

COLLECTION

« *Philosophie — d'autre part* »

© La Phocide, Strasbourg, 2008  
ISBN 978-2-917694-01-5

Jean-Luc Nancy

Le poids d'une pensée,  
l'approche



éditions de La Phocide

## Préface

Que la pensée soit considérée comme une chose – c'est la première exigence pour qui veut s'instruire de cette réalité si singulière qu'on nomme « pensée ». On la perçoit nuageuse et volatile, suspendue, abstraite comme on aime à dire, car on croit qu'on ne la touche pas.

Et pourtant elle touche, elle. Non seulement une pensée touche : par exemple, entrer dans le mouvement de l'auto-négation de l'être pour aller au néant et de lui au devenir où s'active le mouvement déclenché par la première négation (qui n'est, précisément, que l'auto-négation de l'abstraction), comment cela ne toucherait-il pas ? L'être pauvrement abstrait claque entre les doigts, s'évanouit – rien à toucher là où on croyait sentir le sol même, ou le tronc de l'arbre. Mais ce claquement même donne une secousse, et le néant qui s'ouvre distend l'espace auquel nous touchons de toutes parts. Puis vient le mouvement, l'ébranlement encore incertain mais continu, continu et scandé, par lequel ça *devient*...

On peut prendre des exemples plus abstraits encore, on peut parler des Idées ou du Savoir pur, du transcendantal (dont la sensation propre est un redoutable renversement sur soi qui plie la colonne vertébrale en cercle...), on peut parler de tout ce qu'une habitude guindée nous fait prendre pour des entités incorporelles – ce qu'elles sont *aussi* – en oubliant que chacune de leurs formations et transformations, chacun de leurs emplois et de leurs errances constitue une expérience concrète, éminemment *concrète* : c'est-à-

dire dans laquelle on croît avec la chose même, on épouse sa venue et son allure, sa façon, son accent, sa consistance et sa résistance.

De même qu'on pense avec cerveau et nerfs, bras et mains, ventre et jambes (la preuve la plus simple : ça fatigue !), de même *cela* qu'on pense, le contenu de nos pensées est matériel, physique, tangible, sensible en tous sens, éprouvable et éprouvé – très souvent aussi éprouvant.

Éprouvant car ce qu'on pense – par exemple, « liberté » ou « destin », « homme » ou « dieu », « cause » ou « effet », « monde » ou « vertu » – tout ne cesse de fuir plus loin, plastique, déformable et se déformant dès qu'on l'atteint. La touche seule de l'esprit métamorphose la chose : elle se complique, elle se diffracte, elle inverse son sens, contredit ses attributs. Toujours le mot excède son concept, ou bien l'inverse. Toujours la détermination s'aiguise et s'effile, s'éloigne indéfiniment, cependant que l'amplitude augmente – paradoxalement – et gagne en une imprécision dont le flou n'est lui-même qu'apparent. Car il y a une vérité de la généralité, de la catégorie et de l'essence autant qu'il y en a une du singulier, de l'existant et du *hic, haec, hoc*.

Aussi la consistance pesante de la pensée est-elle inséparable d'une approche sans fin. Son objet, la pensée le touche d'abord : elle ne le pense que pour l'avoir senti, effleuré, même un peu saisi et manié. Mais cela même a déjà repoussé l'objet un peu plus loin : à distance, précisément, de ce qui reste à penser. A distance d'un *donner-à-penser* qui est le propre don de chaque chose du monde et du monde tout entier comme tel.

La pensée est épreuve de cette gravité et de cette fuite. Elle ne « cherche » pas, car elle a déjà atteint son objet : mais elle éprouve son poids et comment il lui échappe. Elle éprouve sa chute vers un centre du monde jusqu'auquel elle doit le suivre pour apprendre à quel point ce centre à son tour se dérobe.

Cela ne se montre que par touches, esquisses, profils dérobés, moules perdus...

## *Le poids d'une pensée*

L'étymologie rapporte la pensée à la pesée.

*Pensare* signifie peser, apprécier, évaluer (et aussi compenser, contre-balancer, remplacer ou échanger). C'est une forme intensive de *pendo* : soupeser, faire ou laisser pendre les plateaux d'une balance, peser, apprécier, payer, et, sur un mode intransitif, pendre, être pesant. La pensée – le *pens*, le *pensement* – vint plus tard.

Les rapports étymologiques ne valent que ce qu'ils valent : ils ne pèsent que le poids bien léger de la contingence des dérivations (sans oublier l'incertitude de leurs conjectures, même si tel n'est pas ici le cas, du moins à ce qu'il semble). Ils sont pourtant aussi une façon de laisser peser ce soupçon – que l'on sait être plus, bien plus qu'un soupçon – selon lequel ça pense à même les langues, sans nous, sans les sujets-roseaux-pensants qui ne viennent au monde, et à eux-mêmes, que portés et pesés par cette pensée-là.

Légèreté et gravité, approximation et certitude, voilà la condition mal balancée de la pensée du sens propre, et du sens propre de « la pensée », et de la propre provenance du sens en général. Qui dira ce qui est propre à la pensée *et* à la pesée, à la pensée *comme* à la pesée, n'étant donc proprement ni l'une, ni l'autre ? Qui peut penser comment l'une et l'autre se font *pendant*, ou de quelle *pente* l'une glisse en l'autre ? Et pourquoi la « pesée », en tant qu'acte ou état matériel, serait-elle le degré propre et premier dont *dépendrait* le degré second de la « pensée », en tant qu'acte

ou état immatériel – dépendance qui n'irait pas elle-même sans quelque perte ou *dépense* de sens de l'un à l'autre mot ? Qui donc aurait pesé, dans quels plateaux, d'un côté la « matérialité » de la pesée, de l'autre l'« immatérialité » de la pensée ? À quelle unité de poids, à quelle loi de pesanteur aurait-on rapporté telle opération ?

Avouons plutôt ce que chacun sait bien : jamais la pensée ne peut saisir la pesée ; elle peut en proposer une mesure, mais elle ne peut elle-même soupeser le poids. Ni la pesée ne peut toucher à la pensée ; elle peut indiquer quelques grammes de muscles et de neurones, mais non enregistrer le saut infini dont ils seraient le lieu, le support ou l'inscription. (Et qu'est-ce qu'un saut, si la pensée est un saut ? quel arrachement à la pesanteur ? quel contre-poids ?) Contre ces fortes évidences, le désir étymologiste serait de nous faire accéder, du moins au titre d'une trace déposée dans la langue, à une propriété pesante de la pensée, et qui serait identiquement propriété pensante de la chose pesante...

Sans doute, nous faisons l'expérience du poids de la pensée. Tantôt la lourdeur, tantôt la gravité d'une « pensée » (« idée », « image », « jugement », « volition », « représentation », etc.) nous affecte d'une pression, d'une inclinaison sensibles, d'une courbure palpable – et même, de l'éclat d'une chute (ne serait-elle que celle de la tête entre les mains). Mais, l'expérience reste limite, comme toute expérience qui mérite son nom. Elle a lieu, mais elle n'a pas lieu comme l'appropriation de ce qu'elle représente : je n'accède pas plus au poids de la pensée, ni à la pensée du poids.

\* \* \*

Ce n'est pas que la co-appropriation intime de la pensée et de la pesée soit une simple figure du discours, ou la rêverie d'un matérialisme vaguement alchimique. Au contraire, cette appropriation est certaine et absolue. L'acte de la pensée *est* une pesée effective : la pesée même du monde, des choses, du *réel* en tant que *sens*.

Il ne peut faire de doute que le *sens* est incorporé (fût-ce comme un « saut ») à la réalité du réel (à sa matière, donc à son poids) – et pas plus n'est-il douteux que le réel *fait* sens (idéalité, donc sans pesanteur). Aucune extravagante supposition des sceptiques ne peut ébranler ce point. Hors de cette appropriation, il ne pourrait pas y avoir *existence*. Or il y en a, et la co-appropriation du sens et du réel est cela même en quoi l'existence se précède toujours elle-même, en tant qu'elle-même, c'est-à-dire en tant qu'elle est sans essence – en tant qu'elle *est* le sans-essence.

Absolument indubitable, ce point de l'appropriation mutuelle et archi-originale de la pesée et de la pensée (c'est véritablement la création du monde) forme aussi bien, identiquement, le point absolu d'inappropriabilité : nous n'avons pas accès au poids du sens, pas plus (par conséquent) qu'au sens du poids.

Et c'est de ne pas avoir cet accès qui nous fait pensants, aussi bien que pesants, et qui accorde en nous, en tant que nous-mêmes, ce discord du poids et de la pensée, qui fait tout le poids d'une pensée.

(Cela ne veut pas dire qu'un tel accès serait disponible pour d'autres êtres : la co-appropriation de la pesée et de la pensée, de même qu'elle ne s'obtient dans l'étymologie que par une bascule métaphorique qui se précède toujours elle-même, est par elle-même et définitivement sans accès ; ses termes la définissent ainsi, tout autant qu'ils lui prescrivent d'occuper son lieu-sansaccès.)

\* \* \*

Aussi n'y a-t-il pas d'espace ni de temps purs. (La relativité générale plie l'un et l'autre selon les masses.) Il y a seulement des lieux, qui sont à la fois places et extensions des corps. Les corps sont pesants. Le poids d'un corps localisé est la vraie condition sensible pure *a priori* de l'exercice de la raison : une esthétique transcendantale de la pesanteur.



Dans cette esthétique transcendantale, le concept de « forme » *a priori* de la sensibilité devient insuffisant. La pesanteur n'est pas simplement une « forme » : avec elle est donnée la « matière », la matérialité même de la raison. Avec elle est donné ce grain dur, cette pointe aiguë de minerai dense qu'une pensée appuie, presse pesamment dans la tête et dans le ventre, par tout le corps, avec la force d'une chute ou d'une déchirure. Cette pesée ordonne *a priori* toute la « logique » d'une raison dont le principe et la fin sont dans l'expérience de cette pesée sur le fond, chargeant le fond jusqu'à le creuser, le fissurer, disjoignant les membrures et les substances du fondement, le mettant hors de soi.

Mais « hors de soi » n'est pas non plus une autre espèce de régime ou de système « pur ». La pesée n'est pas le pur hors-de-soi, elle est un exil, une errance, une oscillation de fléau *de soi à soi*. La pensée pèse par où la raison, étant *à soi*, s'écarte *de soi* et s'en écarte de tout l'écart de ce *à*. Or cet écart, l'écart de l'être-à-soi d'une existence dont l'exister signifie précisément cet être-à – un *à* de l'être même, le *à* d'un envoi, d'un renvoi, d'un jet, d'un projet, d'un rejet, le *à* d'un avenir, d'une attente, d'une attention, d'un appel –, cet écart n'est rien d'autre que *le sens*, absolument.

La pensée pèse exactement le poids du sens. C'est le poids d'une extrémité appuyée avec une force irrésistible au lieu d'un possible jaillissement de sens (c'est-à-dire en tout lieu), y produisant à la fois éclatement et tassement, concentration et explosion, douleur et joie, sens et absentement du sens.

Par ce *pointu* absolu qui est la propriété première et dernière d'une pensée – angle, pique, style, griffe –, il nous est chaque fois enseigné qu'il n'y a pas de sens à vouloir totaliser le sens (fût-ce d'une petite et brève totalisation), à vouloir régler sur un savoir achevé l'événement d'une existence qui n'existe précisément que dans la disjonction de l'être-à, dans la secousse non reliée, dans le heurté de ses événements. Le sens fait événement, il ne fait pas finition. Ou bien : sa finition elle-même est sans fin.

Le lieu, le *hic et nunc* pesant, pointu, ne peut pas être délogé, délocalisé dans un éther de « sens plein » (de sens sensé...). Mais le lieu fait le sens en restant le lieu, pesant et pointu – appuyé et percé. Le sens a toujours le sens du non-achevé, du non-fini, de l'encore-à-venir, et en général de l'à.

Il n'a pas la signification d'une réponse, et pas même celle d'une question : en ce sens, il n'a pas de sens. Mais c'est l'événement d'une ouverture. Il n'apporte pas un salut, mais il salue (il appelle) l'à-venir et le sans-fin. Il ne rassemble pas la communauté, il ne mêle pas l'intimité, il expose sans relâche une commune extériorité, un espacement, une comparution d'étrangers. (C'est pourquoi il n'y a pas de lieu principal ou final, pas de capitale, pas de Rome, d'Athènes, de Mecque ni de Jérusalem. Il y a l'écart des lieux, qui fait le lieu, et le poids de chaque lieu, de chaque point de chute ou de rencontre.)

\* \* \*

Le poids d'une pensée, son poids local, pointu, écarté, divers, dessaisi, ouvert, c'est aussi bien ce qu'en un autre lexique on appelle la *finitude*.

La finitude n'est pas la privation de l'infini, au sens où l'infini lui-même serait l'assomption et la résorption sans reste du sens en tant que rapport à soi : l'assomption et la résorption du à, de l'écart et du *pas*, du pas-encore et de l'encore-à-venir, l'assomption et la réduction de l'ouverture « à », de la venue de l'autre à soi, en soi, en guise de « soi », l'assomption et l'absorption de la naissance et de la mort, et l'existence enfin transfigurée en une pure essence. Cela – ce « bon infini » hégélien – suppose en effet l'opération de nier sa propre négation (de nier la limite, l'écart, l'altérité, l'ouvert), c'est-à-dire de nier la *finité* en son concept classique. Selon ce concept, le fini a pour essence et pour destination cette négation de soi : le manque et la relativité sont par principe

indexés sur l'accomplissement dans la plénitude et dans l'absoluité, sur la finition infinie.

Mais la finitude en son concept moderne – en son concept *nôtre*, à faire nôtre, à nous approprier, et donc encore *à* venir – forme tout au contraire *l'absoluité du fini*. Celui-ci ne constitue plus la négation de l'infini, et que l'infini doit nier. Il forme bien plutôt ce mode de la finition (de l'achèvement, du sens) qui ne *finit* pas, qui n'achève pas, qui ne totalise pas et qui, en ce sens précis, n'« infinitise » pas. Mais qui se tient dans la disponibilité du singulier, du non-totalisable, du non-achevé, de l'ouvert, ou bien des totalités granuleuses, fractales, dispersées, et dans la nécessité de la contingence, dans la rigueur de l'errance, et dans l'exposition de cet être-exposé qu'on nomme « l'existence ». *À la fin des fins*, c'est tout de même d'elle qu'il s'agit.

Ainsi, dans la finitude, une pensée n'achève pas le sens (de ce) qu'elle pense, et laisse donc à cet « objet » – à la *chose* même – le *poids* qui l'entraîne à l'écart du sens accompli, du sens présentifié et signifié. Le poids de la pensée est alors ce poids de la chose en tant qu'elle pèse *hors* de la pensée, en tant qu'elle crève et déborde cette pensée qu'elle est, mais qu'elle ne peut être qu'en étant ouverte *à* la chose, et à sa pesanteur. L'« ouverture » ne charrie pas ici ces valeurs douteuses de dynamisme et de générosité qu'y attache une molle convention moderne. L'être-ouvert n'est rien d'autre que l'être-fini, et l'« ouvert », identique en cela à la *clôture* du fini, n'est rien d'autre que l'*à*, la pesanteur de l'*à* par où le sens, pour être sens, excède et s'excède.

On a dit, mot d'ordre pour toute la pensée moderne : « aller aux choses mêmes ! » Mais dans ce « aux », il faut discerner toute la pesanteur nécessaire, toute la lourde tombée de pensée nécessaire pour faire peser dans le sens ce qui excède le sens, ce qui l'ouvre *à* la chose *à* laquelle il s'agit de donner, c'est-à-dire en vérité de laisser donner, de laisser délivrer son sens : ce qui fait le sens par excès sur tout sens. L'existence du moindre caillou déborde déjà ; si léger soit-il, il pèse déjà tout ce poids de trop.

\* \* \*

Des habitudes que l'on prétend « cartésiennes » (en vérité, du gâtisme idéologique) font croire que les idées doivent être « claires », étant entendu par là que la « clarté » serait quelque chose de l'ordre de la transparence pure, voire du vide. Mais qui désire une pensée vide ?

Le sens a besoin d'une épaisseur, d'une densité, d'une masse, et donc d'une opacité, d'une obscurité par lesquelles il donne prise, il se laisse toucher *comme sens* précisément là où il s'absente comme discours. Or ce *là* est un point matériel, un point pesant : la chair d'une lèvre, la pointe d'une plume ou d'un style, toute écriture en tant qu'elle trace le bord et le débord du langage. C'est le point où toute écriture *s'excrit*, se dépose hors du sens qu'elle inscrit, dans les choses dont ce sens est censé former l'inscription. Et cette *excription* est la vérité dernière de l'inscription. Absenté en tant que discours, le sens vient en présence au sein de cette absence, comme une concrétion, un épaississement, une ossification, une induration du sens lui-même. Comme un alourdissement, un apesantissement, un poids soudain, déséquilibrant, de la pensée. Qui ne voudrait d'une pensée qui fasse obstacle à sa traversée, qui ne se laisse pas perforer ? Qui ne voudrait d'un sens impénétrable, d'un sens qui fasse consistance, et résistance ? Car c'est la communication de cette résistance qui me fait moi-même « doué de sens » – y compris là où cette communication représente la non-communication d'un « sens » (la non-délivrance d'un message).

\* \* \*

La « finitude » ne nomme rien d'autre que le sens de l'existence en tant qu'il *existe* lui-même effectivement, en tant qu'il est donné à même l'existant singulier, à même l'« ouvert » de cet existant, et qu'il n'est pas sa subsomption sous une essence. C'est l'existence du sens plutôt que le sens de l'existence.

L'existence n'a pas de sens, au sens d'une propriété assignable, déterminable et énonçable dans la langue des significations. Mais le sens *existe*, ou encore : l'existence est elle-même le sens, elle est la signifiance absolue (la signifiance de l'*être*) par cela même et *en* cela même qu'elle existe. C'est pourquoi il y a du sens (il y a *le* sens) même à l'existence d'un enfant qui ne vit qu'un jour. Plutôt que de répéter le proverbe qui dit : « dès qu'un enfant est né, il est assez vieux pour mourir », il vaut mieux en donner le sens véritable : dès qu'une existence vient au monde, elle est en charge de tout le sens, de l'absolu du sens.

En existant, l'existence se présuppose et s'appelle infiniment en tant que le sens – le sens tout entier et absolument. Mais identiquement, en existant, l'existence nie qu'elle ait le sens comme une propriété : puisqu'elle *est*. Elle a donc à s'approprier cette inappropriabilité du sens qu'elle *est*. C'est ce qu'en d'autres termes, pas très heureux, on a cherché à nommer l'être-en-manque, ou l'être-en-dette, voire l'être-coupable de l'existant. L'existence *est* l'appropriation de l'inappropriable.

*Le poids d'une pensée*, c'est très exactement l'inappropriabilité de l'appropriation, ou l'impropriété du propre (propre au propre lui-même, absolument).

\* \* \*

Le lexique de la finitude est devenu récemment d'usage courant. On parle désormais dans les magazines ou à la télévision de notre monde comme d'un monde « fini », de notre histoire comme d'une histoire « finie ». On entend par là que l'humanité paraît toucher à des limites, et devoir désormais se penser et se gérer sous la contrainte de ces limites. De l'espace antique et pro-occidental d'un « monde clos » sur ses repères et dans son ordonnance, on était passé à l'« univers infini » d'une expansion exponentielle de l'humanité, de son histoire, de son savoir, de sa puissance : dans

l'un et dans l'autre cas, bien que ce fût de manières différentes, le Sens était assuré de sa Finition. Désormais, au contraire, on s'entendrait à la certitude modeste, autant que possible sans amertume, d'être rivé à l'espace limité de notre petite circonscription, où nulle Finition ne saurait avoir lieu.

Cette pensée se veut « positive », elle veut approuver cette humaine, trop humaine condition, elle veut l'assumer et elle se reconforte avant tout de l'idée que toute complétude du sens recèle une menace dogmatique et totalitaire. Mais elle reste précisément une pensée du négatif de l'incomplétude, une pensée du manque, de la relativité et de la faiblesse. C'est du reste ce qui rend fragile et douteux tout le lexique de la finitude : le *fini* reste obstinément le nom du non-infini, c'est-à-dire du *mal-fini* et du *pas-fini* au sens de l'inaccompli, de l'avorté, du raté, de la signification manquée ou tronquée.

Cette pensée manque ainsi son propre poids : le poids de ce qui s'accomplit dans l'inaccomplissement, le poids de ce qui dessoude et descelle le fond, précipitant les choses plus loin, et plus dispersées, que tout fond des choses. Les précipitant dans l'existence, du haut de l'existence même, et d'une chute qui défonce le sol. Laisant l'existence résister – s'efforçant de la laisser, s'efforçant vers un *laisser*, vers un laisser-tomber et vers un laisser-peser que la pensée entrevoit, soupèse, comme le sens le plus propre, mais propre à la condition de rester inappropriable, et de rester inapproprié *dans* son appropriation. De faire événement et disruption tout en s'inscrivant au registre du sens. D'*excrire* cette inscription – et que l'excription soit l'être-inscrit, ou plutôt l'être-inscrivant véritable de l'inscription elle-même. De faire *poids* au sein de la pensée et malgré la pensée : d'être le sein, le ventre, l'entraille de la pensée. Charge de sens en excès du sens même.

Le poids du sens, son excès sur toute appropriabilité « sensée », ce basculement, ce défoncement – larmes et joie, tremblement, impatience et laisser-venir de l'existence –, cela ne sombre pas dans l'abîme. L'abîme n'est qu'une version de l'infini dans sa négation de la négation finie, « un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit », mais un soleil. Or il s'agit de ce sens qui ne domine ni n'éclaire comme un soleil, qui ne monte pas au zénith, ni ne descend au nadir, mais qui pèse en tant qu'il se pose et s'enfonce, et se tasse même, ici-maintenant chaque fois existant, ici-maintenant singulier, et toujours à nouveau singulier, pluriellement, absolument, impossible à résorber autant qu'à achever.

Cela veut dire que le sens inappropriable se présente en autant de figures qu'il y a d'existences (mais non selon l'outre-figure solaire, circulaire, sacrificielle). C'est de cette figuration que voudraient s'entretenir les textes recueillis ici. Ils disent tous l'appropriation de l'inappropriable dans des figures, ou dans une figurabilité à la fois générale et éclatée. Mais ce qu'ils disent – ce qu'ils auraient voulu dire – ne se passe pas dans l'ordre de la « figuration » qui « représente » quelque chose, c'est-à-dire qui *vaut pour* autre chose que la figure elle-même, et pour une « autre chose » que la figure *reproduit*, ou dont elle reproduit quelque trait essentiel.

Non : il s'agit des figures que fait le sens inappropriable en tant qu'il s'approprie. L'inappropriable n'est pas représenté : il se présente, il présente l'absentement qui se fait dans la venue en présence. On trouvera ici – c'est un exemple et c'est plus qu'un exemple (ce livre aimerait être tout entier un livre d'images) – la photographie de quelqu'un. Cette image ne vaut pas comme le représentant de la personne réelle qui fut photographiée. Ni comme son portrait, fait à sa ressemblance. Mais cette image vaut en tant que l'image qu'elle est, en tant que cette configuration et cet événement. Elle vaut comme ce quelqu'un dans *cette* photographie, avec *cette* pose – avec ce poids, avec cette pensée : mais ce que montrent ces démonstratifs, elle s'épuise à le montrer, et

pourtant elle le laisse inappropriable, fragment, fracture, objet fractal de sens, définitivement plus lourd ou plus léger que tout ce qu'on en saisira.

\* \* \*

Ce que l'on veut entendre par *figure*, ici, ce serait une exposition (ou l'essai d'un *art*) de l'inappropriable pesanteur du sens. Une image, une écriture, un geste pour laisser peser, appuyer les traits lourds ou légers d'une présence en train de venir, et n'en finissant pas.

Une figure, ce serait à ce compte tout le poids d'une pensée : sa manière, non de « penser » le sens (d'en élaborer la signification), mais de le laisser peser, tel qu'il arrive, tel qu'il passe, lourd ou léger, et toujours à la fois lourd et léger. Nous autres, qui nous répétons que nous venons si tard, tellement à la *fin*, nous laisserons-nous pour finir présenter cette toujours nouvelle gravité ? Nous laisserons-nous simplement – difficilement et sereinement – exister ?

La simplicité de l'existence : son agitation, son inquiétude, sa peine et sa joie, son épaisseur, sa densité, sa chose étendue, son temps secoué, disjoncté, son indiscipline, son bafouillage, son inconscience viscérale et sa lucidité non moins chevillée au corps...

\* \* \*

Voici l'extrémité d'une époque, qui fut celle de la représentation d'un sens. Elle fait place à la pesée de ces figures innombrables que sont les lieux, les corps, les choses, les éclats de sens – que *nous* sommes.

Nous ne dirons pas que nous avons « enfin » trouvé le sens. Surtout pas : nous avons trop épuisé tous les schèmes du progrès



et du dévoilement croissant de la vérité. En ce sens, l'Histoire est en effet finie, et la « finitude » entame une autre histoire.

Nous dirons plutôt que les conditions du sens sont toujours les mêmes (cependant, on verra que ce n'est pas une proposition anti-historique) : toujours tissées dans son opacité, dans sa consistance et dans sa résistance aux percées de l'« esprit ». Toujours la *psyché* vaut d'abord par son *étendue*, partes extra partes, et par l'obscurité où elle demeure vis-à-vis d'elle-même quant à cette extériorité-en-soi, ou quant à cet à-soi qui la constitue.

(« La psyché est étendue, n'en sait rien » : c'est le grand mot de Freud.)

Les conditions du sens sont toujours les mêmes, et si nous voulons nous représenter ce que fut l'accès au sens des hommes d'un monde qui nous semble avoir baigné dans l'évidence sensée (le monde chrétien, ou grec, ou juif, ou Nambikwara, ou zen, etc.), nous devons surtout penser que cette « évidence » n'est que l'interprétation que *nous* nous donnons de ce qui fut aussi bien leur opacité. Jamais un chrétien, un grec, un juif, un Nambikwara, un bouddhiste n'ont accédé au royaume du sens dans une procession ou dans une ascension de certitudes lumineuses. Jamais non plus un Platon, ni un Descartes. Toujours au contraire le sens se fit reconnaître à sa consistance opiniâtre, à sa résistance aux asservissements de l'intelligence, à son apodicticité opaque. Mais – voici l'histoire – ses figures se transforment, par exemple de « juif » en « grec » et de « grec » en « arabe » et d'« arabe » en « chrétien » – et cette transformation elle-même, cette torsion et cette multiplication incessante des figures, des expositions du sens, sont une part, et non la moindre, de son opacité et de sa résistance.

C'est aussi pourquoi les figures ne sont pas des figurations successives du même sens identique – comme le sont les figures-moments du processus hégélien : elles sont l'éclatement de l'identité exposée du sens, et la dispersion de son « sens ».

Notre temps est le temps qui expose en quelque sorte l'exposition elle-même : le temps pour qui toutes les figures identifiables sont devenues inconsistantes (les dieux, les *logoi*, les sages, les savoirs), et qui s'efforce donc vers (ou qui s'abandonne à) la venue d'une figure de l'indéfinissable, d'une figure de l'opacité et de la consistance résistante *comme telles*. Ainsi, « l'homme » devient opaque à lui-même, il s'épaissit et s'alourdit du poids d'une pensée excessive de son humanité : huit milliards de corps dans un tourbillon écotechnique qui n'a plus d'autre fin que l'infini d'un sens inappropriable.

Comment faire *voir* que le sens s'expose impénétrable, et nous expose à cette compacité ? Quelle figure ? Par définition – par absence de la finition –, il n'y en aura pas qu'une. En droit, toute figure est déjà une telle exposition. C'est pourquoi l'« art » ne peut plus nous suffire, si l'« art » signifie une élection de figures choisies, relevées, sublimes, exquises. Car il s'agit au contraire de ceci, que le sens n'a pas d'élus, pas de privilégiés, de héros ni de saints, et que c'est au contraire une formidable densité du *sort commun* qui est portée au jour, à notre jour, tout le poids d'une communauté d'égalité qui ne vient pas d'une mesure, mais de l'incommensurable opacité du sens qui est le sens de tous et de chacun (et de personne). Il nous faut un art – si c'est un « art » – de l'épaisseur, de la pesanteur. Il nous faut des figures qui pèsent sur le fond plutôt qu'elles ne se détachent de lui. Qui le défoncent et qui l'exposent. Il nous faut une pensée comme une masse en porte-à-faux, la chute et la création d'un monde.

## *Vox clamans in deserto*

*(Au début de la scène, un chien aboie au loin, seul dans le silence.  
Une vache mugit. Le chien aboiera encore deux ou trois fois pendant la scène.  
Un autre animal, un âne par exemple, traversera peut-être l'espace de la représentation.  
C'est un espace nu, clair et sonore.)*

*(Deux personnages apparaissent. Ils ont des voix très contrastées,  
toutes deux masculines, mais l'une grave et sombre, l'autre légère, fragile, un peu  
enrouée.)*

– J'ai cru entendre une voix, c'est pourquoi je suis venu de ce côté. Était-ce la vôtre ?

– Je ne sais pas. Cela se peut, car il me semble que j'ai parlé tout seul. Mais il y a aussi un chien qui a aboyé. C'est peut-être sa voix que vous avez entendue ?

– Comment aurai-je pu confondre !

– Pourquoi pas ? Les appels des chiens, et ceux d'autres animaux, ne sont pas seulement des bruits. Chacun a sa voix, qu'on peut reconnaître.

– Voulez-vous dire que c'est pour eux une façon de parler ?

– Pas du tout ! Il s'agit de tout autre chose. La voix n'a rien à faire avec la parole. Il n'y a certes pas de parole sans voix, mais il y a de la voix sans parole. Chez les animaux, mais aussi chez nous.

Il y a de la voix avant la parole. Ainsi, puisque je vous connais, je reconnais votre voix avant de distinguer les paroles que vous prononcez, lorsque vous arrivez vers moi.

– Bien sûr, la voix, c'est la face sonore de la parole, tandis que le discours, ou le sens, forme sa face spirituelle.

– On trouverait presque cette façon de présenter les choses chez Saussure, s'il parlait vraiment de la voix, ce qui n'est pas le cas. On trouverait presque cela dans sa distinction des éléments constitutifs de la parole. Mais remarquez que cela le conduit à exclure la phonation, ou la vocalité, de l'étude de la langue, et même, au fond, de l'étude du langage. Il disait

*(on entend la voix de Saussure, prononçant son cours à Genève)*

« les organes vocaux sont aussi extérieurs à la langue que les appareils électriques qui servent à transcrire l'alphabet Morse sont étrangers à cet alphabet ; et la phonation, c'est-à-dire l'exécution des images acoustiques, n'affecte en rien le système lui-même. »

– N'êtes-vous content de cette analyse ?

– Non, je ne le suis pas, et du reste je suis persuadé que Saussure lui-même ne pouvait pas l'être jusqu'au bout. Il était trop attentif, malgré tout, à l'unité indissociable de ce qu'il appelait la « substance matérielle des mots » et de ce qu'il désignait comme le « système de signes ».

– Voulez vous dire que la voix fait partie de la langue ?

– Elle ne fait certes pas partie de la langue, au sens de Saussure, pas plus qu'elle n'appartient proprement à la parole : car précisément il ne faut pas la confondre avec la « phonation » (quel vilain mot !), qui n'est qu'une « exécution », comme le dit Saussure. La voix n'est pas une exécution, elle est autre chose, elle vient avant la distinction entre une langue disponible et une parole exécutrice...

– Avant le langage tout entier, par conséquent !

– Si vous voulez, au sens strict des mots, sans doute. Mais justement, ce que je voudrais vous faire entendre – et ce dont je suis certain que Saussure était près de l’entendre –, c’est que la voix, qui est autre chose que la phonation, appartient au langage par le fait même de lui être antérieure, et en quelque sorte extérieure. Elle est comme une précession intime du langage, étrangère pourtant au langage lui-même.

– Je le veux bien. Mais enfin, dites-moi ce que c’est que cette précession intimement étrangère.

– Je vous le dirai, si vous m’écoutez, moi et quelques autres. Celui-ci, par exemple, entendez-vous ?

*(Paul Valéry s’avance. Il parle à voix très basse, il marmonne presque. On finit par distinguer des mots.)*

« voix, état élevé, tonique, tendu, fait uniquement d’énergie pure, libre, à haute puissance, ductile... l’essentiel ici est le fluide même ... la voix – évolution d’une énergie libre... »

– J’entends bien, mais je ne suis pas certain de comprendre. Pourquoi me faites-vous écouter ce personnage, au lieu de vous expliquer vous-même ?

– C’est qu’il vous faut entendre la voix de chacun. Ce n’est pas la même. Chacun s’explique autrement, avec sa voix propre. Ignorez-vous que les empreintes vocales sont plus singulières, plus impossibles à confondre que les empreintes digitales, qui sont pourtant déjà si particulières à chacun ?

*(Mettant un masque à la ressemblance de Roland Barthes, il prononce)*

« La voix humaine est en effet le lieu privilégié (eidétique) de la différence... »

– Il ne suffit pas de vous faire un discours sur la voix. Il faut encore savoir avec quelle voix le prononcer. Quelle voix parlera de la voix ? Tenez, écoutez celle-ci.

*(Entre Jean-Jacques Rousseau, qui déclare)*

« L'homme a trois sortes de voix, savoir, la voix parlante ou articulée, la voix chantante ou mélodieuse, et la voix pathétique ou accentuée, qui sert de langage aux passions. »

– Si je comprends bien ce qu'il vient de dire, et ce que vous disiez auparavant, non seulement chacun a sa voix propre, mais il y a plusieurs voix possibles pour chacun. Cependant, la voix elle-même, la vocalité de la voix, si vous voulez, ou son essence de voix, ce sera ce qui ne se confond avec aucune de ces voix. Ce sera ce qui ne parle ni ne chante ni ne donne le ton d'une passion, tout en étant capable de jouer ces trois rôles, et tout en étant apte à devenir aussi bien votre voix que la mienne, celle de ce personnage aussi bien que celle d'un autre. Mais je vous le demande encore : qu'est-ce donc que cette chose-là ?

– C'est la voix même – et il n'est pas évident qu'elle soit une seule chose. C'est la voix qu'on ne peut pas dire parce qu'elle est une précession de la parole, une parole infante qui se fait entendre en-deçà de tout parler, jusque dans le parler lui-même : car si elle est infiniment plus archaïque que lui, en revanche il n'y a pas de parole qui ne se fasse entendre par une voix.

– Si bien que la voix, dans son archaïsme, serait en même temps la véritable actualité de la parole, qui est elle-même l'être en acte de la langue...

– Ce n'est pas la voix qui est l'actualité de la parole, c'est toujours seulement une voix, la vôtre ou la mienne, parlante ou chantante, chaque fois une autre. Elle est toujours partagée, elle est en un sens le partage lui-même. Une voix commence là où commence le retranchement d'un être singulier. Plus tard, avec sa parole, il

refera des liens avec le monde, il donnera du sens à son propre re-tranchement. Mais d'abord, avec sa voix, il clame un pur écartement, et cela ne fait pas de sens.

– Toute voix clame dans le désert, comme celle du prophète. D'ailleurs, c'est dans le désert de l'existence délaissée, en proie au manque et à l'absence, que la voix se fait tout d'abord entendre. Écoutez donc ce que dit une femme, une mère.

*(Projeté sur écran, le visage de Julia Kristeva dit ces phrases)*

« la voix répond au sein manquant, ou bien se déclenche au fur et à mesure que l'accès du sommeil semble remplir de vides la tension et l'attention de l'éveil. Les cordes vocales se tendent et vibrent pour remplir le vide de la bouche et du tube digestif (réponse à la faim) et les défaillances du système nerveux à l'approche du sommeil... la voix prendra la relève du vide... La contraction musculaire, gastrique et sphinctérienne, rejette, parfois en même temps, l'air, la nourriture et les déchets. La voix jaillit de ce rejet d'air et de matière nutritive ou excrémentielle ; les premières émissions sonores, pour être vocales, n'ont pas seulement leur origine dans la glotte, elles sont la marque audible d'un phénomène complexe de contraction musculaire et vagosympathique qui est un rejet impliquant l'ensemble du corps. »

– Je ne réfuterai pas ce que vous venez de nous faire entendre. Je ne contesterai pas cette voix...

– Croyez-vous qu'une voix puisse jamais être contestable ? J'aimerais au contraire vous proposer cette thèse, que la voix, ou plutôt le partage infini des voix, forme le lieu ou l'élément de l'affirmation indéfiniment multipliée, et qu'il n'y a pas de négation. Il n'y a pas de dialectique des voix, il n'y en a que du langage, et dans le langage.

– Pourtant, cet espace des voix n'est pas plein, ni unifié...

– En effet, il ne l'est pas. Il n'est fait que de l'espacement ou de l'écartement des voix. Chacune différente, et chacune constituée

par un écart, par une ouverture, tube, tuyau, larynx, gorge et bouche traversés de ce rien, de cette émission, de cette expulsion de voix. La voix crie au désert parce qu'elle est d'abord elle-même ce désert déployé au milieu du corps, en-deçà des mots. Ce serait ça, son affirmation – et non pas la contrepartie d'une négation. Un désert, chaque fois, chaque voix, un désert singulier.

– Vous avez sans doute raison. Mais je voulais dire que sans réfuter cette voix du rejet, on pourrait proposer une tout autre manière d'entendre ce qui jaillit dans les cris de la petite enfance. C'est-à-dire aussi une tout autre manière de comprendre la *vox in deserto* : *vox clamans* plutôt que *vox clamantis*. La voix ne répondrait pas au vide, comme le disait cette personne, mais elle exposerait le vide, elle le tournerait vers le dehors. La voix serait moins le rejet que le jet d'un vide infini ouvert au cœur de l'être singulier, de cet être abandonné. Ce qu'elle exposerait ainsi, dans une espèce de manière d'offrir l'abîme, ce ne serait pas un manque. Mais ce serait ce défaut de plénitude ou de présence qui n'est pas un défaut, parce qu'il est la constitution la plus propre de l'existence, ce qui la fait ouverte, d'avance et pour toujours ouverte, hors d'elle-même. Dans la voix, il y aurait ceci : que cet existant n'est pas un sujet, mais qu'il est une existence ouverte et traversée par ce jet, une existence elle-même jetée au monde. Ma voix est avant tout ce qui me jette au monde. Si vous voulez bien prendre mes mots avec une certaine légèreté, je dirais qu'il y a dans la voix quelque chose d'irrévocablement extatique.

– Pensez-vous au chant ?

– Bien sûr ! comment n'y penserais-je pas ? Notez bien que je ne vous parle pas de pâmoisons lyriques. Mais celui qui chante – et celui qui l'écoute chanter – sont le plus sûrement, le plus simplement mais aussi le plus vertigineusement hors d'eux-mêmes. Écoutez.

*(Il met en marche un magnétophone. On entend les vocalises de la Reine de la Nuit, puis la scène de la folie du roi dans « Nabucco ».)*



– Celle ou celui qui chante, le temps de son chant, ce n'est pas un sujet.

– Mais pourquoi répétez-vous qu'il n'y a pas de sujet dans la voix ? Il faut bien un sujet de la voix, et même, si je vous ai compris, il faut un sujet pour chaque voix singulière. Je dirais au contraire que la voix est la marque irréfutable de la présence d'un sujet. C'est son empreinte, comme vous disiez. Et c'est bien ainsi qu'il faut comprendre que l'on parle de la voix d'un écrivain : son style, sa marque propre, inimitable.

– Je vous accorde cette empreinte, ou cette signature indélébile de la voix. Mais il s'agit de savoir, avant l'impression de l'empreinte, dans le tracement, dans l'ouverture et dans l'émission de la voix, ce qui est le plus proprement vocal. Or cela ne relève pas du sujet. Car le sujet, c'est un être capable d'avoir en soi et de supporter sa propre contradiction...

– Je reconnais la voix de Hegel !...

– C'est vrai. Je pensais bien, du reste, que vous alliez la reconnaître. Cependant, Hegel a plus d'une voix – comme quelques-uns parmi les plus grands...

– Une grande voix, ce serait toujours plus d'une voix ? Serait-ce donc pour cette raison qu'ils écrivent si souvent des dialogues, comme Platon, Aristote, Galilée, Descartes, Heidegger ?

– Peut-être. Mais, dialogue ou pas, il y a de la polyphonie au sein de toute voix. Car la voix n'est pas une chose, c'est la façon dont quelque chose – quelqu'un – s'écarte de soi-même et laisse résonner cet écart. La voix ne sort pas seulement d'une ouverture, elle est ouverte en elle-même, sur elle-même. La voix donne sur de la voix en elle. Une voix s'offre d'un seul coup comme une pluralité de portées vocales...

– Pardonnez-moi, j'aimerais qu'on revienne à Hegel. Vous l'avez oublié.

– C'est vrai, je l'avais oublié. Mais en fait, nous sommes mieux à même d'entendre une de ses autres voix. Précisément, celle avec laquelle il parle de la voix. Car la voix, pour Hegel, est d'avant le sujet. Elle le précède, ce qui veut dire, bien entendu, qu'elle a à faire à lui – et je vous accorderai, si vous me passez ce mot, qu'elle lui fraye la voie. Mais elle n'est pas la voix du sujet.

– Si je vous suis bien, il faudrait dire au contraire que c'est la voix du sujet – justement parce que c'est elle qui lui fraye la voie –, mais qu'il n'y a pas de sujet de la voix. Mais je ne sais pas encore pourquoi c'est ainsi. Vous ne m'avez pas fait entendre les deux voix de Hegel.

– La première, c'est la voix du sujet. Elle prononce, sur ce ton imperturbable que vous avez reconnu, que l'être et la vérité consistent à supporter en soi sa propre contradiction. Le sujet est ainsi celui dont le rapport à soi passe par sa propre négation, et c'est ce qui lui confère l'unité infinie d'une inépuisable présence à soi – jusque dans son absence, c'est-à-dire, pour ce qui nous occupe, jusque dans son silence. Avec la voix, il ne s'agit pas d'un silence qui ferait du sens, et ce n'est pas une absence de sujet qui se fait entendre. Je l'ai dit, c'est une affirmation, ce n'est pas une négation. La voix n'est pas une contradiction supportée, c'est-à-dire à la fois posée et déposée, surmontée. Elle est à l'écart de la contradiction aussi bien que de l'unité. C'est alors qu'il faut entendre l'autre voix de Hegel, l'autre ton qu'il prend pour parler de la voix. Écoutez.

*(Hegel parlant avec Schelling et Hölderlin, qui prononcent eux aussi certaines des phrases qui suivent, sans que cela fasse une véritable conversation.)*

« La voix commence avec le son. Le son est un *état de tremblement*, c'est-à-dire un acte d'oscillation entre la consistance d'un corps et la négation de sa cohésion. C'est comme un mouvement dialectique qui ne parviendrait pas à s'accomplir, et qui en resterait au battement... Dans le tremblement sonore d'un corps inanimé il y a déjà de l'âme, une espèce d'appétit mécanique à l'âme... Mais la voix s'élève proprement d'abord dans l'animal... Elle est son acte de trembler librement en lui-même... Dans ce tremblement, il y a son âme, c'est-à-

dire qu'il y a cette effectivité de l'idéalité qui fait une *existence* déterminée... L'identité de l'existant – c'est-à-dire la présence concrète de l'Idée même – commence toujours dans le tremblement. Ainsi, l'enfant dans le sein de sa mère, cet enfant qui n'est pas autonome et n'est pas un sujet, est traversé d'un tremblement par le partage originnaire de la substance maternelle... Ce n'est pas une voix audible, pourtant, cela doit faire un bruit dans les entrailles de la mère. C'est la vocalise bredouillée de l'accès à l'être... L'âme est l'existence singulière qui tremble en se présentant, dont le tremblement est la présentation... C'est le sujet *singulier*, c'est-à-dire que ce n'est pas l'unité infinie de la subjectivité, ce n'en est que la singularité... Cette âme singulière se donne forme ou figure, c'est là son œuvre d'art... l'œuvre d'art du tremblement... Et lorsqu'il s'agit de l'homme, cette œuvre d'art est la *physionomie* humaine, avec la station droite, la main, la bouche, la voix, le rire, le soupir, les larmes... et quelque chose baigne tout cela, c'est un ton spirituel qui révèle immédiatement le corps en tant qu'extériorité d'une nature supérieure. Ce ton est une modification légère, indéterminée, indicible : il n'est qu'un signe indéterminé et imparfait pour l'universel de l'Idée qui se présente ici. Ce ton n'est pas le langage. Il lui fraye la voie, peut-être. Il est cette modification indicible, cette modulation de l'âme qui tremble, qui pleure et qui soupire, et qui rit aussi... L'esprit qui tremble en se manifestant, sans encore s'être approprié sa propre substance spirituelle... »

(Les trois personnages s'éloignent. On entend chanter très doucement le début du lied de Schubert, « Gretchen am Spinnrade ».)

« Meine Ruhe ist hin, mein Herz ist schwer, Ich finde, Ich finde sie nimmer... »

– Je suis saisi, je vous l'avoue. Mais votre Hegel n'était pas seul, ils étaient trois à parler.

– En effet. Mais c'était lui, pourtant, je vous assure, c'était lui, ou la voix d'une époque...

– Ai-je bien compris, si je dis que cette modification dont ils parlaient, cette modulation spirituelle répandue sur tout le corps, ce serait en somme la voix de la voix, ce serait le son ou le ton dans lequel résonne proprement ce qui par ailleurs tremble dans la

gorge ouverte ? Ce ton ou ce son général – celui de l'homme, celui d'un animal, de tel homme ou de tel animal, le son général à chaque fois de la différence singulière qui vibre – donnerait le ton de la voix, et réciproquement, la voix ferait entendre le tremblement particulier de ce ton... Chacune serait la voix de l'autre : la voix qui n'est pas une voix, qui est le ton de l'âme répandu sur le corps, lui donnant l'existence par son épanchement, et la voix qui est la voix de cette existence, émise par sa bouche et sa gorge.

– Oui, je crois qu'on peut le dire ainsi. Vous comprenez donc qu'il n'y a pas là de sujet. Une voix a sa voix hors d'elle-même, elle n'a pas en elle sa propre contradiction, ou bien, en tout cas, elle ne la supporte pas : elle la jette au-devant d'elle. Elle n'est pas présente à soi, elle est seulement une présentation au dehors, un tremblement qui s'offre au dehors, le battement d'une ouverture – encore une fois, un désert étalé, exposé, avec les couches d'air qui vibrent dans la chaleur. Le désert de la voix au désert, toute sa clameur – et pas de sujet, pas d'unité infinie, ça part toujours dehors, sans présence à soi, sans conscience de soi.

– Cela me rappelle quelqu'un qui disait – je vous cite ça de mémoire – que l'homme n'a pas de voix, à la différence des animaux, qu'il a seulement le langage et la signification comme une manière de combler ce manque de voix, et aussi de s'efforcer vers cette voix absente...

– C'était Giorgio Agamben. Il disait que la voix était la limite de la signification, non comme un simple son qui serait dépourvu de sens, mais « comme pure indication d'un événement du langage ».

*(Agamben, sur le côté de la scène, ajoute très vite :)*

« Et cette voix qui, sans rien signifier, signifie la signification même, coïncide avec la dimension de signification la plus universelle, avec l'être. »

– Je me souviens d'un autre encore, qui disait :

(une voix d'enfant, off)

« Le sens est abandonné au partage, à la différence des voix. Il n'est pas un donné antérieur et extérieur à nos voix. Le sens se donne, il s'abandonne. Il n'y a peut-être pas d'autre sens du sens que cette générosité. »

– Ce sens du sens, c'est comme la voix de la voix : ce n'est qu'ouverture, tremblement d'ouverture dans l'envoi, dans l'émission de quelque chose qui est destiné à être entendu – mais rien d'autre. C'est-à-dire que ce n'est pas fait pour revenir à soi...

– Pourtant, ça résonne en soi-même...

– Oui, mais sans revenir à soi, sans se reprendre pour se répéter et s'entendre soi-même...

– Mais la voix qui s'entend soi-même ne le peut qu'en gardant le silence. Vous le savez bien, Derrida l'a montré.

– Bien sûr. Et c'est pourquoi la voix qui ne garde pas le silence, la voix qui est une voix, ne s'entend pas. Elle n'a pas en soi ce silence pour s'entendre proférer un sens au-delà du son. C'est une autre façon de ne pas avoir en soi sa propre contradiction. Elle n'a pas en soi ce silence, elle résonne seulement, au dehors, au désert. Elle ne s'entend pas – ou pas vraiment – mais elle se fait entendre. Elle s'adresse toujours à de l'autre. Tenez, justement, puisque vous le citez à l'instant, écoutez-le.

(Derrida, parlant devant un magnétophone portatif que lui tend une jeune femme.)

« Quand la voix tremble... elle se fait entendre *parce que* son lieu d'émission n'est pas fixé... vibration différentielle pure... une jouissance qui serait jouissance d'une plénitude sans vibration, sans différence, me paraît être à la fois le mythe de la métaphysique – et la mort... Dans la jouissance vivante, plurielle, différentielle, l'autre est appelé... »

– Mais alors, il est appelé par rien, même pas par son nom. C'est la voix seule, qui ne dit rien, mais qui appelle ?

– Elle ne dit rien, cela ne veut pas dire qu'elle ne nomme pas. Ou du moins, cela ne veut pas dire qu'elle ne fraye pas la voie au nom. La voix qui appelle, c'est-à-dire la voix qui est un appel, sans articuler aucune langue, ouvre le nom de l'autre, ouvre l'autre à son nom, qui est ma voix jetée vers lui.

– Mais il n'y a pas encore de noms, s'il n'y a pas de langue. Il n'y a rien pour fixer cet appel.

– Oui, elle appelle l'autre là où seulement, en tant que l'autre, il peut venir. C'est-à-dire, au désert.

– Qui donc vient au désert, sinon les nomades qui le traversent ?

– Précisément, la voix appelle l'autre nomade ; ou bien, elle l'appelle à devenir nomade. Elle lui lance un nom nomade, qui est une précession de son nom propre. Qui l'appelle à sortir de soi, à donner de la voix à son tour. La voix appelle l'autre à sortir dans sa voix. Tenez, écoutez.

*(Un homme du désert dévoile son visage et lit dans un livre de Deleuze.)*

« La musique, c'est d'abord une déterritorialisation de la voix, qui devient de moins en moins langage... La voix est très en avance sur le visage, très en avant... Machiner la voix est la première opération musicale... Il faut que la voix atteigne elle-même à un devenir-femme ou à un devenir-enfant. Et c'est là le prodigieux contenu de la musique... C'est la voix musicale qui devient elle-même enfant, mais en même temps l'enfant devient sonore, purement sonore... »

– L'autre est appelé là où il n'y a pas de sujet, ni de signification. C'est le désert de la jouissance, ou de la joie. Ce n'est pas désolé, même si c'est aride. Ça n'est ni désolé, ni consolé. C'est en-deçà du rire et des larmes.

– Pourtant, ne faut-il pas au moins accorder – vous sembliez le faire, tout à l'heure – que la voix sort d'abord avec des pleurs ?

– C’est vrai, c’est la naissance de la tragédie. Mais ce qui précède cette naissance, c’est l’enfantement de la voix, et il n’est pas encore tragique. Ce sont des pleurs, des cris qui ne savent rien du tragique, ni du comique.

– Faut-il comprendre qu’ils ne savent rien que leur propre sortie, leur propre effusion, un corps qui s’ouvre et qui s’exhale, une âme qui s’étend ?

– Oui, c’est une étendue ouverte – partes extra partes – et qui vibre – partes contra partes. Ça ne parle pas, ça appelle l’autre à parler. La voix appelle l’autre à parler, à rire ou à pleurer – en moi-même, déjà. Je ne parlerais pas, si ma voix, qui n’est pas moi et que je n’ai pas en moi, bien qu’elle me soit absolument propre, ne m’appelait, c’est-à-dire n’appelait à parler, rire ou pleurer, cet autre en moi qui peut le faire.

(Montaigne, assis à sa table, et tout en écrivant :)

« ...le branle mesme de ma voix tire plus de mon esprit, que je n’y trouve lors que je le sonde et employe à part moy. »

– Valéry disait (*il tire un volume de sa poche, et lit*) : « ...le langage issu de la voix, plutôt que la voix du langage »...

– Et c’est aussi pourquoi il pouvait dire : « la voix définit la poésie pure ».

– La poésie ne parlerait donc pas ?

– Si, elle parle, mais elle parle de cette parole qui n’exécute pas une langue, et de laquelle au contraire, issue de la voix, une langue vient à naître. La voix est la précession du langage, elle est l’imminence du langage dans le désert où l’âme est encore seule.

– Vous disiez qu’elle y faisait venir l’autre !

– Mais oui, c'est ainsi que l'âme est seule : non pas solitaire, mais avec l'autre, dans l'appel de l'autre, et seule par rapport aux discours, aux opérations, aux occupations.

– En effet, c'est l'âme elle-même que la voix appelle dans l'autre. C'est ainsi qu'elle fait venir le sujet, mais elle ne l'installe pas encore. Elle l'évite, au contraire. Elle n'appelle pas l'âme à s'entendre, ni à entendre aucun discours. Elle l'appelle, cela veut dire seulement qu'elle la fait trembler, qu'elle l'émeut. C'est l'âme qui émeut l'autre dans l'âme. C'est cela, une voix.



## *Portrait de l'art en jeune fille\**

Je vous propose une thèse qui vous paraîtra d'abord simpliste, ou sottement provocatrice, ou procéder d'un paradoxe quasiment naïf.

À savoir, ceci : s'il y a un énoncé philosophique qui plane, et qui projette son ombre, sur toute l'histoire contemporaine de l'art, c'est bien celui de la « fin de l'art », annoncée ou décrétée par Hegel.

Sans cesse on cite, on discute, on conteste ou on assume cet énoncé.

La thèse est qu'en fait Hegel présente la *naissance* de l'art. Non pas de la chose, bien évidemment, mais du concept, ou peut-être plutôt d'une pensée de l'« art » en tant que tel.

Mais aussi, et du même coup, de la « chose » de l'art telle qu'elle deviendra après Hegel, intimement mêlée à cette pensée, telle qu'elle n'a pas cessé de devenir jusqu'à nous, et telle qu'elle a sans doute *encore* à devenir.

Ce qui veut dire que c'est une thèse à la fois historique – une question de lecture et d'interprétation de Hegel – et thématique

\* Cette conférence fut prononcée seulement à partir de notes, et selon un schéma trop rapidement esquissé. En la rédigeant pour cette publication, je reste très près de ces notes et de leur « genre ».

– la question de ce qu'est cette chose, l'« art », dont *après tout* nous ne savons peut-être encore rien, sinon, et de manière de plus en plus aiguë, qu'il nous faut encore le penser – ou peut-être, de manière plus réservée, qu'il nous faut encore, à nouveau, assister à sa naissance.

\* \* \*

Pour donner un tout premier commencement de justification et d'explicitation à ce que ma thèse peut signifier, je dirai ceci : avec Hegel a lieu la naissance de l'art dans son concept entièrement propre, autonome, c'est-à-dire celui de la « présentation sensible de l'Idée »<sup>1</sup>.

Mais aussi, et surtout, en tant que cette présentation sensible de l'Idée est une *nécessité* de, dans et pour l'Idée elle-même.

Sans doute, cela pose beaucoup de questions : qu'est-ce que l'« Idée » ? qu'est-ce que « présenter » ? s'agit-il de simplement assumer les concepts de Hegel ? est-ce possible ? etc. Bien sûr, je ne vais pas répondre à tout aujourd'hui.

Mais cela veut dire au moins ceci : dans un tel concept, il s'agit d'un art qui n'est pas « au service de ». Or, chez Kant, l'art est encore dans une position de service (par rapport à la moralité et à la finalité)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Que, très loin aux origines, le beau de Platon et celui de Plotin ne soient pas étrangers à cela, c'est une autre affaire.

<sup>2</sup> Le désintéret kantien est puissamment intéressé à plus absolu que lui (à la loi). C'est pourquoi l'enjeu devient après Kant celui d'une « absolutisation » de l'art (Schelling la vise dans un dépassement de la philosophie, Hölderlin, dans une rupture avec elle ; Hegel ne la vise pas ; elle lui survient, et lui échappe, de l'intérieur de la philosophie : c'est en quoi il m'importe ici). Par ailleurs, cette absolutisation ne veut pas dire nécessairement qu'il prenne la place des fins éthiques. Mais peut-être tout le rapport des sphères dites « éthique » et « esthétique ».

Sans doute, l'art pour Hegel est aussi service. Il est même essentiellement service religieux. Et c'est précisément parce que ce service religieux (ou religieux/philosophique, service d'une vérité en général, Hegel le marque à plusieurs reprises)<sup>3</sup> est terminé que l'art « est pour nous chose du passé ». Désormais, c'est l'absolu en intériorité qui est la vérité du Sujet comme Esprit – la conscience de soi en son absoluité – et il lui faut de ce fait même un élément soustrait à la limitation sensible : l'« élément de la pure pensée ». (Cela dit, notons-le au passage : à la limite, si je peux dire, l'illimité n'a plus aucune forme, et rien ne s'y présente. Hegel le sait. C'est même tout ce qui est en jeu.)

Il est bien certain que Hegel dit cela, et que c'est là le principe d'une nécessaire *relève* de l'art par et dans la philosophie. Aucun doute sur ce propos constamment attesté. Mais on doit tout de suite lui opposer au moins trois remarques, que je vais énoncer très vite, trop vite :

1. Hegel refuse pourtant à l'art toute finalité d'expression ou d'enseignement – en général, toute finalité externe. L'art a au contraire pour fin (la *fin* de l'art, il y a fin et fin, c'est de quoi nous parlons) la fin dialectique elle-même, la « conciliation des contraires »<sup>4</sup>, c'est-à-dire de l'Idée (moralité, sublimité, etc.) et de la forme (sensible, présentable) – ou plus largement : la négation de la généralité infinie de l'Idée, l'affirmation de sa particularité finie, et la seconde négation qui affirme l'universel *dans* le particulier<sup>5</sup>.

2. Si l'art est déclaré passé, l'*Esthétique* répète aussi avec insistance que c'est là une *perte* : perte de la vie, de l'animation, de la fraîcheur – perte d'une proximité de la nature, perte des Grecs.

tique » – *et* « ontologique » – s'y déplace-t-il, d'un mouvement continu et que nous n'avons pas fini de parcourir.

<sup>3</sup> *Esthétique* (édition en « Champs », 4 vol.), vol. I, p. 11 *et passim*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 103.

Certes, c'est tout d'abord la perte d'un immédiat, et comme telle elle doit être dialectisée – ce que doit opérer la philosophie (dans la *Phénoménologie*, la religion révélée, puis la philosophie). Alors, la vie devient vie de l'Esprit.

Pourtant, il y a aussi une « non-dialecticité », qu'on remarque trop peu, et qui distingue l'art par rapport à d'autres immédiatés relevées. Par exemple, pour faire un contraste rapide : dans l'État, deux formes d'une vie plus immédiate de la conscience, et deux formes du reste elles-mêmes en rapport de contradiction, sont relevées : la lutte des consciences, et l'amour. Une fois relevées, il ne reste rien de leurs immédiatetés. Mais l'art, l'art en tant que vie, n'est pas aussi manifestement relevé (ni donc relevable) : car notre présent, celui qui succède au passé comme l'époque du concept et de la pensée, est aussi « une époque sans vie », plutôt qu'une époque qui s'élève à la vie de l'Esprit. « Sans vie » et « triste »<sup>6</sup>.

Il y a un hiatus entre la Vie du Concept – que promet la pensée – et la vie bourgeoise de l'âge du concept, une vie prosaïque et sans goût. Or dans l'art, pour Hegel, il y a d'abord vie – mais vie ni immédiate, ni dialectisée. Disons, quitte à anticiper et à aller trop vite, qu'il y a ce « dimanche de la vie » que Hegel salue dans la peinture flamande – et que le dimanche (où on ne travaille pas – ou le concept lui-même, si c'est possible, ne travaille pas), ce n'est pas la dialectique de la vie, c'est son suspens, et sa présentation.

Et puis, rappelez-vous, la philosophie de la chouette qui s'envole au crépuscule, c'est aussi, dans le même texte<sup>7</sup>, « la philosophie qui peint son gris sur le gris » de la fin d'une époque. L'époque de la philosophie est la fin d'une époque plutôt qu'une nouvelle époque. Et la peinture philosophique s'avère ainsi comme peinture nulle, ou comme annulation de la peinture. Or la peinture

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>7</sup> Introduction de la *Philosophie du droit*.

est l'art hégélien par excellence : on peut montrer qu'elle occupe dans l'*Esthétique* la place exacte de l'art à son point d'équilibre (de l'art qui n'a pas entamé sa fin...).

3. Si « la tâche de l'art consiste à concilier, en en formant une libre totalité, ces deux côtés : l'idée et la représentation sensible »<sup>8</sup>, alors l'art ne fait qu'exécuter (comme je l'ai déjà dit) une nécessité *intrinsèque* de l'Idée. En effet, « la manifestation constitue un moment *essentiel de l'essence* »<sup>9</sup>. Ainsi, « la beauté n'est pas une abstraction de l'entendement, mais le concept absolu en soi-même concret, ou, de manière plus précise, l'Idée absolue dans son apparition conforme à elle-même »<sup>10</sup>.

Il faut retenir cette indication (qui est bien plus qu'une indication...) avec la plus grande attention. Car si la beauté est de l'ordre du « concept concret », elle est de l'ordre du savoir spéculatif lui-même. Or il se pourrait bien – nous le vérifierons – que ce savoir spéculatif n'ait pas d'autre régime *effectif* de présentation que celui-là – que l'art, par conséquent. Car sur le registre de la philosophie, le spéculatif semble mal – dans l'*Esthétique* – se détacher, sinon ne pas se détacher du tout, du discours et de « l'abstraction de l'entendement ».

Il se peut donc qu'il y ait une contradiction entre la résolution (ou relève) dialectique dans la spéculation, ou dans la « pure pensée » (philosophique), et la nécessité de la manifestation (artistique). Il se peut que cette nécessité soit *elle-même* spéculative. Et que, par conséquent, la contradiction dont il est question soit une contradiction qui bloque, en somme, le mouvement dialectique, et qui *maintienne* l'art là même où il devrait disparaître – ou pour dire mieux sans doute : *là même où il disparaît*. L'art pourrait apparaître, selon la loi même de l'Idée, comme irréductible à quoi que ce

<sup>8</sup> *Esthétique*, vol. I, p. 105.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 140.

soit d'autre, religion, État ou philosophie (ou plutôt : religion-État-philosophie ; ou si on veut : religion = État = philosophie).

Ces trois remarques de survol représentent en fait, pour peu qu'on s'y arrête, le programme de toute une lecture de l'*Esthétique*. Je veux dire, une lecture de son texte, de ce qu'il dit et de ce qu'il écrit entre ses lignes, et un déchiffrement de son statut : là où le système (dans l'*Encyclopédie*) assigne à l'art une place bien *déterminée* (premier, et seulement premier, moment de la triade supérieure de l'esprit, art-religion-philosophie), les leçons de l'*Esthétique* imposent irrésistiblement le constat que Hegel ne peut pas en *terminer* avec l'art. Comme si, dans l'art, un passé immémorial ne cessait de naître à nouveau. (Du reste, l'art n'y est pas fini une seule fois : Hegel dit que chaque grande culture atteint son moment propre de la fin de l'art. Il nomme les Juifs, les Mahométans, les Grecs, le christianisme enfin jusqu'à la Réforme<sup>11</sup>. Mais cela n'indique-t-il pas que l'art chaque fois surmonté renaît aussi chaque fois ?) Ce passé immémorial, dont le « passage » se répète, serait-il le moment répété d'une incessante *venue en présence* ? D'une *venue que le savoir de Hegel ne peut pas, ne veut pas savoir – et ne peut pourtant pas éviter* ?

C'est de cette venue, c'est de cette naissance de l'art qu'il serait question dans Hegel, et malgré lui. Ou bien, c'est d'une naissance de présence pour laquelle le mot « art » serait encore insuffisant, s'il doit être entendu au sens où Hegel *veut* l'entendre.

\* \* \*

Mais puisqu'une lecture de l'*Esthétique* ne peut pas être le programme d'un seul exposé, j'aurai recours à un autre texte. Aussi bien la lecture de ce texte devra-t-elle, en tout état de cause, accompagner, voire précéder, celle de l'*Esthétique*. Les raisons vous

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 152.



en apparaîtront bientôt. Vous verrez que le propos de l'« Esthétique » comme telle – c'est-à-dire comme examen de l'*art* lui-même, et non plus de ce qui fut d'abord pour Hegel la « religion esthétique », n'était possible qu'à partir de ce texte. Par ailleurs, le caractère irrésistible, irrépressible, d'un maintien de l'art malgré sa dialectisation y sera d'autant plus sensible que ce texte est un texte *écrit* – et dans tous les sens du mot, alors que l'*Esthétique* ne nous donne que des notes de cours.

Il s'agit d'un texte de la *Phénoménologie de l'esprit*.

Je veux dire, du livre, et non de la partie du Système qui porte aussi ce titre. Je veux rappeler par là que nous avons à faire à ce qui n'est pas une « partie » du système hégélien, mais constitue au contraire une autre exposition du système tout entier, ou bien encore, une autre totalité hégélienne que celle du système comme tel. On sait que la question des rapports entre le Système et la *Phénoménologie* est infiniment complexe. Je n'y entre pas. Je rappelle seulement qu'à bien des égards la *Phénoménologie* dérange, trouble ou suspend l'impeccable enchaînement dialectique du système. Et c'est un de ces « dérangements » qui va nous occuper.

Il faut aussi rappeler que ce livre entretient manifestement un autre rapport que le système à l'exposition, ou au mode de présentation (ou encore, de manifestation) de la philosophie. Un rapport qui fait une tout autre place à l'*art* d'une telle exposition. Pour le dire sommairement, c'est un texte beaucoup plus « littéraire » que celui de l'*Encyclopédie* (et de tous les autres ouvrages de Hegel). Ce n'est pas par hasard, sans aucun doute, qu'il se termine par des vers de Schiller. Pas un hasard non plus s'il comporte plus d'une page manifestement travaillée dans un genre poético-littéraire. Ce n'est pas extérieur : cela engage à coup sûr un autre rapport à l'ordre du « concept ». Or c'est en particulier le cas de la page sur laquelle nous nous arrêterons, et qui d'ailleurs est un écho – et même plus, un reste – d'un poème écrit par Hegel quelques années auparavant, pour Hölderlin (je ne peux pas m'y arrêter).

Bref, c'est un texte philosophique qui se pose en tant qu'art, ou comme de l'art. Et cela importe à son propos.

\* \* \*

Le dispositif de la *Phénoménologie* n'est pas, pour ce qui nous occupe, celui du système. Ici, il n'y a pas d'« esthétique ». Mais il y a un moment de la religion, la « religion de l'art », qui prend place entre la « religion naturelle » et la « religion révélée ». L'art n'a donc ici, en principe, aucune autonomie.

Qui plus est, il n'y a pas ici de place pour l'art que l'*Esthétique* nommera « chrétien », et auquel elle accordera une place si importante (au milieu de laquelle rayonne – on verra que c'est le cas de le dire – la *peinture*). Tout se passe comme si *aucune* œuvre d'art n'avait été produite après les Grecs, ou plus exactement après la comédie latine. (Tout se passe ainsi, à un infime détail près, presque imperceptible, qui nous retiendra plus tard.) Il faut donc comprendre que tout art postérieur est implicitement annulé comme simple survivance, ou bien soumis à un traitement analogue à celui de la « religion esthétique ». Ce qui revient au même : l'art est fini, et fait place à l'élément de la vérité en intériorité.

C'est ce qui demande examen.

De quoi s'agit-il, lorsque nous sommes dans l'élément de la religion ?

La religion n'est pas simplement un moment qui « succède » aux moments antérieurs (qui sont « conscience », « raison », « esprit » subdivisé en esprit « éthique », « de la culture » et « de la moralité »). Ces moments ont obéi à un schéma simultanément logique et chronologique : ils décrivent le déploiement de l'« expérience de la conscience » comme histoire (et réciproquement). Mais la religion – dont on comprend qu'elle accompagne, sous ses figures successives, tous les moments de cette histoire spéculative



– est plutôt qu'un moment l'élément d'une reprise à travers tous ces moments de la dimension spécifique selon laquelle l'esprit, se réappropriant chaque fois son intériorité, a « l'intuition de soi-même comme il est »<sup>12</sup>.

Dans les autres moments (ou dans les « moments » au sens le plus propre du terme), la conscience de soi est sue *en soi*. Mais ici, elle s'engage dans le savoir *pour soi* de cet en-soi. C'est le *Soi* comme tel qui est « donné à l'intuition »<sup>13</sup>, et c'est ainsi qu'on est entré dans le mouvement final qui conduit au « savoir absolu ».

La conscience de soi entre dans son *effectivité*, c'est-à-dire dans l'effective présence-à-soi de l'Absolu. L'Absolu n'est absolu que dans la présence-à-soi accomplie : c'est ainsi qu'il s'*absolutise*, c'est-à-dire se détache de tout, échappe à toute dépendance. Ainsi, la conscience-de-soi entre ici dans son absolutisation. Dans quelle mesure y aurait-il, ou y aura-t-il, une absolutisation dans l'art, et de l'art ? L'art détaché de tout, subordonné à rien – et la « conscience de soi » dans cet art, *comme* cet art ? C'est notre question.

(Ajoutons ceci au passage : dans le chapitre du Savoir Absolu, qui succédera à la Religion, la présence-à-soi de l'Absolu se fera voir, se manifestera comme la visite par le Soi de la galerie des tableaux de ses figures successives. Encore la peinture – et aussi le musée, dont nous aurons à reparler.)

\* \* \*

Les choses se passent donc dans l'élément de la religion. Celle-ci comporte trois moments. Dans la religion naturelle, l'esprit se présente à lui-même dans une figure naturelle ou immédiate (lumière, fleur, animal, architecture égyptienne de l'« artisan », qui n'est pas encore l'« artiste »). Dans la religion esthétique, il se pré-

<sup>12</sup> *Phénoménologie*, t. II, trad. Hyppolite, Paris, Aubier, 1939, p. 208.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 267.

sente dans la figure de l'immédiateté *supprimée*, ou du *Soi*, et c'est l'art grec de la statue, de l'hymne, du culte, de la fête sportive, de la tragédie et de la comédie. Dans la religion révélée, ou vraie, l'immédiateté – supprimée dans sa suppression – sera saisie comme le *Soi* – et c'est la personne divine de l'homme-Christ.

Du premier au deuxième moment, quelque chose s'est déjà annoncé dans l'ordre esthétique. À la naissance même de la religion, l'« essence lumineuse » s'offre dans la beauté, ou dans la splendeur. Quant à l'*œuvre*, elle apparaît à la fin du premier moment, dans la pyramide et l'obélisque. Mais c'est une œuvre au contenu mort. La beauté comme œuvre, et comme œuvre au contenu vivant, se déploie dans le second moment, qui est appelé celui de l'« art absolu »<sup>14</sup> : c'est de cet absolu de l'art qu'il faudra se demander s'il ne se convertit pas secrètement en art de l'Absolu, en absolutité de la présentation artistique de l'Absolu.

Dans la religion esthétique, cependant, l'œuvre reste *devant* la conscience de soi. L'artiste « n'y a pas produit une essence *égale à lui-même* »<sup>15</sup>.

Or nous allons assister, à la fin de la religion esthétique, à un épisode où la conscience de soi ne s'« égalise » pas encore à elle-même dans l'immédiateté d'une existence naturelle (l'homme-Dieu), mais s'« égalise » tout de même, d'une certaine manière, dans l'art comme tel. Un épisode où c'est en somme à partir de l'art – et de l'œuvre – et non à partir de la conscience qui le produit ou qui le contemple – que se produit cette « égalisation », dans laquelle réside la possibilité de l'absolutisation, ou de l'absolution.

\* \* \*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 229.

Tout l'enjeu est là, dans l'interprétation de cet épisode (que Hegel ne fait pas expressément, ou pas entièrement entrer dans la série majeure des opérations dialectiques qui gouverne le processus). Et comme vous le verrez, il n'y a pas besoin d'y employer beaucoup de violence.

Un mot encore avant d'aborder cet épisode. J'ai dit qu'il avait lieu dans un moment où la conscience ne s'est *pas encore* égalisée à soi. Sans doute, le « pas encore » est toujours la loi chez Hegel – tant qu'on n'est pas arrivé à la fin. Seule compte l'étape, la relève suivante, jusqu'à la fin. *Encore* faudrait-il savoir ce qu'est la « fin », en général, chez Hegel. Ce qu'est ce « résultat », qui est « le Vrai » mais qui ne l'est que « moyennant son développement »<sup>16</sup>, comme l'a dit la Préface et comme l'a articulé toute l'Introduction. Le résultat est peut-être à la fois l'« enfin » du « pas encore » – mais aussi, un « encore » maintenu de ce qui était « pas encore ». C'est une nécessité qui serait – presque – consubstantielle à celle de la dialectique. Car celle-ci exige qu'à chaque moment le « pas encore » s'accompagne d'un « pourtant déjà ». Déjà l'Absolu doit se présenter à chaque moment de son chemin. Ainsi, dans la religion, chaque étape est déjà une forme de la « mort de Dieu » qui s'accomplit jusqu'à la mort simultanée de l'homme et de Dieu dans le Soi. En pur droit dialectique, si je peux dire, le « déjà » disparaît avec le « pas encore » dans le « enfin ». Mais il restera toujours infiniment délicat (et c'est vraiment d'infini qu'il s'agit...) de discerner entre la disparition du « déjà » comme tel et le maintien du « pas encore » dans un « encore » indestructible. Ainsi, il sera toujours infiniment délicat de discerner la figure effacée/relevée de la figure maintenue. C'est même tout le problème de la « galerie » que parcourt « enfin » le Soi.

Sans doute, cette loi d'indiscernabilité, dont l'exigence frémit ou vacille, si je peux dire, au cœur même de la loi dialectique, vaut pour toutes les figures et pour toutes les occurrences d'un « pas en-

<sup>16</sup> *Phénoménologie*, t. I, p. 19.

core/pourtant déjà ». Mais il y a des *cas* (des occasions, des accidents) où le texte même de Hegel se laisse plus troubler par ce double intime de sa propre nécessité. Et c'est d'un tel cas qu'il s'agit avec l'épisode que je vous annonce au sujet de l'art. Or cet épisode lui-même a été précédé d'un infime mais étrange accident du texte. Anticipant, de l'intérieur de la religion esthétique, le moment final, Hegel aura pu écrire que dans la religion révélée « le concept et l'œuvre d'art produite se savent mutuellement comme une seule et même chose »<sup>17</sup>. Cela implique un « encore » de l'art dans l'« enfin » de sa relève dialectique. Et pourtant, nous le savons, la *Phénoménologie* ne dira pas un mot de l'art chrétien, et ne rapportera au Christ et à toute sa configuration spéculative aucun trait pris à l'art. Cette phrase, qui annonce ce qui va venir, est sans avenir dans la lettre du texte...

\* \* \*

Je coupe ici ces remarques et ces préliminaires. Venons-en au fait.

La *fin*, dans tous les sens, de la religion de l'art, c'est le retour en soi de la conscience de soi qui s'était extériorisée et médiatisée dans ses œuvres. C'est le moment romain, qui sous le rapport de l'art est celui de la comédie. La conscience retourne en soi dans une intériorité calme, dégagée (absolutisée... *déjà ?*), dont l'*ironie* donne le concept. À présent, pour le Soi, toutes les présentations du Soi (toutes les figures de ce qui était art religieux) sont inessentiellles – sauf cette présentation de soi à soi qu'il se donne à travers une distance infinie, vidée d'œuvres et de présence.

(Vous vous rappelez que dans l'*Esthétique*, le dernier moment de l'art chrétien – et de tout l'art – se tient dans l'ironie romantique.)

<sup>17</sup> *Phénoménologie*, t. II, p. 225.

Du reste, le comique avait *déjà* entamé le divin dans l'art et l'art du divin, en intervenant dans l'épopée<sup>18</sup>. Là où le dieu est saisi et présenté en tant que « particulier », et dans un conflit avec d'autres dieux, il « oublie », dit Hegel, sa nature de « bel individu éternel ». (Ce qui, du reste, nous permet de penser que le dieu, le divin, *doit* être « beau » – ce qui viendrait à l'appui de l'anticipation hégélienne, que je mentionnais à l'instant, de l'« art » dans la forme révélée de la religion. Et pourtant, il ne sera jamais question, ici, de la beauté de l'homme-Dieu [elle serait d'ailleurs incompatible avec sa simple immédiateté naturelle].)

La religion de l'art disparaît dans cette figure de la comédie. Avec son ironie font système, dans le monde romain, l'« état du droit », le « Stoïcisme » et le « Scepticisme », triple forme du *Soi abstrait* (la « personne », la *persona*, masque et personnage) *comme essence absolue*<sup>19</sup>.

En cela même, cette ab-solutisation de la conscience de soi correspond bien plutôt à une « perte consciente de soi »<sup>20</sup>, et c'est ainsi que se prononce pour la première fois, comme la vérité qui s'étend sur tout le moment religieux antérieur, la « dure parole : *Dieu est mort* »<sup>21</sup>. (Je l'ai dit, la mort de Dieu a déjà, toujours-déjà été à l'œuvre dans la religion – mais jusqu'ici, dans des figures immédiates et immédiatement médiatrices, si on peut dire, c'est-à-dire avant tout par la consommation des fruits de la nature dans les cultes de Déméter et de Dionysos. Ici, suspens ou du moins battement de la médiation : le dieu n'est pas consommé, seule sa perte fait la nouvelle intériorité vide.)

Ainsi, le mouvement auquel nous venons, celui d'un certain détachement de l'*art*, a lieu *entre* la fin de la religion qui n'était pas

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 261.

encore la vérité de la religion, et l'amorce de la relève révélatrice de cette même vérité.

(Ajoutons au passage : la relève est toujours révélatrice ; la dialectique est en son cœur révélation, c'est-à-dire : la parution de ce qui se fait soi-même paraître, et qui ne fait d'ailleurs paraître que cela, qu'il se fait paraître. Hegel le sait très bien, on pourrait le montrer. Ce qui doit nous donner à penser que si l'art se tient suspendu dans cet « entre-deux » de la dialectique révélatrice, c'est qu'il ne sera jamais lui-même révélateur, ni révélé. Sa manifestation ou sa présentation n'est pas révélation.)

Tout ce qui nous intéresse se loge dans cet intervalle, dans cet interstice – tout est suspendu à cette syncope.

Le « Dieu est mort » qui se prononce ici est celui de Plutarque, non de Luther. Mais l'anticipation est évidente (« dure parole », ce sont les mots de Luther). L'art tel que nous allons le voir se détacher va se tenir entre deux « Dieu est mort », celui de la perte sèche, liquidatrice, et celui de la résurrection. Autrement dit, il va se tenir – si c'est tenable – *au cœur de la mort de Dieu*. Il aura donc la position de l'Esprit lui-même – si pour Hegel l'Esprit est avant tout ce qui se maintient dans la mort et lui fait face. Et pourtant, l'art ne sera aucune des deux sortes de la mort de Dieu, et pas non plus l'Esprit qui s'y maintient et s'y vivifie. Entre la mort simple d'une essence abstraite et la mort vivante d'un sujet, l'art « lui-même » restera suspendu, hors de la mort mais hors de la vie. L'art comme un mode singulier de suspens de vie, d'existence syncopée.

Ici commence l'épisode annoncé. Il faut citer tout le texte :

« Dans l'état du droit donc le monde éthique et sa religion se sont enfoncés dans la conscience de la comédie, et la conscience malheureuse est le savoir de cette *perte totale*. Pour elle sont perdues aussi bien la valeur intrinsèque de sa personnalité immédiate, que celle de sa personnalité médiate, la personnalité *pensée*. Muette est devenue la confiance dans les lois éternelles des dieux, aussi bien



que la confiance dans les oracles qui devaient connaître le particulier. Les statues sont maintenant des cadavres dont l'âme animatrice s'est enfuie, les hymnes sont des mots que la foi a quittés. Les tables des dieux sont sans la nourriture et le breuvage spirituels, et les jeux et les fêtes ne restituent plus à la conscience la bienheureuse unité d'elle-même avec l'essence. Aux œuvres des Muses manque la force de l'esprit qui voyait jaillir de l'écrasement des dieux et des hommes la certitude de soi-même. Elles sont désormais ce qu'elles sont pour nous : de beaux fruits détachés de l'arbre ; un destin amical nous les a offertes, comme une jeune fille présente ces fruits ; il n'y a plus de vie effective de leur être-là, ni l'arbre qui les porta, ni la terre, ni les éléments qui constituaient leur substance, ni le climat qui faisait leur déterminabilité ou l'alternance des saisons qui réglait le processus de leur devenir. – Ainsi le destin ne nous livre pas avec les œuvres de cet art leur monde, le printemps et l'été de la vie éthique dans lesquels elles fleurissaient et mûrissaient, mais seulement le souvenir voilé ou la récollection intérieure de cette effectivité. – Notre opération, quand nous jouissons de ces œuvres, n'est donc plus celle du culte divin grâce à laquelle notre conscience atteindrait sa vérité parfaite qui la comblerait, mais elle est l'opération extérieure qui purifie ces fruits de quelques gouttes de pluie ou de quelques grains de poussière, et à la place des éléments intérieurs de l'effectivité éthique qui les environnait, les engendrait et leur donnait l'esprit, établit l'armature interminable des éléments morts de leur existence extérieure, le langage, l'élément de l'histoire, etc., non pas pour pénétrer leur vie, mais seulement pour se les représenter en soi-même. Mais de même que la jeune fille qui offre les fruits de l'arbre est plus que leur nature qui les présentait immédiatement, la nature déployée dans ses conditions et dans ses éléments, l'arbre, l'air, la lumière, etc., parce qu'elle synthétise sous une forme supérieure toutes ces conditions dans l'éclat de son œil conscient de soi et dans le geste qui offre les fruits, de même l'esprit du destin qui nous présente ces œuvres d'art est plus que la vie éthique et l'effectivité de ce peuple, car il est la récollection et l'*intériorisation* de l'esprit autrefois dispersé et *extériorisé* encore en elles ; – il est l'esprit du destin tragique qui recueille tous ces dieux individuels et tous ces attributs de la substance dans l'unique Panthéon, dans l'esprit conscient de soi-même comme esprit. »<sup>22</sup>

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 261-262.

\* \* \*

Hegel développe donc la parole « Dieu est mort » dans cette description de la disparition de la vie de l'esprit à travers tous les moments et tous les éléments, repris un par un, de la religion de l'art. Ainsi, l'art semble périr avec la religion : ses œuvres sont exsangues, et « notre opération » envers elles consiste à les mettre au musée et à écrire leur histoire. Ce passage pourrait s'intituler « De la vie des Muses à la mort du musée ».

On a bien ici, avant que Hegel n'en donne la formule, la « fin de l'art ». Cela pourtant n'est possible, on le voit bien, qu'en raison de l'autre mouvement que ce texte présente : celui du destin amical qui nous transmet les œuvres de l'art, et qui en est ou qui en devient la conscience de soi. Ce destin (« amical ») est l'intériorité de l'extériorité muséale ou archéologique à laquelle l'art est voué. L'art n'est donc, pour le moins, pas « simplement » mort. Son contenu divin est mort, mais l'art pour la première fois se présente *comme tel*, dans ses œuvres détachées de leur sol et de leur esprit. *Mais c'est ainsi*, semble-t-il, que lui vient un nouvel esprit – ou plus précisément, que vient à l'art l'esprit de l'art comme tel.

C'est au moins ce que le texte oblige à conclure dès sa première lecture. Il nous faut à présent relire de plus près.

Le premier trait remarquable de ce passage est la longue récapitulation, ou la « récollection »<sup>23</sup> des formes de la religion esthétique. Une telle récollection du moment précédent n'est pas ordinaire dans la *Phénoménologie*. (D'autant que la fin du chapitre de la religion esthétique en avait *déjà* récapitulé les formes : comme on verra, il y aura en tout trois récollections...) Ici, le point de dissolution de l'étape antérieure semble exiger d'en reprendre

<sup>23</sup> Hyppolite traduit « *Er-Innerung* » par « récollection et intériorisation » ; « récollection », c'est anamnèse et méditation, recueil et recueillement. (« *Erinnerung* » vient deux fois dans le texte.)



les éléments, de les remettre en scène dans un nouveau décor, et de les méditer dans un nouvel esprit.

Et de fait, l'objet du passage (du passage du texte, et du passage ou de la passation qu'il expose) est bien un certain *maintien* de ces éléments, de tous ces éléments. Hegel semble tenir à cette énumération, et ce n'est sans doute pas seulement pour les raisons littéraires du tableau qu'il se plaît à brosser (du reste, que voudraient dire ici des raisons purement « littéraires » ?). Il va la répéter dans la suite immédiate du texte (au-delà de ma citation) : ce qui a été récapitulé dans le spectacle de la désertion des dieux le sera une seconde fois comme l'exposition du « cercle des productions de l'art », en tant qu'il embrasse les « formes des aliénations < ou des "sorties de soi" > de la substance », et que celles-ci, rassemblées cette fois avec les formes du droit, du stoïcisme et du scepticisme, « constituent la périphérie des figures qui rassemblées dans une attente ardente se disposent autour du lieu natal de l'esprit »<sup>24</sup>. Après la douleur de la mort du Grand Pan, c'est la veille de Noël. L'art devenu « cadavre » veille encore dans cette veille. Il n'est donc pas « simplement mort » – et pourtant nous savons bien qu'il n'est pas ressuscité. Il se tient, il ne cesse pas de se tenir dans la récollection de lui-même. Collection et récollection, tel est le statut singulier de l'art au moment où s'épuise sa fonction religieuse – c'est-à-dire, sa vie même. Collection morte et récollection spirituelle : je l'ai déjà dit, le Savoir Absolu parcourant la galerie de ses figures ne se présentera pas autrement. Et pourtant, ici, ce n'est pas le Savoir Absolu, c'est le détachement, le suspens de l'art sur lui-même.

Mais quoi, « l'art lui-même » ? C'est ce que Hegel ne dit pas.

À tout le moins, il s'agit des *œuvres* (« les œuvres des Muses »). Le mot est répété plusieurs fois – et tout se passe comme s'il désignait d'abord l'extériorité des choses de l'art, leur état privé de la

<sup>24</sup> *Phénoménologie*, t. II, p. 262.

vie de leur milieu natal (auquel doit se substituer une autre naissance). Les œuvres sont ces « beaux fruits détachés de l'arbre » que nous présente la jeune fille. Privés de vie, de sol, de climat, de sève. Et pourtant *beaux*. Les fruits sont beaux, alors même qu'ils n'offrent plus que « le souvenir voilé » de ce qui fut leur vie effective, et divine. Ils *restent* beaux : en un sens, et en tant qu'*œuvres*, ils ne restent que cela. Il ne leur reste que la beauté : la beauté est ce reste de la religion esthétique qui se maintient dans l'art, qui se maintient comme art – détachée, absolue. La beauté vide autant que parée du « voile » qui recouvre la récollection de sa vie divine. En vérité, la beauté se confond avec ce voile : les œuvres ne sont plus que ce qui se montre, sans intériorité présente.

Mais il *reste* cette beauté, ce voile. Il reste les œuvres – ou mieux : c'est à présent que les œuvres comme telles se montrent, s'exposent pour ce qu'elles sont. Seulement ces œuvres, seulement ce reste – mais *c'est* l'art lui-même.

Ce reste nous est *offert* (« darreichen »), il nous est présenté, tendu, avec générosité et amitié. Le « destin amical » n'a donc pas laissé s'accomplir la perte du divin sans sauver ce qui le présentait ou le représentait. Cela, qui ne (re)présente plus rien, nous est présenté – à *nous*, les tard-venus, les orphelins du dieu. Il a donc *fallu* que cette transmission ait lieu, que l'art ne sombre pas avec ses dieux. Entre les dieux qui entraînaient les hommes avec eux dans le fond sombre et lumineux, et le Dieu dans lequel l'homme doit être sauvé de lui-même et surmonté en Soi, il n'y a ni naufrage, ni salut, ce sauvetage des œuvres d'art. Pourquoi ? Cela n'est pas dit.

Pour opérer le passage à la naissance de l'esprit, il suffisait de la conscience-de-soi abîmée dans sa propre (in)certitude. Et de fait, c'est ainsi que le passage est opéré (sans doute, je simplifie un peu: il faudrait rappeler comment les moments de la conscience présents comme les moments de la religion esthétique – individualité, langage, enthousiasme, corporéité, dans la dernière récollection du texte – sont chacun et tous à l'œuvre dans le passage à

la révélation : *mais* il n'en reste pas moins que le moment de l'art comme tel, celui des œuvres, s'évanouit bel et bien dans ce passage, et ne fait pas valoir en quoi il y serait opérant ; autrement dit, comment les œuvres, depuis le musée, sont tournées avec ferveur vers la crèche de Noël, c'est ce qu'il est tout à fait impossible de déterminer avec le texte seul). Le passage s'opère sans l'art. Mais l'art reste au milieu du passage – à cause de cette offrande destinale, qui double en somme l'opération dialectique du cheminement de la conscience.

Pourquoi cela ? On ne sait donc pas – et ce n'est peut-être pas une affaire de savoir. Mais on voit bien que le geste du destin est amical, qu'il est pour nous comme une grâce. Là où manque toute bénédiction, des dieux disparus ou du Dieu encore à naître, l'art vient nous faire une grâce singulière. Laquelle ? ou la grâce de quoi ? On ne le sait pas non plus – sinon qu'il ne s'agit pas d'un salut. L'art nous offre la grâce de sa présence : les œuvres sont là, simplement là, puisqu'en effet il n'y a qu'elles, en reste. Singulière grâce d'un reste de présence.

Mais – nous en « jouissons ». Qu'est-ce que cette jouissance ? Peu de chose, semble-t-il. Nous n'y parvenons pas à « la vérité parfaite qui comblerait » la conscience. Cette jouissance n'est pas une satisfaction.

(Serait-ce un plaisir mêlé de peine ? Faudrait-il que l'art lie le plaisir de l'œuvre à la perte du sens ? Ou selon quelle autre figure ? Est-ce ici la suite de la pensée du sublime qui depuis Kant est mise en jeu autour de l'art ? Remettons tout cela à plus tard.)

Nous jouissons de ces œuvres en les purifiant ou en les nettoyant de « gouttes de pluie ou grains de poussière » : c'est-à-dire que nous corrigeons sur elles les injures du temps. Nous maintenons le maintien de l'art, et c'est à quoi sert le musée. Puis, notre jouissance qui doit renoncer à pénétrer la vie divine enfuie des œuvres se fait le plaisir de « les représenter en soi-même » : le plaisir d'accéder à la présence des œuvres comme œuvres.

(Ce qu'est donc l'œuvre d'art, c'est ici pure énigme, de même que la jouissance qu'elles nous donnent ou que nous y prenons.)

Plaisir à la présence des œuvres – aussitôt converti en opération de la « récollection » : nous reprenons en nous l'intériorité qui les a désertées, mais sans la toucher vivante, nous la recueillons et la méditons sous le « voile » de la mémoire, sans accéder au dessous du voile, plutôt à même le voile, à même l'œuvre en son extériorité. Ici, nous sommes moins « à l'œuvre », dans l'élaboration et dans la production, qu'« à même l'œuvre », dans son recueil et dans son recueillement.

\* \* \*

Ce plaisir, cette présence, cette présentation ont lieu dans le climat du « destin amical ». Cette épithète demanderait un très long commentaire à travers tout Hegel (et dans son temps : qu'on pense à ce même motif chez Hölderlin – Hölderlin l'*ami* du début..., d'avant le Système...). Je ne ferai pas, ici, ce commentaire. Je me contente de préciser la valeur du mot *freundlich* : il est de la famille de *Freund*, l'ami, mais il ne signifie pas exactement « amical », qui est le sens de *freundschaftlich*. Il signifie plutôt « aimable », « gracieux », il évoque une sympathie obligeante, cordiale. (Une fois ces précisions données, la traduction par « amical », qu'on peut entendre en cette nuance, reste préférable.) Le caractère « *freundschaftlich* » reste, sans doute, dans une certaine extériorité pour Hegel<sup>25</sup>. Il n'est pas dans l'ordre véritable de l'amitié, ni dans celui de l'amour. Mais il leur emprunte quelque chose, sur le registre de la grâce, de l'offrande – et peut-être d'un certain désintéressement<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> *Phénoménologie*, t. II, p. 243, par exemple, ou *Esthétique*, vol. I, p. 28.

<sup>26</sup> Faudrait-il alors penser à l'amour désintéressé, libre, dont le modèle dans l'*Esthétique* est l'amour de la Vierge Marie pour son fils, Marie étant elle-même

Cette extériorité d'une amabilité libérale pourrait bien être elle-même un caractère constant de l'art : bien des pages de l'*Esthétique* le confirmeraient. Au reste, c'est le beau et l'art que ces leçons caractérisent d'emblée comme « le génie amical que nous rencontrons partout »<sup>27</sup>. Si, de manière générale, la *liberté* est une propriété essentielle de l'art<sup>28</sup>, elle l'est précisément bien moins sur le mode rigoureux de la nécessité auto-déterminante de la Raison (c'est-à-dire du vrai *concept* hégélien de la liberté), que sur le mode plus extérieur, plus « libéral », plus joueur aussi, disons celui d'une liberté d'allure : et c'est à celle-ci que convient l'amabilité gracieuse<sup>29</sup>.

Ainsi, au moment précis de la perte la plus dure, le destin prendrait l'allure libérale, gracieuse, qui convient à l'art lui-même, pour nous en offrir généreusement la libéralité même. La singulière transmission de l'art, ni perdu, ni sauvé, serait l'offrande d'une offrande, et peut-être l'offrande de l'offrande même, absolument. Ou bien, la présentation de la présentation même.

L'art nous est présenté, par lui-même en somme et pour lui-même – ou pour la présentation qu'il forme.

Aussi le « destin amical » se présente-t-il en même temps comme une figure de l'offrande : « comme une jeune fille présente ces fruits ».

Cette jeune fille va revenir une seconde fois dans le texte, répétée comme l'est la récollection. Nous le verrons, sa figure – dans tous les sens du mot – est de première importance. La jeune fille

le paradigme de la peinture ?... Bien des fils seront ici à nouer, aussi avec la « jeune fille » de notre texte.

<sup>27</sup> *Esthétique*, vol. I, p. 11 ; l'expression de « génie amical » est répétée plus loin à propos de l'art : « Il est, on nous l'a déjà dit, un génie amical. » (p. 28). Est-ce un souvenir de Platon ? (« Le beau nous est ami », *Lysis*, 216e).

<sup>28</sup> Ce thème revient sans cesse tout au long de l'*Esthétique*. Je ne peux pas m'y arrêter ici.

<sup>29</sup> Qu'il s'agisse de deux faces de la même liberté, cela ne fait pas de doute – mais devra être examiné ailleurs.

est le véritable « opérateur » de ce qui advient ici à l'art. Mais en outre, et conformément à ce qu'il a déjà fallu conclure, elle est elle-même de l'art – ou l'art lui-même. Ce qu'elle fait, son « geste », c'est de « présenter ». Hegel emploie le verbe *präsentieren* (plus loin, il dit *die darreichende Gebärde*, le geste ou plutôt la posture d'offrande). Plus rare que d'autres verbes (comme *darbieten*, par exemple), ce verbe indique bien l'action matérielle de présenter, sur un plateau, par exemple (*Präsentationsteller*). Or c'est bien le plus souvent sur un plateau que se fait la présentation des fruits dans cette scène archétypique qui est celle des Cérès antiques, et de toute une longue série de tableaux dans l'histoire de la peinture. Hegel reproduit ici une scène de peinture, et qui est elle-même la reproduction profane d'une scène de la religion antique. Ou plutôt, Hegel nous laisse indécis sur le point de savoir si la jeune fille *est* une Cérès, ou si elle est telle ou telle jeune fille aux fruits de l'art moderne. De toutes façons, Hegel ne donne aucun indice pour identifier cette figure<sup>30</sup>.

Un seul indice nous est donné, mais c'est beaucoup plus qu'un indice, c'est le texte tout entier comme un index pointé sur ce tableau – le texte comme un geste de monstration du geste de la présentation, le texte de la philosophie comme une monstration du *portrait de l'art*.

L'art est portraituré à l'instant où il advient comme art : détaché du service sacré, réduit à l'œuvre vide, mais ce vide n'est rien de moins que la présentation « artistique » absolue.

Sont présentés « ces fruits », les œuvres des Muses. Les fruits, c'était d'abord, dans la religion, le pain et le vin, « Cérès et Bacchus *mêmes vivants* »<sup>31</sup>. Ils étaient alors offerts dans le culte, et consommés. Ici, ils sont « seulement » présentés (ils vont être « consom-

<sup>30</sup> J'ajoute dans un appendice toutes les indications, pistes et rêveries qu'on peut rassembler en quête de cette identité. Aucun commentateur ni éditeur critique du texte, à ma connaissance, ne propose d'explication.

<sup>31</sup> *Phénoménologie*, t. II, p. 235.



més » dans la « jouissance » de notre contemplation esthétique). Présentés, exposés sur un plateau, ils sont détachés de leur arbre, ils se tiennent suspendus entre la vie naturelle et l'intussusception religieuse de cette vie. Entre deux vies, mais pas exactement morts : suspendus, retenus sur eux-mêmes, sur la simple extériorité de leur présentation.

Ce qui est ainsi livré à la condition tout extérieure du musée, c'est l'art « représenté en soi-même », qui par conséquent se réduit à sa simple présentation. À la présentation qui se présente elle-même. Ce qui entre dans l'automne et dans l'hiver de notre culture érudite, ce ne sont plus « le printemps et l'été de la vie éthique », c'est « l'armature interminable des éléments morts de leur existence intérieure ». Mais dans cette armature – dans ce *cadre* –, c'est bien la présentation qui a lieu. C'est bien la jeune fille qui entre au musée.

Une jeune fille n'est-elle pas toujours un autre printemps ? Celle-ci n'est pas la renaissance du printemps grec et religieux : elle ne le dialectise pas, elle en porte seulement et elle en présente « le souvenir voilé ». Mais comme je l'ai déjà dit, ce qui « voile » ici, c'est l'art lui-même, ce sont les « fruits », c'est le tableau, le portrait de la jeune fille. La jeune fille *est* la « récollection », elle est l'intériorité de cette transmission, de cette restitution de l'art.

Tout se passe, à nouveau, comme si la jeune fille se nommait Dialectique. Et pourtant, il n'en est rien. La conscience de soi de la récollection des œuvres se donne dans « l'éclat de l'œil et du geste qui offre les fruits ». C'est-à-dire, encore, dans le portrait, à même le portrait. L'éclat de l'œil, c'est l'éclat même de la peinture : vous pourrez le vérifier dans l'*Esthétique*. Pour Hegel, rien n'est plus peint, plus essentiellement et plus absolument peint, dans la peinture, que l'éclat de l'œil – la conscience même en sa présentation.

On pourrait dire les choses ainsi : en tant que conscience, la jeune fille est l'élévation spirituelle du souvenir des dieux, sa disposition en vue de l'« attente ardente » autour du berceau de l'Es-

prit révélé. Mais la jeune fille n'est cette conscience que pour autant qu'elle est le portrait. Elle n'est pas une conscience « représentée », ni une conscience présente « sous » « l'armature » de la toile. Elle est la conscience *de ce moment* en étant l'œuvre d'art qu'elle est (l'œuvre d'art paradigmatique évoquée par Hegel, et l'œuvre d'art que veut, que doit former ici – sinon partout... – le texte de la philosophie qui présente cette présentation de l'art).

Dira-t-on que c'est justement la philosophie, encore une fois, qui se mêle de présenter l'art ? Sans doute, c'est inévitable. Et pourtant... Pourtant, il n'y a pas ici, en toute rigueur, de *concept* pour l'art. Ou bien, il y a seulement le concept d'une extériorité vide. On ne s'y arrête pas, il n'y a pas de moment *de l'art* dans le cheminement de la conscience vers la Révélation et vers le Savoir Absolu. Mais il y a l'instant où passe, et brille, le portrait de la jeune fille. Passage et immobilité en même temps. Transmission et retenue. Suspens : le moment sans moment<sup>32</sup> de l'art.

L'art est sans moment dans la *Phénoménologie*, mais *un instant* il est transmis – à nous et à lui-même. Un instant, il est présenté – et nous est présentée la présentation qu'il est. Une présentation qui précède toute révélation, et qui n'ira jamais se transformer en elle.

Un instant : c'est l'instant de ce qui n'est même pas un clin d'œil, mais la présence, encore plus instantanée, de l'éclat d'un œil. Si absolu est l'*instant* qu'il est immobile : c'est une pose, une posture immobilisée, la jeune fille présentant ses fruits, le portrait s'offrant. La dialectique, semble-t-il, n'a rien à dire ni rien à faire de l'offrande du portrait. Mais elle la reçoit, elle ne se détourne pas du destin amical qui le lui tend. Un instant : c'est-à-dire, dans une présence qui n'est pas, qui n'a pas été et qui ne sera pas assignable comme telle. Dans un présent toujours plus ancien (il vient du

<sup>32</sup> Sans le *momentum* du jeu de forces du levier, avec lequel Hegel expose la machinerie dialectique de l'*Aufhebung* dans la *Science de la logique* (cf. J.-L. N., *La remarque spéculative*, Paris, Galilée, 1973, où l'on présente le programme général des « suspens dialectiques » chez Hegel).



début de la religion) et toujours plus vieux (il y a toujours de l'art pour nous, même après la religion, et l'âge du musée est identiquement l'âge du concept, cet âge gris au milieu duquel brillent les instantanés des œuvres)<sup>33</sup>.

On le sait bien, depuis Aristote au moins, l'« instant », comme tel, ne cesse de venir et ne se présente jamais. Ce qui se présenterait en cet instant de l'art, au suspens de ce destin « tragique » et « amical », ce serait très exactement cela : ni un imprésentable, ni un présent, ni une transcendance, ni une immanence, mais la venue ou l'advenue de la présentation.

C'est par elle que se définirait, désormais, ce que la philosophie voulait penser comme le Concept, et l'Idée, et l'Esprit. Bien sûr, Hegel ne veut rien en savoir : mais c'est lui qui l'expose malgré lui. Hegel expose ici un secret : volontairement ou non, sa jeune fille est l'exhibition d'un secret, voire de plusieurs secrets. Il dissimule un *maintien* de l'art, où l'*art* comme tel se présente sans doute pour la première fois à l'aube de l'histoire contemporaine. Le secret est tout entier exposé : il est le clair regard de la jeune fille – et c'est en quoi il est secret. Car ce regard est tourné vers nous – comme l'art en général n'est pour Hegel qu'« un Argus aux mille yeux » grâce auquel « l'âme et la spiritualité apparaissent en tous les points de la phénoménalité »<sup>34</sup>. L'art regarde, il nous regarde, il regarde notre regard. Ce n'est pas une réflexivité, l'art ne fait pas notre portrait – il est son propre portrait, non un autoportrait, mais la levée gracieuse d'une figure.

C'est *presque* la même chose que la présence d'un Sujet – mais c'en est aussi bien la déconstitution. Ce n'est pas un autoportrait.

<sup>33</sup> En toute rigueur, il n'y a pas d'« après » de la religion pour Hegel. Elle demeure pour tous dans l'âge même et dans l'« élévation » du concept. À la différence de l'art, elle ne *pass*e pas. Mais elle n'en est pas moins « dépassée » dans la philosophie. Celle-ci dépasse la religion, qui dépasse l'art (dans le Système). Mais l'art *reste*, même si on ne sait ni *quand*, ni *où*...

<sup>34</sup> *Esthétique*, vol. I, p. 210. Sur l'éclat de l'œil, *cf.* vol. II, p. 262.

Ce n'est pas un « portrait » du tout, si le portrait doit être ressemblance et représentation. La jeune fille n'est à la ressemblance que de son clair secret. Si c'est le Sujet, c'est en tant qu'exposé – c'est-à-dire, non rapporté à soi, regardant l'autre, fragile, fugitif, instantané, instable, venant sans fin à la présence. Cela peut aussi se dire : existant. Dans la naissance de l'art, il s'agit de l'existence (de l'être) tel que nous avons désormais à la penser<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Cette fin abrupte, bien entendu toute provisoire et programmatique, manque bien évidemment à s'expliquer avec Heidegger. D'un mot : si la pensée de l'être telle que la pose Heidegger implique une pensée de l'art, c'est dans la voie ici esquissée. Il n'est pas certain, à mon sens, que Heidegger réussisse au mieux à avancer dans cette voie lorsqu'il parle de « l'œuvre d'art ». Le motif de la « vérité » dans l'œuvre n'est peut-être pas tout à fait exempt d'une trace dialectique. Mais il faut y revenir plus tard.

## Appendice

Bref aperçu des matériaux à mettre en œuvre autour du secret de la jeune fille (je remercie celles et ceux qui m'ont proposé des indications, des sources, des tableaux, et ceux qui ont suivi pour moi, vers le secret de la jeune fille, des pistes sans issue : pêle-mêle, Philippe Choulet, Marie-Ève Druette, Sarah Kofman, Giorgio Agamben, Mariès Gardella, Dominique Janicaud, Werner Hamacher, François Warin).

Il y a d'abord le moment romain : notre passage y est situé. Mais Hegel ne dit pas un mot, dans la *Phénoménologie*, de l'art romain. Dans l'*Esthétique*, il parlera à son propos de la « grâce et du charme » de « l'individualité contingente » (II, 237), opposée au sérieux du divin. Rien n'interdirait de penser à une peinture de Pompéi. Toutefois il faudrait savoir ce qui était découvert et que Hegel pouvait connaître à l'époque de la *Phénoménologie*.

Pour l'« archétype » de Cérès : celle-ci était invoquée, comme déesse disparue, dans le poème dédié à Hölderlin dont ce passage est manifestement un reste. Par ailleurs, avec l'offrande des fruits se rencontre aussi, dans diverses traditions antiques, l'offrande ou la présentation des seins. La jeune fille s'offre en offrant l'art.

Il peut y avoir plus secret encore : Nanette Endel, amour (platonique) de jeunesse de Hegel, lui avait envoyé en présent des fleurs, séchées à leur arrivée mais retenant en elles, comme le fit savoir l'amoureux, la vie spirituelle (*cf.* lettre du 2 juillet 1797 et post-scriptum du 17 juillet).

Enfin, parmi bien des jeunes porteuses (et parfois porteurs : Caravage) de fruits de la peinture, il en existe une du Titien, qui n'était pas à Berlin du vivant de Hegel, mais dont il aurait pu voir une reproduction. Tandis qu'elle lève le plateau de fruits vers la droite du tableau, son œil se tourne vers le spectateur. Titien a utilisé le même personnage, dans la même pose, pour une Salomé

présentant la tête de Jean-Baptiste. Tout se tient : la substitution de l'art à la religion, l'annonce du Messie. Et l'on revient à Rome, car cette jeune fille du Titien fut longtemps considérée comme un portrait de sa fille, prénommée Lavinia. Ce nom était celui de la légendaire fondatrice de Lavinium, mère, par Énée, de Romulus et Remus.

## *Les iris*

*Pour Irizarry, Manhattan.*

(ne faites pas la liaison, ne faites pas le rapport non plus : ni la liaison des sonorités, telle que la langue française l'exige ici, ni le rapport des sujets, tel que la pensée, française ou pas, l'exige partout. Mais ne prenez pas non plus ce double interdit pour une introduction. Ni d'un côté, ni de l'autre, ne cherchez la clef, même s'il est clair que « les iris » est un pluriel de « l'iris », où l'apostrophe *élide* un « e » pour éviter un hiatus. Sans ce dernier, nous aurions ici « le iris », à quoi ne manquerait plus que la majuscule du nom propre pour être enfin l'auteur au programme d'aujourd'hui : « Leiris ».)

Dites-vous plutôt que c'est parti : voilà, il fallait commencer, et c'est ainsi que cela s'est fait. On ne sait pas pourquoi, ou bien, il serait ennuyeux de le savoir. Ce qui précède est déjà ennuyeux à bâiller. C'est qu'un *hiatus* n'est pas autre chose qu'un « bâillement » : la bouche béante dans la vocalisation des voyelles amassées. La langue ne veut pas bâiller. La langue est sans cesse occupée, affairée, empressée, inquiète ou réjouie : elle ne lâche pas celui qu'elle tient. Leiris est tenu par la langue, jour après jour et pas à pas, intimement, intimement, minutieusement et précieusement tenu.

À pareille tenue, il n'y a pas d'accès. Nul ne touche à la langue de l'autre. Les idiomes ne se rencontrent jamais. Ils sont des parallèles, des parataxes, des particules dures. Chacun procède, dans

son idiotie, d'une pression minime et irrattrapable exercée sur la langue par une élocution. Chacun surgit d'une impression produite sur la langue et par la langue, une impression inimitable dans l'immense travail d'imitation de la langue. Fugace autant que durable, vague autant que précise. On part, on parle sous cette impression, jusqu'à l'âge d'homme et au-delà. On est déjà parti, et ce qui peut s'en suivre, on verra bien.

« On verra bien » : l'iris entoure la pupille. C'est par là qu'on voit, à ce qu'on dit. On voit par le trou dans lequel se laisse voir une petite poupée (soi-même, vous-même penché sur un œil), et ce trou, cet opercule est entouré d'une iridescence, miroitement ou moirure d'arc-en-ciel, déesse pour tout dire, déesse du partage et de l'intimité des teintes. Arc teinté de la paix, d'une inaccessible paix autour de l'agitation des poupées. Déesse enserrant la poupée, moirures encerclant l'image.

(Iris est la messagère des dieux. Mais il s'agit ici de ce qui se passe lorsque les dieux n'ont plus de message à faire passer. Rien de violent, rien de spectaculaire, pas de « mort des dieux ». Plus légère, plus sournoise aussi peut-être, une simple allée-et-venue quotidienne de signes, pulvérisée d'insignifiance – et pourtant, c'est comme une palabre jamais achevée avec un petit sphinx têtue. Il ne fait pas d'histoires, mais enfin, il s'obstine à marchander des énigmes de quatre sous. Il n'est pas question de jouer Œdipe. Il n'est pas question de se crever les yeux. Mais enfin, « l'homme » reste une devinette, jusqu'à son âge et au-delà. C'est comme une vieille habitude, dont on ne peut pas se défaire. Les Iris volètent un peu partout, porteuses de pas-de-messages, mais au sol il y a encore ce petit sphinx têtue.)

On verra bien – c'est-à-dire qu'il est possible qu'on ne voie rien, ou qu'il n'y ait rien à voir (comment distinguer ?).

Mais c'est ainsi que c'est parti, et que ça part toujours. Comme lorsque deux regards s'effleurent. Lorsqu'une moirure miroite un instant. L'instant est toujours trop bref pour être saisi. Ou plutôt :

il n'est là que pour rendre sensible ce qui ne peut pas être saisi, ce qui n'est pas à saisir : une impression. La vocation de l'instant, ce pour quoi on l'appelle – « ô temps, suspends ton vol ! » –, c'est le dessaisissement.

Celui-ci se démontre parfaitement identique au saisissement. Ce qui m'a saisi, m'a dessaisi de soi. Ce qui m'a saisi s'est dessaisi de moi, me laissant plus seul qu'il est pensable d'être seul. Seul à ne savoir de « soi » que le soubresaut solaire d'un miroitement qui ne s'est même pas illuminé, même pas éclairé. Iris pris sur le vide, pris sur le fait d'envelopper une pupille qui bée (hiatus) sur rien, sur la solitude de son « sujet ». Car lui ne s'y voit jamais, comme on sait bien. Lui ne voit pas sa vision. Le sphinx a les yeux pleins de sable, d'éclats de mica et de vieilles poussières d'os.

Pupille emmaillotée d'iris : minuscule momie d'Égypte au cœur de l'œil. Bandelettes diaprées et serrées sur ce secret de rien : voir.

Il faut aller y voir soi-même. Cela se nomme « autopsie », *opsis* de l'*auto*, voir par soi-même, voir de ses propres yeux, ce qui s'appelle voir. Autopsie continue de l'existence ténue, anatomie de détails menus. Toutes ces choses qui nous saisissent, qui nous dessaisissent, toutes ces impressions.

Voir est le sujet capté, ravi, ni vu ni connu.

Ni vu ni connu, je t'embrouille. Saisi : pris, captivé. Dessaisi : dépris, délivré. Les deux en un, mais pas « un » pour dire ou pour imager ce « deux en un », ce « un en deux ». (Les deux yeux de quelqu'un, et les iris de Leiris.)

\* \* \*

Il n'y aurait là (où donc ?) rien d'exceptionnel. Au contraire, la mesure intacte de la banalité même. Voilà comment ça part : on ne sait pas, et pourtant c'est à ce non-savoir qu'on reste accolé, ac-



coté, accordé d'une manière inébranlable. Et c'est ainsi qu'on part : sûre aventure brouillonne, et désir vague que déjà son départ rend parfait, effilé comme une lame, comme l'âme de la momie, l'âme elle-même emmaillotée, bandelettée, bandée, à qui plus rien ne parvient, ni du monde, ni de la pensée, rien d'autre que la pression de la main, du désert ou de l'œil qui la tient...

On sait seulement qu'il y eut impression, un instant, à l'instant. (Mais « il y eut » est faux : l'impression est toujours là, ou bien, on l'attend encore, on n'a d'elle que le pressentiment ; le temps marche ici dans tous les sens à la fois, ou bien, il ne marche pas, temps seulement spatial, spacieux, et spasmodique. Ce temps n'est pas l'écoulement de la poudre dans le sablier, il est l'opercule de ce dernier, avec son double évasement.) Impression : quelque chose s'est pressé, quelque chose a pressé, imprimé une pression, un mouvement. Mais pas une image, ni une idée. Nous serions très loin de Proust : point de « madeleine », point de « pavés inégaux », point de reconstitution et point d'appropriation de la chose fugitive. (Et par conséquent, pas d'œuvre d'art ?) Mais tout à l'envers : typographie sans type, imprimerie sans caractère, le Fugace à l'état pur. Impur, par conséquent, puisque ni posé dans la stabilité, ni échappé dans la fuite. Une impression qui ne se fait qu'à peine reconnaître comme impression. Qui déjà roule et coule dans cette autre chose, presque rien, le cours de ce qui n'a même pas de cours, de ce qui n'a pas d'histoire ni de mémoire. Un murmure évasif à travers d'innombrables interstices. Pas de date, pas de repère, encore moins de monument. Mais la chose, là, saisie *en tant qu'elle* est dessaisie.

La momie sans pyramide, simplement sèche au sable et au soleil spacieux. Les yeux et leurs iris sous les bandelettes, sous des bandes d'arc-en-ciel, comme le cou sous le ruban d'Olympia.

Olympe : plus de messages n'en parviennent. Cela ne manque pas. Les choses sont simplement à notre portée. Nous ramassons tranquillement les morceaux des dieux, avec des larmes claires qui



nous lavent les yeux, qui nous cristallisent le regard pour l'autopsie fraternelle et conjugale. Ainsi faisait Isis des membres d'Osiris, et pour finir l'iris osé posé sur le dernier membre bandé.

La chose, là, saisie en tant que dessaisie – c'est-à-dire : en tant qu'on est dessaisi d'elle.

Que veut dire cet « en tant que » ? C'est une question dont pas une philosophie ne s'acquitte. (La philosophie ne s'acquitte de rien : c'est sa grande misère, et c'est sa ressource irremplaçable.)

Il y a impression, et c'est parti. L'impression n'imprime rien (pas de type, pas de monogramme, pas d'empreinte, pas de caractère), mais l'impression presse quelque chose à même cette surface irisée, ce papier ou cet écran vaguement prêt à se mettre en œuvre.

Mais si *vaguement* prêt... Il n'en reste déjà que l'écume – encore est-ce trop dire, il n'y a pas d'écume, pas de mousse. « Silage » en dirait trop, lui aussi (de même que toute « trace »). Il n'y a que ce saisissement à l'instant dessaisi de soi, de toute possibilité de se saisir de soi. Une noce incestueuse, l'attouchement de la distance.

Un arc-en-ciel bandé à travers une pluie de larmes fines, presque finie.

C'est ainsi qu'on saisit le sable, qu'on est saisi et dessaisi de lui. La pupille, la petite poupée bandée, la momie ne contient que sable et sable, et grains de mica de l'iris. Le trou de l'œil est le trou d'un sablier, que le temps retourne, de temps en temps, pour faire couler le sujet dans l'objet, ou le monde dans la conscience, puis les pensées dans les choses, et ainsi de suite, sans que cela même se remarque.

Banalité : l'impression qui soulève l'attention, un instant, une infime fraction d'attention *n'a aucun intérêt*. Rien à y attacher, rien à en retirer. On la passerait bien au compte incalculable et plat du « quotidien ». Mais ce mot en dit beaucoup trop : il place des me-

sures et des évaluations, il réserve les belles, les grandes exceptions. Or voici ce dont il s'agit : *tout* est si quotidien que la catégorie de « quotidien » est vaine. Le quotidien passe toute mesure, toute raison du quotidien et de l'exceptionnel. Le quotidien détient et retient jalousement le dessaisissement de la saisie, il n'est fait que de ça, retournant le sablier.

On est touché pourtant, quelque chose a touché quelque point sensible.

(On joue, on ne joue pas, ici : c'est la règle du jeu. Tout cela est incroyablement, inestimablement sérieux. On se plaît au sérieux. Où l'on serre les yeux. Iris foncés, fleurs et vulves, vertus vulnérables, attouchements vulnérables.)

Le quotidien, voici : il y a de très graves nouvelles dans l'air. La politique peut-être est au bord du gouffre ; les plus proches sont atteints d'affections incurables ; on est dans la déréliction. Mais une minute suit l'autre, et si l'on ne se tue pas, c'est qu'à quelque chose d'infime on demeure obstinément, non pas « attaché », comme on dit, mais exposé. Cela ne peut se dire, et pourtant cela ne cesse d'être murmuré, et ce murmure fait l'idiome.

Un murmure comme du sable. Si l'on n'y prenait pas garde, le sable peu à peu ensevelirait tous les Sphinx et toutes les Pyramides. Ici, personne n'est commis à cette garde : aussi les énigmes, et les tombeaux, et les secrets, y sont-ils documents effacés.

Effacés. Aux faces affaissées. Défaits. Décomposés. Délités. Dépecés. Pièce par pièce. Pulvérisés. Une particule après l'autre. *Partes extra partes*. Espacés. Extravasés. Déconstruits. Émiettés. Disséminés. Éparpillés. Émulsionnés. Émoussés. Dépliés. Repliés. Dépareillés. Encalminés. Calmement. Posément. Continûment. Obstinentement.

Obstinément. Obstination. *Ostinato rigore*. On y reste, cela passe, cela franchit les exceptions. Cela fait voir la règle, et la renforce, et la conforte. Obstinément l'infime infirme les magnitudes tonitruantes. Qu'est-ce que cela prouve, va-t-on demander ? Mais qui parle de prouver, et de prouver quoi ? Les preuves, quand elles réussissent, ne montrent rien de plus que ceci : que la chose prouvée était donc là, hors de la preuve, et qu'on n'avait pas besoin de preuve pour y toucher. Iris voudrait dire ici : cette moirure à peine perceptible du n'avoir-pas-besoin-de-preuve.

Une évidence qui évide les yeux. Celle du sable.

Ces choses-là, dont on ne rend pas raison, n'offrent peut-être pas plus d'intérêt qu'elles n'autorisent de preuve. Mais quel intérêt y a-t-il à ce que cela ait « de l'intérêt » ? Le même iris, à fleur d'œil, insignifiant et superbe, rêve tout en surface de la momie sans rêve.

(La momie ne rêve pas : mais elle se déguise en rêve. Mômérie de la momie, enfantillage, carnaval.)

Celui qui regarde et qui raconte ses rêves (lui, il aime le faire, ou plutôt, il y tient, il y est tenu), sans intention et sans remplissement de signification, seulement pour l'impression, celui-là sait qu'il laisse filer entre ses doigts la poudre de l'improbable et de l'improvable. Alors, sa pupille est l'opercule intérieur d'un sablier qu'on peut retourner pour que le désert s'écoule dans l'intimité, ou l'intimité dans le désert, mesurant le quotidien.

\* \* \*

Ce qui impressionne, et qui n'a pas d'intérêt : s'il était possible de trouver là une règle cardinale pour la « littérature » ? Alors, en effet, elle renoncerait aux Célébrations, aux Représentations, aux Inscriptions-et-Belles-Lettres et aux Pyramides-et-Sphinx-des-Textes. Elle se ferait sable, elle-même. En réalité, elle ne cesse pas de le faire. Mais cela se voit mal, cela se discerne à peine.

« Les Iris » pourrait être le nom d'une villa en bord de mer. Ce serait du banal un peu vulgaire. Il y aurait un vol, un crime, une disparition, tout un roman policier. On imagine, à côté, le voisin peu bienveillant, mais peut-être simplement aimant rire, qui baptise la sienne : « Osiris ». Autre roman policier. Le voisin a quelque instruction supplémentaire. Mais cela même est vulgaire. On peut faire un peu plus, et prendre « Les Iris » pour nom d'une petite résidence en copropriété. À côté des Tulipes et des Pervenches. Quartier des Fleurs, nature et culture, police du roman.

Dès que la « culture » est détachée comme une peau, comme une pellicule, et montrée pour elle-même, miroitant sous quelques projecteurs, sous quelques chandelles de souper fin pour magazine, sa vulgarité est insupportable. Ainsi de la littérature, lorsqu'elle se propose « intéressante », ainsi de la philosophie, lorsqu'elle fait valoir l'importance, la profondeur et l'angoisse de ses pensées. Ainsi de l'art qui garantit qu'il est de l'art, et non pas rien.

Mais le « quotidien » n'est pas cultivé, même le « quotidien » du voisin cultivé qui a entendu parler des dieux Égyptiens, et, qui sait, qui a lu Plutarque. Le « quotidien » n'est donc pas non plus vulgaire. Mais sans doute, je l'ai dit, est-il déjà vulgaire de parler de « quotidien ». Sans doute est-il vulgaire de vouloir catégoriser ce qui se passe, et que ça se passe. Aussi bien en énonçant « l'Histoire » qu'en disant « le quotidien ». Mais par exemple, on dit « les iris », sans y penser, parce qu'il faut un titre et parce que, sans doute, on a reçu une impression – une espèce d'impression fugitive et futile : un sable de syllabe en « ris ». Cela aurait pu venir de Ris-Orangis. La banlieue est le lieu du banal. Le banal est un lieu d'abandon. On s'abandonne aux impressions, au sablier des impressions.

C'est toujours singulier, c'est à chaque fois si singulier que chaque fois est l'exception, et que l'exception est la règle, et que la règle est en effet très régulière : l'existence est exceptionnelle.

L'existence est exceptionnelle, mais ça ne se voit pas. Et c'est ça qui est exceptionnel. Car tout se voit, tout est *phainomenon*,

sauf *ça*. Ça s'écrit, mais même écrit, ça ne se voit pas, et ce n'est pas pour ça que c'est écrit.

Roman policier : pour quoi a-t-il écrit ? à qui profite le crime d'écrire ?

Si j'écris que l'existence – celle-ci, celle-là – est exceptionnelle, et banalement exceptionnelle, je ne l'écris pas pour en proposer la théorie, la considération ni la contemplation.

C'est écrit pour le temps perdu passé à écrire, quelques grammes d'existence, quelques instants d'insistance.

C'est écrit pour les impressions qui ne laissent pas de trace, sinon qu'on s'est abandonné aux impressions. C'est écrit pour le sablier, sa chute minuscule et son retournement autour de l'axe.

Axe des iris, florilège axiologique : Augustin, Dante, Montaigne, Blake, Rousseau, Et Cætera.

AUGUSTIN – « Ce que nous cherchons maintenant, c'est comment tu aimes la sagesse. Tu désires la voir, la posséder sans aucun voile, toute nue, si j'ose dire, avec des regards, des embrassements d'une parfaite chasteté. »

DANTE – « Tel est celui qui voit en rêvant,  
et, le rêve fini, la passion imprimée,  
reste, et il n'a plus souvenir d'autre chose,  
tel je suis à présent, car presque toute cesse  
ma vision, et dans mon cœur  
coule encore la douceur qui naquit d'elle. »

MONTAIGNE – « J'ouvre les choses plus que je ne les descouvre. »

BLAKE – « Les Filles des Séraphins conduisaient leurs clairs troupeaux,  
Hors la plus jeune qui, dans sa pâleur, cherchait la secrète solitude,  
Pour s'évanouir, telle la beauté matinale de son jour mortel. »

ROUSSEAU – « Dominé par mes sens, quoi que je puisse faire, je n'ai jamais su résister à leurs impressions, et, tant que l'objet agit sur eux, je ne cesse d'en être affecté. »

ET CÆTERA –

Mais au fond, personne, au fond, personne en particulier. L'inassouvi et inapaisable désir d'anonymat, la littérature de provenance immense, infime, infirme, infinitésimale. Et cætera, et les membres pulvérisés des dieux qui glissent entre les doigts d'Isis.

C'est-à-dire aussi bien : rien, nulle littérature. Au contraire, une chasse incessante, une traque acharnée de toutes les littératures. C'est-à-dire : de toutes les façons de croire qu'en mettant un panonceau « Les Iris », on a transfiguré sa médiocre villa. Et de ces façons, il y a des milliers. Des milliers de façons de représenter ou de figurer comment en embarquant d'un très modeste port de pêche on trouvera la route des épices, de l'or et de la soie, la route des Indes. Mais il n'existe pas beaucoup de manières de retourner le sablier.

Il n'y a pas de route des Indes, même à partir des quais des plus puissants Empires. Il y a le lent miroitement de la mer irisée, interminable, il y a du sel plein les yeux, des maladies, et on arrive ailleurs, ou on n'arrive pas. Il n'y a pas de chemin vers l'or, la soie, ni vers le Soi, vers soi, mais il y a ce long regard impressionnable que touchent chaque jour des millions d'oiseaux d'or, ou quelques aiguilles de pluie.

## *Coupe de style*

Du style dans la philosophie : en avoir ou pas ? Vieille question. Trop vieille sans doute, trop contemporaine de toute l'histoire de la philosophie, qui est peut-être aussi l'histoire du « style », de l'idée même de style, et des styles, y compris le « style philosophique ». Tous l'ont plus ou moins posée.

\*

Il ne s'agit pas simplement de style littéraire. Il s'agit de tout ce qui fait style : allure, posture, caractère, pragmatique. Y compris, bien entendu, on ne le sait que trop, cette typique et cette topique philosophique de refuser toute importance, et même toute pertinence, au style en général.

\*

Il faut toujours se méfier de ce qui est bien connu. (Cela même est bien connu. Mais il faut choisir d'arrêter la méfiance quelque part, au moins pour un temps. C'est peut-être aussi une façon de choisir un style, ou autre chose ?) Le refus philosophique du style est peut-être trop bien connu, désormais, en tant que dénégation, évitement, apotrope, et prétérition. On sait bien, désormais, que la philosophie *envie* le style, tous les styles. Il ne s'agit pas de le nier. Mais il nous reste peut-être à penser ce qui, à côté de l'envie, en

dépit d'elle, est *aussi* vérité. C'est ce qu'on veut dire ici : que la pensée, en vérité (la pensée de la vérité), n'a rien à faire avec le « style ». Mais... peut-être pas non plus avec la « philosophie ».

\*

Mais avançons pas à pas. – Encore un style, donc, le style de n'en avoir pas. Ou bien, celui d'en avoir à l'infini : philosophie, je suis prose, mais je suis poésie, mais je suis *epos*, mais je suis drame, mais je suis calcul.

\*

Et puis, cette suprême affectation : je suis le style de la pensée qui pense jusqu'au style même, jusqu'à son propre style et à sa propre essentielle évaporation.

\*

Quel est le style qui pense le style ? Formidable, tonitruant, abasourdissant ? Froid, glacé, imperturbable ? Éloquent, captivant, merveilleux ? Sobre, retenu, méditant ? Banal, populaire, ordinaire ? Élégant, capricieux, séduisant ? Étourdi, ébloui, évaporé ?

\*

Le style philosophique se marque et se remarque à ceci qu'en chaque point de son parcours il est tout rempli de toutes ces questions. L'écrivain, lui, a choisi. L'écriture n'est que cela, d'avoir choisi. Peut-être aussi : d'avoir été choisi. Le philosophe accède tout juste à l'idée d'un choix. Bien loin d'avoir été choisi. Tout au plus aura-t-il été sélectionné.

\*



Le choix auquel s'expose la philosophie n'est rien d'autre que le choix d'avoir un style – et par conséquent, de ne plus penser le style, l'essence du style, et de ne pas se penser elle-même –, ou de n'en point avoir, et cette fois, de ne plus penser du tout, si penser demande style, allure, maintien et attitude. Elle a donc le choix entre deux suicides. Mais la philosophie est par essence non suicidaire.

\*

Elle échappe donc, par une tout autre voie. Celle de la pesanteur, celle de la gravité. Ici, il ne s'agit plus d'avoir ou non du style. On est dans un tout autre domaine. Penser demande de peser : *pensare*. Fréquentatif de *pendo* : laisser pendre, peser, apprécier, payer, acquitter, expier. *Pendere culpam, pendere crimina*.

\*

« Penser » a quelque chose d'*onéreux* (*onus*, charge, fardeau, chose difficile, pénible, coûteuse). La pensée coûte cher. À la fois, on pèse des choses de poids, de prix, et la pesée elle-même coûte cher. Chaque opération de pesée est frappée d'un lourd impôt.

\*

Tout de suite, l'État est là. Le contrôle des poids et mesures, des tailles, gabelles et corvées, des taxes à la valeur ajoutée. Le poids du poids. L'État fait sentir la pesanteur du poids : l'espace, le temps, la solitude, la multitude. Tout allègement est contraire à l'État.

\*

Ou bien est-ce au « capital » ? Ou bien à la « technique » ? Ou bien à la « classe moyenne » ? Ou à la moyenne des classes ? Tantôt comme une lutte, tantôt comme un impôt – et l'un dans l'autre, l'un par l'autre –, mais toujours pesante ?

\*

La pensée, nécessairement pesante, a donc quelque chose de congénital avec l'État. Inutile de se représenter une pensée simplement joyeuse et gracieuse hors de l'État. Ou bien, ce n'est pas une pensée. C'est une chose légère, évanescente, évanouissante. Mais la pensée ne veut pas s'évanouir : elle veut apprécier, et pour cela, payer le prix. Tout le prix d'un fardeau de pensée.

\*

Inutile, d'ailleurs, de se représenter un État totalitaire et terroriste. Simplement, l'administration des besoins. Or c'est un besoin que de distribuer les charges de pensée, de représentation, d'évaluation. Il existe un organisme à qui cette tâche est dévolue. De manière bizarre, on le nomme « médias », alors qu'il est le réseau de gestion des immédietés. Il est aussi le promoteur et l'agent de distribution des stylistes.

\*

Puisque la pensée n'a aucune valeur d'usage, il est manifeste qu'elle n'a qu'une valeur d'échange. Qu'échange-t-on contre une pensée ? Une autre pensée, c'est-à-dire l'idée d'une force, d'une nécessité, d'une profondeur, d'une intensité. Son *idée*, c'est-à-dire précisément son caractère visible, appréciable et marchandable.

\*

Échangeable. Que veut dire « échanger » ? Substituer. C'est la substitution qui a pesé sur la philosophie. Espace contre temps. Savoir contre devoir. Autre contre même. Expérience contre sagesse. Mort contre vie. Substance contre accident. Et encore : espace contre devoir. Temps contre substance. Mort contre expérience. Accident contre sagesse. *Philo* contre *sophie*.

\*

Qui est philo ? De la pensée, est-ce l'accident, ou la substance, le temps, ou l'espace, la matière, ou la forme ? Et qui donc est sophie ? Bien sûr, on le savait, l'exercice même de ces questions.

\*

Sophie s'exerce à demander. Sophie excelle à demander, à peser, à accroître le pesant d'or ou de plomb de choses aussi impondérables que le savoir et l'existence, le face-à-face ou le vouloir. Chaque question est un poids jeté dans un plateau de la balance.

\*

Et Sophie sait tout cela. Elle sait les substitutions, et surtout, *que* ça se substitue. Mais ce savoir, qui pèse les équivalents, lui-même ne pèse rien. Quelques grammes de papier, tout de même. Tout de même il lui faut cela : quelques *grammes*.

\*

Trace et poids, poids de la trace, trace du poids : voilà déjà la pensée qui recommence à peser, à faire pendre les plateaux d'une balance. Et la balance cette fois est celle de sa propre naissance. Si la mère sera délivrée, allégée, ou si l'enfant jamais-né lui pèsera pour toujours sur le ventre.

\*

Quoi qu'il en soit, le ventre est l'affaire de la pensée. Ni le cerveau, ni le foie, ni quelque hasardeux système nerveux. Mais le ventre : cette réplétion laborieuse, cet accueil du dedans qui attend d'être expulsé, ce nœud nerveux lisse et besogneux. Lâchant des vents, bougeant vaguement au centre approximatif de membres agités.

\*

La philosophie digère. Cela peut-être n'a pas d'autre style que les circonvolutions et les replis et les contorsions par lesquels l'estomac et l'intestin exposent le double du cerveau.

\*

Le cerveau digère : il absorbe et relâche, il reploie, il acidifie, il mélange, et pour finir sans jamais achever il se détourne, il se retourne et il fait voir les replis délicats d'on ne sait quoi. Que ce soit *on ne sait quoi* fait tout le prix du cerveau. Lui seul sait ce que pèse l'*engramme*, qu'on ne saurait peser. Il digère l'impondérable. Mais lui, on le pèse : *homo sapiens*, un bon poids de cerveau. Un bon rapport corps/cortex. *Homo sapiens*, *homo philosophicus*.

\*

Entre l'impondérable et le poids du cerveau, vous avez toutes les pesées, toutes les recherches d'équilibre, tous les efforts de gravité et toutes les valeurs marchandes de la philosophie. Et par conséquent, cette administration, ce minimum étatique nécessaire à ordonner toutes ces opérations.

\*

À ce point, le « style » devient à son tour marchandise pesée, et qui fait retour, plus ou moins en contrebande. En avoir ou pas ? En avoir combien ? Et duquel ? Quel est le style grave ? Le style de la pesée, et de la pesanteur ? Il y a des hauteurs de style, sublime, élevé, moyen ou bas. Et par conséquent, des pesanteurs variables. Le philosophe choisit, et paye le prix.

\*

C'est toujours un prix exorbitant : c'est la pensée elle-même qu'il faut livrer en échange, sur laquelle il faut tirer des traites, demander du crédit, à n'importe quel prix. La pensée, cette fois, désigne une autre pesée : cette unique pesée qui pèse tout un monde, et qui n'a donc lieu sur aucune balance, et pour aucun échange.

\*

Combien pèse tout un monde ? Il pèse le poids de tout son paraître. Il pèse le poids de la venue au monde du monde lui-même. Naissance de rien qui eût été en gestation, sortie d'aucun ventre, apparition derrière laquelle ne se tient rien d'inapparent.

\*

Cela pèse le poids de la lumière qui fait l'apparaître. Personne, en somme, ne pèse ni ne porte ce poids. Il n'y a ni balance, ni socle, ni colonne sous le monde. Pas de substance, pas de sujet. Mais cela qui paraît est cet autre « sujet », cet autre « support » qui n'est pas en-dessous, et qui est cette monstration de soi : lumière et son partage d'ombre, phénoménalité tellement première, tellement naissante, qu'elle se précède sans fin, et ne peut être arrêtée sur aucun point d'origine – et que cela même où elle se précède n'est aucun lieu, ni aucun temps, et que par conséquent elle ne se précède pas. Ainsi, elle *se* montre, sans avoir de *soi*.

\*

Elle ne se montre à personne : il n'y a rien ni personne pour quoi, pour qui elle viendrait au monde, puisqu'elle est ceci, que le monde existe, l'être-monde du monde, la possibilité et l'effectivité de son ordonnance. Elle n'est pas une représentation pour un sujet, elle est le sujet de tout sujet possible. Elle est *moi*, elle est *nous* en tant que cette venue qui se vient et qui se survient à elle-même.

\*

Ce qui pèse alors est une surprise, ce n'est pas un poids. La surprise n'a pas de style. La naissance du monde au monde ne relève ni de littérature, ni de philosophie. Mais l'écriture y surprend, et se surprend.

\*

Le monde, l'écriture : ce qui se passe, *que ça se passe*. Il se passe que ça se passe. Du monde est écrit, de l'écrit fait monde. Choses simples, surprenantes, sans style et sans Idée. Sans prix et sans poids. Juste une pesée de lumière, et son partage d'ombre. L'*existence* est elle-même cette lumière, y compris l'existence *de* la lumière, soleil, néon, photon, et cette brillance de l'œil.

\*

L'existence de l'œil, l'existence *en tant que l'œil*, avant toute vision, toute appréciation, toute lecture des poids sur le cadran de la balance, avant toute « théorie », c'est aucun objet à voir, ni sujet pour le voir. C'est cette brillance, ce cristallin, ce corps vitreux, cet iris luisant lavé, d'une larme perpétuelle : et là, il peut y avoir un monde.

\*

« Oh, les beaux jours ! » dit-elle. Et cela ne résonne pas seulement comme une nostalgie – dit-elle. Elle : cette parole énoncée d'un monde, depuis un monde et à son propos.

\*

Comment le jour vient. Comment le jour vous vient. Un jour après l'autre. Pas plus d'un jour à chaque fois. Pas plus. Multiplication fragile, incertaine. Mais tout de même, multiples.

\*

Non pas multiples de « un » : car ceux-là se réduisent en « un ». Mais multiples éclats de la brillance déjà en elle-même diffractée. Éclats de ceci : que ça s'est déjà dispersé, disséminé, fracturé, toujours. Et même pas toujours : pas de pérennité, mais une éternité d'éclats, à chacun son temps, à chacun son clash, à chacun son bang.

\*

Cela n'a pas de prix, cela n'a pas de style, cela n'a pas de poids. C'est une autre pensée. Inéchangeable, insubstituable, et pourtant partout la même, en chacun recueillie éclatante.

\*

Pensée concrète, matérielle, chose aux contours aigus. Y toucher ne peut que blesser. Cette blessure n'épuise pas le corps qui la subit : elle le fait plus vif, plus aigu à son tour, plus blessé et plus offert à une espèce de joie. Cette joie est inatteignable, et pourtant elle ne cesse de venir en présence. Elle *est* la présentation de l'imprésentable. On pourrait croire que c'est le style. Mais du « style » il ne reste ici que la pointe acérée, le tranchant de l'éclat de verre. Un gramme nu, pointu.

\*

Avec cette pointe, on grave autant qu'il est possible. On entaille, on cisèle, ou simplement on coupe.

## *Espace contre temps*

L'espace libre contre le temps qui force, qui entraîne, qui passe sans rien laisser.

L'espace : la réversibilité. Le temps : la flèche, le vol irréversible. Immobile irréversiblement fuyant. L'espace : la mobilité même.

Toute notre civilisation est une barbarie du temps.

Un temps de barbarie.

Entendez : le temps sans espace, le temps linéaire, le temps de fuite, le temps au présent impossible, toutes les apories du « présent » de la philosophie. Et ce qui va avec, l'appel pressé à la mémoire, à la rétention, et l'élan non moins pressé vers l'avenir, les lendemains, le sens de l'histoire.

Tout cela sans espace pour, sans respiration. Le temps : irrespirable. Alerte à la pollution temporelle. Secondes, minutes, années, siècles, pressons vers le tournant du siècle, alors que le dernier est à peine hors de vue. Le temps à marches forcées commande la pensée. Premier schème, pense Kant : schème du temps : j'engendre le temps : j'ajoute l'unité à l'unité : je compte mes présents, pour pouvoir présenter mes comptes : temps, forme du sens interne, lieu de la synthèse, de la liaison, de l'enchaînement des causes, des progrès raisonnables de l'humanité, pressons-nous, s'il vous plaît, vers toujours plus de temps.



Extase, pense Heidegger : existence projetée vers son avenir, en son avenir, ex-istence tout entière purement temps, pressons-nous, s'il vous plaît, vers toujours plus de temps et cette plus haute extase, possibilité suprême, la mort, le temps suspendu, toujours recommencé, l'exister lui-même, en son ex-. (Mais pour finir Heidegger renonce à ramener l'espace au temps.)

Temps perdu, pense Proust : et voici l'écriture, voici le geste spatial, spacieux, espaçant par excellence, mis au travail forcé de l'œuvre monumentale : l'art comme mémorial – au lieu d'être éternité.

Pensée trop pressée, comprimée dans le temps, écrasée par le trop de vitesse du temps. La soufflerie du temps déforme le visage de la pensée, de l'art. Mais ça reste immobile, déformation figée.

Et si la pensée était spacieuse ?

*Psyche ist ausgedehnt*, a noté Freud. Psyché est étendue. (Rien à voir, donc, avec souvenirs et scènes infantiles, rien à voir avec d'obscures et prolongées fermentations de refoulements.) *Res cogitans est res extensa. Cogito, ergo extendor.* Res étendue, écartée de soi, partes extra partes, mais pas d'extase ici : libre disposition des lieux, ouvertures, circulation des perceptions, conceptions, affections, volitions, imaginations. Rien de cela ne prend du temps. Toute pensée est extemporanée.

Penser : une vitesse dont aucun temps ne peut rendre compte. Et donc, pas une vitesse. Un écart, une dis-location : voici un autre lieu, un autre *topos*.

La pensée qui se fait gloire du déroulement du discours (*discours* : mot installé dans la durée, qui installe la durée : la loi du discours est de n'en pas finir) se dérobe à l'instantané de son lieu le plus propre.

Instantané : photo : un espace de temps étalé.

Ici, le temps lui-même est espace. Espace de temps : ouverture d'un *topos* au présent. Le présent est l'écart, l'ouverture. Il n'y a que du présent, ou plutôt, il n'y a que cet écartement du présent, de sa venue extemporanée. Rien ne passe, à moins d'être déjà passé, ou encore à venir, et par conséquent de n'être pas. La *venue* elle-même seule a lieu. Elle a *lieu*, elle espace. Espace d'une venue, et d'une allée. Va-et-vient dans l'espacement du présent : c'est toute la pensée, toute l'existence.

Le « flux » du temps n'est que projection induite d'un certain type de phénomènes : les écoulements ont fait modèle pour notre pensée avide de conservation et d'anticipation : avide de maîtrise, insupportablement. Mais lorsque Héraclite dit qu'on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve, il dit seulement qu'à chaque fois c'est un autre fleuve. En effet, chaque fois une autre circonstance, un autre instant, une autre topique de l'instant. L'instant n'est pas du temps : mais topique, topographie, circonstance, circonscription d'un agencement particulier des lieux, ouvertures, passages. Photographie, écriture de lumière.

Les passages : écartements, branchements, connexions, déconnexions, interfaces, mais *ce qui* passe, comme tel, en tant que *cela* est, ne passe pas. Ou bien, est passé ou encore à passer : et n'existe pas.

*Carpe diem* n'est pas une devise de jouisseur. C'est l'impératif catégorique de l'existence. La mémoire et l'anticipation, ou l'attente, n'ont lieu qu'au présent : en forment des topiques particulières, rien de plus.

L'extemporanéité se dit fort bien en français : « sur le champ » : champ libre, espace ouvert, lieu de la *venue*, qui n'est ni à venir, ni déjà venue. La venue est l'espacement du temps –

par quoi le temps a lieu, toujours au présent.

Mais « présent » est un mauvais concept, qui cache la venue en tant que telle, et qui étend sa prise sur le passé et sur l'avenir :

alors que ceux-ci ne désignent rien d'autre que le non-présent, et la non-venue.

L'espace n'est donc contre le temps que pour libérer le temps, la venue, l'allée-et-venue, lui donner lieu, accueil spacieux, refuser la durée, la succession, le règne des causes, des rétentions, des propensions.

Allée-venue : va-et-vient du présent : battement : syncope. Tout obéit ici à une logique de l'écartement, de l'ébranlement. Écarter, ébranler le flux serré, compact, inébranlable du Temps.

Tout passe dans le temps, sauf le temps lui-même (Kant). C'est donc bien le temps « lui-même » qu'il faut espacer, écarter, ébranler. L'ouvrir et se glisser en lui d'un va-et-vient. À tout instant.

# Georges

*La photographie montre quelque chose, ou quelqu'un, et elle en montre en même temps la réalité : elle montre que cela, ou celui-là, a réellement existé, à un moment, quelque part.*

*La photographie montre éperdument le réel, sa fragilité, sa grâce, sa fugacité. Quelque part, à un instant, quelque chose ou quelqu'un est apparu. La photographie nous montre que cela a eu lieu, et que cela résiste à nos doutes, à nos oublis, à nos interprétations. Elle nous offre cette évidence.*





*Par exemple, tu as bu ce verre de vin. Je te vois boire, je vois que ce jour-là tu as bu ce verre. Dans les reflets au-dessus du vin. Je vois le temps de ce jour qui passe, qui s'écoule, immobile. Je te vois boire : façon de parler qui dit que je vois la durée, la coulée du temps, ce jour-là. – Toi, tu ne vois rien, tu bois.*



*Tu allais allumer ta cigarette. Comme toujours, tu as des brins de tabac collés à la lèvre. Tu fumes sans arrêt. Tu vas faire marcher ton briquet. La photo est prise juste avant, exactement. On a l'impression qu'elle te dérange, qu'elle t'empêche de fumer.*



*La photo me montre combien tu es exact. Tu regardes exactement l'objectif, tu sais exactement de quoi il s'agit : de ton image – et cela t'amuse et te flatte à la fois.*

*C'est comme si la réalité de ton regard sur ta propre image à venir – mais aussi sur moi, qui prends la photo – formait la surface même, étalée, brillante et nette de la photo.*



*Tu portes ton éternel béret, et dans tes cheveux une barrette de femme, pour les retenir. De même, tu as une robe de femme, passée sur un pull-over à col roulé. Tu es mal rasé, comme à l'ordinaire, et pas coiffé du tout – sauf la barrette. Cette fois encore, tu regardes si exactement l'objectif qu'on se sent, non pas regardé, mais mesuré avec une très grande précision.*





*La photographie ne montre pas qu'en réalité tu y vois à peine d'un œil. Au contraire, elle aiguise et décuple ton regard, elle lui rend sa véritable réalité : tu vois tout.*



*Tu regardes ailleurs, mais tu sais que je te photographie.*



*Peut-on dire qu'il y a des gens plus ou moins réels que d'autres ? Sans doute. Tu es une des personnes les plus exactement réelles que j'aie connues.*

*Cette photo a été prise au printemps : on voit derrière toi les bourgeons de la glycine. Et ton nez de vieux buveur au soleil est un autre bourgeon. Il y a de la gaieté.*



*Je me demande pourquoi tu avais remonté cette manche de ton second pull-over jusqu'au-dessus du coude.*



*La photographie montre la réalité de la pensée.*



*Quand tu es fatigué, tu laisses tomber tes yeux, tu te laisses tomber, tu t'affales sur ta table pour dormir. Il y en a eu trop, depuis toujours, trop de misères, comme on dit, trop de douleurs et trop de peines dans ta vie. Tu chantais : « Les douleurs sont des folles, et ceux qui les écoutent sont encore plus fous ». Toi, tu ne les écoutais pas : ça se voit sur la photo.*



*Tu manges, le soir – un soir, ce soir-là. On te dirait sorti d'un film français d'avant la guerre. Tu joues exactement ton rôle, Georges, un rôle plein de mémoire et de savoirs, plein de malice et de candeur, aussi évident et aussi insondable, inépuisable qu'une photographie.*

*Tu aimes les photos, ça se voit – et elles te le rendent bien.*

## *Il dit*

Il vient, il se présente, et il dit :

J'ai parlé une autre langue. Enfant, ne parlant pas, je parlais une autre langue. « Enfant » veut dire en latin « celui qui ne parle pas », voilà ce que dit la science des langues. Mais cela prouve seulement que le latin, cette langue morte, parle encore, sourdement, obstinément, dans la langue que je parle. Dans ce latin parle du grec, combien de langues encore, connues ou inconnues ? Il y a toujours, dans une langue, d'autres langues qui parlent, et pas une n'est seule à parler, et on ne peut pas remonter en arrière de toute langue. Il n'y a pas d'enfant.

J'ai parlé une autre langue, et cette langue parle encore à présent, sans doute, dans la langue que tu m'as fait parler. Tu ne l'entendais pas, tu ne pouvais pas la comprendre. Ne va pas croire comme tu pourrais l'imaginer, que c'était fait de cris, de sanglots et de mimiques, ou d'une obscure succession de murmures. Ce n'était pas une langue d'enfant, ni une langue dans l'enfance. Je ne balbutiais pas. D'autres balbutiaient et bégayaient, dans la pensée d'adapter leur langue à un enfant. Tu n'étais pas ainsi, tu n'as pas feint l'enfance d'une langue. Sans doute savais-tu que cela n'existe pas. Ma langue était aussi ancienne et aussi bien faite que la tienne, et que toutes les langues, mortes ou vivantes. Il n'y a pas de langue mal faite, ni de langue élémentaire.



Tu ne me comprenais pas, et je ne me comprenais pas non plus. Ce n'était pas faute de savoir, ou d'avoir appris. C'était plus ancien qu'aucun apprentissage. Ma langue n'avait rien à dire. Mais elle prononçait avec exactitude, comme toute langue, tout ce qui est à dire, tout ce qu'on peut dire, tout ce qu'on peut taire aussi. Elle l'articulait, elle en faisait jouer chaque jointure, elle en détachait toutes les syllabes, observant de l'une à l'autre une juste mesure. C'était une cadence ininterrompue. Ce n'était pas appris, et cela ne peut pas s'apprendre. Il faudrait qu'on puisse en indiquer le commencement, un ordre dans lequel entamer la cadence. Mais il n'y a pas d'ordre, elle ne commence pas, elle commence n'importe où, dans n'importe quelle langue.

Pourquoi m'avoir appris ta langue ? J'en savais déjà la cadence et je n'avais pas besoin...

Il ne dit rien. Il veut peut-être s'en aller. Il se déplace. Il dit :

Je n'ai rien à dire. Je ne peux pas t'en vouloir.

Il fait silence, puis il reprend :

Je n'ai rien à dire. Tu voulais m'entendre parler, tu en avais besoin. C'est seulement lorsqu'on nous parle que nous savons que nous existons. Le regard n'a pas ce pouvoir. Le regard traverse et se perd dans des lointains, à même le corps regardé. Le regard, ni le toucher, ne peuvent pas vraiment être adressés. Je te regardais, je te touchais, ce n'était rien, tu n'existais pas, il fallait que je te parle. Il fallait donc que je parle afin de te parler, et afin que tu existes.

Mais...

Il ne sait pas s'il va le dire.

Mais pourquoi fallait-il que tu existes ? Ce n'était pas une nécessité. Je veux dire qu'il n'était pas impossible que cela ne soit pas. Tu pouvais ne pas exister, tu le pouvais...

En vérité, il n'y avait déjà plus rien à faire. Tu étais là, et tu voulais que je te parle. J'aurais pu ne pas être né, mais j'étais né. Et je parlais une langue que tu n'entendais pas, que je n'entendais pas moi-même. Tout ce qu'on peut dire et tout ce qu'on peut taire, elle le prononçait, mot à mot, inlassablement. J'imitais une langue qu'on m'aurait apprise, sans en avoir appris aucune, et je les imitais toutes. Mais je ne parlais à personne. Toi, tu ne savais aucune langue. Tu ne m'as rien appris. Personne n'apprend à parler à l'enfant. La langue lui est plus maternelle que sa mère, c'est toujours une langue d'outre-mère.

Il rit, et dit : c'était bleu, j'étais un bleu. *Er lacht, und sagt : Ich war blau, Ich war ganz im Blau. I was singing the blue note.*

Je ne parlais pas. Tu m'as ouvert la bouche, tu as forcé ma bouche serrée, tu as voulu m'entendre, tu as exigé de m'entendre, je n'avais plus le droit de me taire, je n'avais plus le droit de crier, tu ouvrais et tu fermais ma bouche en cadence, la vieille cadence était là, ce n'est pas toi qui l'avais fabriquée, mais tu te réglais sur elle pour manier mes lèvres, et ma langue entre mes dents. Tu m'as adressé la parole et je t'ai parlé, c'est toi qui me l'as adressée et elle te revient, je ne te l'adresse pas, je n'ai rien à te dire, mais tu me fais parler, je te dis tout ce qu'on peut dire, et ce qu'on peut taire aussi. Tu ne m'apprends rien mais tu me fais parler une langue nouvelle, et toujours une autre encore qui parle en elle et que tu fais à son tour parler, remuant mes lèvres et ma langue entre mes dents, et ta langue entre mes dents.

## *Naître à la présence*

L'époque de la représentation est aussi longue que l'Occident. Il n'est pas certain que « l'Occident » ne soit pas lui-même une seule, unique « époque », coextensive au moins à l'humanité depuis que « homo » est *homo* (*habilis, faber* ou *sapiens*, on n'en discute pas ici). Autant dire qu'on n'en voit pas la fin, même si l'auto-suppression de l'humanité est désormais un possible du programme général de l'humanité. Et l'on ne voit pas non plus, par conséquent, la fin de la représentation. Il n'y a peut-être pas d'humanité (et peut-être pas non plus d'animaité) qui ne comprenne la représentation – mais la représentation n'épuise peut-être pas ce qui, de l'homme, passe infiniment l'homme.

Mais autant dire aussi qu'on voit sans cesse la limite de l'Occident : « l'Occident » est précisément ce qui se désigne soi-même comme limite, démarcation, aussi bien lorsqu'il ne cesse de reculer les frontières de son emprise. Par le tour d'un paradoxe singulier, l'« Occident » apparaît comme ce qui a pour vocation planétaire, galactique, universelle, d'étendre sans limites sa propre délimitation. Il ouvre le monde à la clôture qu'il est.

Cette clôture se nomme de bien des manières (appropriation, accomplissement, signification, destination, etc.), et elle se nomme en particulier « représentation ». La représentation est ce qui se détermine par sa propre limite. Elle est la délimitation pour un sujet, et par ce sujet, de cela qui « en soi » ne serait ni représenté, ni représentable.

Mais l'irreprésentable, la pure présence ou la pure absence, est encore un effet de la représentation (de même que « l'Orient », ou encore « l'Autre Monde » sont des effets de « l'Occident »). Le sujet de la représentation se représente encore, comme un soleil aveuglant, ce pur objet de savoir et de désir que devrait être la Présence absolument donnée.

Tel est le propre de la pensée de la représentation : de se représenter soi-même *et* son dehors, le dehors de sa limite. De découper la forme sur le fond, *et* de découper encore une forme du fond lui-même. Dès lors, plus rien ne peut venir, plus rien ne peut provenir et naître d'aucun fond.

Il en va autrement de celui qui vient après le sujet. De celui qui succède à l'Occident. Celui-là *vient*, il ne fait que venir, et la présence lui est tout entière venue : ce qui veut dire ici, non pas déjà « venue » (participe passé), mais consistant en une *venue* (action de venir, arrivée)... La présence est cela qui naît, et ne cesse de naître. Elle est cela de quoi et à quoi il y a naissance, et seulement naissance. Telle est la présence de celui et à celui qui lui-même *vient* : qui succède au « sujet » de l'Occident, qui succède à l'Occident – cette venue d'un autre que l'Occident toujours exige, et toujours forclôt.

\* \* \*

Non pas la forme et le fond, mais le pas, le passage, la venue dans laquelle rien ne se distingue, et tout se délie. Cela qui naît n'a pas de forme, et ce n'est pourtant pas non plus le fond qui naît. Mais « naître » est transformer, transporter et transir toutes les déterminations.

Naître, c'est ne pas être né, et c'est être né. Il en va de même de tous les verbes : penser, c'est ne pas avoir encore pensé, et c'est avoir déjà pensé. Mais ainsi, « naître » est le verbe de tous les

verbes : l'« en-train-d'avoir-lieu », qui comme tel n'a ni commencement, ni fin. Le verbe sans présence de la venue en présence. L'unique « forme » et l'unique « fond » de l'être. « Être », c'est n'avoir pas encore été, et c'est avoir déjà été. Naître est le nom de l'être, et ce n'est justement pas un nom.

Dès l'aube de la pensée contemporaine, dès Hegel (il suffit de relire l'Introduction de la *Phénoménologie*), « naissance » est un mot pour dire un excès absolu sur la représentation. Déjà, Hegel saisit le savoir essentiel – celui qui *enfantera* le savoir absolu – comme ce mouvement de surgir *et de nier toute représentation donnée avec ce surgissement*, aussi bien que toute représentation *de* ce surgissement. Hegel nomme cela : « expérience de la conscience ». *Expérience* : traversée jusqu'aux limites, traversée en tant que savoir, et nul savoir de la traversée sinon celui que « traverser » forme lui-même.

La présence n'est donnée que dans ce surgissement et dans ce franchissement qui n'accède à rien d'autre qu'à son propre mouvement. On peut bien dire que « Je = Je », mais *Je* n'aura pas pré-existé à la naissance, d'où il ne sortira pas non plus : il naîtra encore à sa propre mort.

Puis-je penser que « la mort » va *naître* en moi ? qu'elle est sans cesse en train de naître ? Assurément, je ne puis penser autre chose.

Rien n'aura préexisté à la naissance, et rien ne lui aura succédé. Elle « est » toujours, elle n'« est » jamais. Naître est le nom de l'être.

\* \* \*

Si la mort a fasciné la pensée de l'Occident, c'est dans la mesure où celui-ci a cru pouvoir construire sur elle son paradigme dialectique de la présence/absence pure. *La mort* est le signifié absolu, le bouclage de sens. C'est elle qui est *le nom* (et même, ce nom *propre* « la Mort »), mais c'est « naître » qui est *le verbe*.

Il n'est certainement ni faux, ni excessif de dire que toute production de sens – d'un sens faisant sens *en ce sens* – est une œuvre de mort. Il en est ainsi de tous les « idéaux », de toutes les « œuvres », et il en est ainsi, de manière remarquable, de toutes les philosophies. La philosophie se distingue à la manière unique qu'elle a de jouir de la mort. Ce qui est aussi une façon d'assurer sa propre pérennité. La philosophie ignore le deuil véritable. Celui-ci n'a rien à voir avec un « travail de deuil » : le « travail de deuil », élaboration occupée à écarter l'incorporation du mort, est bien le travail philosophique, *c'est le travail même de la représentation*. À la fin, le mort sera représenté, et ainsi tenu à l'écart.

Mais le deuil est sans limites et sans représentation. Il est larmes et cendres. Il est : ne rien récupérer, ne rien représenter. Et il est donc aussi : naître à ce non-représenté du mort, et de la mort.

*Naître* : se trouver exposé, *ex-ister*. L'existence est une imminence d'existence. Chaque jour, chaque instant expose à sa nécessité, à sa liberté, à sa loi, à son caprice. L'existence *n'est pas*, mais elle est l'exister de l'être, à quoi toute ontologie se résume.

La pensée est pauvre. C'est cette pauvreté qu'il faut penser. La pensée est ceci : seulement naître à la présence, et n'en représenter ni la présentation, ni l'absentation. La pensée est pauvre, en tant que la naissance s'y pense.

La pauvreté de la pensée est ce qu'impose, face à la philosophie et contre elle (fût-ce du sein de la philosophie elle-même), la « littérature », ou la « poésie », ou « l'art » en général. *À la condition que ceux-ci ne soient pas déjà pleins de philosophie*, ce qui arrive beaucoup plus souvent qu'il n'y paraît, car ce n'est pas une affaire de « genre », ni une affaire de « style ». Cela va beaucoup plus loin. Il s'agit de savoir, tout simplement, si dans une voix, dans un ton, dans une écriture, une pensée est en train de naître, ou de mourir : d'ouvrir du sens, de l'exposer, ou de le boucler (et de vouloir l'imposer).

Il s'agit de ceci : ou bien un discours *nomme*, ou bien une écriture est tracée par son *verbe*.

C'est très souvent indiscernable, et peut-être toujours. Mais *dans l'expérience*, cela ne souffre aucune hésitation. L'expérience est justement de naître à cette présence elle-même naissante, et toujours seulement naissante d'un sens. Tel est le dénuement, et telle est la liberté de l'expérience.

\* \* \*

Avant toute saisie représentative, avant une conscience et son sujet, avant science, et théologie, et philosophie, il y a ça : le *ça* de *l'il y a*, précisément. Mais l'« il y a » n'est pas lui-même une présence, à laquelle renverraient nos signes, nos démonstrations et nos monstrations. On ne peut pas « renvoyer » à lui, ni « faire retour » sur lui : il est toujours, déjà, là, mais ni sur le mode d'« être » (comme une substance), ni sur le mode du « là » (comme une présence). Il est là sur le mode de naître : à mesure qu'elle arrive, la naissance s'efface elle-même, *et* elle se reconduit indéfiniment. La naissance est ce dérochement de présence par quoi tout vient à la présence.

Cette venue est aussi bien un « s'en aller ». La présence ne vient pas sans effacer la Présence que la représentation voudrait désigner (son fond, son origine, son sujet). La venue est une « allée-et-venue ». C'est un va-et-vient, qui n'excède nulle part le monde vers un Principe ou vers une Fin. Mais ce va-et-vient compris dans la limite du monde, c'est le monde lui-même, c'est sa venue, c'est notre venue à lui, en lui.

Va-et-vient de la naissance à la naissance, du sexe au sexe, de la bouche à la parole, de la pensée à la pensée.

Ainsi, la présence n'est pas « à » un sujet, et elle n'est pas « à soi ». La présence est elle-même la naissance, la venue qui s'efface

et qui se reconduit. Toujours plus en arrière, toujours plus en avant de soi. Lorsque la pensée, jadis, disait « l'Idée ! », ou lorsqu'elle disait « praxis ! », ou lorsqu'elle disait « allons aux choses mêmes ! », elle ne voulait rien dire d'autre. Rien d'autre que cette naissance, ce « natif » qui n'est pas une signification, mais le venir d'un monde au monde.

Un moment arrive où l'on ne peut plus faire autre chose que d'entrer en colère, une colère absolue, contre tant de discours, tant de textes qui n'ont d'autre souci que de faire un peu plus de sens, de refaire ou de parfaire de délicats ouvrages de la signification. C'est pourquoi, si l'on parle ici de naissance, on ne va pas chercher à en faire un surcroît de sens. On la laissera plutôt, si c'est possible, être ce défaut de « sens » qu'elle « est ». On la laissera exposée, abandonnée.

La jouissance, la joie, venir, *to come*, a le sens de la naissance : le sens de l'imminence inépuisable du sens. Lorsqu'elle n'est pas passée dans l'ornementation, ni dans la redite de la philosophie, la « poésie » n'a jamais voulu faire autre chose. Allée-venue de l'imminence.

« Jouir de la présence » est la formule mystique par excellence. C'est même la formule du mysticisme en général. C'est-à-dire, de la métaphysique présente en toute mystique. *Presentia frui*. Mais il s'agit à présent de ce dont il n'y a pas de « fruition », ni de « fruit », pas de consommation possible. Ou bien, et plus exactement, il s'agit de ce qui dans le « fruit » lui-même *fait* le fruit : sa venue, sa naissance en fleur, toujours renouvelée. Il s'agit de la pré-venance de la fleur dans le fruit. Cela n'a plus rien de mystique. Cela invite seulement à une pensée simple, retirée, elle-même venante et pré-venante. Il s'agit de prévenir les appropriations pensantes, les philosophies – et de cette jouissance, de cette réjouissance « plus large » dont parle Dante à la fin de son poème.



## *L'approche*



1

Je m'approche de ce lieu situé à la limite de la forêt.

Ici, entre les bois, les prés et les montagnes, il y a un lac. Un lac, un *loch*, un lagon, une lacune ou une lagune, c'est d'abord une profondeur creusée, c'est une fosse, une excavation, un synclinal. C'est-à-dire qu'avant le lac lui-même il y a ce qui le rend possible : il y a un écartement et un creusement qui donnent place au lac. Peut-être est-ce le lac lui-même qui a procédé à cet écartement et

à ce creusement ; peut-être est-ce l'eau de pluies et de torrents anciens qui a forcé cet évasement. Mais le lac n'est pas l'eau : le lac est le lieu dans lequel l'eau se tient rassemblée.

Il se peut que le lac ait été formé par un autre creusement que celui de l'eau : par le feu d'un cratère de volcan. Mais le lac n'est pas le cratère : il est ce qui rassemble dans l'ancien cratère une eau qui ne communique pas avec le feu, qui en est plutôt l'extinction.

Je m'approche en sortant de la forêt qui cède de manière soudaine à une rive pierreuse.

La rive elle-même est une approche du lac, cependant que la forêt en face de moi de l'autre côté du lac, de même que celle – la même, en vérité – d'où je viens de sortir, se comporte en approche de la rive pierreuse sur laquelle cesse toute végétation au profit d'un déboulé de roches et de cailloux sur une terre sableuse, granuleuse.

Je passe de l'humus, terre cachée, recouverte, souterraine, humide, à la terre rocheuse, sèche, en surface et en éclats, en grains et en poussière.

Au sommet des arbres, le long de la pente en inclinaison douce dont la ligne ferme mon horizon de gauche à droite, restent accrochés quelques lambeaux de nuages bas qui disposent une proximité entre la terre et le ciel en train de se dégager dans le lever matinal des brouillards. La terre et le ciel, leur partage primordial, la division, la distinction que le lac, ici, double de son reflet.

À droite, une autre colline vient couper de son pan plus sombre et de sa courbe plus arrondie, terminée en chute sur la rive, l'arrière-plan de la longue et souple inclinaison. Un sapin isolé, détaché par sa taille de tous ceux qui l'entourent, élève et découpe sa silhouette caractéristique au sommet de cette croupe, dressant une ponctuation nette au bord droit de ma vue, un triangle vertical qui donne un point d'orgue à l'amplitude des courbes qui se répon-

dent et qui évoquent leur reprise indéfinie au-delà du cadre, à travers l'étendue d'un large massif montagneux.

Je discerne mieux à présent combien la hauteur qui domine la rive est faite de rochers nus entre lesquels les arbres isolés cessent de former ce qu'on appelle une forêt. L'aspect dépouillé, lourd et sévère des roches évoque leur stérilité, une absence de racines plongées dans l'humus, et ainsi la configuration virtuelle d'un bassin étanche capable de contenir une eau que le sol n'absorbe pas. En même temps, la pente est pelée, presque écorchée. La raréfaction des arbres a quelque chose de pauvre, de souffreteux ou de sévère.

Une eau seulement contenue, retenue. Une eau immobilisée, non pas gelée mais en capacité de l'être : une eau en imminence de figement glacé. Une eau en épaisseur incalculable, en profondeur secrète, celée, et pour cela même réduite à la tranche vitrifiée d'une surface sur laquelle le ciel reflète le dégagement de ses brumes à côté de l'ombre imprécise de la forêt et de la rocaille. L'eau sans écoulement ni houle, l'eau à peine liquide, l'eau qui ne fait ni transport ni passage « comme » le font le fleuve et la mer, *mais* qui fait réserve, secret, profondeur, virginité.

## 2

Le bassin s'accomplit dans la courbe qui est la sienne. Elle n'est pas fermée sur ma gauche, car je suis avancé trop près du bord pour en embrasser le tour entier. D'une certaine façon ma vue oublie ce qu'il en est du tour complet : il ne s'agit même plus de savoir si le lac est fini ou bien s'il se déverse infiniment dans un cours d'eau. Il ne doit plus s'agir de décider entre le fini et l'infini, entre la limite et l'ouverture. Cette indécision appartient au lieu d'où ma vue a lieu, au lieu de l'image.

En effet, mes pas m'ont approché jusqu'au point précis où la limite et l'ouverture sont indiscernables. Jusqu'au point où l'écar-

tement, l'évasement du regard doit coïncider avec un point ou avec une ligne de fuite qui ne se dirige pas en avant, mais en arrière de moi. En avant, la rive opère son retournement, elle se rejoint elle-même, elle me fixe la limite extrême où l'éclat impalpable de l'eau cède à la consistance terreuse puis sylvestre des alentours. Mais en arrière tout devient possible en s'ouvrant sur l'imprésentable auquel je tourne le dos. Un bloc d'absence s'épaissit et se dissipe dans mon dos.

Il se construit ainsi quelque chose comme un oubli au cœur du lieu : il se ferme et il s'ouvre sur ce qui le localise, sur ma propre présence venue le saisir, mais pourquoi il en est ainsi, pourquoi je suis venu, cela reste oublié.

Pourquoi j'y suis venu : pourquoi je me suis approché jusqu'à me trouver ici, au point même d'où je localise ce lieu, où je me fais sa localisation même, où je lui donne lieu – pourquoi ? Cela n'est pas à demander.

Il reste que j'y suis : je suis à cet endroit, en ce point, en cette intersection de coordonnées géographiques dont j'ignore les données numériques mais que je définis de manière intégrale par ma position même, moi qui me réduis ici à l'ici même de l'ici. Je ne suis ici que le *y* de mon « j'y suis ». Cette ponctualité absolue et insubstituable de ma position, de ma présence et de ma perspective ouvre le lieu à lui-même de manière impeccable : mais au même moment, la provenance même de cette localisation, c'est-à-dire de ma vision, de ma vue et de moi-même voyant, cette provenance se perd dans une impossibilité originare de la fixer.

Non pas « je pense, donc je suis », mais « j'y suis, j'y pense » : la pensée s'y trouve, elle a *là* son poids spécifique.

Ma raison d'être *là* se perd dans l'*ici* même de ce « là ». Elle se noie au fond du lac.

Il faut qu'au beau milieu du lieu un oubli ouvre le lieu à son absence de raison : à son absence de fond, de fondement, de fondation. La profondeur du lac engloutit sa raison d'être, engloutit la roche et l'eau elle-même, engloutit les secrets de sa géologie aussi bien que les contes remplis de dames du lac et de toute espèce de génies humides.

Le lieu n'est jamais autre chose, d'abord, que cette ouverture de lui-même hors de lui-même. Dans une intersection de l'espace et du temps, le lieu éjecte sa spatialité – sa dimension, sa localisation – dans une condensation temporelle, dans un moment, une suspension, quelque chose de l'éternité. En même temps, il ramasse et il enveloppe le temps dans la disposition spacieuse : la durée devient étale, non pas abolie mais épaissie et évasée. L'espace et le temps passent l'un dans l'autre, tel est le lieu – mais il n'en résulte pas une identité : il en résulte une différence à soi-même. Le lieu s'ouvre à la possibilité de l'avoir-lieu.

Que quelque chose se passe – ne serait-ce que le lieu lui-même, l'y être d'un « *ici* » – voilà ce que le lieu permet, ou bien ce qu'il promet. Que quelque chose s'y produise, c'est-à-dire s'y porte au devant de soi, ek-siste, et que je *m'y trouve*, c'est-à-dire que *je* se trouve grâce à *y*, à l'embranchement, à la fourche d'*y-ci*.

### 3

Nulle figure ne va surgir de l'eau, nulle imagination ne va se déployer : l'image du lieu lui suffit et suffit à ma vue. Je n'irai pas plus loin que jusqu'à cette proximité sans pénétration. Je ne devinerai pas le secret du lieu. Il n'y a rien à deviner : le mystère est la manifestation même, il est la localisation, il est la proximité dans laquelle je me suis approché.

Le mystère s'éclaircit de lui-même, comme la surface de l'eau s'éclaircit du ciel qui n'est pas autre chose que le lointain tout proche vers lequel toute surface se dispose pour être surface. Le ciel n'est jamais autre chose que la possibilité de distinguer et de disposer une terre. Ce qui s'éclaircit ainsi n'est rien de plus – et rien de moins – que la différence propre du lieu. Ce lieu-ci et non un autre. Pourquoi lui plutôt qu'un autre ? C'est ce que je vous demande d'oublier.

La différence du lieu avec lui-même, la possibilité voire l'imminence d'un événement – et même pas d'un événement, d'un simple passage à peine perceptible, sans plus de portée ni de conséquence que la très mince ondulation de l'eau au contact d'un air jamais tout à fait immobile, cette différence-là signale le caractère divin du lieu.

Est divin l'élément dans lequel vient s'ouvrir une différence irréductible : ce qui atteste d'une ouverture maintenue. Une blessure peut-être, ou bien un orifice, une béance ou une échappée. Le lieu est divin en ce qu'il s'ouvre et en s'ouvrant distingue en lui-même l'ouverture et cela qui passe par elle – qui en sort ou bien y pénètre, un oracle ou bien une extase.

Le lieu distingue, quand bien même ce qu'il distingue reste indistinct, comme paraît ici le demeurer la profondeur du lac ou celle de la forêt. Le lieu ne se distingue pas lui-même : il distingue avant tout en lui, par lui, à travers lui une possibilité. Ce qu'on nomme « génie du lieu » n'est rien d'autre que cette possibilité : qu'il se passe quelque chose. Or cette possibilité ne peut pas être programmée ni aménagée. On ne détermine pas la finalité d'un lieu (c'est l'erreur de tant d'urbanistes, paysagistes, architectes). On peut seulement laisser un lieu se disposer pour ses possibles. On peut donner lieu au lieu. Cela se nomme habiter, ou bien contempler.

Sans doute, il y a des dispositions propices au lieu ; il y a de réels génies du lieu : ce sont ceux qui disposent devant nous l'espace d'un accueil, d'un recueil et d'une réserve. Une ouverture qui

retient et qui libère en même temps. Le lac, la clairière, la place, l'atrium, la cour. Le mot « espace » lui-même reçoit en français cette signification restreinte, distincte de la signification large d'« élément spatial » ou d'« étendue » : un espace au sens d'un endroit, d'une place ou d'un emplacement, d'un lieu. La « place » est l'élément urbain par excellence de l'avoir-lieu. Une place bien disposée donne lieu à des possibles et à rien de déterminé. On s'y croise, on y passe, on s'y retrouve. La place est par excellence le lieu urbain de l'approche : un lieu dont on use bien dans l'approche plutôt que dans l'occupation, à la différence des logements et des bureaux. Les cafés sont des sortes de places abritées. Places, cafés, promenades, halls sont des « endroits » sans « envers », sans face cachée, sans dessous, sans secrets. C'est ce qui est voué au manifeste, à la *patéfaction*, comme la vérité.

## 4

Cela qui fait d'un endroit une place, cela qui donne lieu à un lieu, cela qui nous en suggère l'approche, c'est tout d'abord ce qui en fait un site. Ce terme a été gâté par le tourisme, mais il faut lui redonner sa valeur de disposition, de capacité d'accueil, voire d'hospitalité en puissance (une valeur que l'usage *internautaire* tend à lui restituer). *Situs*, ce qui est *sis*, c'est ce qui est placé, posé, laissé à disposition. Tendanciellement, le site est abandonné. Le site pourrait être l'état du lieu laissé à l'abandon. Ce qui a lieu, dès lors, ce qui s'y passe, ce n'est plus rien, c'est l'abandon.

Mais l'abandon n'est pas rien. Il soustrait aux emprises, aux occupations, aux appropriations, aux paternités et aux maternités – mais il ouvre à la ferveur et à l'amour autant qu'à la déréliction et à l'amertume, à toutes les espèces, tous les aspects, toutes les vues de la vérité.

L'attirance singulière du lac – ambivalente, dépourvue de chaleur, menaçante même – consiste en une invitation muette à l'aban-

don dans l'eau. Ce n'est pas de nage qu'il s'agit, c'est de noyade, c'est de couler au fond. On nage dans la mer : on partage son élément, son mouvement et ses embruns. Mais le lac s'ouvre et se ferme simultanément, presque brutalement, comme avec un claquement, sur un bloc de silence liquide.

C'est ainsi qu'il dispose sa rive comme une approche : non pas une côte d'où l'on s'embarquerait, mais une limite sur laquelle on se tient au bord de l'abandon. Tout se passe dans une imminence. Tout se passe comme lorsqu'il s'agit de ce qu'on nomme parfois la poésie, ou bien la pensée, ou bien l'amour : une révélation est imminente, elle se suspend dans cette imminence, elle est toute à son approche. Pour finir – mais il n'y a pas de fin – il s'avère que l'imminence est elle-même la révélation. Pour finir il se révèle que le frôlement est la vérité. La vérité de l'amour est son approche et son annonce (« je vous aime »), et de même l'amour de la vérité, son approche est la vérité même : c'est le sens du mot « philo-sophie ».

La poésie, la pensée ou l'amour : que veut cette synonymie ? Pourquoi des mots différents pour cette chose unique ? Parce que cette chose n'est pas encore là, parce qu'elle se tient sur le bord de son lieu, et que cette tenue au bord est son être même. Son présent est son *pas encore*.

Il se révèle que la vérité du lieu se tient dans cette imminence : dans la possibilité menée jusqu'au bord de l'effectivité, sur la lisière du réel. Car c'est là et c'est alors que le réel est le plus intense : lorsqu'il est sa propre annonce et sa propre approche, sa propre promesse et sa menace. Lorsqu'il est son frémissement. Lorsqu'il touche déjà mais n'est pas installé dans la présence où le toucher s'annule et ne s'éprouve plus toucher.



La photo est ce toucher. Elle ouvre la distance intime du toucher, cette distance à travers laquelle le toucher peut toucher : à travers laquelle, c'est-à-dire grâce à laquelle. La photo se tient devant non pas pour observer et pour tenir à distance d'objectif. Il n'est pas ici question d'objectivité ni d'objectivation (pas plus, du reste, que de *subjectivation*). La photo ne « se tient » pas à distance mais elle tient la distance. Elle incarne le regard en tant qu'il tient la distance, en tant qu'il s'étend lui-même de moi vers la chose et de la chose à moi. Ainsi donnant lieu à chacun dans leur mutuelle approche.

Le regard touche car il approche. Il vient auprès du lac, auprès des pierres, des arbres, des lambeaux de brume. Il vient contre les ondes minuscules de l'eau, il épouse leur frémissement. L'approche, c'est ce qui vient au bord, à même, c'est ce qui s'approche jusqu'à toucher. Mais le toucher se rétracte : c'est le tact même. Il ne pénètre pas, il ne dérange rien de la surface à laquelle il se fait tangent. Mais en touchant, en y touchant, en se faisant tangent, il rétracte ses bords comme fait le mimosa, la plante mimétique qui se rétracte lorsqu'on la touche.

Ainsi la photo est-elle tactile : elle palpe toute la surface, toute la peau, l'écorce ou la croûte du lieu. Tous ses téguments, ses linéaments, ses enveloppes. Elle ne le développe qu'en dépliant en elle, soigneusement, ces enveloppes qu'elle recompose et replie avec précision. La peinture pose des taches et des formes, elle étale, elle compose, elle épaisse la surface. La photo laisse déposer, effleure et se retire. La peinture crée la chose et loge en elle, la photo approche une chose donnée et montre son approche.

Elle montre que la chose est donnée, et par cette raison la chose reste à distance. La donation du donné reste là-bas, dans le lieu – ou plutôt, peut-être, est-elle le lieu lui-même. Derrière le donné il y a le don et l'« il y a » du don est l'avoir-lieu du lieu. Cet avoir-lieu reste non pas caché mais ouvert invisible et intangible

dans la distance du contact. La lumière qui vient sur la pellicule, sur la petite peau sensible – ou bien la lumière qui se *pixelise* par l'analyse en unités d'information –, cette lumière-là manifeste et retient son don, son illumination, le *fiat lux* qui la déclare et la déclenche. *Fiat lux* est divin (sublime, disait Longin) parce que c'est la distinction en acte.

C'est pourquoi l'approche est toujours l'approche de cela qui reste hors d'atteinte : ou bien de cela qui, une fois atteint, se révèle n'être rien d'autre que cela : l'atteinte, oui, l'accès, c'est-à-dire encore l'approche. Encore l'imminence interminable de ce qui n'a pas à paraître ni à être rejoint, car cela n'est nulle part et pour finir cela n'est pas du tout. Cela fait être, cela laisse être, mais cela n'est pas. On approche toujours ce qui n'est pas. L'être, s'il y en a, on ne l'approche pas, on le heurte ou on le saisit, on le détruit, on le contourne – mais avec lui, point de proximité.

La valeur du lieu est valeur approchée. Elle est valeur d'approche. On vient sur les lieux, une vue s'ouvre et se dispose, l'étant tout entier vient auprès de nous. L'étant tout entier se dispose sur l'écran que nous sommes devenus.

## 6

Tout d'abord j'éloigne, en clignant des yeux, et puis j'approche en les ouvrant, je rapproche et je tiens à distance. En sortant du ventre, je mets le monde au devant, à portée de regard : ainsi arrive-t-il un monde, ainsi m'arrive-t-il d'avoir un monde, et qu'un monde ait lieu, que le monde ait lieu, chaque fois l'étant tout entier entièrement mis à ma distance propre, entièrement dévisagé depuis mon point de vue qui est la vue même, qui est la vue absolue. Je suis chaque fois déjà *cosmotheoros*. Il n'y a pas de perspective : il y a toujours un englobant et un géométral de toutes les perspectives, et c'est ce qui fait un regard, un égard pour la totalité présente du monde.

Présente *ici* – oui, mais *ici* est la vérité de *là*, de *là-bas* et d'*ailleurs* aussi bien que d'*ici même*. Car ce qui est *ici* c'est proprement le *là*, c'est la possibilité qu'il y ait du *là* et qu'il y ait de l'*ici*, et que ce qui est *là* soit là, y soit comme si c'était *ici*.

L'approche porte l'*ici* là-bas et porte *là* ici. Là où je suis, c'est-à-dire là où j'y suis. On dit en français familier « J'y suis ! » pour signifier « J'ai compris ! ». C'est-à-dire : je suis arrivé là où il fallait, au juste lieu de la vue pour ce qu'il s'agit de voir.

Ce qui est à voir est le monde, mais le monde nous fait bien voir que ce qui voit et ce qui est vu n'ont lieu que dans l'approche de chacun par l'autre et dans l'approche de chacun vers l'autre. Cette approche est infinie – littéralement et actuellement infinie. Non potentiellement : ce n'est pas une distance toujours progressivement mais sans fin réductible. C'est un écart toujours infiniment présent. C'est l'imminence d'une immanence qui reste imminente. Qui, par conséquent, ne cesse pas de transcender – de transparaître ou de transpirer.

L'inaccessible, le transport absolu de l'approche, la distance du regard, le tact photographique au sens très littéral et non *caméristique* du mot, signalent combien l'approche approche de la profondeur et combien celle-ci est sans fond.

Le lac sans fond est le regard sans œil, le regard sans vision qui me dévisage en ouvrant devant moi le monde et l'absence de fond du monde : le reflet blanc d'un ciel blanc – le reflet d'un blanc en guise de ciel. La vue se fait non plus vision ni perspective ni orthoptie, mais considération et contemplation : tracement d'un *templum* pour prise d'augures, observation voire observance des vols d'oiseaux ou de leur absence, des passages ou non de la brume.

La vue se conforme au lieu. La vue en s'approchant se fait proche de ce qu'elle voit car cela se passe au même lieu que la vision même. Ensemble la lumière et la photo se touchent : leur contact *même*, dans son infime intime différence, leur contact

même dans l'imminence suspendue de sa propre touche disjoint le même en deux, entre le monde et moi.

Après le monde et moi, il reste dieu – mais dieu n'est rien que la séparation entre le monde et moi, il est l'avoir-lieu divin du lieu grâce auquel je suis au monde et l'étant en totalité se présente à moi en m'incluant dans sa présence – me retournant ainsi sur moi et contre moi, au rebours de moi.

Photo, instantané : au lieu de moi, le monde.

Car le monde, l'ouvert, le grand espacement, c'est moi, c'est mon extension, ma dilatation, mon éloignement. C'est mon départ et mon arrivée. C'est mon allée-venue, c'est mon approche, c'est ce qui s'approche de moi.

## 7

Le monde a lieu chaque fois mien – exactement comme j'ai lieu chaque fois au monde, mondain, *mondanisé*, mondé...

Chaque fois monade de monde, chaque fois monde de monades. Toutes *entr'exprimées*, toutes *intussusceptées*, toutes emmêlées et distinctes, toutes mon(a)des. Toutes *inter-localisées*, les unes ayant lieu dans les autres, les autres dans les unes. Les photos des unes prises dans les autres, celles des autres tirées dans les unes.

Le lieu, le large lieu, ouvert à leurs clôtures multipliées et toutes tangentes entre elles. Le lieu partout glissé entre elles et favorisant le toucher de leurs si sensibles membranes. De leurs pellicules, épidermes minuscules, surfaces de contact entre nous, entre le monde et le monde, lieux étirés en membranes très fines pour contenir le temps d'une ouverture, le temps d'une fois, d'une unique fois chaque fois reprise et rejouée, d'une unique vue ressaisie, recadrée, nappée d'un nouveau gel, d'une nouvelle humeur vitreuse.

Non pas la vue, ni le paraître ne se jouent ici : la phénoménologie n'a pas lieu d'être là où l'être est topologique. Non pas la vue, mais l'approche, une approche infinie du voir qui jamais ne sortira de là – de ce *là* dans lequel et duquel il approche, de ce *là* qui glisse sur lui et qui lave sans fin son *ici*. Ici même, ici où je gis.

## *Rives, bords, limites (de la singularité)*

Qu'est-ce qu'une singularité ? C'est ce qui n'a lieu qu'une fois, en un seul point – hors temps, hors lieu, en somme – ce qui est une exception. Non pas une particularité qui rentre sous un genre, mais une propriété unique qui échappe à l'appropriation, une touche exclusive et qui, comme telle, n'est même pas prélevée sur un fond commun et ne s'oppose pas non plus à lui.

Singulier est le *Dasein*, l'existant qui n'a lieu que *je-mein* – chaque fois-mien –, ce dont il ne faut pas penser que le « mien » se marque au sens de la représentation d'un « moi », mais plutôt que le « chaque fois » est l'occurrence toujours singulière qui détermine l'instance (ou la chance) d'un « sujet », lequel n'est rien d'autre que l'instant évanouissant de son énonciation (d'un « dire je » et non d'un « se dire, se prétendre moi »), de son énonciation et/ou de sa présentation (tel en somme l'*ego sum, ego existo* de Descartes).

Ainsi le singulier n'a lieu que lorsqu'il a lieu : il se confond avec un surgissement, lequel implique une disparition corrélative et consécutive – en vérité, quasi-simultanée –, à peine différée le temps du « dire je », à peine écartée de l'espace-temps d'un éclair, c'est-à-dire aussi bien, de l'espace-temps d'une vie. Une vie, une existence : entre naître et mourir, le temps d'être hors de soi pour être soi, soi-même toujours et jusque dans la mort excepté de soi...

Mais pour cette raison même *singuli*, en latin, ne se disait qu'au pluriel : c'est l'unité au un par un, au coup par coup d'un « à

chaque fois ». Le « à chaque fois » de l'existence exceptionnelle implique une double articulation : celle des différentes fois d'un même « je » *et* celle des différents « je » dont la multiplicité est *a priori* présente dans la différence qu'un *je* doit faire pour être *je*, c'est-à-dire précisément dans la singularité.

Ainsi est-il posé *a priori* – transcendentalement ou existentiellement en des sens que ni Kant, ni Heidegger n'ont su tout à fait établir, bien qu'ils les aient pressentis – que la co-existence des singularités est constitutive de l'existence tout court et en général (et de plus, non seulement celle de ceux que nous nommons « les hommes », mais celle de tous les étants). L'exception existentielle implique la règle d'une co-exception universelle.

Ce transcendantal ou existentiel doit donc aussi bien se désigner par ce que Marx reste jusqu'ici le seul à avoir formellement désigné : la production sociale de l'homme, ou bien, pour être plus précis, la production sociale-naturelle de l'homme et de la nature. Par « production sociale » il ne faut surtout pas entendre une dimension ajoutée ou supplétive à quelque chose qui serait d'abord et en soi « homme » et « nature ». Il faut au contraire entendre, bien en amont des représentations des opérations de production (le travail et l'échange), la constitution singulière-plurielle de l'existence : le fait qu'elle se porte au jour, avec l'espace-temps de son ex-ister, *par, dans et comme* la singularité plurielle. Et que cela n'a pas lieu de manière distincte entre « homme » d'un côté et « nature » de l'autre, mais que ce partage est déjà lui-même existentiel, et que cet existentiel emporte avec lui l'instance d'un travail et d'un échange eux-mêmes *a priori*.

\* \* \*

Cette pensée de la singularité nous est devenue nécessaire à la mesure même de l'effondrement des représentations selon lesquelles l'unité était pensée, en dernière instance, comme unitaire

plutôt que comme unicitaire, comme synthétisante plutôt que comme distributive, comme monovalente et monotélique plutôt que comme polyvalente et polytélique – ou bien encore par-delà valeur et *telos*. Le dit « effondrement » n'est pas un accident : il est, en un sens inédit, la raison même de notre histoire, sa réouverture et sa relance, si on me permet de le dire ainsi.

La « production sociale-naturelle de la nature et de l'homme », ou bien ce que je reformulerai un instant dans l'expression mieux accentuée d'une *création technique du monde singulier-pluriel* – voilà ce qu'il nous est demandé de penser à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

Le singulier implique sa limite. Il fait plus que l'impliquer : il la pose avec lui-même, il se pose *comme sa limite*, et il pose la limite comme *sienne*. Être *jemeinig*, c'est être « mien » ou « sien » non pas « à chaque fois » au sens de toutes les fois et de toujours, mais au contraire selon la discontinuité et la discrétion des *fois*, des espace-temps ou des avoir-lieux qui sont aussi chaque fois des hors-temps-hors-lieux. Ce n'est pas sans cesse, mais selon la cessation, l'interruption et l'intervalle. Un intervalle sépare le singulier pour qu'il soit singulier, si on peut le dire en termes d'apparence finaliste.

Or ce n'est pas, sans doute, de finalité qu'il s'agit, s'il n'est pas approprié de dire que le singulier serait une fin de la nature (de l'histoire ou de Dieu) : il en est bien plutôt, dans le régime transcendantal-existential que j'esquisse, la condition de possibilité (ou de nécessité – ou bien, au-delà de cette opposition même, il est la libre provenance, la libération en soi, c'est-à-dire à partir de rien, de l'étant en général sans fin).

Si ce n'est pas de finalité qu'il s'agit, c'est en revanche la *finitude* qui constitue, dans ces conditions, l'essence même de la singularité. Mais la finitude se donne alors à comprendre non pas comme une limitation ni comme un manque par rapport à une infinitude, mais



au contraire comme le mode propre de l'accès à l'être ou au sens. Dans la finitude singulière a lieu le partage de l'être et du sens – du sens de l'être, de l'être comme sens –, partage qui ne franchit pas ni n'efface les limites ou les *fins* du singulier, mais qui au contraire les distribue, et les distribuant les affirme chaque fois selon leur exception. Finitude éminemment affirmative de cela qui est *sans fin au sens non privatif*.

\* \* \*

La limite ou la fin du singulier est donc elle-même d'une nature ou d'une constitution bien particulière, qu'il faudrait examiner. Sans cet examen, nous ne pourrions pas arriver à saisir ce qu'il en est de la singularité plurielle, c'est-à-dire, avec elle, de l'être-en-commun qui nous fait ou qui nous fonde (qui nous partage) et dont la compréhension reste pourtant toujours écartelée entre l'intégration, voire la fusion, à l'intérieur d'un tout-commun et le resserrement et l'absolutisation dans un tout-individuel. La représentation courante reste prise entre ces deux pôles, et il y a pour cela plus d'une raison dans la structure même de la pensée occidentale, selon son architecture la plus forte. Peut-être en effet ce qu'on a nommé l'Occident n'a-t-il été rien d'autre, à sa naissance, que la dissolution d'un certain état *donné* de l'être-ensemble. Très exactement, ce qui dans le mythe et dans le rite est donné de l'ensemble et pour l'ensemble. Cela signifie donc que penser la singularité, c'est penser nécessairement hors du mythe – il n'y aurait ni mythe, ni rite pour le singulier – mais aussi nécessairement à l'extrémité de la métaphysique au sens de Nietzsche, à cette extrémité dont Marx, encore une fois, signale le point d'inflexion en donnant pour objet à l'ontologie la « nature sociale de l'homme »<sup>1</sup>, c'est-à-dire à la fois sa non-naturalité, mais par elle aussi bien la non-naturalité du monde en général et sa constitution singulière-plurielle.

<sup>1</sup> Karl Marx, *Manuscrits de 44*, Œuvres, Pléiade II, p. 92.

\* \* \*

De quelle sorte est donc la limite qui limite et qui singularise le singulier ?

Je propose aujourd'hui d'approcher cette question dans la combinatoire de trois notions : la limite, le bord, le rivage. Il me semble que le jeu ou le tressage de ces trois notions permet peut-être de dégager une première vue sur la finitude singulière : sur cette finitude qui forme à la fois sa pluralité discrète et son sens ou sa vérité infinie.

La finitude tout d'abord se donne à penser comme limite. La limite est la fin : l'extrémité au-delà de laquelle il n'y a plus rien – plus rien, du moins, de la chose ou de l'étant dont on atteint la limite. La limite est la fin en tant qu'elle met fin, qu'elle sanctionne un achèvement qui est aussi une cessation et une interruption si rien ne vient justifier en droit la survenue de cette fin. La fin d'un récit se fonde en droit dans l'organisation même de ce récit, tout comme les limites du tableau sont ordonnées par la conception de l'image, et non par l'imposition d'un cadre arbitraire. Mais la fin de l'existence – sa double fin de naissance et de mort, simultanément symétrique et dissymétrique – ne commence et n'achève qu'en interrompant, donc en inachevant. Aucun processus réputé « naturel » ou « technique » ne peut être mené à un achèvement qui ne soit pas aussi interruption, à commencer et à finir (*à n'en pas commencer ni finir...*) par l'univers *ex nihilo* et par l'humanité menant l'univers avec elle *in nihilum...* (On comprend que tout ici se trame autour de la question du « nihilisme » !)

L'achèvement, la fin véritablement *finale*, ne peut advenir que dans la mesure où une fin – *telos* – se recouvre avec une fin-limite. Mais si le singulier est atélique, sa limite ne peut l'accomplir. Elle le circonscrit, rigoureusement, mais elle le circonscrit dans un inaccomplissement qui lui est essentiel. Essentiel, son inaccomplisse-

ment est donc aussi bien lui-même son accomplissement : mais un accomplissement sans fin, *sine die*.

En ce sens, on ne parvient jamais à la limite – ou bien, on y est toujours déjà exposé et on ne cesse pas d'y toucher, c'est-à-dire de la frôler, de l'effleurer et d'en rester distant. Naissance et mort limitent strictement mon existence et définissent comme infinissable l'accès de cette existence à sa raison première et à sa fin dernière. Mais cette définition par et dans l'infinissable constitue la singularité finie.

Toujours et jamais atteinte, la limite est en somme à la fois inhérente au singulier et extérieure à lui : elle l'ex-pose. Elle est immédiatement et conjointement le strict contour de son « dedans » et le dessin de son « dehors ». En elle-même, elle n'est rien. Le *limes* latin désigne d'abord le chemin qui passe le long d'un domaine. Un côté du chemin appartient au *dominium*, l'autre appartient à un autre, ou au *dominium* public, ou bien à un *no man's land* qui échappe à tout *imperium*. Le chemin lui-même est la limite – ou plutôt celle-ci est tour à tour l'insaisissable ligne médiane du chemin ou ce dernier dans l'empan de sa largeur. La limite est donc l'intervalle, à la fois écarté et sans épaisseur, qui espace la pluralité des singuliers, elle est leur extériorité mutuelle et la circulation entre eux.

La limite, par conséquent, est aussi bien ce que les singuliers ont en commun. Autant dire qu'ils ont en commun l'inexistence de sa ligne ou l'indécidabilité de son écartement. Les existants partagent la négativité de leur chemin commun, auquel chaque singularité imprime quelque chose d'elle en même temps, pourtant, qu'elle s'en retire. Le chemin ne mène vers aucune destination commune ni surplombante ou totalisante : il pratique seulement l'ouverture entre eux, la circulation entre tous, le contact et la distance entre les finitudes. La limite est ce « rien-en-commun » par quoi la communication a lieu : si l'on veut, le partage de la naissance et de la mort, et donc le partage d'un *rien* ou d'une « néga-

tivité sans emploi », expression de Bataille qu'on pourrait aussi transcrire en celle-ci : « sens sans signification ». Mais ce partage d'un « dehors » privé de substance et de signification n'en recèle pas moins la propre possibilité de la co-existence, et ainsi la nécessité de la co-existence dans la définition même de l'existence en général.

\* \* \*

Mais ainsi, la circulation sur la limite passe et se passe entre deux bords. Elle sépare et réunit bord à bord cela – c'est-à-dire les étants – qu'elle dé-limite. La limite n'est rien, mais elle a ou elle écarte deux bords distincts – de même qu'une ligne géométrique sans épaisseur n'en a pas moins deux côtés. La propriété de la limite, qui en elle-même est sans propriété, qui forme l'exterritorialité par rapport à toute propriété, consiste dans son dédoublement, que l'on pourrait aussi nommer son débordement : distinction des bords, évasion du « rien » sur ses deux bords.

Le *bord* est l'extrémité où s'arrête une structure – et tout d'abord le revêtement d'un bateau (dans les origines du mot en francique, norrois et saxon), mais aussi en général l'extrémité d'une planche coupée. Le bord a d'une part la nature de la limite : incision, division qui en soi n'est rien, qui fait ou qui ouvre le rien d'un écart – mais d'autre part il a la consistance de cela qui a été coupé, selon la loi d'un découpage, donc d'un tracé conforme à la limite et donnant proprement, non seulement le dessin mais aussi le relief, le contour consistant de la singularité.

Le bord est cela par où la limite fait contact ou se fait elle-même contact. Sur la limite, les singuliers sont bord à bord. Ils se touchent ainsi, c'est-à-dire qu'ils s'écartent de rien : très exactement, du rien qu'ils ont en partage. Les bords sont les uns pour les autres dans le double rapport de l'attraction et de la répulsion. Par le bord, on peut aborder à l'autre bord, voire se livrer à

un abordage. On peut aussi déborder, précisément pour aborder de l'autre côté, à moins de se répandre seulement dans le rien de la limite : cela dépend de l'énergie, de l'impétuosité avec laquelle on s'élançe.

Le bord est la part ou la dimension exposée et exposante du singulier : il l'expose à la limite, il est enfin la limite elle-même, non pas en tant que ligne d'épaisseur nulle, mais en tant que face, abord, allure et aspect de l'étant délimité. Sur le bord, la limite est quelque chose ou quelqu'un : elle devient le rien configuré, un existant ou un autre, ou bien tel ou tel espace-temps d'un même existant. La configuration du rien est le façonnement de la fin, si l'on peut dire : rien en tant que *quelque chose* non pas « quelque chose plutôt que rien », mais beaucoup plus, et bien plus problématique, « quelque chose de rien », « une chose de rien » – quelque chose ou quelqu'un(e) – et ainsi ce rien sorti de rien, exposé, présenté ou représenté, adressé ou côtoyé, confronté, affronté (peut-être ainsi touche-t-on à la filiation de *rien* en *res*).

En exposant et en s'exposant, le bord retient dans sa configuration ce qu'il contient. Il est le bord d'un contenu, la fin d'un défini, et l'horizon qu'il présente ainsi. Contrairement à la limite, il a une épaisseur et celle-ci fait masse jusqu'au plus intime de la chose et jusqu'à ses autres bords : il est d'ailleurs impossible de déterminer si un étant a plusieurs bords ou s'il en a un seul, de même que de discerner si, comment et où un bord est externe ou interne, étant du reste toujours l'un et l'autre en quelque façon. L'unique limite s'y pluralise en s'y singularisant. Le ou les bords rassemble(nt) la consistance d'une substance, et la tiennent ferme en elle-même. C'est aussi pourquoi les bords, en rassemblant, permettent la ressemblance : l'identification de la figure, chaque fois singulière mais chaque fois figure *de* la même substance ou du même sujet tout autant que tracé de la même limite dont la finitude évide la même substance au cœur, la rend ainsi inabordable et la restitue à la circulation sans fin entre les singularités : par ses bords, tout sujet se déborde et n'est, chaque fois, que dans ce débordement.

(Et « sujet », ici, doit être entendu en quelque façon de tout étant, substance matérielle ou être-pour-soi.)

\* \* \*

La limite se perd donc et se retrouve, sur le bord, d'un même mouvement. Ce mouvement est le geste du singulier. C'est son élan le plus propre, sa poussée, la force de sa singularisation, lorsqu'elle a lieu, chaque fois qu'elle a lieu (et ce « chaque fois » est à la fois, en quelque sorte, permanent et intermittent, continu et discret ; il est fréquent – c'est la fréquence dont vibre le singulier, sa longueur d'onde propre – et rare – c'est la rareté et la brièveté de sa manifestation singulière, de son éclat propre).

Cette force n'est pas un attribut du singulier : elle le constitue. *Singulus* est formé, dans son premier élément *sin-*, d'une racine *sem*, qui désigne l'un (comme dans *simplex*, et déjà là, l'un du coup par coup, non pas l'un-*unus* de l'unicité – et dans son second élément d'une autre racine, retraçable dans le gotique *ainakis* dont le sens est du côté de l'ardeur, de la fougue et de l'impétuosité.

Avec ou sans *etymon*, le singulier se singularise dans l'élan qui le produit, ou bien dont il se tire lui-même. Il est lui-même la force, l'*impetus* ou le *conatus* qui saisit ou qui se laisse saisir par une « fois » (une occasion, une occurrence, une chance, une rencontre, un bon- ou un mal-heur, un *kairos*, c'est-à-dire rien en tant que faveur, éclat, contingence d'être et de sens).

Par cet élan, le singulier s'arrache au continu – c'est-à-dire, en première instance, à l'unité en tant qu'unicité et indifférenciation. Il arrache l'un (*sem-*) de *une fois* à l'un d'aucune fois. Il sort la *fois* elle-même, la circonstance, l'occasion, c'est-à-dire le *cas* ou l'occurrence, de l'unitotalité qui ne connaîtrait aucun cas (et qui n'existe pas), ou d'une universalité qui ne ferait pas monde, c'est-à-dire ouverture différentielle de sens. Autrement dit, le singulier

assume la limite, il s'y rassemble et il y borde le débordement de sa force. La limite n'est rien de donné d'avance : elle se retrace à chaque naissance, à chaque mort, et à chaque appropriation singulière d'une *Jemeinigkeit*. Le bord en est la concrétion, le corps, c'est-à-dire l'être hors de soi, la matière et la force d'une existence, de son surgissement fragile et de son dur effacement au sein du rien qu'elle a bordé un instant : mais ce rien n'est rien que la totalité indéfinie des forces qui le traversent, provenant de lui, retournant à lui, l'arrachant en existants, en éclats concrets de sens.

\* \* \*

Ces forces ou cette unique force discontinue d'arrachement ouvrent la limite et détachent les bords. Le bord en tant que séparation, arrachement, c'est la *rive*. *Ripa* vient d'une racine qui a la valeur de la déchirure. On en rapproche aussi le grec *ereipein* (tomber, s'abattre) et *eripné* (la pente, le versant, la côte). La rive est séparée et creusée, ravinée, par l'eau dans laquelle elle tombe et à laquelle elle donne en retour son nom de *rivière*. Elle est une élévation par excavation et par chute : inclinée, dévalée, parfois déchiquetée, elle a quelque chose de la ruine (en grec *ereipia*, et l'on peut supposer une racine *rei* commune avec *ereikô*, déchirer, briser, écraser). La rivière va dans le fleuve et celui-ci dans la *mer* : les rives deviennent rivages. Ce ne sont plus seulement deux bords opposés, mais c'est l'interminable sinuosité des côtes par lesquelles toutes les terres émergées – ou bien toute l'émergence de la terre – sont exposées à l'élément liquide, mobile, à la fois autre lieu et non lieu, écartement des lieux, grand large, largeur absolue, lointain.

Le rivage apparaît comme le plus proche, l'*ici* où je me tiens en sûreté et d'où je vois les peines et les périls de ceux qui sont livrés, à bord des vaisseaux, à la mer et aux vents (c'est le *suave mari magno* de Lucrèce qui n'est pas par hasard devenu un lieu gnomique de notre culture).

Cependant le rivage apparaît aussitôt comme à son tour le lointain, comme le là-bas au-delà de l'horizon, l'autre monde pressenti, à la fois redouté dans son étrangeté et espéré comme l'assurance d'un autre bord de l'élément périlleux, comme le terme possible d'une *traversée* – ce qui est le sens fondamental de l'*expérience* – c'est-à-dire comme la chance d'une *arrivée* sur quelqu'autre rivage, auprès d'une autre proximité. Le rivage est le lieu d'où l'on part et où l'on aborde : un lieu qui n'est exactement ni limite, ni bord (ni négativité de la trace, ni positivité de la force), mais passage, glissement dans l'eau de la côte déchirée ou effrangée, de la roche émiettée en sable, mêlée de l'écume et du sol où le pas se dérobe.

Cela peut être aussi le passage de la parole, le sens sonore qui déborde vers l'autre : Mallarmé parle des lèvres comme des « rivages roses ».

Dans la mythologie, Actéon est le héros du rivage, qui se dit *akté*. Comme on sait, il est changé en cerf par Artémis qu'il a surprise au bain, et ses propres chiens le dévorent. Jean-Pierre Vernant comprend ce mythe comme celui de l'épreuve du passage de l'adolescence à la virilité. Delacroix a peint cette scène en plaçant les protagonistes sur les deux rives d'une étroite rivière au cours agité.

La pensée du singulier pluriel doit penser la déchirure de la rive, l'expérience de l'exposition au lointain et à l'incertain, au péril de la traversée et à la possibilité de la dérive aussi bien que de l'arrivée. *L'autre rive* a été, dans bien des mythologies, celle qui se trouvait de l'autre côté de la mort. Lorsqu'il n'y a plus de mythes pour représenter un autre monde que ce monde-ci et lorsque c'est ce monde, au contraire, qui se dispose lui-même en une géographie réticulée de mondes singuliers tous exposés les uns aux autres, l'autre rive est toujours le rivage de l'autre singulier, et l'autre rive de la mort est encore ce monde-ci, autrement découpé, autrement accosté. L'existence se tient dans la cartographie des étants bord à bord et dispersés dans un océan qui est chaque fois un autre et le même à la fois, configuré autour d'un rivage différent.



Tous les existants sont *rivaux*, c'est-à-dire *riverains* des mêmes eaux et pour cela concurrents comme ceux qui prétendent ensemble aux faveurs d'une même source. La rivalité met les singuliers au bord de la guerre ou de la compétition pour l'excellence, au bord du désir, de l'appropriation, de l'extorsion ou de l'échange, au bord de la rupture froide comme de la contagion fiévreuse, au bord de l'équivalence générale ou bien d'une valeur absolue, incommensurable et immonayable. Pour penser cette rivalité générale sans vouloir la résorber ni l'attiser, il faut inventer une pensée des rives, de leurs bords et de leurs limites : une pensée des extrêmes, de l'existence extrême dans sa finitude.

Le monde des rivages sans autre rive que l'exposition mutuelle de tous les rivages nous apparaît comme le monde le plus déchiré, le plus exposé à sa propre conflagration. C'est un monde où la rive risque à tout moment de disparaître en tant que lieu de passage et d'arrivée, en tant que lieu de débord de l'un dans l'autre, d'un élément dans son contraire et de la vie dans la mort. Un monde où la rive et la ruine rivalisent...

L'Occident avait commencé par un déplacement le long des rivages d'une mer qu'on a pu dire *mare nostrum* : une mer nôtre, commune, passage et partage. Il s'est déplacé des côtes orientales de cette mer – Europe enlevée par le taureau divin – vers des côtes exposées au grand large de l'océan, et d'où il s'est élancé pour s'approprier le tour d'une terre sur laquelle les rivages ne seraient plus que des appels et des défis mutuels, se mesurant à l'aune d'une domination des mers et par elles des continents : devenant peu à peu soumis à la domination de l'espace mondial, de son franchissement et de sa clôture, comme si l'océan l'emportait sur les rives, l'illimité sur la limite – accélérant l'échange et l'annulant en même temps dans une indifférenciation des rives, des départs, des arrivées, des expériences.

A la place du rivage, le bord se durcit et la limite se ferme, il s'agit de frontière et de surveillance, de borne et de rempart, de

cerne ou de blessure : la finitude s'exaspère en mauvaise infinitude ou bien en non-sens. Ni le salut n'est possible, ni la vérité tragique, ni le mouvement d'une histoire. Du rivage occidental, il semble qu'on ne se soit embarqué que pour l'océan illimité du nihilisme.

Mais c'est notre rivage, il nous revient encore de nous y tenir et de le penser, face à l'élément glauque et abyssal. Toujours nous avons voulu partir et traverser, toujours nous avons cherché à dériver et à démarrer nos péninsules. Nous nous sommes reconnus dans le cap et dans le promontoire, dans l'avancée, la pointe à perte de rive. Il nous revient de ressaisir cette aventure, de nous réapproprier le risque des extrêmes. Le monde des singularités est encore à ouvrir ou à dessiner, les rives sont à retracer : le monde est à nouveau à interpréter *et* à transformer.

Cela commence si nous veillons à rester sur le rivage, guettant la nuit et l'obscurité illimitée de l'océan où le soleil d'Occident s'est couché – non pas, peut-être, pour attendre une aurore toujours incertaine, mais pour former notre regard, et notre ouïe, à la nuit elle-même et à la proximité du lointain en elle, pour une imprévisible vérité. Nous adressant les uns aux autres ces vers de Rilke :

Fais de moi le gardien de tes espaces,  
fais de moi le veilleur sur son rocher  
donne-moi des yeux que j'embrasse  
la solitude de tes mers ;  
laisse-moi suivre le cours des fleuves,  
m'éloigner avec eux des cris des rives  
et m'enfoncer dans la rumeur nocturne.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Rainer Maria Rilke, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, trad. Jean-Claude Crespy, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, 1987, p. 340.

## Références

« L'approche » et « Rives, bords, limites (de la singularité) » ont paru en 2005 dans *Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation* (Adélaïde Russo et Simon Harel [dir.], Montréal, Presses de l'Université Laval) et, pour le second texte, dans les *Cahiers intempestifs* (Saint-Etienne, n° 18).

Les autres textes proviennent du volume *Le poids d'une pensée* (Collection Trait d'union, Le Griffon d'argile Presses Universitaires de Grenoble, Sainte Foy/Grenoble) publié en 1991.

La « Préface » est inédite.

Les photographies de « Georges » sont de l'auteur ; celle de « L'approche » est de Anne Immelé.

## *Table des matières*

Préface	7
Le poids d'une pensée	9
Vox clamans in deserto	23
Portrait de l'art en jeune fille	37
Les iris	65
Coupe de style	75
Espace contre temps	85
Georges	89
Il dit	101
Naître à la présence	105
L'approche	111
Rives, bords, limites (de la singularité)	125
<i>Références</i>	139

DANS LA MÊME COLLECTION :

Gabriela Basterra, *Séductions du destin*

Gérard Bensussan, *Éthique et expérience. Levinas politique*

Boyan Manchev, *La métamorphose et l'instant*

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer  
pour le compte des éditions de La Phocide  
par l'imprimerie CDSLibri à Milan en juin 2008.

*Imprimé en Italie*  
Dépôt légal : septembre 2008  
ISBN : 978-2-917694-01-5