironie négative qui fonde le geste créatif est plus profonde, plus absolue que l'ironie provisoire de la dialectique : elle est « négativité absolue et sans appel, qui ne renonce pas pour autant à la connaissance⁸ ».

Agamben identifie trois traits qui permettent de comprendre les raisons de son étude sur le XIII^e siècle toscan et, de façon particulière, sur la question d'amour dans la poésie de Cavalcanti, de Dante et encore dans la poésie romantique. Le premier trait est que la critique est liée à la philologie. Le second est que le rapport amoureux du philologue au texte n'est pas à entendre au sens métaphorique. Le troisième est que l'objet par excellence de la critique philologique est la poésie amoureuse, dont l'objet se dérobe sans cesse. Premièrement, le travail de la critique est lié à une dimension philologique : loin de pouvoir posséder un texte, ce que le philologue peut et doit faire, c'est

6. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion (Champs essais), 1985 [1974], p. 54.

7. Giorgio Agamben, *Stanzas*, op. cit., p. 8.

8. *Ibid.*, p. 9.

mettre en exergue la difficulté de sa compréhension des textes, de l'appropriation de leur contenu. Un philologue authentique complique l'exposition de tout rapport au texte. L'exemple choisi par Agamben est l'ironie romantique des frères Schlegel qui n'a pas encore été étudiée, en termes philologiques et scientifiques, comme exemple de « fondation critique des sciences humaines » : « [C]ar si dans les sciences de l'homme sujet et objet s'identifient nécessairement, l'idée d'une science sans objet n'est plus un plaisant paradoxe, mais la tâche la plus sérieuse peut-être qui incombe à la pensée de notre époque⁹. » Non seulement, donc, le sujet et l'objet de l'investigation dans les sciences de l'homme coïncident, mais cette superposition correspond à « une négativité absolue et sans appel, qui ne renonce pas pour autant à la connaissance¹⁰ » et qui au contraire la déjoue. Cette conscience est « revendiquée par la critique comme son caractère spécifique » : « [C]omme toute quête authentique, la quête critique consiste, non point à retrouver son objet, mais à assurer les conditions de son inaccessibilité. »¹¹

Deuxièmement, le lien entre la critique et son objet ne peut être pensé que dans son rapport à l'intensité avec laquelle le même objet se défile à toute tentative d'appréhension. Cet échappement est la motivation de l'activité du philologue. Agamben est ici très proche de la « Préface épistémocritique » de *l'Origine du drame baroque*. La recherche du philologue, dans l'attention portée à l'origine et à l'originalité des textes, est analogue à celle du critique telle qu'elle est décrite par Benjamin. En effet, pour Agamben, la fidélité du philologue est celle de montrer comment la forme permet l'échappement du saisissement du contenu. De même, pour Benjamin, le critique est celui qui ne montre pas le sens du texte de façon positiviste, mais qui met en évidence les stratégies d'évitement dans les rapports entre le texte et son objet. Cet évitement qui est l'objet du critique se présente à celui-ci aussi comme une intuition sur le caractère fuyant de l'origine de l'œuvre. À des époques différentes de l'histoire de la littérature et de la philosophie de la littérature, il s'agit bien, pour Agamben comme pour Benjamin, d'avoir recours à des formulations analogues de la tâche du critique. De ces formulations émerge à notre sens le trait le plus saisissant de ce que nous appelons lyrisme critique et qui est non seulement l'activité critique qui vise le saisissement de la difficulté du rapport qu'un texte entretient avec son objet, mais également la faculté de tout texte poétique à garder l'insaisissable comme son bien le plus précieux.

Ainsi le lyrisme critique serait-il une faculté à la fois extrinsèque et intrinsèque du texte poétique. La négativité constitutive de ce texte n'est pas la sereine assurance du second mouvement de la dialectique hégélienne, dont

9. *Id.*

10. *Id.*

11. *Id.*

on sait toujours qu'elle sera comblée par l'*Aufhebung*. Si elle est constitutive, c'est que la forme de l'expression poétique relance sans cesse la nécessité d'une interruption dans l'interprétation en empêchant ainsi toute édification de l'interprétation univoque du texte. Cette interruption n'est pas une trouvaille ultime du poète et du critique, du poète comme modèle du critique, mais un mouvement de relance : la négativité ici à l'œuvre n'est pas un constat d'échec, mais une relance pour l'interprétation. Cela a en commun avec le mouvement amoureux la non assurance à soi du sujet aimant dans son rapport au dire de son amour. Le texte produit de lui-même les voies de son abondance herméneutique, de même que le sujet lyrique ne parvient jamais à combler le besoin de composer un discours à la hauteur de son amour et de l'origine de celui-ci. En effet, pour Benjamin l'objet du texte est « l'origine qui ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin¹² ». L'origine est un mouvement, « un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître¹³ », elle ne se donne pas à connaître, elle n'est pas « dans l'existence nue, évidente, du factuel¹⁴ ». Son rythme est double : elle restaure et restitue, mais elle ouvre sur l'inachevé, l'ouvert, l'à parfaire : « [L]e chercheur organise le monde pour le disperser dans le domaine de l'idée en le divisant de l'intérieur dans le concept. Son point commun avec le philosophe, c'est l'intérêt qu'il prend à effacer la simple réalité empirique, et avec l'artiste, la tâche de la présentation¹⁵. » Se tenant entre la figure du philosophe et celle de l'artiste, le philologue d'Agamben ou le chercheur de Benjamin, ont pour objet la présentation de l'effacement du monde dans le domaine de l'idée et parce que « les idées sont des constellations éternelles », les phénomènes qui s'y perdent sont dispersés pour mieux être sauvés¹⁶.

Troisièmement, l'exemple choisi par Agamben pour prouver le rapprochement entre amour et critique en introduit un autre qui est également une thèse avancée dans *Stanze* : l'activité critique ne saurait être décrite sans évoquer la question amoureuse, et cela parce que ce qui, par excellence, répond à la définition de l'objet de la critique est amour, à savoir ce qui sans cesse se dérobe à la connaissance. Amour n'est donc pas un exemple, un objet parmi d'autres de la critique, mais le lieu d'un questionnement sur le savoir, sur la nature de l'intellect, son expérience est celle d'une recherche sur un non savoir. C'est seulement à partir de celui-ci qu'il est possible de parler de la critique, de son mode, de son registre. En mai 2015, devant l'auditoire du Collège de

12. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 56.

13. *Id.*

14. *Id.*

15. *Ibid.*, p. 36.

16. *Ibid.*, p. 40.

France, Agamben aborde autrement la même problématique en affirmant que la puissance critique de l'expérience de l'amour réside en son lieu, à la lisière entre le corporel et l'incorporel : « [A]ux limites du corporel et de l'incorporel, les fantasmes de l'imagination sont l'extrême scorie que la combustion de l'existence individuelle abandonne sur le seuil de l'éternel et du séparé, et c'est dans cette difficile et temporaire conjonction que se consume intégralement l'expérience de l'amour¹⁷. »

Amour, tel qu'il est chanté dans la poésie du XIII^e siècle, est par conséquent un lieu incontournable pour Agamben, qui écrit en philologue et en critique. Si le Moyen Âge toscan est l'époque rêvée par le philosophe et le théoricien de l'activité critique, l'âge d'or de la critique, c'est parce qu'au nom de l'amour, les activités poétique et philosophique se tiennent à une distance exemplaire. Et la tenue de cette distance est une autre façon de définir le rôle de la critique.

À la question de savoir ce qui est jalousement gardé par le *trobar* et par la poésie toscane du XIII^e siècle, Agamben répond en faisant référence à un oubli qui est un fait de l'histoire de la pensée occidentale : « [I]l s'agit de cette scission entre poésie et philosophie, entre parole poétique et parole pensante, qui appartient depuis si longtemps à notre tradition culturelle que Platon pouvait déjà la décrire en son temps comme une "vieille inimitié"¹⁸. » La conséquence de cette séparation dans la parole occidentale est une polarisation de l'expression, partagée entre le poétique et le philosophique. Ainsi, selon une interprétation amplement partagée en Occident et qui est, dans la philosophie de Platon, l'élément implicite de la critique de la poésie, celle-ci « possède son objet sans le connaître et [...] la philosophie le connaît sans le posséder¹⁹ ». Cette scission témoigne d'une « impossibilité où se trouve la culture occidentale de posséder pleinement l'objet de la connaissance (car le problème de la connaissance est un problème de possession, et tout problème de possession est un problème de jouissance, c'est-à-dire de langage)²⁰ ».

Giorgio Agamben présente la poésie de Guido Cavalcanti comme l'un des lieux d'une union préalable à la polarisation « schizophrénique », décrite par Aby Warburg dans ces termes : « [D]ans notre culture, la connaissance [...] est partagée entre un pôle extatique-inspiré et un pôle rationnel-conscient²¹. » Le caractère hégémonique que l'époque moderne confère à la critique platonicienne de la poésie fonde l'idée d'une expression occidentale « divisée entre une parole qui, inconsciente de soi et comme tombée du ciel, jouit de l'objet

17. Giorgio Agamben, « *Intelletto d'amore* », dans Giorgio Agamben et Jean-Baptiste Brenet, *Intellect d'amour*, Lagrasse, Verdier (Philosophie), 2018, p. 26.

18. Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 10.

19. *Id.*

20. *Id.*

21. *Id.*

de la connaissance en le représentant sous une forme belle, et une parole qui a l'avantage du sérieux et de la conscience, mais ne peut jouir de son objet faute de savoir le représenter²²». Cette problématique est également traitée par Benjamin dans la « Préface épistémocritique » de *l'Origine du drame baroque* : « Connaître, c'est avoir. L'objet de la connaissance lui-même se définit par le fait que la conscience – transcendante ou non – doit en prendre possession. Il conserve ce caractère de possession. La présentation est secondaire par rapport à cet objet possédé²³. » Toutefois, la connaissance qui est une possession conduit à des réponses et non pas à la vérité. Benjamin fait référence à la théorie des idées de Platon et rappelle que la vérité réside en « la présentation d'elle-même », « elle est donnée en même temps comme une forme »²⁴. La beauté des idées réside en leur forme impénétrable et éternelle. Si la connaissance plonge dans le particulier, la vérité est unité à laquelle il est possible d'accéder par assemblage, par juxtaposition, comme dans la composition de tesselles dans l'art de la mosaïque :

C'est à partir d'éléments isolés et disparates que se fait l'assemblage ; rien ne saurait donner une idée plus puissante de cette force transcendante, que ce soit celle de l'image sacrée ou celle de la vérité. Plus il est difficile de les mesurer directement à la conception fondamentale, plus la valeur des fragments de pensée est décisive, et c'est d'elle que dépend l'éclat de la présentation, tout comme celui de la mosaïque dépend de la qualité de l'email²⁵.

Ainsi parvenant à la possession, le philosophe manquerait la jouissance que seule peut assurer l'attention portée à la beauté de la forme. Platon le dit dans *Le Banquet*. Benjamin écrit que Platon assigne à la vérité le rôle de garant de l'être de la beauté. Si la vérité avait un contenu, celui-ci serait la beauté : « Mais celui-ci n'apparaît pas dans le dévoilement, mais bien plutôt dans un processus que l'on pourrait désigner analogiquement comme l'embrasement du voile entrant dans le cercle des idées, un incendie de l'œuvre, où la forme atteint son plus haut degré de lumière²⁶. »

La forme portée à son plus haut degré de beauté disparaissant dans la lumière est l'une des plus belles définitions que l'Occident pourrait proposer du poème. L'entrée du poème dans le cercle des idées, son accomplissement dans la beauté formelle interdit au critique le *Holzweg*, la fausse route : il faut décrire la perfection de la forme et la façon dont celle-ci fait fonction de bouclier contre la possession de la connaissance.

22. *Id.*

23. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 32.

24. *Ibid.*, p. 33.

25. *Ibid.*, p. 31.

26. *Ibid.*, p. 35.

Les pôles extatique-inspiré et rationnel-conscient au sein de notre culture ne s'annulent jamais réciproquement, ils coexistent en sublimant leur abîme commun, la non-annexion de l'autre. La cristallisation de ces deux pôles, du moins d'un point de vue théorique, aurait également entraîné, pendant des siècles, une attitude philosophique visant à transcender le formel – une philosophie qui ne saurait prendre conscience de ses limites formelles – et une poésie qui aurait « négligé de se donner une méthode et une conscience de soi²⁷ », qui aurait donc oublié son penchant métacritique. D'où la conclusion d'Agamben, selon qui l'époque moderne finirait par « oublier, du coup, que toute poésie authentique vise à la connaissance, de même que toute véritable activité philosophique vise à la joie²⁸ ». Or il faudra ici considérer la connaissance, visée de la poésie, comme possession, donc jouissance, et la joie, visée de la philosophie, comme recherche de l'accomplissement formel. Les visées des deux pôles ne viendraient donc pas coïncider, mais se croiser, et à ce croisement tiendrait le caractère inséparable des activités poétique et philosophique.

Il faudrait ici tenter une explicitation de ces trajectoires dessinées par la poésie et par la philosophie. Agamben reconnaît en la fin du Moyen Âge un moment privilégié de ce croisement disciplinaire pour les poètes et pour les philosophes. Le fil qui tient ensemble les deux pôles est celui qui relie le *trobar* à la poésie toscane du XIII^e siècle et au modernisme. C'est la thèse selon laquelle amour est pensée : « [T]oute étude du problème de l'amour implique nécessairement une *quaestio de intellectu*²⁹. » Cette pensée, dans le croisement théorique sur l'abîme qui sépare poésie et philosophie, est un lieu où une attention particulière est portée à la forme : dans l'Averroïsme et dans la poésie de Cavalcanti, « toute *quaestio de intellectu* [...] est toujours aussi une *quaestio de visu*³⁰ », à savoir questionnement de la production imaginative qui est précisément ce qui permet d'unir, de joindre, chacun des hommes avec l'intelligible. Amour n'est que forme, dit le premier postulat du *trobar*, amour est *immoderata cogitatio* dit la poésie toscane du XIII^e siècle. Amour est forme et pensée renouvelées et renouvelantes, comme le rappelle Ezra Pound en entrelaçant les références au *trobar* et au *Doux Style Nouveau*.

En s'opposant aux lectures traditionnelles de la *Canzone dottrinale*, selon lesquelles, pour Cavalcanti, l'amour serait « une passion de la partie sensible de l'âme³¹ » et comme telle étrangère à l'intellect, Agamben montre qu'« il s'agit [...] pour Guido non pas de séparer l'amour de l'intellect, mais, au contraire,

27. Giorgio Agamben, *Stanze*, op. cit., p. 11.

28. *Id.*

29. Giorgio Agamben, « *Intelletto d'amore* », loc. cit., p. 25.

30. *Id.*

31. *Ibid.*, p. 24.

de penser leur conjonction à travers la forme vue et imaginée³²». Ainsi, dans «*Intelletto d'amore*», Agamben montre précisément la façon dont Cavalcanti représente l'unicité irremplaçable de l'expérience poétique, «la possession de ce dont on ne peut jouir³³», «l'*entrebescamen* textuel du fantasme, du désir et de la parole³⁴». En poète, Cavalcanti est un adepte de la philosophie averroïste. Ses compositions poétiques donnent littéralement forme à l'une des questions cruciales de l'averroïsme, un nœud spéculatif central du Grand Commentaire du *De Anima* d'Aristote : la question de l'intellect unique. Celle-ci ne doit pas être entendue dans le sens d'une séparation irrévocable entre les individus et l'intellect. Cette séparation est seulement le point de départ à partir duquel concevoir la conjonction, que les traducteurs latins appellent *copulatio* et *continuatio* : la poésie d'amour est littéralement la production des images, la fantasmatique, qui permet la conjonction, le rapport, le toucher entre les individus et l'intellect. C'est presque comme si, à la question simple que l'on aurait pu lui poser, celle de savoir si l'intellect serait jamais à la portée des hommes, Cavalcanti avait répondu positivement : amour, avec la production infinie de ses images hallucinantes et hallucinées, permet l'élévation du sensible à l'intelligible. Dans les mots de Jean-Baptiste Brenet :

Averroès [...] dans son *Compendium* de la *Métaphysique*, lui aussi relève que ce qui meut l'amant n'est rien que la forme (*sūra*) de l'aimé qu'on roule en soi. Quelle forme ? Non pas l'intelligible absolu que son intellect appréhende, mais celle, singulière, que convoque son imagination : son fantasme.

Lorsqu'on dit de l'intellect qu'il se meut vers l'objet d'amour, il ne faut pas y voir une métaphore qui traduirait la tendance à l'accomplissement. Pour décrire le processus d'acquisition intellectuelle, Averroès pose que « nous nous mouvons vers la jonction » (*dicimur moveri ad continuationem*), et cela recouvre chez lui une véritable physique de la pensée. Les caractéristiques de cette physique – ou de cette cinématique, plus exactement – apparaissent lorsque le Commentateur précise sa conception du rapport entre le mouvement et sa fin. [...] « Le mouvement [...] ne diffère pas de la perfection vers laquelle il va [...]. Le mouvement, en effet, n'est rien d'autre que l'engendrement partie par partie de cette perfection [...] vers laquelle tend le mouvement »³⁵.

Ainsi, la copule qui entraîne les individus vers l'intellect est rendue possible par la production des images qui, en soi, est déjà mouvement vers l'intellect à la fois touchable et inatteignable. Ce qu'Averroès appelle *intentio ymaginata* est mouvement de la création poétique de Cavalcanti, mouvement du corps

32. *Ibid.*, p. 25.

33. Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 11.

34. *Ibid.*, p. 12.

35. Jean-Baptiste Brenet, « L'image abolie, désirée », dans Giorgio Agamben et Jean-Baptiste Brenet, *Intellect d'amour*, *op. cit.*, p. 36-37.

vers l'intellect, « un néant qui se néantise » en ceci que cette imagination, production d'images, en menant vers l'accomplissement la tendance de l'amour, entraîne une vision non pas du sujet pour soi, mais du sujet *puissant*, regardant dans le possible de l'infini de l'intellect unique. Le fantasme, la dame aimée par le poète et lui apparaissant, est d'une perfection céleste. Elle seule – et cela littéralement dans le cas de Béatrice dans le *Paradis* – conduit le poète vers *l'immoderata cogitatio*. Pour Agamben, « dans le *Roman de la rose*, le dieu d'amour demeure auprès d'une source qui n'est rien que le *miroir périlleux* de Narcisse – ce qui n'est pas pour le Moyen Âge le symbole de l'amour de soi, mais de l'amour pour une image³⁶ ». Cette image n'est pas le pur, propre et identique à soi de l'expérience physique, c'est une personne absolument nouvelle, fruit de l'imagination et de la création poétique, comme dans la *ballata* XXXII, évoquée par Agamben :

Amor, che nasce di simil piacere,
dentro lo cor si posa
formando di disio nova persona ; (15-18)
Amour, qui naît d'un semblable plaisir,
à l'intérieur du cœur se pose
formant de désir une nouvelle personne ;

Le vers 18 est la restitution littérale de la définition de la prosopopée dans les dictionnaires de rhétorique contemporains de Cavalcanti : « [*P*]rosopopeia est *conformatio novae personae, quando scilicet res non loquens introducit ut tanquam loquens* / la prosopopée est la figuration d'une personne nouvelle, lorsqu'une chose ne parlant pas est introduite comme parlant³⁷. » La *res non loquens*, qui est le fantasme en tant qu'intention imaginée, *intentio ymaginata*, dans la philosophie d'Averroès, ressemble et fonctionne de façon analogue aux *senhals* des troubadours et aux fantasmes des stilnovistes : « Beatrice, Giovanna, Monna Lagia, Primavera, évoquent chaque fois dans le répertoire poétique la *nuova persona*, la prosopopée du fantasme qui rend possible l'union de l'individu avec l'intellect séparé et, par elle [...] la béatitude³⁸ ».

Ainsi toute *stanza* de la poésie de Cavalcanti réussit l'impossible tâche d'une présentation de l'irreprésentable – être avec le fantasme est une forme de béatitude, de participation de l'intellect – : la forme des images est « un échappement vers le haut », vers « la réception de l'intellect théorétique³⁹ ». Pour le dire avec

36. Giorgio Agamben, « *Intelletto d'amore* », *loc. cit.*, p. 27. Agamben avait déjà traité de la question du *miroirs périlleux* dans *Stanze* (*op. cit.*, p. 179 et encore p. 216).

37. Giorgio Agamben, « *Intelletto d'amore* », *loc. cit.*, p. 27 et p. 56, note n° 33 pour la traduction d'Agamben.

38. *Ibid.*, p. 28.

39. Jean-Baptiste Brenet, « L'image abolie, désirée », *loc. cit.*, p. 48.

Alain de Libera: « [L]e but est l'oubli, et l'oubli le moyen. La récompense est l'effacement, la disparition du sujet "dans l'instant de l'acquisition"⁴⁰. »

Dans ce mouvement vers le haut, les yeux jouent un rôle cardinal. Au sujet du lien entre les yeux et le cœur, Roubaud écrit, en décrivant un *topos* du *trobar* que « la vue de la dame, son regard, ont conduit l'amour jusqu'au cœur⁴¹ » et c'est « à l'intérieur du cœur » que « se pose » le plaisir qui forme « de désir une nouvelle personne » dans la *ballata* XXXII de Cavalcanti. Les 52 compositions qui forment l'ensemble des *Rimes* de Guido Cavalcanti disposent l'espace poétique en l'organisant à l'intérieur d'un régime de visibilité. Le signifiant *œil* y acquiert le rôle fondamental de la distribution des parts et des places dans l'économie de l'événement amoureux tel qu'il est décrit par le poète. Dans les compositions de Cavalcanti, la vision acquiert un caractère de concrétude. Cela induit Maria Corti à écrire que le poète « pénètre de façon si vivante et avec un regard si précis les images de ses propres apparitions que l'écart vers une réalité abstraite devient impossible dans sa poésie⁴² ». L'averroïsme avéré de Cavalcanti nous induit à croire tout le contraire. En effet, la poésie de Cavalcanti est, dans son ensemble, vouée à l'élévation intellectuelle, mais seulement pour ceux qui sont à même d'interpréter le réseau complexe de ses références et de ses renvois à la philosophie aristotélicienne, telle qu'elle fut traduite au Moyen Âge dans le Grand Commentaire d'Averroès, et à la façon dont elle circulait auprès des poètes philosophes de l'entourage de Guido le Florentin. À ce propos, l'essai « *Intelletto d'amore* » d'Agamben montre que Cavalcanti « se révèle non seulement un lecteur attentif du *Commentator*, mais aussi un philosophe en lui-même original⁴³ ».

Dans *Stanze*, Agamben rend hommage à Dante pour avoir su dire, dans un tercet célèbre du *Purgatoire*⁴⁴, l'essentiel de la construction pneumo-fantasmatique qui a un rapport avec le langage poétique: « [I]l y a là, en même temps qu'une physiologie, une doctrine de la "béatitude d'amour" et une théorie

40. Alain de Libera, « Ce qu'aimer veut dire », dans Giorgio Agamben et Jean-Baptiste Brenet, *Intellect d'amour*, op. cit., p. 11.

41. *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, traduction de Jacques Roubaud, Paris, Seghers, 1980 [1971], p. 12.

42. « [P]enetra in modo così vivo e con sguardo sì preciso le immagini delle proprie apparizioni, da divenire impossibile nella sua poesia lo scarto verso una realtà astratta » (Maria Corti, « La fisionomia stilistica di Guido Cavalcanti », *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, s. VIII, vol. 5 [1950], p. 550).

43. Giorgio Agamben, « *Intelletto d'amore* », loc. cit., p. 19.

44. Au poète lucquois Bonagiunta Orbicciani qui demande si c'est bien lui qui composa les rimes nouvelles qui commencent par « Dames qui avez intelligence d'Amour », Dante réponds: « *I'mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando* », « Je suis un poète qui, quand / Amour m'inspire, écrit, et de même façon / qu'il dicte au-dedans, je vais signifiant » (p. XXIV, 52-54).

du signe poétique⁴⁵. » C'est à elle qu'il est toujours nécessaire de revenir pour décrire le lyrisme critique parce que « c'est seulement chez les poètes du *dolce stil novo* que s'opère la fusion complète des théories de l'amour et du pneuma⁴⁶ ». La doctrine pneumatique de Galien, auteur du *De Hippocratis et Patonis placitis*, permettait en effet d'établir la circulation des esprits comme « un *quid medium* entre l'âme et le corps » visant la réduction de « la fracture métaphysique entre visible et invisible, corporel et incorporel, être et paraître⁴⁷ ». Les poètes du *dolce stil novo* y parviennent par une théorie du poétique comme transposition, restitution d'une dictée provenant des esprits d'amour. Cette inspiration est située « à l'extrême limite entre corporel et incorporel, signifiant sensible et signifiant rationnel⁴⁸ ». La nouveauté introduite par le tercet du *Purgatoire* dans lequel Dante affirme composer sous la dictée de l'*inspiration* d'amour n'est pas, selon Agamben, « une intuition, ni [...] un art poétique⁴⁹ ». Dante sort des sentiers battus de la sémiologie scolastique et inscrit la théorie du langage poétique dans la doctrine pneumo-fantasmatique qui relie fantasme, parole et désir. Le fantasme génère le désir, le désir est transposé en mots par le fantasme et la parole délimitée à l'intérieur du poème permet l'appropriation de ce qui est en constante fuite : l'intellect. C'est ainsi que se réalise le *topos outopos* de la poésie.

La référence à l'averroïsme permet d'interroger le rôle fondamental du fantasme dans la théorie du langage poétique de Dante, de Cavalcanti et de leur cercle. Dans un ouvrage intitulé *Je fantasme*, Jean-Baptiste Brenet écrit que, dans la philosophie d'Averroès, « il n'est pas de fantasme simple, sans fouillis⁵⁰ ». Ainsi la fonction de la faculté cogitative est d'intervenir pour dissocier l'agrégat du fantasme : « [E]lle est une puissance cérébrale de criblage dont le premier acte, par analyse, consiste à discriminer quelque chose du fantasme en débrouillant la confusion⁵¹. » Ce qui doit être distingué à l'intérieur du fantasme est, d'un côté, l'image, de l'autre, « le *ma'nā*, l'intention individuelle de cette image⁵² ». Le *ma'nā*, « c'est l'acception d'un mot, sa signification, ce qu'on a à l'esprit – d'où vient, fidèle à la racine, le décalque latin d'*intentio*, c'est-à-dire la visée⁵³ ». Brenet en donne une définition encore plus saisissante lorsqu'il écrit que « le *ma'nā*, que les Arabes identifient par ailleurs au sens correct du

45. Giorgio Agamben, *Stanze*, op. cit., p. 213.

46. *Ibid.*, p. 180-181.

47. *Ibid.*, p. 213.

48. *Id.*

49. *Ibid.*, p. 212.

50. Jean-Baptiste Brenet, *Je fantasme. Averroès et l'espace potentiel*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2017, p. 33.

51. *Id.*

52. *Id.*

53. *Id.*

rêve, serait ici comme *le vouloir dire recouvert du fantasme*⁵⁴. Le passage par la référence au rêve permet d'entendre l'acception iconique du *ma'nā*. Ce serait ce à quoi on accéderait lorsqu'on saisirait le « cœur », à entendre ici comme la faculté essentielle des êtres. Ce noyau est nommé par Averroès « différence » et la voie pour l'atteindre est la faculté cogitative⁵⁵. À la question de savoir ce qu'est la cogitation, Brenet répond : « [L]e pouvoir astringent du sujet. Il cible les sujets ontologiques individuels qui ne sont pas sensibles par soi ; il nous donne d'en faire les sujets grammaticaux de nos énoncés. Cogiter offre à l'homme du monde son phrasé⁵⁶. » Cogiter offre à chaque poète son phrasé et dans la mesure où la cogitation trouve son origine en l'unicité du fantasme, il serait possible de dire que la théorie du langage poétique de Dante, fondée comme elle l'est sur l'unicité de la circulation pneumatique de chaque poète du *dolce stil novo*, est également une théorie du style. L'un des lieux de cette théorisation est le *De vulgari eloquentia*, qu'il serait possible de lire à l'aune de ce que nous venons d'écrire sur Cavalcanti, Dante et l'averroïsme.

Pour Dante, de toutes les formes poétiques, celle de la *canzone* est « la plus excellente » (*DVE*, II, iii, 3), « forme souveraine », « chanson par surexcellence »⁵⁷ (*DVE*, II, viii, 7). Nous sommes dans le livre II du *De vulgari eloquentia*, point à partir duquel Dante entreprend de qualifier et de définir la *canzone* en indiquant ce qui la distingue des autres formes poétiques. Entre le troisième et le huitième chapitre, le poète traite, dans l'ordre, trois questions qui le conduiront à une description plus précise de la beauté et de la bonté de la forme *canzone* : la mesure du vers (*DVE*, II, v, 1-7) ; les nobles constructions (*DVE*, II, vi, 1-8) et les mots de haute volée (*DVE*, II, vii, 1-7).

Dans la dernière question (*DVE*, II, vii, 1) qui concerne le choix des vocables grandioses, le critère de sélection est difficile à établir entre ce qui est l'effet de la véritable grandeur et ce qui est « œuvre de fumée ». Par la métaphore de la fumée, Dante introduit une limite à l'intérieur de laquelle le compositeur devrait se tenir. Cette limite est un sommet vers lequel le poète s'élève, mais une chute inexorable guette ceux qui essaient de composer outre sa mesure. La droite raison rencontre ici l'étalon de la vertu et ensemble ils ont fonction de garde-fou (*DVE*, II, vii, 2).

La forme est pour Dante l'habit de la pensée pourvu que celui-ci ne conduise pas à la juxtaposition des contenus illustres avec ceux qui leur sont

54. *Id.*

55. *Ibid.*, p. 36.

56. *Ibid.*, p. 39.

57. Dante Alighieri, *De l'éloquence en langue vulgaire* [*De vulgari eloquentia*], traduit du latin par André Pézard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, p. 615. « *Vulgarium poematum unum esse suppreum, quod per superexcellentiam cantionem vocamus* » (*De vulgari eloquentia* [*DVE*], édition d'Enrico Fenzi, Rome, Salerno Editrice, 2012, p. 204).

inférieurs sans que les premiers se fondent parfaitement avec les seconds. Le mélange inabouti est à éviter parce qu'il est inutile (*DVE*, II, i, 10). Dante prône la séparation entre la forme et le contenu de la pensée qui se doit d'être l'effet de la maîtrise du poète. La forme et le contenu de la *canzone*, la beauté et la bonté de celle-ci ne correspondent pas, ce qui fait des *tornate* des éléments tout à fait traditionnels, toujours en dehors du sujet parce que la coïncidence entre la forme et le contenu du poème est impossible : « [Cependant] je dis à présent que la bonté et la beauté de tout discours sont l'une et l'autre départies et diverses, car la bonté est dans la signification, et la beauté est dans l'ornement des paroles ; et l'une et l'autre s'accompagne de plaisir, encore que par-dessus tout plaisante soit la bonté⁵⁸ » (*DVE*, II, xi, 4).

Si les mots ne sont pas à la hauteur de la pensée, si quoi qu'il en soit l'union de bonté et de beauté est toujours délicate, instable, difficile, c'est parce que la hauteur, la noblesse de la pensée, échappe à la forme qui devrait l'accueillir, la contenir, la protéger. Cette coïncidence ratée entre forme et contenu est le moteur de la création : elle relance à l'infini son processus, toute composition faisant déjà signe vers son dépassement en vue d'une rencontre impossible, mais toujours souhaitée entre la plasticité du poème et la pensée qu'il devrait contenir, mais qu'il est pourtant toujours déjà d'emblée en train de déborder.

Walter Benjamin exprime un rapport analogue entre forme et contenu dans les traductions. Il en va, comme chez Dante, d'une inadéquation entre un corps – la comparaison ici est établie avec le corps du roi – et l'étoffe du manteau qui l'habille :

Si, en effet, dans la facture de l'original teneur et langue participent d'une unité sans faille, à l'instar du fruit et de sa peau, en revanche la langue de la traduction enveloppe sa teneur comme un manteau royal aux larges plis. Car elle fait signe vers une langue qui lui est supérieure et reste donc, quant à sa propre teneur, inadéquante, rude et étrangère⁵⁹.

Ainsi, pour Benjamin, la séparation entre pensée et forme, bonté et beauté, comme celle décrite et prônée par Dante au sujet de l'art de composer des *canzoni* appartiendrait plutôt à ce qui rend une traduction reconnaissable. En effet, le noyau du fruit, inscrit dans le même paradigme que le corps du roi, est loin de la forme par laquelle le texte se produit et apparaît. C'est le signe du caractère temporaire, transitoire et donc toujours à venir du contenu de l'ori-

58. Dante Alighieri, *Banquet*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 342. « *E però dico al presente che la bontade e la bellezza di ciascuno sermone sono intra loro partite e diverse ; ché la bontade è ne la sentenza, e la bellezza è ne l'ornamento de le parole ; e l'una e l'altra è con diletto, avvegna che la bontade sia massimamente diletto* » (Dante Alighieri, *Convivio*, édition établie par Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1993, p. 119).

59. Walter Benjamin, « L'abandon du traducteur », traduit de l'allemand par Laurent Lamy et Alexis Nouss, *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 2 (1997), p. 21.

ginal. Pour traduire la pensée de Benjamin en des termes qui se rapprochent de ceux de Dante, la *canzone* originale et originaire serait déjà absente au moment où le poète commence à la composer. Son original, d'une saisissante splendeur intellectuelle, rendrait son contenu et sa forme parfaitement adéquats l'un à l'autre. Toutefois, le contenu de la *canzone* est intouchable dans sa perfection idéale. La forme peut seulement s'en approcher et l'esquisser parfois de près ou alors de loin comme le ferait le mouvement d'un manteau royal aux larges plis. Les volumes entraînés par les plis de ce tissu sont l'espace du renouvellement d'un contenu idéal, à venir, du dire de la poésie. La forme n'est pourtant pas indépendante du contenu, elle entraîne un rapport mimétique avec la fuite de celui-ci.

La raison en est que la forme de la *canzone* abrite un sens trop élevé, toujours destiné au dépassement, au débordement de la forme dans laquelle le poète l'emprisonne de façon temporaire, pendant le temps nécessaire à la composition d'un nouveau poème. L'extrait du livre II du *Convivio*, qui théorise une identité manquée entre la beauté de la *canzone* et la bonté de sa raison, est en partie proche de ce que Heidegger avance au sujet de la τέχνη (*technè*) « qui fait partie du pro-duire, de la ποίησις » et qui « est quelque chose de "poétique" »⁶⁰. Heidegger rappelle que jusqu'à l'époque de Platon, le mot τέχνη est associé au mot ἐπιστήμη (*épistémè*). Ensemble ils désignent la connaissance dans le sens le plus ample, la même qui encore était possible pour les poètes philosophes du doux style nouveau dans la poésie d'*amore spirante*, dont Agamben dit qu'elle fut « la seule théorie cohérente qui ait tenté de dépasser la fracture métaphysique de la présence ». Or ce dépassement est un lyrisme critique, l'événement, l'expérience de l'amour telle que Cavalcanti la conçoit, mais que seul Agamben parvient à relever (révéler ? Non, « relever » au sens derridien) dans sa différence : « [U]n penser capable de penser le non-penser⁶¹. »

Références

- AGAMBEN, Giorgio et Jean-Baptiste BRENET, *Intellect d'amour*, Lagrasse, Verdier (Philosophie), 2018.
- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze*, traduction d'Yves Hersant, Paris, Rivages, 1992 [1981].
- ALIGHIERI, Dante, *De vulgari eloquentia*, édition d'Enrico, Rome, Salerno Editrice, 2012.
- , *Œuvres complètes*, traduites du latin par André Pézard, Paris, Gallimard, 1965.
- , *Convivio*, édition établie par Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1993.

60. Martin Heidegger, « La question de la technique », *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 1958 [1954] p. 18. « Die τέχνη gehört zum Her-von-bringen, zur ποίησις; sie ist etwas Poietisches » (« Die Frage nach der Technik », *Gesamtausgabe 7, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1976, p. 14).

61. Giorgio Agamben, « Intellecto d'amore », *loc. cit.*, p. 22.

- BENJAMIN, Walter, «L'abandon du traducteur», traduit de l'allemand par Laurent Lamy et Alexis Nouss, *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 2 (1997), p. 13-69.
- , *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion (Champs essais), 1985 [1974].
- BRENET, Jean-Baptiste, *Je fantasme. Averroès et l'espace potentiel*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2017.
- CORTI, Maria, «La fisionomia stilistica di Guido Cavalcanti», *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, s. VIII, vol. 5 (1950), fasc. 11-12, p. 530-552.
- HEIDEGGER, Martin, «Die Frage nach der Technik», *Gesamtausgabe 7, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1976, p. 6-36.
- , «La question de la technique», *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 1958 [1954], p. 9-48.
- Les Troubadours. Anthologie bilingue*, édition et traduction de Jacques Roubaud, Paris, Seghers, 1980 [1971].



Allégresse du poème

DOMINIQUE RABATÉ

In memoriam Michel Deguy

Du poème, quand il exerce sur moi son transport, je voudrais tenir le pas, maintenir le tempo et l'allant, entretenir l'élan. Il ne s'agit pas là de rester dans le monde imaginaire d'un roman, dans l'univers de la fiction qui double le monde réel, mais plutôt de garder un rythme venu d'ailleurs, de s'accorder avec une cadence, de prolonger des gestes et des vitesses qui résonnent en moi. Ce retentissement interne du poème me porte alors moins vers le commentaire ou l'explication (où dire une situation du texte, analyser les éléments constitutifs d'un monde, nommer les opérations de consonances et de dissonances narratives) qu'à creuser l'accueil d'une manière de dire que je voudrais répéter et faire durer, alors même que j'en mesure le caractère inimitable, la portée chaque fois singulière. Autrement dit, il faut, à chaque nouvelle fois, mesurer un événement de lecture.

Ces événements sont rares (du moins pour moi) et semblent, quand ils se produisent, redonner d'un coup confiance dans l'acte poétique même, en refonder la nécessité en acte. L'euphorie qui se manifeste alors, je la reconnais comme un effet contagieux du texte, comme la consonance d'un transport qui vient du poème. Il me gagne littéralement. Je l'éprouve en lisant Rimbaud, Michaux, Ponge, Bonnefoy et bien d'autres, parce qu'elle provoque ce que j'appellerai, en tentant de l'élucider, l'allégresse du poème. Je l'éprouve, l'atteste en quelque sorte, la prouve en la prolongeant. Et c'est parce qu'elle se vérifie en effet sur moi que je crois devoir en parler à la première personne.

Mais il est temps de sortir d'un propos trop général et d'attester plus concrètement de ce genre de rencontre en me tournant vers *La Jonction* de Martin Rueff¹, qui marque son retour en poésie, son dernier ouvrage poétique, *Icare crie dans un ciel de craie*, datant de 2009².

1. Martin Rueff, *La Jonction*, Caen, Nous (Disparate), 2019 ; désormais nous renverrons à cette œuvre dans le corps du texte par l'abréviation *LJ* suivie du numéro de la page.

2. Martin Rueff, *Icare crie dans un ciel de craie*, avant-propos de Philippe Beck, Paris, Belin, 2009. Revisitant le mythe d'Icare, ce poème, déjà « entre vol et chute » pour reprendre un

Le livre porte en exergue une citation d'Italo Calvino, tirée de sa « Ultima lettera a Pier Paolo Pasolini » : « *Non si deve mai essere cinici. Neanche per scherzo* » que l'on peut traduire par « il ne faut jamais être cynique, même pour plaisanter ». Il s'ouvre donc sur une injonction morale, historiquement déterminée et reprise pour le moment présent, à parler sans cynisme, à s'engager dans une parole qui se refusera le second degré comme le recul dégagé de celui qui serait revenu de tout. J'entends cette injonction comme une manière de se risquer encore, sans ironie, dans l'aventure lyrique. Et c'est bien l'éventail des potentialités lyriques que déploie *La Jonction* selon les trois temps du recueil, en obéissant au programme de son beau titre. Produire ou réaliser la jonction, telle serait donc l'opération poétique que nous propose sans cynisme ni naïveté le livre.

Car on évitera de parler de dispositif, tant le mot s'est usé dans les musées d'art contemporain. Disons plutôt opérations, pour souligner le caractère agissant du poème en action. Opérations multiples que déplie, en préambule, un texte qu'on peut lire comme un mode d'emploi, ou comme un hommage humoristique aux années 1960 puisqu'il est intitulé : « La jonction ou comment savoir ne pas savoir savoir ce que l'on fait » dans une phrase faite exprès pour donner le tournis et qui semble pasticher les figures autotéliques du textualisme d'antan. Mais il s'agit bien de « faire » en sachant que l'opérativité du poème excède son calcul (sans lequel, pourtant, on le sait, il n'est aucune possibilité performative).

« Jonction » donc : l'efficacité poétique du mot vient de ce qu'il désigne en même temps un lieu (celui d'un quartier de Genève où se rejoignent l'Arve et le Rhône), une figure (qui peut prendre la forme syntaxique du zeugme ou de l'hendiadyn, aussi bien que la forme métrique, de l'enjambement), voire une figure des figures ou comme le dit le préambule « une logique de logiques » (*LJ*, p. 9), et bien sûr une métaphore du lien à autrui, un quasi synonyme de l'amour. La multiplicité des sens du mot implique d'emblée une série d'opérations lyriques de grande ampleur puisqu'il s'agit de dire un lieu, dans sa réalité précise et actuelle, dans l'acuité de son *hic et nunc*, en deçà de toute puissance allégorique. Le long passage en prose qui clôt la deuxième partie du livre, qui constitue la clausule de la partie appelée précisément « La Jonction » se présente comme une déambulation précise et descriptive, qui conjugue les souvenirs du promeneur rousseauiste, du flâneur baudelairien, du poète qui cherche dans le paysage changeant les preuves d'un alphabet symbolique, si la forme géographique du Y surgit autant dans son vocabulaire que dans la topographie.

vers de *La Jonction* sur lequel je reviendrai (p. 200), interroge les liens entre les pères et les fils, entre poésie du passé et possibilité du poème aujourd'hui.

« Contrainte » si l'on veut comme le remarque Martin Rueff dans la coda de cette deuxième section³, mais à multiples détentes, puisque le poème se programme selon plusieurs lignes de croisement : deux chants d'abord, l'un en italique sur la page de gauche et le deuxième en romain à droite, « dispositif » qui autorise deux types de lecture selon que l'on voudra lire les deux sur la même page ou que l'on préférera enchaîner chaque série pour elle-même. Mais le système n'est pas aussi rigide que semble l'impliquer le mot de contrainte, car la mise en parallèle des deux voix, des deux fleuves, l'Arve et le Rhône, notés A & R, doit évidemment arriver au lieu de leur conjonction, où les deux séries se mêlent pour ne plus faire qu'une à partir de la neuvième section, au moment donc où peut commencer « l'élégie d'Arve » puisque la rivière secondaire ne subsiste plus que comme souvenir de son cours antérieur. La structure du texte programme aussi le dialogue du français et de l'italien (dont Martin Rueff est un traducteur patenté), puisque la section 33 est entièrement écrite en italien. La série R est ponctuée d'une sorte de refrain qui reprend un vers de « Pettirosso » d'Umberto Saba donné dans la langue originale : « Tratterneriti, volessi anche, non posso⁴ », suivi à chaque fois d'une adresse à la deuxième personne.

Le croisement des deux lignes, A & R, littéralise aussi le dialogue amoureux, l'adresse à l'aimée, dont il figure le chant double, sans attribuer cependant les voix mais en faisant résonner dans les poèmes les paroles de la femme. Poème lyrique, « La jonction » l'est donc de multiples façons ; d'abord dans l'effort pour dire une circonstance, un lieu précis, puis dans sa vocation amoureuse puisqu'on lit dans la courte section 3 de la série R : « Tu vois, j'écris *La Jonction* pour qu'on / ne se sépare plus » (*LJ*, p. 78). La confluence de l'Arve et du Rhône prend la figure d'une promesse de retrouvailles et d'union, selon une conjonction heureuse du littéral et du métaphorique⁵. Mais on peut aussi ajouter à cette surdétermination lyrique (qui convoque dès le premier poème de la série R la figure d'Orphée) l'inépuisable motif poétique du fleuve comme image du temps qui passe. Cette fluence du temps et de l'élémentaire nourrit ainsi une rêverie élégiaque qui s'explicite sous les auspices d'Ovide (« From Ovid with love ») dans la section 24.

La saturation lyrique de la figure de la jonction, saturation consciente, calculée et incalculable, fait aussi que, comme un fleuve, le poème charrie dans

3. Il emploie le mot page 143 : « les poèmes de *La Jonction* résultent d'une contrainte provenant de leur titre exigeant que commande un lieu, et dicte un dispositif et la dictée bilingue » (Martin Rueff, *La Jonction*, op. cit.).

4. C'est le vers d'attaque du poème qu'on peut traduire ainsi : « Te retenir, même si je le voulais, je ne peux pas ». Vers qui décale à dessein la situation d'Orphée, mais cet impouvoir ou cette impuissance se renverse en affirmation du poème (*ibid.*, p. 75).

5. Conjonction que le poète souligne lui-même en recourant à l'étymologie : « interpénétration / contagion conjonction / longtemps / le mot jonction signifia union / charnelle » (*ibid.*, p. 108).

son mouvement toutes sortes de réminiscences poétiques, d'échos de vers, de citations qui s'entremêlent. Martin Rueff en donne dans la notice finale la liste, nommant Saba et « ses merveilleux *Ucelli* » et parmi les « poètes chéris », J.-C. Bailly, C. Baudelaire, T. Corbière, M. Deguy (dont il reprend un passage de *Gisants* à la page 91 : « je ne cesse de te perdre depuis cette chambre d'hôtel / où nue et détournée tu m'as crié va-t'en »), Homère, S. Mallarmé, Ovide, Platon, P. de Ronsard, A. Rimbaud, P. Verlaine, W. C. Williams (*LJ*, p. 143). La reconnaissance exacte des citations importe moins que le mouvement de remémoration et d'actualisation de la poésie passée, des poètes antiques aux plus modernes et on sait l'attachement de Martin Rueff à Michel Deguy à qui il a consacré un livre⁶. L'énonciation lyrique se tient entre citation et récitation, entre événement de parole et répétition des vers chéris. Dans le mouvement du poème, ce sont spontanément les échos, les rythmes des poètes antérieurs qui reviennent et relancent le discours. Dans l'allant du poème, c'est la poésie même, en ses vers mémorables, qui retrouve sa place, son écho et sa force de ré-énonciation. On pourrait dire aussi : son espace de résonance retrouvée.

L'élan de la diction lyrique est donc un opérateur de jonctions, qui conjoint aussi poème et prose, notamment à la fin des deux parties que sont « La Jonction » et « L'enrouement d'Actéon », quand la prose prend le relais de la poésie dont on ne doit pas forcer le régime : prose de la déambulation dans le quartier genevois, ou long tâtonnement autour de la voix entravée et empêchée. De même, il faut mêler les tons les plus divers, du vocabulaire savant aux jeux de mots un peu potaches. C'est dans la première partie du livre, « L'amer fait peau neuve », que cette alliance joueuse est la plus sensible. Ce poème en plusieurs sections est une rêverie sur la couleur bleu mais aussi un essai d'« hématopoïétiques », poèmes des hématomes. Parmi les multiples citations qui y affluent, on ne s'étonnera pas de trouver des références aux « mots bleus » de Michel Jarre, chantés par Christophe (*LJ*, p. 22), au « monde est bleu comme toi » d'Étienne Daho (*LJ*, p. 29), qui viennent aussi facilement qu'une réécriture très drôle du sonnet de Baudelaire devenu « Sois large, ô ma Couleur, étends-toi plus tranquille. / Tu réclamaïs le Noir, il s'épand, le voici » (*LJ*, p. 34).

Dans l'afflux du chant, surgissent à égalité les références savantes et les réminiscences de chanson, les réécritures de vers célèbres qu'ils soient de Paul Celan (« bleus, bleus – roses de quelqu'un », [*LJ*, p. 37]) ou de Gertrud Stein (« Bleu est un bleu est un bleu est un bleu », [*LJ*, p. 69]). Dans cette sorte de festival enjoué et virtuose, on peut aussi noter que Chénier est convoqué avec

6. Voir Martin Rueff, *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel* (Paris, Hermann, 2009) dont je soulignerai bien sûr ici le titre même qui indique l'importance de caractériser ce qui peut encore relever du lyrisme dans notre époque.

ses « doux alcyons » (*LJ*, p. 46) ou qu'une série de jeux de mots met à distance le pathétique qui sourd des poèmes consacrés à l'hémophilie. Sous une forme faussement sentencieuse, quelques maximes émaillent ainsi le poème : « hémone fait pas de vieux bleus » (*LJ*, p. 59), ou, à la manière du Michaux de *Poteaux d'angle*, « qui saigne un jour, il saigne toujours », référence qu'explicite dans la même page le vers final de la strophe XI : « son épreuve son exorcisme ». Dans les strophes XXI et XXII de « Hémone », deux versions presque oulipiennes de réécritures irrévérencieuses participent de ce feu d'artifice verbal avec « hémone et camés » transposant le titre de Gautier, et « c'est l'hémone et les choses » en hommage à Michel Foucault.

L'humour participe de l'allégresse lyrique si le mot désigne bien ce qui se manifeste au dehors, cette disposition joyeuse qui s'extériorise et fait feu de tout bois, de tout poème remémoré. La même veine burlesque nourrit des passages du troisième temps du livre, consacré à Actéon. C'est notamment une Diane qui « garde son bandana / princesse Tam Tam / modèle Woodstock » (*LJ*, p. 161) quand elle est dans son spa, entourée de ses nymphettes tournant un clip promotionnel pour le Conseil Régional de Béotie. Ou encore, dans le fil d'une méditation sur les noms des chiens d'Actéon, cette affirmation décalée : « les chiens sont des déchiqueteurs rigides » (*LJ*, p. 186), qui travestit la formule de Kripke.

Une forme de virtuosité verbale joue ainsi à travers les trois sections, multipliant les possibilités poétiques. Si la première section de « L'enrouement d'Actéon », intitulée « Le cœur en proie. Saint Hubert chasseur français » rappelle la manière d'Olivier Cadiot pour la vitesse de la narration, la fusion de l'action et de son effectuation par l'usage du présent de l'indicatif, la convocation du matériel de chasse le plus sophistiqué, le caractère solipsiste du héros voué à une action presque monomaniaque, Martin Rueff peut aussi rivaliser avec Valéry, cité en exergue du poème attribué à Diane sur le cutubut, « insecte qui vit à la surface des eaux stagnantes » (*LJ*, p. 179). Le refrain de cette section intitulée « Le cutubut ou nautonier » est en effet : « glissant sur le verre fluide / un ballet d'ombre embarqué, / tu mènes la sombre danse / d'un suspens d'ombre dense » (*LJ*, p. 180), où tout souligne l'hommage pastiche, de la surenchère des allitérations et des assonances au motif symboliste du ballet.

On pourrait penser que le poème ne se prend pas au sérieux, mais les décalages comiques ou les heurts de tonalité relèvent plutôt de l'extension de la gamme lyrique, à la recherche des limites de sa diction. Car l'humour désamorce sans ironiser une parole qui explore les territoires du chant. Pas de cynisme, même pour rire. Le premier des textes de la section « Hémapoïétiques » nomme bien des « chants » et des « hymnes » dont il faut retrouver la force de traction :

Du fond de la mer
 courbés sur eux recourbés
 dans le soir frais
 ce qu'ils remontent
 comme pour embraser
 l'écume
 ce sont,
 exquises méduses,
 des bleus
 pour les passer dans leurs veines
 de la tête au front
 de grands hématomes de mer.
 Allez tirer sur vos lignes
 Allez remonter vos filets
 de bleus garnis
 élevez vos chants
 vos hymnes ecchymosés
 au plus profond des sacs de mer
 méduses transfuses
 qui disent les vérités
 de vos peaux létheuses (*LJ*, p. 26).

La métaphore filée fait de l'intérieur du corps une sorte de mer où pêcher les hématomes se métamorphosant en méduses. Le poème s'achève sur le jeu de mot « létheuses / laiteuses », comme si la peau livrait à l'oubli cette a-léthéia philosophique que seule l'image filée peut capturer.

Le mouvement lyrique, dans la continuation de *Icare crie dans un ciel de craie*, est toujours double : descente et remontée, chute et ascension, et cette dualité maintient la tension entre l'envolée de l'hymne et la nécessaire modestie de la retombée au sol. La parole poétique peut donc aussi se faire prière et retrouver des accents anciens, médiévaux, pour s'adresser à la Vierge au caban bleu dans la belle ouverture de « L'amer fait peau neuve ». Il s'agit d'une vraie prière, demandant merci et miséricorde à une Vierge au manteau couleur d'une Europe qui ne sait plus accueillir les migrants naufragés, qui ne mérite plus de border la Méditerranée, cette Mare Nostrum, dont le « nous » s'est défait et que le poète nomme avec dépit : « Mare Eorum », mer amère des vaincus.

Il s'agit donc de maintenir la capacité à l'hymne de la parole, ce en quoi elle se doit de rester poétique. « Hymne fini » mais hymne toujours, comme l'indique ce passage du début de la série A :

...celui qui, quel qu'il soit, elle
 qui et que vaut n'importe qui
 s'avance, ille ego, si l'on veut,
 balbutie, blablate, bégaille,

bredouille, balbuziante aux balustres
des rives dont la langue fourche
se laisse prendre à celle du temps
bifide au goût double
en la jonction et ciel et verte
sans blabla mais lyrique
à la fois cherche et côtoie
l'hymne fini qui y mène (*LJ*, p. 76).

Joignant première et troisième personnes, masculin et féminin, le sujet qui s'avance doit encore se risquer au mouvement de l'avancée, dans un langage qui trébuche, bégaye et se dédouble, mais invente à mesure ses allitérations, ses emprunts latins. Sa parole, je la dirai volontiers à mon tour «sans blabla mais lyrique», parce qu'elle est portée par une première personne ouverte à l'impersonnalité du poème. Car le poème, ou sa suite en prose, est affaire de voix «qui n'est pas tout à fait la mienne» comme l'explicite un passage de «Sanglot glosant», titre où se vérifie une fois de plus la vertu du jeu sur les signifiants, un jeu volontairement voyant dans les effets d'écho phonique et de retournement. Voici le passage que j'extrais à une longue séquence continue :

je récapitule, ne nous perdons surtout pas, je cherche les pelotes de réjection et la paroi de la gorge qui est la paroi des morts pour risquer une tentative de poème accroché à une voix qui n'est pas tout à fait la mienne (mais c'est sans doute au fond toute la question) car j'ai choisi (c'est-à-dire s'est imposée à moi) une voie de grande mue infigurable comme l'est toute voix, une grosse voix qui n'est ni celle d'un homme ni celle d'un cerf (*LJ*, p. 209).

Cette voix, c'est celle d'Actéon au moment où, croyant encore parler, il émet des sons d'oiseaux ou de bêtes, où il ne peut plus appeler ses chiens qui vont le dévorer sous la forme du cerf en laquelle il vient d'être changé par Diane.

La poésie (avec son extension à une prose rythmée et débordée) reste bien une question de voix en tant qu'elle n'appartient plus précisément à un sujet mais qu'elle s'échappe et s'enraye. D'une certaine manière comme chez André Frénaud⁷, le poème est la seule diction apte à dire l'enrouement d'Actéon, le moment de la défaillance de toute parole, quand le mot ne reste pas seulement sur «le bout de la langue» (*LJ*, p. 206) comme chez Pascal Quignard, mais se bloque dans l'angoisse.

La grande «mue infigurable» (autre motif proche de l'œuvre de Pascal Quignard) exige donc une diction qui ne soit plus ni l'un ni l'autre, sans relever

7. Même s'il n'y fait aucune référence directe, la version que propose Martin Rueff du mythe d'Actéon me semble résonner fortement avec celle qu'avait tentée André Frénaud dans «La Mort d'Actéon» (voir *Depuis toujours déjà*, Paris, Gallimard, 1970). Je me permets de renvoyer à mon commentaire dans le deuxième chapitre de *Gestes lyriques* (Paris, José Corti [Les Essais], 2013) : «Interroger. Sur deux poèmes d'André Frénaud».

pour autant du neutre ou d'une neutralisation. La métamorphose, moteur du lyrisme depuis Ovide, est aussi un opérateur de jonctions et de disjonctions. Elle passe par l'énonciation poétique de ce qui échappe au sujet Actéon alors même qu'il lui reste la conscience paniquée de sa transformation, comme par l'énonciation en prose continue où il s'agit de ne pas se perdre tout à fait, entre engagement de la première personne (avec des souvenirs d'enfance qui remontent aussi dans la recherche du point où parlerait une voix qui mue) et déport vers une expérience fabuleuse, impossible à soutenir.

Cette question de la voix est l'affaire du poème comme tel, du poème exposé à son débordement en prose comme on le sait depuis Baudelaire et la Modernité. Le mot de « poème » est souvent employé pour dire cet excès, sans y projeter de sujet à la première personne, car la poésie dépasse ce qui relèverait d'une énonciation individuelle et située. Dans l'énergie du poème, dans son faire singulier (jeu sur les signifiants graphiques et phoniques, enjambements, coupes), dans ses opérations propres, peut se produire quelque chose de spécifique.

Dans la lignée de Michel Deguy, le poème expose donc nécessairement son fonctionnement et ses pouvoirs : c'est aussi lui le sujet de ces opérations que le texte doit nommer. Ainsi dans la reprise du mythe d'Actéon et dans un moment de discussion autour de la version de Pierre Klossowski et de la question qu'il pose au regard de Diane, on peut lire : « Je la replace dans l'espace du poème qui profane le mythe » (*LJ*, p. 179). L'espace poétique sort du mythe, il le décadre, le déritualise, en lui donnant même, on l'a vu, un aspect burlesque. Faisant d'Actéon comme de Diane ou d'Écho à la fois des personnages et des sujets parlants, le poème varie les angles, les énonciations, accélère et ralentit les moments de l'histoire légendaire qui s'anachronise de façon à la fois joyeuse et toujours tragique.

Ce pouvoir du poème, il faut lui redonner son jeu le plus large, le plus ouvert. Mais cette confiance dans ses opérations ne revient pas à croire à sa toute-puissance. L'humour que j'ai déjà noté dans *La Jonction* participe à cette mise à distance d'une *hubris* du poème. Dans la partie centrale du livre, se noue le dialogue du poète et de la femme aimée. Elle se moque tendrement de la prétention possible du poète, à qui elle rappelle, en détournant une célèbre formule de Marx, le devoir de modestie ou de silence : « tes poètes ris-tu / n'ont fait jusqu'à maintenant / qu'interpréter le monde / il faudra... / ...le laisser tranquille / s'écouler entre nos mains / comme un tamis de branches » (*LJ*, p. 104).

Le dialogue lyrique qui sert de trame à « La Jonction » rappelle donc au poète les limites de son ambition. Limites qu'il sait se dire à lui-même avec humour. Dans sa longue promenade le long de l'Arve, il peuple le paysage de peupliers de lettres symboliques, projetant dans la nature des O, des S et des

Y, ou dessinant un huit renversé. Prodige de la langue qu'il met pourtant à distance: « tu te rends compte, me dis-je à moi-même en ces moments d'aveuglement que je voudrais faire passer pour de la lucidité poétique alors qu'ils offrent seulement la preuve de l'entêtement poétique qui veut que le poème ait toujours raison » (*LJ*, p. 137). Non, le poème ne justifie pas toutes les manipulations, même si elles sont heureuses et joueuses, du signifiant. La virtuosité que j'ai notée à maints endroits de *La Jonction* sait les limites du jeu où elle s'exerce et elle le fait avec la conscience du forçage qui peut s'y révéler.

Ce sont plutôt des moments d'euphorie où l'on peut jouer avec le langage, lui faire donner son plein régime d'expression, s'abandonner aux réminiscences du poème qui appelle Ronsard, Baudelaire, Michaux ou Deguy. Oui, on peut convoquer les plus savantes manières d'allitérer le discours, de multiplier les équivoques et les polysémies dans une tradition qui court de Marot à l'Oulipo. Mais le chant reste modeste, l'hymne reste fini. Le poète n'est pas celui qui descendrait aux Enfers comme Orphée. Sa tâche est bien de « profaner le mythe » et de le ramener à sa finitude lyrique. Il n'est pas plus celui qui ferait parler les animaux, ou une altérité radicale qu'il aurait le pouvoir de doter de paroles. C'est l'enjeu de toute la belle section « Tu te trompes Foster », réponse au livre de Charles Foster, *Dans la peau d'une bête*. L'écrivain vétérinaire et philosophe conteste l'idée de Wittgenstein que nous ne pourrions pas comprendre un lion s'il parlait. Rueff rétorque dans ce dialogue imaginaire: « Mais Foster c'est toi qui te trompes / et tu trompes / si tu crois que le poème / relaiera ce trafic naïf » (*LJ*, p. 203). Nul privilège donc au poète de parler au nom des bêtes, des chiens, pas plus que des déesses. Il ne peut savoir vraiment ce que ressent Actéon au moment de sa métamorphose. Il ajoute:

Le poème ne passe pas en force
de l'autre côté
car il passe en faiblesse
et qu'il n'y a pas d'autre côté

Si c'était comme on le veut aujourd'hui
un parler animal que le poème
pourquoi serions-nous tristes
lorsque nous pensons aux animaux? (*LJ*, p. 204)

Le devoir du poème réside donc dans sa « faiblesse », dans l'affirmation qu'il doit maintenir qu'il n'y a ni arrière-monde (et il doit donc chanter celui-ci maintenant), ni autre côté.

La modestie de la diction poétique, qui va du poème à la prose, aller et retour, A & R, tient donc dans le mode conditionnel qui reste le sien, dans l'ignorance réelle de sa destination. C'est ce que dit la fin de la section « Noms courants »:

Et je voudrais écrire des poèmes
 comme on lance une balle
 qu'ils aillent très loin
 rapides, simples,
 entre vol et chute
 qu'ils montent et puis s'inclinent
 et précipitent très loin
 au fond du pré
 dans un taillis
 de l'autre côté de la grille
 du voisin
 et qu'ils reviennent vers moi
 couverts du temps d'un autre
 ou qu'ils se perdent à jamais
 ou qu'un vieux chien les ramasse (*LJ*, p. 200-201).

Ce poème semble être un hommage aux « bons chiens » de Baudelaire. « L'autre côté » n'est pas un lointain ouvrant sur une altérité surplombante, mais celui du « voisin ». Écrire un poème, c'est l'envoyer sans savoir s'il va toucher sa cible, trouver son destinataire. C'est dessiner un mouvement « entre vol et chute », indécidable jonction de l'ascension et de la descente, de l'élévation (autre mot baudelairien) et du consentement humble à la terre.

Pourquoi ai-je commencé par parler d'allégresse ? Pourquoi ai-je voulu attester de ce sentiment comme lecteur ? Parce que la modestie du poème, rappelée en ces moments stratégiques, n'est pas acceptation de l'ordre résigné du monde, d'un monde qui reste à chanter, dans ses bleus, ses naufrages, ses enrouements, mais aussi dans son pouvoir de liaison et de conjonction, dans la grâce d'un enjambement rythmique qui manifeste et produit l'accord. L'« hymne fini » reste possible, car le poème n'est pas terminé. Au contraire, il s'élance de nouveau, *entre vol et chute*, parce qu'il relève précisément de la finitude dont il faut dire la limite temporelle dans l'écoulement élégiaque des fleuves.

L'allégresse que je ressens à lire *La Jonction*, c'est celle de se confier, encore et toujours, au langage dans ses puissances figurales et verbales, mais sans enflure, sans blabla. En continuant de croire au lyrisme, à sa force d'emportement et de reliaison. C'est continuer d'accorder crédit et puissance aux mots même quand ils ne savent plus nommer les chiens. C'est maintenir un rythme, tenir un *allegro, ma non troppo*. Sans cynisme, jamais pour rire, sans résignation.

Références

FRÉNAUD, André, *Depuis toujours déjà*, Paris, Gallimard, 1970.

RABATÉ, Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti (Les Essais), 2013.

RUEFF, Martin, *La Jonction*, Caen, Nous (Disparate), 2019.

—, *Différence et identité, Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Paris, Hermann, 2009.

—, *Icare crie dans un ciel de craie*, avant-propos de Philippe Beck, Paris, Belin, 2009.



L'interprétation à l'épreuve de l'écoute : voix de lecture, lyrisme de la critique chez Maurice Blanchot

ISABELLE PERREAULT

Pas de lyrisme sans dialogue

Ossip Mandelstam

*La certitude d'une lecture assurée serait
la première niaiserie ou la plus grave trahison*

Jacques Derrida

La lutte d'Apollon et d'Hermès

Quoi qu'en suggère le mytheme apollinien, qui table sur une allégorisation de l'instrument comme image de la poésie et des puissances civilisatrices qu'on lui prête, la lyre aurait pour inventeur Hermès, le frère vespéral et duplice d'Apollon dont la vocation interprétative – *herméneutique* – l'éloigne du geste lyrique, *expressif*, que la pensée moderne attribue au poète, ou *mimétique*, que lui confiaient les Anciens. Figure des carrefours et des déambulations libres, amateur des « choses cachées, que ni les dieux ni les hommes ne parviennent à voir¹ », émetteur de signes *hermétiques* et patron de la mystification, Hermès transmet aux mortels la parole des dieux ; il assure le passage de celle-ci entre les royaumes sans l'immobiliser dans une interprétation prédéterminée, la laissant *chatoyer* de son plein gré. L'émissaire, en effet, maintient vive la circulation du sens, visant à le conduire au-delà de lui-même, dans une démultiplication des possibles qui pérennise son action grâce à la dynamique de reprise et de relance qu'elle engage. Si Hermès « était le dieu qui ne pouvait être attaché : il ne pouvait être limité, immobilisé, enfermé ; il échappait à toutes les contraintes² », nulle parole ne parvient à en retenir la présence singulière ; de cette dernière,

1. Pietro Citati, *La Pensée chatoyante. Ulysse et l'Odyssée*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Paris, Gallimard / L'Arpenteur, 2004, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 28.

le messager, qui n'en est que le vecteur, demeure donc absent. Ainsi en va-t-il de l'éthique de l'herméneute, contraint de s'effacer derrière l'œuvre glosée dont il n'est qu'un faire-valoir. Difficile, dès lors, de réconcilier la fonction ancillaire de l'interprète, qui commande un discours neutre et transitif, à l'énonciation lyrique à laquelle il reste pourtant originellement lié³. Tandis que le lyrisme, du moins dans son entente moderne la plus usuelle, accueille dans la langue l'expression singulière du « je », le commentaire prescrit une entière ouverture à l'œuvre et à son altérité, qu'il lui incombe de décrypter et de véhiculer sans en infléchir le sens. Si bien que, quelle que soit la direction par laquelle nous appréhendons le syntagme « lyrisme critique », la tentation est forte d'en conclure à la stérilité de l'oxymore, dans la mesure où le discours interprétatif, qui nécessite une suspension réflexive, une prise de distance avec la subjectivité, viendrait naturellement inhiber l'enthousiasme et la faculté d'enchantement propres au lyrisme.

À l'évidence, les frontières ne sont pas à ce point étanches et il serait par ailleurs malvenu de vouloir faire de l'accentuation intimiste à laquelle le romantisme l'a soumis un invariant historique du lyrisme. Ce serait là, d'une part, négliger le second versant définitoire de la notion, son rapport d'indissolubilité avec le chant qui est pourtant historiquement plus significatif. Conservant la musicalité de la lyre qui le nomme, même lorsque le poème s'est affranchi du *melos* pour se réfugier dans le silence de la page, le lyrisme chercherait à évoquer ce temps originel d'unisson entre poésie et musique, à même de restaurer le lien de coappartenance entre le sujet, le langage et le monde *via* la présence plénière de la voix chantée – quitte à confier au lyrisme la tâche de faire résonner, dans ce hiatus qu'aucun poème, désormais, ne peut prétendre colmater, la mélodie spectrale dont l'absence creuse la langue. D'autre part, ce serait oublier que la dépossession était pour les Anciens la condition de la création poétique et que l'aède *inspiré*, habité du souffle divin et s'absentant à lui-même, relaie le chant de la Muse à qui il prête sa voix : « Chante, déesse, la colère d'Achille... » Au commencement de la littérature occidentale, l'effacement du sujet au service d'une récitation qui, comme le souligne Jean-Luc Nancy, passe d'abord par, et dans, une *écoute* : « Écouter, c'est résonner : laisser vibrer en soi les sons venus d'ailleurs⁴ ». Exorbité de son acception habituelle d'expression subjective du moi, ce lyrisme élargi rappelle que la résonance est au cœur de toute expérience esthétique – l'*aïsthesis* grecque, la faculté de per-

3. « Au premier matin de sa vie, raconte le mythe, Hermès prit la lyre – qu'il venait de fabriquer [...]. Ce fut la première fois, dans l'histoire de la poésie, qu'Hermès chanta les chants que son âme inventive lui suggérait » (*ibid.*, p. 31).

4. Jean-Luc Nancy, « Répondre du sens » [2000], *Demande. Philosophie, littérature, textes réunis avec la collaboration de Ginette Michaud*, Paris, Galilée (La Philosophie en effet), 2015, p. 211.

cevoir par les sens, a donné lieu à une nébuleuse étymologique dans laquelle s'inscrit l'*audire* latin, à savoir l'écoute.

Certes, entre la geste lyrique originelle et notre condition postmoderne, deux ou trois milles ans ont passé, ponctués par l'avènement cartésien du sujet, puis sa mort présumée : comment, dès lors que le sujet se débat avec sa consistance et doute de son appartenance, la poésie trouve-t-elle le moyen d'« accompli[r] l'implication directe d'un sujet dans l'écriture⁵ », qui serait, selon Jean-Michel Maulpoix, la dimension *lyrique* du poème ? C'est justement à cette manière incertaine d'habiter la langue que Maulpoix reconnaît la modalité critique du lyrisme, cette propension moderne de l'écriture à se mettre elle-même en question, en œuvre et en *crise* – au sens plein, donc, du terme *critique* : « L'expression “lyrisme critique” peut ainsi être entendue soit de manière *intensive*, comme caractéristique d'une situation moderne de la poésie qui se retourne avec anxiété sur elle-même pour accuser ses leurres et ses limites, soit de manière *extensive*, valant pour le lyrisme en général, perçu comme un état critique du sujet et de la langue⁶. » Parce qu'il défait les couplages usuels des mots et des choses et redonne au monde, privé des repères de l'intellection, une plasticité nouvelle ; parce qu'il exige de nous des « mises au point successives du sujet et de son rapport au monde⁷ », le langage poétique, en tant qu'il livre une expérience extrême de la langue, serait essentiellement *critique*, à la fois mise en crise, toujours rejouée, du *statu quo* du discours et modalité pensive du langage, opérant dans les angles morts de la philosophie. État critique du sujet dans la langue, état critique qui a pour *objet* la langue : le lyrisme *perplexe* du poème⁸, qui « aspire à se prolonger en sa critique ou en son commentaire⁹ », module à nouveaux frais la revanche d'Apollon sur Hermès.

De déclamateur qu'il fut, voilà le poète contraint d'être à l'écoute d'une langue qu'il ne possède plus et qui, *a fortiori*, le ravit à lui-même dans un sentiment d'étrangeté – à soi, au monde – allant croissant. Et c'est dans la tenue d'une écoute donc, et non dans la déclamation d'un émoi, que le sujet désincarné, déporté¹⁰, disséminé, manifesterait sa présence dans le langage.

5. Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti (En lisant en écrivant), 2009, p. 43.

6. *Ibid.*, p. 24.

7. *Ibid.*, p. 33.

8. Je reprends à dessein une formule voisine du titre d'un autre essai de Maulpoix, *Le Poète perplexe*, qui touche à des thématiques similaires (Paris, José Corti [En lisant en écrivant], 2002.)

9. Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, *op. cit.*, p. 44.

10. La condition moderne du poète rejoint ici, paradoxalement, l'état de dépossession du poète antique, comme le note Michel Collot : « De ce transport qui est un déport, le vieux mythe de l'inspiration rendait bien compte à sa façon. Le poète, selon Platon, ne devient “capable de créer”, qu'à partir du moment où il est hors de soi (*ekphrôn*), et où “son esprit ne

Une écoute qui ne serait au fond rien d'autre qu'un lyrisme en négatif, au sens photographique du mot, qui répondrait du monde en s'en faisant l'écho, qui témoignerait d'un sujet ouvert et résonnant, à défaut d'être *raisonneur*, dont la situation se confond, au bout du compte, avec celle du *récepteur*. Écrire, comme le propose Jean-Christophe Bailly, c'est prendre le pouls du monde comme on lance une sonde, dans l'attente que ça *résonne*¹¹.

Ce détour par la poésie, lorsqu'elle se fait critique, laisse présager une permutation des rôles d'usage entre le poète et le critique. La *responsabilité* du poète, appelé à *répondre* de son écoute, le critique la lui dispute en se tournant cependant moins du côté du monde que de celui de la littérature. L'interprétation, qu'elle désigne celle de l'acteur ou de l'exécutant d'une partition musicale ou qu'elle vaille, comme ici, pour l'herméneute œuvrant à rendre intelligibles des contenus autrement inassimilés par un lecteur, requiert un investissement de l'être qui, s'exposant, se compromet. Elle est, soutient George Steiner, « un acte d'approfondissement et de réponse qui rend sensible le sens¹² » et qui, du fait qu'elle soit réponse, est forcément *responsable* : « J'appellerai responsable (*answerable*) une réponse interprétative soumise à la pression qu'implique la mise en action d'une œuvre. L'expérience authentique de la compréhension, lorsqu'un autre être humain, lorsqu'un poème nous parlent, est une réponse responsable (*responsible*)¹³. » Certes, Steiner préconise, contre la surenchère du commentaire, la fréquentation directe des œuvres d'art qui, affirme-t-il, « sont aussi une critique dans un sens plus spécifique, plus pratique¹⁴ » ; quoi qu'il ait pu en penser le philosophe, il n'en demeure pas moins que le travail pensif de l'essai critique exige toujours *a minima* une implication *sensible* et, partant, une *incarnation* en formes de la pensée qui, ce faisant, s'excède. C'est là, dans la mise au diapason d'une lecture aux inflexions, aux rythmes qui signent la manière d'une œuvre, dans ce complexe d'échanges, d'emprunts et de relances, que la relation esthétique peut véritablement advenir. Et le critique, entrant dans le rythme du livre, l'accueillant en lui pour s'en faire le porte-voix, affleure

réside plus en lui" (*meketi en autô enè*). Il ne se possède plus, dans la mesure où il est possédé (*katechomenos*) par une instance à la fois intérieure et radicalement étrangère : il est habité par un dieu (*entheos*) et par le chant, qui l'"embarque" sur les voies du rythme et de l'harmonie" (Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France [Écriture], 1997, p. 30).

11. « Si jamais le langage touche aux choses, ce n'est pas exactement comme une main, mais comme une sonde. Le mot exact résonne comme le toucher d'un fond lointain, la plupart des mots ne touchent pas leur fond » (Jean-Christophe Bailly, *Le Propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, Paris, Éditions du Seuil, [La Librairie du xx^e siècle], 1997, p. 189).

12. George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard (Folio : essais), 1991 [1989], p. 26.

13. *Ibid.*, p. 27.

14. *Ibid.*, p. 31.

comme subjectivité dans sa manière singulière de phraser l'œuvre décrite, de lui imprimer comme malgré lui son propre pli. Hermès a beau relayer intégralement le message des dieux sans interférer avec son contenu, impossible de ne pas entendre le « grain » de sa voix, cette modalité du chant identifiée par Barthes qui laisse entendre le corps, c'est-à-dire la présence, sans le rabattre sur l'identité d'un sujet.

Le lyrisme de la critique – ainsi est-ce l'hypothèse que j'aimerais déplier – surgirait dans la conduite ouverte d'une lecture, sorte de mise à l'écoute d'une œuvre dans laquelle le *soi* ferait ricochet, non pour se donner en spectacle, mais pour faire vibrer et *amplifier* la singularité d'une interprétation comme « une disposition de résonance¹⁵ ». Cet engagement sensible de la pensée serait corollaire de la révolution, au cœur des années 1950-1970, des façons d'envisager l'écriture, la pensée et les pratiques de lecture. Tout particulièrement, la tentation lyrique de la critique, au moment où le structuralisme, dans un « rapprochement subtil de l'espace littéraire avec le travail scientifique¹⁶ », signe l'impersonnalité de son langage, répondrait d'un sujet plus que jamais en défaut de consistance, se ressaisissant dans les survivances, les traces d'une sensibilité engagée, faute d'être incarnée dans une identité établie. Si écrire, désormais, « c'est, à travers une impersonnalité préalable, [...] atteindre ce point où seul le langage agit, “performe”, et non “moi”¹⁷ », lire ne se résume plus à « [r]établir *ce que l'auteur a voulu dire* », mais à libérer « *ce que le lecteur entend*¹⁸ » lorsqu'il travaille corporellement le texte, lorsqu'il y réplique affectivement, stylistiquement, éthiquement en s'en faisant à la fois l'écho et l'agent de perversion – c'est-à-dire en se joignant au partage sans cesse rejoué de la dissémination du sens.

Entre la *lyre* du poète et le *lire* de l'herméneute se situe l'écoute comme mode de subjectivation à l'œuvre dans la rencontre avec l'autre, comme désir de prolongement de l'autre en soi et, ce faisant, de sortie hors de soi. À l'aide de cet *ouvreur* du commentaire à la densité de l'essai qu'est Maurice Blanchot, je voudrais à mon tour ouvrir une réflexion à partir de l'écoute, en faire davantage qu'une métaphore gratuite visant à maintenir sous respirateur artificiel le fantasme synesthésique, un lieu où penser la critique comme *ouvroir* d'une lecture incarnée et *ouverture* au multiple de l'être, en tant qu'ils pérennisent l'expression singulière et toujours rejouée d'une voix qui rayonne – et qui *résonne* – par-delà la question du sujet.

15. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée (La Philosophie en effet), 2001, p. 44.

16. Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin (L'Extrême-contemporain), 2006, p. 208.

17. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil (Points : essais), 1984, p. 64.

18. Roland Barthes, « Écrire la lecture » [1970], *ibid.*, p. 34.

Un lyrisme paradoxal

À cette interpénétration entre la lyre et le lire, procès dans lequel j'inscris le lyrisme de la critique blanchotienne, doit néanmoins préluder quelques éléments définitoires, ne serait-ce que dans l'ambition de dresser contre quel repoussoir s'élabore ce lyrisme du commentaire. Que l'histoire du lyrisme, en tant que registre d'expressivité, soit liée à celle de la subjectivité, soutenue par l'affirmation progressive de la valeur de la vie individuelle et de la définition de la notion du sujet, explique sans malaise l'infléchissement *critique* que lui reconnaît la modernité, lorsqu'elle ne cherche pas tout bonnement à en nier la survivance autrement que par la négation, la quête ou la mise en procès – à cet égard, Dominique Rabaté rappelle que « [l]e sujet lyrique n'est pas à entendre comme un donné qui s'exprime selon un certain langage, la langue changée en chant, mais comme un procès, une quête d'identité¹⁹. » À suivre ce constat, néanmoins, on oublie trop aisément qu'avant le XIX^e siècle, la lyrique réfère d'abord à des *formes*, celles de poésies chantées au son de la *lyre* ou en imitant les mélismes, et que « le lien entre subjectivité et poésie lyrique (au sens moderne) importe bien moins que des variables comme la fonction publique du texte, son contenu objectif, le mètre et, à l'origine, le type d'accompagnement musical²⁰ », même si, conformément à la poétique antique, les formes « renvoie[nt] précisément à une attitude existentielle²¹ ».

Une tendance à la simplification excessive s'ajoute d'autant plus à cette réduction historique par laquelle nous tronquons d'ordinaire le lyrisme. Le sujet lyrique, même le plus romantique, n'a jamais prétendu faire une modalité immédiate d'expression langagière de l'épanchement sentimental : en d'autres termes, même chez Lamartine ou Hugo, « il n'y a pas de lyrisme romantique sans interrogation sur la possibilité même de parler singulièrement, à titre individuel²² ». L'interrogation du moi, en péril de disparition, aurait donc toujours été le champ de travail du lyrisme, et de la poésie plus largement, et le « je » projeté hors de lui-même, le propre de l'énonciation lyrique – vieux mythe platonicien de l'enthousiasme s'il en est. Tout se passe comme si le lyrisme avait également pour corollaire une manière d'être *au-dehors* et ce, même en ce qui concerne les formes dans lesquelles il s'énonce. Comme le rappelle Guido Mazzoni, « [a]vec le Romantisme, le lyrisme étend sa zone de pertinence : ce n'est plus une notion spécifiquement poétique, mais une catégorie esthétique

19. Dominique Rabaté (dir.), « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 66.

20. Guido Mazzoni, *Sur la poésie moderne*, traduit de l'italien par Céline Frigau Manning, Paris, Éditions Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 2014, p. 75.

21. *Ibid.*, p. 55.

22. Dominique Rabaté (dir.), « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *loc. cit.*, p. 67.

universelle [...]. Dorénavant, tout ce qui a partie liée à l'expression artistique de la subjectivité peut être dit "lyrique"²³».

À l'extériorité du sujet, banni, désormais, du socle d'une conscience qui serait transparente à elle-même, et dont « l'ouverture au monde, à l'autre et au langage fait de lui un "étrange en dedans - en dehors"²⁴ » ; à l'élargissement du lyrisme hors des frontières de la poésie, par un débordement qui serait certes expressif, mais également rythmique, correspond une troisième instance d'extériorisation de la notion : l'élan vers un idéal, perdu le plus souvent, *a fortiori* en régime moderne, qui situe la parole, et le sujet qui s'en fait le dépositaire, dans un émargement permanent à l'égard du sens. Ce lyrisme *en exil*, hors-sol, appelle un arsenal critique inédit qui ne serait plus le fruit d'une énonciation poétique mais, à l'inverse, exigerait d'être *capté* de l'extérieur, par le moyen d'une *écoute critique*. Celle-ci engagerait une mise en sourdine de la voix du locuteur et, conséquemment, la circulation – atténuée et lointaine – du chant, peu importe qu'il s'affirme comme tel ou qu'il se réduise à l'état de bruissement, de murmure ou de rumeur.

Derrière le chant des Sirènes

Théoricien de l'image aveugle au cœur de la fascination, qui éblouit le regard et neutralise l'image en sollicitant, paradoxalement, la pulsion du voir, Blanchot semble tenir la musique à une distance respectueuse de son œuvre, comme si « le silence admirateur dans lequel il l'entretient²⁵ », en dépit d'aptitudes pianistiques présumées remarquables par son biographe, requerrait une égale retenue dès lors qu'elle passait du côté du langage. Au premier abord absente de sa focale esthétique, à moins d'être annexée à des configurations littéraires, romans ou mythes, desquelles elle participe²⁶, la musique blanchotienne n'est jamais tant structurante dans l'économie de l'œuvre que lorsqu'elle s'ouvre à l'ensemble du tissu sonore, murmure, rumeur, bruissement, voix, plainte ou chant sans timbre qui composent les tropismes infra-musicaux d'où fuite l'écriture. À l'affût de ces percepts, l'instance lectrice blanchotienne *s'essaie* à différentes postures, qui sont autant de comportements, de gestes, de coups de sonde, là encore, qui le placent en situation d'écoute. C'est du moins ce

23. Guido Mazzoni, *op. cit.*, p. 72.

24. Michel Collot, *op. cit.*, p. 32.

25. Christophe Bident, *Maurice Blanchot: partenaire invisible*, cité par Danielle Cohen-Lévinas, « Littérature comme phénoménologie première. Maurice Blanchot: la musique des musiques », *Philosophie*, vol. 4, n° 151 (2021), p. 75.

26. À titre d'exemple, on pensera à l'article « Ars nova », intégré à *L'Entretien infini*, qui prend appui sur *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann pour déboucher vers une réflexion sur le dodécaphonisme comme modèle de composition fragmentaire et non-polarisée (cf. Maurice Blanchot, « Ars nova », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 506-514). Désormais, les renvois à cette édition seront identifiés par la mention *EL*, suivie du numéro de la page.

qu'infère l'un des interlocuteurs de *L'Entretien infini*: « Le mot entendre, pour cet acte d'approche [littéraire], conviendrait mieux que le mot lire. Derrière les mots qui se lisent, comme avant les mots qui s'écrivent, il y a une voix déjà inscrite, non entendue et non parlante, et l'auteur est, auprès de cette voix, à égalité avec le lecteur: tous deux, presque confondus, cherchant à la reconnaître. » (*EL*, p. 482) L'arraisonement de l'œuvre exige une disposition singulière, la tenue en bordure de significations qui sache tendre l'oreille aux mots et au silence qui les sertissent.

Plus rarement appréhendée à l'horizon d'une acoustique de la critique, dans laquelle les conduites de lecture épousent une *diction*, c'est-à-dire « l'écho du texte dans lequel le texte se fait et s'écrit, s'ouvre à son propre sens comme à la pluralité des sens possibles²⁷ », l'herméneutique impossible poursuivie par Blanchot trouverait dans l'écoute un *analogon*. Du moins, elle y puiserait un modèle particulièrement opératoire à travers lequel penser l'expérience littéraire en tant qu'elle fait advenir la rencontre avec la rumeur « impersonnelle, errante, continue » (*EL*, p. 484) sous-jacente à l'œuvre, qui en est aussi bien la condition de possibilité que la ligne de fuite par où s'éprouve « la dispersion » et s'« échappe l'unité »²⁸. C'est d'ailleurs comme force de saisissement immédiat, « omniprésen[ce] dès qu'il est présent²⁹ », que le sonore, « à la fois avancée, pénétration, insistance, obsession ou possession³⁰ », rejoint la fascination en son règne, là où « celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l'on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espacement³¹. » À la différence du regard, qui capte l'objet contemplé et le maintient à portée d'investigation, il y a une impossibilité inhérente à l'objet sonore – si tant est qu'on peut qualifier ainsi le son, au demeurant « inrécifiable³² » – à se prêter à une démarche gnoséologique, qui exige une prise de champ, c'est-à-dire de *vue*: « Impossibilité aussi de cadrer un son, de focaliser l'écoute sur un détail, comme le regard peut le faire. Impossibilité de prendre du recul, de la distance, ou au contraire, de se rapprocher d'un son, pour mieux écouter ou écouter autrement³³. » En ce

27. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, op. cit., p. 68.

28. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard (Folio: essais), 1959, p. 279. Désormais, les renvois à cette édition seront identifiés par la mention *LV*, suivie du numéro de la page.

29. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, op. cit., p. 35.

30. *Id.*

31. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio: essais), 1955, p. 28. Désormais, les renvois à cette édition seront identifiés par la mention *EL*, suivie du numéro de la page.

32. Michel Chion, *Le Son. Ouïr, écouter, observer*, Paris, Armand-Colin (Cinéma / Arts visuels), 2018, p. 203.

33. Marie-Louise Mallet, *La Musique en respect*, Paris, Galilée (La Philosophie en effet), 2002, p. 31.

sens, l'écoute appartient à l'expérience de la fascination décrite par Blanchot : « [É]couter c'est être "touché" sans jamais pouvoir toucher ce qui nous touche, sans pouvoir le saisir, le retenir. [...] Écouter, c'est ne pas pouvoir maintenir [...] présent³⁴. »

Distincte de la vision, qui naît de la distance sécuritaire avec l'objet et favorise ainsi une maîtrise conceptuelle, la fascination relève d'un (dés)saisissement de l'être qui « le touche dans une proximité immédiate, [...] le saisit et l'accapare, bien que cela le laisse absolument à distance » (*EL*, p. 30) ; elle gouverne, soutient Blanchot, la violence de l'entrée dans l'œuvre en libérant « la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou sous la menace de l'absence de lumière. » (*EI*, p. 38) Dans la mesure où, placées sous le signe de la fascination, ni l'image ni l'écriture ne font proprement *voir*, entraînant le télescopage des distances et la dissolution du « partage d'un dedans / dehors³⁵ », le geste du critique requiert une disponibilité à cette réserve spectrale qui gronde comme de l'autre côté du langage et vers laquelle l'œuvre tend irrémédiablement, au risque de s'y abîmer. C'est ce qu'illustre la relecture du chant XII de *L'Odyssée*, restreinte à la confrontation d'Ulysse au chant des Sirènes et, *de facto*, au refus d'écouter, qui ouvre *Le Livre à venir* : « Il y avait quelque chose de merveilleux dans ce chant réel, chant commun, secret, chant simple et quotidien, qu'il [...] fallait tout à coup reconnaître, chanté irréllement par des puissances étrangères et, pour le dire, imaginaires, chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître. » (*LV*, p. 10) L'épisode fait de l'écoute la figure emblématique de l'écriture, en nouant l'épreuve du *ravissement* (*LV*, p. 10) – du rapt du sujet à lui-même – à la possibilité de l'œuvre, et de la configuration technique d'Ulysse la démission de l'écrivain condamné à la sérénité d'une écriture de façade, en bordure de l'espace sans retour de l'œuvre. En tant que modalité immersive voisine de la fascination qui ne consent d'entrave à sa captation – « Les oreilles n'ont pas de paupières³⁶ », rappelle Pascal Quignard –, l'écoute *dépossède* l'individu qu'elle habite alors comme une caisse de résonance, elle l'*inspire* à répondre *aux* voix et à répondre *des* voix qui l'engagent à s'engouffrer plus en avant vers l'œuvre jusqu'à « cette région de source et d'origine » où la musique « avait elle-même disparu plus complètement qu'en aucun autre endroit du monde » (*LV*, p. 9). Les voix sourdes, « sans entente » (*EL*, p. 55), des Sirènes redoublent la trajectoire d'une écriture s'originant dans l'écoute et rendent explicite la nature privative de la musique, comme de toute expérience esthétique, dès lors qu'on prétend

34. *Ibid.*, p. 49.

35. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, *op. cit.*, p. 33.

36. Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard (Folio), 1996, p. 108.

la consigner dans la graphie d'une scription³⁷. Cette dernière, du reste, n'est jamais pour Blanchot que « le rythme, le poids, la masse, la figure, et puis le papier sur lequel on écrit, la trace de l'encre, le livre [...] : non plus un nom mais un moment de l'anonymat universel, une affirmation brute, la stupeur du face à face au fond de l'obscurité [...] sans l'homme qui l'a formé³⁸ ». Le langage de l'œuvre expose la dépouille du sujet, vidée des inflexions sentimentales d'un « je » qui s'entêterait à vouloir se manifester : c'est d'un double tarissement du lyrisme que témoigne ce cadavre de l'écriture, par la désertion élocutoire – évadé, le *moi* emporte avec lui les marques de sa subjectivité – comme par la matité du silence qui en assourdit la possibilité même de réverbération. L'énonciation ne cherche plus à s'incarner comme voix, c'est-à-dire comme présence, mais elle s'est sédimentée dans une écriture, substrat brut et inerte contre lequel, néanmoins, un retentissement, grêle et incertain, peut se faire entendre, avec la précision unique de ce qui est sur le point de se taire. Ni voix ni musique céleste, l'écriture se creuse des traces étouffées de leur absence et ménage une cavité propre à accueillir l'écho hésitant du lecteur – écho sans timbre ni visage, in(-)ouï au sens plein du mot, mais qui s'inscrit néanmoins comme fantomatique présence. Un lyrisme en négatif, dans lequel le commentateur s'inscrit comme possibilité de résonance pour un chant inaudible.

Blanchot a évidemment assimilé la leçon mallarméenne de la « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots³⁹ », sonnant le glas du lyrisme. Il semble s'en souvenir, avant même l'article éponyme du *Livre à venir* (LV, p. 303-332) qu'il consacre à la question, dans les pages de *L'Espace littéraire* où il cherche à résoudre l'équation de la « communication » littéraire, entre le *Noli me legere* vécu par l'auteur et le *Lazare, veni foras* auquel obéit le lecteur. En amont, la forclusion de l'œuvre qui, une fois devenue telle, éjecte l'écrivain en devenant pour lui l'illisible et l'inscriptible ; en aval, le « *Oui léger, innocent de la lecture* » (EL, 256), l'allègement de l'œuvre du poids mort de son auteur⁴⁰. Le lecteur, acquiesçant à l'appel du livre, accomplit, sur le mode majeur, ce

37. Sur la destitution programmatique d'Ulysse, dont le refus d'écouter fait de lui un contre-modèle de l'écriture, et plus largement sur les liens entre éthique de l'écoute et *praxis* de l'écriture, je me permets de renvoyer à mon article « La revanche des Sirènes : contre-figures d'Ulysse chez Maurice Blanchot et Pascal Quignard » [en ligne], *MuseMedusa*, n° 9 (2021) [https://musemedusa.com/dossier_9/perreault/].

38. Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 316-317.

39. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 211.

40. « Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou *soit* écrit, – cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive. Le lecteur ne s'ajoute pas au livre, mais il tend d'abord à l'alléger de tout auteur » (Michel Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 254).

passage à l'œuvre insu de l'auteur, dans un pas de deux, qui est aussi un pas de *danse*, « avec un partenaire invisible dans un espace séparé, une danse joyeuse, éperdue, avec le “tombeau” » (*EL*, p. 261). Dans cette danse macabre autour de l'œuvre, mais également dans le lexique de l'appel et de la jubilation, de l'exigence et du don, se profile la rotation de cette « étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement⁴¹ » dont Sartre faisait l'emblème de la relation littéraire. Or pour Blanchot, le mouvement de l'œuvre ne conduit pas vers l'auteur, ce « médiateur par excellence⁴² » selon Sartre, chargé de « dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur⁴³ », mais il porte l'œuvre à la présence et à la puissance de son épaisseur, toujours dissimulée derrière le livre. De même, la plénitude ravie du lecteur, la légèreté de son assentiment n'autorisent pas plus la substitution du créateur par son lecteur car l'œuvre, maintient Blanchot, se fait elle-même par l'accueil « toujours anonyme » (*EL*, p. 254) de celui qui lit – et non, du coup, par l'interrogation, la mise en question, encore moins par l'*interprétation* symbolique⁴⁴ qui ne sont jamais qu'un autre ensemble de cordages qui conjure l'incitation sans appel de l'œuvre et en déforme l'entente : « [L]a lecture ne fait rien, n'ajoute rien ; elle laisse être ce qui est ; elle est liberté, non pas liberté qui donne l'être ou le saisit, mais liberté qui accueille, consent, dit oui, ne peut que dire oui et, dans l'espace ouvert par ce oui, laisse s'affirmer la décision bouleversante de l'œuvre, l'affirmation qu'elle est. » (*EL*, p. 255).

L'écoute d'Orphée

J'en reviens à la question de l'écoute, chemin de traverse où l'auteur et le lecteur viennent à se rencontrer ou, plus exactement, interagissent à distance, dans la *dé-coïncidence*⁴⁵, ou la *différance* (Derrida), d'un appel et d'un renvoi, d'une diffusion et d'une diffraction :

41. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard (Folio : essais), 1948, p. 52.

42. *Ibid.*, p. 98.

43. *Ibid.*, p. 76.

44. « La lecture symbolique est probablement la pire façon de lire un texte littéraire » (Michel Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 217).

45. Je reprends ce terme à Herman Parret, qui l'emprunte pour sa part à François Jullien en lui donnant le sens « d'une absence présentifiée, d'un hiatus qui se prolonge, d'une menace constante de l'émergence du silence, d'une béance tensive, d'un refus de toute concordance libératrice, d'une percée hors de toute ontologie identitaire [...] ». Cette « logique » de la *dé-coïncidence* suggère que vivre la résonance est l'expérience d'une suite d'écarts sans fins, non pas d'une suite d'unités sonores identiques mais bien plutôt d'une concaténation sonore dont les ingrédients se maintiennent « en tension » et en confrontation » (« Résonance et vibration dans l'histoire de l'esthétique de Descartes à Herder », dans Nathalie Kremer et Sarah Nancy [dir.], *Les Cordes vibrantes de l'art. La relation esthétique comme résonance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [Interférences], 2021, p. 45).

Jamais le poète, celui qui écrit, le « créateur », ne pourrait du désœuvrement essentiel exprimer l'œuvre; jamais, à lui seul, de ce qui est à l'origine, faire jaillir la pure parole du commencement. C'est pourquoi l'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre. (*EL*, p. 35)

Tout se passe comme si l'œuvre déployait en ses parages une ligne de résonance reliant une instance auctoriale et son allocutaire de fortune, entre lesquels s'ouvrirait, dans le tracé mobile des envois et des renvois, l'aire d'un espace-ment. Ce dernier, qui « n'a pas d'en-soi, n'a pas d'essence, n'a rien en propre, et n'existe que comme *ressource* d'une expérience [...] spatio-temporalisante toujours en attente et jamais achevée⁴⁶ », préserverait l'œuvre, et le tremblement de son être, dans une événementialité sans terme et sans limite. Or, si tant est que cet éternel murmure poursuit son cours dans l'immensité du Dehors et qu'il *sonne* en-deçà de la parole, encore faut-il qu'une résistance en interrompe le flux et lui oppose sa frappe pour que, de *sonance*, il nous parvienne comme *ré-sonance*. Autrement dit, la *signifiance* de cette rumeur originelle exige, pour être, la présence d'un destinataire, aussi mobile ou *errant* soit-il, qui puisse en répondre comme *résonance*. Par celle-ci en effet se devinent, en relief, les coordonnées retrouvées du sujet, qui *signe* sa lecture, son écriture ou, s'il combine les deux fonctions, l'écriture de sa lecture, des traces matérielles à même de dénoter des manières singulières d'être sensible. Ainsi Blanchot :

Lorsque, dans une œuvre, nous en admirons le ton, sensibles au ton comme à ce qu'elle a de plus authentique, que désignons-nous par là? Non pas le style, ni l'intérêt et la qualité du langage, mais précisément ce silence, cette force virile par laquelle celui qui écrit, s'étant privé de soi, ayant renoncé à soi, a dans cet effacement maintenu cependant l'autorité d'un pouvoir, la décision de se taire, pour qu'en ce silence prenne forme, cohérence et entente ce qui parle sans commencement ni fin.

Le ton n'est pas la voix de l'écrivain, mais l'intimité du silence qu'il impose à la parole, ce qui fait que ce silence est encore le *sien*, ce qui reste de lui-même dans la discrétion qui le met à l'écart. (*EL*, p. 22)

Un lyrisme aphasique, saisi dans l'accentuation des silences, vient réinscrire la présence tacite de l'être comme modulation du lire. Comme souvent chez l'essayiste, la subjectivation opère par la négative, dans le défaut d'une intériorité qui, perdurant dans sa réserve, demeure néanmoins la seule trace d'une présence, comme en *stéréoscopie*. On intègre alors, comme par la bande, le circuit d'Orphée et cette logique du clignotement entre l'émergence au jour et la plongée dans la nuit du motif phonique d'Eurydice, dont la disparition

46. *Id.*

charnelle atteste, en creux, sa survivance sonore : « [D]ans le chant seulement, Orphée a pouvoir sur Eurydice, mais, dans le chant aussi, Eurydice est déjà perdue » (*EL*, p. 227). L'étonnant *close-up* sur le regard d'Orphée, au moment où il se détourne pour faire face à l'interdit, ne signale pas autre chose : alors que l'on s'attendrait à ce que le texte se concentre sur la *voix* de l'aède, figure *lyrique* par excellence, c'est le *voir* qui retient ici Blanchot, comme si la musique orphique, et toute musique par ailleurs, était vouée à se tapir dans le silence d'une écriture. Il n'y aurait donc de bruissement de la langue, pour Blanchot, que dans la surdité d'un timbre qui en est le tombeau et la perpétuité. Danielle Cohen-Lévinas le résume admirablement : « Se retourner vers cette rumeur, vers une Eurydice devenue mère de la littérature, constitue pour l'écrivain la seule façon de faire émerger le silence d'où sortira l'écriture. Le retrait du chant est concomitant de l'écriture. Il est la condition de l'écriture⁴⁷. » Mais il est aussi, aimerais-je ajouter, une manière de prolonger *post-mortem* les vibrations spectrales de ce chant, le silence n'étant jamais que le prolongement de la musique.

Entendre « l'habileté d'un contrechant⁴⁸ »

Exprimé, quoique non-articulé, ce lyrisme qui s'énonce et s'esquive dans la part sensible d'une écriture serait donc « la vibration sonique non réductible au signe et au mot⁴⁹ » qui travaille toute écriture et qui, par le fait même, guide la lecture dans le champ magnétique de l'œuvre. C'est là que se joue la relation critique, ainsi comprise comme résonance, dans une tension vers l'autre – le texte – qui renvoie, par ricochet, à l'étrangeté d'un soi qui se ressaisit dans le retour d'un écho. Dans la mesure où elle suppose la réactualisation, ou le redoublement, du travail de l'écriture en train de se faire, la critique blanchotienne, déployée dans une conduite attentionnelle à l'écoute des réserves du langage, se donne dans la réverbération de celui qui « entend un langage sans entente » (*EL*, p. 55) :

La critique ne fait donc que représenter et poursuivre au dehors ce qui, du dedans, comme affirmation déchirée, comme inquiétude infinie, comme conflit (ou toutes ces formes) n'a cessé d'être présent à la manière d'une réserve vivante de vide, d'espace ou d'erreur ou, pour mieux dire, comme le pouvoir propre à la littérature de se faire en se maintenant perpétuellement en défaut⁵⁰.

47. Danielle Cohen-Lévinas, « Littérature comme phénoménologie première. Maurice Blanchot : la musique des musiques », *art. cit.*, p. 75.

48. Maurice Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard (Folio : essais), 2002, p. 44. Désormais, les renvois à cette édition seront identifiés par la mention *VV*, suivie du numéro de la page.

49. Danielle Cohen-Lévinas, *art. cit.*, p. 79.

50. Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1949, p. 12-13.

Se tenant au plus près de la quête de l'écrivain, dont il épouse les traces, les tournures sans s'arroger la longueur d'avance d'un « pas au-delà », le commentateur ne saurait néanmoins rémunérer la faute d'Orphée en sauvant Eurydice des profondeurs de la nuit. À défaut de détenir les clefs herméneutiques qui ouvriraient les portes de l'interprétation anagogique, il s'en remet à l'écoute d'une écriture dont il revisite à la fois « l'indécision d'une chose incertaine, [...] son inquiétude, la richesse de son indigence, l'insécurité de son vide [...], l'angoisse et la légèreté d'un moment de passion » (*EL*, p. 270).

La pratique blanchotienne du commentaire exige donc un renoncement explicatif, une morale de la passivité, pourrait-on dire, et de l'accueil au tout-venant du texte sans tenter la moindre traction pour glaner des bribes de sens à faire remonter à la surface du langage. Regrettant d'avoir péché par excès d'enthousiasme, basculant dans la réécriture, *via* « une prose approximative », du « mouvement qui est le don du poème » (*VV*, p. 20) – il s'agit des *Poèmes de Samuel Wood* de son ami Louis-René des Forêts –, Blanchot dénonce cette habitude critique dont il voudrait se départir tout en l'épinglant à l'horizon d'une *praxis* du commentaire : « Comme j'aimerais pouvoir dire le rythme qui, prolongeant le vers antique, lui donne une gloire sombre, parfois solaire – le sublime dans la simplicité – et voici que, par ces épithètes, j'étouffe les voix qui nous appellent et nous attirent vers le point ultime » (*VV*, p. 20). Curieux ravissement que crée chez le commentateur l'œuvre poétique, qui réactive la tension entre la lyre et le lire dont le corpus critique de Blanchot ne cesse d'alimenter le refoulement : l'œuvre tardive de Des Forêts renvoie le critique à sa condition ancestrale, en une image miroir par laquelle il comparaît comme figure lyrique dans l'échec de la tâche du critique :

C'est pourquoi, à mon tour, je me tairai, incapable de supporter l'insuffisance du commentaire et de rétablir le fil conducteur entre les éléments d'un discours qui tenterait de nous faire entendre les *ultima verba*, hantise de la fracture définitive. Ô *Ostinato*, ô amère beauté. (*VV*, p. 26)

Au terme d'une trajectoire littéraire marquée par l'effacement du sujet et le renoncement au récit, voilà que les marqueurs du lyrisme font retour, dans un nouage entre la rhétorique du sublime et la métaphysique du désastre : à l'inscription pronominal bien assumée (procédé d'exception chez Blanchot, qui privilégie l'impersonnel du neutre) couronnée par l'interjection « ô » correspond la voix cassée d'une parole impuissante à retrouver la ligne continue – le *legato* – du chant inaugural. Le hiatus formé par la répétition de la voyelle, obligeant à marquer la pause, comme un bégaiement (o-o), pour conjurer l'aspiration vers l'abîme creusé, deux fois plutôt qu'une, par cet *O* inaugural, ruine de plus belle, sur le plan rythmique, la complétude originelle et désormais impossible du sujet dans la langue, cette « fracture définitive » qui tenaille le locuteur lorsqu'il cherche à franchir le pas vers un idéal de la communication

littéraire. À la rondeur du caractère, miroitant celle du sens perdu, correspond l'impératif du silence vers lequel s'ouvre – en se refermant – le texte de Blanchot. Alors que l'interjection « Ô » élève poétiquement l'œuvre de Des Forêts, l'effusion lyrique débouche, une fois le critique contraint de *fixer son vertige*, sur la résignation de son impossibilité sublime, que laisse entendre le syntagme oxymorique d'« amère beauté ». Le signifiant emphatique par excellence, tracé mimologique de la bouche bée, intervient en lieu et place de la clausule du fragment, nous abandonnant au seuil de l'indicible : feignant de lever les barrières, le « Ô », en tant qu'« anticipation vocale des possibilités ouvertes⁵¹ », démunit l'herméneute de la possibilité de poursuivre. Venant après le « Ô » plein et poétique du sujet lyrique, le « Ô » amer du critique désigne au contraire le néant qui s'est substitué à l'idéal, et qui cohabite désormais avec l'écriture. Les indices du lyrisme romantique, dont l'expression d'un rapport au divin perdu est une constituante essentielle selon Jean-Michel Maulpoix, sont ici réunis : « Ce qu'il lui importe de dire, c'est sa condition d'être déchiré entre une condition fatalement terrestre et un irrésistible désir d'infini. Rejoindre le divin ou se rejoindre soi-même est en fin de compte la même chose : c'est pourquoi la poésie romantique demeure profondément chrétienne⁵². »

Se taire, donc, pour libérer l'écoute originelle : ce sont là l'éthique de la lecture et l'expérience moderne du poète tenues ensemble par la figure de l'*anacrouse*. La notation musicale sert d'ailleurs d'insigne sous laquelle Blanchot déploie le triptyque critique qu'il consacre à Des Forêts :

[J]'entendrai l'expérience (le contretemps) de Louis-René des Forêts comme une sorte d'anacrouse. L'anacrouse est sans doute chez les Grecs un simple prélude, celui par exemple de la lyre. Dans des exemples du XIX^e siècle, elle se complique : dans la première mesure, l'inaugurale, rien ne s'entend ou un ton si faible qu'il semble faire défaut et par là dure sans durée ou plus qu'il ne dure, de sorte qu'après lui ou à partir de lui la note enfin frappée s'élève jusqu'à un éclat parfois prodigieux, éclat ou élan si fort qu'il ne peut que retomber – chute – dans un nouveau silence. Ainsi l'avant et l'après se déplacent et ne se fixent pas dans un lieu déterminé, sans que l'oreille exercée y entende la confusion d'un pêle-mêle. (VV, p. 42)

Ce décalage à la source du commencement, qui prépare l'attaque en différant l'origine dans une antériorité déjà hors de portée, participe également de la dynamique fragmentaire vers laquelle l'écriture blanchotienne tend de plus en plus, au nom de *l'entretien infini* d'une résonance produisant des rapports

51. Patrice Loraux, *Le Tempo de la pensée*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1993, p. 46.

52. Jamel Eddine Bencheikh, Jean-Pierre Diény, Jean-Michel Maulpoix, *et al.*, « Lyrisme » [en ligne], *Encyclopædia Universalis* [<http://www.universalis-edu.com.bnf.idm.oclc.org/encyclopedia/lyrisme/>].

nouveaux. Dans sa critique du fragment schlegelien⁵³, dont il réproche la clôture autotélique, Blanchot insiste plutôt sur la nécessité de son ouverture, de « l'intervalle (attente et pause) qui sépare les fragments et fait de cette séparation le principe rythmique de l'œuvre en sa structure » (*EL*, p. 527). L'écart, ici, n'est plus seulement la désignation du manque de complétude, qui « renvoie à son sens muet, indisponible, interdit et toujours latent » (*EL*, p. 289) mais possibilité d'un report infini, expansion acoustique d'une parole qui s'offre à la dissémination et s'ouvre à la résonance. Dans la méditation autour de *Des Forêts* poursuivie par Blanchot, l'anacrouse fait dépendre le sujet de cet espace, et l'ancre dans une diachronie existentielle écartelée entre « le silence de l'*infans* [qui] est toujours la précession de la parole » (*VV*, p. 41) et la voix singulière du *je* s'élevant pour exprimer un présent toujours déjà perdu. « Contretemps qu'imitera en vain l'habileté du contrechant » (*VV*, p. 44) : cette structure en contrepoint⁵⁴, qui se forme dans la stratification de la voix du poète cherchant à renouer avec la parole primitive, reflète précisément la position du commentateur dont l'insertion dans le texte premier fonde une étrange polyphonie à *contretemps*. Comme le faisait remarquer Christian Doumet à propos du traducteur, la tâche du critique, apparentée à celle de l'écrivain, table sur l'intuition « qu'au fond de la langue gît toujours une langue autre à l'écoute de laquelle se tiendraient ceux qui s'adonnent à de telles pratiques⁵⁵. » Elle exige une réceptivité au retentissement d'une voix sourde, creusant le texte sous les significations littérales, abstraites des mots, et vibrant dans sa frappe contre la mémoire affective, culturelle, « démentielle⁵⁶ », d'un lecteur-interprète, dont la faculté de résonance permet au sens de s'élargir, de se différer sans fin en laissant toujours vive une ouverture – une *signifiante* – par laquelle se laisser, indéfiniment, désirer. Blanchot l'énonçait déjà avec force, quarante ans auparavant, à l'occasion du célèbre article de *Critique*, « La littérature et le droit à la mort », que reprendra *La Part du feu* : « Car le lecteur ne veut pas d'une œuvre écrite pour lui, il veut justement une œuvre étrangère où il découvre

53. « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson » (Maurice Blanchot, « Fragment § 206 », *L'Athenaeum*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil [Poétique], 1978, p. 126).

54. On entend d'ordinaire par « contre-chant », dont Blanchot supprime le trait d'union pour mettre en évidence l'effet de paronomase avec « contretemps », une mélodie secondaire entendue en même temps qu'un chant principal, qui a pour effet de mettre en avant la présence d'une voix autre, et l'écart entre ces deux voix.

55. Christian Doumet, « Invention à deux voix », *Littérature*, n° 180 (2015), p. 121.

56. « Une mémoire démentielle » est le titre d'une nouvelle de Louis-René Des Forêts tirée du recueil *La Chambre des enfants* et qui est en partie commentée par Blanchot dans « Anacrouse ».

quelque chose d'inconnu, une réalité différente, un esprit séparé qui puisse le transformer et qu'il puisse transformer en soi⁵⁷. » S'il *phrase* l'expérience d'une œuvre lue, éprouvée dans sa dimension *ex-statique* – source d'une *sortie hors de soi* –, c'est pour mieux restituer, à travers les modulations de rythmes, de volumes et d'allures conférées par la voix singulière d'un critique, ce qui, de l'œuvre première, demeure comme son irréductible différence. Son irréductible *restance*, pour reprendre un terme derridien. C'est donc également « en vain » que le contre-chant critique cherchera à donner à entendre cette syncope au cœur de l'œuvre, au cœur de l'être, en filant – pour reprendre la métaphore barthésienne de la textualité-textile susceptible d'être « filée » (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages⁵⁸ – ce palimpseste infini, demeuré à jamais en défaut de clef.

« L'écoute parle⁵⁹ »

Filons, en dernière instance, le sillon de cet autre traqueur du bruissement de la langue dans les chemins de traverse qu'il partage avec Blanchot. Comme ce dernier, Barthes tend l'oreille aux rythmes, aux modulations, aux virtualités sémantiques et aux sous-couches d'une œuvre pour faire « du tempo un élément constituant du sens [et] de la lecture elle-même un texte⁶⁰ ». Représentant l'envers positif et hédoniste de la négativité blanchotienne, Barthes a beau s'incorporer textuellement avec beaucoup plus d'adhésion que son fantomatique contemporain et opposer au chant funèbre de la parole la *jouissance* de la lecture, il n'en demeure pas moins que l'écoute constitue, pour l'un et l'autre, la chance, qui est aussi le risque, d'une écriture. Écouter un texte, c'est, dit Barthes, se tourner vers « la dispersion même, le miroitement des signifiants, sans cesse remis dans la course d'une écoute qui en produit sans cesse de nouveaux, sans jamais arrêter le sens⁶¹ » ; c'est le lire comme « tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage⁶². » *In fine*, retrouver la voix en prenant la charge de lui *répondre* ; et de cette réponse du lecteur, établir les assises d'un lyrisme de la critique.

On peut demeurer fidèle à Blanchot, tapi dans la réserve impersonnelle du critique, au cœur de l'inquiétude littéraire ; ou bien *s'affoler* avec Barthes

57. Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » [1948], *art. cit.*, p. 299.

58. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 68.

59. Roland Barthes, « Écoute » [1977], *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens V – 1977-1980*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 345.

60. Roland Barthes, « Question de tempo » [1977], *ibid.*, p. 338.

61. Roland Barthes, « Écoute », *art. cit.*, p. 351.

62. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil (Points : essais), 1971, p. 89.

dans « l'hémorragie permanente [du sens] par où la structure [...] s'écroulerait, s'ouvrirait, se perdrait⁶³ », chassé-croisé entre désir d'émulation et pulsion d'insurrection ou, mieux, de *perversion*, tenant ensemble écrivain et lecteur dans un « mouvement de relance réciproque⁶⁴ ». Quoi qu'il en soit, le legs d'Hermès prolonge toujours la tâche apollinienne en « port[ant] plus loin le désir de dire⁶⁵. » Et quelque part au cœur d'un *estrangement* à soi, l'écoute du critique devient *vocale* et pousse la note, dans un désir de laisser résonner son engagement dans les rythmes de l'autre : « Rencontrant le critique, écrit Blanchot, le poète rencontre son ombre, l'image, un peu noire, un peu vide, un peu contrefaite, de lui-même » (*EI*, p. 480) ; mais rencontrant le poète, et l'écrivain plus largement, le critique *lui aussi* se reconnaît : « [L]e texte (il en est de même pour la voix qui chante) ne peut m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : *c'est ça* ! Et plus encore : *c'est cela pour moi*⁶⁶ ! »

On en revient donc à l'origine, au théorème antique de la *théa* selon lequel « [q]ui écrit écoute et s'engage dans son écoute, par son écoute⁶⁷ » pour y répondre et répondre d'elle : « Cette chose est elle-même *théa* : elle est le sens et elle est le désir de dire, elle en est le partage infini⁶⁸. »

Références

- BAILLY, Jean-Christophe, *Le Propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du xx^e siècle), 1997.
- BARTHES, Roland, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France (1978-1989 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil (Points : essais), 2015.
- , *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens V – 1977-1980*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- , *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil (Points : essais), 1984.
- , *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil (Points : essais), 1971.
- BENCHEIKH, Jamel Eddine, Jean-Pierre DIÉNY, Jean-Michel MAULPOIX, *et al.*, « Lyrisme » [en ligne], *Encyclopædia Universalis* [<http://www.universalis-edu.com.bnf.idm.oclc.org/encyclopedia/lyrisme/>].
- BLANCHOT, Maurice, *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard (Folio : essais), 2002.
- , *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- , *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard (Folio : essais), 1959.
- , *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio : essais), 1955.

63. Roland Barthes, « Sur la lecture », *art. cit.*, p. 48.

64. Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France (1978-1989 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil (Points : essais), 2015, p. 315.

65. Jean-Luc Nancy, « Répondre du sens », *art. cit.*, p. 217.

66. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 22.

67. Jean-Luc Nancy, « Répondre du sens », *art. cit.*, p. 210.

68. *Ibid.*, p. 219.

- , *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1949.
- , « La littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 293-331.
- CHION, Michel, *Le Son. Ouïr, écouter, observer*, Paris, Armand-Colin (Cinéma / Arts visuels), 2018.
- COHEN-LÉVINAS, Danielle, « Littérature comme phénoménologie première. Maurice Blanchot : la musique des musiques », *Philosophie*, vol. 4, n° 151 (2021), p. 73-89.
- COLLOT, Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1997.
- DOUMET, Christian, « Invention à deux voix », *Littérature*, n° 180 (2015), p. 120-134.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978.
- LORAUX, Patrice, *Le Tempo de la pensée*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du xx^e siècle), 1993.
- MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au xx^e siècle*, Paris, Belin (L'Extrême-contemporain), 2006.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003, p. 204-213.
- MALLET, Marie-Louise, *La Musique en respect*, Paris, Galilée (La Philosophie en effet), 2002.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti (En lisant en écrivant), 2009.
- , *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti (En lisant en écrivant), 2002.
- MAZZONI, Guido, *Sur la poésie moderne*, traduit de l'italien par Céline Frigau Manning, Paris, Éditions Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 2014.
- NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée (La Philosophie en effet), 2001.
- , « Répondre du sens » [2000], *Demande. Philosophie, littérature*, textes réunis avec la collaboration de Ginette Michaud, Paris, Galilée (La Philosophie en effet), 2015, p. 209-220.
- PARRET, Herman, « Résonance et vibration dans l'histoire de l'esthétique de Descartes à Herder », dans Nathalie KREMER et Sarah NANCY (dir.), *Les Cordes vibrantes de l'art. La relation esthétique comme résonance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2021, p. 43-62.
- PERREULT, Isabelle, « La revanche des Sirènes : contre-figures d'Ulysse chez Maurice Blanchot et Pascal Quignard » [en ligne], *MuseMedusa*, n° 9 (2021) [https://musemedusa.com/dossier_9/perreault/].
- QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard (Folio), 1996.
- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard (Folio : essais), 1948.
- STEINER, George, *Réelles présences. Les arts du sens [Real Presences]*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard (Folio : essais), 1991 [1989].



Lyrismes écosophiques contemporains : lyrisme de résistance et critique lyrique de la philosophie chez Pierre Vincclair et Jean-Philippe Pierron

BENOÎT MONGINOT

On voit depuis une vingtaine d'années en France une accélération des publications liées directement à la crise écologique. Des maisons d'édition spécialisées sont apparues, on pense par exemple à Wildproject née en 2009 qui publie des auteurs classiques comme Rachel Carson ou Arne Naess mais aussi des philosophes contemporains comme Baptiste Morizot et des études situées à mi-chemin entre études littéraires et pensée de l'écologie comme *Une Bête entre les lignes. Essai de zoopoétique* d'Anne Simon ; et de nouvelles collections sont nées dans le domaine de la philosophie et à ses marges, par exemple chez Actes Sud, la très belle collection « Mondes sauvages » (2017), « L'écologie en question » (2014) aux Presses universitaires de France ou encore une collection comme « Biophilia » chez José Corti qui a pour vocation de « mettre le vivant au cœur d'éclairages ou de rêveries transdisciplinaires¹ » et où sont publiés éthologues, philosophes, zoologues, ethnologues, systématiciens, folkloristes, naturalistes, explorateurs et poètes. Il existe depuis 2018 un Prix du roman d'Écologie décerné chaque année à un roman francophone « qui place l'écologie au cœur de son intrigue² ».

Il y a là un phénomène indissociablement littéraire, critique et théorique qui tend à

1. Voir le site de l'éditeur *Éditions Corti* : <https://www.jose-corti.fr/collections/biophilia.html>.

2. Rémi Noyon, « Antoine Desjardins, prix du roman d'écologie 2022 » [en ligne], *Le Nouvel Observateur*, 12 avril 2022 [[https://www.nouvelobs.com/idees/20220412.OBS57044/on-m-a-dit-que-j-avais-trop-de-personnages-lambda-antoine-desjardins-prix-du-roman-d-ecologie-2022.html#:~:text=Ce%20premier%20livre%20du%20jeune,litt%C3%A9raire%20%C2%BB%20\(voir%20encadr%C3%A9\).](https://www.nouvelobs.com/idees/20220412.OBS57044/on-m-a-dit-que-j-avais-trop-de-personnages-lambda-antoine-desjardins-prix-du-roman-d-ecologie-2022.html#:~:text=Ce%20premier%20livre%20du%20jeune,litt%C3%A9raire%20%C2%BB%20(voir%20encadr%C3%A9).)].

dépasser les représentations traditionnelles non seulement par l'attention à la mise en scène de thèmes naturels, mais aussi par des tentatives de décentrement du point de vue énonciatif, en accordant à la littérature le pouvoir de rendre sensible et de faire parler l'environnement [...]. Pluralisé et relativisé, le point de vue humain, renonçant à l'ethnocentrisme, est ressaisi par un impératif de générosité dirigé vers ce que Jakob von Uexküll nommait les *Umwelt*, les mondes propres des non-humains : devenues en droit personnalités juridiques, les entités naturelles deviendraient en fiction des instances énonciatives. Et parallèlement, une critique néo-darwiniste rapporte, comme Jean-Marie Schaeffer, la création d'une œuvre d'art à celle d'un nid d'oiseau, et propose de réfléchir l'histoire de la littérature par le modèle de l'écologie culturelle et de l'histoire environnementale des idées pour sortir d'une vision « spéciste » de l'art. Les narrations décentrées par la présence du monde naturel articulent de manière inattendue le monde humain à son dehors et produisent un effet de défamiliarisation aux bénéfices cognitifs autant qu'éthiques³.

C'est dans ce contexte que je voudrais mettre en regard deux essais : *Je est un nous*⁴ de Jean-Philippe Pierron et *Agir non agir*⁵ de Pierre Vincclair. Il s'agit d'auteurs forts différents comme on le verra : s'ils ont tous deux une formation philosophique, Pierre Vincclair est poète, essayiste, traducteur et directeur de la revue *Catastrophes* (c'est même sans doute l'un des poètes contemporains les plus importants et les plus prolifiques) ; Jean-Philippe Pierron, quant à lui, enseigne la philosophie à l'Université de Dijon et publie principalement des essais philosophiques. Son approche d'une écriture qu'il qualifie lui-même comme poétique tient moins à une fréquentation assidue de la poésie qu'à une nécessité éthique et théorique. Toujours est-il que dans ces essais chacun des deux auteurs tente, par l'écriture, d'inventer des formes de résistance écologique fondées sur une mobilisation et une réévaluation de certaines des caractéristiques du lyrisme comme expression personnelle, visée d'un idéal, recherche d'une musicalité de la parole⁶ ou encore, et surtout, une pratique de la parole qui fasse du sujet la caisse de résonance d'une altérité débordante et le déprenne de lui-même au moment même où il s'énonce⁷. Ces essais nous aideront à poser les questions suivantes : Que peut faire la parole lyrique de la crise écologique ? En quoi cette dernière infléchit-elle les visées, la fonction

3. Alexandre Gefen, *L'Idée de littérature*, Paris, José Corti, 2021, p. 141.

4. Jean-Philippe Pierron, *Je est un nous*, Arles, Actes Sud (Mondes sauvages), 2021.

5. Pierre Vincclair, *Agir non agir*, Paris, José Corti (En lisant en écrivant), 2020.

6. Comme l'explique Jean-Michel Maulpoix sur son site (Jean-Michel Maulpoix, « Le lyrisme, histoire, formes et thématique... » [en ligne], *Jean-Michel Maulpoix & Cie* [https://www.maulpoix.net/lelyrisme.html]).

7. Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », dans Dominique Rabaté (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 151.

et la définition de la parole lyrique? Réciproquement, quelles ressources la tradition lyrique offre-t-elle pour faire face à la crise écologique? Poser ces questions nous conduira à montrer comment l'inscription de problématiques écologiques en littérature est loin d'être simplement thématique et qu'elle nous amène à reconsidérer nos idées de la littérature.

Deux projets écopoétiques

L'Écobiographie (Jean-Philippe Pierron)

Dans son essai *Je est un nous*, Pierron se fait le promoteur d'une pratique d'écriture qu'il nomme «écobiographie» et qui serait le récit poétique des expériences du sujet par lesquelles se révèle sa coappartenance à un environnement. L'écobiographie a la forme d'une autobiographie :

On connaît le pacte autobiographique qui lie l'auteur d'un récit à son texte. Avec ce texte il ne s'agit pas simplement d'une fiction, mais bien d'un témoignage. Il atteste un engagement de la texture de soi dans la chair du texte. De sorte que, dans ce texte, le lien du je qui énonce, qui écrit, et de celui qui le vit est constituant et continu. L'écobiographie élargit cette expérience. Elle intègre dans le récit de soi un plus que soi ouvert et offert aux capillarités du monde qui, sans qu'elles le destituent, le constituent⁸.

Il s'agit donc d'une écriture à la première personne qui ancre les contenus dans la présence d'un corps-énonciateur non fictif. Sa fin est moins esthétique qu'éthique puisque Pierron la conçoit comme une pratique de soi qui permettrait de mettre à jour l'appartenance du sujet au tissu relationnel dans lequel il est toujours plongé (en tant que vivant) mais qu'il refoule du fait de son conditionnement par une culture de la raison instrumentale, définitoire de la modernité selon l'auteur. Son essai cherche donc à «valoriser une approche d'écologie à la première personne invitant à une réforme du soi écologique par une compréhension renouvelée de nos liens avec la Terre⁹».

Cette réforme de soi en vue de corriger un détachement spirituel et rationnel qui, pathologiquement, couperait l'homme de ce qu'il est (un tissu de lien) n'est pas sans rappeler Rousseau, un des pères du lyrisme romantique de langue française, chez qui Pierron trouve un modèle d'articulation d'une écologie étatique (*Du contrat social*), d'une écologie de la formation citoyenne (*Émile*) et d'une écologie individuelle et intérieure – l'écobiographie du philosophe contemporain dont *Les Rêveries du promeneur solitaire* représenterait un exemple¹⁰. Elle s'inscrit également et, peut-être, principalement dans une

8. Jean-Philippe Pierron, *op. cit.*, p. 39.

9. *Ibid.*, p. 17.

10. *Ibid.*, p. 144-145.

filiation avec l'écologie profonde de Arne Naess auquel Pierron consacre un chapitre de son essai. En effet, pour le philosophe norvégien, le tissage du soi individuel avec le Soi total et non individuel de la nature constitue un horizon essentiel de l'écophilosophie¹¹. Et c'est bien ce tissage non égologique capable de déprenre le sujet humain de ses prétentions à la souveraineté et à l'exception que vise l'écobiographie¹².

Réforme de soi par une écriture autobiographique, l'écobiographie trouve de précieux modèles dans les récits de celles et ceux, philosophes ou écologues, qui thématisent le lien entre leur théorie et l'expérience structurante d'une appartenance au monde et rappellent que l'engagement écologique se fait toujours à partir d'un engagement intime dans un paysage singulier¹³, dans un écoumène qui pense à travers nous¹⁴ ou que ce peut être par la rencontre poignante ou terrifiante d'un regard animal que la pensée se cristallise¹⁵ : autant d'exemples d'un aménagement voire d'une correction radicale de l'énonciation philosophique qui se rêverait indépendante de l'existence biologique du philosophe.

Enfin, Jean-Philippe Pierron fait de cette pratique individuelle d'une énonciation consciente de ses attachements, quelque chose qui puisse être partagé dans des manières d'ateliers d'écriture. La conclusion de son essai « Tous écobigraphes » invite à une diffusion collective de ce type d'écriture et produit une série d'extraits d'écobiographies réalisées par des étudiants du master « Éthique, écologie et développement durable » de la Faculté de Philosophie de

11. Voir Arne Naess, *Une Écophilosophie pour la vie*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2017 p. 100 : « Les organismes sont des nœuds au sein du réseau ou du champ de la biosphère, où chaque être soutient avec l'autre des relations intrinsèques. Une relation intrinsèque entre deux choses A et B est telle que la relation appartient aux définitions ou aux constitutions fondamentales de A et de B, si bien qu'en l'absence de cette relation, A et B cessent d'être ce qu'ils sont. »

12. « Entre distinction et fusion, l'écobiographie explore une figure de l'humain ouverte à la prise en compte des diverses formes de vie et de monde organique ou inorganique qui le constituent en sa singularité, même si elle le destitue en sa souveraineté » (Jean-Philippe Pierron, *op. cit.*, p. 43).

13. Dans le chapitre consacré à Bachelard, Pierron montre comment le philosophe des sciences devint poéticien de la rêverie à travers un travail d'incarnation de sa pensée fondé notamment sur l'expérience première d'une sympathie avec le paysage du Vallage en Champagne (*ibid.*, p. 21-30).

14. Chez Aldo Leopold, le paysage de la montagne n'est plus un simple décor de l'autobiographie de l'écologue, mais un personnage à part entière qui pense à travers lui (*ibid.*, p. 47-55).

15. Ce sera ainsi le dernier regard d'une louve sur laquelle il vient de tirer qui conduira Aldo Leopold à la compréhension d'un ordre non anthropocentré, celui de la montagne, au sein duquel les intérêts humains ne peuvent s'harmoniser sans une réforme de la pensée (*id.*). Chez Val Plumwood, l'œil du crocodile qui l'attaqua, la rendant à sa qualité de chair comestible et à son statut de proie, la destitua de toute exceptionnalité humaine donnant à son écoféminisme une orientation radicalement opposée à tout anthropocentrisme (*ibid.*, p. 87-95).

l'Université Lyon III. L'annexe qui clôt le volume donne à lire les incitations données aux étudiants au cours de ces ateliers. On y lit notamment l'insistance sur la nécessité de trouver des lieux de partage de ce type de pratique¹⁶, insistance qui confirme l'horizon de tout le livre : donner à la réforme indissociablement éthique et poétique de soi des débouchés politiques et institutionnels¹⁷.

L'écobiographie se configure donc moins comme une autobiographie centrée sur l'histoire factuelle d'une existence que le partage d'une énonciation lyrique autobiographique qui dise et avive la sensibilité d'un sujet pris dans le tissu relationnel du vivant.

La sauvagerie du poème selon Pierre Vinclair

Agir non agir. Éléments pour une poésie de la résistance écologique a été publié en 2020 chez José Corti dans la collection « En lisant en écrivant », en même temps qu'un beau recueil de dizains, *La Sauvagerie*¹⁸, paru chez le même éditeur dans la collection « Biophilia » déjà mentionnée plus haut. Le premier texte est en quelque sorte un commentaire du travail mené dans le second et la coïncidence des deux publications a presque valeur de manifeste. Il est peut-être plus difficile de résumer les thèses présentées par Pierre Vinclair : elles sont à la fois nombreuses, complexes et très articulées et font suite aux réflexions menées un an plus tôt dans un autre essai, *Prise de vers*¹⁹, dans lequel le poète tentait de rendre compte de l'effort propre accompli, depuis 1870 environ, par une poésie réputée illisible.

En 2020, Pierre Vinclair part du constat de la sixième extinction de masse et du fait que celle-ci concerne tout le monde, chacune de nos activités, y compris la poésie²⁰. Mais, ajoute-t-il immédiatement, une prise de parole déclarative qui dénoncerait l'incurie des gouvernements en affirmant la nécessité d'une mobilisation générale est sans intérêt pour le poète. Cela n'aurait aucune efficacité, puisque personne ou presque n'écoute les poètes dans nos sociétés. Dès lors, ceux-ci peuvent-ils faire autre chose que pleurer et déplorer le triste sort de Gaïa ? C'est à cette question que l'essai répondra par l'affirmative : dans le

16. « Selon vous, que faudrait-il à notre société pour que les expériences écobiographiques y soient encouragées, facilitées et rendues publiques ? Puis-je identifier des acteurs sociaux ou politiques qui pourraient travailler et m'aider à concrétiser une telle initiative ? » (*Ibid.*, p. 156).

17. « Le défi est celui d'une invention pratique : inventer des lieux, des institutions, des dispositifs pour que ce bouleversement intime ait un avenir public. Il est de décrire les déplacements institutionnels qu'opère le partage pour soi, avec et pour les autres, de ses expériences écobiographiques » (*ibid.*, p. 150-151).

18. Pierre Vinclair, *La Sauvagerie*, Paris, José Corti (Biophilia), 2020.

19. Pierre Vinclair, *Prise de vers*, Sainte-Colombe-sur-Gand, La Rumeur libre, 2019.

20. Cf. Pierre Vinclair, *Agir non agir, op. cit.*, p. 12 : « La poésie est concernée au même titre que toutes les autres activités humaines. »

contexte de la crise écologique, la poésie peut déployer un effort de résistance qui relève de ses moyens propres si elle se fait tout à la fois (et ce sont les 7 chapitres qui scandent l'ouvrage) « sauvage », « totale », « tendue », « intéressante », « pensante », « collective » et « rituelle ».

Par « sauvage » (première caractéristique du poème), l'auteur entend « le fait que le poème ne réponde pas aux plans de l'esprit », qu'il soit « un corps, autrement dit une articulation mouvante d'éléments hétérogènes [...]. Quoique le fruit d'un artisanat humain, le poème (et sans doute l'art en général) réplique à l'humain la présence de son irréductible corps »²¹. La sauvagerie d'un texte impliquera ainsi sa résistance à toute synthèse herméneutique²². On retrouve ici, déjà présente dans *Prise de vers*, la revendication d'une illisibilité du poème. Cette illisibilité n'est pas une hermétique (puisqu'aucun sens occulte n'est crypté dans les arcanes du poème) : sa fonction est non seulement de soustraire une parcelle de discours aux calculs du logos mais encore d'incarner « la sauvagerie en général, au moment de l'extinction massive des espèces »²³.

Parce que Pierre Vinclair s'oppose au dogme de l'irreprésentabilité de la totalité et à la promotion du fragmentaire qui l'accompagne et dont l'auteur montre qu'elle peut être parfois plus totalitaire que l'élan d'une parole se présentant comme un tout à son lecteur²⁴, l'œuvre telle qu'il la conçoit peut en outre tenter de figurer le caractère systémique et total²⁵ (deuxième caractéristique) de la crise traversée, et devrait essayer d'incarner, notamment par le système complexe des poèmes à l'échelle du recueil, quelque chose de cette totalité que Lovelock a baptisé Gaïa et qui se trouve mise en danger par la crise globale que nous traversons. La dimension clairement utopique de l'idéal de sauvegarde que le poème cherche à atteindre définit ensuite sa *tension* (troisième caractéristique), l'effort presque tragique qu'il accomplit et qui fait l'*intérêt* (quatrième caractéristique) du drame en lequel il consiste : à savoir, la « lutte effective d'une puissance (humaine) d'énonciation et d'une puissance (inhumaine, animale peut-être) de désénonciation »²⁶. » C'est seulement en intéressant par la dramatisation d'un effort – fût-il utopique – que le poème peut

21. Guillaume Artous-Bouvet, Pierre Vinclair et Jean-Claude Pinson, « Poème et théorème : nouvelles pastorales poétiques » [en ligne], *Fabula-LhT*, n° 27 (2021) [<https://www.fabula.org/lht/27/pinsonvinclair.html>].

22. « Le poème apparaît moins comme une opération linguistique visant à réaliser un plan de l'esprit que comme un équilibre entre diverses logiques hétérogènes qui répondent à des enjeux qui ne se synthétisent pas » (Pierre Vinclair, *Agir non agir*, op. cit., p. 25).

23. *Ibid.*, p. 22.

24. *Ibid.*, p. 67-69.

25. Remobilisant ainsi l'analogie romantique de l'œuvre et de la totalité de la nature. Sur ce point voir Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1977, p. 186.

26. Guillaume Artous-Bouvet, Pierre Vinclair et Jean-Claude Pinson, *art. cit.*

espérer être une machine à *penser* sans concepts (cinquième caractéristique) et un levier pour reconfigurer les imaginaires dans une situation où l'avenir de la pensée doit chercher de nouvelles voies. Les contradictions de la crise écologique (comme celle entre les besoins vitaux et la destruction de la vie qu'ils engendrent) ne sont pas résolues dans le poème mais montées ensemble dans le recueil où elles font système et produisent de la pensée²⁷.

Ce travail de la pensée ne peut faire l'économie de passer par le collectif (sixième caractéristique et raison pour laquelle *La Sauvagerie* a impliqué une cinquantaine de poètes invités) :

Ce qui ne signifie pas que le livre ne puisse être, en même temps, personnel, voire lyrique. Mais nous savons qu'il est absurde de concevoir (selon la métaphysique du sujet qui irrigue depuis cinq cents ans tous les domaines de la pensée moderne, de la philosophie à l'économie, du droit à la littérature) le moi comme un sujet souverain aux goûts singuliers, indépendant des autres et plus encore des choses de la nature (qui se contenteraient de l'environner). Bien au contraire : ce que je sens, ce que je pense et ce que je suis est non seulement lié à ce que sont et pensent et sentent tous les autres, mais aussi aux êtres naturels auprès desquels j'ai grandi, aux lieux, aux cycles, aux échanges dans lesquels j'ai été pris, et de proche en proche à tout le système des systèmes qu'est Gaïa²⁸.

Enfin, l'effort de pensée collectif mis en mouvement par le recueil tend à instaurer une poésie *rituelle*, c'est-à-dire, une poésie qui invente et performe des valeurs communes, fussent-elles fragiles et fugaces comme le temps de la lecture²⁹ : La poésie sera rituelle si elle participe « d'un souci collectif et réglé pour ce qui vaut³⁰ ». Il y a là la clé de voûte du dispositif imaginé par Pierre Vinclair et ce qui en fait aussi l'originalité dans le champ de la poésie française

27. Pierre Vinclair, *Agir non agir*, op. cit., p. 154.

28. *Ibid.*, p. 183.

29. Dans *Vie du poème*, Pierre Vinclair revient sur cette dimension rituelle et en explicite l'événementialité fragile : « [Le poème et sa lecture sont] une cérémonie improvisée, dont l'enregistrement est confié aux lecteurs. Simplement, à la fin du corps à corps, au moment où on pourrait se graver dans le marbre enfin la vérité sur le réel (une vérité telle qu'elle devra avoir, pour l'humanité future, valeur de bible), le poème reprend ses billes et le sens nous file entre les doigts. Tout est à recommencer. En cela le poème nie le texte sacré : car il n'y a pas deux absolus. Ou bien l'être pour exister survit à la parole qui l'incarne, ou bien il n'existe que le temps où la parole le fait advenir. Ce qui implique non seulement que la poésie ne pourrait se mettre au service d'une religion, mais qu'elle ne saurait même être engagée – sauf si l'on veut dire par engagée qu'elle essaie de sauver le réel en téléchargeant, le temps de la lecture, les mondes 1 [celui des réalités physiques] et 2 [celui des événements psychologiques, perceptifs, subjectifs] dans un monde 3 fragile » (Pierre Vinclair, *Vie du poème*, Genève, Labor et Fides, 2021, p. 182-187).

30. Pierre Vinclair, *Agir non agir*, op. cit., p. 188.

des deux derniers siècles³¹. La ritualité en tant que performativité axiologique d'une parole partagée est l'horizon pratique du poème : y convergent toutes les caractéristiques précédemment définies.

Il est possible de voir dans un tel projet une manière de confiance lyrique *volontaire* en cela qu'il renoue aussi bien avec un chant de grande ampleur – multipliant ses objets et tentant d'en figurer une totalité – qu'avec une parole commune et célébrante qui dit sans dogmatisme la valeur fragile du vivant selon la parole réglée d'un rituel à la performativité labile.

Critiques du solipsisme rationaliste

Critique lyrique du solipsisme rationaliste et résistance à l'exclusion rationnelle du vivant

Une des convergences plus évidentes de ces deux projets consiste en ce qu'ils s'opposent à une forme de rationalité dont la figure de Descartes (comme souvent) est le symbole. En cela, ils s'inscrivent nettement dans la perspective d'une écocritique qui, selon les termes d'Alexandre Gefen, « caresse le rêve d'un rapport intégré et renouvelé à la nature et [...] vise à la sauver de l'homme, son prédateur, en proposant contre les discours techno-scientifiques une autre parole, d'ordre artistique³² ».

Lisons d'abord ce qu'écrit Jean-Philippe Pierron à ce propos :

Le cogito cartésien ne peut avoir d'écobiographie puisqu'il suspend tout ce qui le relie et le soutient. [...] Descartes prend pour point de départ de sa pensée la proposition « Je pense donc je suis ». Le choix de ce point de départ le conduit irrémédiablement sur la voie de l'abstraction. De cet acte de pensée fictif et sans contenu, il n'est pas possible de déduire une proposition sur les rapports de l'homme avec lui-même et avec l'univers. En réalité, la donnée la plus importante de la pensée a un contenu. Penser signifie penser quelque chose. La donnée la plus immédiate de la pensée humaine se formule ainsi : Je suis vie qui veut vivre. C'est comme volonté de vie entourée de volontés de vie que l'homme se conçoit lui-même chaque fois qu'il médite sur lui-même et sur le monde qui l'entoure. Le soi de l'écobiographie n'est ni un soi autarcique qui s'extrait du monde qu'il

31. « C'est singulièrement ce qui nous manque pour sortir de la catastrophe écologique. Cette dimension, la plus éloignée de la poésie des cent cinquante dernières années mais la plus cruciale du dispositif que j'appelle de mes vœux, est ce qui dans le poème relève du « rituel ». Si nous ne sommes pas dans une société sans rituels (qu'on pense au baccalauréat, au mariage, aux soldes), la poésie en semble singulièrement dépourvue. Or non seulement cela n'a pas toujours été le cas, mais le poème se trouve justement être ce qui nous reste de la parole chamanique, et de la promesse d'une puissance performative de la parole. Il nous faut maintenant trouver comment la réactiver » (Guillaume Artous-Bouvet, Pierre Vinclair et Jean-Claude Pinson, *art. cit.*).

32. Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 140.

regarderait du dehors pour en faire un objet de représentations, ni un soi perdu dans une fusion, qui disparaîtrait dans le flux des sensations qui l'envahissent. C'est un soi relationnel incarné qui sent de façon irremplaçable, effectivement parce qu'affectivement, le monde environnant primordial. Il laisse une place à l'autre, à tous les autres, dans son être³³.

La critique opposée à Descartes s'attaque donc ici à l'abstraction relationnelle dans laquelle l'auteur des *Méditations* situerait l'exercice de la raison. Il semble qu'elle soit ainsi très voisine dans ses conséquences de l'ontologie relationnelle qu'un Arne Naess oppose à la « conception atomiste, inspirée par l'ontologie galiléenne³⁴ » selon laquelle la réalité serait « un vaste supermarché garni de choses individuelles reliées extrinsèquement³⁵. »

Pierre Vincclair partage sans doute les grandes lignes de cette définition interrelationnelle du sujet³⁶ mais pour sa part, c'est surtout aux implications du projet de « se rendre comme maître et possesseur de la nature³⁷ » qu'il s'en prend. Bien qu'il y ait loin de cette simple formule issue d'un traité philosophique à son application politique et technique, le poète rappelle qu'elle n'en reste pas moins « la conséquence d'une métaphysique qui considère comme relevant d'essences hétérogènes l'esprit d'un côté, et la matière de l'autre », métaphysique selon laquelle « l'être pourvu de raison a le droit de disposer comme il le souhaite des êtres qui n'en sont pas pourvus »³⁸. Et de poursuivre :

De nombreux philosophes, parmi lesquels Jacques Derrida ou Philippe Descola (et avant eux Nietzsche) ont montré que la rationalité que nous nous prêtons est d'abord une construction (et non une donnée naturelle) rhétorique, qui sert notamment à justifier une prise de pouvoir sur ce qui n'en serait pas doté. La volonté de vérité (pour le dire avec Nietzsche), le phallologocentrisme (avec Derrida), ou le Naturalisme (de Descola) relèvent d'abord d'un assaut fait sur les corps vivants³⁹.

33. Jean-Philippe Pierron, *op. cit.*, p. 75.

34. François Yerly-Brault, « De l'ontologie au politique. Une philosophie écocentrée », dans Arne Naess, *L'Écologie profonde*, Presses universitaires de France, 2021, p. 59.

35. Arne Naess, « Ecosophy and Gestalt Ontology », *The Trumpeter*, vol. 6, n° 4 (1989), p. 136 ; cité par François Yerly-Brault (*id.*).

36. Voir Pierre Vincclair, *Agir non agir, op. cit.*, p. 185 : « Nous savons qu'il est absurde de concevoir (selon la métaphysique du sujet qui irrigue depuis cinq cents ans tous les domaines de la pensée moderne, de la philosophie à l'économie, du droit à la littérature) le moi comme un sujet souverain aux goûts singuliers, indépendant des autres et plus encore des choses de la nature (qui se contenteraient de l'environner). Bien au contraire : ce que je sens, ce que je pense et ce que je suis est non seulement lié à ce que sont et pensent et sentent tous les autres, mais aussi aux êtres naturels auprès desquels j'ai grandi, aux lieux, aux cycles, aux échanges dans lesquels j'ai été pris, et de proche en proche à tout le système des systèmes qu'est Gaïa. »

37. René Descartes, *Discours de la méthode*, sixième partie, 1637.

38. *Ibid.*, p. 93.

39. *Ibid.*, p. 93-94.

Si la rationalité est ici mise en cause, c'est en raison des jeux de pouvoir et d'exclusion que sa rhétorique autorise. « L'écologie, en ce sens, ne peut être seulement scientifique. Il y a en elle une aspiration à sortir de la rhétorique de la rationalité⁴⁰ », aspiration dont l'auteur confie l'accomplissement à une écriture poétique à la fois sauvage et rituelle comme nous l'avons vu.

Les deux auteurs se rejoignent donc dans la critique d'une rationalité coupable ici d'instituer la fiction d'une pensée désincarnée, détachée et solipsiste, là de fonder sur une métaphysique rhétoriquement perverse une dangereuse domination du vivant. Corollaire d'une telle critique, une même attention au sauvage comme à ce qui échappe au calcul de la raison et qu'il revient à l'écriture poétique de prendre en charge. Central chez Pierre Vincclair (*cf. supra*), cet aspect n'est pas absent de *Je est un nous*. Après avoir donné une belle citation de l'ouvrage de Virginie Maris, *La Part sauvage du monde. Penser la nature dans l'Anthropocène*⁴¹, Jean-Philippe Pierron écrit : « Ce qu'engage une écobio-graphie : se laisser travailler corporellement et affectivement par la part du sauvage en soi. Se laisser façonner par la puissance vitale de l'*eros* en nous, laquelle se refuse à cette puissance thanatocratique voulant tout contrôler et domestiquer⁴². »

Une rationalité modérée par des dispositifs génériques hybrides

Sans doute cette critique de la raison, s'effectuant elle-même dans un genre discursif, l'essai, qui fait partiellement siennes les normes et les procédures du discours rationnel, ne verse pas dans l'irrationalisme. Il s'agit moins de refuser à la raison toute voix au chapitre que de l'« amender⁴³ », d'en modérer les prétentions et de la contraindre à composer avec d'autres formes discursives, d'autres rhétoriques qui lui résistent et la réorientent, d'en faire en somme une modalité parmi d'autres de la circulation du sens au sein des collectifs. Chez Jean-Philippe Pierron, cela passe par la composition d'un livre relativement hybride dans lequel s'alternent des « Contrepoints » dédiés aux liens entre l'éco-

40. *Ibid.*, p. 95.

41. Virginie Maris, *La Part sauvage du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

42. Voir sur ce point Jean-Philippe Pierron, *op. cit.*, p. 99 et plus généralement tout le chapitre 4 intitulé « Le Sauvage ordinaire », *ibid.*, p. 97-107.

43. Pierre Vincclair, *Agir non agir*, *op. cit.*, p. 215 : « J'ai du mal à accorder que les morts vivent quelque part et nous entendent, je crois que la matière seule existe et qu'il n'y a pas d'esprits vibrionnant dans les totems. Je n'ai jamais prié. Mais c'est justement parce qu'elle a su avoir prise sur ce qui existe (en ce sens donc elle est vraie) que la rationalité naturaliste a ouvert le chemin pour tout saccager. Nous pouvons en être les disciples, il faut maintenant pourtant apprendre à la critiquer. À nous battre contre elle, à l'amender. À faire revenir par la fenêtre la ribambelle de créatures poussées par la porte. Le poème, qui (avec ses invocations et ses rêves recyclés) est le reste, dans nos cultures, des anciennes pratiques culturelles, a ce rôle. À quoi bon la poésie ? Voilà, à ça. »

biographie et la théorie singulière de penseurs et penseuses incontournables de l'écologie au vingtième siècle, et des chapitres tantôt autobiographiques, tantôt théoriques. Ainsi, dans une très belle séquence du chapitre 3 « J'ai mal ou Job le fils de la terre », le philosophe évoque le souvenir douloureux des derniers jours de sa mère, malade et alitée dans une chambre d'hôpital. Le texte raconte l'intrusion d'une sauterelle dans cet espace aseptisé, le geste automatique de l'enfant pour la jeter par la fenêtre, geste aussitôt arrêté par sa mère qui trouve en la présence de cet animal une sorte de joie. Vient ensuite un parallélisme entre cette scène et les chapitres XXXVIII-XLI du livre de Job où le philosophe trouve une même « louange [appelée] par les créatures vivantes, ces créatures desquelles Job souffrant fait pourtant partie mais que sa souffrance lui a fait occulter⁴⁴ ». Le parallélisme permet d'articuler alors un discours éthique sur l'appartenance au vivant qui, s'il commence à se dire à la première personne, a bien une portée générale et se conclut sur une énonciation collective qui se construit en référence au partage du texte biblique :

De fait quand je regarde ou me laisse regarder par cette bête, ou la bestiole sauterelle, comme née du premier matin du monde et qui me rejoint aujourd'hui, je me dis, ivre du vertige que procure le temps géologique : combien de millions d'années de vitalité et de lutte contre la souffrance pour qu'elle ait pu venir jusqu'à moi ? [...] De telles interrogations offrent une place à tout vivant dans la vaste histoire des vivants. Nul n'en est exclu parce que nul n'a à la mériter. Elle est donnée. [...] Nous pouvions croire que le monde était contre nous ; nous n'étions simplement, mais difficilement, pas avec lui parce que nous ne nous sentions pas exister⁴⁵.

Il est frappant de constater comment ici l'épanchement autobiographique, pudique et contenu, mobilise, d'une part, des référents culturels communs et, accompli, d'autre part, un va-et-vient entre récit personnel et catégorisation articulant ainsi un discours surplombant de critique du naturalisme. Les moments de lyrisme sentimental s'accompagnent donc d'une dynamique de partage culturel et s'inscrivent dans la progression argumentative d'une réflexion théorique sur les manières de penser les rapports du sujet à la question écologique.

Chez Pierre Vincclair, il revient au diptyque des publications – *La Sauvagerie* d'un côté, écriture sauvage, et *Agir non agir* de l'autre – de mener à bien une entreprise critique interne au discours théorique et une pratique du poème qui performe une sauvagerie que la théorie désigne sans pouvoir l'incarner.

44. Jean-Philippe Pierron, *op. cit.*, p. 81.

45. *Ibid.*, p. 83-84.

Quel statut donner aux divergences qui distinguent les deux œuvres?

Deux poétiques que tout oppose...

En dépit de ces proximités, la différence des deux projets est évidente. Elle apparaît déjà dans les différences d'accent que nous venons de souligner. En caricaturant sans doute un peu⁴⁶, il est possible d'affirmer que ces oppositions découlent des priorités propres à chacun de ces projets et de leurs présupposés. Chez Jean-Philippe Pierron, ce qui est prioritaire, c'est la restauration et la révélation des relations du sujet avec son environnement sur fond d'une ontologie relationnelle proche des positions de l'écologie profonde. Pour Pierre Vinclair, la première chose à faire est de résister à un *logos* impérialiste et de lui soustraire des parcelles de discours (des poèmes). Le poète affirme alors un autre principe ontologique: la sauvagerie conçue non comme représentation naïve depuis une rhétorique prétendument civilisée mais comme ce qui est *en soi* sauvage au sens où il ne doit véritablement pas son développement à des médiations conceptuelles concrétisées par des actions techniques⁴⁷. Les effets attendus de l'écriture sont donc fort différents: explicitation et représentation des appartenances du sujet ici, là l'incarnation en acte d'un au-delà sauvage de la nature et de la culture. La nature même des dispositifs mis en place (séparation éditorialement nette – en apparence⁴⁸ – de l'essai et du poème chez l'un; hybridation du discours propositionnel et de l'écriture autobiographique chez l'autre) en témoigne. Ou pourrait thématiser cette différence de bien des manières car elle recoupe sans doute un certain nombre d'oppositions: lisibilité de l'écobiographie et absence de synthèse herméneutique rendant compte du poème, écriture de la représentation et écriture performative, lyrisme naïf et lyrisme critique.

De fait, si le poème de Pierre Vinclair se pense et se constitue comme un refuge pour la sauvagerie du vivant et comme une dramatisation des rapports entre sauvagerie et signification, s'il peut aussi, à l'instar de ce que se propose d'accomplir Jean-Philippe Pierron, raviver les liens d'interdépendance du sujet, ce n'est pas sur le mode de l'explicitation qu'il le fait. Là où chez le philosophe, la parole porte un propos et se définit donc surtout par sa dimension

46. Caricature sans doute en effet, dans la mesure où le projet de Pierre Vinclair engage dans son acte une refonte des relations et une représentation des interdépendances du vivant.

47. Pierre Vinclair, *Agir non agir*, op. cit., p. 22.

48. En apparence en effet, puisque *La Sauvagerie* intègre dans le cours de ses dizains un certain nombre de textes qui font du poème réflexif une théorie poétique en acte, comme autant de boussoles et de pistes de lectures disséminées dans le recueil. Par exemple, le dizain 315 évoque, d'après Florence Goyet, la machine textuelle comme machine à penser sans concept, perspective à laquelle l'essai consacre tout un chapitre; le poème 142 dit la place du poème entre silence sauvage et prise en charge de l'extinction des espèces souffrantes; etc. (Florence Goyet, *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006).

propositionnelle, le poète voit dans le poème un corps où s'articulent de façon non résolutoire une diversité de logiques concurrentes voire divergentes : ces logiques sont référentielles, pragmatiques, phoniques, syntaxiques, textuelles et culturelles et « le poème apparaît alors moins comme une opération linguistique visant à réaliser un plan de l'esprit (comme peut l'être un discours), que comme un équilibre entre diverses logiques hétérogènes qui répondent à des enjeux qui ne synthétisent pas⁴⁹ ». Comme l'écrit Pierre Vinclair,

le poème est le drame du dire : cette proposition simple signifie que s'y affrontent au moins deux forces. Je les identifierai ainsi : l'une d'*énonciation* (que le poème partage avec tous les morceaux d'élocution, qu'ils relèvent de la conversation courante, de la philosophie, de l'histoire drôle ou du reportage journalistique : quelque chose essaie de s'y dire) ; l'autre de *désénonciation*. Par ce mot, il faut entendre le refus ou l'empêchement du dire : une force négatrice, qui s'attaque à l'énonciation, la conteste, la désintègre, essaie de la rendre impossible. Le drame du poème, c'est l'aventure du petit chaperon rouge de l'énonciation qui rencontre le loup de la désénonciation. Ou, pour le dire autrement : le poème est une cage. À l'intérieur s'affrontent un député en costume bleu et un black block à capuche⁵⁰.

À l'ontologie du sauvage s'articule donc une description des ressources non convergentes du poème qui devront la prendre en charge par le biais d'une dramatisation d'une résistance à / de l'énonciation. En ce sens, le lyrisme volontaire de Pierre Vinclair, s'il renoue avec le chant et son ampleur totale, n'en reste pas moins un lyrisme critique qui travaille et développe une conscience aiguë de sa constitution formelle, de ses limites et de sa fragilité. L'originalité de la position proposée par Vinclair tient sans doute au fait qu'il réclame par sa pratique l'opposition schématique entre le nihilisme formaliste d'une poésie trop consciente d'elle-même et la naïveté a-critique qui constituerait l'héritage indiscuté d'un lyrisme ingénu⁵¹. Si le lyrisme de *La Sauvagerie* peut résister, c'est parce qu'il tient ensemble l'exigence critique de la réflexivité et l'élan d'un effort utopique.

De manière bien différente, chez Jean-Philippe Pierron, le projet écobio-graphique ne se dote visiblement d'aucun dispositif critique sur le plan de l'écriture⁵². Il y a, en effet, dans *Je est un nous*, une certaine confiance dans le langage. Même si, dans cet essai, l'écriture à la première personne accompagne et prépare une critique de nature aussi théorique, on peut la qualifier de lyrique dans le sens que Vinclair attribue à ce terme dans *Agir non agir* :

49. Pierre Vinclair, *Agir non agir*, op. cit., p. 25.

50. *Ibid.*, p. 125.

51. *Ibid.*, p. 69.

52. Il est significatif, de ce point de vue, que son héritage en termes de poétique soit celui de la critique thématique et en particulier celle de Bachelard à qui est consacré le premier « contrepoint » de l'essai. Voir Jean-Philippe Pierron, op. cit., p. 21-30.

[L]e souffle du sens y triomphe de la résistance que lui opposent les personnages du langage [les différentes logiques constitutives du texte *cf. supra*], qui n'apparaissent que comme des adjuvants. Si lyrique tend habituellement à désigner la tonalité subjective d'un poème, c'est que le sujet est en effet un réservoir de sens massif, capable de déverser une puissance énonciative immense, à même de submerger tout le personnel qu'elle rencontrera sur son passage. Pas besoin qu'un poème parle d'amour pour être lyrique : il suffit qu'il soit conçu comme un lieu d'*expression* (d'une idée, d'une émotion, d'une expérience, d'un engagement)⁵³.

La puissance des liens d'appartenance s'exprime ainsi chez Pierron dans une écriture de soi transparente, non réflexive, qui maintient, sauve de toute attaque, la fluidité d'un discours sans jamais produire les obstacles d'une insignifiance ou d'une opacité. Si de tels obstacles sont parfois présents comme thèmes (l'expérience intime de la sauvagerie au-delà du concept par exemple), ils ne constituent jamais une expérience du lecteur de l'écobiographie.

Pour le dire autrement, si, dans *Je est un nous*, un lyrisme naïf, non-critique, se fait l'opérateur d'une réforme et d'une critique des formes de subjectivité impliquées par le naturalisme de la raison abstraite, chez Pierre Vinclair, il appartient à un lyrisme empêché et luttant, élément parmi d'autres d'un drame de l'énonciation complexe et irréductible, d'opérer une critique non seulement du discours rationnel et de la rhétorique naturaliste, mais peut-être plus généralement de toute discursivité propositionnelle et a-problématique qui prétendrait à une élucidation impérialiste du monde par la signification.

... ou deux modes d'écriture relevant d'un même paradigme ?

Au terme de cette mise en regard de deux pratiques de résistance à la crise écologique par l'écriture, il semblerait que nous soyons reconduits à une opposition somme toute classique entre, d'un côté, la poétique mimétique d'un lyrisme a-critique (celle de Jean-Philippe Pierron) et, de l'autre, une poétique performative (chez Pierre Vinclair). Présentation *versus* représentation : on sait combien le champ de la théorie littéraire des 200 dernières années doit à ces deux épouvantails qui se regardent en chien de faïence. On sait aussi comment l'opposition conditionne les jugements que l'on peut porter sur les œuvres, comment elle tend à les hiérarchiser. Pourtant l'expression d'un jugement (esthétique, théorique, axiologique ?) fondé sur cette opposition manquerait sans doute ce dont il s'agit. En effet, la perspective écologique dans laquelle elles s'inscrivent les situe sur un plan qui dépasse et englobe celui de la littérature et nous conduit à limiter plus radicalement encore la portée des oppositions

53. Pierre Vinclair, *Agir non agir*, *op. cit.*, p. 130.

traditionnellement frontales qui organisent encore aujourd'hui le champ de la théorie littéraire.

Non que la communauté d'une visée écologique de l'écriture doive aplatir les différences importantes qui distinguent les projets respectifs de chacun des auteurs, mais il me semble que l'engagement que porte une telle visée implique des définitions de l'écriture et de la littérature fondées sur une reconnaissance de leur matérialité, de leur contingence et de leur adhérence à une vie singulière. En un sens, Jean-Philippe Pierron et Pierre Vinclair souscrivent plus ou moins implicitement à une théorie non créationniste, à une définition non artificialiste de l'écriture : ni l'écobiographie ni le poème ne sont un empire dans un empire ; ils se constituent comme expérience et dans la continuité d'une expérience qui est d'abord celle d'un vivant.

Cela passe chez Pierre Vinclair par une définition non-logique de la forme conçue, dans le sillage de l'esthétique de John Dewey, comme « une organisation des énergies de l'expérience⁵⁴ ». En effet, chez Dewey, l'œuvre d'art est la construction d'une expérience complète à partir de l'interaction de conditions et d'énergies à la fois organiques et issues de l'environnement⁵⁵. Il n'y a donc pas de « coupure » symbolique mais une continuité de la vie et du faire humain. Et le poème de Pierre Vinclair, en tant qu'effort, tension, résistance (voir *supra*) se définit comme une expérience qui prend place dans le cours des expériences communes. L'essai qui viendra après *Agir non agir*, *Vie du poème* (titre dans lequel la « vie » est loin d'être une simple métaphore) retracera l'histoire de l'ontogénèse de l'expérience du poème ; il soulignera un même refus « moderniste » de faire du poème une activité séparée de la vie qui consisterait « à orner par un recours à une rhétorique traditionnelle des discours idéalistes et édifiants⁵⁶ ».

Chez Jean-Philippe Pierron, la mobilisation des ressources énonciatives de l'autobiographie ancre la représentation et l'explicitation propositionnelle des appartenances du sujet dans l'expérience même. Le pacte autobiographique implique non seulement la non-fiction du récit mais il stipule également l'ancrage de celui-ci dans l'expérience du sujet qui s'énonce. La mimésis qu'elle implique est indissociable d'un acte d'énonciation qui lui donne sens. Ses contenus sont indexés aux circonstances d'un corps et d'un contexte. Et l'on peut donc affirmer que la mimésis autobiographique a lieu, sans solution de continuité, dans le courant d'une expérience qu'elle transforme en retour. Représentation ancrée, elle fait corps avec la vie qu'elle raconte et qui la produit au point de devenir un processus de cette vie même autant, voire plus, que sa représentation. En tant qu'autobiographie, l'écobiographie postule donc

54. Pierre Vinclair, *Prise de vers*, *op. cit.*, p. 59.

55. John Dewey, *L'art comme expérience* [*Art as Experience*], traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard (Folio essais), 2010 [1934], p. 125.

56. Pierre Vinclair, *Agir non agir*, *op. cit.*, p. 178.

un lien ontogénétique non refoulé avec l'existence qu'elle raconte et de qui la raconte puisque « la nature n'est pas ce dont on s'extrait et que l'on extrait, parce qu'on en vit⁵⁷ ».

Aussi opposer l'écobiographie et la poésie sauvage semble superflu, voire contreproductif. Malgré l'opposition nette de leur poétique respective sur l'échiquier littéraire, ces deux pratiques sont à penser moins selon une opposition que selon un même paradigme anthropologique qui balaye l'échiquier d'un revers de la main. Dans cette perspective, les formes de lyrisme que ces pratiques inventent (naïf chez Jean-Philippe Pierron et par là-même critique d'un isolement fictif du sujet rationnel ; réflexif, critique et chanté dans la poésie rituelle inventée dans l'arche écologique de Pierre Vincclair) peuvent être définies par leur visée pragmatique (indissociable de leurs effets esthétiques supposés) et être considérées comme des formes d'expérience (plutôt que comme des formes littéraires) accordées entre elles sur le plan immanent des fins du vivant, auquel toutes deux n'ont de cesse de rappeler leur appartenance.

Références

- ARTOUS-BOUVET, Guillaume, Pierre VINCLAIR et Jean-Claude PINSON, « Poème et théorème : nouvelles pastorales poétiques » [en ligne], *Fabula-LhT*, n° 27 (2021) [<https://www.fabula.org/lht/27/pinsonvincclair.html>].
- DEWEY, John, *L'art comme expérience* [*Art as Experience*], traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard (Folio essais), 2010 [1934].
- GEFEN, Alexandre, *L'Idée de littérature*, Paris, José Corti, 2021.
- GOYET, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- MARIS, Virginie, *La Part sauvage du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier », dans Dominique RABATÉ (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 1996, p. 147-160.
- , « Le lyrisme, histoire, formes et thématique... » [en ligne], *Jean-Michel Maulpoix & Cie* [<https://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>].
- NAESS, Arne, *Une Écosophie pour la vie*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2017.
- , « Ecosophy and Gestalt Ontology », *The Trumpeter*, vol. 6, n° 4 (1989), p. 134-137.
- NOYON, Rémi, « Antoine Desjardins, prix du roman d'écologie 2022 » [en ligne], *Le Nouvel Observateur*, 12 avril 2022 [[https://www.nouvelobs.com/idees/20220412.OBS57044/on-m-a-dit-que-j-avais-trop-de-personnages-lambda-antoine-desjardins-prix-du-roman-d-ecologie-2022.html#:~:text=Ce%20premier%20livre%20du%20jeune,litt%C3%A9raire%20%C2%BB%20\(voir%20encadr%C3%A9\).\]](https://www.nouvelobs.com/idees/20220412.OBS57044/on-m-a-dit-que-j-avais-trop-de-personnages-lambda-antoine-desjardins-prix-du-roman-d-ecologie-2022.html#:~:text=Ce%20premier%20livre%20du%20jeune,litt%C3%A9raire%20%C2%BB%20(voir%20encadr%C3%A9).)].
- PIERRON, Jean-Philippe, *Je est un nous*, Arles, Actes Sud (Mondes sauvages), 2021.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1977.

57. Jean-Philippe Pierron, *op. cit.*, p. 43.

VINCLAIR, Pierre, *Vie du poème*, Genève, Labor et Fides, 2021.

—, *Agir non agir*, Paris, José Corti (En lisant en écrivant), 2020.

—, *La Sauvagerie*, Paris, José Corti (Biophilia), 2020.

—, *Prise de vers*, Sainte-Colombe-sur-Gand, La Rumeur libre, 2019.

YERLY-BRAULT, François, « De l'ontologie au politique. Une philosophie écocentrée », dans Arne NAESS, *L'Écologie profonde*, Presses universitaires de France, 2021, p. 43-80.



L'essai lyrique : une question de genre ? *The Glass Essay* de Anne Carson et *Citizen* de Claudia Rankine

MATILDE MANARA

« I'm not very interested in poetry at a time like this »,
I said, suggesting she was focused on petty
personal concerns at a moment of historical unrest.
« Tomorrow is the election » I said, as though
she might have forgotten.

Ben Lerner, *Leaving the Atocha Station*

Entre hommage et outrage à la tradition poétique

Ici et là-bas est un récit de David Foster Wallace publié dans le recueil *La Fille aux cheveux étranges*. Il raconte l'histoire de Bruce, un jeune chercheur dont la thèse de fin d'études consiste en un « poème épique sur les systèmes de variables dans les transferts d'énergie et d'information¹ ». Obsédé par le rêve de devenir le premier poète de l'hypermodernité, Bruce maintient que « l'art qu'est la littérature va devenir de plus en plus mathématique et technique au fil du temps² » et cherche à persuader son ex-petite-amie que « les mots, en tant que "signifiants corrélatifs", sont en train de s'étioler³ » pour céder la place à

un nouvel âge et une nouvelle compréhension de la beauté comme champ, non comme lieu. Plus de concepts à objet unique, de contemplations, d'haleine de trèfle frais, de sursauts de corsage, plus d'histoires vues comme des symboles, des colosses [...]. Plus de qualités. Plus de métaphores. Nombres de Gödel, grammaires décontextualisées, automates finis, fonctions de corrélations et spectres. [...] J'avoue me voir comme un esthète de l'*ici* froid, neuf, bon, véritable et impeccable. Aussi divers qu'un poisson, morphiquement dense : des œuvres dont la forme, la

1. David Foster Wallace, « Ici et là-bas », *La Fille avec les cheveux étranges* [*Girl with Curious Hair*], traduit de l'anglais par Charles Recoursé, Vauvert, Éditions Au diable Vauvert, 2010 [1988], p. 200.

2. *Id.*

3. *Id.*

dimension, le caractère et les implications peuvent s'étendre à partir d'une simple relation structure et d'un critère de fonction⁴.

Le projet de systématisation dont Bruce se veut le héraut n'est qu'une version 2.0 de l'entreprise structuraliste, en ce qu'elle défendait à la fois l'autonomie (« la beauté glacée de la signification parfaite ») et la disparition (« Il disait qu'une époque meurt et qu'il entend ses rôles »⁵) de la sphère du poétique. Et en effet, comme ses prédécesseurs, le jeune chercheur va faire face à l'impossibilité de réduire le monde à un « Ici » sans « là-bas », autrement dit, à un ensemble de rapports prévisibles et déchiffrables de manière univoque. Le sentiment de paix apporté par la certitude qu'un jour « le sens sera nettoyé⁶ » se heurtera bientôt au désarroi d'être devant un ciel « plein de nuages qui, vus du sol, prennent la forme de divers symboles d'algèbre et subissent des manipulations qu'[on] ne dirige ni ne comprend⁷ ».

Malgré son génie, le protagoniste du récit de Foster Wallace ne se rend pas compte que, au lieu de s'éteindre au profit de discours moins vagues ou moins subjectifs, la poésie réémerge souvent là où nous ne nous attendrions pas nécessairement à la voir. Tout aussi critiques que Bruce à l'égard de leur manque d'objectivité, certains poètes du xx^e et xxi^e siècles continuent de recourir aux marqueurs du genre lyrique pour donner une portée universelle à leur vécu individuel. Bien qu'ils n'aient pas le désir de s'inscrire dans une tradition qu'ils considéreraient illustre, ils se servent toutefois du langage et des formes propres à ce genre avec le but d'en critiquer la légitimité. Au lieu de remplacer les prétendues impuretés du lyrisme avec la clarté de l'algèbre, ils s'interrogent sur la possibilité qu'un discours en apparence partiel et imprécis véhicule une forme de connaissance globale et précise du monde. Le questionnement sur la portée cognitive du poème et la remise en cause des frontières qui le séparent des autres discours n'a donc chez eux pas pour but de parvenir à un classement des genres littéraires procédant par hiérarchies allant du plus subjectif au plus objectif, mais de réfléchir à la manière dont d'autres catégories – parmi lesquelles, la classe, la race, l'âge ou le sexe – règlent l'organisation de notre expérience.

Depuis les années 1990, on désigne par « *lyric essay* » (ou « essai lyrique ») un type de prose ou prosimètre aux sujets variés : l'amour, le deuil, la mémoire, mais aussi la question féminine, les discriminations raciales ou la réflexion sur l'écologie. Dans le traitement de tels sujets, c'est la dimension expressive du discours qui prévaut sur la dimension explicative. Il en résulte que les essais

4. *Ibid.*, p. 201.

5. *Ibid.*, p. 203.

6. *Ibid.*, p. 200.

7. *Ibid.*, p. 214.

lyriques sont généralement reconduits au domaine de la littérature non-fictionnelle⁸. Catégorie éditoriale avant théorique, cette dernière ne contribue pas moins à troubler tout classement des genres littéraires fondé sur la séparation de l'écriture prétendument subjective d'avec celle prétendument objective⁹. En 1997, dans la préface à un numéro de la *Seneca Review* entièrement consacré à l'étude de cette forme hybride, John D'Agatha et Deborah Tall maintiennent en fait que les aspects principaux permettant de relier l'essai lyrique aux deux traditions génériques dont il est issu consisteraient, d'une part, dans la densité de « [s]a mise en forme » et, d'autre part, dans son « désir de se confronter aux événements¹⁰ ». La jonction entre ces deux éléments serait assurée par la présence du « Je », qui servirait de marqueur à la fois de l'authenticité (lyrisme) et de l'autorité (essayisme) du discours¹¹.

Parmi les essais lyriques les plus représentatifs on trouve *Dictée* (1982) de Theresa Hak Kyung Cha, *The Glass Essay* (1995) de Anne Carson, *Awkward. A Detour* (2007) de Mary Cappello, *Bluets* (2009) de Maggie Nelson et *Citizen. An American Lyric* (2014) de Claudia Rankine. Les autrices de ces travaux se

8. Au sujet de la non-fiction en tant que catégorie éditoriale plutôt que générique voir Chris Anderson (dir.), *Literary Nonfictions. Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989, et plus récemment Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.

9. On songe notamment au travail de systématisation proposé par Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires*. Prenant acte que le classement issu du romantisme est à tout le moins insatisfaisant, Hamburger réorganise la triade générique à partir de deux (et non plus de trois) catégories: le lyrique, marqué par le caractère « originaire » de l'énonciation, prononcée à la première personne du singulier par un « Je » qu'on identifie d'emblée avec la personne biographique de l'auteur; et la fiction, comprenant tous les textes dans lesquels l'énonciation ne garde pas trace de ses origines vécues. Cette nouvelle répartition se fonde sur l'idée que l'œuvre lyrique se compose d'« énoncés de réalité »: son sujet se revendiquant comme authentique, il est possible de référer ce qu'il dit à des repères temporels et spatiaux, ainsi que de lui attribuer un statut auquel les personnages du roman ou ceux du drame ne peuvent pas s'élever. Contrairement au modèle romantique, ce qui rend le « Je » lyrique « originaire » ce n'est donc pas la correspondance exacte de ses paroles avec l'expérience vécue par l'auteur. Celles-ci peuvent être fictives, mais son énonciateur ne le sera pas pour autant. C'est par un processus d'identification logique et non pas psychologique que le lecteur est amené à faire coïncider la première personne qui s'exprime dans le texte avec celle qui l'a écrit (Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [*Die Logik der Dichtung*], traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Éditions du Seuil, 1986 [1968]).

10. « *The lyric essay partakes of them poem in its density and shapeliness, its distillation of ideas and musicality of language [...]. It partakes in the essay in its overt desire to engage with facts, melding its allegiance to the actual with its passion for imaginative form* » (John D'Agatha et Deborah Tall, « The Lyric Essay » [en ligne], *Seneca Review*, vol. 27, n° 2 [1997] [<https://www.hws.edu/senecareview/lyricessay.aspx>]).

11. Dans le prolongement de la réflexion adornienne sur l'essai, Guido Mattia Gallerani a proposé à cet égard de remplacer l'étiquette de « *lyric essay* » par celle de « pseudo-essai » (Guido Mattia Gallerani, *Pseudo-saggi*, Milan, Morellini, 2019, p. 190-193).

proposent de réfléchir au bien-fondé des critères à l'aide desquels nous effectuons ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible¹² ». À certaines différences près, elles se disent persuadées que la critique des frontières qui balisent un imaginaire générique donné va de pair avec la critique des frontières réelles qui enrégimentent notre expérience commune et que seule la reconfiguration des premières peut conduire à la reconfiguration des secondes. Ce sont surtout Carson et Rankine qui relèvent un tel défi au sein même de leurs textes : dans *The Glass Essay* et dans *Citizen* respectivement, elles se questionnent en fait sur leur activité à la fois de poètes et d'universitaires à partir d'une matrice commune, le genre.

Critère de classement hiérarchique dont les deux autrices suggèrent qu'il est plus ou moins directement issu d'un univers symbolique masculin ou dominant, le genre est conçu en même temps comme catégorie de distinction littéraire et comme catégorie de distinction sociale. Puisqu'il est tenu pour l'un des traits fondamentaux que la configuration actuelle du langage reconnaît aux éléments du monde, interroger son actualité équivaut à interroger un mode de parler (ou d'écrire) tout aussi bien qu'un mode de penser (ou d'agir). Contrairement aux ouvrages rangés sous l'étiquette « post-moderne¹³ » – qui en poésie désigne généralement les textes où les marqueurs propres à la tradition lyrique sont mis au service d'une critique adressée à cette même tradition –, ceux de Carson et Rankine semblent garder un rapport moins explicitement conflictuel avec les modèles (en particulier celui de subjectivité) dont le poème et l'essai sont issus. Plutôt que de nous demander si elles parviennent vraiment à se débarrasser du système des genres et de son autorité, nous nous pencherons sur la manière dont elles procèdent à brouiller toute tentative de classement

12. Dans ses réflexions sur le rapport entre domaine politique et domaine esthétique, Rancière propose de substituer les modèles d'interprétation « fourchés » des phénomènes artistiques (l'art pour l'art *vs* l'art engagé, défense de l'autonomie *vs* déterminisme de la littérature, avant-gardes *vs* arrière-gardes, art de masse *vs* art pour les élites, etc.) par la notion de « partage du sensible ». Cette dernière apparaît, pour la première fois, dans *La Mésentente* (1995), mais fait par la suite l'objet d'un recueil d'entretiens intitulé *Le Partage du sensible* (2000). En dialogue avec Stéphane Grégoire et Éric Hazan, le philosophe développe une réflexion sur la manière dont les temps, les espaces et les pratiques des sujets individuels sont découpés et aménagés jusqu'à devenir politiques, au sens où ils intéressent le mode de vie et de pensée d'une communauté. L'esthétique est dans ce sens « un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de « pensabilité » de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée » (Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000, p. 10).

13. Sur le rapport de la poésie postmoderne avec la tradition voir Marjorie Perloff, *Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Evanston, Northwestern University Press, 1990 et *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

par le biais de stratégies qui relèvent à la fois de l'acceptation et du rejet de ce même système.

« Tu ne sais pas ce qu'elle veut dire » :

La première d'entre ces stratégies concerne le rapport entre texte et paratexte. À partir des indications placées aux seuils des œuvres (titre, sous-titre, notes de bas de page, ou encore bibliographie), *The Glass Essay* et *Citizen* invitent les lecteurs à remettre en cause leurs idées sur ce que c'est qu'un poème. Dans le cas de Carson, cette invitation passe par le choix d'intituler un texte à l'aspect poétique (car il se compose de vers irréguliers, répartis en strophes à la longueur variable) « essai ». La polysémie déjà présente dans ce terme est accrue par les jeux de mots autour de *glass*, qui évoque les termes français « glace », « glas » et « verglas », ainsi que les champs sémantiques de la transparence, du froid et de la fragilité. Ces derniers sont largement mobilisés par le « Je » lyrique, un sujet féminin à l'identité biographique en partie coïncidente avec celle de Carson :

Demain je vais rendre visite à ma mère.

Elle habite dans une lande au nord.

Habite seule.

Le printemps là-bas s'ouvre comme un rasoir.

Je voyage en train toute la journée, emportant un tas de livres –

certaines pour ma mère, d'autres pour moi,

dont *Les Œuvres complètes d'Emily Brontë*.

C'est mon écrivain favori.

Aussi mon plus grand sujet d'angoisse, que je veux affronter.

Chaque fois que je vais voir ma mère

je sens que je me change en Emily Brontë

ma vie solitaire autour de moi comme une lande,

mon corps gauche arpentant la plaine boueuse avec une apparence de transformation

[...] ¹⁴.

Le récit d'une visite rendue à la mère, installée dans « une lande au nord » du Canada, se mêle aux souvenirs hallucinés d'un amour fini, mais aussi et surtout à une réflexion pseudo-essayistique sur la vie et l'œuvre d'Emily Brontë. Si la justification d'un tel choix peut paraître naïve (la protagoniste du poème nous informe que l'autrice britannique est « [s]on écrivain favori ¹⁵ »), elle inscrit également *The Glass Essay* dans le sillage de *Sur Nietzsche* de Georges Bataille,

14. Anne Carson, « L'essai de verre », *Verre, ironie et Dieu* [*The Glass Essay, Glass, Irony and God*], traduit de l'anglais par Claire Malroux, Paris, José Corti, 2004 [1995], p. 14.

15. *Ibid.*, p. 18.

où l'identification de l'essayiste avec sa matière d'étude servait de provocation à l'égard d'une critique prônant la distance et l'objectivité¹⁶. En même temps qu'il admet que « [s]es questions ne sont pas originelles¹⁷ », le « Je » de Carson se dresse en fait contre les savants qui se sont permis de juger, souvent de façon paternaliste, le caractère (« Insociable même chez elle / et incapable de croiser le regard des inconnus¹⁸ ») ou les relations (« l'on s'accorde à dire qu'Emily n'a pas touché un homme pendant ses 31 années d'existence¹⁹ ») de Brontë. En s'identifiant avec l'autrice d'un roman vaguement autobiographique comme les *Hauts de Hurlevent*, le « Je » du *Glass Essay* réussit à la fois à préserver l'autorité absolue sur son propre discours et à mettre en question celle des ouvrages consultés, dans lesquels cette même identification est absente ou volontairement escamotée.

Le glissement du rôle de sujet à celui d'objet de la réflexion se fait à l'aide de différentes techniques, dont la plus exploitée concerne sans doute les *shifters* ou embrayeurs, c'est-à-dire les éléments permettant de relier une phrase au contexte de son énonciation²⁰. La superposition de plusieurs paysages et sujets sous le même embrayeur (généralement un pronom personnel ou un adverbe de temps, mode ou espace) donne lieu à un texte diffracté, dans lequel

16. En s'inscrivant à son tour dans le sillage tracé par Artaud et par son *Van Gogh ou le suicide de la société* (1947), *Sur Nietzsche* (1945) de Georges Bataille voit son auteur se présenter « non comme un glossateur de Nietzsche, mais comme étant le même que lui » (Georges Bataille, *Sur Nietzsche, Œuvres complètes*, t. 8, Paris, Gallimard, 1976, p. 401). Contrairement à d'autres genres littéraires, pour lesquels le partage entre théorie et pratique semble s'effectuer sans trop d'hésitations (ce qui ne revient pas à dire qu'il est incontestable), cette distinction se révèle particulièrement difficile à opérer pour l'essai. *Les Essais* de Montaigne en témoignent : ils sont à la fois le premier cas d'étude et la première exposition théorique sur cette forme.

17. *Id.*

18. *Id.*

19. *Ibid.*, p. 26.

20. « Il reçoit une carte lointaine d'un ami : *Lundi. Je rentre demain. Jean-Louis.* [...] Il s'émerveille de découvrir dans un énoncé aussi simple la trace des opérateurs doubles, analysés par Jakobson. Car si Jean-Louis sait parfaitement qui il est et quel jour il écrit, son message, parvenu jusqu'à moi, est tout à fait incertain : *quel lundi ? Quel Jean-Louis ?* Comment le saurais-je, moi qui, *de mon point de vue*, dois instantanément choisir entre plusieurs Jean-Louis et plusieurs lundis ? Quoique codé, pour ne parler que du plus connu de ces opérateurs, le *shifter* apparaît ainsi comme un moyen retors – fourni par la langue elle-même – de rompre la communication : je parle (voyez ma maîtrise du code) mais je m'enveloppe dans la brume d'une situation énonciatrice qui vous est inconnue ; je ménage dans mon discours des *fuites d'interlocution* (ne serait-ce pas, finalement, toujours ce qui se passe lorsque nous utilisons le *shifter* par excellence, le pronom « je » ?). [...] Imagine-t-on la liberté et si l'on peut dire la fluidité amoureuse d'une collectivité qui ne parlerait que par prénoms et par *shifters*, chacun ne disant jamais que *je, demain, là-bas*, sans référer à quoi que ce soit de légal, et où le *flou de la différence* (seule manière d'en respecter la subtilité, la répercussion infinie) serait la valeur la plus précieuse de la langue ? » (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 186).

les anecdotes sur les humiliations subies par Emily se confondent avec celles infligées au « Je » lyrique par ses proches :

Observer un vent du nord broyer la lande
qui entourait la maison de son père de tous les côtés,
[...]
a appris à Emily tout ce qu'elle savait de l'amour et de ses nécessités –
une éducation qui façonne la manière dont ses personnages
s'usent l'un l'autre. « Mon amour pour Heathcliff, dit Catherine,
est pareille à la roche éternelle sous la surface
source de peu de joie visible, mais nécessaire. »
Nécessaire ? Je constate que le soleil a baissé
et que l'air devient plus âpre.
Je fais demi-tour et m'apprête à retraverser la lande.
[...]
Tout ce que je sais de l'amour et de ses nécessités
je l'ai appris à cet instant
lorsque je me suis trouvée
jeter mon petit postérieur rouge et brûlant comme une femelle babouin
vers un homme qui ne me chérissait plus²¹.

Outre que la chronique d'un drame familial déployé sur plusieurs actes – le rapport toxique avec une mère castratrice, la désidéalisée d'un père soudain atteint d'Alzheimer, la relation abusive avec un homme violent –, *The Glass Essay* développe une réflexion sur les modèles dont ce même drame, aussi bien que celui vécu par les personnages de Brontë, sont issus. Tout comme les genres littéraires de l'essai et du poème sont exhibés respectivement dans le titre et dans la forme du texte, les figures féminines ou masculines de Carson ne sont construites sur des stéréotypes que pour en montrer la réversibilité (ce qui fait que, en dépit de leur haine réciproque, le « Je » et sa mère « pens[ent] les deux moitiés d'une même pensée »). Au lieu de servir de compartiments étanches dans lesquels ranger les différents types humains, ces stéréotypes permettent à l'autrice de montrer que la frontière entre les sphères de la fiction et de la réalité est poreuse, mais aussi et surtout que la construction de l'identité psychologique passe par les mêmes processus que ceux de l'identité littéraire, dont elle s'inspire le plus souvent. Le trope de l'errance à travers la bruyère, par exemple, sert à donner une dimension spatiale à l'incertitude qui tient le sujet tiraillé entre le désir d'incarner le cliché de l'amour filial et celui de remplacer ce même cliché par une vision désenchantée des rapports mère-enfant²². Dans

21. Anne Carson, « L'essai de verre », *loc. cit.*, p. 25.

22. Au sujet du rapport entre amour filial et construction de l'identité lyrique chez Carson voir Tanis MacDonald, *The Daughter's Way. Canadian Women's Paternal Elegies*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2012, p. 151-169.

cette perspective, l'essai se révèle être la forme idéale car elle se caractérise par l'introduction, dans le discours littéraire, d'un « Je » servant de médiateur entre l'irréductibilité du vécu individuel et la portée collective de l'expérience esthétique. Comme le rappelle Jean-Marcel Paquette dans un article important pour le débat sur ce genre littéraire,

le JE recherche [...] sa propre unité en opposant à l'éclatement du réel un refus catégorique ; d'où l'affirmation formelle et insistante du JE comme centre unique de la connaissance. [...] L'essai devient alors une biographie, mais sans événements, ou plutôt érigeant comme événement capital la rencontre spécifiquement culturelle du moi et des productions culturelles que sont les livres, les coutumes, les mythes²³.

Un pareil travail de médiation est à l'œuvre également dans *Citizen. Ballade américaine* de Claudia Rankine. De même que dans le *Glass Essay*, l'indication générique présente dans ce titre trouble les lecteurs. En mettant les termes « ballade américaine » dans un rapport prédicatif avec le terme « citoyen », Rankine les oblige en fait à s'interroger d'emblée aussi bien sur l'extension que sur la relation entre ces deux catégories. Mode de composition identitaire s'il en est, la ballade renvoie en fait autant à la tradition lyrique états-unienne (songeons à Walt Whitman et à sa *Ballade de Boston*) qu'à celle afro-américaine (pensons aux chants d'esclaves et de travailleurs forcés). Quant à la notion de citoyenneté en tant qu'ensemble de droits élargis à la totalité de la population, elle évoque des valeurs différentes selon qu'elle est mobilisée par ceux qui s'en voient privés ou par ceux qui la donnent pour acquise.

Je me vois comme un citoyen, qui se promène, collecte des histoires et utilise ces histoires pour refléter nos vies à travers la poésie, les essais, en créant ces textes hybrides et ces pièces qui nous renvoient ce que nous sommes. Dans mon livre le plus récent, *Citizen*, je voulais essayer de retracer les moments qui perturbent les interactions, notamment entre personnes de races différentes. Le livre contient deux types d'agressions, ce que l'on appelle communément les microagressions, qui sont les petits moments dont j'ai parlé. Mais je voulais également comprendre comment on en arrive à ces moments majeurs, les meurtres d'hommes noirs, ce genre de moments [...] où l'on se demande comment cela a pu arriver. Et je voulais remonter à la source et dire que si les gens, dans leur vie quotidienne, commencent par croire et dire ces petites choses, elles s'additionneront pour donner lieu à des agressions majeures contre des personnes simplement à cause de la couleur de leur peau²⁴.

23. Jean-Marcel Paquette, *Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole*, *Études Littéraires*, vol. 5, n° 1 (1972), p. 85.

24. « I see myself as a citizen, walking around, collecting stories, and using those stories to reflect our lives through poetry, through essays, creating these hybrid texts and plays that reflect back to us who we are. In my most recent book, *Citizen*, I wanted to try to track the moments that disrupt interactions, especially between people of different races. The book contains two kinds of

La mise en discussion de la portée générale de telles catégories se poursuit tout au long du livre. Des fragments en prose relatant le quotidien d'une personne racisée alternent avec des reportages sur le traitement des personnes noires dans les milieux sportifs, des reproductions d'œuvres d'art militantes avec des captures d'écran de tutoriels YouTube. La juxtaposition apparemment chaotique de ces différents langages – celui de l'écriture et celui de l'image, celui de la culture de masse et celui de la culture d'élite – brouille les frontières du genre poétique auquel Rankine et ses éditeurs considèrent que *Citizen* appartient malgré tout. Lors d'un entretien, l'autrice a évoqué la réaction des presses Grove, où elle a publié ses deux premiers recueils et auxquelles elle avait dans un premier temps proposé le livre : « [I]ls ont publié Beckett et beaucoup d'autres auteurs que j'aime » affirme-t-elle « et pourtant ils m'ont dit "ce livre n'est pas de la poésie, reviens quand tu auras de la poésie car celui-ci n'est pas de la poésie" »²⁵. Comme le suggère Amy Moorman Robbin à propos de *Don't Let Me Be Lonely* (le premier essai lyrique de Rankine, publié en 2002 et dont *Citizen* représente en quelque sorte la continuation), il est en effet assez surprenant que ces textes soient désormais perçus et étudiés comme « de[s] long[s] poème[s] lyrique[s] immédiatement lisible[s], qui résonne[nt] à la fois avec les expériences modernistes, celles de la moitié du xx^e siècle et celles du postmodernisme²⁶ ». Dans tous les entretiens qu'elle a accordés à leur sujet, Rankine a en fait tenu à les décrire comme des travaux documentaires, construits sur une série d'éléments prélevés du réel et reproduits tels quels dans le texte.

Ce n'est pas seulement par son caractère intermédial ou par l'absence d'un sujet d'énonciation à la première personne que *Citizen* se démarque des

aggressions, what is commonly known as microaggressions, the small moments that I referred to. But then I wanted to begin to understand how we get these major moments, the murders of black men, these kind of moments [...] where you think, how did that happen? And I wanted to track it back and say, well, if people in their daily lives begin by believing and saying these small things, they will add up to major, major aggressions against people just because of the color of their skin. And so the book tracks the small to the large » (Claudia Rankine, *Using Poetry to Uncover the Moments that Lead to Racism* [en ligne], *PBS News Hour*, 4 décembre 2014 [https://www.pbs.org/newshour/show/using-poetry-uncover-moments-lead-racism]); nous traduisons.

25. « *I love them, they have represented Beckett and many other writers who I love [...], and yet they said to me "this is not poetry, when you write poetry call us, but this is not poetry"* » (Claudia Rankine, *Claudia Rankine Interview: Black on White*, Louisiana Museum of Modern Art, *Youtube* [https://www.youtube.com/watch?v=GoAIpuQ_7G4&ab_channel=LouisianaChannel]).

26. « *Given Rankine's earlier, more disjunctive work, and especially given the thirty years of aesthetically radical political poetry preceding it, it is indeed quite striking that Don't Let Me Be Lonely is [...] immediately legible as a lyric long poem, and one resonant variously with modernist, midcentury, and postmodern iterations of the form* » (Amy Moorman Robbin, « Claudia Rankine's *Don't Let Me Be Lonely*: A Lyrical Long Poem in a Post-Language Age », *American Hybrid Poetics. Gender, Mass Culture and Form*, London, Rutgers University Press, 2014, p. 125]); nous traduisons.

ouvrages les plus représentatifs du genre lyrique. Lorsqu'elle choisit de remplacer le « Je » de la tradition par un « Tu » au référent oscillant – dans lequel peuvent se reconnaître tantôt les victimes tantôt les acteurs des microagressions raciales relatées dans le livre –, Rankine dénonce l'opposition binaire entre blancs et noirs qui préside selon elle à l'organisation de l'expérience dans la société états-unienne. Puisque cette dernière est entièrement réglée par une logique réductionniste de séparation et de classement, la poète considère légitime de l'adopter elle-même. En ce qui concerne les lecteurs, ceux-ci se trouvent en même temps contraints et empêchés de perpétuer ces catégories. Contraints, car selon leurs origines ils seront obligés de se reconnaître dans l'une ou dans l'autre adresse du texte; empêchés, car ce que *Citizen* veut montrer c'est justement le caractère arbitraire et abusif d'un tel partage. La poétique de la voix pronominal qui est généralement considérée comme l'un des fondements du lyrisme devient alors la toile de fond d'une remise en cause du lieu commun selon lequel la poésie, en tant qu'expression d'un sujet individuel mais dont l'expérience vécue se prétend universelle, serait à même de parler pour tout le monde.

Malgré la violence pamphlétaire de ces revendications, c'est à l'essai et à son fondement sceptique que Rankine regarde comme modèle d'écriture le plus adapté à questionner la légitimité du genre lyrique. À plusieurs reprises au long du livre, l'autrice avoue ne pas pouvoir offrir de réponse à l'intériorisation du racisme que son « Tu » déniche dans les médias ou pendant les échanges avec les personnes côtoyées dans son quotidien. La rage ressentie lors de ces situations discriminatoires peut certes faire office de « connaissance », mais d'une connaissance qui « à la fois éclair[e] et déçoit[t] », parce qu'elle consiste bien dans l'affirmation d'une présence, « mais l'énergie requise pour être présent, réagir, s'affirmer, s'accompagne d'une déception viscérale : une déception au sens où, si visible que l'on soit, cela ne modifiera jamais la façon dont on est perçu²⁷ ». Or, c'est une tendance propre à l'essayiste que de transformer le défaut de savoir qui le distingue de l'expert – titre dont Rankine comme Carson, en tant qu'universitaires, pourraient facilement se réclamer – en méthode pour la recherche de ce même savoir.

Tu te dépêches d'aller retrouver une amie dans un lointain quartier de Santa Monica. Tandis que tu t'approches d'elle, cette amie te dit, Tu es en retard, tête de pute crépue. Qu'est-ce que tu as dit? demandes-tu, même si tu as entendu chacun de ses mots. Cette personne n'a jamais parlé de toi dans ces termes en ta présence, n'a jamais ainsi changé de registre. Qu'est-ce que tu as dit? Elle ne le répète pas, peut-être n'en est-elle pas physiquement capable. Peut-être que la teneur de sa formule n'est pas ce qui compte et qu'elle ne veut que relever le cliché

27. Claudia Rankine, *Citizen. Ballade américaine* [*Citizen. An American Lyric*], traduit de l'anglais par Nicolas Pesques, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020 [2014], p. 43.

d'un « moment noir » en employant ce qu'elle perçoit comme étant « le langage des Noirs » [...]. Tu ne sais pas. Tu ne sais pas ce qu'elle veut dire. Tu ne sais pas la réaction qu'elle attend de toi et tu t'en fiches. À cause de tout ce qui vous rapprochait jusque-là, cette soudaine incohérence se ressent violemment. Vous vivez toutes les deux cette cassure qu'elle persiste à présenter comme une blague, une blague qui lui reste coincée dans la gorge, et comme toute autre blessure, tu la regardes s'ouvrir le long de sa suture soudain apparente²⁸.

Le « changement de registre » (en anglais *code-switching*) auquel il est fait référence ici est un phénomène consistant dans le passage d'un registre ou d'un accent à un autre selon le contexte de la conversation. Il s'agit d'un outil souvent mobilisé par les individus en situation de minorité afin de s'identifier davantage avec la culture dominante. Dans *Citizen*, la situation est renversée : ce n'est pas le « Tu » qui se plie à parler le langage des blancs pour se sentir conforme à son interlocutrice, mais cette dernière qui se sert d'une expression péjorative utilisée pour définir une femme de couleur pour se donner l'impression de « parler le langage des noirs ». Au lieu de réagir impulsivement à l'insulte raciale, le « Tu » de Rankine perd la capacité de comprendre ce qui s'est passé, et c'est justement après cette chute de sens – décrite à travers l'image de la blessure – que commence la réflexion essayistique menée au long des paragraphes suivants.

The Glass Essay accorde la même importance aux moments d'incompréhension. En dépit de l'érudition qui émerge des versets bibliques cités par cœur en latin, des définitions pointues des troubles dont souffre le père du « Je », ou encore des allusions à *La Cloche de détresse* de Sylvia Plath (roman hybride sur la condition féminine qui sert de modèle à Carson et auquel la thématique du verre renvoie directement), le sujet lyrique peine à s'installer à la place de l'acteur dans son texte, préférant le plus souvent occuper celle de l'observateur passif. De même que la mélancolie est tenue par Montaigne comme le moteur de son œuvre, de même la protagoniste du poème tourne sa difficulté à sortir de la dépression en méthode de connaissance. Dans la plus longue section de l'essai, intitulée *Whacher*, elle expose ainsi cette poétique :

Whacher,
l'orthographe habituelle d'Emily pour watcher
a créé une confusion.
Par exemple

au premier vers du poème *Dis-moi si c'est l'hiver?*
dans l'édition Shakespeare Head.
Mais whacher est ce qu'elle écrivait.

Whacher est ce qu'elle était
[...]

28. *Id.*

Être whacher n'est pas un choix.
 Il n'est pas de lieu où y échapper,
 pas de rebord où se hisser – comme un nageur
 qui sort de l'eau au soleil couchant
 en secouant les gouttes et l'eau simplement s'éparpille²⁹.

Ce qui a été considéré tout au plus comme une erreur d'orthographe par les commentateurs devient ici une action, un mode d'être : le « *whaching* », que Claire Malroux choisit de rendre en français par « guetter », évoque à la fois le geste de regarder et celui de veiller. Comme nous l'avons remarqué à propos de Rankine, c'est encore une fois un terme situé hors des normes langagières, indicible même – dans la mesure où il ne se dit pas, mais aussi dans la mesure où ce à quoi il se réfère apparaît innommable pour le « Je » –, qui permet au lecteur (Carson lectrice de Brönte, le lecteur du *Glass Essay*) de se hisser au rang d'exégète du texte. Par destin plus que par choix, le « whacher » se trouve toujours mis en marge de tous les systèmes – linguistique, générique, social – et contraint de les observer de l'extérieur.

Un double souci, à la fois de filiation au genre lyrique (la scansion du texte se fait par strophes ou par blocs de prose rythmée) et d'émancipation de celui-ci (la longueur de ces mêmes strophes ou blocs est inégale) unit les œuvres de Carson et de Rankine. Corrélat d'une identité tiraillée entre la quête d'un centre et sa dissémination, la technique du montage permet aux deux autrices de soustraire images ou citations du contexte générique d'origine et de les resémantiser. Si, dans des textes comme *Autobiography of Red* (Carson, 1999) ou *Don't Let Me Be Lonely* (Rankine, 2004), le recours aux notes de bas de page servait à appuyer le caractère savant du texte, *The Glass Essay* et *Citizen* se soutiennent à eux seuls, demandant à leur public de prêter foi à l'expérience obliquement autobiographique qui y est racontée beaucoup plus qu'à l'autorité d'un genre considéré *a priori* véridique. C'est pourquoi, dans les pages que Rankine consacre à l'affaire Materazzi-Zidane, les transcriptions des insultes échangées lors de la finale de coupe du monde 2006 sont entrecoupées par des citations tirées de Shakespeare, Franz Fanon ou encore James Baldwin :

Qu'il exprime son dépit. Les services que j'ai rendus [...] arleront plus fort que sa plainte (William Shakespeare).

Quand de telles choses arrivent, il faut serrer les dents, faire quelques mètres, échapper aux passants qui attirent l'attention sur vous, qui donnent aux autres passants l'envie soit de faire comme eux, soit de prendre votre défense (Franz Fanon).

Grosse merde algérienne, sale terroriste, négro (restitution de propos à partir d'une lecture faite sur les lèvres lors de la Coupe du monde).

29. Anne Carson, « L'essai de verre », *loc. cit.*, p. 17.

Celui-là qui, chaque jour, est obligé d'arracher sa personnalité, son individualité, aux flammes dévorantes de la cruauté humaine sait, s'il survit à cette épreuve [...] quelque chose quant à lui-même et quant à la vie qu'aucune école sur terre et qu'aucune église non plus ne sauraient enseigner. L'autorité qu'il acquiert il ne la doit qu'à lui-même et celle-là est inébranlable. Et cela parce que s'il veut subsister il lui faut voir au-delà des apparences, ne rien considérer comme acquis, deviner le sens derrière les mots. Nous entendons, puis nous nous souvenons (James Baldwin)³⁰.

Alternées aux fragments savants d'*Othello*, des *Damnés de la terre* ou de *I Am Not Your Negro*, les mots et les gestes des footballeurs sont réinjectés dans une plus vaste histoire de la colère noire qui va de la propagande antimusulmane dans l'Angleterre élisabéthaine (Shakespeare), à la violence coloniale en Algérie (Fanon) au ségrégationnisme américain des années 1877-1964 (Baldwin). Rankine met en somme ses lecteurs devant un ensemble de références que ceux-ci sont censés partager tantôt avec le «Tu» tantôt avec l'autrice. À travers les prises d'écran des émission-débats tout comme à travers les citations savantes, ils se retrouvent ainsi constamment déplacés entre l'espace privé du sujet d'énonciation et l'espace public qu'eux-mêmes habitent. De plus, en brouillant les frontières qui séparent les produits des médias de masse de ceux réservés aux élites intellectuelles, Rankine suggère que ces frontières sont fondées sur un principe trompeur proche de celui qui préside aux discriminations de race, de classe ou de sexe. C'est pourquoi son livre se compose de plusieurs couches de discours superposées, traversées par des échos à d'autres écrivains ou à d'autres figures du militantisme noir en même temps que par le verbiage de la communication publicitaire. Quel que soit le contexte d'où ces allusions sont tirées, chacune d'entre elles est filtrée par le langage et par la perspective du «Tu» lyrique: si certaines seront familières aux lecteurs, d'autres leurs paraîtront distantes, voire étranges.

L'essai lyrique: un choix de camp?

Aussi lointains qu'ils soient par leur style et leur sujet, *The Glass Essay* et *Citizen* scellent un pacte similaire avec leur public. Celui-ci se trouve face à un objet au statut hybride, réunissant des éléments issus de la culture classique et d'autres issus de culture populaire qui peuvent être agencés librement, pourvu qu'on s'interroge sur la légitimité de la distinction entre ces deux sphères. Si la portée critique de cette opération est incontestable, le choix d'une écriture lyrique à la fois non-fictionnelle et non-autoritaire, appuyée sur une réflexion mais vide des prétentions universalisantes que l'imaginaire commun associe aux textes argumentatifs, n'est pas toujours suffisante pour dépasser entièrement le système des genres. Ces hybridations littéraires, peut-on se demander, permettent-elles

30. Claudia Rankine, *Citizen*, *op. cit.*, p. 61.

vraiment de mettre en cause la séparation entre les genres ou ne finissent-elles pas par la renforcer? L'essor de nouvelles sous-catégories se révèle souvent fondé sur un jugement tout aussi axiologique que celui qui est en place, par exemple, dans la triade romantique poésie épique – poésie dramatique – poésie lyrique. De plus, lorsque le poème se greffe à un genre savant mais personnel comme l'essai, on a souvent l'impression que son auteur cherche à se débarrasser à la fois des obligations formelles requises par la tradition littéraire et des obligations scientifiques requises par la discipline dont il veut traiter.

Les essais lyriques que nous venons d'analyser nous semblent se soustraire à ce risque. La posture quelque peu antiacadémique de Carson et de Rankine leur permet de se frayer un chemin dans un genre qui, tout en attirant l'attention du monde universitaire dont ces mêmes écrivaines sont issues, se veut accessible à un plus vaste public. Ce n'est cependant pas en raison d'une faiblesse théorique ou d'une maîtrise insuffisante des outils poétiques qu'elles nous paraissent avoir choisi la forme hybride. De même que l'essayisme à prétexte autobiographique qu'on trouve dans *Le Journal de deuil* de Roland Barthes ou dans *Glas* de Derrida avait pour but de contester l'hypocrisie d'une critique prétendument objective et en réalité vouée à encenser le rôle de l'auteur, Carson et Rankine font appel à l'essai ou au poème pour montrer leur refus de s'inscrire dans des catégories textuelles aux contours balisés. L'oscillation entre ces deux formes leur permet de souligner que les principes réglant le discours quotidien, le discours amoureux ou encore le discours politique sont tout aussi historiquement fondés (et donc potentiellement réversibles) que ceux qui président au classement entre les genres littéraires. La force persuasive de leurs livres ne réside alors pas tant dans les données d'expérience vécue qu'ils contiennent et qui permettent aux lecteurs de faire coïncider les personnes grammaticales (le « Je » pour Carson et le « Tu » pour Rankine) avec les personnes biographiques des autrices, que dans les outils formels grâce auxquels est produit un tel effet d'identification. Le recours au vers ou à la prose, à la narration ou à l'explication, les références savantes ou grand public, le choix de l'image ou du texte correspondent à la volonté de donner corps à une voix se levant d'un endroit situé en amont des conventions langagières et pourtant bien consciente de leur existence, ainsi que de celle du mur imaginaire qui sépare ce qui doit de ce qui ne doit pas être dit.

Carson elle-même a noté à propos d'un fragment de Sappho que la spécificité du discours lyrique consiste en un équilibre précaire entre distance et proximité de l'auteur avec son sujet d'énonciation. Bien qu'elles « se rapprochent, se rencontrent et semblent parfois sur le point d'échanger leur rôle, pareil[le]s à un homme se serrant la main dans un miroir³¹ », ces deux identités demeurent

31. « *The thrill of lyric mimesis has something importantly to do with this collaboration of distance and closeness, whereby they approach, meet, and seem almost about to interchange, like a man*

bien distinctes et c'est en vertu de leur écart que des objets hybrides comme *The Glass Essay* et *Citizen* peuvent à la fois se reconnaître et se démarquer des traditions génériques (celles de l'essai et du poème) dont ils sont issus. Leur lyrisme n'est en fait pas plus critique que leur critique n'est lyrique: et c'est justement en ceci que le protagoniste du récit de Foster Wallace que nous avons cité en début d'article nous semble se tromper. Bruce a beau professer qu'un jour les discours seront purgés de toute trace d'ambiguïté pour devenir absolument univoques, étanches et imperméables, sa copine est plus clairvoyante que lui. Au cours d'une sorte de thérapie de couple elle résume ainsi le sujet principal de leurs disputes:

Il disait que, au bout d'un moment, la vraie poésie ne sera plus en mots. Il disait que la beauté glacée de la signification parfaite de symboles non verbaux fabriqués et leur relation par le biais de règles approuvées en viendra doucement à remplacer d'abord la forme puis le contenu de la poésie. Il disait qu'une époque meurt et qu'il entend ses rôles. [...] J'aime Emily Dickinson. J'ai dit que je n'allais pas faire semblant de comprendre et de le contredire, mais que ses idées sur la poésie allaient la faire paraître froide et triste. J'ai dit qu'une grande partie de la réalité des poèmes pour moi, quand je les lisais, tenait dans les sentiments. Je n'allais pas faire semblant d'être sûre, mais je ne pensais pas que des nombres et des systèmes et des fonctions pourraient faire ressentir quoi que ce soit à qui que ce soit³².

Aussi naïfs qu'ils puissent paraître, les arguments de cette fille passionnée de Dickinson – autrice cérébrale s'il en est, qui a tout imaginé et rien vécu de ce qu'elle a écrit – posent un problème crucial dans le débat sur la poésie: celui de son actualité. Dans un monde où des catégories autrefois considérées universelles comme celles de genre, de sexe, de classe ou de race s'avèrent fondées sur des biais linguistiques en même temps qu'idéologiques, comment renouer l'expérience individuelle avec sa communication à l'aide d'un médium partagé? Contrairement à Bruce et à son projet d'éteindre la poésie à coup de mathématiques, les œuvres de Carson et de Rankine témoignent du fait que la hiérarchie des discours est construite sur cette même ambiguïté. Face au constat que la poésie ne peut plus – n'a jamais pu – parler pour tout le monde, elles ne choisissent pas la voie de l'adieu à la littérature, mais celle de son déplacement dans des zones moins centrales, voire périphériques, du champ des savoirs.

shaking hands with himself in a mirror» (Anne Carson, «Sappho Shock», dans Yopie Prins et Maera Shreiber (dir.), *Dwelling in Possibility: Women Poets and Critics on Poetry*, New York, Cornell University Press, 1997, p. 23); nous traduisons.

32. Foster Wallace, «Ici et là-bas», *loc. cit.*, p. 207.

Références

- ANDERSON, Chris, (dir.), *Literary Nonfictions. Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- BATAILLE, Georges, *Sur Nietzsche, Œuvres complètes*, t. 8, Paris, Gallimard, 1976.
- CAPPELLO, Mary, *Awkward. A Detour*, New York, Bellevue Literary Press, 2007.
- CARSON, Anne, « L'essai de verre », *Verre, ironie et Dieu [The Glass Essay, Glass, Irony and God]*, traduit de l'anglais par Claire Malroux, Paris, José Corti, 2004 [1995].
- , « Sappho Shock », dans Yopie PRINS et Maera SHREIBER (dir.), *Dwelling in Possibility: Women Poets and Critics on Poetry*, New York, Cornell University Press, 1997, p. 21-34.
- D'AGATHA, John et Deborah TALL (dir.), « The Lyric Essay » [en ligne], *Seneca Review*, vol. 27, n° 2 (1997) [<https://www.hws.edu/offices/senecareview/lyric-essay.aspx>].
- CHA, Teresa Hak Kyung, *Dictée*, Orlando, University of California Press, 1982.
- FOSTER WALLACE, David, « Ici et là-bas », *La Fille avec les cheveux étranges [Girl with Curious Hair]*, traduit de l'anglais par Charles Recoursé, Vauvert, Éditions Au diable Vauvert, 2010 [1988], p. 198-224.
- GALLERANI, Guido Mattia, *Pseudo-saggi*, Milan, Morellini, 2019.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires [Die Logik der Dichtung]*, traduit de l'allemand par Pierre Cadot, Paris, Éditions du Seuil, 1986 [1968].
- MACDONALD, Tanis, *The Daughter's Way. Canadian Women's Paternal Elegies*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 2012.
- MARCHESE, Lorenzo, *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- NELSON, Maggie, *Bluets*, Seattle, Wave Books, 2009.
- PAQUETTE, Jean-Marchel, *Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole, Études Littéraires*, vol. 5, n° 1 (1972), p. 75-88.
- PERLOFF, Marjorie, *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Evanston, Northwestern University Press, 1990.
- , *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.
- RANKINE, Claudia, *Citizen. Ballade américaine [Citizen. An American Lyric]*, traduit de l'anglais par Nicolas Pesques, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020 [2014].
- , *Using Poetry to Uncover the Moments that Lead to Racism* [en ligne], *PBS News Hour*, 4 décembre 2014 [<https://www.pbs.org/newshour/show/using-poetry-uncover-moments-lead-racism>].
- , *Claudia Rankine Interview: Black on White* [en ligne], Louisiana Museum of Modern Art, *Youtube* [https://www.youtube.com/watch?v=GoAIpuQ_7G4&ab_channel=LouisianaChannel].
- ROBBINS, Amy Moorman, « Claudia Rankine's *Don't Let Me Be Lonely*: A Lyrical Long Poem in a Post-Language Age », *American Hybrid Poetics. Gender, Mass Culture, and Form*, London, Rutgers University Press, 2014, p. 124-150.



Jacques Derrida et l'écriture de l'incalculable

GUILLAUME SURIN

*Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft
werden weniger... Überzähliges Dasein
entspringt mir im Herzen.*

*Vois, je vis. De quoi? Ni l'enfance ni le futur
ne diminueront... La source d'une existence incalculable
me jaillit au cœur.*

R.M. Rilke, *Les Élégies de Duino*, 9^{ème} élégie¹.

Mais la justice incalculable *commande* de calculer. Et d'abord au plus proche de ce à quoi on associe la justice, à savoir le droit, le champ juridique qu'on ne peut isoler dans des frontières sûres, mais aussi dans tous les champs dont on ne peut pas le séparer, qui interviennent en lui et qui ne sont plus seulement des champs : l'éthique, le politique, le technique, l'économique, le psycho-sociologique, le philosophique, le littéraire, etc. Non seulement *il faut* calculer, négocier le rapport entre le calculable et l'incalculable, et négocier sans règle qui ne soit à ré-inventer là où nous sommes « jetés », là où nous nous trouvons ; mais *il faut* le faire aussi loin que possible, au-delà du lieu où nous nous trouvons et au-delà des zones déjà identifiables de la morale, de la politique ou du droit, au-delà de la distinction entre le national et l'international, le public et le privé, etc. L'ordre de ce *il faut* n'appartient proprement ni à la justice ni au droit. Il n'appartient à l'un de ces deux espaces qu'en le débordant vers l'autre².

Dans le cadre de ce travail collectif sur les rapports entre lyrisme et critique, et dans le souhait d'établir les contours d'un *lyrisme critique*, le travail qui suit cherchera à se tourner vers les enjeux portés par les questions du *calcul* et de l'*incalculable* dans l'œuvre de Jacques Derrida. Comme peut le montrer l'extrait

1. Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino*, *Les Élégies de Duino* suivi de *Les Sonnets à Orphée* [*Duineser Elegien*; *Die Sonnette an Orpheus*], traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Éditions du Seuil, 2006 [1923], p. 84 ; nous traduisons.

2. Jacques Derrida, *Force de loi. Le « Fondement mystique de l'autorité »*, Paris, Galilée, 1994-2005, p. 61.

de *Force de loi* placé en ouverture, le *calcul* se trouve à la croisée de nombreux chemins de pensée, et se voit travaillé – au sens d’une *perlaboration* freudienne [*Durcharbeitung*] – dans une *complication* sémantique qui place cette notion rendue *folle*³ à la jonction des espaces et de la responsabilité de la littérature, de la philosophie, de la politique, du droit, de la justice.

Et c’est tout d’abord dans l’espace littéraire que nous tâcherons de penser cette question d’un *incalculable*, et tout particulièrement dans l’espace lyrique ouvert par et dans *Les Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke. Rilke n’est pas à proprement parler travaillé par Derrida, à l’inverse de Paul Celan par exemple, mais on ne peut douter d’une lecture et d’une connaissance intime du poète, comme l’atteste une citation déposée au détour d’un des envois mutilés de *La Carte postale*:

« *Ein jeder engel ist schrecklich* », bien aimé⁴.

Cet ange terrifiant convoqué par Derrida est un des vecteurs de l’*incalculable* dans le texte de Rilke – terme choisi ici pour traduire « *Überzähliges* » dans la citation placée en exergue⁵ – qui y apparaît comme le point extrême d’une forme d’échange, de commerce⁶, d’économie lyrique d’essence sacrificielle dans laquelle le sujet lyrique⁷ – (d)écrit par Rilke – traverse l’expérience graduelle

3. La *folie* qui peut valoir, dans l’œuvre de Derrida, comme une traduction de l’*incalculable*, justement. Voir par exemple *Le Monologuisme de l’autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 25: « Ce n’est pas seulement la loi même de ce qu’on appelle la traduction. Ce serait la loi elle-même comme traduction. Une loi un peu folle, je suis prêt à te l’accorder. Mais vois-tu, ce n’est pas très original, et je le répèterai encore plus tard, j’ai toujours soupçonné la loi, comme la langue, d’être folle, en tout cas l’unique lieu et la première condition de la folie. »

4. Jacques Derrida, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 12. Le texte, que l’on pourrait traduire par « tout ange est terrifiant », est donné par Derrida en allemand, non traduit, et suivi d’un vide de 52 signes suivant la logique de mutilation de ce texte bouleversant, qui donne dans sa première partie les restes d’une correspondance amoureuse. On peut noter aussi que l’intérêt de Derrida pour l’anagramme se serait sans doute intéressé aux rapports existant entre les lettres de: *Rilke / incalculable / lyrique*.

5. Jean-Yves Masson emploie le mot « surcroît » en modifiant la structure de la phrase: « L’être qui jaillit de mon cœur m’est donné par surcroît » (*Élégies duinesiennes*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996, p. 135). Angeloz traduit quant à lui par « surabondante » (Paris, Aubier, 1943, p. 95). Ces deux traductions perdent la notion de chiffre ou de calcul induite par « *zahl* », à la différence de la très belle traduction de Lorand Gaspar, qui traduit par « surnuméraire ». (R. M. Rilke, *Œuvres II*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 371).

6. « Dorthin / führt uns der Blick, / mit dieser / Hälfte / haben wir umgang » (Paul Celan, « Dein hinübersein », *Die Niemandsrose, Gedichte I*, Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975, p. 218). « Vers là-bas / nous conduit le regard, / avec cette / moitié / avons-nous commerce »; nous traduisons.

7. Selon le « déplacement stratégique » opéré par Dominique Rabaté dans *Figures du sujet lyrique*, notion dont il rappelle par ailleurs la fragilité constitutive: « Mais le déplacement, alors stratégique, de la question du lyrisme comme genre à celle du « sujet lyrique » redevient

d'une immersion, d'une dissolution. En ce sens, « l'ange » et « le beau » sont « terribles » en ce qu'ils sont porteurs du « pollen de la divinité en fleurs » – un des degrés de cette économie immersive, et une des limites du supportable :

Car le beau n'est que le commencement du terrible,
Ce que tout juste nous pouvons supporter
Et nous l'admirons tant parce qu'il dédaigne
De nous détruire⁸.

L'incalculable lyrique serait ainsi à placer du côté de la divinité elle-même, dans la « hiérarchie » presque plotinienne construite par Rilke, dont l'étreinte de l'ange n'est qu'un degré mais qui « détruirait » déjà le sujet de sa présence à la force insupportable [« *stärkeren dasein*⁹ »]. « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là¹⁰ » : la formule de Baudelaire saisit le lyrisme dans la problématique de l'inspiration platonicienne du poète, mais dans la volonté ici d'une tenue de cette dissolution, d'un maintien¹¹ et d'une plongée au plus loin dans cet incalculable.

Dans les interstices
De cet espace-ci du monde (où le cri préservé
De l'oiseau passe ainsi que les hommes en rêve)
Ils enfoncent les coins de leurs piailleries¹².

L'écriture lyrique cherche ainsi à « enfoncer le coin » d'un chant dans un espace inhabitable, et les vers de Rilke trouvent un écho chez Derrida, qui évoque dans une analyse de Nietzsche l'ambition de plonger « l'étrave du style¹³ », dans la pulpe de la langue. Et c'est en tant qu'écriture que se donne ce lyrisme moderne – le lyrisme, chez Rilke, qui écarte les questions de la voix

– dans tant de travaux d'étudiants – un personnage trop consistant, une figure hypostasiée et aussi mécanique que le narrateur genettien dès qu'il s'agit d'un récit en prose » (Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013, p. 13).

8. R. M. Rilke, *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 9 ; traduction de Lorand Gaspar.

9. « Et même si l'un d'eux soudain / me prenait sur son cœur : de son existence plus forte je périrais » (*id.*).

10. Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, *Fusées*, *Mon Cœur mis à nu*, Paris, Gallimard, 1986, p. 89.

11. « Mais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle. » Cette citation de Hegel placée en exergue d'un recueil d'Yves Bonnefoy évoque ce « maintien » à la frontière lyrique de la philosophie et de la poésie (Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1978, p. 25).

12. R. M. Rilke, *Les Sonnets à Orphée*, *Les Élégies de Duino* suivi de *Les Sonnets à Orphée*, op. cit., p. 209.

13. Jacques Derrida, *Éperons*, *Styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, p. 87.

immédiatement en donnant l'élégie comme la retenue d'un cri¹⁴, se construit donc dans une *écriture* qui s'engage dans un chemin entre immersion et maintien dans justement cet incalculable de la « divinité en fleurs », incalculable de la langue. Dans le même mouvement d'écriture le sujet s'expose et arpente le territoire d'un chant qui est l'écriture d'un chant retenu dans la gorge¹⁵, rassemblé comme une flèche dans l'instant de son départ¹⁶.

Le lyrisme se joue ainsi au niveau du *tympan*¹⁷ – le moment où une membrane est exposée, où elle choisit d'exposer sa vulnérabilité – où celui qui ne se dira jamais poète recueille et décalque ce qui s'écrit comme à jamais ce qui se lit¹⁸. Et c'est en ce sens que Derrida développe les images d'une « machine d'écriture » :

Il s'agira presque constamment, dans ce livre, d'interroger la relevance de la limite. Et donc de relancer en tous sens la lecture de l'*Aufhebung* hégélienne, éventuellement au-delà de ce que Hegel, en l'inscrivant, s'est entendu dire ou a entendu vouloir dire, au-delà de ce qui s'est inscrit sur la paroi interne de son oreille. Cela implique la paroi dans une structure délicate, différenciée, dont les orifices peuvent toujours rester introuvables, l'entrée et l'issue à peine praticables ; et que le texte – celui de Hegel par exemple – fonctionne comme une machine d'écriture dans laquelle un certain nombre de proposition typées et systématiquement enchaînées (on doit pouvoir les reconnaître et les isoler) représentent l'« intention consciente » de l'auteur comme lecteur de son « propre » texte, au sens où l'on parle aujourd'hui de lecteur mécanique¹⁹.

Ce qui s'écrit pour Derrida est l'épreuve de l'incalculable qui « s'inscrit sur la paroi interne de son oreille », recueilli et traduit par le sujet lyrique, importance du tympan donc qui a été travaillée par Rilke lui-même quand il fait d'Orphée celui qui a su « ériger un temple dans l'ouïe » de ceux ayant perçu son chant²⁰ : le lyrisme procède ainsi d'une infra-identité (Simondon), d'une archi-écriture, d'un mouvement entre l'écoute et la réponse, l'appel et le silence, l'accueil et l'explosion, le fini et l'infini, le cœur et le surnuméraire, le calcul et l'incalculable – du recul dans un séisme dont le poème ne peut être que la *réplique*.

14. « Qui donc dans les ordres des anges / m'entendrait si je criais ? » (R. M. Rilke, *Les Élégies de Duino*, op. cit., p. 209).

15. « Mieux vaut que je taise la montée obscure de l'appel » (*id.*).

16. « La dépasser, vibrant telle la flèche jaillie de la corde et qui ramassée dans l'instant du départ se dépasse » (*ibid.*, p. 13).

17. Dont Derrida travaille le terme avec une fertilité rare dans « Tympan », *Marges (de la Philosophie)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. I-XXIII.

18. « Le “grand écrivain”, par exemple, écrit moins qu'il ne lit, le premier, le texte naturel » (Jacques Derrida, *Le Calcul des langues*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p. 48).

19. Jacques Derrida, *Marges (de la Philosophie)*, op. cit., p. II.

20. R. M. Rilke, *Sonnets à Orphée*, op. cit., p. 101.

Nous écrivions « le poème », mais nous pouvons voir ainsi que le lyrisme est d'emblée *critique*, par sa haute *vulnérabilité*²¹ tout d'abord, puis par sa volonté de destruction²². Cette épreuve de l'incalculable où l'écriture lyrique doit prendre naissance, doit s'inaugurer – et inaugurer l'écriture elle-même – est aussi celle que doit faire, pour Derrida, tout texte critique. Le texte critique ne peut faire l'économie d'une exposition de l'*élément lyrique* que Benjamin nomme *Gedichtete*, et dont nous avons pu voir qu'il devait être l'objet d'une présentation [*Darstellung*] dans et par le geste critique.

On ne dira rien du procès de la création lyrique, ni de la personne du créateur ou de sa vision du monde, mais on dégagera la sphère particulière et unique où se trouve la tâche et le présupposé du poème. Cette sphère est tout ensemble résultat et objet de la recherche. Elle ne peut plus être elle-même comparée avec le poème, elle est plutôt le seul élément que la recherche puisse établir avec solidité. Cette sphère, qui possède pour chaque poésie une forme particulière, nous la définissons comme le noyau poétique [*Gedichtete*]²³.

Et Derrida semble avoir donné écho à l'injonction benjaminienne, en rappelant dès ses premiers écrits la nécessité pour l'écriture critique, pour le texte philosophique, de ne pas vider son objet de ses forces, ce qu'il reproche par exemple à l'entreprise structuraliste de Jean Rousset :

Dans *Forme et Signification*, le géométrique ou le morphologique n'est corrigé que par une mécanique, jamais par une énergétique. *Mutatis mutandis*, on pourrait être tenté de reprocher à Rousset, et à travers lui au formalisme littéraire, ce que Leibniz reprochait à Descartes : d'avoir voulu tout expliquer dans la nature par figures et mouvements, d'avoir ignoré la force en la confondant avec la quantité de mouvement²⁴.

C'est ainsi que pour Derrida, le texte critique – et finalement, dans sa théorie et dans sa pratique, le *texte* en général – doit porter la trace d'un *élément lyrique* qui est un *incalculable* (comme le montre l'extrait suivant, relatif à l'œuvre de Paul Celan) et qui doit, comme dans le vers de Rilke, lui « jaillir au cœur » :

21. Par sa vulnérabilité, il faut entendre sa fragilité, son existence toujours en crise – comme le rappelle Derrida lui-même : « Par critique, j'entends à la fois décisive, potentiellement décisive, décidante, et *en crise* : aujourd'hui plus vulnérable et menacée que jamais » (Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le « concept » du 11 Septembre. Dialogues à New York [octobre-décembre 2001] avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004, p. 137).

22. Nous renvoyons sur ce point aux analyses de Francesca Manzari dans l'article ouvrant ce dossier.

23. Walter Benjamin, « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin », *Ceuvres I, op. cit.*, p. 91 sq.

24. Jacques Derrida, « Force et Signification », *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 29.

Le poème est bien ici le *subjectum* que nous évoquions il y a peu. S'il garde une initiative apparemment souveraine, imprévisible, intraduisible, presque illisible, c'est aussi qu'il reste une trace abandonnée, tout à coup indépendante du vouloir-dire intentionnel et conscient du signataire, errant mais de façon secrètement réglée, d'un référent à l'autre – et destinée à survivre, dans un « processus infini », aux déchiffrements de tout lecteur à venir. Si, comme toute trace, il est ainsi destinalement abandonné, coupé de son origine et de sa fin, cette double interruption n'en fait pas seulement le malheureux orphelin dont parle le Phèdre de Platon à propos de l'écrit. Cet abandon qui paraît le priver, l'émanciper, le séparer d'un père *qui aurait exposé le calcul à l'incalculable* de la filiation interrompue, cette illisibilité immédiate, c'est aussi la ressource qui lui permet de bénir (peut-être, seulement peut-être), de donner, de donner à penser, de donner à peser la portée, de donner à lire, de parler (peut-être, seulement peut-être)²⁵.

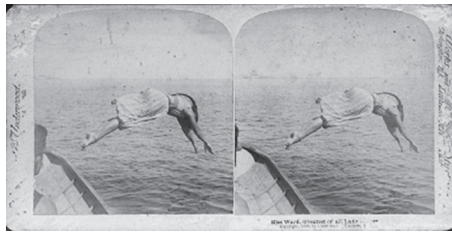


Image 1. *Le Plongeon de Miss Ward*, image stéréographique, 1889²⁶.

[Le structuralisme] s'interdit de considérer d'abord, dans une configuration donnée, la part d'inachèvement ou de défaut, tout ce par quoi elle n'apparaîtrait que comme l'anticipation aveugle ou la déviation mystérieuse d'une orthogénèse pensée à partir d'un *telos* ou d'une norme idéale²⁷.

La saisie de *l'incalculable élément lyrique* de son objet doit ainsi s'opposer à « l'orthogénèse » attaquée par Derrida chez les structuralistes, et respecter l'« épigénétisme²⁸ » qui correspond davantage à l'expansion naturelle de tout

25. Jacques Derrida, *Béliers, le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003, p. 38; nous soulignons.

26. Strohmeyer & Wyman Publishers, *Miss Ward, the Greatest of all Lady Divers*, Underwood & Underwood, 1889.

27. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 43.

28. Par préformisme, nous entendons bien préformisme: doctrine biologique bien connue, opposée à un épigénétisme, et selon laquelle la totalité des caractères héréditaires serait enve-

« acte littéraire²⁹ ». À cette orthogénèse, Derrida a ainsi pu opposer le dispositif de ce qu'il faudrait appeler une *stéréographie*³⁰.

Cette stéréographie est liée à la découverte par Derrida d'un texte de Jean Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, publié pour la première fois dans la Revue *Tel Quel* en 1967³¹, ce texte déploie sur deux colonnes deux textes complémentaires, invitant à l'impossible d'une lecture simultanée. La première page affronte donc les deux passages suivants :

C'est seulement ces sortes de vérités, celles qui ne sont pas démontrables et même qui sont « fausses », celles que l'on ne peut conduire sans absurdité jusqu'à leur extrémité sans aller à la négation d'elles et de soi, c'est celles-là qui doivent être exaltées par l'œuvre d'art. Elles n'auront jamais la chance ni la malchance d'être un jour appliquées. Qu'elles vivent par le chant qu'elles sont devenues et qu'elles suscitent³².

Et, en face :

Notre regard peut être vif ou lent, cela dépend de la chose regardée autant, ou plus, que de nous. C'est pourquoi je parle de cette vélocité par exemple, qui précipite l'objet au-devant de nous, ou d'une lenteur qui le rend pesant³³.

On connaît l'admiration de Jacques Derrida pour Jean Genet et pour son œuvre, admiration marquée par un *respect* rare chez Derrida, plus coutumier d'une certaine agressivité du geste déconstructif³⁴. Écrire sur Genet, comme

loppée dans le germe, en acte et sous des dimensions réduites qui respecteraient néanmoins déjà les formes et les proportions de l'adulte futur (*ibid.*, p. 39).

29. *Ibid.*, p. 24.

30. Il serait même possible d'opposer stéréographie à *panorographie* : « Le panorographe, image même de l'instrument structuraliste, a été inventé en 1824, pour, nous dit Littré, "obtenir immédiatement, sur une surface plane, le développement de la vue perspective des objets qui entourent l'horizon". Grâce au schématisme et à une spécialisation plus ou moins avouée, on parcourt sur plan et plus librement le champ déserté de ses forces. Totalité désertée de ses forces, même si elle est totalité de la forme et du sens, car il s'agit alors du sens repensé dans la forme, et la structure est l'unité formelle de la forme et du sens » (*ibid.*, p. 12).

31. Jean Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, publié pour la première fois dans la Revue *Tel Quel* en 1967 dans le n° 29, mais cité de Jean Genet, *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1968.

32. *Ibid.*, p. 21.

33. *Id.*

34. C'est ce que Derrida remarque par exemple dans un des documentaires qui lui ont été consacrés : « C'est que chaque fois que j'écris quelque chose dont j'ai le sentiment que ça fraye un nouvel espace, que j'avance là où je ne m'étais pas avancé, et ce qui très souvent implique des gestes qui peuvent sembler agressifs à l'égard d'autres penseurs ou de collègues – Je ne suis pas polémiqueur, mais il est vrai que les gestes de type déconstructifs ont souvent l'apparence de gestes qui vont déstabiliser ou inquiéter ou angoisser les autres, ou blesser même quelquefois.

il entreprend de le faire dans *Glas*, ne pouvait ainsi se faire sans la conscience aigüe de la responsabilité impliquée, celle donc d'un « chant » de la plus haute « vélocité » :

Ne pas arrêter la course d'un Genet. C'est la première fois que j'ai peur, en écrivant, comme on dit « sur » quelqu'un, d'être lu par lui. Ne pas l'arrêter, le ramener en arrière, le brider. Il m'a fait savoir hier qu'il était à Beyrouth, chez les Palestiniens en guerre, les exclus encerclés. Je sais que ce qui m'intéresse a toujours (son) lieu là-bas, mais comment le montrer ? Il n'écrit presque plus, il a enterré la littérature comme pas un, il saute partout où ça saute dans le monde, partout où le savoir absolu de l'Europe en prend un coup, et ces histoires de glas, de seing, de fleur, de cheval doivent le faire chier³⁵.

Ainsi, *Glas* va obéir à la même loi de construction que le texte de Genet – l'exaspérant par fidélité : texte consacré en sa colonne de droite à une *critique* bouleversante de finesse de l'œuvre de Genet, affrontée à une lecture de Hegel dans la partie gauche de la page, lecture-écriture bouleversant les règles du genre, *disséminant* son propos, appelant à une conversion de l'acte de lecture³⁶, déplacée vers un nouvel espace d'expansion et de lisibilité, à un nouvel *Umwelt*.

Le texte de Derrida reprend ainsi dès sa première page, colonne de droite, donc, les éléments du texte de Genet tout en les mettant en action *en abyme*, thématissant et mettant en œuvre immédiatement la notion d'*incalculable* :

Deux colonnes inégales, disent-ils, dont chaque – enveloppe ou gaine, incalculablement renverse, retourne, remplace, remarque, recoupe l'autre.

L'incalculable de ce qui est resté se calcule, élabore tous les coups, les tord ou les échafaude en silence, vous vous épuiseriez plus vite à les compter. Chaque petit carré se délimite, chaque colonne s'enlève avec une impassible suffisance et pourtant l'élément de la contagion, la circulation infinie de l'équivalence générale rapporte chaque phrase, chaque mot, chaque moignon d'écriture (par exemple « je m'éc... ») à chaque autre, dans chaque colonne et d'une colonne à l'autre de ce qui est resté infiniment calculable³⁷.

Alors chaque fois que j'ai fait ce geste-là, il y a eu des moments de peur – pas au moment où j'écrivais – quand j'écris, quand j'écris il y a une espèce de nécessité, ou, je ne sais pas comment dire, de force plus forte que moi, qui fait que ce que je dois écrire, je l'écris, quelles que soient les conséquences, je n'ai jamais renoncé à écrire quoi que ce soit parce quelque conséquence me faisait peur » (Transcription d'un entretien filmé intitulé *Fear of Writing*).

35. Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 50.

36. Cette expérience de conversion qui instaure l'acte littéraire (écriture ou lecture) est d'une telle sorte que les mots mêmes de séparation et d'exil, désignant toujours une rupture et un cheminement à l'intérieur du monde, ne peuvent le manifester directement mais seulement l'indiquer par une métaphore dont la généalogie mériterait à elle seule le tout de la réflexion (Jacques Derrida, *L'Écriture et différence*, op. cit., p. 17).

37. Jacques Derrida, *Glas*, op. cit., 1974, p. 7.

Ce dispositif d'écriture a été utilisé par Derrida avant *Glas*, dans un texte jusqu'à peu inédit, œuvre inachevée qui appliquait une première fois ce principe des deux colonnes et qui justement (pour notre propos) s'intitule *Le Calcul des langues*³⁸. C'est dans ce texte que Derrida évoque une lecture « stéréoscopique³⁹ », et même une « stéréométhodologie⁴⁰ » :

Une colonne soutient. Deux piliers consolident – où écartent d'elle-même toute édification. Peut-être s'agit-il ici d'une dérape brusque, de soustraire la colonne, le pilier, le pivot à la multiplicité analogique, métaphorique, figurale ou polysémique pour les entraîner dans une sorte de toupillage disséminat⁴¹.

La *stéréographie* – lecture double, terme appartenant au domaine photographique, technique archaïque de mouvement et de relief dont nous avons proposé plus haut un exemple – ouvre conformément au souhait de Genet des espaces et des mouvements, accélère la lecture, réactive le « caractère différentiel de la force » dont Derrida rappelle dans *L'Écriture et la différence* la nécessité⁴². Un espace s'ouvre au sein du texte critique – quelque chose se « soustrait », « s'écarte » – une *chambre* qui ouvre le texte à quelque chose comme une irruption pneumatique : « Espaçons. L'art de ce texte, c'est l'air qu'il fait circuler entre ses paravents⁴³. » La stéréographie critique derridienne rejoint ainsi l'ambition d'une « parole soufflée⁴⁴ », d'une écriture pneumatique qui rejoint le lyrisme à son origine moderne, dans un être hybride (occidental-oriental) tel qu'il a pu se développer dans le courant du *dolce stil novo* – logique de l'inspiration, de la vaporisation, du *sfogo*.

De même, cette dimension pneumatique associée immédiatement à la question lyrique, rejoint la volonté derridienne d'une *dissémination*⁴⁵ qui est elle aussi immédiatement lyrique – il suffit de penser au *Canzoniere* de Pétrarque,

38. Jacques Derrida, *Le Calcul des langues*, op. cit.

39. *Ibid.*, p. 43.

40. *Id.*

41. *Ibid.*, p. 51.

42. « Contre les risques substantialistes ou irrationnalistes, la première précaution consiste justement à rappeler le caractère différentiel de la force. Dans les textes que je viens d'évoquer, il s'agit toujours de la force différentielle, de la différence comme différence de force, de la force comme différence ou force de différence (la différence est une force différée-différente) il s'agit toujours du rapport entre la force et la forme, entre la force et la signification ; il s'agit toujours de force "performative", force illocutionnaire ou perlocutionnaire, de force persuasive et de rhétorique, d'affirmation de signature, mais aussi et surtout de toutes les situations paradoxales où la plus grande force et la plus grande faiblesse s'échangent étrangement » (Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 20).

43. Jacques Derrida, *Glas*, op. cit., 1974, p. 88.

44. Jacques Derrida, « La parole soufflée », *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 253-292.

45. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

à la dissémination anagrammatique du nom de Laura dans le poème⁴⁶, ainsi qu'à la dissémination de l'image de Laura dans la nature, dans le paysage de son absence, en suivant la métamorphose de Daphné en laurier – en autant de feuilles, bruissements, paysages. Il y a donc ainsi, chez Derrida comme chez ces poètes lyriques du *dolce stil novo*, un rapport à l'objet de l'écriture qui est un rapport d'exposition et de destruction, que Giorgio Agamben décrit finalement comme une forme d'*épistémè* du devenir-fantasme, constitutif de cette époque :

La même théorie permettait aussi d'expliquer la genèse de l'amour ; on ne peut, en particulier, comprendre le cérémonial amoureux que la poésie lyrique des troubadours et du *dolce stil novo* ont légué à la poésie occidentale moderne, si l'on ne tient compte du fait qu'il se présente depuis l'origine comme un processus fantasmatique. Ce n'est pas un corps extérieur, mais une image intérieure, c'est-à-dire le fantasme imprimé par l'intermédiaire du regard dans les *spiritus phantastici*, qui est l'origine et l'objet de l'amour ; et seules, pensait-on, l'élaboration minutieuse et la contemplation éperdue de ce fantasmatique simulacre mental avaient le pouvoir de générer une authentique passion amoureuse⁴⁷.

Ainsi l'écriture lyrique est « l'édifice de la pneumo-fantasmalogie » qui installe une « tension entre le désir et son insaisissable objet »⁴⁸ – dont Derrida reprend le fonctionnement, en modifiant finalement simplement la qualité de l'objet. Ainsi, le *lyrisme critique* – prenant l'œuvre elle-même pour objet – s'inscrit dans une réelle dimension lyrique, en éloignant simplement son objet d'un degré supplémentaire sur l'échelle de la condamnation platonicienne du poète. La représentation est condamnée, mais ce que fait Derrida – finalement comme Velasquez selon Foucault – procède à une « représentation de la représentation⁴⁹ » dans des conditions d'écriture qui restent lyriques.

C'est dans tous les cas ce que relève Giorgio Agamben : lyrisme et critique procèdent de la même logique fantasmatique, qui consiste à construire « les conditions d'inaccessibilité⁵⁰ » de son objet : « [C]e qui est enfermé dans la *stanza* de la critique n'est rien, mais ce rien préserve l'inappropriabilité comme son bien le plus précieux⁵¹. » Et c'est à une telle inappropriabilité que tend le texte derridien :

46. Pétrarque, *Canzoniere*, Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 56.

47. Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, Rivages, 1994, p. 54.

48. *Ibid.*, p. 215.

49. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

50. « Comme toute quête authentique, la quête critique consiste, non point à retrouver son objet, mais à assurer les conditions de son inaccessibilité » (Giorgio Agamben, *op. cit.*, 1994, p. 9).

51. Giorgio Agamben, *Stanze*, traduction d'Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 1998 [1981], p. 11.

L'épreuve de l'événement, ce qui, dans l'épreuve, *à la fois s'ouvre et résiste à l'expérience*, c'est, me semble-t-il, une certaine *inappropriabilité* de ce qui arrive. L'événement, c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension : l'événement, c'est d'abord *ce que* d'abord je ne comprends pas. Mieux, l'événement, c'est d'abord *que* je ne comprenne pas. Il consiste en *ce que* je ne comprends pas : *ce que* je ne comprends pas et d'abord *que* je ne comprenne pas, le fait que je ne comprends pas : mon incompréhension. Voilà sur quelle limite, à la fois interne et externe, je serais tenté d'insister ici : bien que l'expérience d'un événement, le mode selon lequel il nous affecte appelle un mouvement d'appropriation (compréhension, reconnaissance, identification, description, détermination, interprétation à partir d'un horizon d'anticipation, savoir, nomination, etc.), bien que ce mouvement d'appropriation soit irréductible et inévitable, il n'y a d'événement digne de ce nom que là où cette appropriation *échoue* sur une frontière. Mais sur une frontière sans front ni confrontation, une frontière que l'incompréhension ne heurte pas de face, car elle n'a pas la forme d'un front solide : elle échappe, elle reste évasive, ouverte, indécise, indéterminable. D'où l'inappropriabilité, l'imprévisibilité, la surprise absolue, l'incompréhension, le risque de méprise, la nouveauté inanticipable, la singularité pure, l'absence d'horizon⁵².

L'objet lyrique – de même que l'objet lyrique critique – est ce qui monte, spectral, comme par anamorphose, du texte stéréographique⁵³. Un détournement du regard, une conversion ouvre la chambre d'une agitation spectrale de son objet – dans un procédé qui est lyrique *sans distinction*, que ce soit dans les poèmes de Cavalcanti ou dans un texte comme *Glas*.

Le comportement lyrique articule ainsi le calcul à l'incalculable, ouvre à une accélération, installe des dispositifs ouvrant à l'accélération, fait délirer le signe et le calcul jusqu'à en faire naître quelque chose comme le *chiffre*.

Cette pratique stéréographique n'est finalement qu'un des dispositifs d'écriture – de « machines d'écriture⁵⁴ » – parmi ceux utilisés ou mis en œuvre par Derrida pour contraindre la langue à accueillir l'incalculable : « D'abord : deux colonnes. Tronquées, par le haut et par le bas, taillées aussi dans leur flanc : incises, tatouages, incrustations⁵⁵. » La stéréographie se répète en abyme,

52. Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 139.

53. Ce qui correspond au deuxième type d'image stéréographique, qui, à partir d'une conversion du regard, ouvre l'accès à une image spectrale.

54. On se souviendra des termes de la citation de *Marges* apposée plus haut, où Derrida parlait de « machine d'écriture », « lecteur mécanique », même si ces termes décrivaient alors une forme naturelle du processus d'écriture. Il évoque aussi, dans *Glas*, le rêve d'une « machine à calculer la lecture », qui existe aujourd'hui : « Il faut bien entendre l'attaque du mot gloire. Une machine à calculer la lecture le confirmerait sans doute, c'est avec galerie, galère et quelques autres, un des mots préférés de l'auteur » (Jacques Derrida, *Glas*, *op. cit.*, 1974, p. 28).

55. Jacques Derrida, « prière d'insérer », *ibid.*, s. p.

et se multiplie de manière spéculaire comme les miroirs du bordel dans *Le Balcon* de Genet multiplient et détruisent toute stabilité de la référence. Les colonnes s'ouvrent de pièges, de « judas⁵⁶ », en une multiplication des dispositifs cherchant à accueillir dans l'œuvre critique son objet incalculable suivant les règles de l'hospitalité derridienne, comme irruption et accueil de l'inattendu, de l'imprévisible :

Mais l'hospitalité pure ou inconditionnelle ne consiste pas en une telle invitation (« je t'invite, je t'accueille chez moi à la condition que tu t'adaptes aux lois et normes sur mon territoire, selon ma langue, ma tradition, ma mémoire », etc.). L'hospitalité pure et inconditionnelle, l'hospitalité elle-même s'ouvre, elle est d'avance ouverte à quiconque n'est ni attendu ni invité, à quiconque arrive en visiteur absolument étranger, en arrivant non identifiable et imprévisible, tout autre⁵⁷.

Cette manière de miner le texte évoque les pratiques d'un John Cage, cherchant à s'arracher – par exemple dans la création du dispositif des pianos préparés – à une certaine forme d'*orthogénèse* pour accueillir au sein même de l'œuvre l'inattendu, l'irrécupérable. Ces dispositifs cherchent finalement à miner le texte, voire à miner la langue, dans ce qu'il serait possible d'appeler une forme de lyrisme stochastique, travaillant cette fois-ci l'espace morphologique. Ces pratiques apparaissent notamment dans les Carnets conservés à l'IMEC, exercices combinatoires proches de la *temurah* juive⁵⁸.

Ces machines d'écriture articulent donc le calcul à l'incalculable, le dispositif à son débordement, la loi de son écriture à l'oubli. C'est ce dont témoigne Derrida quant à la naissance du chiffre 52 qui commande le dispositif d'écriture de *La Carte postale* :

Quant aux 52 signes, aux 52 espaces muets, il s'agit là d'un chiffre que j'avais voulu symbolique et secret – bref un cryptogramme savant, entendez, très naïf, qui m'avait coûté de longs calculs. Si je déclare maintenant, et c'est la vérité, je le jure, que j'ai totalement oublié la règle aussi bien que les éléments d'un tel calcul, comme si eux-mêmes je les avais jetés au feu, je connais d'avance tous les types de réaction que cela ne manquera pas de susciter chez les uns et les autres. [...] Disons que de ce programme il est indirectement question tout au long de l'ouvrage⁵⁹.

Le calcul doit donc se résoudre dans un « programme » qui ne peut plus se donner qu'obliquement, qui est le propos oblique du texte – et qui appartient à une « crypte » à laquelle Derrida s'est lui-même garanti l'inaccessibilité.

56. *Ibid.*, p. 25.

57. Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 187.

58. Voir sur ce point Guillaume Surin, « Vers un lyrisme stochastique », *Études littéraires*, vol. 50, n° 2 (2021), p. 101-119.

59. Jacques Derrida, *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 11.

L'incalculable apparaît ainsi dans le texte comme son *chiffre*⁶⁰, l'ouvrant à son espace lyrique d'apparition, d'expansion : « C'est quand l'écrit est défunt comme signe-signal qu'il naît comme langage⁶¹. »

Ces associations d'un signe chiffré ne peuvent pas ne pas évoquer le *senhal* de la poésie médiévale, nom crypté qui est selon Martine Broda, la matrice même de l'économie du « haut lyrisme⁶² », et doivent nous guider vers l'attention particulière que Derrida semble avoir donnée au rêve benjaminien d'une « langue adamique », d'une langue des noms, développé par exemple dans son essai « Sur le langage en général et sur le langage humain en particulier⁶³ ». Dans la pensée de Benjamin, le nom se place dans l'instant de la frappe de la création divine par le verbe, et le nom des choses se perd dans son actualisation, dans la parole, dans la répétition. Il faut ainsi – et c'est aussi le sens de sa théorie de la traduction – accueillir le nom dans la langue : la langue doit indiquer sans fin ce nom propre qui infiniment la précède et la déborde. Cette attention se marque tout particulièrement dans un texte consacré à Walter Benjamin, « Prénom de Benjamin » :

Bien des signes laissent penser, à se fier à une logique constante de son discours, que pour Benjamin, après cette chose irréprésentable qu'aura été la « solution finale », non seulement le discours et la littérature et la poésie ne sont pas impossibles mais se voient dicter, plus originairement et plus eschatologiquement que jamais, le retour ou l'advenue encore promise d'une langue des noms, d'une langue ou d'une poétique de l'appellation, par opposition à une langue des signes, de la représentation informative ou communicative⁶⁴.

Cette attention à une « langue des noms », Derrida semble avoir cherché à la mettre en pratique, en s'intéressant, comme nous l'avons relevé dans ses dispositifs stochastiques, aux « coïncidences aléatoires mais signifiantes dont des noms propres sont proprement le lieu⁶⁵ », en cherchant à en libérer l'expansion au cœur même de son texte, d'une manière qu'il qualifie lui-même de « littéraire » : « Le grand enjeu du discours – je dis bien discours – littéraire : la transformation patiente, rusée, quasi animale ou végétale, inlassable, monumentale, dérisoire aussi mais se tournant plutôt en dérision, de son nom propre, rebus,

60. « Le télégramme d'une métonymie – un nom, un chiffre – accuse l'inqualifiable en reconnaissant qu'on ne reconnaît pas : on ne connaît même pas, on ne sait pas encore qualifier, on ne sait pas de quoi on parle » (Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 134).

61. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 23.

62. Martine Broda, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997.

63. Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain en particulier », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

64. Jacques Derrida, *Force de loi*, *op. cit.*, p. 71.

65. *Ibid.*, p. 74.

en choses, en nom de choses. La chose, ici serait la glace dans laquelle prend le chant, la chaleur d'une appellation qui se bande dans le nom⁶⁶. »

Les ALC sonnent, claquent, éclatent, se réfléchissent et se retournent dans tous les sens, comptent et se décomptent, ouvrant – ici – dans la pierre de chaque colonne des sortes de judas incrustés, créneaux, jalousies, meurtrières pour voir à ne pas se laisser emprisonner dans le colosse, tatouages dans la peau plissée d'un corps phallique ne se donnant jamais à lire qu'à bander, légendes aussi pour les pierres du *Balcon* ou boxon. [...] De ce qui claque ici – et décompose le cadavre du mot (balc, talc, algue, éclat, glace, etc.) dans tous les sens, c'est la première et dernière fois que, pour l'exemple, vous êtes ici comme *prévenu* de ce texte. Vous devrez faire le reste du travail seul et vous accuser, comme lui, comme qui écrit, dans votre langue. Au moins. « Peut-être voulais-je m'accuser dans ma langue. » Il vous faudra aussi travailler comme un organiste le mot de langue⁶⁷.

Le texte critique s'ouvre donc à la logique *anagrammatique*, aux vertiges d'une stéréographie en abyme, et à la présentation oblique, fantasmée, d'une image profondément lyrique qui s'agite dans le nom de Genet.

Le sous-titre de *Glas* est, dans l'édition de 1981 chez Denoël, « Que reste-t-il du savoir absolu ?⁶⁸ » – et ce *reste* doit trouver tout son sens dans le travail de complication que Derrida impose à ce mot. En ce sens, le « prière d'insérer » de *Glas* relève : « Que reste-t-il du savoir absolu ? [...] reste à savoir – ce qu'on n'a pu penser : le détaillé d'un coup⁶⁹. »

Ce reste que ne doit pas oublier le « savoir absolu » est sans doute l'incalculable – qui doit être pris dans son sens de *pharmakon*, dans sa réversibilité. Car l'incalculable, que nous avons approché comme l'élément lyrique, cette surcharge d'écriture, est aussi la force contemporaine qui déborde et fixe les identités, dans une forme de « disruption⁷⁰ ».

Dès lors, si le « savoir absolu » ne doit faire l'économie de ce « reste » qu'est l'incalculable, il doit aussi se montrer attentif à l'incalculable algorithmique qui soumet le sujet contemporain aux extrêmes de la lisibilité, de la visibilité, de la vulnérabilité – comme capacité à être écrit et donc lu. C'est notamment le sens des analyses de Bernard Stiegler, élève et héritier de Derrida :

Les plateformes, et tout ce qui vient avec comme projet d'un nouveau stade de l'exosomatization qui serait intégralement calculé, calculable et automatisé,

66. Jacques Derrida, *Glas*, op. cit., 1974, p. 11.

67. *Ibid.*, p. 8.

68. Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Denoël, 1981.

69. Jacques Derrida, « prière d'insérer », *Glas*, op. cit., 1974, s. p.

70. Bernard Stiegler, *Dans la disruption*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2016.

détruisent *systématiquement* ce qui, par cette accumulation, et à travers des dispositifs rétentionnels, forme et protège l'humus exosomatique qui doit *impérativement* demeurer humide pour ne pas devenir poussière en pure perte⁷¹.

Dans le même mouvement, Stiegler note que « les algorithmes » « détruisent l'humus noétique par un *kléos* automatisé qui perd son objet même à savoir, l'incalculable »⁷².

Incalculable contre incalculable, on comprend les enjeux d'un lyrisme critique chez Derrida, et la nécessité d'une « ruine » de son propre texte⁷³, dans une logique qui rappelle l'économie de l'auto-immune développée dans son œuvre tardive : « Pour Derrida, la déconstruction de l'idée de terrorisme est la seule ligne de conduite politiquement responsable, car son utilisation par l'État a pour effet pervers d'aider la cause terroriste⁷⁴ » – dès lors, mettre en œuvre une logique d'attaque auto-immune du texte par lui-même engage l'écriture derridienne sur des voies politiques que nous ne pouvons pas déployer ici, et tout particulièrement celles d'une déconstruction nécessaire du terrorisme.

De même manière – que penser du fait que la critique doive *rendre justice* à un texte ?

C'est ce que je voudrais m'employer à faire ici : montrer pourquoi et comment ce qu'on appelle couramment *la* déconstruction, tout en semblant ne pas « adresser » le problème de la justice, n'a fait que cela sans pouvoir le faire directement, seulement de façon *oblique*. Oblique comme en ce moment même, ou je m'apprête à démontrer que l'on ne peut pas parler *directement* de la justice, thématiser ou objectiver la justice, dire « ceci est juste » et encore moins « je suis juste » sans trahir immédiatement la justice, sinon le droit.⁷⁵

La justice, qui est sans doute, avec l'hospitalité, l'un des enjeux fondamentaux de la pensée politique de Derrida, ne peut se donner que de manière oblique, dans un moment de suspension – *époché* – offert par les pratiques

71. Bernard Stiegler, *Qu'appelle-t-on panser*, 2, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2020, p. 20.

72. *Ibid.*, p. 26.

73. « Texte et signature sont des spectres. Et Benjamin le sait, si bien que l'événement du texte *Zur Kritik der Gewalt* consiste en cette étrange ex-position : une démonstration ruine sous vos yeux les distinctions qu'elle propose ; elle exhibe et archive le mouvement même de son implosion, laissant en place ce qu'on appelle un texte, le fantôme d'un texte qui, lui-même en ruine, à la fois fondation et conservation, n'arrive ni à l'une ni à l'autre et reste là, jusqu'à un certain point, pour un certain temps, lisible et illisible, comme la ruine exemplaire qui nous avertit singulièrement du destin de tout texte et de toute signature dans leur rapport au droit, c'est-à-dire nécessairement, hélas, à une certaine police. Tel serait donc, soit dit en passant, le statut sans statut d'un texte dit de déconstruction et de ce qu'il en reste. Le texte n'échappe pas à la loi qu'il énonce. Il se ruine et se contamine, il devient le spectre de lui-même » (Jacques Derrida, *Force de loi*, *op. cit.*).

74. Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 13.

75. Jacques Derrida, *Force de loi*, *op. cit.*, p. 26.

déconstructives de désédimentation⁷⁶, comme si, quelque part, l'élément lyrique et la justice se donnaient dans le même mouvement. Il y a donc dans l'écriture critique quelque chose comme une responsabilité de son objet, qui doit le rendre à l'incalculable et à son inappropriabilité, qui doit le rendre à rien de moins qu'à la justice, qui doit dans le même mouvement, advenir, se donner dans une apparition inassignable – *ereignis*.

On connaît les éléments de la condamnation de la poésie par Adorno⁷⁷ – et on sait, avec Celan, que le nazi était aussi celui qui écrivait⁷⁸ – et pourtant, c'est bien « après cette chose irréprésentable qu'aura été la "solution finale", [que] non seulement le discours et la littérature et la poésie ne sont pas impossibles mais se voient dicter, plus originairement et plus eschatologiquement que jamais, le retour ou l'advenue encore promise d'une langue des noms⁷⁹ ».

Ainsi, il est possible d'envisager qu'une génération qui s'interdit en quelque sorte le lyrisme ne s'en interdit pas pour autant l'usage :

*Non sappiamo piu accendere il fuoco, non siamo capaci di recitare le preghiere e non conosciamo nemmeno il posto nel bosco; ma di tutto questo possiamo raccontare la storia [Scholem, Yosef Agnon]. È possibile leggere questo aneddoto come un'allegoria della letteratura*⁸⁰.

Derrida, et avec lui Agamben, Deleuze, Foucault, Barthes, Blanchot, tout en tenant compte de l'impossibilité contemporaine du lyrisme, a choisi d'en prendre la responsabilité, d'en prendre en charge le feu. Loin des postures poétiques, littéraires, dans les profondeurs qui furent celles des moines copistes médiévaux, une génération a pris en charge le feu du lyrisme, dans toute sa dimension terrible, dans son état *critique*.

Références

ADORNO, Theodor W., *Prismes*, Paris, Payot, 1962.

AGAMBEN, Giorgio, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014.

—, *Stanze*, Paris, Rivages, 1994.

—, *Stanze*, traduction d'Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, 1998 [1981].

76. « [D]ésédimentation des superstructures du droit » (*id.*).

77. « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes » (Theodor W. Adorno, *Prismes*, Paris, Payot, 1962).

78. Paul Celan, « Todesfuge », *op. cit.*, p. 45.

79. Voir note 64.

80. Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 8.

- BAUDELAIRE, Charles, *Mon Cœur mis à nu, Fusées, Mon Cœur mis à nu*, Paris, Gallimard, 1986, p. 83-123.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.
- BONNEFOY, Yves, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Poèmes*, Paris, Gallimard, 1978.
- BRODA, Martine, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997.
- CELAN, Paul, *Die Niemandsrose, Gedichte I*, Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975.
- DERRIDA, Jacques, *Le Calcul des langues*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.
- , *Force de loi. Le «Fondement mystique de l'autorité»*, Paris, Galilée, 1994-2005.
- , *Béliers, le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003.
- , *Le Monologisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- , *Glas*, Paris, Denoël, 1981.
- , *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
- , *Éperons, Styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978.
- , *Glas*, Paris, Galilée, 1974.
- , *Marges (de la Philosophie)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- , *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- , *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques et Jürgen HABERMAS, *Le «concept» du 11 Septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GENET, Jean, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes, Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1968, p. 20-31.
- PÉTRARQUE, *Canzoniere*, Paris, Classiques Garnier, 1988.
- RABATÉ, Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013.
- RILKE, Rainer Maria, *Élégies de Duino* suivi de *Les Sonnets à Orphée [Duineser Elegien; Die Sonnette an Orpheus]*, traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Éditions du Seuil, 2006 [1923].
- , *Élégies duinésiennes [Duineser Elegien]*, traduit de l'allemand par Jean-Yves Masson, Paris, Imprimerie Nationale, 1996 [1923].
- , *Les Élégies de Duino [Duineser Elegien]*, traduit de l'allemand par Jean-François Angelloz, Paris, Aubier, 1943 [1923].
- , *Les Élégies de Duino [Duineser Elegien], Œuvres II*, traduit de l'allemand par Lorand Gaspar, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 313-377.
- STIEGLER, Bernard, *Qu'appelle-t-on panser, 2*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2020.
- , *Dans la disruption*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2016.
- Strohmeyer & Wyman Publishers, *Miss Ward, the Greatest of all Lady Divers*, Underwood & Underwood, 1889.
- SURIN, Guillaume, «Vers un lyrisme stochastique», *Études littéraires*, vol. 50, n° 2 (2021), p. 101-119.



Deviner le passé. À propos d'une note de bas de page de Carlo Ginzburg

MURIEL PIC

Remarque préliminaire

Le texte qui suit a été publié pour la première fois en italien en 2018¹, quinze ans après le début de ma réflexion sur la composante divinatoire du montage de documents dans la littérature moderne. À l'époque, fin 2003, il s'agissait pour moi de ne pas réduire le montage documentaire à une méthode surréaliste, mais de l'envisager comme une technique artistique orientant la lecture des documents vers une critique de l'historiographie progressiste. Georges Didi-Huberman venait de publier *Images malgré tout*, ouvrage abordant la question du montage documentaire dans l'écriture cinématographique de Samuel Fuller. Je voulais pour ma part poser la question depuis l'espace littéraire, ce qui lui donnait une envergure supplémentaire: réfuter la fonction d'illustration de l'image en affirmant une autre lisibilité que linéaire, par connexions, ce dont j'avais fait l'expérience en lisant W.G. Sebald sur lequel je travaillais.

En 2008, j'ai été invitée à l'INHA pour tenir une conférence sur les travaux de Carlo Ginzburg, dans le cadre du colloque «Des formes et des preuves» organisé par Zahia Rahmani et Martin Rueff. À cette occasion, j'ai exposé pour la première fois les questions que soulevait à mes yeux la note 48 de l'essai «Traces. Racines d'un paradigme indiciaire» de 1979. Dans cette note, l'historien formule l'hypothèse que les sciences humaines relèvent d'une «épistémologie de type divinatoire», dont la réémergence s'opère au xx^e siècle grâce aux démarches conjecturales de la fiction policière, du *connoisseurship* et de la psychanalyse. Partant de là, je me demandais si l'on pouvait situer dans une «épistémologie de type divinatoire» des démarches littéraires qui, comme celle de W. G. Sebald, procèdent au montage de traces, d'archives, de documents. Il n'y eut pas de publications des actes de la journée d'étude.

En 2012, je rencontrais Ginzburg à Genève, décidée à le questionner sur ses positions vis-à-vis de l'intuition formulée dans la note 48 de «Traces». Il

1. Muriel Pic, «Indovinare il passato. A proposito di una lettura di Carlo Ginzburg», traduit par Aurore Gentile, *Psiche. Rivista di cultura psicoanalitica*, vol. 2 (2018), p. 339-360.

ne me cacha pas ses réticences envers une démarche considérant la conjecture, technique informelle et hasardeuse de production de la connaissance, comme une donnée épistémologique légitime et active dans le domaine des sciences humaines. Que devenait la vérité en histoire si, au lieu de la fonder sur des preuves, on la fondait sur des conjectures? Ébranlée par ses objections, soucieuse de ne pas perdre la vérité de vue, mais refusant qu'elle ne soit accessible qu'à la raison et à l'histoire, j'ai persévéré dans ma réflexion pour m'éclairer moi-même, ce dont témoigne le texte que nous publions aujourd'hui en français.

Après cette publication, Ginzburg m'a communiqué sa correspondance avec le philologue Sebastiano Timpanaro, qui témoigne d'une polémique entre eux sur la légitimité de recourir à la conjecture en histoire. Ce dernier, partisan d'une philologie positiviste et fervent détracteur de la psychanalyse, s'opposait radicalement à un tel recours, là où Ginzburg entendait le défendre en s'appuyant sur l'importance des détails révélateurs et ce que Freud nomme «le rebut de l'observation» pour saisir la vérité du passé. À cette époque, en 1979 donc, Ginzburg venait de publier un texte sur l'historien de l'art Aby Warburg, dont l'atlas est une formidable machine à conjectures par la voie des ressemblances formelles et des analogies morphologiques. Avec la correspondance de Ginzburg et Timpanaro en main, j'ai donc publié un second volet de ma réflexion sur la note 48 en septembre 2020 dans la revue de psychanalyse *Incidence*. Bernard Vouilloux m'avait contactée pour que je lui indique un texte à traduire dans la littérature secondaire de langue allemande sur Sebald pour le numéro «Vérité, fiction. Faire vrai, dire juste», dont il s'occupait avec la directrice de rédaction de la revue, Cécile de Gribomont. Je proposais alors à *Incidence* un dossier sur Ginzburg donnant, à la suite de mon article, la traduction en français de la fameuse correspondance avec Timpanaro, dont Martin Rueff accepta de s'occuper, et un article inédit en français que l'historien m'avait proposé, dont je confiais la traduction à Pierre-Antoine Fabre. Dans son article, Ginzburg relançait habilement la question de la lecture conjecturale en discutant le motif de la mise en abîme, autrement dit le rapport entre la partie et le tout, le fameux «cercle herméneutique» des philologues. Mon propre texte approchait la conjecture depuis cette tradition philologique, non sans rappeler la dette de Freud, à l'égard d'une discipline établissant le vrai à partir du fragment, du reste, du détail, une manière pour un autre penseur important dans ce contexte, Walter Benjamin, d'exploiter les déchets. Mon texte, «Lire dans la poussière²», considérait donc la conjecture comme une technique à la fois

2. Muriel Pic, «Lire dans la poussière. Sur l'actualité de la philologie à partir d'une note de bas de page de Carlo Ginzburg», dans le «Dossier *Carlo Ginzburg. Le détail et l'abyme*», dirigé par Muriel Pic, comprenant aussi: «Correspondance autour de Freud (1971-1995). Carlo Ginzburg et Sebastiano Timpanaro», traduit par Martin Rueff, appareil critique par

philologique, poétique, scientifique, divinatoire (et il faudrait peut-être ajouter écologique), dont la puissance critique vis-à-vis de la tradition comme de l'actualité tient justement au fait qu'elle échappe à la catégorisation de la pensée positiviste dominante. L'hypothèse m'a conduite directement au romantisme allemand pour lequel la pensée n'est pas une question de catégories mais de relations entre le particulier et l'universel, ou, philologiquement parlant, entre la partie et le tout – sans que l'on soit nécessairement pris dans la mise en abîme ou la *pars pro toto*. Dans cette perspective, la poésie et la philosophie sont sœurs, sororité qui permet de rendre visible et lisible des connexions impensées bien plus véridiques qu'un raisonnement de cause à effet. À ce stade, force m'était de constater que ma persévérance à interroger la note 48, si elle était guidée par ma volonté scientifique de faire entendre la puissance critique d'une connaissance informelle et mineure, était aussi déterminée par ma volonté poétique de trouver les moyens d'un « lyrisme critique », pour reprendre l'expression qui préside au présent numéro de la revue *Études littéraires*. Car il est à mes yeux évident désormais que l'exigence critique présidant à tout geste épistémologique de type divinatoire ne trouve véritablement sa place que dans les arts et la littérature. Ou pour le dire autrement, l'histoire procède au *reenactement*, là où les arts expérimentent le *found footage*.

À la suite de la lecture de mon texte « Lire dans la poussière », Ginzburg rédigea une note intitulée « Observations d'un lecteur », que j'intégrais partiellement à la dernière minute dans une note de mon texte, où il exprimait la crainte de voir son travail « tacitement annexé (et ce ne serait pas la première fois) au scepticisme post-moderne qu'[il] comba[t] pourtant depuis des décennies ». Dans ma réponse à Ginzburg, intitulée « La douce violence de la raison », j'écrivais :

Une vingtaine d'années avant que la polémique postmoderniste ne s'impose dans le champ théorique de l'historiographie, le terme même de *fiction* n'était pas en usage chez ceux qui cherchaient à penser efficacement les remèdes à l'inexactitude de leur discipline (historiographie ou philologie). Pour preuve : un document comme la correspondance de Sebastiano Timpanaro et Carlo Ginzburg où *intuition*, *irrationnel*, *divination* sont les opposés et les opposants à la raison positiviste. Que reste-t-il de cette réflexion sur différents régimes de rationalité datant de l'époque de la Nouvelle gauche ?

Je proposais aussi de voir dans ma démarche une tentative pour trouver « une troisième voie entre *prouver* et *deviner* » : « *philologuer* »³.

Muriel Pic et Martin Rueff; Carlo Ginzburg, « La mise en abîme. Un recadrage », traduit par Pierre-Antoine Fabre, dans le dossier dirigé Bernard Vouilloux, « Vérité, fiction. Faire vrai, dire juste », *Incidence*, n° 15 (2020), p. 269-367.

3. Ni la note ni ma réponse ne parurent dans le numéro de la revue *Incidence*.

Peu de temps après la publication du numéro de la revue *Incidence*, une discussion publique à la Maison de la poésie à Paris le 17 octobre 2020 se déroula avec les personnes ayant participé au dossier. À cause de la pandémie, Ginzburg fut présent en retransmission, la salle était considérablement remplie, mais la captation ne fut jamais diffusée. Par la suite, la revue *Incidence* fit de la question de la conjecture divinatoire et philologique une question psychanalytique uniquement, et c'est de cette manière (« La psychanalyse, magie ou science? ») que mon dossier fut présenté en mon absence au colloque de Cerisy-la-Salle, « L'historien sur le métier. Conversations avec Carlo Ginzburg », organisé par Étienne Anheim, Anne Ber-Schiavetta, Martin Rueff. On comprendra donc le soin que j'apporte aujourd'hui avec cette note préliminaire à retracer l'histoire du texte donné aujourd'hui à lire.

J'aimerais ajouter pour conclure que les questions nées de la note 48 ne sont pas seulement de l'ordre de la polémique intellectuelle. Ce sont aussi des questions politiques centrales pour la recherche universitaire, et cela, à une époque où les moyens qui lui sont donnés en sciences humaines et sociales sont réduits à une peau de chagrin. Cette dévalorisation générale des sciences et des arts, ce ravalement de la pensée humaine sensible et rationnelle à l'état d'objet de consommation, et qui passe, comble de l'ironie, par leur dissociation (dissociation des cultures artistiques et scientifiques, d'une part, populaires et intellectuelles, d'autre part), ne peut conduire qu'à une anesthésie totale des sensibilités. On en devine les conséquences funestes à l'heure où la guerre est revenue en Europe, entité fondée sur des intérêts stratégiques rationnels, il est vrai, mais aussi sur une utopie : la promesse de la paix entre des états souverains. Je crois que c'est surtout pour cela que j'ai persévéré dans mon désir, non pas d'interpréter la note 48, mais d'en éprouver la si essentielle qualité de fulgurance et d'intuition.

Muriel Pic, II. 4. 2023

Une épistémologie de type divinatoire

*Le lent façonnement de la vie quotidienne a autant
d'importance que les explosions de l'histoire ;
car dans la vie anonyme, l'accumulation des particules
finit par former une véritable force explosive.*

Siegfried Giedion, *La Mécanisation au pouvoir.*
Contribution à l'histoire anonyme, 1948, p. 17.

En 1670, Pierre de Fermat écrit en marge de sa traduction de l'*Arithmétique* de Diophante, l'une des notes en bas de page les plus célèbres de l'histoire des sciences. Il y annonce la découverte d'une démonstration mathématique

«véritablement merveilleuse que *cette marge est trop étroite pour contenir*⁴ ». Il faudra attendre plus de trois siècles pour qu'en 1994 le mathématicien britannique Andrew Wiles fasse la preuve du théorème de Fermat empêchée par l'étroitesse de la marge d'un manuscrit. Cet épisode majeur de l'histoire des sciences nous rappelle l'importance du détail, en l'occurrence de la note en bas de page, dans l'élaboration de la pensée. Antony Grafton, dans son ouvrage *Histoire de la note en bas de page*, retrace les origines d'un genre, considéré au XVIII^e siècle, comme une forme élevée des arts littéraires. Il examine ensuite la manière dont, à l'époque moderne, ce genre est devenu un exercice obligatoire pour prétendre exercer le métier d'historien ou de critique. La note n'est alors qu'un alignement scolaire de références auquel se soumettent les étudiants, une «masse confuse et opaque tout juste aperçue en bas des pages». Parfois, elle donne son espace à une «autobiographie savante refoulée». Entre érudition vide et débordement subjectif, la note de bas de page n'a rien à nous apprendre. Elle ne fait sens qu'au moment où elle est lieu de questions concrètes et d'intuitions justes, l'espace où des passages sont ouverts vers d'autres pensées pour d'autres pensées. Dans ces conditions, de possibles dialogues s'ouvrent, des amitiés naissent, des inimitiés s'affirment, et le réseau sans âge de la curiosité et du savoir humain se déploie à partir d'infimes scholies: «Celui qui remonterait le cours de ces notes jusqu'à leur source, et qui prendrait le temps de suivre dans leur tracé souterrain les racines enchevêtrées de l'arbre tourmenté de la polémique savante, découvrirait peut-être beaucoup plus que l'on ne pourrait attendre des ressources d'un sous-sol apparemment aride⁵.» L'enquête que décrit ici Grafton présente mieux que je ne pourrais le faire la tentative dont résultent les pages qui suivent. Elles ont en effet été écrites à partir de la note 48 du célèbre essai «Traces. Racine d'un paradigme indiciaire⁶» publié par l'historien Carlo Ginzburg en 1979.

C'est en novembre 2008, en vue d'une conférence sur Ginzburg, qui défend l'importance du détail dans la connaissance du passé, que j'ai été retenue par la note de bas de page 48 où l'historien annonce à la première personne du singulier une démonstration qu'il entend mener ultérieurement :

Je cherche à démontrer que non seulement la psychanalyse, mais aussi la majeure partie de ce que l'on appelle les sciences humaines, s'inspirent d'une épistémologie

4. Pierre de Fermat dans Diophante, *Arithmétique*, Toulouse, Bernard Bosc, 1670, livre II, question VIII.

5. Anthony Grafton, *Les Origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, traduction de Pierre-Antoine Fabre, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 21.

6. Carlo Ginzburg, «Traces. Racine d'un paradigme indiciaire», *Mythes, emblèmes, traces*, traduction de Monique Aymard, *et al.*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 250-251. Toutes les références à cette édition seront désormais faites entre parenthèses dans le texte par l'abréviation TR suivie du numéro de page.

de type divinatoire [*io cerco di dimostrare che non solo la psicoanalisi ma la maggior parte delle cosiddette scienze umane s'ispira a un'epistemologia di tipo divinatorio*] (TR, p. 250).

L'épistémologie est, étymologiquement, la théorie de la connaissance. Le terme définit plus spécifiquement la discipline philosophique qui discute les méthodes de la science. Il désigne plus généralement la manière dont nous produisons la connaissance. Une épistémologie de type divinatoire devra donc être entendue comme une méthode scientifique qui inclut les modalités pratiques et théoriques propres à la divination. Mais comment la divination, dont on ne peut penser de nos jours qu'elle est scientifique, peut-elle participer à la connaissance?

Il faut le dire d'emblée : la note de Ginzburg sonne à l'oreille comme un projet bien pensé d'une mise en « crise de la raison », expression qui titre le volume où il fait paraître son essai⁷. Il faut souligner que ce volume s'inscrit dans un contexte intellectuel précis : les années 1970 sont marquées, dans l'histoire des mondes antiques, par la réhabilitation d'une rationalité divinatoire avec, en particulier, le collectif *Divination et Rationalité* dirigé par Jean-Pierre Vernant. L'ouvrage de Vernant est en tout cas symptomatique d'une époque qui cherche, comme « Traces » quelques années plus tard, à mettre en question une vision strictement positiviste de la raison. Pour l'historien Jacques Revel en revanche, cette question suffit à discréditer « le paradigme indiciaire » de Ginzburg qui a pourtant bouleversé les méthodes de recherche en sciences humaines : « Que ces propositions témoignent avec brio d'une crise contemporaine de la raison, personne n'en doutera un instant. Qu'elles suffisent à esquisser un paradigme scientifique alternatif paraît plus douteux, et donne à mon sens à l'entreprise un vêtement théorique un peu large et un peu lâche à la fois⁸. »

Avant d'aller plus loin, revenons sur le paradigme indiciaire dont Ginzburg établit l'émergence et définit les principes dans « Traces », texte rapidement traduit dans plusieurs langues dont le français en 1980. L'historien y donne les principes d'une enquête qui cherche, à partir de « traces même infinitésimales », à saisir ce qui échappe à la connaissance immédiate : « une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement » (TR, p. 232). Il met alors en application dans son article la méthode dont il est justement question en procédant d'abord à une enquête diachronique puis à une enquête synchronique. Ginzburg commence à réunir des indices pour montrer l'émergence du paradigme indiciaire

7. Carlo Ginzburg, « Spie. Radici di un paradigma indiziario », dans Aldo Gargani (dir.), *Crisi della ragione*, Turin, Einaudi, 1979, p. 57–106.

8. Jacques Revel, « L'histoire au ras du sol », en ouverture à la traduction française de l'ouvrage de Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village*, traduction de Monique Aymard, Paris, Gallimard, 1989, p. XIV.

à la fin du XIX^e siècle. Rappelons ici rapidement l'essentiel. C'est à partir de la tradition du *Connoisseurship*, marquée par la méthode d'attribution mise au point par Giovanni Morelli au fil d'une série d'articles parus en 1870, que Ginzburg établit dans « Traces » l'émergence d'un paradigme indiciaire à la fin du XIX^e siècle. Morelli présente ainsi son projet :

C'est précisément l'étude de tous ces détails particuliers constituant la forme d'une œuvre d'art que je voudrais recommander à ceux qui n'entendent pas seulement être des amateurs verbeux, mais désirent éprouver le vrai plaisir de pénétrer avec hache et couperet au cœur du maquis enchevêtré de l'histoire de l'art pour parvenir, si possible, à la science de l'art. *Comme il existe une langue écrite, il existe aussi une langue qui s'exprime avec les formes*⁹.

L'entreprise de « lire une langue qui s'exprime avec les formes » requiert une méthode que Morelli, médecin de formation, met en place afin d'identifier la manière d'un peintre et d'authentifier une œuvre à partir de détails de prime abord négligeables. À partir des travaux de son collègue, l'historien de l'art Enrico Castelnovo, qui signe en 1968 un article sur la méthode d'attribution de Morelli¹⁰, Ginzburg rappelle l'analogie de cette méthode avec celle de Sherlock Holmes. Castelnovo puis Ginzburg se réfèrent à l'ouvrage d'Edgar Wind de 1963, *Art et Anarchie*, où l'auteur rapproche l'artiste du criminel traqué par Holmes et qui trahit son identité par ces « petits gestes que nous accom-

9. Giovanni Morelli, *De la peinture italienne. Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, traduction de Nadine Blamontier, Paris, Lagune, 1994 [1890] ; nous soulignons. Morelli écrit encore : « Ne vous impatientez pas si je vous parle aussi longtemps de choses qui peuvent vous paraître pour l'instant tout à fait insignifiantes et même ridicules. Il m'importe avant tout de vous accoutumer à prendre en compte, dans l'observation d'une œuvre d'art, chaque détail, même le plus minime ; ainsi, apprendrez-vous avec le temps que les bagatelles les plus simples peuvent servir à mettre sur la bonne voie, surtout pour les peintures des maîtres de second ordre », p. 142.

10. Enrico Castelnovo, « Art (l'art et son objet) – l'attribution » [en ligne], *Encyclopædia Universalis* [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-l-attribution/>] : « Brillamment examinée par E. Wind, cette méthode se ressent nettement des tendances du temps, son caractère scientifique est indéniable mais, d'autre part, elle semble suivre une méthode parallèle à celle des enquêtes policières de Sir Arthur Conan Doyle. Le spécialiste en attribution de Morelli reconnaît la main de l'artiste grâce à un détail insignifiant aux yeux de la majorité des gens et peut-être aussi à ceux de l'auteur lui-même, de la même façon que le héros de Conan Doyle identifie un personnage grâce à des indices imperceptibles pour son ami Watson et même pour celui qui les avait laissés. La même règle vaut pour le spécialiste en attribution et pour le détective : le détail voyant, l'élément qui attire l'œil est le moins sûr ; il faut découvrir des indices mieux cachés, ils conduisent nécessairement au protagoniste. »

plissons sans y prendre garde¹¹». Mais Wind va plus loin déjà en suggérant l'affinité de la méthode de Morelli avec «la psychologie moderne», le nom de Freud s'imposant d'autant mieux derrière cette expression que ce dernier se réclamait lui-même de la méthode du connaisseur dans le *Moïse de Michel-Ange* de 1914 où il fonde sa science de l'interprétation des symptômes sur l'analyse des «rebutis – du “refuse” – de l'observation (*aus geringgeschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub – dem 'refuse' – der Beobachtung*)¹²». Après avoir établi la triade Morelli-Holmes-Freud (et je laisse au lecteur le soin de se reporter au texte pour plus de détails), Ginzburg quitte la synchronie pour la diachronie afin de découvrir les «racines beaucoup plus profondes» du paradigme indiciaire. Il établit alors la parenté entre ce dernier et l'art de la chasse dans un premier temps, puis avec la mantique conjecturale :

Si l'on abandonne le domaine des mythes et des hypothèses pour celui de l'histoire documentée, on est frappé par les analogies indéniables entre le paradigme cynégétique que nous avons esquissé et le paradigme implicite dans les textes divinatoires de la Mésopotamie, rédigés à partir du III^e millénaire avant Jésus-Christ. Ils présupposent l'un et l'autre la reconnaissance minutieuse d'une réalité sans doute infime, pour découvrir la trace d'événements auxquels l'observateur ne peut avoir d'accès direct. Déjections, traces, poils, plumes d'un côté; viscères d'animaux, goutte d'huile dans l'eau, astres, mouvements involontaires du corps de l'autre. Il est vrai que la seconde série, à la différence de la première, était pratiquement illimitée, dans la mesure où tout, ou presque, pouvait, pour les devins mésopotamiens, devenir un objet de divination (*TR*, p. 244).

Le rapprochement qu'opère Ginzburg entre la lecture des traces par le chasseur, puis avec la lecture des indices par l'enquêteur est bien connu. Celui qu'il opère avec la lecture des présages du devin mésopotamien a été oublié, sans doute en raison de la dévalorisation complète depuis des siècles de la mantique comme source de connaissance.

Ginzburg écrit «Traces» après sa lecture de l'ouvrage de Thomas Khun, *La Structure des révolutions scientifiques* qui paraît en 1971 en italien¹³, auquel il emprunte le terme de paradigme pour désigner un ensemble de pratiques définissant un cadre théorique propre à une communauté et à une époque. Le terme vient de la linguistique où il désigne une série de formes dont les variations peuvent être le fait des déclinaisons casuelles ou verbales. Avec la note 48, Ginzburg établit davantage qu'une parenté étroite entre le para-

11. Edgar Wind, *Art et anarchie*, traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1988, p. 66.

12. Sigmund Freud, «Le Moïse de Michel-Ange», *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

13. Thomas Khun, *La Structure des révolutions scientifiques* [*The Structure of Scientific Revolutions*], traduit de l'anglais par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 1983 [1963].

digne indiciaire et le paradigme divinatoire car ce dernier n'est pas seulement l'ancêtre du premier, il est le modèle épistémologique qui a perduré grâce à différents paradigmes : indiciaire, cynégétique, symptomal, etc. Cette épistémologie, en lien étroit avec une conception matérialiste et magique du monde, serait une modalité de la connaissance alternative au positivisme, réunissant des techniques informelles de savoir héritées pour certaines de la Mètis des Grecs, cette intelligence de la ruse et de la débrouillardise qui oppose à l'être le devenir et à l'intelligible le sensible¹⁴. Sa légitimité ne va donc pas de soi. La convoquer permet néanmoins de « sortir des ornières de l'opposition stérile entre rationalisme et irrationalisme » (*TR*, p. 218), à laquelle nous revenons toujours comme pour nous assurer que chaque chose est bien à sa place. Il est vrai que si nous rejetons les données irrationnelles, l'exercice scientifique se simplifie grandement¹⁵. L'historien de l'art Aby Warburg rappelait que pour les savants de la Renaissance, la magie occupait dans l'ordre des savoirs une place équivalente à celle des mathématiques, l'astrologie comptant parmi les disciplines scientifiques au même titre que l'astronomie¹⁶. Il affirme encore que « la méthode nouvelle¹⁷ » de l'atlas *Mnemosyne*, dispositif qui accompagne ses dernières conférences de montages photographiques épinglés sur des toiles de jute noir, allie logique et magie. Selon lui, cette alliance est, pour la connaissance, « un fait de tous temps », un fait nécessaire. Pour Warburg, la connaissance est l'ajustement de deux logiques antithétiques : la première qui, comme les mathématiques, « construit l'espace de la pensée – la distance entre le sujet et l'objet – au moyen de la conceptualisation qui établit des distinctions » ; et la seconde qui, comme la magie, « vient précisément détruire cet espace, en rapprochant et en reliant l'homme et l'objet ». Entre l'esprit qui lie, l'imagination, et celui qui distingue, l'analyse, se met en place une « polarité » qui, dans « l'étude scientifique des civilisations [...], met à jour des connaissances jusqu'à présent négligées, qui peuvent contribuer à la critique positive et approfondie

14. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, Paris, Flammarion, 2018 [1974], p. 11.

15. Maurice Merleau-Ponty, *Causeuses*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1948] : « La pensée adulte, normale et civilisée vaut mieux que la pensée enfantine, morbide ou barbare mais à une condition, c'est qu'elle ne se prenne pas pour pensée de droit divin, qu'elle se mesure toujours plus honnêtement aux obscurités et aux difficultés de la vie humaine, qu'elle ne perde pas le contact avec les racines irrationnelles de cette vie et qu'enfin la raison reconnaisse que son monde aussi est inachevé, ne feigne pas d'avoir dépassé ce qu'elle s'est bornée à masquer et ne prenne pas pour incontestables une civilisation et une connaissance que sa fonction la plus haute est au contraire de contester » (IV, § 5).

16. Aby Warburg, « La divination païenne et antique », *Essais florentins*, traduction de Sibylle Muller, Paris, Klincksieck, 2003 [1920], p. 251.

17. Extrait du journal (*Tagebuch*) de Warburg cité par Marie-Anne Lescourret, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paris, Hazan, 2013, p. 294.

d'une historiographie dont la théorie de l'évolution est déterminée par des concepts chronologiques»¹⁸. On ne s'étonnera donc pas que Warburg figure en exergue à l'article «Traces» de Ginzburg, quoiqu'il s'agisse de la seule occurrence : «Dieu est dans les détails» (*TR*, p. 218). Pour Giorgio Agamben lisant Warburg, il est clair que «le bon dieu caché dans les détails n'était pas le bon dieu tutélaire de l'histoire de l'art, mais le démon obscur d'une science innommée dont on commence aujourd'hui seulement à entrevoir les traits¹⁹». Cette science innommée, l'enquête menée à partir de la note 48 permet de la désigner comme *divinatoire*, et évoque irrésistiblement «la philosophie qui vient» de Walter Benjamin, autre penseur important pour Ginzburg, mais quasiment absent de «Traces». Selon Gershom Scholem, Benjamin cherchait la voie d'une philosophie incluant «notamment les rapports spirituels et psychologiques qui se créent entre l'homme et l'univers dans les domaines où la connaissance n'a pas encore pénétré. Je lui fis remarquer que, logiquement, il fallait inclure les disciplines mantiques dans cette notion d'expérience²⁰». À cette remarque, Benjamin répond à Scholem sans détour : «Une philosophie qui n'inclut pas, et ne peut pas expliquer, la possibilité de lire l'avenir dans le marc de café n'est pas une philosophie authentique» – quand bien même ce «genre de divination» est «condamnabile du point de vue du judaïsme»²¹.

Malgré l'importance de la divination chez Warburg et Benjamin, Ginzburg ne les convoque qu'à peine dans «Traces» : l'exergue pour Warburg, une note pour Benjamin en référence au texte «Sur le pouvoir d'imitation²²». Il est vrai qu'avec eux à bord, dont les œuvres sont également marquées par un éparpillement des textes et des formulations aussi fulgurantes qu'elliptiques, le navire risquait de chavirer portant déjà à son bord ce mot de *divination*, si lourdement chargé d'irrationnel. Pourtant, leurs pensées du détail n'ont qu'un seul mot d'ordre : substituer à l'accumulation du savoir mort une attention à «la vie, (sans aucune complaisance irrationnelle bien sûr)²³». Cette attention à la vie est une attention aux détails des existences et des œuvres d'art, une

18. Aby Warburg, «La divination païenne et antique», *loc. cit.*, p. 251.

19. Giorgio Agamben, *Aby Warburg et la science sans nom, Image et Mémoire. Écrits sur l'image, le cinéma et la danse*, traduction de Dell'Omodarme, Paris, Desclée de Brouwer, 2004 [1984], p. 11.

20. Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*, traduction de Paul Kessler, Paris, Calmann-Lévy, 1981, p. 76.

21. *Ibid.*, p. 97. La question de la divination dans la méthode du montage littéraire chez Walter Benjamin sera développée ailleurs. Même chose pour Aby Warburg et l'astrologie.

22. Walter Benjamin, «Sur le pouvoir d'imitation», *Ceuvres I-III*, traduction de Maurice de Gandillac, *et al.*, Paris, Gallimard, 2001, p. 359-362.

23. Carlo Ginzburg, «De Warburg à Gombrich. Notes sur un problème de méthode», *Mythe, emblèmes et traces, op. cit.*, p. 45.

attention aux formes de vie comme à la vie des formes²⁴. Il s'agit d'une rupture avec l'appréhension positiviste du vivant comme spécimen et à l'explication fonctionnaliste de la vie défendue par Darwin. En témoigne une œuvre comme celle d'Adolf Portmann, zoologue bâlois, qui aura soutenu, dans son ouvrage *La Forme animale (Tiergestalt)*, que l'instinct de conservation ne peut être la finalité ultime de l'existence animale, incapable qu'elle est de rendre compte de l'étonnante multiplicité de ces formes. Portmann s'inscrit dans la lignée de Goethe et de la notion de *Gestalt*, préférée à celle de morphologie, pour s'écarter d'une approche strictement naturaliste qui tue pour observer, analyser, tirer des conclusions. L'épistémologie de type divinatoire qui soutient le paradigme indiciaire peut aussi être envisagée comme une épistémologie formelle (ou gestaltienne) qui nous conduit à penser la manière dont nous saisissons des traces. Nous verrons plus loin comment cela implique d'envisager l'épistémologie de type divinatoire à l'aune de la faculté sensible que les anciens nommaient le *tactus intimus*, ce toucher interne qui nous fait sentir la chose par le dedans et être touché par elle. Comme le sait bien Ginzburg, c'est avec *tact* qu'il faut saisir les traces. La question n'a rien à voir avec la diplomatie, elle relève de la manière dont nous utilisons la conjecture pour aborder les traces et ensuite établir la vérité et ses preuves.

Dans « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », Ginzburg regrettera de ne pas avoir davantage développé dans « Traces » la question de la preuve à partir de l'indice²⁵, car elle lui est apparue déterminante par la suite.

Si, comme nous l'avons vu, une mise en crise de la raison s'affirme dans les sciences humaines au début des années 1970, c'est à la même époque que se développe l'assimilation du récit historique au récit de fiction. Pour Ginzburg, cette hypothèse est irrecevable car en réduisant l'historiographie à une dimension textuelle, elle sort du domaine de la connaissance et s'éloigne de son but : découvrir la vérité du passé. Ce serait pousser la crise de la raison à des limites faisant perdre toute légitimité à l'histoire. Le déplacement opéré par Michel de Certeau entre l'historiographie et *L'Écriture de l'histoire* en 1975, ou les travaux de Hayden White sur la *Metahistory* de l'imagination historique en 1973, qui le conduiront en 2010 à plaider pour *The Fiction of Narrative*, relèvent pour Ginzburg d'un scepticisme postmoderne, dont le danger est réel : ne plus croire en notre capacité à reconstituer le vrai à partir de preuves, s'exposer du coup

24. Henri Focillon, *La Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 1988 [1934] ; Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* (1953), traduction de Françoise Dastur, et al., Paris, Gallimard, 2005 [1953] ; Rahel Jaeggi, *Kritik von Lebensformen*, Francfort, Suhrkamp, 2013 ; Estelle Ferrarese et Sandra Laugier (dir.), *Formes de vie*, Paris, CNRS Editions, 2018.

25. Carlo Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », dans Denis Thouard (éd.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2007, p. 41.

à la falsification des traces et ouvrir la porte à tous les révisionnismes²⁶. Face à ce *linguistic turn*, Ginzburg revient dans *Rapports de force*²⁷ sur une rhétorique fondée sur les preuves et une autre opposée aux preuves, la seconde postulant que le langage n'est que tropes et mensonges, ce qui alimente la généralisation de la fiction à toute narration. Il oppose Aristote à Nietzsche. Si les traces peuvent être des preuves, elles doivent rétablir une justice. C'est un point que Ginzburg développe dans *Le Juge et l'historien*, ouvrage écrit à partir du cas de son ami Adriano Sofri, condamné seize ans après les faits pour l'assassinat en 1972 du commissaire de police Luigi Calabresi. Il y soutient l'innocence de Sofri en montrant le manque de preuves sur lequel se fonde le procès et son jugement, interroge également l'analogie entre le juge et l'historien et, tout en montrant les limites, affirme la nécessité de mener une enquête conjecturale capable de prouver les faits. Enfin, il faut signaler, avant d'y revenir plus longuement, que la note 48, avec sa proposition d'une épistémologie de type divinatoire gouvernant les sciences humaines lorsqu'elles recourent à la conjecture, s'inscrit dans une polémique savante entre Ginzburg et son ami le philologue Sebastiano Timpanaro : les échanges épistolaires entre eux montrent le rejet sans compromis du philologue envers tout ce qui pourrait prêter le flanc à une approche non positiviste de l'histoire.

Ginzburg aura donc éprouvé dès la parution de « Traces » la difficulté de tenir le programme qu'il s'est fixé aux premières lignes de son article : « sortir de l'opposition stérile entre rationalisme et irrationalisme ». Toute la difficulté et l'intérêt de la science conjecturale est justement de se tenir en équilibre sur le fil tendu entre l'intelligible et le sensible, la science positive et l'intuition. Et c'est sur ce fil tendu entre science et magie qu'il va nous falloir à notre tour avancer, non sans garder à l'esprit les propos d'André Jolles lorsqu'il s'interroge, dans *Formes simples*, sur la nature magique attribuée au langage :

Nomen est omen. Le nom est présage. Le langage engendre, il est une semence qui peut germer et, à ce titre, il cultive. Nous le savons et nous le sentons en particulier, sous un aspect naïf et instinctif, dans ces instants où craignant d'avoir dit un mot qui produirait un effet indésirable, nous disons « je n'ai rien dit » et essayons de bloquer par quelque action la force productrice du mot. Dans ce que l'on appelle magie – mot que le positivisme a mal compris et dont il a mal usé – il faut comprendre ici le travail de production du langage, le langage comme producteur²⁸.

26. Cf. Pierre Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire. Un « Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, Maspero, 1981.

27. Carlo Ginzburg, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil (Hautes études), 2000.

28. André Jolles, *Formes simples [Einfache Formen]*, traduction d'Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1930], p. 22.

La divination conjecturale

*Le cinéma a été populaire parce qu'il était muet.
[...]l a formé une technique, un style ou une manière de
faire, quelque chose qui au fond était je crois, le montage.
Ce qui pour moi veut dire voir, voir la vie. [...] Tous
les grands muets, les plus connus, Eisenstein, Stroheim,
Murnau, tous à leur façon allaient vers quelque chose qui
allait exploser, grâce à quoi on allait voir autrement. [...] Mais au temps du muet, voir appartenait à tout le monde.
Ce n'était pas seulement pour le devin.*

Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1968, t. 2, p. 27.

L'analogie entre le paradigme indiciaire et le paradigme divinatoire, analogie entre le devin et l'historien également, est particulièrement surprenante si on l'annonce hors de tout contexte et sans aucune explication. De nos jours, la divination est une superstition qui a son audience²⁹, elle sent l'horoscope du magazine, rappelle le parfum bon marché des cartomanciennes que consultaient les poètes surréalistes. Elle nous plonge aussi dans le folklore des rites agricoles et les histoires de revenants, l'irrationalisme durement combattu des époques passées. On connaît d'ailleurs peu ou mal le vocabulaire propre à l'art ou la science des présages. Les multiples formations linguistiques qui ont été inventées à partir du suffixe grec – *mancie* témoignent de l'extraordinaire labilité des présages. Le plus connu est *cartomancie* (la lecture dans les cartes à jouer) ou *chiromancie* (la lecture des lignes de la main), mais on peut aussi parler d'*achilléomancie* (lecture dans les feuilles d'une plante), de *scapulomancie* (lecture dans la cendre des os), de *lagomancie* (lecture du passage d'un lièvre), etc. Ancien souvenir de l'enfance irrationnelle des civilisations, ce vocabulaire fossile nous rappelle aussi que la divination fut un grand poème anonyme sur la nature et ses formes multiples. Elle se déclinait en une lecture infinie des fleurs, des pierres, des animaux, des mouvements des corps, des tourbillons dans l'eau et dans l'air, des entrailles, des cendres, de la terre³⁰. Le devin établissait ainsi un lien, mieux, un *contact* entre les hommes et le Cosmos, animé et inanimé, en plongeant main, esprit ou regard dans ce grand fleuve de poussière en mouvement pour rapporter sur la grève un présage bon ou mauvais. La divination rassemblait ainsi un ensemble polymorphe de pratiques rythmées par la nature qui nous laissent entrevoir la préhistoire de la raison. Cette science du concret, les anthropologues et les historiens des mondes antiques, de Bouché-

29. Arnaud Esquerre, *Prédire. L'astrologie au XXI^e siècle en France*, Paris, Fayard, 2013.

30. Alberto Manguel, *Une Histoire de la lecture*, traduction de Christine Le Boeuf, Arles, Actes Sud, 1998.

Leclercq à Lévy-Bruhl, Marcel Mauss et Claude Lévi-Strauss, auront montré son importance pour les civilisations prérationnelles en analysant la nature des opérations intellectuelles la caractérisant. Ces dernières relèvent toujours d'un rapport sémiotiquement surdéterminé à la nature attestant une attention au monde environnant qui, de nos jours, se cristallise dans une nostalgie cosmologique ou une inquiétude écologique pour le moins fondée. La lecture divinatoire est une modalité élargie de la perception, une priorité donnée à la vie sensible. Elle fait assurément partie de ces héritages du passé qui peuvent nous (ré)apprendre à regarder avec attention la nature, avec *tact*, je veux dire en acceptant d'être de nouveau en *contact* avec elle.

Le philosophe Wolfram Hogrebe, auteur de travaux fondamentaux pour une réhabilitation cognitive de la divination à l'époque contemporaine, rappelle que la mantique « comportait d'authentiques contenus de savoir, auxquels nous devons d'ailleurs une bonne partie de nos connaissances actuelles – par exemple dans le domaine pharmaceutique et médical³¹ ». Elle tomba en discrédit dans l'Antiquité, régulièrement attaquée par Platon et explicitement critiquée par Cicéron dans la deuxième partie du *De Divinatione*. À cette période, on perdit contact avec son expérience concrète en se reportant aux compilations de la voie canonique, tel *La Clé des songes*, dont Freud dit bien l'absurdité au premier chapitre de son *Interprétation des rêves*. Telle qu'elle a survécu jusqu'à nous, la divination n'a donc rien à voir avec les sciences quelles qu'elles soient. C'est déjà ce qu'établissait l'historien Bouché-Leclercq dans son volume *Histoire de la divination dans l'Antiquité* paru à la fin du XIX^e siècle, qui considère la divination comme une science morte dans un siècle où le positivisme s'est affirmé et avec lui l'objectivité qui refuse le contact et prône la mise à distance de ce qui est observé. Pour les anciens, la divination conjecturale, à partir des signes extérieurs, relevait de méthodes strictes que Bouché-Leclercq expose dans la première partie de son ouvrage. C'est une « divination *inductive, raisonnée, conjecturale*, ou même, *extérieure, objective*, par opposition à l'autre, que nous appellerons *intérieure, subjective ou intuitive*³² ». Pareille divination objective était pratiquée dans plusieurs zones géographiques au moins depuis l'ère mésopotamienne, lieu où la lecture divinatoire aurait conduit à la naissance de l'écriture vers 3300 av. J. C. Selon Zainab Bahrani. Pour les haruspices mésopotamiens, la divination n'indiquait « pas seulement le futur mais [était] aussi reliée au passé, exactement comme le symptôme permet de

31. Wolfram Hogrebe, « Mantique et herméneutique » [en ligne], traduction de Pierre Rusch, *Trivium*, n° 10 (2012), [<https://journals.openedition.org/trivium/4159>].

32. Auguste Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'Antiquité. Divination hellénique et divination italique*, Paris, Éditions Jérôme Millon, 2003 [1879-1883], p. 96.

retracer le passé et de prédire le déroulement futur d'une maladie³³ ». De son côté, Léon Vandermeersch, contributeur au volume *Divination et Rationalité*, explique qu'en Chine ancienne, durant la première moitié du I^{er} millénaire, les fonctions de devin et d'historien étaient remplies par le même individu. Le devin n'était plus seulement chargé de prédire l'avenir, il devait également tenir les annales du pays. La figure de « l'annaliste-chéloniomancien », qui consignait les faits et lisait les nuances des altérations sur une carapace de tortue (*chélo-*), ou celle de « l'annaliste-achilléomancien³⁴ » qui notait les événements et suivait le parcours des lignes de sève sur les longues feuilles des achillées, étaient bien des réalités à part entière. Le devin-annaliste consignait le passé dans ses moindres détails tout comme il anticipait l'avenir dans les moindres détails. À ce titre, il était un témoin du passé et de l'avenir, et se voyait investi d'une fonction et d'une autorité sociales.

Dans l'analyse du terme *superstes* par le linguiste Émile Benveniste où la figure du témoin se double de celle du survivant, le *testis* assiste en tiers à un événement qui concerne d'autres personnes, et il peut à ce titre produire un témoignage. Le survivant, *superstes*, a lui été partie prenante dans l'événement dont il témoigne. Benveniste montre alors les liens du mot *superstes* avec *superstitio* qui a donné *superstition*, et dont rend compte Benveniste comme suit :

Nous voyons à présent ce que peut et doit signifier théoriquement *superstitio*, la qualité de *superstes*. Ce sera « la propriété d'être présent » en tant que « témoin ». Il reste maintenant à expliquer la relation entre le sens postulé et celui que nous constatons historiquement. *Superstitio*, en effet, est souvent associé à *hariolatio*, prédiction, prophétie, le fait d'être « devin » ; [...] On discerne la solution : *superstitiosus* est celui « doué de la vertu de *superstitio* » c'est-à-dire « qui *uera praedicat* », le devin, celui qui parle d'une chose passée *comme s'il y avait réellement été* : la « divination » dans ces exemples ne s'applique pas au futur, mais au passé³⁵.

Les liens entre pratique historique et pratique divinatoire ne sont donc pas seulement attestés par les historiens des monde antiques, mais aussi par l'analyse sémantique et historique de l'usage des mots. Pour l'historien, être celui qui parle d'une chose comme s'il y avait réellement été peut, à la rigueur, relever d'une poétique de l'histoire. Car l'historien, tel que nous le connaissons à présent, n'est ni un témoin oculaire ni un devin. Si l'histoire n'est pas seulement la science du passé, mais la science « des hommes dans le temps », comme

33. Zainab Bahrani, *Rituals of War. The Body and Violence in Mesopotamia*, New York, Zone Book, 2008, p. 82.

34. Léon Vandermeersch, « L'imaginaire divinatoire dans l'histoire en Chine », dans Marcel Detienne (dir.), *Transcrire les mythologies*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 104.

35. Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes 2. Pouvoir, droit, religion*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001 [1969], p. 278.

le voulait Marc Bloch³⁶, et si les témoignages sont les matériaux privilégiés de son enquête, lui-même demeure à distance de l'évènement dont il restitue la réalité, condition nécessaire entre toutes pour Ginzburg³⁷. Ce dernier note d'ailleurs dans « Traces » déjà que, malgré l'analogie entre paradigme indiciaire et divinatoire, une différence essentielle demeure : « La divination se rapporte au futur et le déchiffrement lié à la chasse au passé (fût-il vieux de quelques instants) » (*TR*, p. 247). Ce qui est en germe ici, et se développera comme une question cruciale et difficile dans la suite des travaux de Ginzburg, est la pertinence de l'analogie dans la connaissance historique. Cette dernière est fondamentale dans l'art et / ou la science de faire des conjectures, que l'on se souvienne encore de sa remarque à propos de la triade Morelli-Freud-Holmes : « Comment s'explique cette triple analogie ? » (*TR*, p. 232). Des années après la publication de « Traces », Ginzburg convient que dans plusieurs de ses travaux, il « s'agissait de réfléchir sur la notion de ressemblance, en dépassant les données de surface pour saisir une donnée profonde. Il me semble aujourd'hui que ce tournant en direction de la morphologie était contenu implicitement dans l'hypothèse du paradigme indiciaire³⁸. »

C'est sans doute dans *Le Sabbat des sorcières* que Ginzburg donne le plus explicitement à saisir le problème que pose pour lui *l'enquête morphologique* tout en montrant son extraordinaire fécondité. L'ouvrage est ponctué de bilans lucides sur le caractère périlleux de l'entreprise : « De la claudication d'Œdipe à l'escarpin de Cendrillon : un itinéraire tortueux et plein d'allers et retours, avec pour guide une analogie formelle³⁹. » En amont, l'introduction a clairement posé le problème : l'enquête morphologique est a-chronologique. Elle n'opère ni en diachronie ni en synchronie mais produit des *connexions* qui peuvent parfois sembler n'être que le fait d'un hasard arbitraire. Pour en décrire la logique, Ginzburg en appelle à Ludwig Wittgenstein. Ce dernier, dans un texte de 1930 sur le *Rameau d'or* de Frazer, déclare : « L'explication historique, l'explication comme hypothèse de développement n'est qu'une manière de rassembler les données – leur synopsis. Il est également possible de voir les données dans leur relations réciproques et de les résumer dans une image générale qui n'ait pas la forme d'un développement chronologique. » Ce mode de représentation s'impose comme « le médiateur de la compréhension qui consiste justement à voir les connexions ». Malgré l'autorité de Wittgenstein, Ginzburg, lui, réfute

36. Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, édition critique préparée par Etienne Bloch, Paris, Armand Colin, 1993 [1941].

37. Carlo Ginzburg, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, traduction de Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001 [1998].

38. Carlo Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », *art. cit.*, p. 41.

39. Carlo Ginzburg, *Le Sabbat des sorcières*, traduction de Monique Aymard, Paris, Gallimard, 1992, p. 242.

« l'a-chronologie » et choisit de considérer « la connexion formelle » comme une « hypothèse évolutive »⁴⁰. Si l'historien entend rester sur le fil tendu entre rationalisme et irrationalisme par ce choix d'une fidélité absolue à la chronologie, c'est aussi parce qu'il estime qu'à mettre « entre parenthèses, dans l'étude des faits humains, la dimension temporelle, on obtient un tableau, inévitablement déformé, parce qu'épuré des rapports de force. L'histoire ne se déroule pas dans le monde des idées, mais dans le monde sublunaire où, de manière irréversible, les individus naissent, infligent des souffrances ou en subissent, meurent ». Le temps historique doit épouser la réalité biographique pour rendre compte des crimes, fournir des preuves. Néanmoins, dans « Traces », comme dans la suite de son œuvre, Ginzburg choisit un style bien particulier pour restituer fidèlement son enquête visant à rétablir les maillons manquants entre des analogies morphologiques éloignées dans le temps et l'espace : il trouve une forme intermédiaire entre la narration historique et un « montage » en composant ses textes en paragraphes toujours numérotés et en juxtaposant des démonstrations. Il dit s'inspirer sur ce point du cinéma : « Je pense que les formes du montage cinématographique, dans leurs discontinuités mêmes, peuvent suggérer un sens tout à fait différent que celui d'une narration linéaire⁴¹. »

Lire dans la poussière

La rédaction de ce texte qui traite des passages parisiens a été commencée à l'air libre, sous un ciel d'un azur sans nuages qui formait une voûte au-dessus du feuillage, mais qui avait été recouvert d'une poussière plusieurs fois centenaire par les millions de pages entre lesquelles bruissaient la fraîche brise du labeur assidu, le souffle lourd du chercheur, la tempête du zèle juvénile et le zéphyr nonchalant de la curiosité. Car le ciel d'été peint dans les arcades qui dominant la salle de lecture de la Bibliothèque nationale, à Paris, a étendu sur elle sa couverture aveugle et rêveuse.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, 1939, p. 474.

Il ne s'agit donc pas pour Ginzburg, avec la note 48, de faire un plaidoyer pour l'irrationnel et de confondre dans l'analogie entre paradigme divinatoire et paradigme indiciare une méthodologie et un objet de recherche. Si l'on peut attribuer à Ginzburg, tel Jacob Burckhardt en son temps, une « folie pour

40. *Ibid.*, p. 27.

41. Carlo Ginzburg, « La leçon de méthode de Carlo Ginzburg » [en ligne], entretien avec Carlo Ginzburg. Propos recueillis par Patrick Boucheron et Séverine Nikel [<https://lepetitlexiquecolonial.wordpress.com/2017/01/06/la-lecon-de-methode-de-carlo-ginzburg/>].

les présages (*die Thorheit des Weissagens*)⁴² », c'est une sage folie d'historien qui travaille avec les documents de l'histoire. La nouveauté et la pertinence de son approche tient justement à sa capacité à mobiliser des documents de prime abord peu convaincants pour l'histoire, comme les différentes superstitions liées à la divination et aux prophéties de village. Ainsi de son étude intitulée *Les Batailles nocturnes* sur les *Benandanti* du Frioul⁴³, ces hommes qui, comme Freud (précise l'historien⁴⁴), sont nés coiffés. Plus globalement, l'une des caractéristiques de son œuvre est de chercher la vérité dans les archives de l'imagination, de suivre l'enchevêtrement des fictions pour retrouver le passage du vécu, de traquer le vrai au sein des croyances populaires, d'innocenter sorcières et loups-garous, de reconnaître les esprits des morts. Une démarche rigoureuse nous fait découvrir le rôle tenu par les superstitions dans les sociétés plus anciennes. On se souvient, dans *Les Batailles nocturnes* et *Le Sabbat des Sorcières*, que pour être un *benandante*, il faut être né coiffé (*nati con la camicia*) ; et qu'être un *benandante*, c'est voyager vers les esprits des morts et leur livrer bataille pour obtenir un bon présage : l'issue des combats annonce la disette ou l'abondance des récoltes. Si le paradigme divinatoire se fonde sur la trace comme *omen* (présage), l'historien ne recourt à aucun moment à ce terme. Ce dernier aurait pourtant pu trouver sa place dans le spectre sémantique de la trace que Ginzburg déploie largement dans l'article sur le paradigme indiciare, de la preuve au symptôme, du détail à l'empreinte, du rebut au signe.

Dans « Traces », Ginzburg va s'appuyer en particulier sur les travaux de Jean Bottéro consacrés à la divination conjecturale en Mésopotamie. Dans l'essai « Symptôme, signe, écritures en Mésopotamie ancienne », paru dans *Divination et Rationalité* et repris ensuite en volume, Bottéro rappelle, comme ses prédécesseurs, qu'il existait dès le III^e siècle av. J.C. deux types de divination : l'une dite inspirée, extatique, la force surnaturelle se manifestant dans un corps par exemple ; l'autre, dite conjecturale, ou « faute de mieux », dit Bottéro, « déductive ». Dans les usages, la mantique exigeait une systématisation scientifique d'« infinies observations détaillées », ce qui requerrait davantage l'intervention des hommes que celle des dieux. Le devin mésopotamien se livrait en technicien à cette tâche en suivant des principes et des règles consignés dans un ensemble de traités divinatoires. La divination déductive constituait ainsi « l'essentiel de la méthode et de l'esprit scientifique » : « l'abstraction, l'analyse, la déduction, la recherche des lois ». Discipline à part entière, héritée des mondes anciens, et dont le sérieux est moins contestable que « les fantasmagories et

42. Fritz Stern, *Das feine Schweigen*, Munich, C. H. Beck, 1999, p. 15.

43. Carlo Ginzburg, *Les Batailles nocturnes : sorcellerie et rituels agraires en Frioul, (xvi^e-xviii^e siècles)*, traduction de Giordana Charuty, Lagrasse, Verdier, 1980.

44. Carlo Ginzburg, « Freud, l'homme aux loups et les loups-garous », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, op. cit., p. 350.

les puérités de la psychanalyse», elle se caractérisait par un exercice visuel et intellectuel de *pénétration* du monde :

Tel était le fondement de la divination déductive: il s'agissait de lire *dans* les événements ou les objets singuliers et irréguliers, pour en tirer et *déduire* les décisions divines touchant l'avenir des intéressés: ou le roi, ou le pays, ou un individu quelconque mis en rapport avec l'objet de l'acte divinatoire.⁴⁵

Le devin ne lit pas les traces, il lit *dans* les traces. La différence, pour ne tenir qu'au détail d'une préposition, est loin d'être négligeable: elle n'indique pas tant un regard qu'une pénétration de l'esprit et une technique concrète. Plonger le regard, le doigt dans la poussière du sol, des mots, des corps pour deviner l'avenir ou le passé, est ce geste dont Ginzburg estime qu'il est « peut-être le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain: celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces de sa proie » (*TR*, p. 244). Cet esprit de pénétration est fondamental chez Ginzburg qui remarque à propos du terme « microhistoire »: « Le préfixe – micro – fait allusion, comme on l'a souligné de nombreuses fois (mais pas assez peut-être) au microscope, au regard analytique, et non pas aux dimensions, supposées ou réelles, de l'objet soumis à l'analyse⁴⁶. » Ce regard analytique, comparé à un microscope ou à une longue-vue, est celui de l'observation scientifique qui recourt à un instrument pour aller au-delà de la perception immédiate. Le contact n'est pas direct et le toucher recourt à la médiation de l'appareil. C'est encore dans cette direction que va un article de Ginzburg sur Siegfried Kracauer, où l'historien envisage l'apport de la photographie et du cinéma pour la connaissance historique⁴⁷. Il fait référence aux travaux de Benjamin, qui fut lié à Kracauer (*Petite histoire de la photographie* [1931] et *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité* [1935 pour la première version]). Benjamin désigne l'objectif ou la caméra comme un « scalpel » qui nous fait pénétrer « de la façon la plus intensive, au cœur même [du] réel⁴⁸ ». Dans sa *Petite histoire de la photographie*, il consacre cette dernière comme l'art par excellence de l'indice, mais aussi du présage: « Mais chaque recoin de nos villes n'est-il pas le lieu d'un crime? Chacun des passants n'est-il pas un criminel? Le photographe – successeur de l'augure et de l'haruspice – n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses

45. Jean Bottero, *La Mésopotamie. L'écriture, la raison et les dieux*, Paris, Gallimard (Folio), 2004 [1987], p. 192, puis p. 71.

46. Carlo Ginzburg, « Nos mots et les leurs » [en ligne], *Fabula* [https://www.fabula.org/atelier.php?Ginzburg_Nos_mots_et_les_leurs].

47. Carlo Ginzburg, « Détails, gros plan, microanalyse », dans Philippe Despoix et Peter Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, p. 56.

48. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *Œuvre I-III*, op. cit., p. 300.

images⁴⁹ ? » Cette référence à la divination est loin d'être isolée chez Benjamin qui s'est attaché à montrer dans *Sur le pouvoir d'imitation* (1933) la survivance de « la lecture avant tout langage, *dans* les entrailles, *dans* les étoiles ou *dans* les danses⁵⁰ ». L'œuvre de Benjamin, on l'a déjà souligné, compte parmi celles qui, justement, prennent en considération l'irrationnel pour élaborer une théorie de la connaissance philosophique et historique.

Avec la comparaison entre le photographe et l'haruspice aux dernières lignes de sa *Petite histoire de la photographie*, Benjamin a sans doute en tête l'origine physiognomonique du roman policier. Il l'aura lu dans l'ouvrage de Régis Messac, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique* paru en 1932, qu'il cite plusieurs fois dans son *Livre des passages*. Ginzburg, dont l'enquête sur le paradigme indiciare s'appuie aussi sur le livre de Messac (il n'a pas trouvé la référence chez Benjamin puisque les manuscrits du *Passagen-Werk* ne sont publiés qu'en 1982), puise directement dans la matière des fables que rapporte l'auteur. C'est en effet dans un conte oriental, dont la traduction française date de 1719, narrant les prouesses divinatoires de trois princes, que Messac découvre l'origine du roman policier. Dans ce récit, repris par Voltaire dans *Zadig ou la Destinée*, les trois frères de l'île de Serendip (Sri Lanka actuel) décrivent avec précision au chamelier les bêtes qu'il a perdues. Je redonne ce texte désormais bien connu :

Ces jeunes princes qui avaient remarqué dans le chemin les pas d'un semblable animal, lui dirent qu'ils l'avaient rencontré, et afin qu'il n'en doutât pas, l'aîné des trois princes lui demanda si le chameau n'était pas borgne ; le second, interrompant, lui dit, ne lui manque-t-il pas une dent ? Et le cadet ajouta, ne serait-il pas boiteux ? Le conducteur assura que tout cela était véritable. C'est donc votre chameau continuèrent-ils, que nous avons trouvé, et que nous avons laissé bien loin derrière nous⁵¹.

Le propriétaire dudit chameau accuse alors les trois frères de l'avoir volé, comme Zadig sera accusé d'avoir volé la chienne et le cheval de la reine. Selon le devin, consulté pour trancher l'affaire, le savoir des trois princes est une manière de juger qui fait partie de « l'art de la divination, et on l'appelle *bâb al-tazkîn* ; c'est une des branches de la science » que l'on nomme *Firasah*, « discipline que toute l'Antiquité a connue sous le nom de physiognomonie »⁵². Youssef Mourad, dans sa thèse de 1939 consacrée à *La physiognomonie arabe et le Kitab al-Firasa de Fakh al-Din al-Razi*, définit cette science comme la capacité de « juger rapidement d'une personne, d'une chose ou d'une situation,

49. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, *Œuvres I-III, op. cit.*, p. 321.

50. Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », *ibid.*, p. 363 ; nous soulignons.

51. *Voyages et Aventures des princes de Serendip*, traduction du persan par le chevalier de Mailly, réédition, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011 [1719], cité par Sylvie Catelin, dans *Sérendipité. Du conte au concept*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 23.

52. Régis Messac, *Le « Detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Belles Lettres, 2011, p. 48.

d'après des signes extérieurs, mais qui n'étaient pourtant visibles que pour un œil exercé⁵³». La physiognomonie deviendra par la suite une pseudo-science permettant par l'apparence physique d'un individu d'établir son caractère. Connaître une personne par ses expressions implique de les déchiffrer, et c'est dans cette direction que Charles Lebrun et Gaspard Lavater ont publié leurs traités de physiognomonie au XVIII^e siècle, l'un en établissant des types, l'autre en interprétant les ressemblances présumées d'un individu avec un animal. La physiognomonie prenait ainsi un tournant scientifique qui, en l'éloignant de la lecture des traces, la rapprochait d'une typologie vouée à la stigmatisation des individus et prête à servir les théories raciales. Cette science de lire dans la poussière ou la terre (la géomancie), mais aussi dans les visages et les corps comme s'ils étaient poussière (la physiognomonie) sera reprise par Stendhal, dans *Vie de Henry Brulard*, avec l'épisode où il trace et lit dans le sable les initiales des femmes aimées jadis comme autant de caractères d'expression de sa destinée⁵⁴. Tout le projet autobiographique se tient dans cette divination du passé dans les traces qu'il en reste dans la mémoire de l'auteur et que ce dernier matérialise pour le lecteur grâce à des schémas et des dessins. Stendhal fait à ce moment-là référence à Zadig qui lit dans « des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable⁵⁵ ». La poussière fait ici figure de matériau privilégié pour la lecture divinatoire tant elle incarne, pour volatile qu'elle soit, la matière même du monde, son inéluctable devenir, mais aussi son essentielle résistance.

C'est en elle, dans la pluralité de ses formes, de ses restes, de ses traces que plonge aussi l'œil exercé de Sherlock Holmes, dont la sagacité dans l'interprétation des empreintes dans la boue, les cendres de cigarettes, les peluches d'un habit et d'autres indices du même genre est célèbre. Et Holmes de déclarer à Watson : « J'ai lu tout cela *dans* la poussière (*I could read all that in the dust*)⁵⁶. » Holmes prend soin de distinguer cette lecture sagace, pleine de tact, de l'opération intuitive consistant à deviner sans indice. Si le détective lit tout, il ne devine pas, comme l'explique Holmes à Watson dans *La Marque des quatre* :

Non, non, je ne devine jamais. C'est la une détestable habitude qui détruit toute logique. Comme vous n'êtes pas initié au cours que suivent mes pensées, vous ne pouvez voir combien l'observation de faits, insignifiants en apparence, arrive à me fournir les renseignements les plus utiles. Aussi tout cela vous paraît-il merveilleux⁵⁷!

53. Youssef Mourad, *La Physiognomonie arabe et le Kitab al-Firasa de Fakh al-Din al-Razi*, Paris, Librairie orientaliste P. Geuthner, 1939, p. 1-2.

54. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, 2006 [1890], p. 36.

55. Voltaire, *Zadig ou la destinée*, Paris, Gallimard, 2003, p. 38.

56. Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet*, London, Bibliolis, 2010, p. 47 ; nous soulignons.

57. Arthur Conan Doyle, *La Marque des quatre* [en ligne], retranscription de l'édition, traduite par la Ctesse F.-M.-G. d'Oilliamson, chez Hachette (1896), *Wikisource*, [https://fr.wikisource.org/wiki/La_Marque_des_quatre/Texte_entier].

La distinction que fait Holmes recoupe la différence entre les mantiques conjecturale et inspirée. Arthur Conan Doyle était médecin et il s'inspire pour son personnage d'une technique que développent aussi les savants de son époque. Outre ceux qui lisent les traces dans la poussière des grimoires, les archéologues et les naturalistes lisent aussi dans le sable et la terre, avatars de la poussière, les traces archéologiques du passé. Les milieux scientifiques les plus positivistes de la fin du XIX^e siècle reprennent à leur compte l'histoire des frères Serendip en référence à Voltaire sous le nom de « Méthode de Zadig ». Le paléontologue Georges Cuvier⁵⁸ et le naturaliste Thomas Huxley théorisent cette méthode de lecture, Ginzburg empruntant d'ailleurs à ce dernier l'expression « prophéties rétrospectives » non sans souligner que le savant « parlait même de divination tournée vers le passé » (*TR*, p. 276). Arthur Eddington revendiquera aussi le roman policier comme modèle de ses enquêtes astronomiques dans *Étoiles et Atomes* de 1930. Et, en 1991, l'archéologue Leroi-Gourhan, dans *Les Chasseurs préhistoriques*, faisait lui aussi encore référence à la « Méthode de Zadig ». Force est donc de constater que si le paradigme indiciaire a été considéré par certains historiens surtout comme l'expression d'une crise de la raison, il hérite aussi d'une tradition scientifique avérée. C'est d'ailleurs sur ce point que la méthode de Ginzburg a aussi été critiquée, considérée cette fois comme une manière de violence positiviste. Calvino écrivait en 1980 : « Tout se passe comme si le regard intellectuel était toujours à la recherche d'un crime à poursuivre, d'une honte à dénoncer, d'un secret à violer. Si nous nous arrêtons un instant pour y penser, il n'y a pas de quoi être fiers d'une telle vocation⁵⁹. » Une quinzaine d'années plus tard, Georges Didi-Huberman contestait dans le même sens le paradigme indiciaire : « L'indice freudien – l'indice-symptôme – ne relève ni du diagnostic médical (façon Charcot), ni de l'identification policière (façon Bertillon). Il ne se résout ni dans un fait, ni dans un nom propre⁶⁰. » L'auteur faisait alors référence dans la note 53 de son texte à un séminaire tenu à l'EHESS en 1990-1991 intitulé « L'homme qui lisait dans la poussière. Indices, détails, symptômes. » En référence à Holmes, il attaquait un nominalisme historique qui, à ses yeux, cherche les noms de coupables en éludant les questions de figurabilité attachées en propre au paradigme du symptôme. Manière de refuser un excès de positivisme de la recherche que le psychanalyste Ludwig Binswanger, qui soigna Aby Warburg plusieurs années à la clinique de Kreuzlingen, avait déjà formulé en son temps comme « notre

58. Claudine Cohen, *La Méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

59. Italo Calvino, « L'oreille, le chasseur, le potin » (1980), traduction de Martin Rueff, *Critique*, numéro spécial sur Carlo Ginzburg (2011) [1980], p. 538.

60. Georges Didi-Huberman, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24 (1996), p. 158.

besoin passionné de tirer des conclusions» dû à notre «formation unilatéralement naturaliste»⁶¹.

Toutefois, il faut encore souligner que la postérité de l'histoire des frères Serendip ne s'arrête pas, au XIX^e siècle, à la «Méthode de Zadig» et au roman policier. L'écrivain Horace Walpole va créer le terme *Serendipity*⁶² pour qualifier la sagacité accidentelle. Ce terme sera rapidement repris dans les milieux scientifiques du XIX^e siècle, et s'impose encore actuellement pour pointer le rôle du hasard dans les découvertes scientifiques. Dans un texte de 2001, *Conversation avec Orion*, nom bien trouvé du catalogue informatique de U.C.L.A. où il enseignait alors, Ginzburg remarquait l'importance du hasard dans la recherche. Rarement évoqué, alors même que les catalogues informatiques et Google offrent de nouvelles possibilités en ce sens, le hasard peut s'avérer fécond si le chercheur choisit d'y réagir et non de l'ignorer. L'historien revient là sur une question qu'il a déjà abordée en lisant *Mimésis* d'Erich Auerbach, paru en 1946, ouvrage dans lequel le philologue allemand a «repris l'idée parfaitement étrangère aux histoires de la littérature traditionnelles, que c'est à partir d'un événement accidentel, d'une vie quelconque, ou d'un passage pris au hasard dans un livre, qu'on peut atteindre à une compréhension plus profonde de la réalité toute entière»⁶³. Ouvrir un livre au hasard pour y trouver la réponse à une question existentielle est une pratique divinatoire qui a cours depuis l'Antiquité. Cicéron nous renseigne sur la bibliomancie dans le premier Livre de son traité *De Divinatione*: à Athènes, on la pratiquait avec l'*Iliade* et l'*Odyssée* (*sortes homericae*), à Rome avec l'*Énéide* (*sortes virgiliae*). Par la suite, c'est la Bible qui fait office d'outil divinatoire, Saint-Augustin lui donnant une place séminale dans le fameux épisode du *tolle, lege*. Enfin, de Casanova, à Defoe, Perse, et, plus récemment, Sebald⁶⁴, la bibliomancie traverse aussi la littérature. André Breton, lui, glisse «une lame dans un livre choisi au hasard, après avoir postulé que telle ligne de la page de gauche ou de droite devait [l]e renseigner d'une manière plus ou moins directe sur [l]es dispositions»⁶⁵ de la femme aimée. Dans ces cas, le rôle du hasard semble être d'indiquer la voie à suivre pour prendre une décision, s'orienter dans l'existence ou deviner ce

61. Ludwig Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, traduction de Jacqueline Verdeaux et Roland Kuhn, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971 [1947], p. 52.

62. Sylvie Catelin, *Sérendipité. Du conte au concept*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 23. L'auteure cite *Voyages et Aventures des princes de Serandip*, *op. cit.*

63. Carlo Ginzburg, *Le Fil et les traces*, *op. cit.*, p. 252 ; nous soulignons. Erich Auerbach, *Mimesis*, traduction de Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 [1946], p. 543, 552 ; Carlo Ginzburg, «Conversation avec Orion», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 82 (2006), p. 129-132.

64. Winfried Georg Sebald, *Vertiges*, traduction de Patrick Charbonneau, Paris, Gallimard, 2003, p. 68.

65. André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 2003, p. 23.

à quoi on ne peut avoir d'accès direct. Ce qui est en jeu, et que rappelle bien Auerbach, c'est aussi une approche du fragment qui considère que la partie vaut pour le tout : la *pars pro toto* de la pensée magique. Le philologue compare ainsi sa méthode de lecture à ces ouvrages où l'« on croit [...] que n'importe quel fragment de vie, pris au hasard, n'importe quand, contient la totalité du destin et qu'il peut servir à le représenter⁶⁶ ». Pour Ginzburg, l'intérêt de la méthode d'Auerbach est de saisir « les points spécifiques qui pourront fournir les semences d'un programme de recherches détaillé doté d'un réel potentiel de généralisation – en d'autres termes, des *cas*. Les cas exceptionnels sont particulièrement prometteurs puisque les anomalies, comme il est arrivé à Kierkegaard de le remarquer, sont plus riches, d'un point de vue cognitif, que les normes dans la mesure où les premiers incluent invariablement les secondes, alors que l'inverse n'est pas vrai⁶⁷. » Ainsi le chercheur aux archives confronté à une masse de documents peut, des années durant, les parcourir avant de trouver *la* trace, une anomalie dans la totalité à partir de laquelle il entrera véritablement dans l'analyse. Il y va là encore de la sagacité du chercheur à saisir ce détail, trouvé au hasard de la recherche, et à l'interpréter par conjectures.

Emendatio coniecturae

*La manière dont ce passé est combiné aux
grains de poussière de notre demeure en ruine
est peut-être le secret qui explique sa survie.*

Walter Benjamin, *Enfance berlinoise*, 2007, p. 77.

Conjecturer, tout comme lire dans les vents pour prévenir la tempête à l'instar du devin de l'*Iliade*⁶⁸ suppose une marge irréductible d'incertitude : « [I]l suffit de penser au poids des conjectures (le terme même vient de la divination [note 48]) dans la médecine ou dans la philologie, et pas seulement dans la mantique »

66. Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 543 : « On accorde une moindre importance aux grands événements extérieurs et aux coups du sort, on les estime moins capables de révéler quelque chose d'essentiel au sujet de l'objet considéré ; on croit en revanche que n'importe quel fragment de vie, pris au hasard, n'importe quand, contient la totalité du destin et qu'il peut servir à le représenter. On a plus de confiance dans des synthèses obtenues par l'approfondissement d'une circonstance quotidienne que dans un traitement global, ordonné chronologiquement, qui suit son objet du commencement à la fin [...]. On peut comparer cette technique de certains écrivains modernes avec la démarche de quelques philologues modernes [...] ; le présent ouvrage peut aussi être cité à titre d'illustration. »

67. Carlo Ginzburg, « Nos mots et les leurs », *art. cit.*

68. Homère, *Iliade*, Livre I, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1955, vers 72, p. 95.

(*TR*, p. 250). À présent que nous avons le contexte de la note 48, il faut la lire en entier :

Le *conjector* est le devin. Ici et ailleurs je reprends quelques observations de S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Florence, 1974, mais, en renversant pour ainsi dire le sens. Brièvement (et en simplifiant) alors que pour Timpanaro, *la psychanalyse est à rejeter parce que intrinsèquement proche de la magie*, je cherche à démontrer que non seulement la psychanalyse, mais aussi la majeure partie de ce que l'on appelle les sciences humaines, s'inspirent d'une épistémologie de type divinatoire (sur les implications de cette thèse, voir la dernière partie de l'essai). Timpanaro avait déjà mentionné les explications individualisantes de la magie et les caractéristiques individualisantes de deux sciences comme la médecine et la philologie dans *Il lapsus*, *op. cit.*, p. 71-72. (*TR*, p. 250)

Il faut souligner d'emblée que la note entière rend évidente la place polémique de la psychanalyse dans l'élaboration d'une épistémologie de type divinatoire, mais aussi le rôle fondamental du *modèle philologique* pour établir la méthodologie de la lecture dans les traces, dont Freud aura lui-même hérité. Dans l'ouvrage cité par Ginzburg dans la note 48, *Le Lapsus freudien*, Timpanaro fait d'ailleurs valoir son droit à critiquer Freud dans la mesure où ce dernier fait référence à la philologie dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* au moment de discuter l'erreur de lecture (au lieu de lire « Un mariage dans l'*Odyssée* [*in der Odyssee*] », il lit « Un mariage sur la Baltique [*an der Ostsee*] ») et l'erreur d'écriture (de la déformation des noms propres au *lapsus calami* ou erreur typographique).

Tout comme Jean Bottéro, le philologue marxiste Sebastiano Timpanaro considère la psychanalyse comme une discipline sans crédit scientifique : elle oscille entre « science abstraite et magie concrète ». Son point de vue est celui d'un philologue qui a consacré ses travaux à l'authentification des textes et à la méthode de cet exercice philologique travaillant avec l'erreur et la rature. Son ouvrage sur *La Genèse de la méthode de Lachmann* paru en 1962 revient sur la tradition de l'*emendatio* qui procédait par correction à partir de manuscrits anciens (*emendatio ope codicum*) ou par élimination de ce qu'elle estimait erroné grâce à la collation de variantes ou par le « génie divinatoire » de l'interprète (*emendatio ope ingenii* ou *coniecturae*)⁶⁹. Cette seconde voie philologique, l'*emendatio coniecturae*, relevait du talent inné de l'interprète, de l'inspiration propre du philologue. Le rôle de la conjecture dans la tradition philologique conduisait parfois à d'audacieuses corrections confinant la philologie à un art poétique plutôt qu'à une science. Dans cette direction, la critique conjecturale du philologue Richard Bentley, à la fin du *xvii^e* siècle est, selon Timpanaro, « absolument géniale [...] »

69. Sebastiano Timpanaro, *La Genèse de la méthode de Lachmann*, traduction d'Aude Cohen-Skalli et Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 20.

mais téméraire». Pour Bentley, «la conjecture, précisément parce qu'elle engage la responsabilité entière du philologue, finit par donner des résultats plus sûrs que l'acceptation de la leçon transmise ou le choix entre les variantes⁷⁰». Cependant, pour Timpanaro, cette méthode qui restitue le meilleur texte plutôt que le texte historiquement le plus probable relève moins de la pure rationalité que de l'art poétique. Or, au début du XIX^e siècle, Lachmann, proche des frères Grimm, vise justement à supprimer toute intervention subjective dans l'établissement des manuscrits par une *recensio* qui devait être *sine interpretatione*, fondée sur l'analyse systématique des différents manuscrits afin de retrouver le texte le plus ancien épars en chacun. Il s'agissait de changer le statut de l'anomalie trop vite considérée comme une erreur à éliminer pour embellir le texte au lieu de la considérer comme propre au style de l'auteur. L'anomalie devenait ainsi un détail permettant d'identifier l'auteur et son texte à coup sûr : une signature involontaire.

Timpanaro n'est pas le seul à avoir rejeté la tradition philologique de la divination représentée par Bentley au profit d'une méthode d'établissement des textes qui se veut strictement rationnelle. Le philologue Rudolf Pfeiffer, dans son *History of Classical Scholarship* de 1976, la critique explicitement et se montre sans équivoque sur l'usage du terme divination en matière d'établissement des textes. Mais cela, sans renoncer à la conjecture, dont il rappelle le caractère rationnel en référence à Holmes.

Oltre l'expression *Konjekturalkritik* «critique conjecturale», l'allemand dit *divinatorische kritik* «critique divinatoire». Cette dernière expression est détestable et à rejeter. Le héros de Conan Doyle (1859-1930), Sherlock Holmes dit quelque part ceci, que je cite de mémoire : «Ne devinez jamais. Si vous vous mettez à deviner, vous êtes perdu.» J'oubliais de vous dire que pour développer votre esprit théorique, vous devez aussi lire les aventures de Sherlock Holmes⁷¹.

La distinction qu'opère Pfeiffer recoupe celle établie entre divination conjecturale et divination inspirée, sa tirade contre le vocabulaire de la mantique nous indique également le lien établi entre Bentley et une tradition philologique allemande qui trouve ses racines dans le romantisme. La référence à ce dernier est également refusée par Ginzburg. Dans «Traces», on s'en souvient, l'historien reprend la thèse de Wind rapprochant Freud et Morelli, mais jusqu'à un certain point : il rejette un second temps de l'hypothèse de Wind selon laquelle l'historien de l'art italien aurait hérité son attachement au détail de Friedrich Schlegel et Novalis : «Son culte du fragment considéré comme la véritable signature de l'artiste est une hérésie romantique bien connue⁷²», écrit Wind.

70. *Ibid.*, p. 34-36.

71. Cité par Bertrand Hemmerding, «Les philologues de Jadis», *Belfagor*, vol. 32, n° 5 (1977), p. 493.

72. Edgar Wind, *op. cit.*, p. 68-69.

Selon ce dernier, le génie de Morelli n'était pas sans méfiance à l'endroit de l'œuvre achevée qui restitue moins le geste spontané qu'une pose compassée, un style sans expressivité. Ce passage entre le détail minutieux, précis, incisif et le fragment impulsif, brisé, inachevé, Ginzburg le trouve peu convaincant, sans doute car il convoque une théorie du génie et de l'inspiration subite qui a davantage pour lui trait à la divination inspirée qu'à la divination conjecturale. Si la référence aux romantiques tombe du côté de l'irrationnel, dans ce qu'elle présuppose d'une intervention surnaturelle, la référence à Freud et à sa lecture du rebut de l'observation demeure, elle, de l'ordre rationnel de la conjecture.

Il en va tout autrement pour Timpanaro qui rejette en bloc la psychanalyse dans son ouvrage sur le lapsus freudien paru en 1974, et dont les remerciements précisent que Ginzburg en a vivement encouragé la rédaction malgré les divergences entre leurs pensées. Pour Timpanaro, le lapsus freudien flirte avec la conjecture arbitraire en raison de sa grille de lecture : la répression du désir. La psychanalyse est aux yeux du philologue une fiction, une aberration épistémologique, dont la cohérence tient à la croyance en un pouvoir inconscient qui, comme auparavant les superstitions, explique et motive chaque événement, ne laissant rien au hasard, contraignant toute interprétation, surdéterminant et saturant la perception sémiotique. Timpanaro cite alors un article d'Ernst Cassirer de 1936, *Determinismus und Indeterminismus*, où l'auteur établit le principe de causalité comme limite qui unit et distingue science et magie, théorie et mythe. Pour la pensée magique, tout est « strictement déterminé », écrit Cassirer : non par des principes généraux, ce que la science nomme les lois naturelles, mais par des « objectifs individuels ». « La causalité magique pénètre donc, par conséquent, bien davantage dans les détails (*penetrates much further into detail*)⁷³ ». L'hypertrophie de l'explication causale dans la pensée magique est aussi ce qui lui donne la capacité de s'intéresser au moindre détail, là où la science ne s'intéresse *a priori* qu'au général. Sauf si on envisage la médecine avec la philologie comme le propose Timpanaro, à savoir en réintégrant la perspective individualisante grâce à la notion de cas, ce que ne cessera par la suite d'opérer Ginzburg.

En 2005, Ginzburg publie dans un volume d'hommages au philologue une partie de leur correspondance, onze lettres (six de Timpanaro et cinq de Ginzburg). L'admiration que l'historien porte à son aîné philologue est évidente : sa pensée est une « union de la tension et de la passion théoriques avec la démarche concrète et l'attention au particulier⁷⁴ ». À la parution en 1974 du

73. Sebastiano Timpanaro, *The Freudian Slip. Psychoanalysis and Textual Criticism* [*Il Lapsus Freudiano / Le lapsus freudien*], traduction de Kate Soper, New York / London, Verso, 1985 [1974], p. 86.

74. Carlo Ginzburg à Sebastiano Timpanaro, lettre du 1^{er} mars 1971, p. 319 (« *Lettere intorno a Freud con una nota di C. G.* », dans Enrico Ghidetti et Alessandro Pagnini [éd.], *Sebastiano*

Lapsus freudien, Ginzburg explique, dans sa présentation de l'ensemble épistolaire, l'accueil froid que fit Timpanaro à « Traces » lors de sa parution. Pour avoir trouvé l'essai « intelligent », mot qui dans sa bouche avait une « connotation négative », précise Ginzburg, le philologue rejetait surtout comme « une coquetterie irrationnelle un paradigme qui rapprochait (*accostava*) la divination, la psychanalyse, l'historiographie, etc. » Mais, hormis cette remarque, Timpanaro resta surtout silencieux vis-à-vis de « Traces », ce dont Ginzburg trouve l'explication dans un de leurs échanges à propos du *Lapsus freudien* :

Je trouve les prémices de ce revirement, et par la suite du silence de Timpanaro, dans ma réaction aux pages du *Lapsus freudien* dans lesquelles l'explication individualisante de la psychanalyse était rapprochée de celle de la magie. « Ne crois-tu pas », lui écrivais-je, « que l'historiographie est, en fin de compte, assez proche du caractère concret (*concretezza*) de la magie ? » Je faisais référence à l'objection que quelques amis avaient fait à Timpanaro consistant à dire que les cas particuliers ne peuvent être soumis à une contre preuve. C'était une objection qui me touchait de près puisque je terminais un ouvrage (*Le fromage et les vers*) fondé sur un individu, (que Timpanaro commenta avec chaleur dans une lettre du 10 février 1976, non donnée dans cet ensemble). Le 1^{er} avril 1975, Timpanaro répondait aux doutes que j'avais formulés : « Il est possible que l'historiographie réponde à cette condition. Il faudrait cependant voir si tous nos efforts ne doivent pas consister à la faire progresser de la magie à la science ou si, à l'inverse, on pense que l'historiographie doit rester magique, que sa vérité consiste précisément dans sa nature indépassablement historiciste-intuitioniste, anti-naturaliste, etc. J'opte quant à moi pour le premier terme du dilemme. » La dernière phrase était accompagnée d'un ajout en marge : « (et je crois que toi aussi) ». Mais Timpanaro se trompait sur mon compte : j'avais opté pour le second terme du dilemme. « Traces » développait les arguments du *Lapsus freudien* sur la contiguïté entre des sciences humaines comme l'histoire, la philologie, la médecine, en l'étendant – au niveau historico-descriptif – à la divination, la *connoisseurship*, la psychanalyse. Timpanaro ne pouvait accepter cette conclusion, mais préférait ne pas discuter. Notre dialogue s'interrompit ; il reprit seulement quelques années plus tard, et continua de manière sporadique⁷⁵.

Timpanaro nella cultura del secondo Novecento, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 317-345).

75. *Ibid.*, p. 318 ; ma traduction bienheureusement reprise par Martin Rueff que je remercie : « “Trovo le premesse di questo rovesciamento, e forse del successivo silenzio di Timpanaro, nella mia reazione alle pagine del *Lapsus freudiano* in cui le spiegazioni individualizzanti della psicoanalisi venivano accostate a quelle della magia. « non credi », gli scrivevo, « che la storiografia sia tutto sommato abbastanza vicina alla “concretezza” della magia ? » Più avanti accennavo all'obiezione, mossa a Timpanaro da alcuni amici, che le storie individuali sono in quanto tali sottratte e qualsiasi controprova”. Era un'obiezione che mi toccava di vicino, perché proprio allora stavo finendo di scrivere un libro di storia imperniato su un individuo (Il formaggio e i Vermi, che Timpanaro commentò con grande calore in una lettera del 10 febbraio 1976, non compresa in questa solloga). Il 1° aprile 1975, Timpanaro replicò ai dubbi che avevo formulato osservando : “Puo darsi che la storiografia sia effettivamente in queste condizioni. Resta però da vedere se il

La note 48, au cœur de cet échange, aura donc produit une polémique savante et brisé le dialogue avec Timpanaro, dont le silence a sans doute laissé entendre à Ginzburg qu'il allait trop loin dans les risques méthodologiques pouvant être pris dans la connaissance du passé. Si à l'époque de « Traces », Ginzburg pense que « l'historiographie doit rester magique, que sa vérité consiste précisément dans sa nature indépassablement historiciste-intuitioniste, anti-naturaliste », le second terme du dilemme, il changera de point de vue par la suite. Patrick Boucheron résume bien sa position : « Carlo Ginzburg réaffirme l'éthique de l'historien comme artisan de la preuve qui ne doit renoncer ni à l'audace de l'interprétation, ni au tact qu'impose la manipulation des choses du passé. » Il défend ainsi « la spécificité du travail de l'historien tout en l'assortissant d'une attention délicate aux ressources de la littérature », dont il reconnaît qu'elle peut donner à l'histoire des dispositifs féconds pour l'analyse (« l'étrangement⁷⁶ » ou le montage), mais cela « en démarquant soigneusement le faux du fictif⁷⁷ ».

Mais l'échange épistolaire entre Ginzburg et Timpanaro nous renseigne aussi sur l'environnement théorique marxiste propre à la question du caractère concret de l'historiographie et des sciences humaines en général. La *concrettezza* de la pensée de Timpanaro se situe sur le terrain du matérialisme auquel le philologue a consacré un ouvrage intitulé *Sur le matérialisme* en 1970, et dont Ginzburg applaudit la parution le 1^{er} mars 1971. Dans cette lettre, il affirme aussi à Timpanaro, à l'encontre de l'opinion de ce dernier : « La psychanalyse a des racines matérialistes », notamment à propos de l'essai de Freud qui l'a vivement impressionné pour son caractère documenté : *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Le premier ensemble de lettres, daté de 1971 (de mars à mai) tourne ainsi autour de la question du matérialisme dialectique (*Dialektischer Materialismus*) marxiste, clé de voûte d'une lecture critique de la société capitaliste. Pour transformer le monde, comme le souhaitent Marx et Feuerbach,

nostro sforzo debba essere quello di farla progredire dalla magia alla scienza, o se invece si ritenga che la storiografia debba essere quello di farla progredire dalla magia alla scienza, o se invece si ritenga che la storiografia debba rimanere «magica», che la sua verità consista appunto nel suo ineliminabile carattere «storicista-intuizionista», «antinaturalistico» ecc. Io opterei per il primo corno del dilemma». L'ultima frase era accompagnata da un'aggiunta in margine: «(e credo anche tu)». Sul mio conto Timpanaro si sbagliava: finì con l'optare per il secondo corno del dilemma, anche se lo formulai diversamente. Spie sviluppava le argomentazioni del Lapsus freudiano sulla contiguità tra scienze inesatte come la storia, la filologia, la medicina, estendole – sul piano storico-descrittivo – alla divinazione, alla connoisseurship, alla psicoanalisi. Timpanaro non poteva accettare queste conclusioni, ma preferì non discutarle. Il nostro dialogo s'interruppe; riprese solo dopo var anni, e continui in maniera sporadica.»

76. Carlo Ginzburg, « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, op. cit., p. 15-36.

77. Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, n° 165 (2011 / 3), p. 50.

la philosophie doit avoir des bases dans la matière même de la réalité socio-économique, une conscience aiguë de l'infrastructure pour la mettre en relation avec les concepts, la superstructure. Timpanaro, qui ne se reconnaît pas dans un marxisme orthodoxe, et refuse la dialectique, défend dans son ouvrage *Sur le matérialisme* de 1970, un engagement strictement matérialiste de la pensée, dont Ginzburg estime qu'il est trop « sur la défensive », notamment vis-à-vis de la psychanalyse qui selon lui, on l'a dit, « a des racines matérialistes⁷⁸ ». Si, par la suite, Timpanaro reconnaît dans *Le Lapsus freudien* le caractère concret de la psychanalyse, qu'aura défendu dans leur correspondance Ginzburg, c'est, on l'a vu, pour en accuser l'irrationalité, le fondement magique.

Dans une note du *Lapsus freudien*, Timpanaro revient sur la question du matérialisme, en faisant référence à son ouvrage *Sur le matérialisme*, pour accuser l'attitude paradoxale de certains penseurs, comme Claude Lévi-Strauss et Louis Althusser, qui défendent une approche abstraite, structuraliste, de la pensée tout en étant influencés par la psychanalyse. Ce paradoxe, qu'il dit ne pas pouvoir traiter dans le cadre trop étroit de sa note⁷⁹, se résume en une question : comment être freudien et penser que la seule forme de savoir scientifique valable doit être abstraite ? On trouve une réponse à cette question chez Althusser dans un texte auquel pense alors probablement Timpanaro, à savoir *Lire le capital* de 1965. Dans ce texte, Althusser avance l'idée que la philosophie de Marx est, avant tout, « une nouvelle théorie de la lecture » qui cherche à « rompre avec le mythe religieux de la lecture ». Selon Althusser, il s'agit, pour Marx, d'une véritable « nécessité théorique ». Il qualifie ainsi la lecture selon Marx de « lecture symptomale »⁸⁰ en rapport direct avec l'approche freudienne du discours : c'est la formulation d'une « identité du non-voir dans le voir », c'est-à-dire que, lisant les textes de l'économie classique, par exemple ceux de Smith et de Ricardo, Marx ne propose pas seulement de les comparer à sa propre théorie économique pour montrer l'apport de cette dernière et les erreurs des précédentes, mais de rendre compte de ce que ces théories voient sans le voir :

Ce que l'économie politique classique ne voit pas, ce n'est pas ce qu'elle ne voit pas, c'est ce qu'elle voit ; ce n'est pas ce qui lui manque, c'est au contraire ce qui

78. Carlo Ginzburg à Sebastiano Timpanaro, lettre du 1^{er} mars 1971, *op. cit.*, p. 321.

79. Sebastiano Timpanaro, *The Freudian Slip. Psychoanalysis and Textual Criticism*, *op. cit.*, p. 88, note 8. Je donne le texte dans la traduction anglaise que j'ai utilisée : « *It is curious that the major advocates of the view that the only valid form of scientific knowledge is abstract, the prime antagonists of any individual (especially in the human sciences) should be at the same time extensively influenced by freudianism. One has only to think of Levi-Strauss and Althusser. The paradox is no more than apparent, and we shall comment on it shortly. But it would need a separate treatment to do it justice, which we can not provide here.* »

80. Louis Althusser, *Lire le Capital*, Paris, Maspero, 1965, p. 9.

ne lui manque pas; ce n'est pas ce qu'elle rate, c'est au contraire ce qu'elle ne rate pas. La bévée, c'est alors de ne pas voir ce qu'on voit, la bévée porte non plus sur l'objet mais sur la vue même. [...] Pour voir cet invisible, pour voir ces bévées, pour identifier ces lacunes dans le plein du discours, ces blancs dans le serré du texte, il faut tout autre chose qu'un regard aigu ou attentif, il faut un regard *instruit*, un regard renouvelé, lui-même produit par une réflexion du « changement de terrain » sur l'exercice du voir, où Marx figure la transformation de la problématique⁸¹.

Althusser envisage la critique marxiste comme une lecture matérialiste qui cherche, dans une approche quasi-philologique des textes, à « rendre manifeste ce qui est latent⁸² ». Il s'agit de lire *dans* le texte en saisissant ce qui ne s'y donne pas immédiatement, mais par symptômes. Pour appuyer sa démonstration, Althusser va d'ailleurs appliquer cette lecture au texte de Marx en se proposant de lire dans ses blancs, de deviner dans les lacunes.

« Déchiffrer un espace blanc⁸³ » : Ginzburg consacre une analyse à l'écriture fragmentaire de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* pour en montrer l'efficacité pour l'histoire. Exercice divinatoire au sens le plus rationnel de ce terme, c'est une conjecture, qui ne peut s'avancer sans les éléments les plus sûrs, les preuves. Pour l'historien, la lacune de la documentation devient un espace qui dit les manques et il faut laisser apparaître cette limite comme preuve même de l'honnêteté de l'enquête. L'espace blanc serait donc une manière de preuve. L'interprétation peut conjecturer à partir de ce manque documentaire, non pas pour le combler par une fiction, mais pour l'interpréter comme un manque sinon symptomatique du moins significatif. Faire d'un manque, non pas un symptôme mais un indice, voire une preuve, est une audace de la lecture conjecturale qui relève directement de l'épistémologie de type divinatoire de la note 48.

Une épistémologie de type cénesthésique

La pensée de Benjamin serrait son objet de près, comme si elle voulait devenir toucher, odorat ou goût. Grâce à une sensation ainsi redoublée, il espérait découvrir les mines d'or qui échappent à toute démarche classificatrice, sans pour autant s'en remettre à la contingence aveugle.

Theodor W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, 1950, p. 21.

Dans la seconde des *Considérations inactuelles*, Nietzsche affirme la nécessité chez l'historien du « pouvoir d'intuition et de divination, le flair des traces

81. *Id.*

82. *Id.*

83. Carlo Ginzburg, « Déchiffrer un espace blanc », *Rapports de force*, *op. cit.*

presque effacées, la faculté presque instinctive de lire correctement le texte du passé le plus surchargé⁸⁴». La référence ici à la philologie est claire, et tout aussi importante que pour Freud, on s'en souvient, dont la discipline en appelle aussi à l'intuition, au tact et au flair. À ce propos, Michel de Certeau, dans *L'Écriture de l'histoire* note bien :

Freud nous expliquera ainsi, d'un clin d'œil, l'impérialisme de ses diagnostics et sa manière, pour nous assez surprenante, d'imposer une interprétation en pointant un mot du malade : « C'est là ». Dans sa pratique, il institue l'acte du savant en au-delà d'un savoir nécessaire. En effet, une désinvolture habite, curieusement, la minutie de son analyse. Auteur, il s'autorise en se risquant. Il se réfère à un « flair », qui ne peut être que mal défini parce que c'est le sien. Pour lui, la praxis analytique reste un acte risqué. Elle n'élimine jamais une surprise. Elle n'est pas identifiable à l'exécution d'une norme. L'ambiguïté d'une série de mots ne saurait être levée par la seule « application » d'une loi. Le savoir ne garantit jamais ce « bénéfice ». L'*Aufklärung* reste « une affaire de tact » – eine *Sache des Takts*⁸⁵.

Michel de Certeau soutient donc que pour faire métier d'historien, il faut davantage que de l'instruction ou de l'érudition : il faut deviner, avoir du flair, du tact (c'est le mot de Freud, sur lequel nous allons revenir dans un instant), il faut être sagace comme Holmes, il faut conjecturer. Tout cela confirme l'oscillation funambule de l'art d'inférer à partir des traces, des indices, des présages, des preuves. Mais il faut poursuivre : le « flair » ou le « tact » dont il est question chez Freud, Michel de Certeau le désigne aussi comme une « divination », et donne en référence à ce mot une note de bas de page, dont voici le contenu : « Cf. Lacan, p. 355, 362, page où est commenté un texte étonnant de Freud dans ses *Conseils au médecin pour le traitement psychanalytique*⁸⁶. » On trouve dans ce texte la recommandation d'écouter sans prendre de notes et sans se concentrer pour mieux deviner. Toutefois, comme le constate Lacan le commentant, la multiplication chez Freud du verbe *erraten* (deviner) reste inexpliquée : « On ne pourra, à le lire, manquer d'y reconnaître un recours malheureusement mal défini à la divination, si l'emploi de ce terme retrouve à évoquer l'ordalie juridique qu'il désigne à l'origine (Aulu-Gelle, *Nuits attiques* I. II. Chap. IV) en rappelant que le destin humain dépend du choix de celui qui va y porter l'accusation de la parole⁸⁷. » L'ordalie, dans la tradition médiévale, est l'un des modes de la divination juridique, dont le principe peut se résumer ainsi : l'épreuve fait preuve, c'est-à-dire que celui qui, par exemple,

84. Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, *Œuvres philosophiques complètes*, vol. II, traduction de Pierre Rusch, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzimo Montinari, Paris, Gallimard, 1990, p. 135.

85. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard (Folio), 2011 [1975], p. 363.

86. *Id.*

87. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 355, 362.

survit à l'absorption d'une importante quantité de soufre ou parvient à nager dans un lac avec des poids aux pieds est lavé de tout soupçon. Le mérite de la remarque de Lacan est sans aucun doute de rappeler l'importance d'éléments irrationnels dans le fondement du juridique et, en l'occurrence, pour l'établissement des preuves. Il n'envisage cependant pas la divination en regard d'une tradition cognitive ancienne à laquelle nous renvoie Ginzburg à la fin de « Traces » : la mêtis des Grecs.

Dans les dernières pages de « Traces », auxquelles nous renvoie la note 48, l'historien affirme en dernière instance que le paradigme indiciaire est redevable de l'« intuition basse » (*TR*, p. 294), à ne pas confondre avec la sensibilité irrationnelle de la fin du XIX^e siècle. Si elle coïncide avec la *frāsa*, elle s'impose sous les traits de la mêtis des Grecs, à laquelle Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant consacraient un ouvrage en 1974, *Les Ruses de l'intelligence*, que mentionne Ginzburg en note. La mêtis est la déesse grecque qui préside à une connaissance non rationnelle, mais pratique, relevant de savoir-faire qui sont des *savoir-survivre* :

La mêtis est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise ; elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux. Or dans le tableau de la pensée et du savoir qu'ont dressé ces professionnels de l'intelligence, toutes les qualités d'esprit dont est faite la mêtis, ses tours de main, ses adresses, ses stratagèmes, sont le plus souvent rejetés dans l'ombre, effacés du domaine de la connaissance véritable et ramenés, suivant les cas, au niveau de la routine, de l'inspiration hasardeuse, de l'opinion inconstante, ou de la pure et simple charlatanerie⁸⁸.

Il faut remarquer que si le choix de défendre la mêtis ou d'inscrire une démarche cognitive dans son champ d'action est un geste scientifique, c'est aussi une prise de position *politique*. Avec la mêtis, « les faibles, les chétifs ne sont pas vaincus d'avance », la loi du plus fort est mise en échec par la ruse. Detienne et Vernant précisent encore que le monde où la victoire ne s'acquiert que par la mêtis est celui de la chasse et de la pêche, monde de la survie et de la vigilance, de l'œil vif, toujours ouvert et pénétrant. On se souvient de l'analogie établie par Ginzburg dans « Traces » entre le paradigme indiciaire, divinatoire, mais aussi cynégétique, l'historien constatant que la lecture dans les traces est d'abord une affaire de chasse. C'est « le geste peut-être le plus ancien de

88. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence*, *op. cit.*, p. 17-18.

l'histoire intellectuelle du genre humain : celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces de sa proie » (*TR*, p. 244). C'est le geste de la mètis, de l'intelligence rusée du chasseur comme celle du médecin et du détective, mais aussi de la *firāsa* des frères Serendip. La rapidité du jugement, la justesse du coup d'œil, la sagacité à conjecturer sont les techniques d'une intelligence qui doit ruser pour sauver sa vie ou celle d'un autre. Elle relève des rapports de force face auxquels il faut tact et sagacité. Le savoir systématique et rationnel ne peut ici s'imposer et dominer car l'enjeu est de pressentir le danger, deviner le péril, et nous reviendrons sur ce point dans un instant.

Cicéron lui-même, qui refuse tout crédit à la divination, dans son traité sur cette question, reconnaît le présage comme le signe d'une technique d'induction dont il accepte la sagesse : « *Sagire*, c'est avoir un sens aigu, du flair : d'où les vieilles appelées *sagae* ("sorcieres"), parce qu'elles veulent savoir beaucoup de choses, et les chiens *sagaces*. » Mais il s'agit moins pour lui de divination supersensitive que d'une observation concrète et matérielle des faits naturels relevant d'une *technè* : « Il y a de la technique chez ceux qui par la conjecture s'attachent à des faits nouveaux et connaissent les anciens pour les avoir observés. » Il précise bien aussi que « n'usent en revanche pas d'une technique ceux qui pressentent l'avenir non pas à la suite d'un raisonnement ou d'une conjecture, après avoir observé et noté des signes, mais à la suite d'un certain ébranlement de leur âme, ou d'un mouvement libre et sans entrave, ce qui arrive souvent à ceux qui rêvent et parfois à ceux qui vaticinent dans un délire furieux. »⁸⁹

Présager une trace, cela demande donc d'avoir une technique mais aussi du *flair*, et on sait que le chien est l'animal emblématique des chercheurs infatigables. Pour un écrivain comme Henri Michaux, en dialogue constant et actif avec des scientifiques et des médecins, la question se pose clairement : « La recherche n'est-elle pas (à la racine) acte du monde animal, du monde chasseur ? Une recherche peut-elle être tout à fait innocente, tout à fait sans ardeur, sans élan à vouloir attraper, saisir, malgré les résistances⁹⁰ ? » Que Michaux compte parmi les auteurs qui pensent ensemble la raison et l'irrationnel est une évidence. Mais il n'est pas le seul à envisager la pensée comme une recherche s'apparentant à celle du chasseur lisant les traces. W. G. Sebald fait une distinction élémentaire entre sa pratique d'écrivain, qui recourt aux traces documentaires dans la fiction, et ses travaux universitaires de théoricien de la littérature :

Quand je fais des recherches pour mes livres, je ne le fais pas selon la méthode académique : on suit un instinct bien davantage diffus, le cheminement de la

89. Cicéron, *De la divination*, traduction de José Kany-Turpin, Paris, GF / Flammarion, 2004, livre I, p. 31, 65 et p. 18, 34.

90. Henri Michaux, *Connaissance par gouffres, Œuvres complètes*, t. I à III, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, 1998-2004, t. III, p. 85.

recherche n'est pas réitérable parce qu'il ressemble un peu à celui d'un chien courant derrière la trace qu'il flaire. C'est bien une forme primitive de recherche, où on a toujours le nez ou la truffe au sol⁹¹.

Plus récemment, c'est Jean-Christophe Bailly qui, par le genre de l'essai, s'inscrit dans « une longue tradition spontanée, qui associe les jeux de cache-cache tragiques de la chasse à la quête de la vérité⁹² ». Colin-Maillard est, par exemple, un jeu de chasse physiognomonique où l'on se trouve plongé dans la nuit les yeux bandés à tâter le visage d'un autre pour découvrir son identité. Dans cette complète obscurité notre perception est troublée, notre être perceptif est coupé de ses repères habituels, c'est une situation de péril.

Selon le philosophe Hogrebe, la mantique est née de ce que l'on nomme le flair chez les animaux et a fondé ensuite la *sapientia* de l'homo sapiens ainsi que la science des premiers chasseurs. Or, pour le philosophe, il est certain que nous renouons avec ce flair lorsque nous sommes face au danger ou en train de nous livrer à un acte risqué. La divination relève de la mêtis, l'intelligence du savoir-survivre :

Aujourd'hui encore, nous n'interprétons pas de la même manière quand nous lisons un livre dans notre fauteuil, et quand nous cherchons à nous orienter dans l'obscurité, au milieu d'un environnement inconnu. [...] Aussi distingue-t-on depuis l'Antiquité deux formes d'interprétation mantique. La première est appelée *technique* ou *inductive*, et consiste à interpréter correctement les signes naturels significatifs pour notre comportement dans une situation de risque⁹³.

Il importe de bien voir comment Hogrebe retourne ici l'argument principal des détracteurs de la mantique : pour Cicéron, mais surtout Spinoza, dans l'introduction à son *Traité théologico-philosophique*, la divination et ses présages sont les fruits imaginaires de la crainte de l'avenir. Face à la peur, nous « fictionnons⁹⁴ » des présages, dit Ginzburg. À l'inverse, pour Hogrebe, la situation de péril nous met en état d'éveil, elle en appelle à notre sens mantique, à un mode élémentaire de l'intelligence, qui n'est pas celui que nous utilisons habituellement pour l'étude. Benjamin, qui n'aura cessé de penser à l'instant du danger, décrit cet « usage proprement humain de l'intelligence, la prévision », qui se met en place devant un « péril extrême »⁹⁵.

91. Winfried Georg Sebald, « Eine Trauerhaltung lernen. Entretien avec Sven Boedeker », *« Auf ungeheuer dünnem Eis »*. Gespräche 1971 bis 2001, Fischer Verlag, Francfort-sur-le-Main, 2011 [1995], p. 118 ; nous traduisons.

92. Jean-Christophe Bailly, *L'Élargissement du poème*, Paris, Bourgois, 2015, p. 121.

93. Wolfram Hogrebe, « Mantique et herméneutique », *art. cit.* ; nous soulignons.

94. Carlo Ginzburg, « Peur, révérence, terreur. Relire Hobbes aujourd'hui », *Peur, révérence, terreur*, traduction de Martin Rueff, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 6-7, 25.

95. Walter Benjamin, *Sens unique précédé d'Enfance berlinoise*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 2007, p. 154.

L'expérience de la nuit, dont il est question chez Hogrebe, expérience de la perte de tous repères décrite aussi par Merleau-Ponty⁹⁶, est inscrite au moins depuis Kant dans la tradition philosophique. Son récit, un réveil en pleine nuit, inaugure *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée?*⁹⁷ et figure l'expérience philosophique par excellence. Toutefois, elle est en quelque sorte réduite à l'état de simple préliminaire à partir duquel la raison définit ses tâches conceptuelles. Si elle est nécessaire, elle n'est pas suffisante, sauf à se satisfaire d'un « tact mystique » qui opère un « saut des concepts à l'impensable⁹⁸ » et traduit davantage l'exaltation des esprits qu'une pensée philosophique véritable. Il en va tout autrement chez Aristote. Dans le *De Anima*, « l'organe du tact est interne⁹⁹ », il touche et perçoit par le dedans, et cela avec la même finesse et la même étendue que le sens du toucher externe, la peau. Dans l'Antiquité, le toucher est le premier des sens : tout ce que je perçois, je ne le perçois qu'au moment où il me touche. Ce *tactus intimus* ou *sens commun* (*sensorium commune*, *koinon aisthétérion*) ne relève ni du sens externe qui concerne toutes les sensations venues de l'extérieur grâce à l'ouïe, l'odorat, etc., ni du sens interne qui renvoie aux activités conscientes développées par l'esprit, telles raison, mémoire et imagination. C'est un sens différent des autres, mais qui les commande tous. Montaigne le désigne comme « l'interne attouchement¹⁰⁰ » et les médecins le nommeront dès le XVII^e siècle : la cénesthésie¹⁰¹. Cette dernière s'éveille lorsque nous nous trouvons dans une situation risquée, dans l'obscurité d'un environnement inconnu ou en cas de maladie, quand nous n'avons plus de repères avec ce qui habituellement fonctionne. Il faut alors s'orienter dans la pièce ou dans le corps comme dans la pensée, anticiper l'éventuel danger dans un milieu où règne la contingence en portant une attention extrême aux moindres détails. La *sensibilité cénesthésique* est à ce moment-là une *sensibilité mantique* qui nous incite à tout lire, même ce qui, un instant auparavant, semblait sans importance. Cette lecture est un toucher, actif et passif, qui établit un rapport phénoménologique avec ce qu'il perçoit. C'est le plus délicat des sens, qui les commande tous, et dirige notre faculté de sentir le fait même que nous existons. Daniel Heller-Roazen, lisant Aristote, interroge le rapport de ce toucher avec la pensée, de la sensation avec l'intelligence, en rappelant encore

96. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (Quarto), 2010 [1945], p. 979.

97. Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée?*, traduction d'Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 2001 [1786].

98. Emmanuel Kant, *Sur un ton supérieur nouvellement pris en philosophie*, *Ceuvres philosophiques III*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980, p. 404-406.

99. Aristote, *De Anima*, II, traduction de Richard Bodéus, Paris, Groupe Flammarion, 1993.

100. Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 587.

101. Jean Starobinski, « Le concept de cénesthésie et les idées neuropsychologiques de Moritz Schiff », *Gesnerus*, vol. 34 (1977), p. 2-19.

Aristote, selon qui l'homme est le plus intelligent des animaux parce qu'il est doué d'un organe tactile particulièrement sensible par rapport aux autres animaux, la peau. Heller-Roazen suit alors une tradition qui, à partir d'Aristote, soutient « le lien entre la tendresse de la chair et la puissance de l'intellect¹⁰² », le toucher se trouvant à la source de la pensée. Derrière cette philosophie, il y a davantage qu'une manière de penser et de pratiquer la philosophie, l'histoire ou les sciences sociales en général : il y a aussi une politique de la méthode déterminée par les rapports établis avec les objets de la recherche comme avec le monde. Toute connaissance fondée sur le *tact* présuppose et implique son élargissement à un *contact* avec ce qui nous entoure¹⁰³. L'appréhension des traces se modèle sur l'appréhension du vivant, le mouvement de la pensée sur le mouvement du corps. Je pense comme je touche, et l'on ne peut pas toucher sans être touché. Elias Canetti a bien montré notre phobie du contact qui tient, selon lui, à notre peur de l'inconnu, et ne se renverse qu'au moment où l'individu est pris dans la puissance de la masse. On peut aussi envisager cette phobie du point de vue de la formation naturaliste et rationaliste de notre esprit qui, par crainte de la confusion, se doit de séparer et limiter tout objet, en s'en protégeant par la même occasion.

L'épistémologie de type divinatoire serait donc liée à l'expérience risquée d'un (con)tact. Mais la catégorie même de l'expérience ne recouvre-t-elle pas intrinsèquement cette donnée du risque ? N'est-elle pas ce qui fait de celui qui pense le lieu même de la pensée ? Ce qui ne veut pas dire que l'épistémologie de type divinatoire doit être réduite à une stricte connaissance subjective, mais bien plutôt qu'il n'est pas de connaissance sans prise de risque, sans s'exposer à être touché, afin que la raison conserve à l'égard d'elle-même un esprit critique. Certes, pour les partisans d'une délimitation entre rationalisme et irrationalisme, une telle proposition restera tout aussi vaine que la tentative de penser une épistémologie de type divinatoire, sinon dans l'espace des arts et de la littérature. Parmi eux, faudra-t-il compter le mathématicien Andrew Wiles ? Il est impossible en tout cas d'ignorer la modestie avec laquelle il décrit le début de ses recherches sur la note de Fermat et la manière dont il envisage les mathématiques dans un documentaire filmé de Simon Singh, réalisé en 1997, et intitulé *Le Dernier théorème de Fermat* :

102. Daniel Heller-Roazen, *Une Archéologie du toucher*, traduction de Paul Chelma, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 326. Voir aussi Carlo Ginzburg, « Une Archéologie du toucher », de Daniel Heller-Roazen : la simple sensation d'exister », *Le Monde*, 10 novembre 2011 [https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/11/10/une-archeologie-du-toucher-de-daniel-heller-roazen_1601745_3260.html].

103. Elias Canetti, *Masse et Puissance*, traduction de Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966 [1960].

Aborder les mathématiques, c'est un peu comme entrer dans une maison plongée dans l'obscurité. On entre dans la première pièce, c'est noir, complètement noir, on avance à l'aveuglette en se cognant aux meubles, et petit à petit on apprend la place de chaque meuble. Et finalement au bout de six mois, on trouve l'interrupteur, on allume et brusquement tout s'illumine et on voit exactement où on était.

Références

- AGAMBEN, Giorgio, *Aby Warburg et la science sans nom, Image et Mémoire. Écrits sur l'image, le cinéma et la danse*, traduction de Dell'Omodarme, Paris, Desclée de Brouwer, 2004 [1984].
- ALTHUSSER, Louis, *Lire le Capital*, Paris, Maspero, 1965.
- ARISTOTE, *De Anima*, II, traduction de Richard Bodéus, Paris, Groupe Flammarion, 1993.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis*, traduction de Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 [1946].
- BAHRANI, Zainab, *Rituals of War. The Body and Violence in Mesopotamia*, New York, Zone Book, 2008.
- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Élargissement du poème*, Paris, Bourgois, 2015.
- BENJAMIN, Walter, *Sens unique* précédé d'*Enfance berlinoise*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 2007.
- , *Œuvres I-III*, traduction de Maurice de Gandillac, et al., Paris, Gallimard, 2001.
- BENVENISTE, Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes 2. Pouvoir, droit, religion*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001 [1969].
- BINSWANGER, Ludwig, *Introduction à l'analyse existentielle*, traduction de Jacqueline Verdeaux et Roland Kuhn, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971 [1947].
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, édition critique préparée par Etienne Bloch, Paris, Armand Colin, 1993 [1941].
- BOTTERO, Jean, *La Mésopotamie. L'écriture, la raison et les dieux*, Paris, Gallimard (Folio), 2004 [1987].
- BOUCHÉ-LECLERCQ, Auguste, *Histoire de la divination dans l'Antiquité. Divination hellénique et divination italique*, Paris, Éditions Jérôme Millon, 2003 [1879-1883].
- BOUCHERON, Patrick, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, n° 165 (2011 / 3), p. 41-56.
- BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 2003.
- CALVINO, Italo, « L'oreille, le chasseur, le potin » (1980), traduction de Martin Rueff, *Critique*, numéro spécial sur Carlo Ginzburg (2011) [1980], p. 533-539.
- CANETTI, Elias, *Masse et Puissance*, traduction de Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966 [1960].
- CASTELNUOVO, Enrico, « Art (l'art et son objet) – l'attribution » [en ligne], *Encyclopædia Universalis* [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-l-attribution/>].
- CATELIN, Sylvie, *Sérendipité. Du conte au concept*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.
- CICÉRON, *De la divination*, traduction de José Kany-Turpin, Paris, GF / Flammarion, 2004.
- COHEN, Claudine, *La Méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

- DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard (Folio), 2011 [1975].
- DETENNE, Marcel et Jean-Pierre VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, Paris, Flammarion, 2018 [1974].
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24 (1996), p. 145-163.
- DIOPHANTE, *Arithmétique*, Toulouse, Bernard Bosc, 1670.
- DOYLE, Arthur Conan, *A Study in Scarlet*, London, Bibliolis, 2010.
- , *La Marque des quatre* [en ligne], retranscription de l'édition, traduite par la Ctesse F.-M.-G. d'Oilliamson, chez Hachette (1896), Wikisource, [https://fr.wikisource.org/wiki/La_Marque_des_quatre/Texte_entier].
- ESQUERRE, Arnaud, *Prédire. L'astrologie au XXI^e siècle en France*, Paris, Fayard, 2013.
- FERRARESE, Estelle et Sandra LAUGIER (dir.), *Formes de vie*, Paris, CNRS Editions, 2018.
- FOCILLON, Henri, *La Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 1988 [1934].
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1990.
- GINZBURG, Carlo, *Peur, révérence, terreur*, traduction de Martin Rueff, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
- , « Une Archéologie du toucher, de Daniel Heller-Roazen : la simple sensation d'exister », *Le Monde*, 10 novembre 2011 [https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/11/10/une-archeologie-du-toucher-de-daniel-heller-roazen_1601745_3260.html].
- , *Mythes, emblèmes, traces*, traduction de Monique Aymard, et al., Lagrasse, Verdier, 2011.
- , *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, traduction de Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.
- , « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », dans Denis THOUARD (éd.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2007, p. 37-47.
- , « Conversation avec Orion », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 82 (2006), p. 129-132.
- , « Détails, gros plan, microanalyse », dans Philippe DESPOIX et Peter SCHÖTTLER (dir.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, p. 45-64.
- , « Lettere intorno a Freud con una nota di C. G. », dans Enrico GHIDETTI et Alessandro PAGNINI (éd.), *Sebastiano Timpanaro nella cultura del secondo Novecento*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 317-345.
- , *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, traduction de Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001 [1998].
- , *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil (Hautes études), 2000.
- , *Le Sabbat des sorcières*, traduction de Monique Aymard, Paris, Gallimard, 1992.
- , *Les Batailles nocturnes : sorcellerie et rituels agraires en Frioul, (XVI^e-XVII^e siècles)*, traduction de Giordana Charuty, Lagrasse, Verdier, 1980.
- , « Spie. Radici di un paradigma indiziario », dans Aldo GARGANI (dir.), *Crisi della ragione*, Turin, Einaudi, 1979, p. 57-106.

- , « La leçon de méthode de Carlo Ginzburg » [en ligne], entretien avec Carlo Ginzburg. Propos recueillis par Patrick Boucheron et Séverine Nikel [<https://lepetitlexiquecolonial.wordpress.com/2017/01/06/la-lecon-de-methode-de-carlo-ginzburg/>].
- , « Nos mots et les leurs » [en ligne], *Fabula* [https://www.fabula.org/atelier.php?Ginzburg_Nos_mots_et_les_leurs].
- GRAFTON, Anthony, *Les Origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, traduction de Pierre-Antoine Fabre, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- HELLER-ROAZEN, Daniel, *Une Archéologie du toucher*, traduction de Paul Chelma, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- HEMMERDINGER, Bertrand, « Les philologues de Jadis », *Belfagor*, vol. 32, n° 5 (1977), p. 65-94.
- HOGREBE, Wolfram, « Mantique et herméneutique » [en ligne], traduction de Pierre Rusch, *Trivium*, n° 10 (2012), [<https://journals.openedition.org/trivium/4159>].
- HOMÈRE, *Iliade*, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1955.
- JAEGGI, Rahel, *Kritik von Lebensformen*, Francfort, Suhrkamp, 2013.
- JOLLES, André, *Formes simples [Einfache Formen]*, traduction d'Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [1930].
- KANT, Emmanuel, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?*, traduction d'Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 2001 [1786].
- , *Sur un ton supérieur nouvellement pris en philosophie, Œuvres philosophiques III*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980.
- KHUN, Thomas, *La Structure des révolutions scientifiques [The Structure of Scientific Revolutions]*, traduit de l'anglais par Laure Meyer, Paris, Flammarion, 1983 [1963].
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- LESCOURRET, Marie-Anne, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paris, Hazan, 2013.
- MANGUEL, Alberto, *Une Histoire de la lecture*, traduction de Christine Le Boeuf, Arles, Actes Sud, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (Quarto), 2010 [1945].
- , *Causeries*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1948].
- MESSAC, Régis, *Le « Detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Belles Lettres, 2011.
- MICHAUX, Henri, *Connaissance par gouffres, Œuvres complètes*, t. I à III, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, 1998-2004, t. III.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- MORELLI, Giovanni, *De la peinture italienne. Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, traduction de Nadine Blamontier, Paris, Lagune, 1994 [1890].
- MOURAD, Youssef, *La Physiognomonie arabe et le Kitab al-Firasa de Fakh al-Din al-Razi*, Paris, Librairie orientale P. Geuthner, 1939.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Considérations inactuelles. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie, Œuvres philosophiques complètes*, vol. II, traduction de Pierre Rusch, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Massimo Montinari, Paris, Gallimard, 1990.

- PIC, Muriel, «Indovinare il passato. A proposito di una lettura di Carlo Ginzburg», traduit par Aurore Gentile, *Psiche. Rivista di cultura psicoanalitica*, vol. 2 (2018), p. 339-360.
- REVEL, Jacques, «L'histoire au ras du sol», en ouverture à la traduction française de l'ouvrage de Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village*, traduction de Monique Aymard, Paris, Gallimard, 1989, p. 529-534.
- SCHOLEM, Gershom, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*, traduction de Paul Kessler, Paris, Calmann-Lévy, 1981.
- SEBALD, Winfried Georg, «Eine Trauerhaltung lernen. Entretien avec Sven Boedecker», «*Auf ungeheuer dünnem Eis*». *Gespräche 1971 bis 2001*, Fischer Verlag, Francfort-sur-le-Main, 2011 [1995], p. 110-121.
- , *Vertiges*, traduction de Patrick Charbonneau, Paris, Gallimard, 2003.
- STAROBINSKI, Jean, «Le concept de cénesthésie et les idées neuropsychologiques de Moritz Schiff», *Gesnerus*, vol. 34 (1977), p. 2-19.
- STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, 2006 [1890].
- STERN, Fritz, *Das feine Schweigen*, Munich, C. H. Beck, 1999.
- TIMPANARO, Sebastiano, *La Genèse de la méthode de Lachmann*, traduction d'Aude Cohen-Skalli et Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- , *The Freudian Slip. Psychoanalysis and Textual Criticism [Il Lapsus Freudiano / Le lapsus freudien]*, traduction de Kate Soper, New York / London, Verso, 1985 [1974].
- VANDERMEERSCH, Léon, «L'imaginaire divinatoire dans l'histoire en Chine», dans Marcel DETIENNE (dir.), *Transcrire les mythologies*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 103-113.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les Assassins de la mémoire. Un «Eichmann de papier» et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, Maspero, 1981.
- VOLTAIRE, *Zadig ou la destinée*, Paris, Gallimard, 2003.
- Voyages et Aventures des princes de Serendip*, traduction du persan par le chevalier de Mailly, réédition, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011 [1719].
- WARBURG, Aby, «La divination païenne et antique», *Essais florentins*, traduction de Sibylle Muller, Paris, Klincksieck, 2003 [1920], p. 245-295.
- WIND, Edgar, *Art et anarchie*, traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques* (1953), traduction de Françoise Dastur, et al., Paris, Gallimard, 2005 [1953].



La poétique du montage
comme singulier *sentir-penser*.
Bruissements du lyrisme critique
dans *En regardant le sang des bêtes* (2017)
de Muriel Pic¹

CORENTIN LAHOUSTE

Couleurs, formes, images, collages, accidents dans
une dynamique du décroissement. Si on peut décrire
les causes de ce détachement. Il détruit et fait naître
entre les mots les choses usées par l'habitude.

Sandor Krasna², 26 août 2021

L'écriture littéraire et le travail critique de Muriel Pic interagissent autour d'un dénominateur commun : l'archive, le document, le factuel. À cela s'ajoute également, depuis quelques années, des départs vers la vidéo³, le collage et d'autres plasticités. Elle est ainsi l'autrice d'un court essai d'à peine septante pages paru aux éditions Trente-trois morceaux en 2017, *En regardant le sang des bêtes*⁴. *Ce livre, hybride dans sa facture, a été composé, comme son titre l'indique sans trop*

1. Article publié dans le cadre du projet HANDLING basé à l'UCLouvain, dirigé par la professeure Anne Reverseau et financé par l'ERC (European Research Council) dans le cadre de son programme « Horizon 2020 » ; bourse n° 804259.

2. Bot poétique mis sur pied par Pierre Ménard sur Twitter (voir <https://twitter.com/krasnasandor>).

3. Voir notamment le documentaire *Bêtes en miettes* (Muriel Pic, *Bêtes en miettes*, France / Pays-Bas, GREC / CNAP, 2019, 11 min. [https://www.film-documentaire.fr/4DAC-TION/w_fiche_film/56732_1]) ou *Ruines-Ballade* (Muriel Pic, « Projet AAL Lycée Pothier », *Ruines-Ballade*, atelier d'écriture documentaire, Lycée Pothier, Orléans, 2019, 9 min. 2 sec. [<https://vimeo.com/348337955>]).

4. Muriel Pic, *En regardant le sang des bêtes*, Lyon, Trente-trois morceaux, 2017 ; désormais les références à cette œuvre seront indiquées dans le corps du texte par l'abréviation *ER*, suivie du numéro de page entre parenthèses.

d'équivoque, à partir du visionnage du court-métrage Le Sang des bêtes (1949) de Georges Franju, film qui exhibe la manière dont étaient mis à mort des animaux aux abattoirs parisiens de la Villette et de Vaugirard, ces lieux « des abats en gros et [du] travail à la chaîne » qui forment « le pays des morts » (ER, p. 16). Mu par une dynamique transmédiate, il déploie une forme d'écriture lyrique qui repose en grande partie sur le dispositif de montage qui lui est central. Dans la seconde annexe du livre, sous-titrée « Il y a quelqu'un qui saigne ici », qui consiste en cinq pages de notes sur le montage documentaire et sur la singulière pratique de l'autrice, celle-ci présente et décrit en effet son livre de la sorte :

En regardant le sang des bêtes est un récit-spectateur avec ce que cela signifie d'activité et de passivité simultanées, une manière d'auto-observation au miroir des bêtes, une enquête historique sur les abattoirs, un témoignage, une méditation morale avec des maximes sur notre rapport à la mort animale, à la mort tout court. C'est sans doute aussi un discours sur le film, un manifeste écologique et politique, un engagement sans fard dans la cause animale si on peut encore parler de cause à propos d'un règne intégralement exploité par l'homme. (ER, p. 81)

Scandé de bout en bout par les évocations de plans du film (dix au total⁵) qui ponctuent et structurent l'écriture du texte, le livre, en tant que « montage documentaire [...] fond[é] sur des archives abondantes » (ER, p. 81), est construit selon une logique du soubresaut (au nombre de cent dans le volume). Autrement dit, il offre une superposition – si ce n'est un emmêlement – de différents plans imaginaires charpentés à partir d'une série de références et de citations (Adorno, Montaigne, Michaux, Brecht, Canetti, Leiris, Eisenstein, Ginzburg entre autres), d'archives photographiques (douze⁶, essentiellement des photographies liées au tournage du film ou à ses repérages, réalisées par Patrice Molinard, mais aussi un photogramme issu du *Sang des bêtes* et une photographie sur verre, de l'ordre du matériel pédagogique, reproduisant *Le Bœuf écorché* de Rembrandt), de réminiscences autobiographiques, de réflexions de divers types (philosophiques, anthropologiques, politiques) sur le lien entre l'être humain et l'animal, d'extraits poétiques ou encore d'évocations de l'environnement de création du court-métrage de Franju. Répertoriées dans une annexe intitulée « Table de montage » (ER, p. 73-76), ces éléments apparaissent comme autant de plans de réverbérations à la leste pensée déployée par Muriel Pic, au texte délinéaire qu'elle élabore, à l'enquête non seulement lyrique mais aussi intime mise sur pied : « Devant la caméra de Franju, les animaux me regardent. Ils me regardent avec cette insistance muette, sans concept, qui me fait penser, parler, réfléchir à mon humanité » (ER, p. 9). On retrouve dans

5. Voir *ibid.*, p. 11, 14, 19, 26, 31, 39, 49, 59, 69, 70.

6. Voir *ibid.*, p. 10, 17-18, 25, 35, 37-38, 45, 52, 62, 67.

cet essai insolite la perspective évoquée par Léa Bismuth en regard du travail de composition de son livre (collectif) *La Besogne des images*, qui se fonde lui aussi sur la logique du montage :

Penser un livre comme un acte, le tisser, sur le métier, sur la machine servant à confectionner, à filer, à tricoter. [...] Nous nous y sommes repris à plusieurs fois, maille après maille. [...] Nous avons fédéré des gestes et des œuvres, sans chercher à être définitifs. Simplement, en restant à l'écoute des bruissements, de ce qui frémit, de ce qui chuchote, de ce qui s'emploie sans cause. [...] Les compressions de sens, menus cristaux, accompagnent alors le travail de la plume ou de la main⁷.

Entrelacer ce qui est éparé

L'écrivaine-chercheuse, avec son opus unanimement imprégné par la question du mourir (provoqué ou éprouvé, infligé ou subi), active ainsi un fil de mémoire sémantique (son propre film, d'une certaine manière, intrinsèquement hétérogène) à partir du film de Franju qui, en étant appréhendé comme un artefact ouvert, agit comme stimulus mémoriel et réflexif⁸. Celui-ci forme ainsi un espace transitionnel, un levier pour la pensée et l'investigation de Muriel Pic qui ne sont donc pas bâtis à coups de burin – ou plutôt de merlin, objet figuré par l'exergue visuel du texte (*ER*, p. 7) –, à partir d'assénements sentencieux, unilatéraux ou virulents, mais qui se voient rhapsodiquement façonnés dans l'entrelacement d'une série d'éléments éparés⁹ dont certains, sibyllins, laissent par moments le-la lecteur-ricer interdit-e.

Par sa prose dont le ton oscille entre gravité et légèreté¹⁰, elle vient ainsi habiter les images du court-métrage maintes fois visionné ; dans son essai constellatoire, elle les dénoue et les renoue en les faisant interagir avec une diversité de matériaux personnels ou culturels afin d'en révéler certains « reflets involontaires » (*ER*, p. 12), qui vont de la Bible de 1585 (*ER*, p. 55) ou d'un aphorisme de Carlo Ginzburg (*ER*, p. 59) – matériaux sérieux si ce n'est austères –, à des bribes de comptines d'humeur badine, malgré ce à quoi elles

7. Léa Bismuth (dir.), *La Besogne des images*, Trézélan / Béthune, Filigranes éditions / Labanque, 2019, p. 3.

8. « [L]es images surgissent du court-métrage de Franju » (Muriel Pic, *En regardant le sang des bêtes*, op. cit., p. 11).

9. « L'alternance de fragments longs et brefs s'impose pour le rythme, dont la scansion participe du propos. On évite les fragments successivement identiques dans leur formulation ou leur thème » (Muriel Pic, *En regardant le sang des bêtes*, op. cit., p. 82).

10. Un extrait tiré de la fin du trente-sixième fragment illustre parfaitement cette vacillation : « Le porc est dans les airs, avec le tutu de ses soies. Il fait une grande ronde sur une patte pour s'empaler sur le couteau du tueur. Zip ! Fermeture éclair, ouverture définitive, déshabillé. La carcasse est plongée dans de la cire fondue, épilation durable garantie, jambe, aisselle, bikini. Lisses, petits cochons, lisses et sexy pour la kermesse sous film plastique et l'étiquette premier prix ! » (*ibid.*, p. 29)

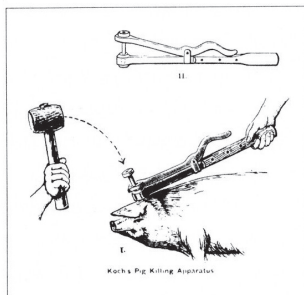


Illustration 1. Exergue visuel d'*En regardant le sang des bêtes*, tiré de l'essai *La Mécanisation au pouvoir* de S. Giedion

peuvent renvoyer : « Un petit cochon Pendu au plafond On lui tire la queue Il lui tombe des œufs On la tire plus fort Il lui tombe de l'or » (ER, p. 21). C'est, pour reprendre les mots de Daniel Canty, à un « sautaillement des apparences, de béance en béance, de perforation en perforation (ou de ligne de scan en ligne de scan), [qui] pulse entre les échelons de l'être », qu'ouvre l'œuvre de Pic, où « une absence en appelle une autre[.] [d]es images fleurissent à partir de petits riens[, qui] communiquent entre elles pour nous redonner, transformée, la sensation d'un enchaînement¹¹ ».

Depuis les déplacements qu'elle opère, et qui produisent, selon ses termes, des « étincelles » (ER, p. 83), Pic offre un nouveau régime de visibilité au court-métrage de Franju qui quitte son média originel – la pellicule argentique – pour investir les pages d'un livre dont il constitue l'objet *princeps*, autant liminaire que terminal. En effet, le dernier et centième segment de l'œuvre est formé des dires de Franju au cours d'un entretien. Ces paroles, qu'on croirait formulées par Muriel Pic elle-même dès lors qu'elles sont en parfaite adéquation avec son propos, reconduisent une ultime fois, en guise d'envoi, un des gestes phares de la démarche de l'autrice : l'entremêlement des discours et des plans d'énonciation qui, par ce procédé, se voient (plus ou moins fortement) transmués.

Il y a ce qui est projeté : l'image. Il y a ce qu'on est. Entre les deux, il y a ce qu'on voit, c'est-à-dire une incertitude. C'est l'interprétation de l'image. On voit une image de l'autre, de l'auteur, avec ses émotions, son thème, son style, ses person-nages, mais on voit aussi sa propre image, une image de soi, avec ce que chacun de nous a de plus secret. (ER, p. 70)

11. Daniel Canty, *Sept Proses sur la poésie*, Montréal, Estuaire, 2021, p. 11.

Comme pour ses *Élégies documentaires*¹² – formule qui rejoue au demeurant la dyade sémantique à l'œuvre dans le syntagme *lyrisme critique* – composées en 2016, c'est « l'œil vivant du passé » que Pic choisit de stimuler, qu'elle fait palpiter à partir de dix arrêts sur image tirés du film de Franju, explicitement intégrés à la trame de son essai¹³, et d'une pluralité de sources dont elle s'empare, qu'elle intériorise et prolonge, comme c'est par exemple le cas avec des vers de Michaux :

*Des morts
jamais tout à fait morts
errent en silence
ou reposent.
Sans bataille sans combat
des morts
sans sans
ils sont rien d'autre que des pas
des cent pas d'attentes fantômes. (ER, p. 27)*

*Abattre – frappe ! Frappe !
Plus rien pour résister
lame pousse os craque
âme affolée.
La bobine casse qui a si longtemps tourné.*

*Abattre – tape ! Tape !
Marmite éventrée
grands coups grands trous
une larme a coulé.
La toupie tombe qui a si longtemps tourné. (ER, p. 57)*

L'œuvre, marquée par ce que Jean-Christophe Bailly nomme une *imagination structurée*, c'est-à-dire une imagination créatrice de liens, qui fonctionne par ricochets et contrepoints et se lance « sans filet au-dessus d'un vide qu'[elle] ne remplit pas mais parcourt, à la façon d'un escalier avançant marche après marche, créant chacune d'entre elles selon l'élan et la mémoire de la précé-

12. Muriel Pic, *Élégies documentaires*, Paris, Macula, 2016. À noter que l'autrice parle du film de Franju comme d'une « élégie documentaire » à part entière (voir Muriel Pic, *En regardant le sang des bêtes*, op. cit., p. 51).

13. Ils font partie de la liste des cent fragments / soubresauts qui composent le livre et se présentent avec leur minutage précis et une phrase décrivant le plan auquel ils renvoient (par exemple : « 10' :26" / 22' :07" ». Coups de hache sur une tête de bœuf » (Muriel Pic, *En regardant le sang des bêtes*, op. cit., p. 31).

dente¹⁴», se veut mise en récit de documents visuels (des arrêts sur image auxquels le texte se confronte), mise en action d'images spécifiques (ce que le titre du texte souligne par l'emploi d'un gérondif), où celles-ci ne sont à l'avenant pas investies comme simples illustrations mais participent pleinement de la poétique implémentée¹⁵. Le livre est par ailleurs tout entier articulé autour de la question de l'irregardable – des marges du visible, de ce qui peut être vu –, ainsi qu'en rendent notamment compte les quatre extraits suivants non contigus :

Ne pleure pas, mon enfant, il faut bien apprendre ce qu'abattre un être veut dire. Il faut bien regarder le sang des bêtes couler, on ne peut pas toujours l'oublier, ce sang, qui fuit chaque jour par flots démesurés. (ER, p. 19)

Entre le jardin et les abattoirs, sur la route qui permet d'entrer et de sortir de la ville sans nom, *on a compris soudain le mourir*, il s'est installé en nous, il a grandi avec nous. *Et comme le soleil, il ne pouvait se regarder en face*. (ER, p. 31 ; nous soulignons)

Pour filmer l'extérieur des abattoirs de Vaugirard et de la Villette, Franju doit demander l'autorisation de la Ville de Paris ; pour filmer l'intérieur, il doit demander l'autorisation de la Préfecture de la Seine. *Partout les prises de vue sont interdites*. (ER, p. 44 ; nous soulignons)

C'était l'ancien temps, quand on tuait les animaux devant les enfants. De nos jours, pas de risque. Les enfants connaissent les tranches de jambon blanc, les barquettes plastiques avec étiquettes fluorescentes et dates de péremption. Ils ne voient plus le sang des bêtes. (ER, p. 59)

La troisième phrase du premier paragraphe du livre prévient en effet, au sujet du film qui en constitue la pièce-pivot, qu'il s'agit de « [v]ingt-deux minutes et sept secondes *aux limites* » (ER, p. 9 ; nous soulignons) qui furent censurées à l'époque¹⁶, tandis que le deuxième paragraphe évoque d'emblée la cruauté de toute main humaine qui peut autant faire preuve de douceur que de brutalité : « Car la main qui flatte peut aussi détruire » (ER, p. 9), allègue Pic. Quelques paragraphes plus loin, c'est l'invraisemblable qui s'impose en dépit du caractère vériste et foncièrement concret du court-métrage de Franju :

14. Jean-Christophe Bailly, *L'Imagement*, Paris, Les Éditions du Seuil (Fiction & Cie), 2020, p. 71.

15. Dans l'entretien d'Anne Reverseau et de Corentin Lahouste, Anne Reverseau soutient en effet que « la manière dont [elle] regroupe et collecte les images évolue : en réalité, chaque livre, chaque travail d'écriture, génère une autre manière de rassembler les images et de les monter. [...] L'image n'est pas une illustration dans [s]on travail d'écriture [...], il est] un autre rythme traversant le texte » (Corentin Lahouste et Anne Reverseau, « L'impropre des images. Entretien avec Muriel Pic » [en ligne], *PLACE*, vol. 4 [2022] [<https://place4.place-plateforme.com/lahouste-reverseau/>]).

16. « *Visa de censure numéro 9126* », précise Pic lorsqu'elle évoque pour la première fois le film (Muriel Pic, *En regardant le sang des bêtes*, op. cit., p. 9).

Aux premières images à l'intérieur des abattoirs hippophagiques de Vaugirard, la mise à mort du cheval blanc saute au visage. *Une explosion lyrique* (c'est le mot de Franju). À tel point que, pour moi, la première image du film est une image qui n'existe pas : une licorne arrive au galop dans la cour des abattoirs. (*ER*, p. 14-15)

Se confronter à l'irregardable

Le recours au fantasmagorique et au régime lyrique permet en réalité de prendre de revers l'insurmontable, de faire en sorte que l'œil ne se dérobe pas : « L'abattage du cheval blanc, c'est le moment où les regards se détournent, le moment où l'on éteint l'appareil, où l'on coupe le court-métrage. Je reste là, devant l'écran, à regarder malgré tout, malgré moi. Combien de fois ai-je vu le cheval blanc mourir ? » (*ER*, p. 15). Et plus encore, le fantasmagorique, se donnant comme un impératif – « [a]lors il faut imaginer » (*ER*, p. 19) –, permet de battre en brèche le sinistre et l'insupportable auxquels le photogramme reproduit à la dix-septième page du livre (mais aussi ceux des trente-septième et cinquante-deuxième pages) confronte(nt) crument : « [J]amais le cheval n'est filmé en course, libre et galopant vers sa fin. Dans ma tête pourtant, il galopait, merveilleux, le lyrisme assassiné du monde animal » (*ER*, p. 15).

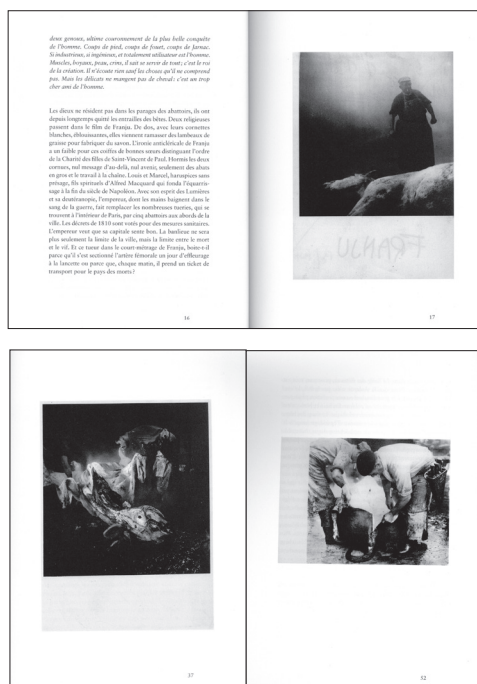


Illustration 2. Scans des pages 16-17, 37 et 52
d'*En regardant le sang des bêtes*

Il s'agit dès lors de déjouer la « parfaite neutralité » de « la mise à mort en série » propre aux abattoirs où l'on « n'éprouve rien, on ne ressent rien », qui est dénoncée par Sigfried Giedion dans *La Mécanisation au pouvoir*, un livre qui a « vivement impressionné » Muriel Pic lorsqu'elle l'a découvert, et qu'elle convoque dans son opus¹⁷ (*ER*, p. 21). Le soixante-neuvième fragment / sous-bresaut du livre s'ouvre et se ferme sur une même phrase, déterminante quant à cette perspective : « Rien n'est rouge dans *Le Sang des bêtes* et, pourtant, tout est plein d'émotion » (*ER*, p. 51). Et il est tout autant question de « désinvisibiliser » ce que l'on ne montre jamais et que l'on n'évoque guère davantage.

Dans le garage avec une seule fenêtre, où plus tard on installa des lapinières, le cochon avait grossi. L'heure était venue de le tuer. C'est mon grand-père qui devait s'en charger. [...] Le cochon poussa au maximum les décibels. [...] En sortant du garage, mon grand-père avait un pantalon propre et une chemise sans tache en polyester bleu ciel. (*ER*, p. 22-23)

Là transparaît le versant politique de l'entreprise de Pic qui, en s'appuyant sur le film de Franju qui est du même acabit¹⁸, confronte le-la lecteur-riche à un tabou sociétal lié au « désir maladif de propreté des hommes, [à] leur souhait d'écarter la mort de leur environnement » (*ER*, p. 46) – dont Georges Bataille avait fait le cœur d'un de ses articles les plus fameux de sa revue *Documents*, justement illustré par des images d'Eli Lotar prises aux abattoirs de la Villette¹⁹. Elle vient ainsi déranger l'ordre commun, le fameux « partage du sensible » ranciérien, autrement dit la « distribution et [la] redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible [, du tolérable et de l'intolérable] »²⁰ qui constitue l'espace du politique.

Les fantômes sont avec nous qui ont des expériences antérieures à faire valoir, des points de vue inactuels à porter sur l'actualité. [...] *Le document permet de faire de la politique sur un mode critique et non idéologique.* (*ER*, p. 82 ; nous soulignons)

Formé de « [c]ent fragments qui explorent la périphérie de la ville et du visible et impriment, comme en négatif, la cruauté envers les animaux comme prisme

17. Sigfried Giedion, *La Mécanisation au pouvoir*, cité par Muriel Pic, dans *En regardant le sang des bêtes*, op. cit., p. 21.

18. « En 1958, une projection du *Sang des bêtes* à Zurich, dans un cinéma de la *Spiegelgasse*, tourne mal : les gens voient rouge, crient, sifflent, invectivent. Certains s'évanouissent ou se lèvent de leur siège. Ils veulent appeler la police » (*ibid.*, p. 39).

19. Pic rappelle la chose dans son essai, en affirmant que l'auteur de l'*Érotisme* insiste, en regard des photographies de Lotar, « sur la petitesse des hommes qui ne supportent pas de voir le sang d'un animal sacrifié couler » ; « [l]e titre du court-métrage de Franju vient probablement de là, de cet article de Bataille », dit-elle (*ibid.*, p. 46).

20. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée (La Philosophie en effet), 2007, p. 12.

de lecture de notre société capitaliste²¹ », l'opus relève de la *protestation publique*, dans la lignée, entre autres, du théâtre documentaire de Peter Weiss mentionné dans le livre (voir *ER*, p. 81). L'évocation du *Bœuf écorché* de Rembrandt, sur trois pages – au sein d'un des plus longs fragments de l'essai –, à la suite desquelles figure une reproduction du tableau imprimée sur une « photographie sur verre [...] réalisée au gélatino-bromure d'argent » (*ER*, p. 33), participe de cette dynamique explicitement soulignée par l'autrice : « [I]l est parfaitement évident que le peintre exhibe l'obscénité sans peau et sans nudité de la chair pour mieux dénoncer la bêtise sans esprit et sans dieu des conventions religieuses et sociales » (*ER*, p. 33).

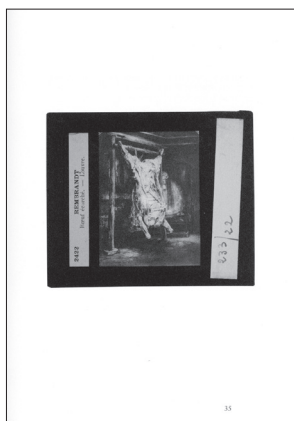


Illustration 3. Trente-cinquième page du livre où figure la reproduction du *Bœuf écorché* de Rembrandt évoquée dans le texte

L'œuvre de Rembrandt, au-delà de produire « un double aveuglement [...] dans l'échange de l'ébloui et de la nuit » (*ER*, p. 34), augure, trois siècles auparavant, *Le Sang des bêtes* de Franju, d'ailleurs qualifié par Muriel Pic de « temps mort cinématographique » (*ER*, p. 51) : « En regardant *Le Bœuf écorché* de Rembrandt, au Louvre, Franju tourne son court-métrage sur les abattoirs » (*ER*, p. 34), abattoirs dont l'intérieur sera pour la première fois porté à la caméra grâce à lui (voir *ER*, p. 44).

Le geste du montage (de matériaux hétérogènes et disparates) qui est à l'origine du livre et qui en constitue le principe organisateur, par l'entrechoquement qu'il engendre, de même que par les continuités et discontinuités qu'il fait saillir, est ce qui permet de prendre à revers les limites et du regard et de la parole. Beaucoup plus qu'esthétique, il est aussi intimement politique. Il s'agit, par son

21. Marina Skalova, « Critique » [en ligne], *viceversalittérature*, 26 juin 2017 [<https://www.viceversalitterature.ch/book/16567>].

entremise et pour reprendre les mots de Jean-Christophe Bailly, d'« [a]pprendre à laisser revenir les mots conformément au sens de la secousse qui les a un instant interdits²² » ; secousse qui est inscrite au cœur de cette pratique spécifique appréhendée par Pic comme *subversive* (voir *ER*, p. 83). Ce dispositif, qui induit le recours à une certaine forme de fantasmagorie et participe du caractère lyrique de l'œuvre en ce qu'il construit un état de suspens, génère la possibilité d'un discours face à l'insoutenable et à ce qui fait obstruction : « Je retourne les images comme des cartes à jouer pour y découvrir des destins de noms et de dates, toute une matière de légendes, pas plus épaisse qu'une page, qui se glisse entre le film de Franju et moi » (*ER*, p. 69). Dans sa critique du livre, Marina Skalova note en ce sens – en mobilisant un champ sémantique lié à l'imaginaire de l'incision – que « Pic s'approprie à son tour cette écriture du couteau [propre à Franju]. Avec une précision chirurgicale, elle tranche dans la chair à vif de l'image, entaille ses propres souvenirs, cisèle pensées et tronçons de vécu, les juxtapose, les mixe et malaxe sur sa table de montage, qui pourrait tout aussi bien être la planche à découper du cuisinier²³ ».

En introduisant du décalage, la pratique du montage, qui « ménag[e] des chocs, des surprises, des étonnements » (*ER*, p. 82), s'affirme comme une stratégie face à l'irregardable, face aux images du film de Franju qui sont similaires à des « nuages épais qui font cliquer les yeux et prennent à la gorge » (*ER*, p. 20). Le montage, investi d'une agentivité lyrique par Pic dès lors qu'il représente un jeu d'interférences et s'inscrit dans une dynamique de correspondances, dialogues et collisions, est une manière d'exercer la pensée, de la mettre en mouvement, de lui octroyer de nouvelles zones de déploiement. Georges Didi-Huberman a souvent commenté ce processus, qualifié d'« heuristique du montage⁸⁵ » ; il l'envisage comme une « activité où l'imagination devient une technique – un artisanat, une activité de mains et d'appareils – à produire de la pensée dans le rythme incessant des *différences* et des *relations*²⁴ ». Le dispositif permet en effet d'accorder de la consistance aux matériaux rassemblés en ce qu'il ouvre à une « capacité de feuilletage et de dilatation infinie²⁵ », puisqu'il dispose des nouages inédits de sens, de perspectives, voire de plans imaginaires, si ce n'est de hantises existentielles. En tant que recomposition affectivement investie régie par les aléas d'une sensibilité singulière (celle de l'autrice), ce procédé permet la mise en branle d'une investigation multidimensionnelle innovante nourrie par une veine que Pic nomme précisément *infralyrique* :

22. Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 63.

23. Marina Skalova, *art. cit.*

24. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 60.

25. Formule reprise à Jean-Christophe Bailly (*op. cit.*, p. 41).

L'*infralyrique*, terme que j'ai bricolé entre Marcel Duchamp et Georges Perec, [...] c'est un facteur d'*étrangeté* et d'étrangeté, un trouble dans la ressemblance, une expérience sensible accrue par le sentiment du beau surgissant par hasard [...], c'est ce qui dans les images concrètes réveille des traces d'émotions, des images intérieures, fantômes, fantasmes²⁶.

Par ailleurs, ce tissage du sens, en ce qu'il est construit de manière fragmentaire, pénétré de silences, mu par certains hasards ou coïncidences²⁷, et qu'il présente de nombreux interstices manifestés sans détours, fait droit à une certaine précarité et au « surgissement d'autres ressemblances, non pas exactes, mais décalées, décalantes²⁸ ». Le poétique comme force agissante et critique, telle est l'axiologie qui ressort de l'écriture de l'autrice d'*Affranchissements*²⁹.

D'un singulier *sentir-penser*

Avant de conclure, il nous faut revenir sur la seconde annexe du livre (*ER*, p. 79-83). Muriel Pic y revendique sa « méthode expérimentale où [...] l'émotion profond est travaillé par la réflexion et le savoir³⁰ » ; elle souhaite faire vibrer un « état d'expérimentation des images » qui permet de les déployer, et cela en faisant jaillir « leurs effets sur des zones intérieures qui [lui] restent encore aujourd'hui indéfinissables » (*ER*, p. 80). Elle révèle ainsi une facette supplémentaire de l'opus qui tient également en une investigation intime en cherchant à toucher *au plus secret d'el/en soi*, comme le mentionne l'extrait³¹ d'un poème composé dans le dernier tiers du texte (voir *ER*, p. 63-64), ainsi que deux bouts de phrase issus de la seconde annexe du livre : « [S]'est imposée à mon esprit cette certitude étrange qu'une partie de moi était là, dans ces images des abattoirs de la Villette et de Vaugirard [...] qui laissaient émerger de la brume des choses familières comme des souvenirs d'enfance » (*ER*, p. 79). Le vingt-et-unième fragment est le premier à exposer la dimension personnelle relative au travail mené par l'autrice :

En regardant le film de Franju, j'ai commencé à revoir le décor de mon enfance, la maison de mes grands-parents, l'étage où ma mère et moi avons vécu pendant

26. Corentin Lahouste et Anne Reverseau, *art. cit.*

27. « Je tiens beaucoup à cette donnée [le hasard] [...]. J'aime la coïncidence parce qu'elle n'existe que si on la voit [...]. J'aime aussi l'idée que chaque jour je passe à côté de coïncidences, mais qu'elles sont là, possibles, c'est une forme de bonheur qui s'incarne parfois dans une image trouvée » (*id.*).

28. *Id.*

29. Muriel Pic, *Affranchissements*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

30. Mathias Lavin, « Muriel Pic : *En regardant le sang des bêtes* » [en ligne], *Cahier critique de poésie*, 9 février 2018, [<https://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-34-5/muriel-pic-en-regardant-le-sang-des-betes>].

31. « Tu te demandes parfois/ dans le secret de toi-même/ d'où tu viens/ et qui tu es » (Muriel Pic, *En regardant le sang des bêtes*, *op. cit.*, p. 64).

quelques années [...] en face des abattoirs municipaux, [...] là [où] les premières images de la mort se sont formées en moi, dans l'absence même de réalité concrète. (ER, p. 19-20; nous soulignons)

Celle-ci, « contre-rythme dans l'archive qui [la] retient³² », était déjà amorcée dans le douzième fragment qui fait signe vers l'enfance, un des motifs récurrents de l'œuvre :

Comment me suis-je souvenue des abattoirs? Pourquoi sont-ils revenus? Est-ce parce que je voulais toutes les nuits les empêcher de mourir, avec la terreur que c'était peut-être moi, cette bête qui allait à l'équarrissage? Qui sait à quoi pensent les enfants le soir? (ER, p. 14)

En effet, plus en amont encore, dès la troisième page du livre apparaît une mention sans équivoque : « C'est le même détour par l'enfance pour aller vers la mort ou l'inverse : un détour par la mort pour aller vers l'enfance » (ER, p. 11). Et l'autrice d'affirmer, un peu plus loin, dans la seconde annexe du texte : « Grâce aux images documentaires, je tenais un souvenir d'enfance que je n'aurais même pas pu imaginer : j'avais appris la mort, découvert sa réalité, en devenant animal » (ER, p. 80). Le travail d'enquête et de montage lui a ainsi permis une réappropriation de sa propre histoire, le recouvrement de moments marquants – bien que parfois sombres³³ – de sa vie, restés en latence dans sa conscience (eux aussi censurés d'une certaine manière). Depuis des images et matériaux exogènes assemblés qui donnent forme à son livre reflétant « ce sentiment d'appartenance au non-sens de notre monde » (ER, p. 56) et qui stimulent un singulier *sentir-penser*, Muriel Pic accède peu à peu au plus profond d'elle-même et touche à sa condition élémentaire : l'être humain est un *être-pour-la-mort*, selon le mot d'Heidegger, qui n'a en réalité « rien plus que la bête » (ER, p. 55).

Mais de ce constat irrémédiable, l'ouvrage semble subrepticement suggérer qu'il convient de ne pas finir accablé mais seulement lucide, et de cultiver dès lors « des fleurs qui s'ouvr[iront] sur la tombe » (ER, p. 43), ou encore de fredonner, dans un geste lyrique de désobstruction plein et entier : « *Vivons joyeux l'amour est à nous [...] Vivons joyeux le reste on s'en fout* » (ER, p. 53).

Références

- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Imagement*, Paris, Les Éditions du Seuil (Fiction & Cie), 2020.
 BISMUTH, Léa (dir.), *La Besogne des images*, Trézélan / Béthune, Filigranes éditions / Labanque, 2019.
 CANTY, Daniel, *Sept Proses sur la poésie*, Montréal, Estuaire, 2021.

32. Corentin Lahouste et Anne Reverseau, *art. cit.*

33. Lorsqu'elle revient sur sa propre violence envers des animaux; voir Muriel Pic, *En regardant le sang des bêtes*, *op. cit.*, p. 11 ou p. 30-31.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- LAHOUSTE, Corentin et Anne REVERSEAU, «L'impropre des images. Entretien avec Muriel Pic» [en ligne], *PLACE*, vol. 4 [2022] [<https://place4.place-plateforme.com/lahouste-reverseau/>].
- LAVIN, Mathias, «Muriel Pic: *En regardant le sang des bêtes*» [en ligne], *Cahier critique de poésie*, 9 février 2018, [<https://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-34-5/muriel-pic-en-regardant-le-sang-des-betes>].
- PIC, Muriel, *Affranchissements*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.
- , *Bêtes en miettes*, France / Pays-Bas, GREC / CNAP, 2019, 11 min. [https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/56732_1)]
- , «Projet AAL Lycée Pothier», *Ruines-Ballade*, atelier d'écriture documentaire, Lycée Pothier, Orléans, 2019, 9 min. 2 sec. [<https://vimeo.com/348337955>].
- , *En regardant le sang des bêtes*, Lyon, Trente-trois morceaux, 2017.
- , *Élégies documentaires*, Paris, Macula, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée (La Philosophie en effet), 2007.
- SKALOVA, Marina, «Critique» [en ligne], *viceversalittérature*, 26 juin 2017 [<https://www.viceversalitterature.ch/book/16567>].

ANALYSES



Blanchot, critique

MARCO GUTJAHR

« [L]a parole critique [...] : ce n'est jamais elle qui parle, lorsqu'elle parle ; elle n'est rien ; remarquable modestie ; mais peut-être pas si modeste. Elle n'est rien, mais ce rien est précisément ce en quoi l'œuvre, la silencieuse, l'invisible, se laisse être ce qu'elle est : parole et lumière, affirmation et présence, parlant alors comme d'elle-même, sans s'altérer, dans ce vide de bonne qualité que l'intervention critique a eu pour mission de produire. La parole critique est cet espace de résonance dans lequel, un instant, se transforme et se circonscrit en parole la réalité non parlante, indéfinie, de l'œuvre. Et ainsi, du fait que modestement et obstinément elle prétend n'être rien, la voici qui se donne, ne se distinguant pas d'elle, pour la parole créatrice dont elle est comme l'actualisation nécessaire ou, pour parler métaphoriquement, l'épiphanie¹. »

« Qu'en est-il de la critique ? », interroge l'écrivain et critique littéraire français Maurice Blanchot dès le titre de son bref texte de 1959, soumettant ainsi à l'autoréflexion théorique une part essentielle de sa propre pratique d'écriture, son activité de critique littéraire. Ce faisant, il aboutit à trois formulations clés paradoxales, qui recommandent ce texte à l'attention analytique méticuleuse. Inexorablement, elles ébranlent la conception traditionnelle de la critique et de la critique littéraire en s'éloignant apparemment des fondements sur lesquels la philosophie kantienne des Lumières avait bâti sa pensée critique.

1. Maurice Blanchot, « Qu'en est-il de la critique ? », *Arguments*, n° 12-13 (1959), p. 35-36. (Ce texte, qui n'a guère retenu l'attention jusqu'ici, a été republié sous une forme légèrement modifiée pour servir de préface à la réédition d'un ouvrage sur Lautréamont et Sade initialement paru en 1949. Il vaudrait certainement la peine d'examiner de plus près, et notamment dans leur contexte, les modifications subtiles apportées au texte de même que la fonction nouvelle de celui-ci dans son rôle de « préface », mais aussi les changements qu'implique cette nouvelle préface pour le livre lui-même. On se reportera donc également à Maurice Blanchot, « Préface », *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 9-14.

*

La première de ces trois formulations découle des questions annexes de Blanchot et des réponses qu'il y apporte : « [C]omment se réalise-t-elle, que signifie-t-elle, qu'exige-t-elle ? Une certaine compétence, une certaine adresse d'écriture, des qualités d'agrément et de bonne volonté. Cela est peu, pour ne pas dire : cela n'est rien². » – « Quand nous nous interrogeons sérieusement sur la critique littéraire, nous avons l'impression que notre interrogation, elle, ne porte sur rien de sérieux³ », écrit-il – la critique littéraire n'est donc rien, elle n'a ni pertinence littéraire ni fonction essentielle en référence à la littérature.

Fort préoccupante, cette piètre valeur accordée à la critique n'est pas au premier chef le signe d'un diagnostic dicté par le pessimisme culturel. Certes, pour Blanchot aussi, la critique est le plus souvent une institution déconcertante dont l'unique raison d'être est de faire irruption « entre le livre et le lecteur⁴ », le critique étant pour sa part une personne « toujours malveillant[e]⁵ » qui ne peut s'empêcher de louer ou de blâmer un livre pour telle qualité ou tel défaut, ni de le juger autrement qu'en termes de vérité et d'erreur⁶.

Blanchot attribue le manque de sérieux de la critique littéraire à son positionnement socioculturel : manifestement, son statut de « compromis » entre deux institutions culturelles établies et influentes ayant chacune son mode de fonctionnement spécifique la prive de réalité intrinsèque. Coincé entre le « savoir au jour le jour, empressé, curieux, passager » du journalisme et le « savoir érudit, permanent, certain » de l'université, le savoir sur la littérature généré et diffusé par la critique littéraire ne saurait être que la résultante de ces deux « puissances considérables⁷ ».

2. Maurice Blanchot, « Qu'en est-il de la critique ? », *Arguments*, art. cit., p. 34.

3. *Id.*

4. Maurice Blanchot, « Vaste comme la nuit », *La Nouvelle Revue française*, n° 76 (1959), p. 685.

5. *Ibid.*, p. 684.

6. Si l'on examine les nombreuses critiques littéraires écrites par Blanchot « sous son propre nom », il est extrêmement frappant de voir avec quelle rigueur il s'interdit de s'y exprimer également « en son nom ». Une rare exception est l'article de *Faux pas*, « André Gide et Goethe », dans lequel il reproche à Gide, mais surtout à Goethe, de ne pas être allés jusqu'au bout de leur œuvre, préférant renoncer au dernier moment à l'échec, à la catastrophe, à l'effondrement : « Goethe renonce, et cela veut dire qu'il n'a pas franchi toutes limites, qu'il n'a pas poussé l'exercice de ses dons jusqu'à ce point où vaincre c'est se perdre soi-même, mais il renonce, et cela signifie que s'il a pu achever son œuvre en se soustrayant à la catastrophe, il lui a fallu payer cet accomplissement du remords d'avoir manqué à la catastrophe, que, loin d'éprouver de la satisfaction devant son œuvre arrachée au naufrage, il a éprouvé le tourment de ne l'avoir sauvée qu'en ayant été infidèle au naufrage et qu'il a dû, ayant renoncé pour son œuvre à la souffrance d'une issue tragique, subir volontairement la souffrance de la renonciation » (Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 2011, p. 315).

7. Maurice Blanchot, « Qu'en est-il de la critique ? », *Arguments*, art. cit., p. 34.

Certes, la littérature « reste bien l'objet de la critique⁸ » et donc l'objet du savoir « critico-littéraire » devant être généré et diffusé, mais la critique n'est même plus en mesure d'exprimer la littérature, peut-être devrait-on dire « le littéraire », puisqu'elle est impliquée dans les fonctions spécifiques de la production de savoir journalistique et universitaire. Au lieu de se vouer au service de la littérature en toute autonomie, la critique littéraire journalistique et universitaire sert les exigences réelles des institutions auxquelles elle est intégrée, sans pouvoir les transgresser dans cette configuration.

Dans les deux cas, c'est une fonction de médiation qui est attribuée à la critique littéraire, elle joue les intermédiaires entre la littérature et les institutions, université et journalisme. Cela revient à dire qu'elle met la littérature à leur disposition, selon leurs conditions spécifiques – elle *joue les intermédiaires* en faisant de la littérature un *moyen* du journalisme et / ou de l'université. L'implication de la critique littéraire dans le journalisme et l'université, ainsi que dans leurs fonctions de médiation révèle qu'elle ne possède pas de fonction spécifiquement littéraire, d'où sa faible pertinence mentionnée ci-dessus et l'hypothèse qu'elle *n'est rien*.

**

De cette première formulation clé, Blanchot déduit la deuxième : du propre point de vue de la critique littéraire, la situation selon laquelle elle n'est *rien*, loin d'être ressentie comme un manque ou un défaut institutionnel, constitue de manière surprenante « sa plus profonde vérité⁹ », l'un de ses traits essentiels. Car ainsi que le soutient Blanchot en s'inspirant de Heidegger, « quoi que puisse le commentaire, en regard du poème, il doit toujours se tenir pour superflu, et le dernier pas de l'interprétation, le plus difficile, est celui qui l'amène à disparaître devant la pure affirmation du poème¹⁰ ».

Cette manière dont la critique littéraire *n'est rien*, sa disparition dans sa réalisation, sa réalisation comme disparition, est donc signalée par Blanchot comme sa nécessité constitutive, découlant de la manière d'être de ce sur quoi elle porte : la littérature. Le travail de la critique littéraire sur la littérature, conçue comme son objet et constituant sa spécificité, doit en définitive mener en un *dernier pas* à sa nécessaire disparition « devant la pure affirmation du poème ». La *disparition* ultime de la critique littéraire devant la pure affirmation du texte littéraire, inconditionnelle et non déterminée de l'extérieur, est sa manière de non-fonctionnalité, la manière de sa manière de n'être rien.

8. *Id.*

9. *Ibid.*, p. 35.

10. *Id.*

Pour expliquer cet enchaînement, Blanchot recourt à une image empruntée à Heidegger :

[D]ans le bruyant tumulte du langage non poétique, les poèmes sont comme une cloche suspendue à l'air libre, et qu'une neige, légère, tombant sur elle, suffirait à faire vibrer, heurt insensible, capable pourtant de l'ébranler harmonieusement. Peut-être le commentaire n'est-il qu'un peu de neige faisant vibrer la cloche¹¹.

Cette figure de pensée esquisse naturellement le problème fondamental de toute réflexion sur la littérature : comment produire un discours sur la littérature sans la réduire immédiatement à une réalité sociale ou à une compréhension historique, tout en évitant que ce discours ne suscite sa propre vacuité en cherchant à ne pas écraser la littérature sous le bruit du commentaire critique et ne se condamne ainsi à un silence durable ? Pour Heidegger, il est évident qu'il suffit « d'une légère chute de neige sur elle pour désaccorder¹² » la littérature – la cloche suspendue à l'air libre –, et que même la plus fine couche de neige déposée par la critique littéraire ne peut pas ne pas provoquer de dissonances de la cloche. Blanchot introduit une nuance : pour lui, en effet, le commentaire n'est pas la neige qui désaccorde la cloche « littérature », entraînant la disharmonie, mais seulement « un peu de neige faisant vibrer la cloche », cette neige étant nécessaire pour la faire sonner.

La critique doit ébranler la littérature par son contact, et si elle menace de remplacer ce dont elle parle, « elle doit s'effacer¹³ ». Pour Blanchot toutefois, « ce mouvement de disparition » n'est ni dispensable ni superflu, il est le but de son existence, c'est « le sens même de son accomplissement qui fait qu'en se réalisant elle disparaît¹⁴ ». Le discours critique n'est donc pas simplement au service de la littérature, un service dont celle-ci pourrait se passer ; le mouvement de disparition ne commence pas lorsque s'achève le service de la critique littéraire auprès de la littérature, ce service consiste précisément à disparaître au moment de sa réalisation et de son accomplissement. La non fonctionnalité de la critique littéraire, sa manière de n'être rien, son mouvement de disparition ne consiste pas à jouer les serviteurs de la littérature (en une simple médiation), mais réside paradoxalement dans le fait qu'elle est manifestement une composante indispensable de son objet, la littérature.

À ce stade, nous rejoignons la citation mise en exergue. Dans « l'image de la cloche », la littérature est figurée par une cloche suspendue à l'air libre. Seul le froid contact avec la neige de la critique littéraire, qui disparaît aussitôt

11. *Id.*

12. Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin [Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung]*, traduit de l'allemand par Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, 1973 [1962], p. 7.

13. Maurice Blanchot, « Qu'en est-il de la critique? », *Arguments, art. cit.*, p. 35.

14. *Id.*

« dans le chaud ébranlement »¹⁵, fait vibrer la cloche, lui permettant de remplir sa fonction en sonnant, pour rester dans l'image, tout en disparaissant elle aussi immédiatement avec la diminution de la vibration. Ce n'est donc pas la parole critique « qui parle, lorsqu'elle parle », puisqu'elle « n'est rien » :

[M]ais ce rien est précisément ce en quoi l'œuvre, la silencieuse, l'invisible, se laisse être ce qu'elle est : parole et lumière, affirmation et présence, parlant alors comme d'elle-même, sans s'altérer, dans ce vide de bonne qualité que l'intervention critique a eu pour mission de produire¹⁶.

Le « rien » de la critique littéraire ne peut consister qu'à créer un lieu où la littérature puisse apparaître « silencieuse » et « invisible », et non apprêtée d'une manière ou d'une autre ou forcée à discourir ; un lieu vide uniquement rendu possible par la critique et pensé dès lors comme lieu de « l'épiphanie » de l'œuvre d'art. Selon Blanchot, il y a beau temps que la critique littéraire ne se soucie donc plus de contenus, de types de texte ou d'interdépendances institutionnelles, ni de jugements ou d'évaluations, mais qu'elle se penche sur la littérature elle-même, sur la littérarité, sur cette relation que par elle, la langue entretient avec elle-même et qui ne peut être représentée que « dans ce vide de bonne qualité ». L'« intervention critique » revient alors à permettre à l'œuvre d'art de se présenter elle-même en restreignant « parole et lumière », « affirmation et présence » à leur intransitivité, et en récusant toute récupération par une théorie de la signification ou une structure de la représentation.

Ainsi la critique littéraire apparaît-elle pour Blanchot comme une composante existentielle de son propre objet « littérature », les caractéristiques essentielles de la « parole critique » étant aussi des critères de la « parole créatrice » littéraire : leur mouvement commun de disparition dans leur réalisation ou de réalisation comme disparition ; leur référence communicative commune, réalisée dans la « parole critique » comme fonction de médiation, quelle qu'en soit la nature, et dans la « parole créatrice » comme *forme* inhérente de sa présence évanescence ; leur distanciation commune qui se manifeste à nouveau dans la fonction de médiation de la « parole critique » et, pour la « parole créatrice », comme distance par rapport à elle-même, inhérente à l'œuvre littéraire – seul cet écart vis-à-vis de ce qu'elle incarne lui permettant de représenter sa disparition.

Pour être plausible et rigoureux, ce constat suppose le recours au concept blanchotien de littérature, que l'auteur explicite à nouveau ici dans son originalité radicalement inconventionnelle. Il fonde « le pouvoir propre à la littérature de se faire en se maintenant perpétuellement en défaut¹⁷ ». Il permet

15. *Id.*

16. *Id.*

17. *Ibid.*, p. 36.

à l'œuvre littéraire de se concevoir dans sa genèse évanescence, non comme unité de signification close, mais comme ouverture sur l'espace littéraire où l'œuvre est constamment non coïncidente avec elle-même, où elle présente ce qui la rend possible et en même temps impossible, et grâce auquel elle rend simultanément présente une « réserve [...] de vide », que je décrirais comme l'absence de toute transcendance préalable. Dans la mesure où elle partage ces caractéristiques avec la littérature, la critique « ne fait donc que représenter et poursuivre au dehors ce qui, du dedans » de la littérature fonctionne comme une « affirmation déchirée »¹⁸, comme la présence d'un manque, d'une absence :

[À] force de disparaître devant l'œuvre, elle se ressaisit en elle, et comme l'un de ses moments essentiels. [...] La critique n'est plus le jugement extérieur qui met l'ouvrage littéraire en valeur et se prononce, après coup, sur sa valeur. Elle est devenue inséparable de son intimité, elle appartient au mouvement par lequel celui-ci vient à lui-même, est sa propre recherche et l'expérience de sa possibilité¹⁹.

La critique littéraire ne se contente pas de parler de l'œuvre littéraire, elle fait d'une certaine manière partie de l'œuvre d'art, elle est une part de l'être-œuvre de la littérature. Associée au mouvement du devenir-œuvre de l'œuvre d'art, la critique devient le lieu où celle-ci fait l'« expérience de sa possibilité ».

Et c'est précisément là que survient la deuxième formulation clé : la critique littéraire, qui n'est rien, dont les questionnements manquent de sérieux, qui demeure inopérante face à la conception habituelle de la littérature, devient par là-même une composante existentielle de la littérature dans son ambiguïté de présence et d'absence. L'affinité entre critique littéraire et littérature, entre parole critique et parole créatrice, aboutit à l'avènement de la « critique créatrice », conçue par Blanchot comme une « recherche » des conditions de possibilité de l'expérience littéraire²⁰. Elle quitte ainsi l'espace transcendentale préfiguré pour se concevoir comme parcours dans un espace ouvert, comme « mouvement d'errer »²¹, car l'œuvre littéraire non plus ne s'édifie pas sur les conditions de sa possibilité, c'est au contraire la *recherche* des conditions de sa possibilité, révélant en même temps les conditions de son impossibilité, qui devient véritablement pour Blanchot le *sens* de l'œuvre littéraire – dans l'am-

18. *Id.*

19. *Id.*

20. Il serait certainement intéressant de mettre cet aspect en relation avec les conceptions blanchotiennes de la parole critique dans *L'Entretien infini*. Il y relève en effet que le commentateur, cette « prétention » de la critique, ne saurait consister qu'à « répéter » l'œuvre : « Parole de commentateur : il ne s'agit pas de toute critique, dans les sens très variés, encore que confus, que ce mot supporte. Il s'agit, par une prétention qui peut-être, en effet, enveloppe toute critique, de répéter l'œuvre » (Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 2012, p. 570).

21. Maurice Blanchot, « Qu'en est-il de la critique? », *Arguments, art. cit.*, p. 36.

bigüité, résultant du vide, entre succès et échec. Cette recherche effectuée par l'œuvre littéraire s'accompagne, en un parallélisme analogue, de la *médiation* de la critique littéraire, en tant qu'extérieur de l'œuvre.

À ce raisonnement se rattache aussitôt la troisième formulation de Blanchot. Transgressant l'espace étroitement balisé des débats disciplinaires de la critique littéraire, il pénètre dans celui de la critique philosophique telle que l'a fondée Kant :

« Critique », au sens où nous l'entendons, serait déjà plus proche (mais l'approximation reste trompeuse) du sens kantien : de même que la raison critique de Kant est l'interrogation des conditions de possibilité de l'expérience scientifique, de même la critique est liée à la recherche de la possibilité de l'expérience littéraire, mais cette recherche n'est pas une recherche seulement théorique, elle est le sens par lequel l'expérience littéraire se constitue, et se constitue en éprouvant, en contestant, par la création, sa possibilité.²²

Si la critique littéraire paraissait marquée par son absence de jugement et son ambiguïté entre réalisation et disparition, ce nouveau revirement en fait désormais l'égale de la critique philosophico-épistémique, suscitant entre autres des correspondances avec le célèbre texte de Foucault « Qu'est-ce que la critique ? ». Pour Foucault, plus qu'une méthode de distinction entre vérité et erreur ou qu'un questionnement sur les conditions de possibilité de la connaissance – comme c'était encore le cas chez Kant –, la critique est une « manière de penser », « à la fois attitude morale et politique »²³. Elle est « l'art de n'être pas gouverné ou encore l'art de ne pas être gouverné comme ça et à ce prix »²⁴, attitude autorisant le sujet à interroger la vérité sur ses effets de pouvoir et le pouvoir sur ses jeux de vérité. Elle devient alors « l'art de l'inservitude volontaire » ou bien l'art de « l'indocilité réfléchie » destinée à parvenir au « désassujettissement »²⁵. Pour Foucault aussi, il en résulte une affinité avec la définition des Lumières chez Kant. C'est en effet dans la philosophie des Lumières qu'il voit pratiquée pour la première fois cette attitude de désassujettissement, et dans le mouvement de la pensée humaine, les Lumières jettent en même temps les fondements du projet émancipateur de la critique philosophique. Mais d'après Foucault, la poursuite de ce projet à l'époque moderne nécessite une rupture avec les Lumières afin de passer au projet de la critique :

22. *Id.*

23. Michel Foucault, « Qu'est-ce que la critique ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 2 (1990), p. 38.

24. *Id.*

25. *Ibid.*, p. 39.

On cherche à savoir quels sont les liens, quelles sont les connexions qui peuvent être repérés entre mécanismes de coercition et éléments de connaissance, quels jeux de renvoi et d'appui se développent des uns aux autres, ce qui fait que tel élément de connaissance peut prendre des effets de pouvoir affectés dans un pareil système à un élément vrai ou probable ou incertain ou faux, et ce qui fait que tel procédé de coercition acquiert la forme et les justifications propres à un élément rationnel, calculé, techniquement efficace, etc²⁶.

Pour Blanchot également, le rapport qu'il explicite entre critique littéraire et littérature est un acte de « désassujettissement », et c'est pourquoi il établit le lien avec Kant. Mais là encore, ce rapport ne s'opère pas comme dans la pensée kantienne, il n'est pas *détermination* des conditions de possibilité d'une forme de connaissance ou de pensée déterminée, mais *recherche* de celles-ci, s'accompagnant toujours de l'expérience des conditions de son impossibilité. Cette critique n'est pourtant pas véritablement le fait de la critique littéraire, elle est avant tout l'œuvre de la littérature telle que la conçoit Blanchot :

En ce sens, la critique – la littérature – me semble associée à l'une des tâches les plus difficiles, mais les plus importantes de notre temps, laquelle se joue dans un mouvement nécessairement indécis : la tâche de préserver et de libérer la pensée de la notion de valeur, par conséquent aussi d'ouvrir l'histoire à ce qui en elle se dégage déjà de toutes les formes de valeurs et se prépare à une tout autre sorte – encore imprévisible – d'affirmation²⁷.

Le but de la critique littéraire – comme de la littérature elle-même – est pour Blanchot de libérer la pensée de son attachement aux valeurs. Le « rien » de la critique littéraire réside dans sa résistance aux assignations qui lui sont extérieures, son refus d'être récupérée pour servir des objectifs culturels ou politiques concrets ou pour les combattre. Elle résiste à l'esprit du temps, le *Zeitgeist*, et en elle, c'est bien plutôt le temps qui devient esprit : un esprit qui « toujours nie » les avances étrangères à la littérature qui lui sont faites, sans les abolir par une ruse dialectique. Car la promesse formulée est de penser « une tout autre sorte [...] d'affirmation », qui ne soit plus hantée par la dialectique, positive comme négative. Cette promesse devient une promesse de la critique littéraire, parce que c'est celle de la littérature qui a été ébranlée par cette critique.

C'est pourquoi la faible pertinence culturelle de la critique littéraire affirmée initialement n'est ni une déficience ni un défaut, mais un effet de son objet,

26. *Ibid.*, p. 48.

27. Maurice Blanchot, « Qu'en est-il de la critique? », *Arguments, art. cit.*, p. 36-37.

la « littérature », dont elle est une composante. Cet objet évoluant au-delà du pré-supposé transcendantal de la philosophie du sujet et au-delà des systèmes de valeurs conditionnés par les hypothèses transcendantales, la critique ne fournit pas de jugements logiques ou axiologiques et elle n'est pas tenue d'en fournir. Il ressort donc clairement que la littérature et la critique littéraire annoncent une pensée « nouvelle » qui, grâce à la conception du vide pré-supposé, transgresse l'hypothèse de pré-supposés transcendants, les systèmes de valeurs de la philosophie transcendantale, ainsi que la logique et sa dialectique, mais aussi une vision de l'histoire reposant sur les hypothèses de la philosophie transcendantale. Dans cette optique, il apparaît alors nettement que le concept blanchotien de littérature, radicalement détranscendantalisé, contient en germe une nouvelle pensée du désassujettissement, invitant ainsi non seulement à poursuivre la confrontation critique, mais rendant même celle-ci impérative.

Références

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 2012.

—, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 2011.

—, « Préface », *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 9-14.

—, « Qu'en est-il de la critique? », *Arguments*, n° 12-13 (1959), p. 34-37.

—, « Vaste comme la nuit », *La Nouvelle Revue française*, n° 76 (1959), p. 684-695.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que la critique? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 2 (1990), p. 35-63.

HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin* [*Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*], traduit de l'allemand par Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, 1973 [1962].



En proie à son Nom

AGLAÉ BOIVIN

Je suis entrée dans *Le Livre des Questions*¹ d'Edmond Jabès comme dans une maison inconnue dont l'odeur ramène soudain au cœur de l'enfance, c'est-à-dire avec l'impression de connaître un texte que je lisais pourtant pour la première fois. Avec Jabès, une douleur mémorielle précède la lecture, de sorte qu'aucune lecture originelle ne semble possible. Pénétrer dans cette demeure signifie enfoncer le doigt dans la plaie : à tâtons, s'y reprenant à deux, trois, quatre fois. C'est un texte blessé que l'on s'apprête à affronter, qui se recroqueville, tel l'animal, à mesure que l'on s'approche. Je comprends ainsi la promesse de Blanchot : « Du livre, des livres d'Edmond Jabès, je m'étais promis de ne rien dire². » Mais j'admire tout autant l'interruption de cette promesse, la conscience aiguë de l'impossibilité d'accéder à un texte qui s'éloigne au fur et à mesure de la lecture, transformant le proche en lointain et le lointain en proche. Cette perpétuelle oscillation entre rapprochement et éloignement constitue le mouvement même du texte d'Edmond Jabès, tendu entre le nom propre et le nom de Dieu, entre une blessure singulière et une blessure universelle.

Entrer dans le livre à partir du nom propre me permettra de mettre en lumière un certain nombre de schémas paradoxaux qui traversent l'œuvre de Jabès : la lettre à la fois déterministe et libératrice ; l'indicible qui fait l'objet d'une quête inatteignable ; la circularité de l'acte créateur. S'ils ont souvent été relevés par la critique, ces paradoxes n'ont cependant pas été analysés dans le sillage du fantasme d'un nom qui échappe à la mort, auquel je montrerai qu'ils sont intimement liés. Il n'y a pas lieu ici de résoudre les contradictions ni même de les faire cohabiter, car ce n'est pas dans une demeure harmonieuse qu'on s'engage. Écrire *avec* (non pas *sur*, et je devrais sans douter dire *sous*) ce livre signifie simplement en soutenir le socle. Et « [l]e socle, dans le livre, est toujours banal » (*LY*, p. 246).

1. Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1995. Cette édition comprend : *Le Livre des Questions* (1963) ; *Le Livre de Yukel* (1964) ; *Le Retour au Livre* (1965) ; nous reverrons désormais aux trois œuvres dans le corps du texte par les abréviations, respectivement *LQ*, *LY* et *RL*, suivies du numéro de page entre parenthèses.

2. Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 252.

Donner la mort / Nommer la mort

L'écriture jabésienne mine le pouvoir de nomination dès l'*incipit*: « "Je t'ai donné mon nom, Sarah, et c'est une voie sans issue" // (*Journal de Yukel*) » (LQ, p. 17). Qu'est-ce que cette voie sans issue? Selon Maurice Blanchot, au cœur du langage réside un pouvoir négatif: « Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le fait qu'il n'est pas³. » Le langage ne supprime pas l'être en le nommant, il n'en est pas le meurtrier, mais annonce sa mort à venir, la possibilité la plus certaine de sa destruction. Chez Jabès, la négativité du langage se manifeste par le nom propre qui voue l'être qu'il désigne à la mort. Au lieu de restituer la *présence* dans le langage, le nom appelle l'*absence* à venir. Afin de saisir toute la complexité du dévoilement et de la dissimulation, je me pencherai d'abord sur le pouvoir de nommer la mort, car il n'est pas si évident qu'il s'agisse d'un véritable *pouvoir*. Le nom MORT nous approche-t-il de la vérité de la mort ou nous en éloigne-t-il?

Heidegger réserve l'expérience de la mort au *Dasein* tandis que les animaux ne pourraient selon lui que *périr*, n'ayant pas de rapport à la mort *comme telle*. Associant l'incapacité de l'animal à mourir à son incapacité à parler⁴, il n'y aurait aucun rapport possible à la mort hors du langage. L'instauration d'un rapport authentique à la mort résiderait dans la capacité à *appréhender* la mort comme possibilité à venir, à entrer dans une temporalité finie (celle de la finitude) plutôt qu'infinie, où la mort se fait source d'angoisse chez « l'être-pour-la-mort ». Je reviendrai à la question du *périr*, présente avec toute la réserve propre à Jabès lorsqu'il évoque la douleur des camps d'extermination, car le texte irradie alors un instant d'une douleur innommable, impossible à transmettre.

Je me contente pour le moment de souligner l'aporie soulevée par Derrida concernant la distinction heideggerienne: « Qui nous assurera que le nom, le pouvoir de nommer la mort (comme l'autre, et c'est le même) ne participe pas autant à la dissimulation du "comme tel" de la mort qu'à sa révélation, et que le langage ne soit pas justement l'origine de la non-vérité de la mort? Et de l'autre⁵? » Autrement dit, Derrida évoque ici la possibilité que « l'être-pour-la-mort » soit également le lot de l'animal (l'animal aurait donc un monde⁶),

3. *Ibid.*, p. 36.

4. Il ne s'agit pas d'une déduction, mais bel et bien d'une association: « La bête n'en est pas capable (de l'expérience de la mort comme mort), mais la bête ne peut pas non plus parler » (Martin Heidegger cité par Jacques Derrida, *Apories. Mourir - s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, 1996, p. 70).

5. Jacques Derrida, *ibid.*, p. 132-133.

6. Car pour Heidegger, une « ontologie privative » caractérise l'animal, ce à quoi Derrida répond: « Contre ou sans Heidegger, on pourrait ou bien mettre en évidence mille signes montrant que les animaux meurent aussi. Dans les différences structurelles innombrables qui séparent une "espèce" d'une autre et devraient nous rappeler à la vigilance devant tout

tout en faisant valoir que la médiation du langage puisse nous éloigner plutôt que de nous approcher de la mort. S'il existe une *vérité* de la mort, elle réside dans le réel, de sorte qu'en tentant d'y accéder par le biais du langage, nous la perdons instantanément. Impossible en effet de parvenir à une vérité hors du langage *par* le langage. La mort *comme telle* se manifesterait au creux des lettres en tant que non-vérité, à savoir toujours comme possibilité de la destruction à venir, non encore advenue.

Chez Jabès, le rapport du langage à la mort fait l'objet d'un questionnement sans fin, et l'écrivain, conscient du pouvoir négatif qui circule au sein des mots, rêve de vaincre la mort :

De révéler l'objet en le nommant, le mot inaugure une existence mortelle.

J'ai voulu, ô mon amour, t'appeler d'un nom qui échappe à la mort, un nom inviolable, aux verrous divins.

J'ai voulu t'appeler « LM ». J'étais le mérite de ce nom privé d'histoire, sans âge ni lumière.

J'étais, face à ce nom, avec toi, sans toi. Mon émotion n'était pas terrestre.

Je passais à travers l'écriture. (RL, p. 375)

À quoi ressemblerait la concrétisation de ce rêve jabésien d'un nom échappant à la mort ou, plus exactement, du don d'un nom qui ne serait pas en même temps don de mort ? S'il faut que ce nom soit *privé d'histoire, sans âge ni lumière*, il ne peut provenir de l'Autre, car ce dernier nomme dans le langage d'une histoire précédant la naissance du nommé, voire de sa propre naissance également. Selon Lacan, le nom propre inscrit effectivement le parlant dans une « constellation fatidique⁷ », à savoir un réseau de chaînes signifiantes qui fait du *parlant* un être *parlé*. Dans cette perspective, le rêve jabésien repose alors sur le fantasme d'extraire le nom propre de sa constellation ; ce serait en effet une manière d'en faire un nom sans histoire.

Car le nom de Sarah se trouve bel et bien prisonnier du langage de Yukel. Ce dernier – à la fois personnage, narrateur et auteur fictif du *Livre des Questions* – n'écrit pas dans son journal qu'il a nommé Sarah, mais qu'il a donné *son* nom à Sarah. La formulation ambiguë citée plus haut pourrait se résumer ainsi : *Je t'ai donné mon nom*. Deux remarques s'imposent : de l'une, il s'agit d'une manière de laisser apparaître la doublure du texte (Sarah a été nommée par l'auteur du livre qui est Yukel) ; de l'autre, cet acte de nomination fait retour sur lui-même, car en nommant autrui l'écrivain entre, lui-aussi, dans sa condition de nommé.

discours sur l'animalité ou la bestialité en général, les animaux ont un rapport très signifiant à la mort, au meurtre et à la guerre (donc aux frontières, au deuil et à l'hospitalité, etc.) Même s'ils n'ont pas un rapport à la mort comme telle et au "nom" de la mort comme tel » (*id.*).

7. Jacques Lacan, « Le mythe individuel du névrosé ou "Poésie et vérité" dans la névrose » [en ligne], 1953 [<https://staferla.free.fr/Lacan/Le%20mythe%20individue%20du%20nevrose.pdf>].

Le Nom imprononçable de Dieu

Le nom dont rêve le narrateur serait nécessairement *inviolable*, c'est-à-dire sacré. Un tel nom, au lieu de briser l'unité du sujet, ferait de ce dernier un être achevé, l'élevant au niveau du divin. Dans l'écriture jabésienne, le seul nom achevé (mais imprononçable) est celui de Dieu, lequel rayonne par son absence : « *Toutes les lettres forment l'absence. Ainsi Dieu est l'enfant de son Nom. // Reb Tal* » (LQ, p. 52). Dans le judaïsme, le Nom de Dieu est frappé d'un interdit de représentation que Marie-Chantal Killeen résume ainsi :

[S]i le Nom faisait partie de la chaîne signifiante du langage, il ne serait plus absolu ; il ne saurait donc demeurer unique et impartageable que tant et aussi longtemps qu'il n'est pas nommé. Car donner un nom à quelque chose revient à lui donner la vie et, du coup, la mort : « De révéler l'objet en le nommant, le mot inaugure une existence mortelle »⁸.

Yukel fantasme l'idée de nommer Sarah d'un nom qui la fasse sortir de la chaîne signifiante comme celui de Dieu. Ce nom s'avérerait imprononçable, mais visible en tant que manifestation de l'amour invisible à l'œil nu qui se cache dans ses lettres. Llewellyn Brown remarque ainsi que les lettres « LM » renvoient tout autant à « Livre Mort » ou à « Lettres Mortes » qu'elles laissent entendre le syntagme « Elle aime »⁹.

Le mérite du poète dont il est ensuite question (*J'ai voulu t'appeler « LM ». J'étais le mérite de ce nom privé d'histoire, sans âge ni lumière.*) fournit une ultime interprétation des énigmatiques lettres, en ceci que le mérite, renvoyant aux difficultés surmontées, à la récompense, voire aux éloges, convoque alors la notion de lisibilité (et donc d'illisibilité), car la lisibilité n'est atteinte qu'au prix d'un certain *effort*. Plusieurs critiques, dont Warren F. Motte¹⁰ et Jacques Derrida, ont relevé l'importance de cette notion (et surtout, sa nécessité). Je me contenterai ici de citer Derrida lorsqu'il affirme : « L'être qui s'annonce dans l'illisible est au-delà de ces catégories [rationalisme / irrationalisme, logique / illogique], au-delà, s'écrivant, de son propre nom¹¹. » Autrement dit, la condition de possibilité de la lisibilité (et du livre) se trouverait entre les lettres, dans leur solitude inquiète rappelant celle de la bête traquée. Derrida

8. Marie-Chantal Killeen, « Chapitre I. Edmond Jabès et le risque d'un nom » [en ligne], *Essai sur l'indicible: Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004 [10.4000/books.puv.921]

9. Llewellyn Brown, « Le rythme et le chiffre: *Le Livre des questions* d'Edmond Jabès » [en ligne], *Persée*, n° 103 (1996), p. 57-58 [https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_103_3_2412].

10. Voir Warren F. Motte, « Legibility », *Questioning Edmond Jabès*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 3-25.

11. Jacques Derrida, « Edmond Jabès et la question du livre », *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 115.

va en effet jusqu'à parler d'une « animalité de la lettre » qui n'est pas, selon lui, une métaphore comme une autre, mais bien « la métaphore, l'origine du langage comme métaphore¹² ». Cette *animalité de la lettre* peut être rapprochée de « l'animalisation de Dieu » que retrace Nathalie Debrauwere-Miller en l'attribuant au mouvement de défiguration paradoxale de Dieu¹³. En juxtaposant ces deux lectures, le mérite rejoint alors son sens théologique.

La quête de l'écrivain est donc une quête de l'indicible, c'est-à-dire des *lettres* du Nom de Dieu et non de Dieu lui-même; il s'agit là d'une évidence. Il importe cependant de distinguer la tentative de *nommer l'innommable* de celle consistant à le faire advenir. La première n'incarne rien de moins, selon Jabès, qu'un délire nazi pour *s'emparer* de l'indicible en opérant une « inversion diabolique de la conception chrétienne du signe¹⁴ », donnant la primauté à l'Esprit sur la Lettre. Pour ma part, j'y vois plus précisément une tentative d'instrumentaliser la mort au cœur du langage afin de s'approprier son pouvoir négatif. Et cette conquête de la mort passerait par l'extermination des Juifs qui défient la logique¹⁵ – « On leur a appris que $2 + 2 = 4$ et ils ont, du coup, déduit que nous étions de trop » (*LQ*, p. 103). – en incarnant ce *reste* d'un signe réfractaire à toute assimilation dans le même. L'écriture négative de Jabès tente, *a contrario*, de *montrer* l'indicible sans le posséder dans le *dire*, et ce, par divers procédés formels, dont le chiasme.

Le rapport chiasmatique, Killeen l'a bien montré, se fait à la fois source de savoir et de non-savoir dans l'écriture jabésienne. Celle-ci *donne à lire* l'expérience de l'indicible au lieu de phagocyter l'innommable au sein du dire, ce qui provoquerait du même coup sa destruction. Il s'agit d'un véritable engagement

12. *Ibid.*, p. 108-109.

13. Elle analyse notamment un passage du journal de Sarah dans *Le livre de Yukel*, y lisant le paradoxe d'une figuration défigurante: « Progressivement incitée par la détresse, la vision de Sarah défigure Dieu tout en prolongeant, ce faisant, sa figuration, mais elle le "déshumanise" par une allégorie qui le réduit au stade animal. Toutefois, il ne s'agit pas d'une annihilation de son pouvoir, mais bien d'une dégradation puisqu'il y a passage de la divinité à l'animalité pourvue d'instincts meurtriers: Dieu est un "scorpion", arachnide d'un danger extrême, et un "scolopendre", mille-pattes carnassiers qui tirent leur vigueur de leur morsure ou aiguillon venimeux; nouvelle figuration d'un Dieu détruisant l'humanisme qui lui seya autrefois » (Nathalie Debrauwere-Miller, *Envisager Dieu avec Edmond Jabès*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007, p. 248).

14. « En explicitant le délire nazi comme sinistre tentative de nommer l'innommable, Jabès nous donne à lire le nazisme et les camps comme inversion diabolique de la conception chrétienne du signe. Il s'inspirera de la vigilance juive à l'égard de l'indicible pour réaffirmer, dans sa propre pratique de l'écriture, l'autonomie indomptable du signifiant et la rupture insurmontable avec l'origine » (Marie-Chantal Killeen, *loc. cit.*).

15. Brown associe le Juif à l'impair et, plus précisément, au chiffre trois de la fiction: « Devant cette logique réductrice au service d'une idéologie barbare, le Juif revendique l'inquiétude, voire le tourment de l'impair, du fracturé, de l'asymétrique [...]. L'impair est le registre à la fois de l'un [...] et du trois de la fiction » (Llewellyn Brown, *art. cit.*, p. 58).

de l'écrivain envers l'indicible qu'il sait ne jamais parvenir à atteindre, pour lequel il est cependant prêt à donner sa vie, c'est-à-dire son présent : « (*L'écrivain est seul à décider de sa mort, engagé à mener à bout la tâche qu'il s'est assignée : donner à lire, au prix de l'instant, l'univers blanc. Les gages de cet engagement sont chevilles d'échelier; exigeante interrogation.*) » (RL, p. 374) À l'instar de cette exigence, les rabbins imaginaires des livres de Jabès se relancent une interrogation infinie, où chaque réponse s'avère encore question, de sorte que questionner ne représente plus un moyen d'accéder à la réponse (à la vérité), mais vise plutôt la reprise incessante de la même question qui se retourne dans tous les sens. Ces interrogations ou commentaires prennent souvent la forme du chiasme, par exemple : « "Tu redoutes de voir et tu vois ce que tu redoutes." // Reb Larish. » (LQ, p. 164) Il s'agit de monter pour redescendre de l'autre côté de la question, là où une autre question attend. Cette méthode représente peut-être l'unique manière de faire advenir l'indicible dans le langage sans pour autant le réduire au même.

Le trou du nom propre

Que l'écrivain *donne à lire l'univers blanc* informe également d'une conception de l'indicible inaccessible hors du langage. Cette interprétation se confirme par une révélation de Jabès au cours de ses entretiens avec Marcel Cohen : « [L]'indicible ne hante que la phrase accomplie, qui a su tirer le meilleur d'elle-même [...] »¹⁶. » L'écriture jabésienne se conçoit comme délimitation des espaces blancs de la page qui, autrement, demeureraient invisibles, c'est-à-dire paradoxalement entièrement visibles. Ce n'est littéralement qu'en lisant *entre* les lignes et au creux des lettres que s'instaure le rapport avec l'indicible.

Dans le cas du personnage de Sarah, un véritable trou se dessine dans son nom et apparaît sur la page, figurant cette blessure du nom propre, singularité dans l'universel :

Sarah Schwall
arah chwall
rah wall
S. S. (LQ, p. 164)

« D'être épinglé par son nom, écrit Brown, – auquel [le sujet] est aliéné, il se voit à la fois inscrit dans l'universel du langage et foncièrement réfractaire à toute uniformité. Le sujet est irréductiblement différent de tout autre, souffrant d'une blessure dont il est le seul à subir le destin et à relever la vocation¹⁷. » Or la blessure de Sarah en vient à provoquer l'expulsion du sujet à l'extérieur du

16. Edmond Jabès, *Du désert au livre, entretiens avec Marcel Cohen*, Belfond, Paris, 1980, p. 72.

17. Llewellyn Brown, *art. cit.*, p. 53.

nom propre, jusqu'à ce qu'elle ne soit même plus en mesure de parler depuis l'individualité de la blessure. Le lieu du nom propre a été dévasté par la mort ; les initiales se détachent du signifiant et circulent dans le monde indépendamment de leur signifié :

Un matin, où nous étions étendus sur la place, avec son index, elle dessina ses initiales dans le sable.

S.S.

Sarah Schwall.

S. S.

S. S.

(Comment s'appelait, Sarah, ce jeune S. S. qui portait tes initiales gravées dans son âme, qui circulait partout, grâce à tes initiales, qui portait un uniforme que l'on désignait par tes initiales ? [...]) (LQ, p. 163)

Les initiales maintenant arborées par les nazis ne représentent plus qu'un pouvoir de mort, et Sarah, en parlant, parle du lieu de la mort. Ce n'est donc pas un hasard si elle sombre dans la folie. Un véritable trou se forme au creux de son nom, à partir duquel sortira un cri, un seul cri continu ayant remplacé le langage articulé. Sarah chute dans le trou de son nom et, du fond de l'abîme, elle ne peut qu'émettre un cri n'appartenant à personne¹⁸.

La folie de Sarah s'annonce en fait dès les premières pages du livre, ou plutôt « [a]u seuil du livre », par un extrait de journal répondant à celui de Yukel – « “Je crie. Je crie Yukel. Nous sommes l'innocence du cri.” // (*Journal de Sarah.*) » (LQ, p. 17) – sans qu'il y ait eu de *basculement* dans la folie, qui ne s'inscrit pas dans un schéma narratif, mais lui a plutôt été léguée en même temps que son nom. La poétique jabésienne du livre ne passe en effet ni par une narration continue ni par une narration fragmentaire, ressemblant plutôt à un *récit éclaté*, celui d'un « graphisme eschatologique ». Je reprends ici l'expression de Gabriel Bounoure qui, l'un des premiers, a su entrevoir les implications profondes d'une telle écriture s'éloignant du *logocentrisme*¹⁹ pour pactiser avec la mort en privilégiant la graphie.

Bounoure estime en outre que la demeure érigée ne peut qu'être celle du nomade : précaire, elle a cependant l'avantage de la souplesse²⁰. Cette idée

18. D'un point de vue psychanalytique, Sarah semble régresser avant le stade du miroir : « — Cette chouette, demande Sarah, est-elle, vraiment, moi ? / — Ce cri que tu entends est celui de la chouette. Rentrons, veux-tu. Il est tard. / — Je n'entends pas le cri, dit Sarah. Je suis le cri » (Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, op. cit., p. 187).

19. Cette conception va de pair avec l'être conçu comme présence, dont la parole coïncide avec la voix et se fait gage de proximité. Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

20. « Les vocables, s'ils semblent donner aux choses une chance de naître, leur ouvrent aussitôt un destin de néant. L'écriture est un graphisme eschatologique. La parole, discontinue, évanouissante, claque et part dans le vent comme ces lambeaux de toiles qui forment la

d'une « demeure nomade » me semble à même de mesurer l'écart, maintes fois constaté par les lecteurs, à commencer par Jabès lui-même²¹, avec le projet mallarmé du livre idéal. Jabès pratique en effet une écriture nomade qui détruit sans cesse sa demeure afin de la reconstruire plus loin, car chaque livre s'érige par le déplacement du livre précédent – voire par le déplacement des lettres, puisqu'en portant une attention particulière aux italiques, aux parenthèses, aux blancs, se créés de véritables ricochets sur la page. Mallarmé, qui partage avec Jabès une propension aux procédés « jouant²² » avec la matérialité de l'écriture, conçoit cependant l'accomplissement du Livre par l'accumulation, le rassemblement et la synthèse de tous les livres en un seul. Ce projet mise alors, à l'encontre de celui de Jabès, sur une forme aboutie exprimant une totalité à partir de la sédentarisation de l'écriture.

Enfin, la formule « demeure nomade » s'avère oxymorique dans la mesure où le nom « demeure », dérivé du verbe « demeurer », signifie « rester » en impliquant une certaine durabilité. Synonyme de *domicile*, *maison*, *résidence*, ou *foyer*, et donc de fixité, le mot apparaît plus ou moins compatible avec la notion de nomadisme. Seven Jaron, en insistant sur la double portée, à la fois concrète

demeure précaire du nomade » (Gabriel Bounoure, *Edmond Jabès, la demeure et le livre*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 1984, p. 31).

21. Ann Mary Caws rapporte ainsi les propos de Jabès : « Chaque livre, dit-il, se détruit pour un autre livre, ce qui va à l'encontre de l'entreprise littéraire telle que Mallarmé la concevait, voulant un Livre qui les comprenne tous » (Mary Ann Caws, *Edmond Jabès*, Rodopi, Amsterdam, 1988, p. 18). Warren F. Motte émet à peu près le même constat dans « The Book », *Questioning Edmond Jabès*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 97-124. Serge Meitinger énonce pour sa part la différence entre les deux projets en ces termes : « Chez Mallarmé le Livre reste ainsi un but à atteindre éclairé par une tout humaine volonté de savoir qui en préparerait l'effective réalisation ; chez Jabès par contre c'est comme si le Livre précéderait toujours le désir ou le projet même d'écrire le Livre, ce dernier étant déjà donné comme le lieu hors lieu où « croissent » les Noms » (Serge Meitinger, « Mallarmé et Jabès devant le livre : Analyse d'une divergence culturelle », dans Richard Stamelman et Mary Ann Caws [dir.], *Écrire le livre autour d'Edmond Jabès, Colloque de Cerisy-la-Salle*, 1989, Champ Vallon, Seyssel, p. 136). Enfin, Jabès s'exprime ainsi : « Dans le projet mallarméen, le monde qui aboutit à un livre, c'est peut-être le monde dans sa totalité première. Pour moi, le monde qui aboutit à un livre est un monde qui a rejoint le Rien à partir duquel s'écrit le livre. » (Edmond Jabès, « Dialogue avec Edmond Jabès », dans *ibid.*, p. 311).

22. Rosmarie Waldrop constate judicieusement que les « jeux » avec l'espace de la page vont précisément au-delà du simple jeu, faisant écho à des préoccupations métaphysiques : « *It is more than a matter of typography and layout. Space and the visual have invaded the very basis of the time-based art of language. Of course they have, we say, ever since texts have been written down. But here we are made aware of it. And of the consequences. It is space that makes possible the mirror stage, the gap between seeing and the seen, between object and representation, me and my image, me and others. These blank spaces in Jabès remind us of our condition of separation, of solitude* » (Rosmarie Waldrop, *Lavish Absence. Recalling and Rereading Edmond Jabès*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002, p. 8).

et métaphorique du mot qui permet d'y faire cohabiter les contradictions²³, y ajoute la signification de « tombeau » (dernière demeure). Cette dernière, quoique jamais explicite dans les textes de Jabès, y est à tout le moins latente, par exemple par la conception du nom propre comme la demeure du sujet, à la fois tombeau (puisque, j'y viendrai, il faut le réclamer pour mourir) et refuge.

La matérialité de l'écriture

Le sujet – proie d'un nom qui détermine son destin, le dévaste et le déchire en le divisant – doit réclamer son nom propre : « Tu as un nom que tu n'as pas réclamé et, la vie durant, tu es la proie de ce nom. // Mais à quel moment en prends-tu conscience ? » (LQ, p. 42) Cette réclamation du nom passe par l'apprentissage de l'écriture qui permet au sujet de prendre possession de l'alphabet : « “Rentré en possession de ton nom, l'alphabet t'appartient ; mais, bientôt, tu seras l'esclave de tes richesses.” // Reb Teris » (LQ, p. 43) L'écriture tient en effet celui ou celle qui la manie responsable. Responsable de quoi ? Du livre, puisque l'enfant qui écrit pour la première fois son nom débute ainsi un livre : « *Enfant, lorsque j'écrivis, pour la première fois, mon nom, j'eus conscience de commencer un livre.* // Reb Stein » (LQ, p. 26) La maîtrise de l'écriture va de pair avec une responsabilité, voire un sacrifice puisqu'écrire le livre condamne à l'exil. Le lieu du livre s'apparente à un désert sans langue ni patrie, là où le sujet affronte, seul, le néant de son nom auquel il doit répondre. Et Reb Amiel ajoute : « “Enfant, les lettres de ton nom sont si éloignées l'une de l'autre que tu es un feu de joie dans la nuit étoilée.” // “Tu éprouveras à ton heure la dimension de ton appellation, la détresse du néant auquel tu réponds.” // Reb Amiel » (LQ, p. 43). L'espacement caractéristique de la calligraphie maladroite de l'enfant ouvre un espace dans le nom, et cet espace d'abord candide contient, en puissance, l'abysse à venir auquel le nommé devra un jour se confronter. Un rapport entre joie et détresse se tisse alors dans le nom ; sous la joie de l'écriture et de la découverte du pouvoir de la nomination se cache effectivement la mort, car le langage annonce, aussi, la destruction à venir.

23. Au sujet de la dimension paradoxale de la demeure, Jaron relève, notamment, l'affinité de Jabès avec Adorno, présente dès ses premiers écrits : « “*Dwelling, in the proper sens, is now impossible. The traditional residences we have grown up in have grown intolerable: each trait of comfort in them is paid for with a betrayal of knowledge, each vestige of shelter with the musty pact of family interests.*” *The individual does not, cannot feel at home in his home. The world itself has become unhomely. Adorno recoiled from his dark prognosis: “But the thesis of this paradox leads to destruction, a loveless disregard for things which necessarily turns against people too; and the antithesis, no sooner uttered, is an ideology for those wishing with a bad conscience to keep what they have. Wrong life cannot be lived rightly.” [...] The paradox of this position is that one can neither enter a permanent dwelling nor remain outside it* » (Steven Jaron, *Edmond Jabès: The Hazard of Exile*, Oxford, Legenda, 2003, p. 117).

La mort qui réside au cœur du nom n'exerce pas simplement une détermination négative à l'égard du sujet puisqu'elle lui est à l'avenant nécessaire, en témoigne ce passage : « *Vous voulez me priver de mon nom, dit, un jour Reb Eglia à ses juges, mais alors avec quelles autres lettres de notre langue affronterais-je le néant ?* » [...] » (LQ, p. 142). Pour mourir et non simplement périr, il apparaît essentiel de posséder un nom avec lequel affronter le néant. Un sujet auquel on aurait retiré le nom serait ainsi condamné à périr, tel le Juif privé de son nom dans les camps de la mort. Mais encore faudrait-il pouvoir priver un être de son nom. « *Et Reb Lodé : "J'habite un nom à quatre murs. Vous pouvez m'abattre, mais que ferez-vous des pierres de ma demeure tombée à vos pieds ?"* » (LQ, p. 142). Celui à qui a été assigné un nom ne peut s'en départir et, en corollaire, personne n'a le pouvoir de le lui retirer, même en tatouant sa peau d'un numéro visant à remplacer la singularité du nom par l'anonymat du chiffre. C'est dire que le nom n'est pas la *propriété* du sujet : impossible de voler un nom, d'anéantir un nom, d'arracher le nom à quelqu'un. S'il vient de l'Autre, celui qui le reçoit n'entre cependant jamais en sa possession ; il y est plutôt perpétuellement accueilli. Il pénètre dans cette demeure qu'aucune destruction ne permettra d'annihiler, car elle le précédait et lui survivra. Warren F. Motte estime d'ailleurs que la demeure s'érige à la fois en prison et en forteresse²⁴. Ainsi en va-t-il du nom propre dont les lettres, à l'égal des pierres, abritent et enferment le sujet en son sein.

La destruction de la demeure de Sarah revêt l'apparence d'une brûlure. La page 163 du livre paraît avoir été jetée au feu²⁵. En effet, les lettres s'effacent progressivement, laissant place aux initiales fatidiques qui bordent le trou du nom. Plus loin, « — Je brûle, dit [Sarah] un jour à un camarade ; je brûle Abel, et tu ne me vois pas. Tu vois la nuit » (LQ, p. 180). Le nom de Sarah porte la décimation de tout un peuple comme s'il avait été jeté au four crématoire avant sa naissance (elle est l'enfant de parents déportés), creusant en elle une plaie invisible, une blessure vive, sorte d'emblème de l'étoile jaune portée par les Juifs et de leur destin funeste. Ce n'est donc pas tant la blessure singulière que l'on voit apparaître dans le nom crépitant de Sarah, mais la nuit du peuple juif tributaire de ces initiales transmises de père en fille (le paternel se nomme « Salomon Schwall »). La folie de Sarah provient de cette universalisation de la blessure qui finit par la priver de la souffrance singulière à partir de laquelle elle parlait. Une question émerge alors : la folie de Sarah mettra-t-elle un terme à la transmission du funeste héritage ? L'enfant de Sarah et de Yukel aurait

24. Voir Warren F. Motte, « The Word », *Questionning Edmond Jabès*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 53-76.

25. Et à la page suivante : « *Ainsi, brûle une feuille de papier dans le foyer familial ; ainsi brûle un être humain à proximité de la fosse commune* » (Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, op. cit., p. 164).

porté les initiales de sa mère, puisque le nom de famille de Yukel commence aussi par la lettre «S»: «Sérafi». La folie conduit donc Sarah à l'internement en interrompant la transmission de ce lègue.

Pas tout à fait, puisque la destruction par le feu ne s'arrête pas à Sarah. Dans *Yaël* (1967), la brûlure s'étend à Dieu qui «se consum[e] dans la langue, note Nathalie Debrauwere-Miller, lentement à petit feu²⁶». C'est qu'après le suicide de Yukel, la relation amoureuse se dépouille encore davantage, s'éloignant de l'amour charnel jusqu'à coïncider avec l'entreprise du Livre. La naissance de l'enfant (Elya) que conçoit le narrateur avec Yaël (la parole) est à l'image de tous les livres: «Ainsi en est-il pour chaque livre, écrit Killeen citant Jabès: "Tant de livres, chefs-d'œuvre mort-nés, gisent dans un livre inachevé"²⁷.»

Ronnie Scharfman interroge d'ailleurs le vocable «mort-né» en tant que nom composé, lisant dans le trait d'union un «signe guérisseur» en ceci qu'assimilé au sujet jabésien, «il se transforme en objet transitionnel, au sens où l'entend le psychanalyste anglais D.W. Winnicott²⁸». Que l'on puisse concevoir Jabès lui-même en tant qu'enfant mort-né, c'est aussi mon avis, dans la mesure où la naissance du livre implique la mort du sujet créateur à lui-même²⁹. Mais un tel vocable brisé me paraît, plutôt que panser, raviver avec une certaine insistance la blessure. Tel le couteau remué dans la plaie, chaque livre se construit en apposant une lésion (en termes derridien une *rature*) sur le livre précédent. Aussi «mort-né» – «vocable orphelin» ainsi que le désigne Schafman, soulignant que Jabès lui a refusé toute filiation en tuant Yaël³⁰ – peut-il évoquer le rapport problématique qu'entretient Jabès à l'égard de la littérature. Il exprime en effet ses réticences à l'inscription de son écriture dans une quelconque

26. Nathalie Debrauwere-Miller, *op. cit.*, p. 223.

27. Marie-Chantal Killeen, *loc. cit.*

28. Ronnie Schafmann, «Mort-né: itinéraire d'un vocable», dans Richard Stamelman et Mary Ann Caws (dir.), *Écrire le livre autour d'Edmond Jabès, Colloque de Cerisy-la-Salle*, *op. cit.*, p. 289.

29. «Mort-né» est une expression qu'emploie Jabès pour se désigner à la suite de la parution, en 1932, d'une critique acerbe, ayant pour auteur un certain Seiffoula, dans *La Semaine égyptienne*. Ce dernier accuse Jabès de faire preuve d'une érudition prétentieuse («*snobbish erudition*»). Quoique le poète en profite ensuite pour réaffirmer son appartenance à l'esthétique moderniste, Steven Jaron rapporte qu'il en a été très heurté, au point de se considérer comme un poète mort-né: «*Jabès was clearly hurt by the comments. In "Films inflammables" he writes: "Ma voix est faible, car je suis le poète mort-né"*» (Steven Jaron, *Edmond Jabès: The Hazard of Exile*, Oxford, Legenda, 2003, p. 59). Le mort-né faisant retour dans *Elya* (1969) peut alors s'interpréter dans le sillage des poèmes de jeunesse (précédent le recueil *Je bâtis ma demeure: Poèmes 1943-1957*) rédigés au Caire avant son exil à Paris en 1957, ensuite reniés par leur auteur: le cycle d'ouvrages subséquent s'érigerait-il sur le cadavre d'une poésie «morte-vivante» afin de donner naissance à une prose au sein de laquelle, paradoxalement, elle «survivrait»?

30. Ronnie Schafmann. «Mort-né: itinéraire d'un vocable», *loc. cit.*

filiation, serait-ce celle de la littérature, à laquelle il a « le sentiment de ne pas appartenir ». Ce à quoi il ajoute : « [C]e n'est pas faute de l'avoir désiré³¹. » La question, de plus en plus brûlante, consiste dès lors à savoir comment a lieu l'entrée dans l'écriture (et dans le livre).

Rompre le cercle

Le monde existe parce que le livre existe. C'est que pour exister il faut être nommé. La nomination nous précède. Aussi est-ce d'abord cette nomination que j'ai tenté de retrouver; nomination qui n'est que la prise de conscience de ce qui est ou sera; qui a précédé donc la chose et qui va soumettre l'univers³².

Ainsi s'exprime Edmond Jabès lors de ses entretiens avec Marcel Cohen. Ce passage, outre un éclaircissement concernant l'apport de la tradition juive dans sa relation au livre³³, est l'occasion d'observer la circularité du rapport entre l'écrivain et son livre, miroir de celle du Créateur et de sa création. Si la Lettre préexiste à Dieu, cela implique en effet que l'être humain, créature de Dieu, ait créé ce dernier en écrivant le livre; « *Dieu est l'enfant de Son Nom* », affirme Reb Tal (*LQ*, p. 52) Pareillement, l'écrivain advient par le livre qu'il a lui-même écrit : « — *De quel livre parles-tu ? / — Je parle du livre qui est dans le livre . / — Y a-t-il un livre caché dans celui que je lis ? / — Il y a le livre que tu écris.* » // Reb Haod » (*LY*, p. 323). Cette circularité de l'acte créateur a été théorisée par Blanchot dans son essai « La littérature et le droit à la mort »; il explique que l'écrivain n'existe qu'à partir de l'œuvre, de sorte que l'œuvre préexiste paradoxalement à l'écrivain³⁴. Il s'agit pour Blanchot d'un problème insurmontable qui résume l'aporie à laquelle tout écrivain doit un jour se confronter. Rompre le cercle en se mettant à écrire ne signale pas la résolution du paradoxe, mais la seule avenue envisageable pour composer avec l'aporie, en faire l'épreuve. En découle la question suivante : par où créer une brèche ?

Chez Jabès, la confiance en l'acte de nomination, minée dès le départ, crée une fragilité dans tout le langage — « cette écriture qui affirme l'invulnérabilité de l'innommable finit [...] par fragiliser, pour le coup, tout le nommable. Car si les choses ne sont pas représentables, comme le soutiennent les rabbins des

31. Edmond Jabès, *Du désert au livre*, op. cit., p. 154. Voir également l'article de Marcel Cohen : « À propos de Sarah et de Yukel », dans Richard Stamelman et Mary Ann Caws (dir.), *Écrire le livre autour d'Edmond Jabès*, op. cit., p. 253-261.

32. Edmond Jabès, *Du désert au livre*, op. cit., p. 121.

33. Devrais-je dire les traditions, puisque Nathalie Debrauwere-Miller a bien montré que « Jabès, dont l'œuvre intrique ces trois traditions [celles du Talmud, de la Kabbale et du Zohar] en faisant de Dieu à la fois une entité dissimulée et figurée, est conduit à questionner l'interdit de la représentation » (Nathalie Debrauwere-Miller, op. cit., p. 184).

34. Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, p. 11-61.

Livres, il s'ensuit que toute préhension de la réalité est illusoire³⁵. » – en conséquence de quoi la nomination s'avère, éventuellement, le point d'entrée dans l'écriture. La nomination de Sarah arrive toujours seconde, car il fallait Yukel pour faire entrer Sarah dans sa condition de nommée, et il fallait Sarah pour écrire Yukel³⁶. Cet acte nominatif, s'il ne rompt pas d'emblée le cercle, met cependant en branle une dissémination de noms fictionnels dont la plus patente reste la convocation des rabbins imaginaires à la fois narrateurs et interprètes. Leurs noms se font et se défont inlassablement par la permutation des lettres – aux pages 163-164, par exemple, on retrouve la succession de noms suivants : *Reb Tobi*, *Reb Atias*, *Reb Larish*, *Reb Leha*. Ces derniers, « dépourvus de toute consistance mises à part les lettres de leur nom³⁷ », forment alors une chaîne signifiante dont l'aboutissement impossible serait le nom insaisissable de Dieu.

David Mendelson énonce de manière similaire que ces noms de rabbins, le plus souvent proches de l'hébreu, s'articulent et se recombinent en cherchant à remonter vers une « langue-des-origines », autrement dit au « langage du mythe »³⁸. Ainsi la structure dialogique du livre jabésien, dont l'apport critique a également mis en évidence la capacité à miner l'autorité narrative³⁹, s'étend-elle finalement à la nomination, car dans la mesure où les noms des rabbins imaginaires se font écho, un dialogue s'instaure entre les lettres. D'ailleurs Jabès, dans un entretien clôturant le colloque de Cerisy-la-Salle, qualifie les noms des rabbins imaginaires de « noms d'écoute » et de « noms écoutés »⁴⁰.

La chair de Sarah est elle aussi composée de lettres. « J'épouse, [dit-elle], chaque syllabe au point de n'être plus qu'un corps de consonnes, une âme de voyelles » (*LQ*, p. 153). Les noms propres, détachés de tout référent, font du nommé un être de lettres plutôt que de chair, ce qui a pour conséquence d'inscrire les personnages hors du temps, dans celui de l'écriture. Serait-ce un temps qui échappe à la mort ? Selon Anne Élane Cliche, l'écrivain « cherche [...] la configuration ou la forme qui peut-être – c'est son fantasme – expulsera le nom de sa finitude et renommera le sujet sur une scène qui ne sera plus celle

35. Marie-Chantal Killeen, *loc. cit.*

36. « *Sarah* : Je t'ai écrit. Je t'écris. Je t'ai écrit. Je t'écris » (Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, *op. cit.*, p. 153).

37. Marie-Chantal Killeen, *loc. cit.*

38. David Mendelson, « Le silence, l'exil et les sources du désert », dans Richard Stamelman et Mary Ann Caws (dir.), *Écrire le livre autour d'Edmond Jabès*, *op. cit.*, p. 233-252.

39. Voir Warren F. Motte qui, s'appuyant sur les travaux de Adolfo Fernandez Zoila, souligne l'importance du dialogue chez Jabès : « *[D]ialogue subverts the authority of narrative, it decenters voice, it furnishes a space for equivocality and interrogation* » (Warren F. Motte, « The Book », *Questioning Edmond Jabès*, *op. cit.*, p. 100).

40. Voir « Dialogue avec Edmond Jabès », *loc. cit.*, p. 299-315.

d'engendré et de nommé⁴¹». En voulant nommer Sarah d'un nom qui échappe à la mort, inviolable, aux verrous divins, Yukel tente aussi d'expulser son propre nom du temps fini le vouant à la mort.

Passer dans l'écriture

Le narrateur fait irruption sur la scène de l'écriture en y invitant des interprètes, Sarah la première. Toutefois, l'entrée du livre ne se force pas facilement, les portes se multiplient : « Au seuil du livre », « Et tu seras dans le livre », jusqu'au « Livre de l'absent ». Les livres se survivent les uns aux autres, de sorte que l'écriture doit constamment (re)trouver son chemin. D'emblée, l'écrivain se trouve ainsi doublé de lecture par l'exergue au « Seuil du livre », peut-être le véritable *incipit* de l'œuvre : « Tu es celui qui écrit et qui est écrit. » (LQ, p. 13) L'adresse à l'écrivain surgit avant que ce dernier ne soit parvenu au seuil ; l'Autre s'immisce le premier dans le livre en devançant l'auteur du côté de l'écriture, tel un « regard par avance posé sur la page appelle dans le texte l'autre qui viendra lire⁴² ». Qu'est-ce qu'un exergue, en effet, sinon la mise en réserve d'un espace de lecture ? Mais l'exergue prend habituellement la forme d'une citation qui oriente (avec plus ou moins d'autorité) la lecture à venir ; le paratexte placé en tête du livre s'adresse indirectement *au lecteur* qu'il met en lien avec un auteur autre que celui du présent livre.

La particularité de l'exergue du *Livre des Questions* tient à l'absence de signature : seul le blanc de la page endosse la phrase, elle n'appartient à personne. Plusieurs hypothèses demeurent ouvertes : cette voix est prise en charge par l'auteur qui s'adresse à lui-même comme à un autre ; à moins qu'il ne s'agisse de la parole de l'un des rabbins imaginaires. Dans tous les cas, cet exergue s'adresse à l'auteur, faisant de ce dernier le lecteur de son propre texte. Cela mène évidemment à un paradoxe : l'écrivain commence à rédiger son livre en lisant ce qu'il n'a pas encore écrit. La lecture devient une manière de *passer dans l'écriture*, car elle précède l'écriture telle une répétition originaire :

Passer à l'écrit consiste pour un sujet à passer dans le pli du temps qu'est la répétition, à faire que sa parole, ses mots, sa pensée soient d'emblée repris, toujours déjà répétés selon une sorte de dispositif scopique qui le précipite au cœur de la division qu'il tentait justement, par l'écrit, de recouvrir⁴³.

La dissémination de l'écrivain dans tous les noms de la fiction fait donc retour à la blessure singulière à partir de laquelle il avait commencé à parler. *Passer*

41. Anne Élaïne Cliche. *Le Désir du roman* [en ligne], Montréal, Éditions XYZ, 1992, p. 13 [<https://www-deslibris-ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca/ID/417200>].

42. *Ibid.*, p. 12.

43. *Id.*

dans l'écriture, dans cette perspective, consiste à succomber à l'invitation de se lire comme un autre en « fon[çant] droit dans la blessure⁴⁴. »

Le rabbin imaginaire Red Alcé évoque ensuite clairement cette blessure : « Marque d'un signet rouge la première page du livre, car la blessure est invisible à son commencement » (LQ, p. 15). Il aurait tout aussi bien pu écrire : la blessure est *illisible* à son commencement, puisqu'elle est bel et bien à *écrire*. Y plonger revient à enfoncer la plume dans la plaie afin de la faire apparaître sur la page. La blessure ne se donne à *lire* qu'à défaut de disparaître derrière les mots de l'écrivain, car ce dernier ne parviendra jamais à la suturer de son langage, mais seulement à effectuer un détour qui finira fatalement par l'y ramener : « [S]ous la langue vers laquelle il court pour restaurer son nom ou se faire un renom le ramène à la place insurable d'où il a commencé à parler⁴⁵. » Entre l'absence pleine de Dieu qui détient la clef de son être véritable et la présence trouée de son nom propre qui le divise et l'aliène, l'écrivain passe. Il est expulsé par le trou de son nom propre vers le nom inatteignable de Dieu, exilé dans le temps de l'écriture.

Je fais le constat d'un retour au point de départ, et même un peu en deçà, car en débutant par l'*incipit*, j'ai abouti aux pages précédentes. Ma lecture aura tâté une blessure dont je ne peux moi-même sentir la douleur. Il aura fallu m'y reprendre à plusieurs fois. J'ai écouté gémir un nom⁴⁶ dont les échos m'ont conduit dans un chemin sinueux, fait d'allers et retours ponctués d'égarements. Malgré la présence obsédante de la mort, d'un deuil passé et à venir, toujours à vif, je reconnais à terme une écriture qui se déploie *contre* la mort. La chaîne de noms dans laquelle s'engage l'écrivain construit une grande demeure où s'abritent des personnages voués à la mort qui aura raison d'eux un jour, certes, mais pas de leurs lettres. Les contradictions, structurantes pour *Le Livre des Questions*, apparaissent alors dans leur splendide nécessité ; elles sont le résultat indispensable d'un pouvoir de nomination dont la complicité avec la mort a été dévoilée au grand jour. L'écriture jabésienne instaure une relation de connivence avec la mort, sans pour autant accepter son repos dogmatique. Le fantasme d'un nom propre qui parviendrait à la vaincre n'appartient pas au seul narrateur : il traverse le livre entier, voire se fait constitutif du projet littéraire lui-même. Aucune certitude ne survit aux interrogations infinies du *Livre des Questions*, pas même la mort, tel est, peut-être, le socle de ce livre.

44. *Ibid*, p. 12-13.

45. *Id*.

46. « Dans le livre, les couleurs de la mer passent de l'ivoire de l'absence au noir de l'encre. La mer baigne les rives que mes pas retrouvent. Dans ses coquillages, j'ai écouté gémir l'écho de mon nom » (Edmond Jabès, *Le Retour au Livre*, op. cit., p. 362).

Références

- BLANCHOT, Maurice, « La littérature et le droit à la mort », *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, p. 11-61.
- , *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
- BOUNOURE, Gabriel, *Edmond Jabès, la demeure et le livre*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 1984.
- BROWN, Llewellyn, « Le rythme et le chiffre: *Le Livre des questions* d'Edmond Jabès » [en ligne], *Persée*, n° 103 (1996), p. 52-62 [https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_103_3_2412].
- CAWS, Mary Ann, *Edmond Jabès*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- CLICHE, Anne Éline, *Le Désir du roman* [en ligne], Montréal, Éditions XYZ, 1992 [<https://www-deslibris-ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca/ID/417200>]
- DEBRAUWERE-MILLER, Nathalie, *Envisager Dieu avec Edmond Jabès*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007.
- DERRIDA, Jacques, *Apories. Mourir - s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, 1996.
- , *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- , « Edmond Jabès et la question du livre », *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 99-116.
- JABÈS, Edmond, *Le Livre des Questions I*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1995.
- , *Du désert au livre, entretiens avec Marcel Cohen*, Belfond, Paris, 1980.
- JARON, Steven, *Edmond Jabès: The Hazard of Exile*, Oxford, Legenda, 2003.
- KILLEEN, Marie-Chantal, « Chapitre I. Edmond Jabès et le risque d'un nom » [en ligne], *Essai sur l'indicible: Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004 [10.4000/books.puv.921].
- LACAN, Jacques, « Le mythe individuel du névrosé ou "Poésie et vérité" dans la névrose » [en ligne], 1953 [<https://staferla.free.fr/Lacan/Le%20mythe%20individueel%20du%20nevrose.pdf>].
- MOTTE, Warren F., *Questioning Edmond Jabès*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.
- STAMELMAN, Richard et Mary Ann CAWS (dir.), *Écrire le livre autour d'Edmond Jabès, Colloque de Cerisy-la-Salle*, Seyssel, Champ Vallon, 1989.
- WALDROP, Rosmarie, *Lavish Absence. Recalling and Rereading Edmond Jabès*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Aglaé Boivin

Université du Québec à Montréal

Aglaé Boivin est doctorante en littérature comparée à l'Université de Montréal et en Esthétique à l'Université Paris Nanterre. Sa thèse, intitulée « C'est le mot qui fait déborder le livre. Écriture de l'informe et de la démesure chez Elias Canetti et Edmond Jabès », porte sur le désir d'écrire. Elle détient une maîtrise en études littéraires, profil recherche-crédation, de l'Université du Québec à Montréal.

Marco Gutjahr

Marco Gutjahr est chercheur en littérature, philosophe et traducteur à Hambourg (Allemagne). Ses travaux portent principalement sur les concepts et les méthodes de la théorie littéraire moderne, le roman allemand et français du xx^e siècle, ainsi que les questions de critique littéraire et philosophique. Il a notamment publié *Repräsentation und Kritik. Eine literaturwissenschaftliche Studie zu Ps 115* [Représentation et critique : une étude littéraire du psaume 115] (Würzburg 2023) ; *Die Ambivalenz von Bild und Klang. Ästhetische Relationen in der Moderne* [L'Ambivalence de l'image et du son : les relations esthétiques à l'époque moderne] (Bielefeld 2021) ; *Das literarische Zeichen. Vorlesungen zur Einführung in die strukturalistische Gedichtanalyse* [Le Signe littéraire : cours d'introduction à l'analyse structuraliste de la poésie] (Würzburg 2018 ; rédigé avec Heinz-Jürgen Staszak) ; *Von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit. Maurice Blanchot und die Leidenschaft des Bildes* [De ressemblance en ressemblance : Maurice Blanchot et la passion de l'image] (Vienne / Berlin, 2016 ; dirigé avec Maria Jarmer). Sans compter ses traductions en allemand des œuvres de Maurice Blanchot (entre autres *Aminadab* ; *La Folie du jour* ; *Après coup*, précédé par *Le Ressassement éternel* ; *Une voix venue d'ailleurs* ; *L'Espace littéraire*), de Jean-Luc Nancy (*Visitation de la peinture chrétienne* ; *Recueil de textes sur Maurice Blanchot*), ainsi que divers textes de Jacques Derrida, Sarah Kofman, Paul de Man, Paul Ricœur, Dominique Janicaud, parmi d'autres.

Corentin Lahouste**Université Laval**

Corentin Lahouste, récipiendaire d'une bourse postdoctorale Banting (2022-2024), est chercheur à l'Université Laval au sein de l'équipe du professeur René Audet (Laboratoire Ex situ). Sa thèse, soutenue en mars 2019 à l'UCLouvain (Belgique), a donné lieu à l'ouvrage *Écritures du déchainement. Esthétique anarchique chez Marcel Moreau, Yannick Haenel et Philippe De Jonckheere* (Classiques Garnier, 2021). Ses travaux, qui portent sur la littérature contemporaine de langue française, ont tout particulièrement trait aux liens entre littérature et politique de même qu'à la diversification médiatique de l'acte de création littéraire. D'octobre 2020 à septembre 2022, il a été associé au programme de recherches HANDLING (ERC), porté par la professeure Anne Reverseau, et est aussi un membre actif de l'équipe du projet *Littératures modes d'emploi*, réseau international de recherches appliquées, pionnier en matière d'étude des expositions de la littérature et du livre.

Matilde Manara

Matilde Manara a étudié les lettres modernes à l'Université de Sienne. De 2017 à 2020, elle a été allocataire d'une bourse INSPIRE-Marie Curie auprès de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, où elle a soutenu une thèse en littérature comparée. De 2020 à 2022, elle a occupé un poste d'ATER à l'Université de Lille. Parmi ses travaux les plus récents, une étude sur poésie et pensée chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale (Classiques Garnier, 2023), la traduction et l'édition de la correspondance entre Franco Fortini et Hans Magnus Enzensberger (Quodlibet, 2022), la rédaction d'une monographie sur Andrea Zanzotto (Pacini, 2021) et la corédaction d'un manuel de préparation à l'épreuve de littérature comparée de l'agrégation en lettres modernes pour les années 2021-2022 (Atlande, 2020). Matilde Manara est lauréate de la bourse Anna Caroppo de la Fondation du Collège de France pour l'année 2022.

Francesca Manzari**Université d'Aix-Marseille**

Francesca Manzari est maître de conférences habilitée à diriger des recherches en Littérature générale et comparée à l'Université d'Aix-Marseille. Spécialiste de poésie médiévale et contemporaine, notamment dans les domaines occitan, italien, français et américain, Francesca Manzari s'intéresse plus particulièrement aux relations entre littérature et philosophie, telles qu'elles se sont nouées en Toscane au XIII^e siècle, et renouées dans la poésie moderniste du XX^e siècle. Auteur d'une thèse qui porte sur l'ensemble de l'œuvre de Derrida, elle mène son travail d'enseignement et de recherche dans l'héritage de la French Theory et de la psychanalyse.

Elle dirige, à l'Université d'Aix-Marseille, le master Traduction littéraire et codirige le master Littérature et psychanalyse (parcours LIPS du master Lettres).

Benoît Monginot
Université de Turin

Docteur en littérature française, professeur agrégé de Lettres Modernes (France), Benoît Monginot est actuellement enseignant-chercheur en littérature française à l'Université de Turin (Italie). Ses publications portent sur la poésie des XIX^e et XX^e siècles, sur des questions de théorie littéraire (les discours de légitimation de la littérature en particulier : cf. *Poétique de la contingence*, Champion, 2015) ainsi que sur la pratique des ateliers d'écriture à l'Université. Depuis 2018, il est membre de la rédaction de la revue *Philosophy kitchen – rivista italiana di filosofia contemporanea* (revue de classe A) pour laquelle il a dirigé un numéro sur les formes de subjectivités impliquées dans les pratiques artistiques aléatoires intitulé *Alea. Pratiche artistiche e modi di soggettivazione* (2021). Il participe depuis 2017, en France, aux travaux du projet de l'Agence nationale de la recherche (ANR) ALEA: Figurations / Configurations artificielles du hasard.

Isabelle Perreault
OICRM (Université de Montréal) / Université Paris-3 Sorbonne-Nouvelle

Isabelle Perreault est docteure en littérature française, enseignante dans le secondaire et chargée de cours en littérature comparée à l'Université Paris-3 / Sorbonne-Nouvelle. Dans le cadre de ses recherches, elle s'intéresse aux liens entre littérature et musique, ainsi qu'à l'expérience sensible comme puissance de signifiante dans la littérature du XX^e siècle. À la suite d'un stage postdoctoral financé par le Conseil de Recherche en sciences humaines (CRSH, 2020-2021) consacré à l'écoute d'une « mémoire de la modernité » à travers la référence musicale dans le récit français contemporain, ses recherches plus récentes l'orientent vers l'écoute comme modèle et disposition sensible dans la lecture et la critique littéraire. Une monographie tirée de sa thèse de doctorat remaniée paraîtra chez Vrin au courant de l'année 2024.

Muriel Pic
Institut des humanités en médecine de l'Université de Lausanne

Muriel Pic est écrivaine et chercheuse rattachée à l'Institut des humanités en médecine de l'Université de Lausanne. Dans le cadre académique, elle a publié une quinzaine d'essais, des éditions critiques et des collectifs sur Pierre Jean Jouve, Henri Michaux, Georges Bataille, Walter Benjamin, W. G. Sebald et Georges Perec. Elle est l'autrice de récits et poèmes, dont *Élégies documen-*

taires (Macula, 2016), *Affranchissements* (Éditions du Seuil, 2020, Prix Wepler), *L'Argument du rêve* (Héros-Limite, 2019, Prix Micheloud), et vient de publier *Dialogues des morts sur l'amour et la jouissance* (Héros-Limite, 2023).

Dominique Rabaté
Université Paris Cité

Ancien élève de l'ENS Ulm, membre honoraire de l'Institut Universitaire de France, Dominique Rabaté est professeur de littérature française du xx^e siècle à l'Université Paris Cité, où il dirige l'équipe de recherche CERILAC. Il a écrit de nombreux livres sur le roman et le récit du vingtième siècle à aujourd'hui. Sur la poésie, il a contribué à renouveler la question du sujet lyrique et a publié, chez Corti en 2013, *Gestes lyriques*.

Guillaume Surin
Université Jean Monnet

Professeur agrégé de Lettres Modernes enseignant la littérature comparée à l'Université Jean Monnet, Guillaume Surin est également chercheur associé à l'École normale supérieure, au Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine et à la République des Savoirs. Son champ de recherche actuel touche à la fois les liens qui peuvent rattacher littérature et philosophie, plus spécifiquement sur le plan du lyrisme critique chez certains auteurs (Benjamin, Derrida et Agamben), et les enjeux de l'illisibilité tant esthétiques et poétiques qu'anthropologiques et politiques. Ses recherches ont paru dans différentes revues (entre autres *Études littéraires*, *Malice*, *Signes*, *Discours et Société* et *Moderna/Comparata*), mais ont de plus donné naissance à un ouvrage intitulé *La Lèvre de Micòl. Giorgio Bassani et le récit en temps de détresse* (Paris, Hermann, 2021).



Résumés / Abstracts

■ Aglaé Boivin

En proie à son Nom

Prey to Their Name

Résumé

Suivant la poétique jabésienne, cet article aborde la question de la nomination dans les trois premiers tomes du cycle *Le Livre des Questions* d'Edmond Jabès depuis la blessure. Il déploie une tension repérée entre la blessure singulière du nom propre et celle, universelle, du nom imprononçable de Dieu. À partir de l'expérience de la négativité de Maurice Blanchot, l'article reconnaît une certaine complicité du langage et de la mort, complicité qui passe, chez Jabès, par l'acte de nommer. À terme, il soupçonne néanmoins la possibilité d'une lutte qui se ferait contre la mort à travers le rêve jabésien d'un nom y échappant.

Mots-clés : Jabès, Blanchot, Indicible, Mort, Blessure

Abstract

*Guided by Jabesian poetics, this paper addresses the issue of nomination in the first three volumes of the cycle *Le Livre des Questions*, by Edmond Jabès, from the wound on. It unfolds a tension between the singular wound of the proper name and the universal wound of the unpronounceable name of God. From Maurice Blanchot's experience of negativity, this article recognizes a certain complicity of language and death, a complicity that, with Jabès, goes through the act of naming. Ultimately, the possibility of a struggle against death through the Jabesian dream of a name that escapes it is nevertheless suspected.*

Keywords : Jabès, Blanchot, Inexpressible, Death, Wound

■ Marco Gutjahr

Blanchot, critique

Blanchot, Critic

Résumé

Rares sont les textes dans lesquels Maurice Blanchot s'interroge explicitement sur l'idée qu'il se fait de sa propre pratique de critique littéraire. Lorsqu'en 1959, dans un texte dédié à la critique littéraire, il se demande « Qu'en est-il de la critique? », on a donc là un indice du fait que l'auteur de cette question a déjà cessé de croire que nous vivons à « l'âge de la critique » (Emmanuel Kant). Et pourtant, comme le montre son bref essai en une lecture pertinente, il est toujours possible de parler de critique, même si une

telle critique remet inexorablement en jeu la conception traditionnelle de la critique et de la critique littéraire en s'éloignant apparemment des fondements sur lesquels la philosophie kantienne des Lumières avait bâti sa pensée critique. En recourant à Heidegger et à Foucault, on parvient dans cet article à concrétiser la question blanchotienne du néant de la critique, véritablement ontologique, comme l'art de n'être pas gouverné à un tel point par telle ou telle vérité, signification ou pouvoir. Tant la littérature que la critique seraient ainsi des stratégies de désassujettissement dans le jeu des significations et des effets de pouvoir, et la tâche de la critique littéraire, en particulier, serait dès lors de préparer le bonheur de la lecture, ainsi délesté et libéré.

Mots-clés : Critique, Critique de la littérature, Théorie de la littérature, Critique des Lumières, Kant-Heidegger, Blanchot, Foucault, *Qu'est-ce que « la littérature »*, Poésie et Pensée

Abstract

Writings in which Maurice Blanchot explicitly questions his own idea of the practice of literary criticism are rare. When in 1959, in a piece dedicated to literary criticism, he asks "What about criticism?", we understand that the author of this question has already stopped believing that we live in the "age of criticism" (Immanuel Kant). And yet, as his short essay shows in a relevant reading, it is still possible to talk about criticism, even if such criticism inexorably challenges the traditional conception of criticism and literary criticism by seemingly moving away from the foundations on which Kantian Enlightenment philosophy built its critical thinking. This article draws on Heidegger and Foucault to concretize the Blanchotian question, truly ontological, of the nothingness of criticism as the art of not being governed to such and such a degree by this or that truth, meaning, or power. It follows that both literature and criticism may be strategies of desubjugation in the set of meanings and effects of power, and the task of literary criticism, notably, would be to prepare the joy of reading, thus unburdened and liberated.

Keywords : Criticism, Criticism of literature, Theory of literature, Criticism of the Enlightenment, Kant-Heidegger, Blanchot, Foucault, What is "literature," Poetry and Thought

■ Corentin Lahouste

La poétique du montage comme singulier *sentir-penser*. Bruissements du lyrisme critique dans *En regardant le sang des bêtes* (2017) de Muriel Pic
The Poetics of Montage as a Peculiar Feel-Think. Murmurings of Critical Lyricism in Muriel Pic's En regardant le sang des bêtes (2017)

Résumé

Cet article se penche sur *En regardant le sang des bêtes* de Muriel Pic, court essai paru en 2017 qui, comme son titre l'indique ouvertement, est composé à partir du visionnage du court-métrage *Le Sang des bêtes* de Georges Franju. Totalement imprégné par la question du mourir, il déploie une forme d'écriture lyrique qui repose en grande partie sur le dispositif de montage qui lui est central. On voit ainsi comment il est

construit selon une logique du soubresaut. De plus, y est mis en avant la manière dont l'écrivaine-chercheuse active un fil de mémoire sémantique à partir d'une production culturelle antérieure, en ne cessant de jouer de divers décalages et déplacements. On souligne et analyse en outre comment cette œuvre hybride et délinéaire, tout entière articulée autour de la question de l'irregardable, permet non seulement de prendre de revers l'insupportable mais aussi de mettre en mouvement le cadre qu'elle investit à travers une investigation multidimensionnelle qui vient stimuler un singulier *sentir-penser*.

Mots-clés : Montage, Relation texte-image, Écriture transmédiatique, Réappropriation poétique, Muriel Pic, Littérature contemporaine de langue française

Abstract

This article focuses on En regardant le sang des bêtes, a short essay published by Muriel Pic in 2017 drawn, as the title overtly signals, from the viewing of Georges Franju's short film Le Sang des bêtes. Deeply immersed in the question of dying, this essay displays a form of lyrical writing that relies in large part on the montage device that is central to it. We can see how it is constructed according to a logic of disruption. Moreover, the way in which the writer-researcher activates a thread of semantic memory from a previous cultural production is highlighted, by constantly playing with various shifts and displacements. It is also underlined and analyzed how this hybrid and delinear work, entirely articulated around the question of the unregardable, allows not only to take back the unbearable but also to put in motion the framework that it invests through a multidimensional investigation that comes to stimulate a peculiar feel-thought.

Keywords : Montage, Text-image relationship, Transmedia writing, Poetic reappropriation, Muriel Pic, French contemporary literature

■ Matilde Manara

L'essai lyrique : une question de genre ? *The Glass Essay* de Anne Carson et *Citizen* de Claudia Rankine

The Lyric Essay: A Question of Gender ? The Glass Essay by Anne Carson and Citizen by Claudia Rankine

Résumé

Avec cet article, nous nous proposons de comparer les textes d'Anne Carson (*The Glass Essay*, 1995) et de Claudia Rankine (*Citizen. An American Lyric*, 2014) afin de montrer que, d'une part, le caractère hybride de ce que la critique anglosaxonne appelle désormais le « *lyric essay* » permet de dénoncer la porosité des frontières séparant le discours lyrique des discours savants ; et, d'autre part, qu'une telle dénonciation n'est pas suffisante pour reconfigurer l'espace littéraire. Tout en manifestant une attitude « critique » à l'égard du lyrisme, les deux œuvres analysées continuent en fait de s'appuyer sur l'alliance entre dimension individuelle de l'expérience et portée universelle de son expression qui est propre à ce genre au moins depuis le romantisme.

Mots-clés : Lyric essay, Claudia Rankine, Anne Carson, *The Glass Essay*, *Citizen*, Genres hybrides

Abstract

The aim of this paper is to compare the texts of Anne Carson (The Glass Essay, 1995) and Claudia Rankine (Citizen. An American Lyric, 2014) in order to demonstrate that, on the one hand, the hybrid character of what Anglo-Saxon critics now call the “lyric essay” allows to denounce the porousness of the borders that separate literary discourse from scientific one, and, on the other hand, that such a denunciation is not yet sufficient to reconfigure these same borders. In particular, we will seek at showing that, if the two works manifest a “critical” attitude towards lyric as a genre, they nevertheless rely on the alliance between the individual dimension of experience and the universal scope of linguistic expression that, at least since Romanticism, is peculiar to it.

Keywords: *Lyric essay, Claudia Rankine, Anne Carson, The Glass Essay, Citizen, Hybrid genres*

■ Benoît Monginot

Lyrismes écosophiques contemporains : lyrisme de résistance et critique lyrique de la philosophie chez Pierre Vinclair et Jean-Philippe Pierron
Contemporary Ecosophical Lyricism : Lyricism of Resistance and Lyrical Criticism of Philosophy in Pierre Vinclair and Jean-Philippe Pierron

Résumé

Cet article montre, à partir de la comparaison des essais d'écopoétique publiés en 2020 par Jean-Philippe Pierron et Pierre Vinclair, comment l'inscription de problématiques écologiques en littérature reconfigure certaines des distinctions traditionnelles de la théorie littéraire. S'ils partent d'une même critique du rationalisme instrumental et trouvent dans la tradition lyrique les moyens d'une résistance par l'écriture à la crise écologique que ce rationalisme aurait provoquée, les deux auteurs aboutissent à la mise en œuvre de deux poétiques diamétralement opposées (un lyrisme naïf capable de dire le sujet et ses appartenances chez Jean-Philippe Pierron, un lyrisme critique anti-propositionnel et conscient de ses moyens chez Pierre Vinclair). L'article fait pourtant l'hypothèse que la perspective écosophique dans laquelle s'inscrivent ces poétiques conduit à relativiser leur opposition et à ne pas les hiérarchiser. En effet, dans la mesure où toute écosophie se fonde sur une ontologie qui refuse de faire de l'homme un empire dans un empire, la littérature n'est plus pensable selon l'alternative de l'expression naturelle et de l'artifice conscient : elle devient une forme de vie, se constituant comme expérience et dans la continuité d'une expérience qui est d'abord celle d'un vivant.

Mots-clés : Écopoétique, Pierre Vinclair, Jean-Philippe Pierron, Lyrisme

Abstract

This paper shows, through a comparison of the essays on ecopoetics published in 2020 by Jean-Philippe Pierron and Pierre Vinclair, how the inclusion of ecological issues in literature reconfigures some of the traditional distinctions of literary theory. Although they both start from the same critique of instrumental rationalism and find in the lyrical tradition the means of a resistance through writing to the ecological crisis that this rationalism would

have provoked, the two authors end up implementing two diametrically opposed poetics (a naïve lyricism capable of expressing the subject and its living connections in Jean-Philippe Pierron's case, a critical lyricism that is anti-propositional and conscious of its methods in Pierre Vinclair's case). However, the paper hypothesizes that the ecosophical perspective of these poetics leads to a relativization of their opposition rather than to a hierarchy of approaches. Indeed, insofar as all ecosophy is based on an ontology that refuses to make man an empire within an empire, literature can no longer be thought of in terms of natural expression or conscious artifice: it becomes a form of life, consisting of experience and in the continuity of an experience that is first and foremost that of a living being.

Keywords: *Ecopoetics, Pierre Vinclair, Jean-Philippe Pierron, Lyricism*

■ Isabelle Perreault

L'interprétation à l'épreuve de l'écoute : voix de lecture, lyrisme de la critique chez Maurice Blanchot

Interpretation Put to the Test of Listening: Reading Voice, Lyricism of Criticism in the Work of Maurice Blanchot

Résumé

Le lyrisme de la critique – ainsi est-ce l'hypothèse que j'aimerais déplier – surgirait dans la conduite ouverte d'une lecture, sorte de mise à l'écoute d'une œuvre dans laquelle le soi ferait ricochet, non pour se donner en spectacle, mais pour faire vibrer et amplifier la singularité d'une interprétation comme «une disposition de résonance». Cet engagement sensible de la pensée serait corollaire de la révolution, au cœur des années 1950-1970, des façons d'envisager l'écriture, la pensée et les pratiques de lecture. Tout particulièrement, la tentation lyrique de la critique, au moment où le structuralisme, dans un « rapprochement subit de l'espace littéraire avec le travail scientifique », signe l'impersonnalité de son langage, répondrait d'un sujet plus que jamais en défaut de consistance, se ressaisissant dans les survivances, les traces d'une sensibilité engagée, faute d'être incarnée dans une identité établie.

Mots-clés: Maurice Blanchot, Critique, Écoute, Herméneutique, Lecture, Lyrisme

Abstract

The lyricism of criticism — and this is the hypothesis I would like to unfold — would emerge from the open conduct of a reading, a kind of listening to a work in which the self would ricochet, not to make a spectacle of itself, but to vibrate and amplify the singularity of an interpretation as a “disposition of resonance.” This sensitive engagement of thought would be a corollary of the revolution, at the heart of the 1950-70s, of the ways of considering writing, thought, and reading practices. More particularly, the lyrical temptation of criticism — at a time when structuralism, in a “sudden convergence of the literary space and the scientific work,” was signaling the impersonality of its language — would answer of a subject more than ever in defect of consistency, recapturing itself in the relics, the traces of a committed sensibility, for lack of being incarnated in an established identity.

Keywords: *Maurice Blanchot, Criticism, Listening, Hermeneutics, Reading, Lyricism*

■ Muriel Pic

Deviner le passé. À propos d'une note de bas de page de Carlo Ginzburg
Guessing the Past. On a Footnote by Carlo Ginzburg

Résumé

Le point de départ de cette réflexion est la note de bas de page 48 de l'essai publié par Carlo Ginzburg en 1979, «Traces. Racines d'un paradigme indiciaire», où il est question d'une «épistémologie de type divinatoire». À partir de cette note, j'ai voulu interroger les enjeux d'une théorie des connaissances mineures (non systématiques, non réitérables, comme l'intuition, l'analogie, la conjecture, des techniques informelles de savoir) pour les sciences humaines. Cette recherche a été guidée par une conviction d'écrivaine, qui publie par ailleurs des récits et des poèmes documentaires à partir d'archives privées, trouvées, institutionnelles. On peut qualifier le montage qui s'opère alors de «lyrisme critique», un lyrisme exact, mais qui donne voix aux traces, donne de la voix avec et pour les traces, ne renonce pas à l'expérience subjective de l'archive. Ce lyrisme pense et pleure, questionne et s'émeut, argumente et imagine, il donne forme publique à ce qui est souvent l'oublié de la *res publica*.

Mots-clés : Littérature, Histoire, Divination, Philologie, Épistémologie, Traces

Abstract

The starting point for this reflection is footnote 48 of Carlo Ginzburg's 1979 essay "Traces. Racines d'un paradigme indiciaire," which refers to an "epistemology of a divinatory type." From this note, I set out to explore the implications for the human sciences of a theory of minor knowledge (non-systematic, non-repeatable, such as intuition, analogy, conjecture, informal techniques of knowing). This research was guided by a conviction as a writer, who also publishes documentary narratives and poems based on private, found, and institutional archives. The editing that takes place can be described as "critical lyricism," an exact lyricism, but one that gives voice to traces, gives voice with and for traces, and does not renounce the subjective experience of the archive. This lyricism thinks and cries, questions and is moved, argues and imagines, it gives public form to what is often forgotten by the res publica.

Keywords : Literature, History, Divination, Philology, Epistemology, Traces

■ Dominique Rabaté

Allégresse du poème
The Poem's Elation

Résumé

Cet article tente de caractériser le sentiment d'allégresse que procure parfois le poème lyrique, sa capacité contagieuse d'élation. Il le fait en dépliant la lecture de *La Jonction* autour des opérations – lyriques par excellence – de jonction et de disjonction que le livre effectue.

Mots-clés : Martin Rueff, Poésie, Lyrisme, Citation, Esthétique, Pouvoir du poème

Abstract

This paper attempts to characterize the feeling of elation that the lyric poem sometimes provides, its contagious capacity for ecstasy. This is achieved by unfolding the reading of La Jonction around the operations — lyrical par excellence — of junction and disjunction that the book performs.

Keywords: Martin Rueff, Poetry, Lyricism, Citation, Aesthetics, Power of the poem

■ **Guillaume Surin**

Jacques Derrida et l'écriture de l'incalculable

Jacques Derrida and Writing the Incalculable

Résumé

Dans le cadre de ce travail collectif sur les rapports entre lyrisme et critique, et dans le souhait d'établir les contours d'un lyrisme critique, le travail qui suit cherchera à se porter vers les enjeux portés par les questions du *calcul* et de l'*incalculable* dans l'œuvre de Jacques Derrida.

Mots-clés: Lyrisme, Critique, Incalculable, Poésie, Philosophie, Écriture

Abstract

Within the context of this collective work on the relationship between lyricism and criticism, and in the desire to establish the outlines of a critical lyricism, this paper aims to focus on the issues raised by the questions of the calculable and the incalculable in the œuvre of Jacques Derrida.

Keywords: Lyricism, Criticism, Incalculable, Poetry, Philosophy, Writing

Écrire pour garantir l'inappropriable

Writing to guarantee the inappropriate

Mots-clés: Lyrisme, Critique, Théorie de l'Écriture, Philosophie, Poésie, Connaissance

Keywords: Lyricism, Criticism, Theory of writing, Philosophy, Poetry, Knowledge

■ **Francesca Manzari**

Enjeux du lyrisme critique. Lectures d'Agamben, de Benjamin et de Cavalcanti

The Challenges of Critical Lyricism. Readings of Agamben, Benjamin, and Cavalcanti

Résumé

Dans l'introduction de *Stanze*, Giorgio Agamben rappelle le projet de « poésie universelle » du Cercle d'Iéna qui visait « l'[abolition de] la distinction entre poésie et discipline critico-philologique ». La qualification de critique peut dès lors être seulement conférée aux œuvres qui accueillent leur propre négation, qui se donnent pour

objet ce qui est toujours déjà en fuite. Le projet de cette tâche impossible s'accomplit dans une « topologie de l'irréel » qui est le propre de la forme poétique de la *stanza*, la strophe de la *canzone* médiévale toscane. En elle réside le souffle d'amour, le *spiritus fantasticus* à partir duquel il est possible de penser une théorie du langage poétique et du lyrisme critique comme dépassement de la fracture métaphysique de la présence.

Mots-clés : Lyrisme, Critique, Agamben, Benjamin, Cavalcanti, Dante, Averroès

Abstract

In the introduction to Stanze, Giorgio Agamben recalls the Jena Romantics' project of "universal poetry," which aimed to "abolish the distinction between poetry and critical philology." Hence, the designation of critique can only be applied to works that welcome their own negation, whose object is what is always what is already in flight. The project of this impossible task is accomplished in a "topology of the unreal" that is characteristic of the stanza as poetic form, the strophe of the medieval Tuscan canzone. In it resides the breath of love, the spiritus fantasticus from which it is possible to conceive a theory of poetic language and critical lyricism as overcoming the metaphysical gap of presence.

Keywords : Lyricism, Criticism, Agamben, Benjamin, Cavalcanti, Dante, Averroes

Prochain numéro

(en préparation)

La littérature et l'existence

Parution : septembre 2023