

cha•id

numéro 11

Actes du colloque international

« Le hors »



# Sommaire

<b>Présentation</b> Lionel Ruffel	p 6
<b>Chapitre I, Relations.</b>	p 20
<b>Pour un dialogisme des disciplines : une pensée de l'exotopie</b> Noëlle Batt	p 22
<b>L'hors en soi, l'hors de soi, sur quelques régimes esthétiques contemporains</b> Lionel Ruffel	p 54
<b>Sur une catégorie esthétique contemporaine : la littérature hors du livre</b> David Ruffel	p 72
<b>Chapitre II, Interstices.</b>	p 110
<b>Le langage hors de soi</b> Arnaud Rykner	p 112
<b>Hors-texte, hors-champ, hors-jeu, l'exemple du sonnet 35 du Canzoniere de Pétrarque</b> Stéphane Lojkin	p 128
<b>Déjà vu Ou le Hors comme défiguration du roman par le cinéma. L'exemple de Cinéma de Tanguy Viel</b> Johann Faerber	p 160

**Chapitre III, Sorties.** p 198

**Trois poétiques du dehors :  
Artaud, Bataille, Dupin**  
François Théron p 200

**Le rêve matérialiste, ou « Faire par la  
pensée ce que la matière fait parfois »**  
Charles T. Wolfe p 242

**Hors la lettre**  
Christopher Lucken p 266

**Les auteurs** p 268

# **Présentation**

**Lionel Ruffel**

Le colloque international « Le hors » s'est tenu à l'Université Toulouse-Le Mirail les 25 et 26 mars 2004 dans le cadre d'une vaste manifestation intitulée « Etant donné : L'hors, littérature, scènes, arts plastiques », que le Théâtre Garonne a organisée avec la revue *chaoïd*. Cette réflexion sur le contemporain, le théâtre Garonne et nous-mêmes avons souhaité la mettre en acte en construisant une programmation théâtrale, chorégraphique, scénique, artistique et littéraire. La librairie Ombres blanches et l'équipe de recherche LLA (Lettres Langages et Arts) de l'Université Toulouse le Mirail nous ont rejoints pour présenter un cycle de rencontres avec des écrivains et des essayistes et un colloque. L'enjeu de cette manifestation était de proposer un espace et un temps de travail sur une thématique définie par *chaoïd* en 2003. Cette thématique était une manière d'interroger notre propre pratique, au

croisement du texte et de l'image, de la création et de la critique. Notre structure pouvait alors se laisser penser en termes d'hétérogénéité ou d'impureté. Nous avons décidé de la baptiser « L'hors », le jeu de mots désignant cette tentative de conceptualisation. Plus profondément, « le hors » nous est apparu comme une manière efficace d'appréhender les pratiques artistiques contemporaines qui pour une large part refusent les hiérarchies proposées par une longue tradition critique. Il y aurait ainsi un hiatus entre des pratiques de plus en plus indifférenciées, ou différenciées autrement, et une théorie reposant sur la séparation des arts. La littérarité, la picturalité, la musicalité qui ont permis de dessiner une cartographie artistique semblent aujourd'hui moins efficaces lorsqu'il s'agit de penser la prolifération de la vidéo sur la scène, le dispositif de l'installation, ou les effets de vision et d'audition en littérature. Un mouvement hors de soi se laisse percevoir, incompatible avec les approches internalistes. Ce mouvement n'est du reste pas sans rapport avec l'agencement de l'art et du non-art (le réel, la politique, le corps) ou la manière dont se manifeste le non-art dans les

pratiques artistiques. Plus, ces deux dimensions pourraient nous faire aborder différemment la part de dérangement et d'excès que supposent bien des œuvres. Le hors serait alors un lieu de croisement pour des approches aussi radicalement différentes que le sont l'interdisciplinarité ou les pensées du dehors, notamment celles de Bataille, de Foucault ou de Deleuze. Ainsi, ce qui se présentait comme une simple question posée au contemporain a débordé son cadre et a pu nous permettre de réévaluer plus largement l'histoire de l'art et des idées.

Pour restituer le mouvement de ce colloque, nous en avons repris les trois grandes stases. Une première partie s'intéresse aux phénomènes d'hétérogénéité, d'impureté, de transversalité, d'échanges de matérialité dans les domaines esthétiques et critiques, qui sont à l'origine d'un grand nombre de projets de chaos et particulièrement de celui-ci. Noelle Batt ouvre cette partie par une réflexion sur le dialogisme, non plus dans le domaine esthétique, mais cette fois-ci dans le domaine critique. S'appuyant évidemment sur Bakhtine, elle convoque un « paradigme qui a dominé les études littéraires au XX<sup>ème</sup> siècle [...] celui

d'*inachèvement*, avec ses trois corollaires : la déhiérarchisation, la pluralité et l'instabilité. »<sup>1</sup>

Parce qu'il nous a semblé que les textes réunis ici actualisent ce paradigme, nous avons souhaité que cette proposition d'une extension du principe dialogique à la coopération des différentes disciplines dans le domaine de la recherche préside à leur recueil. A la suite, les articles de Lionel Ruffel et David Ruffel, dont les propositions étaient originellement réunies en une seule communication reviennent vers le domaine de l'esthétique générale dans sa configuration contemporaine. Faisant état d'un hiatus entre les productions actuelles, caractérisées par une essentielle hétérogénéité et leur pensée, dont le régime d'identification se fonde encore sur le principe de séparation, ils font de l'impureté et de l'indétermination une caractéristique de la littérature et des arts contemporains. Cette indétermination est aussi à penser du côté de la réception puisque « dans la majeure partie des créations contemporaines, sont

---

<sup>1</sup> BATT Noelle, « Pour un dialogisme des disciplines : une pensée de l'exotopie ».

mobilisées des postures d'immersion multiples »<sup>1</sup>, des zones d'immersion fictionnelles troubles qui doivent aujourd'hui être pensées. L'article de David Ruffel restreint le champ d'investigation s'intéressant plus particulièrement à ce qu'il nomme les œuvres limites de la « littérature hors livre ». Selon lui, elles obligent à repenser les relations que la littérature entretient avec son dehors, « car ce n'est plus cette fois la littérature qui tend vers son dehors (peinture ou musique), mais la littérature et l'écrivain qui deviennent réellement autres et passent concrètement au dehors, en même temps que de ce dehors, de la littérature est produite, comme frontière et limite d'œuvres plastiques ou scéniques. »<sup>2</sup>

La deuxième partie de ces actes renverse en un sens le mouvement et se concentre sur ce qui arrache la littérature à la rhétorique, à l'ordre du discours, pour en faire « autre chose ». Cette théorie est en grande partie celle qu'Arnaud Rykner et Stéphane Lojkin développent au sein de

---

<sup>1</sup> RUFFEL Lionel, « l'hors en soi, l'hors de soi, sur quelques régimes esthétiques contemporains ».

<sup>2</sup> RUFFEL David, « Sur une catégorie esthétique contemporaine : la littérature hors du livre ».

l'équipe de recherche Lettres Langages et Arts de l'Université Toulouse – Le Mirail. L'article d'Arnaud Rykner, au titre déjà parlant « Le langage hors de soi » l'affirme avec force : « La littérature n'est pas l'art du langage, comme on l'entend parfois dire. [...] La littérature, c'est l'art de mettre le langage hors de soi. [...] L'art d'ouvrir le langage à tout ce qu'il exclut : l'indice au lieu du symbole, la trace au lieu du signe, le réel au lieu du sens. »<sup>1</sup> Arnaud Rykner évoque ici ce qui émerge d'une œuvre, ce qui la perce, et n'est que trop rarement l'objet des études littéraires. Cette configuration, Stéphane Lojkine la nomme dispositif. Son analyse serrée du sonnet 35 du *Canzoniere* de Pétrarque parvient à une triple conception du hors de la littérature qui se conçoit dans son essentielle résistance à la civilisation de l'image. « Pour exister malgré tout, la littérature s'appuie donc sur ce triple « hors », hors champ d'une scène qui ne se livre que par défaut, par effraction, hors jeu de l'artiste qui ne communique que dans le déni de la communication, hors texte enfin de l'œuvre qui ne se bâtit que depuis son extériorité, pour aussitôt

---

<sup>1</sup> RYKNER Arnaud, « Le langage hors de soi ».

sortir d'elle-même, se nier comme texte, se constituer comme dispositif. Comment expliquer ce statut paradoxal de la littérature, ces stratégies contournées du « hors », sinon par une « résistance du texte<sup>1</sup> » à la civilisation de l'image dans laquelle, depuis l'aube de la Renaissance, il est pris et condamné ? »<sup>2</sup> Johann Faerber parvient à des conclusions pratiquement similaires lorsqu'à propos de *Cinéma*, le roman de Tanguy Viel qu'il étudie, il évoque « ce temps et cet espace du dehors qu'il faut franchir pour espérer trouver la disparition ultime, celle par laquelle la littérature ne sera plus littérature, l'image l'image et la figure la figure mais où la joie sera la joie, c'est-à-dire l'accomplissement d'une puissance. »<sup>3</sup> Cinéma et littérature rêvent l'un de l'autre car ils rêvent ensemble d'un dépassement de la phrase et de l'image, d'une sortie de l'une par l'autre, et inversement.

---

<sup>1</sup> RYKNER Arnaud, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Corti, « Les Essais », 2003.

<sup>2</sup> LOJKINE Stéphane, « Hors-texte, hors-champ, hors-jeu, l'exemple du sonnet 35 du *Canzoniere* de Pétrarque ».

<sup>3</sup> FAERBER Johann, « Déjà vu, Ou le Hors comme défiguration du roman par le cinéma. L'exemple de *Cinéma* de Tanguy Viel ».

La troisième partie renoue avec qu'il est d'usage d'appeler « les pensées du dehors ». C'est probablement François Théron qui, s'intéressant aux poétiques d'Artaud, de Bataille et de Dupin, inscrit le plus fortement son geste dans une histoire forte du XXème siècle. Il nous invite à une relecture du texte célèbre de Foucault, « La pensée du dehors », qui affirmait ceci : « l'événement qui a fait naître ce qu'au sens strict on entend par « littérature » n'est de l'ordre de l'intériorisation que pour un regard de surface ; il s'agit beaucoup plutôt d'un passage au « dehors » (et là est le point important) : le langage échappe au mode d'être du discours – c'est-à-dire à la dynastie de la représentation -, et la parole littéraire se développe à partir d'elle même, formant un réseau dont chaque point, distinct des autres, à distance même des plus voisins, est situé dans un espace qui à la fois les loge et les sépare. La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même »<sup>1</sup>. François Théron propose alors de

---

<sup>1</sup> FOUCAULT Michel, « *La pensée du dehors* », *Critique* n° 229, juin 1966, pp. 524-525.

penser deux « hors » : un premier qui serait l'extériorité d'un dedans, et un second qui serait à penser « comme concept, à part entière, ne s'opposant plus au dedans. » « C'est un lieu, poursuit-il, qui doit être pensé comme un lieu propre, « hors propre ». »<sup>1</sup> Charles T. Wolfe nous montre combien le rêve au XVIIIème siècle, face à une limite de la pensée, face à un dehors incompréhensible, s'impose comme une sortie possible. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une simple rêverie ou d'un songe, mais d'un rêve matérialiste. « Tout métaphysique qu'il est, un rêve est plus dangereux qu'un songe (seul le premier est considéré par l'*Encyclopédie* comme appartenant à la métaphysique) : plus matériel, plus charnel, plus terrien en ce qu'il est plus proche du délire et donc d'une causalité psychique réelle. Ce rêve inventé est alors un rêve philosophique, qui partage avec le rêve vécu la fonction de rendre pensable l'impensable, ou, pour le dire autrement, de donner une expression, une matérialité, à des idées qui seraient restées entièrement théoriques et abstraites si elles avaient été

---

<sup>1</sup> THERON François, « Trois poétiques du dehors : Artaud, Bataille, Dupin ».

exprimées dans un « traité », un « précis », une « ontologie » ... »<sup>1</sup> Il est dans ces conditions une extériorité, un concept en propre, et une forme opératoire qui relie les deux. Enfin, Christopher Lucken nous propose de revenir aux origines d'une interrogation sur l'écriture, elle-même marquée par une pensée du dehors. Aussi nous montre-t-il qu'au Moyen-Âge, « le langage serait double : il comprendrait à la fois un dehors et un dedans [...] La lecture apparaît ainsi comme une opération que l'on peut décrire en terme spatial : on ouvre le livre, on entre dans l'histoire, on s'enferme avec elle en se coupant du monde, on en pénètre le sens. Articulant le passage entre un dehors et un dedans, la lettre fonctionne alors comme une véritable porte. » Enfin, c'est dans la prolongation du cri de l'âne que Christopher Lucken propose de placer toute littérature, au Moyen-Âge, car avec elle « le lecteur reste dehors, tel un âne sauvage, exilé de la maison de Dieu comme de tout processus eschatologique. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> WOLFE T. Charles, « Le rêve matérialiste, ou « Faire par la pensée ce que la matière fait parfois » ».

<sup>2</sup> LUCKEN Christopher, « Hors la lettre ».

# Chapitre I, Relations.

# **Pour un dialogisme des disciplines : une pensée de l'exotopie<sup>1</sup>**

**Noëlle Batt**

---

<sup>1</sup> Une courte partie de ce texte est commune à l'introduction de Noëlle Batt au n° 21 de la revue *TLE* qu'elle a dirigé. Voir *TLE*, n°21, « Pour un dialogisme des disciplines (Avec Bakhtine) », Presses Universitaires de Vincennes, 2003. Merci à l'auteur et à aux P.U.V. (note de l'éditeur).

Le nom de Bakhtine<sup>1</sup> n'est sans doute pas le premier qui vient à l'esprit quand on se propose de réfléchir sur le thème de l' « Hors » (ou du dehors). Et pourtant la question du dialogisme qui l'occupe tout au long de son œuvre à partir de la première rédaction de *La Poétique de Dostoïevski* –qui date de 1922–, est inéluctablement liée à la question de l'extériorité, en même temps qu'elle l'est tout aussi inéluctablement à la question de l'altérité.

Je souhaiterais donc commencer par faire la généalogie de ce « principe dialogique » qui parcourt toute l'œuvre de Bakhtine de la *Poétique de Dostoïevski* jusqu'au dernier

---

<sup>1</sup> Les œuvres de Bakhtine utilisées seront les suivantes : BAKHTINE, Mikhaïl, Problemy tvorchestva Dostoevskogo (Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski), Leningrad, 1929 ; K pererabotke knigi o Dostoevskom (Concernant la révision du livre sur Dostoïevski, 1961), Kontekst, 1976, Moscou 1977 ; Problemy poëtiki Dostoevskogo (Problèmes de la poétique de Dostoïevski), Moscou, tr. fr. Isabelle Kolitcheff: La Poétique de Dostoïevski, Editions du Seuil, 1970 ou tr. fr Guy Verret : Problèmes de la poétique de Dostoïevski, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1970 ; Voprosy literatury i éстетiki (Questions de littérature et esthétique, 1975) tr fr : Esthétique et théorie du roman, Gallimard, 1978 ; Estetica slovesnogo tvorchestva, Moscou, Editions Iskoustvo, 1979 tr. fr : Esthétique de la création verbale, Gallimard, 1984.

texte intitulé « Epistémologie des sciences humaines » (dans *Esthétique de la création verbale*), afin d'explorer l'entremêlement de ces deux décentrement que sont l'extériorité et l'altérité (auxquels il faudrait joindre l'inachèvement). Je proposerai ensuite d'étendre ce principe à la pratique de l'interdisciplinarité et je citerai deux démarches qui me paraissent en l'occurrence exemplaires : la réflexion de Mireille Delmas-Marty et Jean-François Coste sur la possibilité d'utiliser certains principes de la logique floue pour penser le délicat problème de l'intégration des droits de l'homme et des droits nationaux auxquels sont confrontés les juristes aujourd'hui; et le travail de François Jullien qui a choisi de penser l'impensé de la philosophie grecque à partir d'un lieu caractérisé par une langue et un système de pensée qui lui sont radicalement étrangers, en l'occurrence, la Chine. Je renvoie ici à tous les livres de François Jullien et aux entretiens avec Thierry Marchaisse au titre emblématique : *Penser d'un dehors (la Chine)*<sup>1</sup>. Je conclurai par une

---

<sup>1</sup> JULLIEN François et MARCHAISSE Thierry, *Penser d'un dehors (la Chine)*, entretiens Paris, Editions du Seuil, 2000.

confrontation des notions d'exotopie et d'hétérotopie, de la notion foucauldienne de « dehors », et des possibilités que nous offre le concept que les organisateurs de ce colloque nous proposent aujourd'hui : l' « Hors ».

\*

L'œuvre de Bakhtine n'est pas des plus faciles à suivre pour le lecteur francophone puisque ses livres n'ont pas été publiés en France (en Union soviétique non plus d'ailleurs...) dans l'ordre où ils ont été écrits ; que ses articles publiés ont été regroupés de manière non chronologique dans les deux volumes où ils figurent (*Esthétique de la création verbale* et *Esthétique et théorie du roman*); et que l'on n'a toujours pas élucidé la question de savoir si les ouvrages signés du nom de deux proches de Bakhtine : Medvedev et Volochinov ont bien été écrits par ces auteurs sous l'influence de Bakhtine ou s'ils ont été écrits par Bakhtine lui-même, Medvedev et Volochinov n'ayant alors été que des prête-noms.

Une autre difficulté vient du fait qu'on trouve dans cette œuvre des travaux qui semblent relever de disciplines différentes : poétique, théorie de la littérature, épistémologie, théories de l'énoncé et de l'énonciation, et aussi, dans la mesure où la modélisation du discours est toujours révélatrice d'une structure sociale, politique, religieuse, anthropologique. Mais en observant la manière dont la perspective anthropologique se combine avec la conception d'un sujet qui se constitue dans la relation réelle ou virtuelle qu'il entretient avec l'autre, celle d'un *je* qui émerge au cours de la relation interactive avec un *tu*, on se rend compte que Bakhtine ne se contente pas de se déplacer lui-même d'une discipline à l'autre, mais que ce sont, en l'occurrence, les frontières des disciplines qu'il entend déplacer. En effet, se tenant en débord de toutes les disciplines citées, c'est bien vers un autre territoire intellectuel qu'il se porte – alors que d'autres le déportent géographiquement et disciplinairement –, en proposant de circonscrire un objet théorique nouveau, en affirmant des options, en élaborant des concepts, en proposant un programme pour ce qu'il appelle en russe *métalingvistik* et

que Todorov choisit de traduire par *translinguistique*<sup>1</sup>, qui correspond à peu près à ce qu'on appellerait aujourd'hui *pragmatique* ou *linguistique de l'énonciation*. Il s'est en tout cas, lui-même, toujours voulu philosophe, se plaçant ainsi dans cette lignée de philosophes qui ont appuyé leur réflexion sur le travail de modélisation secondaire réalisé par la littérature (la notion de « système de modélisation secondaire » est empruntée à Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*).

C'est dans *La Poétique de Dostoïevski* (écrit en 1922, repris en 1929 et republié en 1963 après avoir été corrigé et augmenté d'un chapitre à la demande des doctorants de l'Institut Gorki de Moscou –Kozhinov et Bocharov – qui avaient retrouvé son manuscrit) et, pourrait-on dire, à *partir de* la poétique de cet auteur, reçue par Bakhtine comme un véritable enseignement dans le temps même où il la pense<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup>TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p. 42.

<sup>2</sup> On notera en passant ce bel exemple de boucle enchevêtrée.

qu'est développée la théorie du dialogisme. Parmi les articles qui s'échelonnent entre 1919 et 1974, nombreux sont les textes qui lui feront écho en en développant des aspects partiels, en en particularisant les effets. Plusieurs de ces articles, écrits à des époques très différentes, ont été rassemblés tardivement dans deux volumes publiés en 1975 et 1978 à Moscou et traduits peu de temps après sous les titres : *Esthétique et théorie du roman* (1978) et *Esthétique de la création verbale* (1984). Grâce à Tzvetan Todorov, des extraits d'autres articles ont été traduits et publiés pour la première fois dans ce livre d'hommage et de critique qu'il a consacré à l'évolution de la pensée de Bakhtine : *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Des trois ouvrages signés Volochinov (*Le Freudisme*, 1927 et *Marxisme et philosophie du langage*, 1929) et Medvedev (*La Méthode formelle en études littéraires*, 1928), les deux premiers sont parus en traduction française respectivement en 1981 et 1977.

Dans *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Todorov insiste sur les hésitations de Bakhtine concernant le rapport

entre l'auteur et le personnage au moment où il travaille sur Dostoïevski. Dans un article écrit en 1924 (antérieur à l'ouvrage), Bakhtine conçoit d'abord la création artistique comme impliquant deux phases : une phase d'empathie avec le personnage, puis une phase de retrait où l'auteur reprend le contrôle de la situation et parachève le personnage à partir d'une position extérieure à lui. Puis, dans la première mouture du livre sur Dostoïevski publiée en 1929, Bakhtine inverse sa position et définit un nouveau rapport entre l'auteur et le personnage, manifestement inspiré de ce qui se passe dans les livres de Dostoïevski. L'auteur est bien toujours celui qui tient les commandes de la création artistique, mais sa conscience n'est plus celle qui nécessairement domine, encadre et parachève. Elle devient au contraire celle qui dialogue avec des consciences de personnages que l'auteur a placées sur un pied d'égalité avec sa propre conscience d'auteur. Bakhtine parle d'une « pluralité des voix et des consciences », « pluralité de consciences " équipollentes " ». On voit donc que le dialogisme s'accompagne très tôt d'une part, d'une remise en question du rapport clos et fortement hiérarchisé entre

l'auteur et ses personnages, lequel allait de soi à l'intérieur du roman pré-dostoïevskien, en retour qualifié de monologique, d'autre part, d'une prise de distance par rapport à la dialectique hégélienne soupçonnée de ne diversifier que pour mieux unifier. Il s'ensuivra naturellement la prise en compte de tous les phénomènes linguistiques et pragmatiques qui exemplifieront à la fois le dialogue auteur-personnage mené « sur un pied d'égalité » et l'éclairage mutuel des consciences des personnages. Elle donnera lieu à des études échelonnées qui sont devenues des passages obligés pour toute personne entreprenant des recherches sur le genre romanesque : études sur la polyphonie, le plurilinguisme, les multiples phénomènes d'« hybridation », de stylisation et de parodie, la détermination d'une « zone de personnage »<sup>1</sup>. Même les études sur le « chronotope » et le « carnavalesque » que l'on pourrait percevoir comme plus autonomes, ne sont pas sans liens collatéraux avec le dialogisme. On ne peut donc qu'être en accord avec la démarche de T. Todorov qui

---

<sup>1</sup> Ces articles se trouvent principalement dans *Esthétique et Théorie du roman* et dans *Esthétique de la création verbale*.

choisit de reformuler le dialogisme comme *principe dialogique* (1981), et d'en faire précisément le fil conducteur de toute l'œuvre. La mise en relation de ce concept avec d'autres concepts élaborés par d'autres auteurs pour saisir des réalités proches et tenter de les différencier en est du même coup facilitée. C'est ainsi que Todorov compare le rapport dialogique avec le « rapport du troisième genre » étudié par Blanchot dans *L'Entretien infini*<sup>1</sup>. On pourrait aussi mentionner l'*hétérotopie* selon Foucault et la *déterritorialisation* définie par Deleuze et Guattari. Nous y reviendrons dans la conclusion.

Derrière l'étude littéraire des principes constructifs de l'un des plus formidables auteurs qui inaugurent notre modernité –Dostoïevski–, se trouvent en effet posées les prémisses de ce que Bakhtine lui-même appellera une « épistémologie des sciences humaines », ou encore, une « anthropologie philosophique ».

---

<sup>1</sup> BLANCHOT, Maurice, « Le rapport du troisième genre », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, p.94-105.

Au fondement de l'homme, l'*autre* qui oriente son langage et ses actions, qui le définit et le fait être. L'homme est incomplet – et le miroir ne peut rien à cette incomplétude – aussi longtemps qu'il n'est pas vu, pensé et parlé par l'autre. Le sujet anthropologique n'est donc pas le produit de ses seules propriétés intrinsèques mais celui de leur interrelation, de leur interaction avec l'*autre*, avec les autres. Cette interaction va jusqu'au point de fonctionner *in absentia* aussi bien qu'*in praesentia* ; on ne se contente pas de dialoguer réellement avec l'autre présent, mais on dialogue aussi virtuellement avec l'autre absent et c'est ce dialogue, réel ou virtuel, qui oriente l'action (ou la non-action). On peut trouver là confirmation de la spécificité des sciences humaines qui est d'avoir pour objet théorique un objet de langage qu'on ne peut réduire à un système de signes mais qui est aussi et surtout *usage* des signes ; or qui dit « usage » dit aussi utilisateurs et horizon d'utilisation. Ce fut une des préoccupations de Bakhtine que de bien différencier les sciences humaines des sciences naturelles, dans la relation qu'elles entretiennent avec leur objet.

Si Bakhtine n'a pas récolté tous les fruits de sa formidable affirmation, et s'il fut parfois compliqué de défendre la spécificité de son apport théorique, c'est que son texte écrit en 1922 et publié en 1929 n'a été discuté en France qu'au moment de la traduction de sa deuxième version, en 1970, alors qu'une partie de ses idées, produit d'une polémique qu'il avait menée avec deux disciplines dont le développement lui était contemporain : la linguistique et la psychanalyse, nous était parvenue par un tout autre biais, à savoir une autre polémique cette fois interne à chacune des deux disciplines en question. Il est indéniable que certaines des idées avancées par Bakhtine ont été, dans une formulation différente, exprimées par Lacan qui s'est opposé à Freud, et d'autres par Benveniste qui a spécifié plus qu'il ne s'est opposé à Saussure<sup>1</sup>. On pourrait ajouter :

---

<sup>1</sup> Il faut bien sûr relativiser cette dernière proposition car Benveniste a été opposé à Saussure plus qu'il ne s'y est opposé lui-même, en tous cas sur bien des points. On lira avec profit les *Notes inédites de F. de Saussure publiées* par Benveniste (*Cahiers F. de Saussure*, 12 ; 54) et l'article de Benveniste : « Saussure après un demi-siècle » qui pose le problème des doutes développés par Saussure à propos du signe. On lira aussi l'article de Giorgio Agamben sur la question : « La Barrière et le pli » dans AGAMBEN Giorgio, *Stanze* (1977), tr.fr. : *Stanze. Parole et fantasme*

et pour ce qui est de la philosophie, par les philosophes français qui se sont opposés à Hegel, à commencer par Sartre. En 1970 en France, l'originalité de la pensée de Bakhtine pouvait donc paraître relative à qui considérerait rapidement les grandes options de sa théorie. La postérité plus durable que lui ont assurée les chercheurs américains est peut-être due au fait que les débats théoriques que nous venons de mentionner les ont moins directement touchés.

Pourtant, à bien y regarder, on ne peut être qu'admiratif devant l'insistance de Bakhtine à exprimer très tôt et à revenir sans cesse tout au long de son œuvre sur la perméabilité, la porosité, du discours humain aux croyances et aux hésitations du sujet qui le manie. C'est parce qu'il est constitutionnellement polysémique et plurivocal qu'il transmet une version toujours biaisée de ce qu'il a capté – version réfléchie, réfractée ou diffractée selon l'objectif poursuivi, le degré de conscience ou la capacité d'acrobatie mentale du locuteur. Les questions abordées par Bakhtine

---

*dans la culture occidentale*, Paris, Rivages, 1994 ; rééd. Coll. «Rivages poche/Petite Bibliothèque», 1998.

comme la terminologie qu'il choisit pour les formuler en dépendent. Dans son dernier texte, «Remarques sur l'épistémologie des sciences humaines», il reprend encore une fois la notion de "compréhension", parce qu'elle exprime une saisie « avec », le fruit de la rencontre entre deux sujets, la mise en rapport d'un texte avec d'autres : « Comprendre, c'est mettre en rapport aux autres textes et penser dans un contexte nouveau (dans mon contexte, dans le contexte contemporain, dans le contexte futur). »<sup>1</sup> Il aime appeler « traduction », «transposition » ce qu'on nommerait communément et sans plus d'état d'âme : « interprétation », pour, là encore, insister sur le mouvement qui va d'un pôle à un autre avec l'hésitation que ce mouvement comporte nécessairement, plutôt que de suggérer l'attribution autoritaire d'un sens ; et l'on ne s'étonne pas qu'il choisisse le terme de « métalinguistique » pour dénommer la nouvelle discipline qu'il entend créer, parce que parler « de », c'est toujours parler «sur », et parler « sur » ne peut être que parler « à »... Ceci dit,

---

<sup>1</sup>BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 336 et p. 384.

Todorov choisit, sans doute pour éviter toute ambiguïté avec les métalinguistiques existantes et pour affirmer plus clairement l'intention de Bakhtine, de traduire le terme par « translinguistique ».

Accomplir le programme tracé par Bakhtine dans tous ses écrits revient à prendre la complexité à bras-le corps, à ne pas démissionner devant elle. Et ce n'est sans doute pas un hasard si les deux notions-clés qu'il privilégie : l'*inachèvement* et l'*exotopie* se retrouvent au cœur des réflexions les plus stimulantes des trente dernières années, qu'elles se soient développées sous la bannière des théories de la complexité, de la philosophie ou d'une réflexion épistémologique générale.

En effet, s'il est un paradigme qui a dominé les études littéraires au XX<sup>ème</sup> siècle, c'est bien celui d'*inachèvement*, avec ses trois corollaires : la déhiérarchisation, la pluralité et l'instabilité –paradigme dont l'un des points d'aboutissement les plus intéressants me paraît être la notion deleuzienne de « mise en variation continue ». Bakhtine insiste sur le fait que l'innovation

essentielle de Dostoïevski consiste à « émanciper » en quelque sorte ses personnages de la tutelle absolue de l'auteur. Comme nous le disions plus haut, il casse la relation hiérarchique qui est habituellement établie entre l'auteur implicite, le narrateur et le personnage. Il multiplie les points de vue et les discours. Il rend poreuses les frontières qui les séparent habituellement. Bakhtine rappelle que « le discours monologique est accompli et sourd à la conscience d'autrui, ne l'attend pas et ne lui reconnaît pas de force décisive. [Il] se passe d'autrui, c'est pourquoi dans une certaine mesure il objectivise toute la réalité. »<sup>1</sup> Dans le cours de la communication dialogique, « Dostoïevski interrompt souvent la voix d'autrui, mais il ne la couvre jamais, il ne la termine jamais à partir de « soi », c'est-à-dire d'une conscience étrangère (la sienne).»<sup>2</sup> Et l'on peut lire, en provenance de la même source, cette remarque aux allures de mise en garde : « Le parachèvement artistique comme variante de la violence. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *K pererabotke knigi o Dostoevskom (Concernant la révision du livre sur Dostoïevski, 1961), op.cit.*, p. 318, texte traduit et cité par Todorov, *Le Principe dialogique*, p. 165.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 310 et p. 164.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 317 et p. 163

Il n'est certes pas indifférent de constater que la notion d'*inachèvement* dégagée par Bakhtine à partir de l'œuvre de Dostoïevski en 1929 ait eu pour répons trente-trois ans plus tard la notion d'ouverture définie par Umberto Eco à partir d'un autre monument de la littérature moderne : *Ulysses* de Joyce. Leur postérité mutuelle est importante. Mais à bien lire Eco et à entendre les remarques des philosophes qui travaillent « avec » (et non pas « sur ») la littérature – Deleuze, bien sûr, mais aussi Agamben – on peut se demander si la récurrence du propos ne signale pas un trait définitoire de la littérature. En effet, quel que soit le niveau compositionnel auquel on l'examine, il semble bien que le texte littéraire soit toujours caractérisé par une forme de déconnexion, un mauvais aboutement, une jointure imparfaite, des bords clavés plutôt que cousus ou suturés, une « relation non reliée » pour reprendre une expression d'Agamben dans un article sur le *Corn* des troubadours<sup>1</sup> (*La Fin du poème*, 1996/ 2002, p. 55 ; voir aussi *Stanze* 1977/1994, p. 250 et 262).

---

<sup>1</sup> AGAMBEN Giorgio, *Categorie italiane. (Studi di poetica)*, 1996 tr.fr. : *La Fin du poème*, Circé Paris, 2002, p. 55 et *Stanze, op. cit.*, p 250 et p. 262.

Tous les travaux relevant des théories de la complexité ont confirmé l'importance d'une structure mal jointe pour que des choses nouvelles puissent venir s'ajouter et se nouer, pour que des événements puissent advenir. Repartant de la conjecture de Von Foerster, Henri Atlan et Benny Shannon explorent dans un article de 1990<sup>1</sup> le potentiel de la notion de « jeu » au sens d'un espace permettant le mouvement. Ils montrent ainsi qu'un système complexe ne peut se développer et fonctionner de manière satisfaisante au niveau global que s'il comporte des « blancs », des cases vides, du jeu dans l'articulation de ses éléments au niveau local. Que ce soit sous la plume de Michel Serres, d'Edgar Morin, de Jean-Pierre Dupuy ou de Francisco Varela, on lira l'intérêt qu'ont manifesté tous ceux qui ont travaillé sur les paradigmes essentiels de notre époque, pour les différents types de déhiscence à partir desquels opèrent avec profit les systèmes complexes.

---

<sup>1</sup> ATLAN Henri et SHANNON Benny, «Von Foerster's Theorem on Connectedness and Complexity : Semantic Applications», dans *New Ideas in Psychology*, vol.8, n°1, p. 81-90, 1990.

La deuxième notion qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de ce colloque est celle dont nous avons parlé en commençant, que Bakhtine exprime par le néologisme russe : « vnenakhodimost' », signifiant littéralement « le fait de se trouver au-dehors » et que Todorov traduit par « *exotopie* »<sup>1</sup>. Le néologisme nomme ici le fait d'être sorti de soi, d'avoir quitté ses cadres usuels de pensée, ses repères, son *habitus* pour considérer les choses avec le point de vue d'un autre, réel ou virtuel, de pratiquer, où que l'on se trouve à l'origine, le "change de place". Mettre l'autre à la place du *je* et faire prendre au *je* la place de l'autre, non pas dans le but de *substituer* un point de vue à un autre dans un geste qui serait aussi arbitraire que le geste contraire, mais bien plutôt dans celui de combiner ces points de vue, soit en les adoptant successivement pour tirer parti de leur additivité, soit en les composant pour en concilier tous les avantages. Comme nous le dit Bakhtine, l'objectif est « non la fusion avec l'autre, mais la conservation de sa position d'exotopie et de l'excédent de

---

<sup>1</sup> TODOROV Tzvetan, *Le Principe dialogique*, op. cit., p. 153.

vision et de compréhension qui lui est corrélatif »<sup>1</sup>. Il poursuit : « En quoi l'événement sera-t-il enrichi si je fusionne avec l'autre homme ? (...) Qu'il reste en dehors de moi car de cette position il peut voir et savoir ce que de la mienne je ne vois ni ne sais, et enrichir ainsi essentiellement l'événement de ma vie. À seulement fusionner avec la vie d'autrui, je ne fais qu'approfondir son caractère tragique et la redoubler numériquement. » (...) « La grande affaire de la compréhension, c'est l'exotopie de celui qui comprend, – dans le temps, dans l'espace, dans la culture –, par rapport à ce qu'il veut comprendre *créativement*. »<sup>2</sup>

\*

« La recherche incite à toujours penser un problème autrement » écrivait Emmanuel Farge en introduisant l'excellent numéro de la revue *Le Genre Humain* sur les

---

<sup>1</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *K pererabotke knigi o Dostoevskom (Concernant la révision du livre sur Dostoïevski, 1961)*, op.cit., p. 324-325, texte traduit et cité par Todorov, *Le Principe dialogique*, p. 163.

<sup>2</sup> Traduit et cité par Todorov, op. cit., p. 169.

« Interdisciplinarités » où a été publié le travail de Mireille Delmas-Marty et Jean-François Coste<sup>1</sup> que j'ai mentionné plus haut et dont je parlerai dans un instant. C'est au nom de cet excellent programme que je proposerai une extension du *principe dialogique* à la coopération des différentes disciplines dans le domaine de la recherche dont il est certain qu'elle continuera à jouer un rôle stratégique important dans le monde académique pour des raisons intellectuelles et institutionnelles (la recherche menée au sein des Ecoles doctorales françaises, européennes et internationales). Il s'agirait donc de substituer aux partenaires littéraires de la communication dialogique bakhtinienne, des personnages d'un type nouveau, à savoir les disciplines, et de voir dans quelle mesure ces disciplines, du fait même de leur extériorité et de leur « étrangeté » mutuelles, pourraient avoir une efficacité particulière pour penser leurs points aveugles mutuels et tracer les unes pour les autres de nouveaux possibles, en se

---

<sup>1</sup> DELMAS-MARTY Mireille et COSTE Jean-François, «Les Droits de l'homme : logiques non standard», in *Le Genre Humain* n° 33 : «Interdisciplinarités», Paris, Editions du Seuil, 1998. Voir aussi, DELMAS-MARTY, Mireille, *Le Flou du droit*, Paris, PUF, 2004.

souvenant que ce ne sont pas toujours les disciplines que l'on considère traditionnellement comme les plus proches qui sont les mieux placées pour collaborer en ce sens de façon fructueuse.

En effet, si les disciplines se définissent très normalement par l'objet théorique qu'elles se donnent, elles ont parfois du mal à faire évoluer ces objets théoriques en fonction de l'évolution des objets réels qui leur ont donné naissance ou à trouver les solutions adaptées aux problèmes nouveaux que pose cette évolution. Les réflexes identitaires des chercheurs qui se sentent définis par une discipline ne favorisent pas non plus une évolution pourtant nécessaire. C'est pourquoi je commencerai par citer un type de collaboration qui m'a paru en ce sens exemplaire : celui de Mireille Delmas-Marty, juriste, aujourd'hui professeur au Collège de France, et Jean-François Coste, ingénieur des Ponts et Chaussées et spécialiste de logique floue qui, pour tenter de résoudre le délicat problème que pose l'intégration des droits de l'homme dans le droit général régi par les

systèmes juridiques nationaux, ont imaginé de faire appel aux principes de la logique floue.

En deux mots, l'enjeu est aujourd'hui, dans le contexte européen et international, de penser une articulation de ces deux systèmes de droits dont l'un – le système des droits nationaux – est très net très strict et très formel, et l'autre – le système des droits de l'homme –, nettement plus général et imprécis, en contrevenant à la fois à la rigidité des principes de la logique classique et au relativisme subjectiviste auquel pourrait se laisser aller le juge placé devant la nécessité de résoudre un problème complexe sans outils adaptés. La logique floue qui fait partie des logiques non-standard dont les bases ont été posées par Lofti Zadeh, offre des principes nouveaux, inconnus dans le droit et intéressants à faire jouer pour servir la complexité. On citera par exemple :

-la possibilité de recourir à des valeurs intermédiaires entre le vrai et le faux (en rompant avec le tiers exclu et avec le principe de non contradiction),

-le recours à une référence spécifiable décrite par plusieurs critères,

-la possibilité de recourir à une échelle de gradation qui permet de caractériser la fonction d'appartenance (les périodes jour /nuit, par exemple) en combinant les multiples critères pris en compte,

-la mise en évidence d'une marge d'appréciation,

-la possibilité de dépasser la définition purement formelle du concept et de prendre en compte son contenu sémantique, ce qui peut amener à reconnaître et à accepter son imprécision.

Un processus de décision peut ainsi impliquer de situer la pratique nationale sur une échelle graduée et de fixer un seuil de compatibilité au-delà duquel la proximité est jugée suffisante pour entraîner la qualification de « matière pénale » ou de « mesure nécessaire », le seuil déterminant l'ampleur de la marge nationale d'appréciation.

La “planification” de ces ajustements peut étonner des disciplines habituées à travailler dans l'ambivalence et la

polysémie, mais il faut prendre la mesure des changements épistémologiques déclenchés par la mise en rapport de systèmes *a priori* aussi antagonistes que la logique floue et le droit !

L'autre pratique que je voudrais citer comme exemplaire de l'esprit de cette exotopie si importante pour Bakhtine, est le projet philosophique de François Jullien qui, en 1972, a choisi de s'expatrier physiquement et intellectuellement pour penser d'un « ailleurs », en l'occurrence, la Chine, l'impensé de la philosophie grecque. Jullien a, ce faisant, érigé l'exotopie en méthode puisqu'il a décidé de s'éloigner le plus possible de son objet en faisant le choix de la Chine comme lieu – géographique, linguistique, philosophique – d'où la reconsidérer. La Chine, comme « ailleurs »<sup>1</sup> a une fonction de décadrage, de décentrement. Elle permet de « déranger » au sens littéral du terme les catégories que nous prenons comme allant de soi. Des données de la langue chinoise – par exemple le fait qu'on ne puisse pas

---

<sup>1</sup> JULLIEN François, *op. cit.*, p. 247

dire « être » en chinois sans exprimer en même temps le devenir, qu'une « chose » se traduise comme un « est-ouest »<sup>1</sup>, c'est à dire une relation spatiale –, découlent les catégories fondamentales de la pensée chinoise. La confrontation en retour avec la langue grecque et l'influence qu'elle a pu avoir sur le développement de l'ontologie par exemple, permet de tenir entre les deux systèmes de pensée l'écart qui permet de les recevoir et de les comprendre tous deux. On retrouve les ambitions du dialogisme bakhtinien : conjurer la domination, la projection abusive de l'un sur l'autre, le réductionnisme, l'enfermement dans le préjugé de l'évidence, le monofocal ou le monovocal. Par ailleurs la prise de conscience des valeurs et des principes prégnants dans l'un des deux systèmes permet parfois de prendre conscience de l'existence des mêmes, minorés dans l'autre système. François Jullien explique ainsi que l'éloge de la fadeur que l'on trouve dans le système chinois lui a permis de prendre conscience de certains équivalents passés sous silence dans notre culture.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 266 et pp. 60-61.

\*

Je viens de placer le projet de Jullien sous les auspices de l'exotopie bakhtinienne. Mais ceux qui l'ont lu savent que lui-même définit toujours son projet par le terme *hétérotopie* tout en évoquant toujours ensemble l'autre et l'ailleurs : « J'ai cherché une position d'hétérotopie au sens où l'entend Michel Foucault en tête des *Mots et les Choses* : un « lieu » qui soit « autre », tout simplement ; un *ailleurs* qui me permette de mettre en perspective la tradition de pensée d'où je viens. Or la Chine offre un cas d'extériorité majeur et surtout radical, comparable à nul autre. »<sup>1</sup>.

Je voudrais donc, pour conclure, revenir sur ces deux notions.

---

<sup>1</sup> JULLIEN François, entretien avec François Ewald et Emmanuel Oppenheim, *Le Magazine littéraire*, mai 2001.

La notion d'hétérotopie a bien été mentionnée dans l'avant-propos des *Mots et les Choses*<sup>1</sup>. Le mot est glissé presque subrepticement dans le fil du discours après qu'a été introduite la catégorie de l'hétéroclite, et il intervient dans le cadre d'une opposition avec les utopies .

La notion est plus largement discutée dans une conférence prononcée en 1967 au Cercle d'études architecturales, dont Foucault n'a autorisé la publication sous le titre « Des Espaces autres » qu'en octobre 1984<sup>2</sup>. Elle est présentée comme faisant système avec celle d'utopie puisque Foucault désigne en effet par hétérotopie des lieux sociaux réels (par opposition aux utopies qui sont des lieux fictifs), lieux réels à la fois mêmes et autres puisqu'ils sont structurellement semblables aux autres lieux sociaux mais qu'il en sont aussi séparés topologiquement en tant que *lieux de crise* (lieux d'accouchement dans les sociétés primitives, voyage de noces) ou *lieux de déviation* (la

---

<sup>1</sup> FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 9-10.

<sup>2</sup> FOUCAULT Michel, « Des Espaces autres », conférence prononcée le 14 mars au Cercle d'études architecturales et publiée en octobre 1984 dans la revue *Architecture, Mouvement, Continuité* N°5 ; repris dans Foucault, Dits et écrits II, 1976-1988, Quarto Gallimard, 2001.

prison, l'hospice, l'asile de fous) ou parce qu'ils conjoignent des espaces incompatibles (le théâtre), qu'ils se combinent souvent avec une hétérochronie (musées, bibliothèques mais aussi villages de vacances), qu'ils sont à la fois ouverts et fermés (la chambre d'invité dans les fermes du Brésil); qu'il sont enfin parfois des lieux d'illusion ou de compensation (la maison close). Cette spécification de la notion dans l'article de 1984 fait que j'ai quelques difficultés à employer la notion d'hétérotopie concernant le projet de Bakhtine et même concernant celui de F. Jullien, quand bien même ce dernier emploie lui-même le terme.

Si l'on veut évoquer Foucault, il me semble que l'usage qu'il fait de la notion de « dehors » dans « La pensée du dehors », texte publié en 1966 sur Maurice Blanchot, et la manière dont Deleuze revient sur la notion dans ses articles et son livre sur Foucault<sup>1</sup> (« Penser doit venir du dehors à la pensée, en même temps que s'engendrer du dedans, sous les

strates et au-delà »<sup>1</sup>), manière confirmée par les emplois substantivés du terme quand il dit par exemple que « la nouvelle langue (le langage littéraire) n'est pas extérieure à la langue, la limite syntaxique n'est pas extérieure au langage, [qu']elle est « le dehors » du langage, mais pas en dehors »<sup>2</sup>, donnerait matière à réflexion. Encore que ce dehors-là est aussi dedans, lié au pli, ou au ruban de Möbius qui n'a plus ni dedans ni dehors. Peut-être donc cet « Hors » choisi par les organisateurs du colloque pourrait-il permettre de clarifier les choses en désignant plus spécifiquement cette association d'extériorité et d'altérité dont nous parlions en commençant, proposition que j'avance d'autant plus facilement que la suite du colloque nous donnera de multiples occasions de la tester.

---

<sup>1</sup> DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, éd. de Minuit, 1986.

---

<sup>1</sup> DELEUZE Gilles, « Sur les principaux concepts de Michel Foucault » *in Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*, textes réunis par David Lapoujade, éd. de Minuit, 2003.

<sup>2</sup> DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, éd. de Minuit, 1999, p. 16.

**L'hors en soi, l'hors de soi,  
sur quelques régimes  
esthétiques contemporains**

**Lionel Ruffel**

Au départ, il y a ces effets de littérature provoqués par une exposition ou sur scène : par exemple lorsque le chorégraphe François Verret s’empare de *Bartleby* puis de *L’Homme sans qualités*<sup>1</sup>. Il y a aussi ces effets d’images et de musique en littérature, ces moments où elle semble sortir de soi mais en soi et pour diverses raisons : disposition du texte sur la page, scènes et dispositifs qui l’arrachent au texte mais pas à la littérature. Il y a les mots-cinéma, déjà chez Jean-Luc Godard, puis chez Pierre Alféri (dans les *Cinépôèmes* et les *Films parlants*<sup>2</sup>), et pourquoi pas les scènes-écrans, par exemple dans la dernière pièce du Teatrino Clandestino, *Madre e assassina*<sup>3</sup> (création 2004). Il y a aussi les musiques-plastiques et les corps exposés, non plus sur scène mais dans le cadre d’une installation (Meg Stuart, *Sand Table*). Il y a enfin les idées qu’on en déduit. Généralement elles suivent une distribution

---

<sup>1</sup> *Bartleby* créé en 2000, *Chantier Musil* créé en 2003 tous deux créés au Théâtre National de Bretagne.

<sup>2</sup> *Les Cinépôèmes* et *Les Films parlants* sont édités en DVD par les éditions des Laboratoires d’Aubervilliers (2003)

<sup>3</sup> Créé en 2004 au Teatro delle Passioni de Modène (Italie).

idéologique. D'un côté les contempteurs du grand chaos culturel, de l'absence de toute hiérarchie disciplinaire et du commentaire, qui aurait remplacé une pratique évanouie, et avec elle le sacro-saint savoir-faire. De l'autre, les amateurs de zapping, caricaturant l'opération Warhol plus Debord et se réjouissant d'une confusion claironnée, mais restant globalement à prouver, entre les images de l'art et l'imagerie publicitaire.

Ces deux positions ne peuvent satisfaire et font preuve d'un évident déficit critique. Reste la question : comment penser la création contemporaine dont les frontières esthétiques semblent de plus en plus poreuses alors que notre tradition critique nous a appris à penser grâce à ces mêmes frontières ? Comment envisager une création où les matérialités s'échangent, rendant caduque toute pensée esthétique qui envisage l'art en terme de pureté ? Sûrement en montrant que notre tradition critique a fait de la distinction des pratiques et de la séparation des arts l'alpha et l'omega de son discours et que cette habitude est liée à une époque qui n'est peut-être plus la nôtre. En montrant aussi que le renoncement à cette pensée n'entraîne sans

doute pas la rupture historique qu'on évoque si souvent. En montrant enfin que ce grand chaos culturel, auquel il va falloir donner un autre nom, pourquoi pas celui de « grande parataxe », comme le propose Jacques Rancière, après Theodor Adorno, a lui-même une histoire plus ancienne qu'on le dit parfois ; une histoire qui entretient des rapports problématiques avec la modernité. On prendra pour finir quelques exemples précis qui nous montreront qu'une des particularités de ce régime esthétique se pense en termes d'immersion fictionnelle et modifie le corps du lecteur, du spectateur, de l'auditeur.

Les pratiques artistiques dont il sera question ici relèvent de ce qui est désigné par le champ sémantique de l'impureté, de l'hétérogénéité, de l'hybridité. Évidemment, ces désignations sont loin d'être nouvelles et la création contemporaine ne peut guère les revendiquer exclusivement. En revanche, ce qui paraît plus nouveau, c'est la manière dont la littérature, les arts plastiques, le théâtre ou la danse semblent échanger des modalités et des matérialités qu'on supposait spécifiques. Ou comment

Sophie Calle nous plonge dans un espace métamorphique, mi-livre, mi-exposition. Ou comment à l'inverse, pourrait-on dire, James Graham Ballard, dans *La Foire aux atrocités*<sup>1</sup> pense ses fragments comme des tableaux et notre lecture comme une déambulation. Les espaces d'exposition et de représentation sont du reste de plus en plus indistincts, dans un sens comme dans l'autre, la scénographie étant un des lieux d'échange les plus sûrs. Il faut aussi parler de ces pratiques artistiques qui traversent ou sont traversées par ce qu'on pourrait appeler le non-art, si bien qu'elles semblent sortir d'elles-mêmes ou bien, ce qui revient au même, chercher hors d'elles-mêmes une manière de se renouveler ou tout simplement de se vivre. Qu'on pense ainsi à la mise en espace d'objets usuels dans la majeure partie des expositions, les installations étant le plus fréquemment un agencement d'objets de provenances diverses, qui ne sont pas affectés en eux-mêmes des signes de l'art. Qu'on pense enfin à ce qu'on nomme aujourd'hui un spectacle de danse et qui ne produit pas forcément, loin s'en faut, de phrase

---

<sup>1</sup> BALLARD J.G., *La Foire aux atrocités (The Atrocity Exhibition)*, roman traduit de l'anglais par François Rivière, Trigram, 2003 (1969-1990).

chorégraphique. Le phénomène est donc massif, touche toutes les disciplines et pose un problème à la réflexion. Il pose un problème car une tradition critique très forte a pensé les pratiques artistiques dans un sens exactement inverse. Chacune rechercherait son propre, ce qui la définirait en elle-même : la littérarité, la théâtralité, la picturalité, la musicalité etc. Il faut en dire un mot pour mieux comprendre ce que la pratique contemporaine du hors peut signifier.

On reprendra à cette fin les catégories historiques et conceptuelles élaborées par Jacques Rancière<sup>1</sup>. Plutôt que de parler de modernité, on le sait, le philosophe parle de « régime esthétique des arts » qui succède au « régime représentatif des arts ». Ce dernier était entre autres caractérisé par le réglage d'une mesure commune entre les images et les textes. « Cette mesure, dit-il, impliquait un rapport de subordination entre une fonction dirigeante, la fonction textuelle d'intelligibilité, et une fonction imageante mise à son service. Imager, poursuit-il, c'était

---

<sup>1</sup> Notamment dans *Le Partage du sensible*, La Fabrique éditions, 2000, et *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003.

porter à leur plus haute expression sensible les pensées et sentiments à travers lesquels se manifestait l'enchaînement causal. Cette subordination de « l'image » au « texte » dans la pensée du poème fondait aussi la correspondance des arts sous sa législation.»<sup>1</sup> Si cette régulation semble abolie depuis plus de deux siècles, se pose alors la question : comment se fait la mesure entre les mots et les images ? Il y eut deux réponses à cette question, une portée par une pensée de la modernité, qu'il faudrait peut-être appeler modernisme, une autre que la période contemporaine semble manifester et que nous essayons de traduire par le terme de « hors ». La première, donc, déduit de ce dérèglement de la mesure des mots et des images une séparation des deux sphères, et au-delà une séparation des arts, de leur pratique, de leur sphère d'expérience et de leur forme de rationalité, bref de leur esthétique. Cette théorisation moderniste du « régime esthétique des arts » pense la rupture avec le régime représentatif des arts en termes d'autonomie et de séparation de chaque pratique. Puisqu'il y a dérèglement de la distribution hiérarchique

---

<sup>1</sup> RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, op. cit., p. 49

des pratiques, chacune est sommée de rechercher son propre, ce qui la caractérise en elle-même, en se différenciant des autres. L'esthétique se pense en termes de pureté. La question de l'identité y préside, elle portera avant tout sur une identification de chaque matérialité spécifique révélée par des procédures elles-mêmes spécifiques : langage, forme, couleur, son, corps évoluent dans des sphères séparées, et leur radicale altérité n'autorise plus de mélange. Cette théorie s'appuie sur une pensée de la mimésis, uniquement fondée sur l'impératif de la ressemblance dont chaque art devrait s'affranchir. D'où la valorisation de la non-figuration, de la non-représentation par exemple. D'où la paradoxale appréciation d'une esthétique postmoderne et de ses fameux retours de la figuration ou du récit que certains considèrent comme une catastrophe, une régression prémoderne, et que d'autres saluent comme une sortie de la période avant-gardiste de la modernité, de ses excès, de ses dangers.

Au fond, reconnaissons que cette théorie moderniste fondée sur la séparation des arts et la lente émergence de leur propre a été et pour une large part demeure majoritaire

dans nos disciplines. Il y a cependant une autre pensée de la rupture du régime esthétique des arts, qui parvient à des conclusions et des pratiques inverses : une autre pensée que notre époque actualise fortement. À la soumission de l'image au texte, peut succéder, non la séparation des arts mais au contraire leur mélange, leur échange. Non seulement les arts ne sont plus pensés selon une distribution hiérarchique, mais on évoque la possibilité que leur matérialité s'échange, si bien qu'elle ne peut plus définir leur propre. Sans doute, les premières manifestations, en tout cas les plus spectaculaires, furent-elles celles des cubistes et des dadaïstes, introduisant du texte dans leur composition, du texte qui plus est non-littéraire, doublement hors si on peut dire ; on pense aussi aux *ready-made*, aux pratiques qui échangent art et non-art. Dans ces conditions, la théorie de la ressemblance dont il faudrait s'affranchir n'est plus un impératif, bien au contraire. La mimésis est conçu comme un agencement entre les moyens de l'art et ce qui lui est extérieur, un assemblage du visible et du dicible. Ressembler ou ne pas ressembler ne représente plus la grande dialectique à laquelle doivent se

soumettre les pratiques artistiques.

C'est dans cette tradition que peuvent s'analyser les formes contemporaines de création évoquées au début. On peut ainsi les penser de manière analogique : par exemple, en disant « ce livre me fait l'effet d'une exposition » ; on peut aller plus loin et constater que leurs matérialités mêmes s'échangent : le texte est l'élément essentiel de cette exposition, l'écran est l'acteur principal de cette pièce de théâtre. On parvient alors à ce grand chaos culturel, cette perte de toute hiérarchie qui effraie ou réjouit. Lorsque ce phénomène se radicalise, comme c'est le cas dans la période dite postmoderne, on entre dans le temps de la juxtaposition, d'un égalitarisme radical des arts qui se pensent en surface, horizontalement, toujours prêts à échanger leurs intensités. Certains diraient : le tout est dans le tout, la confusion guette. Il faut tenter de leur répondre. Et on le fera une fois encore en suivant Jacques Rancière. La « grande parataxe », c'est ce régime esthétique où le rapport entre les pratiques artistiques n'est pas réglé préalablement mais réinventé à chaque juxtaposition. C'est ce régime esthétique de l'impureté, de l'hétérogénéité qui

« fait passer [rythmiquement] l'image dans le mot, le mot dans la touche, la touche dans la vibration de lumière ou du mouvement. »<sup>1</sup> La grande parataxe révèle un art du montage, de l'agencement des significations et des matérialités que l'espace d'exposition actuel, gagné par la pratique de l'installation, révèle plus que nul autre (mais pas mieux que les autres). Cette dynamique du montage, de l'assemblage, de l'agencement de matérialités et de significations hétérogènes, le philosophe la nomme la « phrase-image » qui est « autre chose que l'union d'une séquence verbale et d'une forme visuelle. La puissance de la phrase-image peut s'exprimer en phrases de roman mais aussi en formes de mise en scène théâtrale ou de montage cinématographique ou en rapport du dit et du non-dit d'une photographie. La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. Par phrase-image, poursuit Jacques Rancière, j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. Dans le schéma représentatif, la part du texte était celle de l'enchaînement

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 55.

idéel des actions, la part de l'image celle du supplément de présence qui lui donne chair et consistance. La phrase-image bouleverse cette logique. [...] Elle est l'unité qui dédouble la force chaotique de la grande parataxe en puissance phrastique de continuité et puissance imageante de rupture. »<sup>11</sup> Si bien que les questions qui se posent face aux créations qui mettent en œuvre la logique d'hétérogénéité propre à la grande parataxe ne portent pas sur l'identité des pratiques : est-ce du théâtre, de la danse, de la vidéo, une exposition ?, mais sur la nature du montage qui est opérée, c'est-à-dire sur la description de la phrase-image qui est à l'œuvre. Il faudrait donc établir une typologie de ces montages, envisagés comme syntaxe, plus qu'une typologie des pratiques artistiques, plus même qu'une typologie des œuvres.

Se pose alors une question qui sans doute, du moins pour certains, est angoissante. Cette logique du montage de l'hétérogène, n'est-ce pas celle qui préside aujourd'hui à l'imagerie publicitaire ? La pratique de l'agencement qui, il y a encore vingt ou trente ans pouvait passer pour

---

<sup>11</sup> *Ibid.* p.56.

subversive, et déterminer l'identité de l'art face au non-art, est aujourd'hui complètement intégrée. Comment dans ce cas repérer les images de l'art et leur différence avec l'imagerie publicitaire ? Quelle est la différence profonde entre une émission télévisée et la reproduction d'une émission télévisée sur une scène, comme dans *Madre e assassina* du Teatrino clandestino, qui par ailleurs est un spectacle essentiellement composé de la diffusion d'images sur un écran occupant toute la scène (ce qui fait fuir les spectateurs attachés à une identité et une séparation des arts) ? Quelle est la différence entre une installation s'apparentant à une galerie d'objets et un étal de grand magasin ? Précisément, le travail artistique consiste à jouer de ces ressemblances pour mieux les interrompre grâce à une disposition et un agencement qui n'est pas celui de l'imagerie publicitaire ou commerciale. Ce ne sont ni les objets, ni même leur coprésence qui distinguent le travail de l'art, mais leur phrase-image, leur montage et leur installation dans un lieu. En ce sens, « les images de l'art sont des opérations qui produisent un écart, une

dissemblance »<sup>1</sup>. On reconnaîtra qu'il y a là une part de risque qui n'est pas toujours assumée ni évitée par les formes artistiques contemporaines.

Cette appréciation de la création contemporaine ne prend pas en compte un élément qui paraît pourtant essentiel : la position qu'occupe le lecteur, le spectateur, le visiteur. Constatons que si nous proposons une non-séparation des arts, nous ne parvenons toujours pas à sortir de la non-séparation des acteurs. Jean-Marie Schaeffer, dans un livre déjà classique<sup>2</sup>, a pu dresser une typologie des différents dispositifs fictionnels sur « un axe qui va de l'immersion purement mentale (celle qui est produite par un récit de fiction) jusqu'à l'immersion dans une situation intramondaine (celle de l'acteur au théâtre) ». La position du corps, la disposition mentale sont deux des éléments les plus essentiels à Jean-Marie Schaeffer pour élaborer sa typologie. Cette théorie est passionnante, principalement grâce aux perspectives qu'elle ouvre. En effet, tout dans la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>2</sup> SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

pratique de la phrase-image et de la parataxe semble produire non pas des zones d'immersion fictionnelle claires, mais au contraire des zones d'immersion fictionnelle troubles. Plus, dans la majeure partie des créations contemporaines, sont mobilisées des postures d'immersion multiples, et ce qu'on pourrait appeler des zones grises. Je marche dans une exposition, mon corps et ma disposition mentale sont préparées et reconnaissent les stimuli fictionnels qui me sont proposés. J'arrive dans une salle où est projetée une vidéo. Deux possibilités : soit elle affirme une singularité qui la voue exclusivement à la manifestation de l'art-vidéo, soit elle reproduit une salle de cinéma, et dans ce cas l'immersion perceptive propre à l'exposition varie pour m'offrir celle du cinéma ou, pour être plus juste, une immersion trouble hors catégorisation. Le théâtre et la danse produisent sans cesse ces décalages perceptifs et ces zones d'immersion troubles. Ils disqualifient pour une large part toute tentative typologique, et donc une pensée de la séparation, pour privilégier à la fois la rupture et la continuité. Je passe hors scène pour arriver dans l'image et je quitte l'image pour revenir sur

scène. À chacun de ces mouvements, l'immersion fictionnelle varie, laissant probablement en moi un souvenir en surimpression de celle que je quitte, modifiant la position de mon corps et me plaçant hors de moi, de ce moi ancien de quelques secondes et qui était spectateur de théâtre, devenu tout à coup spectateur de cinéma. Ces zones d'immersion troubles, de même que la phrase-image, doivent être pensés pour comprendre une création contemporaine qui ne cesse de les activer. Hors d'eux, ils nous mettent hors de nous.

**Sur une categorie  
esthétique contemporaine :  
la littérature hors du livre**

**David Ruffel**

L'hybridation et la « parataxe »<sup>1</sup> sont deux notions centrales pour penser le régime actuel des arts. Si elles sont mises en jeu exemplairement par les arts de la scène et les arts plastiques, la littérature participe aussi de ce mouvement de débordement et de mélange des champs et des langages. C'est depuis ce cadre général qu'on peut tenter de circonscrire la catégorie littéraire et esthétique de « littérature hors livre », en remontant brièvement pour commencer dans une histoire récente, celle des rapports entre littérature et pensées du dehors.

A l'époque de Blanchot, Foucault et Barthes, le dehors est pensé comme le rapport nu et vide du langage à lui-même. Dans un article célèbre, « La pensée du dehors » (1966), Foucault affirme ainsi que ce que vise la littérature et qu'elle met en jeu, est « l'être du langage », dont l'expérience est celle d'une dépossession : « La littérature

---

<sup>1</sup> Selon le terme qu'utilise Jacques Rancière dans *Le destin des images*, La Fabrique Editions, Paris, 2003, pour désigner l'absence de hiérarchie des arts et des supports, caractéristique de la création contemporaine. Pour une analyse approfondie de cette catégorie, je renvoie ici même à l'article de Lionel Ruffel.

[...] c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même ; et si, en cette mise « hors de soi », il dévoile son être propre, cette clarté soudaine révèle un écart plutôt qu'un repli »<sup>1</sup>. Cette conception du dehors définit à elle seule la notion de « littérature », selon une acception héritière à la fois du modernisme (séparation et autonomie des arts) et du structuralisme (primat du langage et de l'écriture).

On change de paradigme à partir des années 1980 : le dehors n'est plus désormais l'être vide ou l'espace neutre du langage, mais la réalité. Pour rendre compte de ce changement, la théorie littéraire a importé dans son champ la catégorie, propre à l'histoire de l'art, de l'impureté : la littérature n'a plus comme objet son propre (le langage comme vide), mais le réel concret (l'histoire personnelle ou collective, le sujet et l'identité, les media contemporains, la sociologie, l'anthropologie, etc.)

Parallèlement à ce mouvement et participant lui-même d'une esthétique impure, se multiplient des œuvres

plastiques ou scéniques, qui reposent sur l'hybridation entre le texte littéraire et les autres langages, selon des configurations nouvelles qui n'ont plus rien à voir, par exemple, avec le texte écrit pour le théâtre. Que la littérature sorte ainsi du champ littéraire et de l'espace du livre pour intégrer les arts de la scène et les arts plastiques, n'a rien de notable en soi : l'histoire de l'art moderne est riche en exemples de collaborations d'écrivains avec des metteurs en scène ou des musiciens et d'œuvres plastiques intégrant du texte. Que ce phénomène aujourd'hui soit massif tient simplement à l'esthétique généralisée de l'impureté et de l'hybridation, caractéristique de l'art contemporain et des arts de la scène, dont il aurait été étonnant qu'ils n'intègrent pas la littérature au même titre que les autres langages.

Ce n'est pas à ce mouvement massif que nous allons nous intéresser mais à un phénomène plus restreint concernant directement la littérature. Dans les œuvres dont il va être question ici, le littéraire sort de son champ et de l'espace du livre pour intégrer les domaines de la scène et des arts plastiques, sans pour autant perdre son statut. La

---

<sup>1</sup> FOUCAULT Michel, « La pensée du dehors », *Dits et écrits I*, Gallimard, « Quarto », p. 548. Pour une mise en perspective plus développée de la pensée de Foucault, voir ici même, l'article de François Théron.

littérature s'expose et fonctionne alors comme un langage hétérogène. Il s'agit donc ici d'une mise hors de soi, d'un passage au dehors que désigne l'expression de « littérature hors livre ». Ces œuvres sont le fait soit d'écrivains, mettant en jeu par d'autres langages et d'autres dispositifs le texte littéraire et les concevant comme un prolongement à leur travail d'écrivain ; soit à l'inverse de plasticiens ou de metteurs en scène utilisant le fait ou le texte littéraires pour eux-mêmes, afin d'exposer leur puissance. A la question de savoir si ces œuvres sont des films, de la vidéo, de la danse, du théâtre ou de la littérature, la réponse ne comporte aucune ambiguïté : ces œuvres ne sont plus ou pas littéraires mais plastiques et/ou scéniques.

Ce qu'on désigne habituellement par l'intitulé « littérature hors livre » est assez largement méconnu dans le champ de la critique littéraire. D'une part parce que ces œuvres lui échappent par définition et se trouvent immédiatement et par facilité, recouverts par d'autres champs, au risque souvent de rater leur singularité. D'autre part, parce qu'il s'agit d'œuvres marginales, la littérature se faisant dans les livres, mots et syntaxe. S'il s'agit donc de

savoir cette fois, si la « littérature hors livre » est l'avenir de la littérature, la réponse est clairement non. Il n'en reste pas moins que se joue dans ces œuvres une question littéraire essentielle pour notre présent.

Qu'entendre donc par « littérature hors livre » ? Il faut entendre : un effet esthétique, lequel est produit par toute œuvre mettant en jeu la littérature par d'autres moyens que celui du livre et du seul langage littéraire. Toute œuvre plastique ou scénique donc, qui part du texte littéraire pour l'extraire de son médium et lui donner une nouvelle réalité. Ces œuvres supposent trois types d'opérations. D'une part un changement de support, depuis le livre imprimé vers un autre média (écran, scène, etc.) ; d'autre part, une sortie des dispositifs habituels de réception de la littérature (lectures solitaire ou publique) vers d'autres dispositifs propres aux autres arts (exposition, théâtre, etc.) ; enfin l'articulation du texte littéraire à d'autres langages dans des combinaisons inédites, qui ne peuvent plus être subsumées simplement par les catégories existantes (théâtre, performance, adaptation, cinéma, etc.) Dans ces combinaisons, le langage littéraire ne se fond pas avec les autres langages mais

s'articule à eux de façon disjonctive, permettant d'exposer sa nature intrinsèque. A l'effet d'hybridation des langages (résultat de leur mélange effectif) s'ajoute ainsi un effet contraire : l'exposition d'une puissance de littérature, en quelque sorte à l'état pur. C'est cet effet esthétique paradoxal que désigne l'intitulé « littérature hors livre ».

Une grande partie de la programmation de la manifestation « Etant donné : l'hors » a consisté à faire émerger cette catégorie. Du côté des écrivains : avec la projection des *Cinépôèmes* et des *Films parlants* de Pierre Alferi, la performance de Christophe Fiat, *On a retrouvé les traces de l'inspecteur Lee*, ou le « vrai-faux concert » de Joris Lacoste, *Le Bon lyrique*<sup>1</sup>. Pour ce qui est des plasticiens et des artistes : avec la projection d'*Incidence of catastrophe* de Gary Hill, vidéo élaborée à partir de *Thomas l'obscur* de Blanchot, la mise en film et en voix de *La Conférence sur rien* de John Cage par Eve Couturier et Jean-Jacques Palix, la vidéo réalisée par François-Xavier Tourot à partir du texte de Lionel Ruffel, *Fiction acts*<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Différents aspects de cette oeuvre de Joris Lacoste et Stéphanie Béghain sont publiés chez *chaoïd* sous le titre *16 lyriques*.

<sup>2</sup> Publiée dans le numéro 7 de *chaoïd*.

l'œuvre web et multimedia de Grégory Chatonsky, *La Révolution à New York a eu lieu* élaborée à partir de *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet, la performance de Fanny de Chaillé sur le texte de Georges Perec, *Le Voyage d'hiver*<sup>1</sup> ou celle de Véronique Caye à partir de *Prolégomènes à tout château d'eau* de Jean-Yves Jouannais.

Ce mouvement de sortie hors de soi propre à la « littérature hors livre », doit se comprendre comme un prolongement et un retournement des thèses élaborées par Gilles Deleuze dans *Critique et clinique* (1993)<sup>2</sup>. Ce qui définit pour Deleuze la littérature est sa faculté de « délire ». L'écrivain creuse dans la langue une autre langue et ce faisant, « c'est le langage tout entier qui tend vers une limite « asyntaxique, « agrammaticale », ou qui communique avec son propre dehors ». Aussi, le dehors chez Deleuze s'identifie à cette limite (« qui n'est pas en dehors du langage » mais « en est le dehors »), et tout l'enjeu de la littérature est de créer « des événements à la

---

<sup>1</sup> Publication de cette performance sous une forme web dans *chaoïd* 8.

<sup>2</sup> DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Editions de Minuit, Paris, 1993.

frontière du langage »<sup>1</sup> : « passage de la vie dans le langage »<sup>2</sup>, configuration d'une Histoire ou d'une géographie, invention d'un « peuple qui manque »<sup>3</sup>. Ce dehors propre à la littérature qui n'est donc pas le dehors neutre de Blanchot, Foucault ou Barthes, l'est d'autant moins qu'il est fait de « visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possible. Aussi y a-t-il une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots », faisant de l'écrivain tout aussi bien un « coloriste » et un « musicien »<sup>4</sup>. Et si la littérature n'est qu'affaire que de mots et de syntaxe, pour Deleuze écrire, « c'est aussi devenir autre chose qu'écrivain. A ceux qui lui demandent en quoi consiste l'écriture, Virginia Woolf répond : qui vous parle d'écrire ? L'écrivain n'en parle pas, soucieux d'autre chose. »<sup>5</sup> La thèse de Deleuze constituait déjà donc en 1991 une sortie théorique essentielle du paradigme de l'écriture et de la notion de « littérature »

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 9.

<sup>2</sup> Ibid., p. 16.

<sup>3</sup> Ibid., p. 14.

<sup>4</sup> Ibid., p. 9.

<sup>5</sup> Ibid., p. 17.

(Blanchot/Barthes/Foucault). Le dehors y était reconfiguré, par la substitution de l'événement au vide, des effets plastiques et sonores à « l'être du langage » et par le fait qu'il cessait d'être indifférencié pour se définir comme un devenir plastique ou musique de la littérature.

Cette définition du dehors comme devenir autre de la littérature, fonde précisément la catégorie de « littérature hors livre ». Mais en prenant au pied de la lettre les énoncés deleuziens, elle oblige à en renverser la perspective : car ce n'est plus cette fois la littérature qui tend vers son dehors (peinture ou musique), mais la littérature et l'écrivain qui deviennent réellement autres et passent concrètement au dehors, en même temps que de ce dehors, de la littérature est produite, comme frontière et limite d'œuvres plastiques ou scéniques. Dans cette sortie hors de soi de la littérature, dans ce déplacement d'un champ à un autre et dans l'effet de rupture que cela suppose, la littérature mise hors du livre devient dès lors l'événement d'œuvres qui ne sont pas littéraires (tandis que chez Deleuze voir et entendre constituaient les événements du texte littéraire). Produite dans un champ qui n'est plus le sien, la littérature devient

autre. Elle n'est plus littérature comme art, mais littérature comme effet ou puissance, et de ce fait l'agent d'un événement esthétique.

C'est ce qu'on se propose d'analyser à travers quatre exemples : chez Pierre Alferi et Christophe Fiat d'une part ; François Verret et Sophie Calle ensuite.

### *Pierre Alferi*

Pierre Alferi considère la création d'objets filmiques et vidéos (les *Cinépôèmes* et les *Films parlants*<sup>1</sup>) comme l'extension naturelle de son travail d'écrivain. Naturelle dans la mesure où son œuvre littéraire est déjà traversée de souvenirs cinématographiques et musicaux et tend à produire des effets de cinéma et de musique. L'écriture d'Alferi repose sur un travail poétique de montage et de démontage d'images mentales et de narrations, qui vise une force émotive (une « mécanique lyrique ») et un retour à une archéologie de l'imaginaire. Les *Cinépôèmes* sont des poèmes vidéos : ils proposent des modes d'apparition et de

lecture de textes poétiques, fondés sur le rythme, le mouvement et l'interaction avec la musique. Ils prolongent ainsi le geste poétique moderniste, du *Coup de dés* de Mallarmé notamment, où le poème par sa disposition éclate sur la page et devient spectacle visuel : l'écran succède alors à la page, les modes visuels et sonores d'apparition et de disparition des mots permis par le multimédia remplacent leur simple disposition sur la feuille ainsi que la succession systématique et muette des pages. A l'origine cette fois des *Films parlants*, se trouve le roman de 1997 de Pierre Alferi, *Le Cinéma des familles* (Editions P.O.L) fondé sur des réminiscences cinématographiques. Dans un premier temps, lors de performances publiques, Alferi lit des passages du texte, tandis que sont projetées en toile de fond des séquences remontées et agencées de vieux films muets, et que le musicien Rodolphe Burger retraite des boucles sonores extraites de ces films. L'étape suivante consiste à passer de la performance à la création véritable d'objets cinématographiques, toujours à partir du montage de vieux films, aux images desquels viennent se surimposer en voix-off ou en sous-titres les textes d'Alferi. La

---

<sup>1</sup> *Les Cinépôèmes* et *Les Films parlants* sont édités en DVD par les éditions des Laboratoires d'Aubervilliers (2003).

démultiplication des langages (images, musique, texte littéraire), leur montage et leur syncope créent une œuvre hybride qui donne au projet d'Alferi de réinventer une expérience de l'imaginaire, une réalité nouvelle. Et du roman au film, les places du littéraire et du cinématographique s'inversent. Dans *Le Cinéma des familles*, le cinéma constituait à la fois l'origine et la possibilité du texte littéraire. Dans les *Films parlants*, il est passé au premier plan, et c'est le texte littéraire (écrit ou dit) qui agit désormais comme réminiscence et extrapolation du langage cinématographique. Parallèlement à ces deux œuvres, Alferi collabore à des projets multiformes, notamment avec le musicien Rodolphe Burger ou le plasticien Jacques Julien, ou encore écrit des textes pour la chanteuse et actrice Jeanne Balibar. L'écrivain selon Alferi ne saurait donc se limiter à la seule production de livres, ni même à la seule écriture, pour passer par exemple à la réalisation et au montage. Mais dans ces différentes collaborations ou dans ces œuvres cinématographique, le geste d'Alferi se donne toujours comme celui d'un écrivain, si bien que le cinéma, l'art, la musique deviennent des

moyens de faire de la littérature sous d'autres formes. Alferi appartient à cette génération d'écrivains pour qui le champ littéraire ne peut être clos sur lui-même et s'articule nécessairement aux autres arts et à la culture d'une époque. La création littéraire s'inscrit dès lors dans une histoire de la littérature mais aussi dans le régime esthétique d'un temps et dans le champ large de la création en général.

L'exemple d'Alferi montre par ailleurs que la sortie du livre correspond à une volonté de franchir les limites imposées par l'objet (le livre). Ce dépassement de l'objet, pour faire du geste artistique un acte concret dans le réel, définit on le sait une partie de l'art moderne et contemporain depuis les dadaïstes et Duchamp. Dans le domaine de la littérature, le dépassement de l'objet-livre se trouvait déjà paradoxalement dans le projet du Livre total de Mallarmé. Paradoxalement, car si ce projet consacrait le livre comme objet absolu (« il n'est d'explosion qu'un livre »), en même temps il faisait de lui un dispositif infini, par l'absence de pagination, de début et de fin et par la possibilité de le lire dans n'importe quel sens. Dans le projet de Mallarmé, le Livre total devait être lu en public

(passant ainsi du spectacle virtuel du livre à celui concret de la lecture) et cette lecture devait opérer des permutations dans l'ordre des séquences du texte, pour en augmenter encore la force de dissémination. Le Livre de Mallarmé constitue donc un acte fondateur de la « littérature hors livre », et permet de comprendre une de ses intentions fondamentales : dépasser l'objet livre pour faire de la littérature ainsi illimitée, une action.

### ***Christophe Fiat***

C'est ainsi que l'écrivain Christophe Fiat conçoit la performance. Son travail s'inscrit là encore dans une histoire, celle d'une poésie moderne qui considère le langage non comme un moyen de représentation ou d'expression mais comme un acte et qui va trouver dans la sortie du livre par la performance et la poésie sonore, la possibilité d'un passage définitif dans le réel. Pour autant, il n'y a pas chez Fiat, contrairement à certains de ses prédécesseurs, la volonté de rendre le livre obsolète mais celle de l'articuler à la performance. De tous les écrivains français contemporains, il est celui qui théorise de la

manière la plus conséquente la catégorie de « littérature hors livre »<sup>1</sup> et fonde sur elle la cohérence de son travail.

Dès le départ, la production de Christophe Fiat a lié, dans l'héritage notamment de Burroughs et de Bernard Heidsieck, la publication de livres et la réalisation de lectures/performances à partir de ses textes, dans un mouvement de renvoi et d'extériorisation de l'une par rapport à l'autre. Le rapport écrit/oral ne fonctionne donc pas sur le mode du dépassement ou de l'illustration mais sur celui de leur « interférence », qui se joue aussi bien au sein du livre que durant la lecture. Le travail poétique de Fiat, qui est d'abord un travail sur la langue, vise à produire un effet de « ritournelle » : la répétition de séquences verbales, leur montage et leurs variations créent un langage en excès sur lui-même aux puissants effets esthétiques. La ritournelle est l'introduction dans l'écrit du performatif et de l'oralité, lesquels seront définitivement actualisés lors de la performance. A l'inverse, la performance n'a d'autre but que de renvoyer à son tour à l'écrit et au texte littéraire.

---

<sup>1</sup> En particulier dans *Ritournelle, une anti-théorie*, Editions Léo Scheer, Paris, 2002, et dans « Pour une littérature audio », *chaoïd*, n° 7 et « Du performatif à la performance », *chaoïd*, n° 10.

Que ce soit sous leur forme la plus simple (lecture et guitare électrique) ou plus élaborée (s'y ajoutent projection cinématographique<sup>1</sup> ou danseur<sup>2</sup>), les performances de Christophe Fiat visent à esquiver toute dimension spectaculaire au profit de l'exposition dans un dispositif audio-visuel du fait littéraire. Ainsi le texte y est lu et non joué. La guitare se réduit à deux ou trois cordes et à la production d'accords volontairement pauvres et répétitifs (nous sommes donc au plus loin de la poésie sonore d'un Kurt Schwitters, dont le paradigme est musical et non livresque/littéraire comme chez Fiat). La scénographie et les déplacements physiques sont minimaux. Enfin et surtout le mode de diction, à la fois déclamatoire, systématique et distancié, vise à gommer toute origine subjective et toute possibilité d'identification émotive du côté du spectateur. La voix ainsi produite se veut celle de l'écrit, mais un écrit

---

<sup>1</sup> En collaboration avec la cinéaste Christelle Lheureux pour *L'expérience préhistorique* (Femis, Paris, 2004) et *Tentative de récupération du site de Ground Zero à des fins politiques* (Fondation Cartier, 2005).

<sup>2</sup> Collaboration avec le danseur Rémi Héritier, à l'occasion d'une performance en cinq épisodes au Théâtre de la Bastille à Paris, du 4 au 12 mai 2006.

devenu audible, mis hors de lui-même et qui entre violemment dans l'esprit du spectateur.

La performance est dès lors ce qui répète la littérature mais sous une forme différente. Cette différence dans la répétition qui fait de la littérature une action a conduit Christophe Fiat à utiliser la catégorie de l'« épique » pour caractériser son travail. Il s'agissait d'abord de désigner le caractère polémique de cette littérature qui n'entre en scène que pour la défaire, instituant ainsi la performance comme le temps où s'affrontent littérature et spectacle. Cette confrontation ne se résume pas toutefois à produire des effets esthétiques et à bouleverser les logiques de réception de la littérature ou des arts scéniques. Elle fait se télescoper de manière tout aussi fondamentale les différences de logiques qui commandent la littérature et les arts de la scène dans le champ de la culture en général, en terme de financement économique et de statut symbolique des artistes. Intégrer l'univers des arts de la scène, des commandes des théâtres et des festivals subventionnés, relève ainsi aussi d'une stratégie qui permet à l'écrivain de n'utiliser sa force de travail que pour son processus de

création, tout en démontrant la quasi-incapacité du marché de l'édition à assurer l'autonomie financière des auteurs.

Le corps du performer s'expose alors non comme un corps théâtral mais comme un corps d'écriture qui met en scène par l'effet conjoint de son impassibilité et de la force de sa diction un espace de confrontation. S'il y a un héroïsme, et il en faut pour qu'il y ait de l'épique, il se trouve moins dans la position de l'écrivain lui-même s'exposant que dans la construction de ce lieu agonistique dont l'enjeu est d'entretenir un duel entre nous et le monde. Car ce que semble viser la performance chez Fiat, c'est bien cette rencontre de la littérature avec la dimension collective d'un public. Elle s'opère précisément sur le mode de la narration épique : ses textes montent et assemblent des segments de notre histoire présente (celle du monde de l'après 11 septembre), énoncés par un imaginaire nourri de culture *pop*, d'*entertainment* américain et de théories européennes. Le récit s'identifie systématiquement à un héros et le plus souvent une héroïne, dont les aventures politiques, esthétiques et amoureuses figurent les errements et les rages d'une conscience contemporaine en prise

directe avec les configurations esthétiques et propagandistes des industries du Spectacle, les régimes de discours et d'images des cultures occidentales en temps de guerre.

Appuyée sur une articulation référentielle qui croise Brecht et Debord, la littérature épique joue alors de toutes les contradictions et de toutes les confrontations. Ainsi par exemple, la critique radicale de l'Impérialisme américain s'énonce depuis un cadre de référence lui-même en partie états-uniens qui fait éclater et exclut la bonne conscience française ; la culture *pop* revendiquée confronte la pratique de la littérature aux grandes puissances esthétiques et culturelles que sont le *rock* et le *blockbuster*, arrachant ainsi la littérature à la culture élitiste de la tradition européenne ; le récit se construit comme un complexe esthétique-discursif qui met en scène une parole de critique radicale sur un mode lui-même particulièrement critique : les énoncés procèdent par affirmations péremptoires (un « parce que » systématique) et raccourcis, à la limite constante du poncif. Et pourtant le traitement de la parole critique ne procède jamais par parodie, ce qui serait l'aveu d'une impuissance.

Au contraire, l'efficacité de cette littérature tient à sa propre mise en danger, qui situe la ritournelle esthétique-théorique sur une ligne de crête qui la fait basculer constamment de la production de clichés à celle d'énoncés inouïs de vérité ; l'écoute du spectateur est ainsi placée dans une position d'inconfort totale, passant de l'adhésion à la dés-adhésion, mise en scène la plus juste qui soit de notre rapport aux énoncés de vérité, montrant ainsi que la vérité ne s'obtient parfois qu'au prix de sa caricature, c'est-à-dire d'un engagement total.

Cet engagement est particulièrement évident dans l'élaboration d'une littérature dite « sous héroïne ». C'est d'abord que la refondation d'une épopée ne peut se faire que contre son modèle impérialiste et masculin : le héros collectif sera donc une femme. Tout l'intérêt réside alors dans le fait que ce « féminisme » de l'épopée s'énonce depuis un point de vue absolument masculin et hétérosexuel : les héroïnes de Fiat sont construites de moins en moins, par rapport à ses premiers textes, sur le mode *pop* de l'icône fantasmatique et de plus en plus comme des sujets de désirs et d'actions souverains, tout en maintenant

dans leur élaboration une part d'assertions péremptoires et parfaitement assumées sur la différence féminine, comme condition intrinsèque du désir masculin hétérosexuel. La figure et le discours de l'héroïne qui s'articule au discours objectif de la narration, situent ainsi la littérature épique comme jonction du politique, de l'amour et de la question des genres. C'est aussi que cette littérature *sous héroïne* est une littérature *accro-* à la vérité et au réel, jusqu'à l'obsessionnel de ses figures et de ses énoncés : une littérature agonistique jusqu'à l'agonie, « surcodée jusqu'à l'étrange », dont l'enjeu est bien de faire la chronique fantastique mais effective de notre temps présent. La littérature hors-livre se présente en l'espèce comme la possibilité renouvelée d'un récit collectif.

### *François Verret*

C'est aussi l'objet de François Verret lorsqu'il monte *L'Homme sans qualité* de Musil. Cette fois, la perspective est renversée, dans la mesure où Verret n'est pas écrivain mais metteur en scène. S'il est possible de parler de

« littérature hors-livre » au sujet de *Chantier Musil*<sup>1</sup>, c'est qu'il ne s'agit pas dans cette œuvre d'une adaptation théâtrale du roman de Musil mais de sa reconfiguration dans un espace scénique en même temps que de la reconfiguration de cet espace à partir de la logique d'un roman. Celui-ci dans ce cas agit comme une fonction de « défiguration » du théâtre, une « méthode étrangère » (Sartre) comme a pu l'être à certaines époques le théâtre pour le roman ou le cinéma pour la littérature. Le paradigme théâtral est ainsi remplacé par celui du « chantier », c'est-à-dire d'une dramaturgie fondée sur la dissociation des voix et des corps, des images et des sons, construisant un univers imaginaire stratifié de gestes, de textes et d'actions. Le « chantier » actualise ainsi dans ses sonorités et ses visibilité tangibles les puissances de visions et d'auditions contenues dans le texte littéraire. Les parties textuelles sont énoncées par un acteur dont la voix passe par un micro : le texte est désincarné pour être réinvesti dans un actant dont le plan de diction sera tour à tour celui de la voix narrative ou celui du personnage. Le

---

<sup>1</sup> *Chantier Musil*, créé en 2003, au Théâtre National de Bretagne.

« chantier » reconfigure le roman en différents plans qui sont disjoints : plan du texte et plan des discours, plan des actions (dances ou scènes rejouées de *L'Homme sans qualité*), plan des décors (praticables, machinerie), plan des images (vidéo, peinture, dessins). Chaque plan se développe selon un processus autonome, tout en créant des possibilités de croisement ou d'interpénétration, d'échos ou d'illustrations réciproques. Verret dissocie ainsi ce qui dans le roman est unifié et subordonné à la voix et au texte : images, actions, paroles. Le texte n'est plus qu'un plan dans une œuvre dont les parties ne sont pas dans un rapport narratif ou discursif mais de synthèse entre différents langages.

Jacques Rancière a montré que tout dispositif esthétique (ici le roman et le théâtre) possédait une dimension politique que chaque époque renouvelait par contamination ou exclusion réciproques, conduisant à chaque fois à un nouveau « partage du sensible »<sup>1</sup>. Ainsi dans la dramaturgie de Verret, il s'agit bien d'une contamination de la scène par la page romanesque : la

---

<sup>1</sup> RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible*, op. cit..

parole théâtrale caractéristique d'un régime de la Présence et de la Profondeur est subvertie par le régime de Surface et d'Absence des signes/formes du texte écrit, créant un nouveau régime scénique fondée sur la dissociation de Plans d'action. De la même manière, la configuration proprement théâtrale du collectif sur le mode de la réunion d'un public et d'une communauté, est subvertie par la logique erratique et non adressée du texte romanesque et plus précisément rendue impossible par le regard de « l'homme sans qualité ». Suivant cette logique, Verret déploie la page romanesque en une dramaturgie de corps et d'actions, pour créer un nouveau dispositif esthétique, et du coup un nouveau rapport de la scène à la communauté. *Chantier Musil* plonge ainsi chaque spectateur avec une extrême violence au cœur de la démesure de *L'Homme sans qualité*. L'éclatement des plans transpose dans l'espace le principe d'incertitude et de diffraction de la perception et du temps qu'avait inventé Musil dans l'écriture. La dramaturgie de Verret (plans dissociés et processus) met en scène l'expérience du réel propre à *L'Homme sans qualité*, un mouvement démultiplié et perpétuellement inachevé

d'exploration du monde. *Chantier Musil* s'offre ainsi comme un espace de lecture propre à chaque spectateur : le regard s'attache différemment à certains plans, cartographie l'espace général selon des trajets à la temporalité singulière, tandis que l'oreille éloigne ou rapproche les différentes sections sonores. La communauté de *Chantier Musil* est donc une communauté sans fusion, où chaque « lecteur » fait l'expérience particulière de l'impossibilité de penser les vitesses du temps et de dominer les déflagrations du monde.

### ***Sophie Calle***

L'œuvre de Sophie Calle peut aussi être abordée sous l'angle de la « littérature hors livre » et même de ce qu'il faudrait appeler une « littérature hors littérature », produite depuis le cadre d'une œuvre plastique et par une plasticienne. L'importance de la littérature tient tout d'abord à la part qu'occupent le texte et la dimension narrative dans son œuvre. Sa marque de fabrique est l'articulation du texte et de l'image, et elle se définit elle-même comme une « artiste narrative ». A cette hétérogénéité des langages s'ajoute dans son œuvre une

indifférence quant aux supports et aux medias, défaits ainsi d'une quelconque propriété. La pratique de la vidéo, de l'installation ou même de l'édition de livres fonctionnent systématiquement sur les mêmes modes : articulation texte/image, indifférenciation du vrai et du faux, mises en scène romanesques et récits autobiographiques, expression de soi et analyse sociologique des comportements, jeux herméneutiques. Son style, inventé à la fin des années 1970, participe d'une esthétique de la fiction de soi qui apparaît à cette époque aussi bien dans la littérature (l'autofiction au sens large) que dans les arts plastiques (notamment dans la photographie américaine et féministe des « mythologies personnelles »), esthétique donc qui traverse les différents champs artistiques participant d'un même régime d'« imagéité »<sup>1</sup>.

Notre hypothèse toutefois est que l'importance de la littérature dans l'œuvre de Sophie Calle ne se réduit pas à la part du texte et de la narrativité et qu'elle constitue de manière beaucoup plus profonde l'origine de son œuvre, se situant dans un imaginaire de la phrase littéraire. Nous nous

---

<sup>1</sup> Pour ce concept, voir Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit.

appuierons pour le montrer sur un texte théorique contemporain du début de son œuvre, le fameux séminaire de *La Préparation du roman* de Roland Barthes<sup>1</sup>.

Pour Barthes, à la fin des années 1970, la littérature apparaît comme l'espace du sujet, qui entre par effraction dans les grands systèmes théoriques philosophiques qui en refoulent l'expression. Il ne s'agit pas toutefois pour lui d'en revenir à une expression naïve du moi : ce sujet au contraire est complexe et politique parce que fabriqué et tissé de sa vérité nue la plus intime (expérience de l'amour, de la mort, de la perte) mais aussi de son fantasme, de sa mise en scène fictionnelle. Barthes établit un lien direct entre ce sujet et la phase littéraire qui est pour lui le lieu de la « Nuance », du « Spécial », de l'« Intraitable ». Pour certains, avec lesquels il se range, la phrase littéraire constitue un objet de fantasme par lequel se définit un mode d'être au monde qui est un mode littéraire : « la phrase nous conduit comme un fantasme (et souvent un leurre). [...] Cependant, en même temps, à même le *leurre*, la Phrase

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, *La Préparation du roman, I et II*, Seuil/Imec, coll. « Traces écrites », 2003.

littéraire est initiatrice : elle conduit, elle enseigne, d'abord le Désir (le Désir, ça s'apprend : sans livre, pas de Désir), et puis la *Nuance*. »<sup>1</sup>

Le personnage de Sophie Calle, construit par son œuvre, est précisément conduit par cet imaginaire de la phrase littéraire où se jouent les nuances et les masques d'un sujet. C'est particulièrement évident dans l'une de ses dernières expositions, *Douleur exquise*<sup>2</sup>, récit en trois volets d'une rupture amoureuse. Comme chez Barthes, la création prend naissance dans l'expérience de la perte, sublimée par le geste artistique qui est la recherche d'une *vita nova*. Mais chez Calle, le niveau premier de l'expérience constitue déjà une fiction, l'héroïne vivant et conduisant son histoire d'amour comme un roman, avec mises à l'épreuve, identités d'emprunt, inventions de rituels amoureux, échanges de lettres et de billets qui fabriquent dans l'instant même où l'existence est vécue sa reformulation imaginaire : la vie se résorbe entièrement dans ces micro-fictions, elle y est prise au piège, non seulement reformulée

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 149-150.

<sup>2</sup> *Douleur exquise* (1984-2003), œuvre exposée produite par le Centre Pompidou, pour l'exposition *M'as-tu vue*, 2003.

mais orientée entièrement par elles. Il est clair que ces « romans » de l'héroïne, parce qu'ils sont l'expression d'une fantasmagorie autarcique et d'une demande excessive d'amour, provoquent le départ de l'amant, comme il est clair qu'elle ne les élabore que parce qu'elle pressent le caractère inévitable de la rupture, le littéraire devenant ainsi le moyen de se libérer d'une histoire d'amour en en faisant un mauvais roman. De plus le romanesque apparaît chez Sophie Calle comme un outil critique, provoquant le réel et capable d'en révéler la vérité, notamment sa part d'impossible et de renoncement ou de lâcheté en regard du fantasme qui le porte. Le travail de Sophie Calle vise ainsi dans l'expression du sujet, à rendre inutile et impossible une quelconque distinction entre l'expérience et sa mise en scène. Cette indistinction provient directement de son utilisation de la phrase : il y a chez elle une véritable « technologie » de la phrase littéraire, qui emprunte tous ses clichés et ses recettes, non pour la réifier, mais pour injecter de manière critique et intensive du romanesque dans le réel, jusqu'au point où ils deviennent indiscernables. La phrase chez Sophie Calle, lieu tout à la fois de l'intime et de la

fabrication, semble bien constituer ainsi la cellule générative de son œuvre.

L'œuvre plastique développe et approfondit ce jeu d'indistinction propre à la phrase. Toute la première partie de *Douleur exquise* se présente ainsi comme le journal d'une histoire amoureuse, mêlant des documents divers d'ordre textuels (lettres, notes, citations, anecdotes) ou photographiques (prises de vue, photographies de chambres d'hôtel, de vêtements, etc.). Le texte et l'image n'ont pas de statut attribué, le texte notamment n'est pas le lieu du discours et de la signification quand la photographie attesterait la dimension référentielle du récit. L'image photographique a ainsi différents statuts : documentaire, sémiotique, esthétique ou narratif, au même titre que les différents régimes textuels de l'œuvre. L'enjeu de Sophie Calle est de créer par là un nouveau langage narratif fondé sur l'articulation de la phrase et de l'image, et qui semble réaliser dans l'ordre des arts plastiques, le rêve de roman de Roland Barthes : « Je me le représente comme un tissu (= Texte), une vaste et longue toile peinte d'illusions, de leurres, de choses inventées, de « faux » si l'on veut : toile

brillante, colorée, viole de la Maya, ponctuée, clairsemée de Moments de vérité qui en sont la justification absolue ». Le Roman pour Barthes commence quand on mêle le vrai et le faux : « venu de l'ordre du Désir et de l'Imaginaire », il est « bigarré, varié, tacheté, moucheté, couvert de peintures, de tableaux, vêtement brodé, compliqué, complexe ». Le roman est « un hétérogène, un hétérologique de Vrai et de Faux »<sup>1</sup>. L'exposition *Douleur exquise* réalise exactement le rêve barthésien du Roman comme hétérologie : elle se parcourt comme un texte, c'est-à-dire un tissu d'images et de phrases et comme un livre déplié en trois dimensions. Il existe d'ailleurs un livre *Douleur exquise*<sup>2</sup> qui en reprend les textes et les images : chez Sophie Calle les livres sont tout autant les catalogues des expositions, que les expositions un déploiement des livres dans l'espace de l'art.

La dimension très littéraire de l'œuvre de Sophie Calle passe aussi dans la manière dont ses œuvres mettent en jeu un rapport particulier à la signification. Barthes place au cœur de son séminaire une réflexion sur le labyrinthe,

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, *La Préparation du roman*, p. 161.

<sup>2</sup> CALLE Sophie, *Douleur exquise*, Actes Sud, 2003.

métaphore de cette passion ludique et déceptive du sens, caractéristique de la modernité (Borgès, le Nouveau Roman, Deleuze, etc.). La grande exposition de Beaubourg, portant le titre emblématique de *M'as-tu vue ?*, pouvait ainsi se lire à partir de cette métaphore labyrinthique : la parcourir, c'était parcourir une nouvelle « carte du tendre », une carte des vies de son héroïne, multipliant les signes et les significations au point de perdre le spectateur, suscitant la quête herméneutique d'un sens alors qu'il n'y avait, comme dans tout labyrinthe, rien à découvrir : ainsi l'exposition au terme du parcours s'achevait par la présence d'un miroir, dans lequel le lecteur de signes n'avait plus que sa propre image à scruter (« M'as tu vue ? »).

Dans *La Préparation du roman*, la réflexion de Barthes tourne de manière explicite à plusieurs reprises autour de la question de la mort de la littérature. Cette question taraude de manière lancinante depuis vingt cinq ans le discours critique français, des parutions alimentant ainsi régulièrement une pensée du deuil et/ou du cynisme. Il est possible de répondre, au sens plein, de deux manières à

cette pensée. D'une part, en constatant que la mort de la « littérature » est derrière nous, si l'on entend par « littérature » un certain complexe esthétique-discursif dont l'époque de Barthes, de Blanchot et du Nouveau Roman a constitué le point d'aboutissement. D'autre part, en identifiant pour notre temps, les menaces réelles qui pèsent sur la littérature qui s'écrit, et qui se situent à l'évidence non pas dans l'absence d'œuvres exigeantes, mais dans les conditions économiques et culturelles de son édition, de sa diffusion et de sa médiatisation. Les écrivains en particulier ne peuvent plus se satisfaire aujourd'hui d'une position de résistants, en raison de la suffisance et de la jouissance pour leur propre disparition que cette position entretient, et parce qu'elle conforte précisément les agents culturels et économiques de leur domination. De même, le livre, le texte littéraire ne peuvent plus se concevoir comme un espace du retrait où s'exercerait encore, avant extinction définitive, une vérité du langage et de la communication, mais au contraire comme un espace d'ouverture maximale au réel, faisant de la littérature un des champs de discursivité majeurs de notre temps. C'est la voie

qu'indiquent entre autres les œuvres limites de la « littérature hors livre ». Dans l'interaction avec les autres arts, ces œuvres articulent différentes vitesses qui modifient et redéfinissent le régime esthétique d'une époque. En répétant sous une forme différente les textes littéraires, elles permettent de dépasser le fétichisme du livre pour mettre en jeu de véritables puissances de littérature et de nouvelles expériences collectives. Enfin, par les différentes stratégies économiques qu'elles engagent, elles contribuent à remettre en cause les rapports de forces symboliques et économiques au sein du champ littéraire et de la culture en général.

# Chapitre II, Interstices

**Le langage hors de soi**  
**Arnaud Rykner**

La littérature n'est pas l'art du langage, comme on l'entend parfois dire.

La littérature, c'est tout le contraire de la rhétorique, du bien dire, du bien parler, du parler juste, tout le contraire de l'art du style, de la syntaxe, des jeux de mots, des phrases bien ou mal faites, des phrases fabriquées pour produire des *effets*..

La littérature, c'est l'art de mettre le langage hors de soi.

C'est l'art de forcer le langage à parler d'autre chose que de lui-même, l'art de nous faire parler d'autre chose que du langage. L'art de faire rentrer dans le langage tout ce qui n'y est pas, tout ce qu'il n'est pas.

L'art d'ouvrir le langage à tout ce qu'il exclut : l'indice au lieu du symbole, la trace au lieu du signe, le réel au lieu du sens.

Pourquoi se raconte-t-on des histoires ? A l'école, au lycée, on apprend aux élèves à écrire et parler correctement. Soit. Sans la langue – sans une langue précise et à peu près claire – pas d'argumentation, pas de communication, pas de pensée possibles.

D'accord.

Peut-être.

Mais on n'apprend pas à aimer ni à connaître la littérature quand on apprend cela, quand on parle du langage, quand on met le langage en son centre. Il n'est même pas sûr que l'on apprenne à *lire* (la « poésie », le « théâtre », le « roman », *ad libitum* au gré des éditeurs de manuels scolaires) quand on apprend cela.

On ne dit rien de la littérature, de ce qu'elle est, de ce qu'elle fait en nous.

On ne dit rien d'un livre une fois qu'on a fait la liste des *figures* qu'il exploite ou qu'il invente, une fois qu'on a appris à décortiquer le splendide appareil qui fait phrase. Nous, professeurs, écrivains, supposés artisans ou artistes de la langue, qui que nous soyons, nous ne sommes pas, ne pouvons pas être, ne devons pas être des mécaniciens du discours<sup>1</sup>. Pas plus qu'un texte ne sert à vanter les beautés

---

<sup>1</sup> Et qu'on ne nous fasse pas croire (car c'est la ruse grossière des plus réactionnaires d'entre nous) que le mal vient de Barthes et des effets de l'analyse structurale : non, « mon mal vient de plus loin » - de beaucoup plus loin. Barthes, au contraire, a tenté de nous donner des moyens nouveaux dont certains aujourd'hui ne paraissent parfois destructeurs que parce qu'ils ont été mis dans les mains de mécanos sans amour. Lui-même

de la langue, à magnifier l'habileté de qui s'en sert, à faire resplendir son « style ». C'est bien parce qu'ils nous parlent d'autre chose que du langage qu'on lit des livres – et parfois qu'on en écrit ; c'est parce qu'ils défont la carapace des mots, déchirent l'écran des signes, font craquer le vernis du sens. La littérature, c'est l'art de mettre le langage sens dessus dessous, dedans dehors et vice-versa.

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure. »

(*Du côté de chez Swann*)

« The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn. » (*The Picture of Dorian Gray*)

« Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air... » (*Tropismes*)

---

n'a cessé d'avancer, de *sortir* de la langue pour pouvoir mieux en faire le tour, mieux la regarder de son dehors : celui de la photographie comme celui de la musique de ses derniers textes, à partir desquels il faut lire son œuvre critique.

« La première fois qu’Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. » (*Aurélien*)

« His eyes darkened--it was close; and, instinctively turning, in his hallucination, to avoid it, he flung himself, face down, on the tomb. » (*The Beast in the Jungle*)

Etc., etc., etc.

Je peux me répéter ces mots à l’infini, comme je peux triturer l’œuvre littéraire dans tous les sens, en découper les phrases en segments, la mettre en formules, ou même en équation (et il n’est pas dit qu’il ne faille pas *aussi* le faire, parfois), scruter ses *incipit*, autopsier ses *explicit*. Elle résiste à toute description comme à tout décodage. Et elle résistera aussi longtemps qu’il y aura des lecteurs pour la lire, aussi longtemps<sup>1</sup> qu’on n’aura pas dégoûté la totalité de ceux qui pourraient espérer rentrer dedans pour voir que ce ne sont pas des mots qu’ils lisent, mais bien autre chose : autre chose que, précisément, les mots ne savent pas dire,

---

<sup>1</sup> Combien de temps ? A regarder décroître le nombre des étudiants qu’on a cru bon de plonger dans les délices du *discours*, de l’analyse *linguistique* et de l’explication de *texte*, le compte à rebours touche peut-être à sa fin.

mais que la phrase ainsi tournée – trouée par la béance même du désir, de l’angoisse qu’elle recueille – parvient à laisser deviner, entre les mots, entre les signes.

Mais on a que les mots pour ça ! Cette quête de ce que les mots ratent ou cachent ne peut se faire sans eux... Nathalie Sarraute ne cessait de le répéter, elle qui passa sa vie à regarder de l’autre côté du langage. Oui, on n’a que les mots.

Et les mots nous tuent.

Ils nous tuent parce qu’au moment même où on les prononce, où on les écrit (les lit), meurt ce qui les avait fait naître et ce qui nous fait vivre : le réel, dans son infinie fragilité, dans sa confusion même, dans ce qu’il a d’irréductible au langage.

Je dis l’amour et je rentre dans la cohorte des milliards qui l’ont dit avant moi. Ce n’est plus moi qui le dis. C’est le langage et tous ceux qui en ont fait usage avant moi. Moi-même, j’ai peut-être déjà dit ce mot à d’autres. J’ai peut-être participé à son usure irrémédiable...

Je ne suis plus qu’un « amant » parmi d’autres.

Non, ce n'est pas moi qui parle quand je dis « je t'aime ». Et plutôt que dire l'amour, il me reste peut-être à le faire, ce qui est une autre façon de sortir du langage, et de rentrer dans ce hors-langage absolu qu'est le corps (irréductible lui-même à tout « langage du corps » par lequel certains sémiologues, dans leur rage de tout ramener à du langage, voudrait l'annexer, lui qui pourtant reste la limite absolue de tout langage).

Si je parle c'est pour sortir de mon corps, c'est parce que mon corps n'est pas capable de *langage* ; et s'il n'en est pas capable, c'est parce qu'il excède toujours (dans tous les sens du terme) ce dernier. Le langage est ce qu'il y a de plus différent, de plus étranger à ce corps unique qui est le mien, que j'habite seul à tout jamais, et qui est tout sauf ce *lieu commun* qu'est, au contraire, le langage (Sarraute encore, lue par Sartre)<sup>1</sup>.

Si je parle c'est parce que j'ai besoin du symbole pour m'inscrire dans un espace communautaire où pourtant je ne peux que disparaître.

Et si j'écris, ou si je lis (tout lecteur aimant étant un écrivain en puissance), c'est justement parce que le langage ordinaire, celui que je parle au quotidien pour trouver ma place dans cette communauté, ne me laisse paradoxalement aucune place ; il bannit cette forme de réel trop réel (encombrant parce qu'impossible à mettre en figures ni en codes) qui m'inscrit dans un temps, un espace, qui me donne une présence, un poids, une surface qui n'ont rien de symbolique.

Car si le symbole (et son hypostase la plus parfaite : le langage) tente de rétablir le contact, il le fait au prix d'une perte irréversible, irréparable. On ne peut faire que le mot soit la chose ou l'être ; et si le mot recouvre le réel afin de le rendre (apparemment) accessible, il tend à nous en séparer plus radicalement que tout : pour le rendre supportable, il s'interpose entre lui et nous. Comme la peau de l'homme invisible qui donne forme à celui-ci, mais en même temps l'isole définitivement de l'espace qui l'entoure, des palpitations de l'air, du monde où il voudrait vivre.

---

<sup>1</sup> Préface de *Portrait d'un inconnu*.

Dès lors, tout le travail de la littérature est de faire que, dans le langage dont elle se sert, quelque chose du réel puisse émerger (percer), que quelque chose puisse traverser les mots qui ne soit pas du Symbolique (qui ait à voir – littéralement – avec le réel) ; qui ait à voir c'est-à-dire qui regarde de son côté, *vers le dehors du langage*, nous permettant, par délégation, de ne pas souffrir de la *brutalité*<sup>1</sup> de ce dehors informe, aussi irregardable que Dieu (l'Absolu), la mort, ou le soleil, en même temps qu'aussi nécessaire à notre désir. Nous envoyons Bergotte mourir à notre place devant l'éclair jaune qui troue et le tableau de Vermeer et le roman de Proust. Et nous lui survivons, après avoir fait l'expérience qui redonne à notre corps sa justification : derrière le tableau que fantasme l'écrivain, comme derrière les mots dont il se sert pour nous décrire son fantasme, il y a quelque chose, quelqu'un, une présence. Un Rien incompréhensible<sup>2</sup>, qui me fonde, dans lequel je me fonds.

---

<sup>1</sup> Voir *Brutalité et représentation*, sous la direction de Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, collection « Champ visuel », 2006.

<sup>2</sup> Voir *L'Incompréhensible. Littérature, Réel, Visuel*, sous la direction de Marie-Thérèse Mathet, Paris, L'Harmattan, collection « Champ visuel », 2003.

Si j'écris ou si je lis, c'est que la littérature est l'art de faire revenir cette présence dans le langage qui l'en exclut – l'art de retransformer l'être de Symbole en être de Réel, l'art de nous réconcilier avec ce qui nous attend au-dehors : les choses sur lesquelles jamais nous n'aurons tout à fait prise, peut-être la Chose tout court, la Bête qui nous guette, dans la jungle de James comme au coin de notre rue.

Un art très enfantin, somme toute, qui nous ramène, par les mots, à ce qu'il y a avant les mots, à cette fusion d'avant la parole dont la dissolution (la coupure brutale du sein maternel dit à sa façon la psychanalyse) appelle justement le langage. Je parle parce que je suis « coupé » (sexué aussi) ; je lis, j'écris, pour ne plus l'être (pour être tous les sexes, tout le sexe, c'est-à-dire, aussi, aucun sexe déterminé, à jamais défini – défini comme le « sens » du mot qui prétend se refermer sur son référent). Je lis, j'écris, pour répondre à cet appel du dehors (qui ne prend guère, hélas, les jolies postures des Muses d'antan, ni même celui, bien tentant on le sait, des Sirènes antiques) – cet appel dont la fin de *Maître et Serviteur* nous a donné, peut-être,

l'un des plus beaux exemples<sup>1</sup>. De façon symptomatique, dans la dernière scène du livre de Tolstoï, des choses sont dites, pensées par le personnage, mais ce n'est pas ce que l'on retient (de même que dans le café du « Mot Amour » de Nathalie Sarraute, les paroles échangées se dissolvent dans l'espace, la fumée et le murmure ambiant). Ce que l'on retient, et ce qui rend la scène à mes yeux « emblématique » de ce qu'est la littérature, c'est l'effacement progressif du langage (les personnages parlent de moins en moins), l'effacement progressif aussi de toute logique et de tout discours, ou plus précisément la fusion progressive des discours et des images dans une seule image, qui en est comme la quintessence irrationnelle :

Enfin, tout se confondit ; une image absorba l'autre, et de même que les différentes couleurs de l'arc en ciel en se mélangeant donnent le blanc, toutes ses

---

<sup>1</sup> Mais on pourrait y ajouter « l'appel rouge et mystérieux » du septuor de Vinteuil, ou l'« appel ardent et obstiné » de l'Inconnu du *Portrait...* ou bien encore, pour échapper à une monomanie prousto-sarrautienne, l'« appel de silence » que lance la Femme au Sexe fleuri, l'impossible tableau de Claude Lantier dans *L'Œuvre*. Autant d'appels qui traversent le langage dont ils prennent la forme, et en excèdent infiniment les règles.

impressions en se confondant s'évanouirent, et il s'endormit.

Ce qui reste, ce ne sont donc pas des phrases, même pas des mots, ou plus précisément c'est ce qui dans les mots est le plus éloigné du discours, c'est ce qui est hors de portée de tout langage ; ce qui reste, quand on a refermé le livre, c'est du blanc, rien que ça, une blancheur éblouissante, insupportable, la blancheur qu'on dit justement être celle de la mort même<sup>1</sup>. Une blancheur qui semble happer le personnage et son lecteur, comme une jouissance trop vive :

Et soudain, la joie s'accomplit. [...] « Je viens, je viens ! » crie tout son être plein d'une allégresse attendrie. Et il sent qu'il est libre et que rien plus ne le retient.

C'est pourquoi, peut-être, la seule chose à dire, sans mentir tout à fait, sans être rattrapé par cet écran dont le

---

<sup>1</sup> Les quelques personnes qu'on a dit physiquement et « scientifiquement » mortes et qui sont malgré tout revenues à la vie insistent toutes sur cette blancheur-là

langage recouvre tout ce qu'il touche, ce serait peut-être la mort ; et encore, pas n'importe quelle mort, la nôtre, ce *je meurs* de Tchekhov, fût-il dans une autre langue que la sienne, que la mienne, cet *ich sterbe* qui valut à Nathalie Sarraute, là aussi, quelques-unes de ses plus belles pages (toujours dans *L'Usage de la parole*). La mort est une figure de la littérature parce qu'elle est aussi l'absolue étrangère du langage ; elle se tient dehors : hors de moi, hors de lui. Rien ne peut l'atteindre. Mais elle traverse tout ce qui prétend la toucher. Elle attend à la porte (retournant le dispositif que Sarraute invente dans *Ouvrez*, où ce sont les mots qui piaillent derrière le mur, derrière la paroi de verre, rêvant de se ruer sur le Réel). Elle attend, dehors, que la littérature lui ouvre la porte du langage.

**Hors-texte,  
hors-champ, hors-jeu,  
l'exemple du sonnet 35 du  
Canzoniere de Pétrarque<sup>1</sup>**

**Stéphane Lojkin**

---

<sup>1</sup> Ce texte a été publié dans *Image et subversion*, Jacqueline Chambon, rayon Philo, 2005, chapitre 2.

Soit le sonnet 35 du *Canzoniere* de Pétrarque. Rimes, mètre, strophes : quoi de plus contraint, de plus rhétoriquement formaté qu'un sonnet ? Le poète s'y décrit fuyant la société des hommes pour échapper à la brûlure d'Amour qu'il les voit déchiffrer en lui, dans chacun de ses gestes.

Le premier quatrain campe le tableau de la fuite :

*Solo et pensoso i piú deserti campi  
Vo mesurando a passi tardi et lenti,  
Et gli occhi porto per fuggire intenti  
Ove vestigio human l'arena stampi.*

Solitaire et pensif, les plus désertes landes  
je m'en vais parcourant à pas lents, alanguis,  
en portant mes regards, afin de mieux les fuir,  
Aux lieux où dans le sol trace humaine s'imprime.

Le thème est donc celui de la mélancolie amoureuse, qui se traduit à la fois par la déliaison de soi et la déliaison d'avec autrui :

*Pensoso*, je suis pensif, mon discours se défait en rêverie, ma démarche même, *a passi tardi et lenti*, traduit cette déliaison intime.

*Solo*, je suis seul, *gli occhi porto*, je porte comme un fardeau mes yeux baissés vers le sol pour éviter toute rencontre, dirigés pour fuir, *per fuggire intenti*. Fuir quoi ? Fuir les endroits où des traces de pas (*ove vestigio human*) marquent le sol de leur empreinte (*l'arena stampi*).

Cette première paraphrase permet de dégager la façon dont le poète structure son texte, développe son discours. Le point de départ est le couple d'adjectifs, *Solo et pensoso*, qui apparaît à première vue comme redondant. Pétrarque décrit la mélancolie ; *solo* comme *pensoso* semblent deux façons équivalentes d'évoquer cette mélancolie, deux traits parallèles pour un même caractère, un même portrait.

L'élaboration rhétorique du poème va consister à introduire dans cette similitude une différence, à construire un système différentiel. *Pensoso* ramène à la déliaison intime, décrite dans les deux vers centraux par la démarche pesante et les yeux baissés. *Solo* ouvre à la déliaison d'avec autrui, les *deserti campi*, la campagne déserte du premier

vers, s'opposant au *vestigio human*, aux empreintes humaines du quatrième. La mélancolie se déploie comme mélancolie en soi (vers 2 et 3) et pour soi (vers 1 et 4), comme tableau du dedans et comme tableau du dehors. Par la disposition des vers, d'ailleurs, la description du dehors enveloppe la description du dedans. Le jeu rhétorique de variation et d'amplification à partir d'une antithèse au départ infime, à peine marquée, aboutit à la constitution d'un modèle structural que l'on peut définir par cette formule : le dehors enveloppe le dedans.

L'enveloppement structural brouille la différence rhétorique. Ce brouillage éclate dans le second quatrain :

*Altro schermo non trovo che mi scampi  
Dal manifesto accorger de le genti,  
Perché negli atti d'alegrezza spenti  
Di fuor si legge com'io dentro avampi :*

Nulle autre occultation ne trouve qui m'épargne  
La clairvoyante appréciation des gens,  
car dans mes gestes où la joie est éteinte  
dehors on lit comme au-dedans je brûle.

*Altro schermo non trovo*, je ne trouve pas d'autre écran. La

fuite dans la solitude est ici comparée à un écran de cheminée, par quoi le poète dissimule le feu intérieur qui le brûle. Comparaison étrange, impossible, entre un dedans, la chambre où brûle le feu de cheminée protégé par un écran, et le dehors du premier quatrain, la campagne, la solitude où le poète fuit pour rêver. Quant au feu, évoqué par le verbe *avampi*, le dernier mot du second quatrain, c'est *vampa*, la flamme, la grande flamme d'incendie. *Avampi* ne peut pas désigner le feu intérieur qui consume à l'étouffée, mais bien au contraire l'explosion incendiaire, l'embrase.

Le second quatrain exploite donc le système différentiel posé au premier, entre le dehors et le dedans, entre les deux déliaisons, mais en même temps il déconstruit et ruine cette différence.

Je suis obligé de fuir à la campagne car *altro schermo non trovo*, je ne trouve pas d'autre écran, *che mi scampi*, qui me permette d'échapper, *dal manifesto accorger de le genti*, littéralement au remarquer manifeste des gens, c'est-à-dire au fait que les gens remarquent de façon manifeste ma mélancolie. Nous nous écartons ici légèrement de la

traduction de Pierre Blanc, *manifesto* ne signifiant pas à notre sens que les gens sont clairvoyants, mais que leur perspicacité est manifeste, visible pour le poète. Leur regard, qui lit la mélancolie du poète dans chacun de ses gestes, est à son tour lu par le poète et devient dès lors insupportable.

Pourquoi ma mélancolie se remarque-t-elle, pourquoi ce *manifesto accorger de le genti*? *Perché negli atti*, parce que dans mes gestes, *d'allegrezza spenti*, littéralement éteints d'allégresse, *spenti* préparant l'image du feu, *di fuor si legge*, de dehors on lit, *com'io dentro avampi*, comment de dedans je m'embrase.

Rhétoriquement, toujours, la construction des deux quatrains est parallèle : dans le premier, *gli occhi porto*, je porte mes yeux, posait l'énigme que résolvait le dernier vers ; dans le second, *dal manifesto accorger*, la lecture manifeste que les gens font de moi, pose une seconde énigme, que résolvent les deux derniers vers. Ces deux énigmes reposent sur le même évitement du regard : au premier quatrain, le poète évite de voir, non pas même les hommes, mais jusqu'aux traces de leurs pas ; dans le

second quatrain, le poète s'explique sur cet évitement : c'est pour ne pas se voir déchiffré, pour ne pas être lu, qu'il doit opposer aux hommes l'écran de sa fuite.

La différence du dehors et du dedans est poussée à son paroxysme dans le dernier vers du quatrain, balancé entre *di fuor*, de dehors, et *dentro*, de dedans. Mais elle éclate en quelque sorte dans l'embrasement d'*avampi*, préparant le jeu des tercets. Au jeu du dehors et du dedans posé puis exacerbé tout au long des deux quatrains, il faut ajouter un second système différentiel, l'opposition des *campi* du premier et des *genti* du second, du dehors déshumanisé et du dehors socialisé, qui articule l'un contre l'autre les deux quatrains.

La fonction des tercets est de réduire ces différences, de résoudre la tension. Seule subsiste la solitude des *campi*, mais celle-ci va peu à peu être investie de toutes les prérogatives sociales et qualités humaines des *genti* :

*Si ch'io mi credo omai che monti et piagge  
Et fiumi et selve sappian di che tempre  
Sia la mia vita, ch'è celata altrui.*

De sorte que je crois qu'aujourd'hui monts et plaines  
Et fleuves et forêts connaissent la nature  
De ma vie, qui demeure à autrui bien cachée.

L'enjambement entre le premier et le second vers, l'alternance très régulière des assonances en i (masculins) et en e (féminins) pendant l'enjambement produit un effet de houle, qui s'oppose brutalement au balancement très mesuré du dehors et du dedans au vers 8. Le paysage sauvage envahit tout. Le système d'écran installé au second quatrain (je fuis car je ne trouve pas d'autre écran), tombe ici : le paysage sait *di che tempre sia la mia vita*, de quelle trempe est ma vie, *ch'e celata altrui*, qui est cachée à autrui, c'est-à-dire aux hommes, et parmi les hommes à ma Dame, bien-sûr, le centre jamais nommé du poème. Dans les quatrains, il y avait encore du caché, mais ici le caché tombe, le poète devient entièrement lisible pour le paysage.

C'est à partir de ce savoir paradoxal (*sappian* : monts et plaines, fleuves et forêts *savent* de quelle trempe est ma vie) que le dernier tercet rétablit le discours poétique temporairement menacé par la mélancolie :

*Ma pur sí aspre vie né sí selvagge  
Cercar non so ch'Amor non venga sempre  
Ragionando con meco, et io collui.*

Mais si âpres chemins pourtant ni si sauvages  
je ne sais point quérir, qu'Amour toujours ne vienne  
discourant avec moi, et moi-même avec lui.

Fuyant toujours plus loin dans les *campi*, le poète est rattrapé par Amour qui entame avec lui un dialogue, qui va raisonnant, *ragionando*, avec lui. Ici non seulement le paysage devient témoin humain, les *campi* deviennent *genti*, puisqu'ils détiennent le savoir sur la mélancolie du poète, mais le dehors et le dedans se fondent, le feu intérieur du poète équivalant au dialogue au dehors avec la figure allégorique d'Amour. La réduction des différences permet la conclusion du poème : alors que les quatrains s'achevaient sur l'opposition exacerbée entre *di fuor* et *dentro*, les tercets se terminent avec la liaison, la réconciliation redoublée en chiasme, lui raisonnant avec moi, et moi avec lui. Cette réconciliation est soulignée par la rime : *celata altrui*, ma vie cachée aux autres, se résout

au dernier vers en *io co'llui*, moi avec lui, où toute altérité a disparu.

Le dehors, ce paysage d'où surgit Amour pour aller raisonnant avec le poète, enveloppe donc ici définitivement le dedans, l'intériorité du poème absorbée par l'extériorité du dialogue d'Amour, contenue dans lui. Derrière le trajet rhétorique, derrière la résolution dans les tercets de la différence ouverte dans les quatrains, se maintient ainsi, de façon très stable, le modèle structural posé dès le départ : le dehors enveloppe le dedans, l'exprime et le trahit. Ce qui est dit de cette vérité ne peut être dit que du dehors, à l'extérieur de cette vérité que la parole ainsi, nécessairement, trahit.

« *Je ne trouve pas d'autre écran* » : analyse des dispositifs

On pourrait arrêter là l'analyse. Le discours poétique se nourrit de l'ouverture d'un ou de plusieurs systèmes de différences, qu'il exacerbe, puis résout temporairement jusqu'à la crise suivante, d'où naîtra un autre poème. Pourquoi ces ouvertures et ces résolutions ? Parce que si la vérité intime du poète, son feu, sont menacés, la parole

poétique encourt une menace aussi terrible : la solitude, la mélancolie du poète le poussent au silence. Seul le subterfuge rhétorique, qui reconstruit et transpose dans un cadre énonciatif complètement artificiel l'espace a priori ruiné de la parole, permet à la poésie de se dire quand même : si le poète quitte les hommes, le paysage sera son témoin ; s'il ne peut parler à sa Dame, Amour sera son interlocuteur.

Cette transposition, cette reconstruction suppose donc la mise en œuvre d'espaces, et d'espaces qui ne sont pas de purs espaces de parole. Au jeu abstrait, technique, précieux des différences rhétoriques correspond un jeu beaucoup plus concret, mettant en œuvre des images familières, des objets simples, des perceptions immédiates : ici, une empreinte de pas sur le sol, un paravent devant une cheminée, un geste las que quelqu'un pourrait surprendre, interpréter.

Nous avons vu comment, dans l'ordre du discours, quatrains et tercets étaient rhétoriquement agencés et enchaînés. Nous remarquons que cet ordre du discours est superposé à un autre ordre, un ordre des images, qui a lui-

même sa propre logique, non discursive. L'image centrale est celle de l'écran, qui certes figure le système différentiel sur lequel repose le jeu rhétorique, mais qui également ouvre à tout autre chose, à ce que nous appellerons le *dispositif* du poème.

La forme la plus simple d'un dispositif est la superposition d'un espace concret et d'un enjeu symbolique. Dans l'espace concret, les choses et les gens sont matériellement disposés d'une certaine manière. À cette disposition simple dans l'espace, destinée à produire un effet visuel immédiat, correspond un enjeu dramatique, un rapport de forces, un système d'alliances ou d'oppositions, en un mot un enjeu symbolique qui pourrait faire l'objet de tout un discours, mais se résume et se cristallise brutalement dans ce qui constitue l'image et, dans le texte, fait tableau. Cette disposition dans l'espace et ce discours sur les enjeux sont articulés l'un à l'autre par ce que l'on pourrait appeler un espace imaginaire, qui permet à l'auteur de projeter, de transposer le premier dans le second, le second dans le premier. Le dispositif comporte donc trois niveaux. Le premier niveau, dit niveau

géométral, ordonne une certaine disposition concrète de l'espace. Le second niveau, dit niveau imaginaire, fait interagir cette disposition externe, cet espace du dehors, avec une certaine vérité intime (de l'auteur, du ou des personnages), avec un dedans. Le troisième niveau, dit niveau symbolique, attribue à cette disposition et à cette projection une signification symbolique : par lui, l'image produit du discours.

Le sonnet 35 du *Canzoniere* est tout entier bâti à partir d'une scène qui d'ailleurs n'a pas lieu, qu'il s'agit absolument d'éviter : s'il ne fuit pas immédiatement le monde, le poète, trahi dans ses gestes d'où toute allégresse est éteinte (*negli atti d'alegrezza spenti*), verra de façon manifeste dans le regard des gens qui l'entourent (*dal manifesto accorger*, v. 6) qu'ils lisent en lui (*di fuor si legge*, v. 8) sa détresse, le feu intérieur qui le brûle. L'horreur centrale est de se voir vu. La fuite du poète a pour but de faire définitivement écran à ce regard inquisiteur et par trop savant, d'interposer entre le dehors social et le dedans intime un écran impénétrable. Les personnages de la scène se disposent par rapport à cet écran

qui tout à la fois désigne l'intériorité du poète (le feu qu'il y a derrière) et trahit cette intériorité (ce feu est malgré tout visible, il se remarque, *accorger*, et l'écran se lit, *legge*). Il n'y a donc pas un seul écran, mais une série d'écrans, qui tous prétendent d'abord occulter et finissent par révéler au dehors la vérité intérieure du poète : même le dernier écran, la fuite, se révélera inefficace dans les tercets.

Encore cette scène, ou plus exactement cette répétition décevante de scènes, ne constitue-t-elle pas le fondement réel du poème, mais déjà sa projection imaginaire. L'espace concret à partir duquel travaille le poète est celui de la chambre, dans laquelle le feu de cheminée est occulté par un écran, qui malgré tout en diffuse la chaleur. Le poète écrit en regardant l'écran. Il compare alors l'espace réel, concret, dans lequel il écrit, à cette scène imaginaire, dont il cherche à se défaire : de même que le poète voit transparaître le feu derrière l'écran de sa cheminée, de même les gens voient transparaître le feu de son amour derrière l'écran de ses gestes mélancoliquement « éteints ». À l'écran réel, face auquel se trouve le poète au moment où il écrit, correspond un écran imaginaire, ou métaphorique,

l'écran de sa mélancolie ; au feu réel, le feu de cheminée derrière l'écran, correspond un feu imaginaire, ou métaphorique, le feu de son désir ; enfin au regard réel du poète rêvant son poème devant le feu, correspond le regard imaginaire des gens devinant son amour, que trahit la mélancolie de ses gestes.

Mais la transposition de la chambre de l'énonciation, le niveau géométral du dispositif, dans la scène de l'énoncé, le niveau imaginaire du dispositif, n'est pas une fin en soi : elle fait apparaître en creux, au cœur de la solitude du poète, les gens et leur regard ; elle introduit dans l'intime le dehors social et ses enjeux symboliques, de sorte que cette scène de l'écran où le poète se voit vu prépare son propre débordement hors scène, dans la fuite. Se voir vu renvoie encore à la honte de soi, au trouble intime ; fuir pour ne pas se voir vu, c'est socialiser le mal-être amoureux, c'est identifier l'exclusion signifiée par la Dame à l'exclusion qu'on s'impose vis-à-vis de l'ensemble de la communauté. Reste alors le chant solitaire du poète raisonnant avec Amour dans la campagne, référence implicite à Orphée charmant les animaux et les pierres dans les montagnes de

Thrace. On sait comment le poète fondateur paya cette exclusion.

Ce dialogue avec Amour ne relève d'ailleurs pas du réel, mais bien de l'élaboration symbolique du dispositif. Amour et le poète ne dialoguent pas réellement : *io mi credo che*, avec la forme pronominale<sup>1</sup>, ce n'est pas l'affirmation d'un « je crois » (trad. P. Blanc), mais la projection rêveuse d'un « je crois pour moi », « il me semble », « je m'imagine ». C'est l'imagination du poète qui projette, depuis l'espace imaginaire de la scène absente, un savoir de l'intime dans le paysage et, par là, transforme symboliquement celui-ci.

L'analyse du poème comme dispositif mettra donc l'accent non plus sur la résolution des différences, mais sur l'étagement des niveaux, étagement global, certes, mais que l'on peut également suivre linéairement dans le texte : niveau géométral au premier quatrain jusqu'à *schermo*, niveau imaginaire au second quatrain jusqu'à *io mi credo*, qui prépare l'aboutissement symbolique de la projection

---

<sup>1</sup> Remarque d'A. del Lungo au cours de la discussion qui a suivi la communication.

imaginaire, niveau symbolique enfin dans les tercets, avec la mise en œuvre virtuelle d'un savoir du paysage et d'un discours en lui, avec lui.

L'analyse du dispositif du sonnet 35 fait jouer les trois niveaux de ce dispositif et, à chacun de ces niveaux, la ou les images concrètes qui les mettent en œuvre : au niveau géométral, l'écran de cheminée que regarde le poète écrivant lui cache et en même temps désigne le feu qui pétille derrière ; au niveau imaginaire, les gestes « éteints d'allégresse » du poète, masquant le feu qui l'embrase, révèlent aux gens ce feu ; au niveau symbolique, les traces de pas qu'évitent les yeux du poète fuyant dans la campagne marquent sa volonté de s'exclure de la société des hommes, mais indiquent d'avance que le paysage dans lequel il fuit est déjà marqué d'empreintes humaines, que l'humanité le rattrapera, comme le signifie le dialogue final avec l'allégorie d'Amour. Dans ce dispositif, l'écran joue le rôle central. Au niveau géométral, il est un objet. Au niveau imaginaire il devient une fonction : faire écran est l'enjeu de la scène, pour ne pas se voir vu. Au niveau symbolique, l'écran tombe, la fonction de l'écran est déconstruite,

défaite : rattrapé par les gens dans sa solitude même (c'est bien là l'enjeu de toute énonciation poétique), le poète s'exhibe avec Amour, « lui avec moi, et moi avec lui », en toute transparence.

La base du dispositif est le niveau géométral, le niveau des objets. Dans une analyse rhétorique, ces objets sont traités comme des métaphores : l'écran de cheminée est une métaphore de la volonté que manifeste le poète de dissimuler sa souffrance amoureuse ; l'embrassement du feu derrière l'écran est une métaphore de cette passion qu'il échoue à dissimuler.

Or en rhétorique la métaphore est seconde : elle vient orner, amplifier, développer le discours, l'articulation logique de la différence abstraite entre dehors et dedans, entre regard d'autrui et vérité intime. L'analyse du poème comme dispositif renverse donc la hiérarchie logique instituée par l'ordre rhétorique du texte, et en quelque sorte suspendue par sa modélisation structurale, discours et métaphores étant alors renvoyés dos à dos comme les expressions équivalentes d'un même modèle.

### *Exemplarité de l'écran*

Pourquoi l'analyse du dispositif est-elle nécessaire ? Parce que l'analyse rhétorique tient pour un fait acquis que le poète déploie un discours et fait confiance à ce discours pour délivrer un sens, alors que la parole poétique est ici entièrement habitée par l'impossibilité de tenir un discours, par le refus d'un public, par le vertige et la menace de la mélancolie. C'est l'enjeu du poème que non seulement de reconquérir cette parole, mais de construire l'espace virtuel dans lequel elle pourra être communiquée et reçue. La mise en évidence du dispositif du poème révèle cette conquête et cette construction. Le poète ne se raconte pas assis devant sa cheminée ; il ne se compare pas à Orphée : tous ces éléments qui ordonnent fondamentalement le dispositif poétique demeurent hors du texte. Le sonnet procède par ellipses, avec économie : il n'y a là, dans le discours palpable, qu'une métaphore, qu'un paysage. Au lecteur non seulement de lire, mais de voir, comme le poète l'y invite *dal manifesto accorger*.

Mais surtout seule la mise en évidence de l'écran comme objet-fonction fondateur de l'ensemble du dispositif

textuel permet de comprendre en quoi ce poème n'est pas un simple jeu technique de langage, n'est pas un pur agencement de motifs que l'on repère indéfiniment dans la poésie amoureuse antérieure et postérieure, mais qu'ici se met en place quelque chose de radicalement nouveau, qui fait de Pétrarque un fondateur.

La grande absente du sonnet 35, c'est l'origine de la mélancolie, la Dame dont la passion brûle le poète. Au feu intérieur qui habite Pétrarque correspond le feu extérieur du regard de la Dame, dont il a été blessé. C'est parce qu'il s'est d'abord laissé prendre au piège de son regard à elle, que le poète prend ses dispositions pour ne pas être pris au piège du regard des gens. La ou plutôt les scènes de l'écran, qui se répètent et nourrissent le discours du poète, renvoient à une première scène, au choc initial de la rencontre entre le regard du poète et le regard de la Dame. Quelque chose a eu lieu avant l'écran, dont le poème entreprend vainement la réparation.

L'écran est cette réparation. L'objet écran n'apparaît que dans ce sonnet 35 du *Canzoniere*. En revanche, le voile que la dame abaisse au-devant de ses yeux apparaît de

façon récurrente dans le recueil. Seule une analyse du texte comme dispositif permet de comprendre que, même si les personnages, les situations, les objets ne sont pas les mêmes, il s'agit en fait à chaque fois de la même interposition entre deux regards, de cette même interception fondatrice de la représentation.

La scène de l'écran, scène impossible, absente, scène anodine, ridicule, constitue donc elle-même tout entière un écran à ce choc, à cette rencontre initiale, à cette catastrophe liminaire de l'*inamoramento*. Le mot écran, *schermo*, est ici pris dans un autre sens, non plus comme objet, mais comme fonction. L'objet écran introduit dans l'espace de la représentation un clivage essentiel, un jeu entre le dehors et le dedans, une répartition de surface. Mais cette répartition continue à faire œuvrer un système différentiel de production du sens, même si celui-ci n'est plus rhétorique. Avec la fonction de l'écran en revanche, la scène explicite du poème fait écran à une scène implicite, antérieure ; ce qui fait l'objet du discours comme répétition d'un même dispositif s'avère avoir pour fonction de recouvrir un traumatisme initial, originel. Le sens n'opère

plus dès lors dans le cadre d'un système de différences, mais d'une superposition, d'un feuilletage, d'une profondeur. Tout le *Canzoniere* se déploie à partir de cette origine commune, de ce choc initial de la rencontre.

La rencontre ne met pas en présence deux personnes, mais deux regards. Voir le regard d'autrui, c'est se voir vu, et comme on est vu voyant le regard qui nous voit, il y a là un vertige narcissique, une sorte de court-circuit, dont on ne doit pas s'étonner qu'il comporte un danger de mort. L'écriture poétique consiste à éviter ce court-circuit en interposant, entre les deux regards, un écran : il s'agit de couper court à cette circulation affolée ; non pourtant d'occulter définitivement ce qui s'était livré à la vue. Tout le drame est là : les gens liront quand même du dehors ce qui se trame au dedans ; de même, ailleurs dans le *Canzoniere*, le poète dépérit quand même des effets du regard de la Dame qui, par son voile, lui est dérobé. L'écran ne fait donc pas disparaître au regard d'autrui ce dedans. Mais il en change la nature. Ce dedans ne se donne plus à voir comme feu, comme réalité de la souffrance amoureuse, mais se donne à remarquer (*accorger*) comme signe (les *atti*

*d'alegrezza spenti*), et même à lire (*si legge*). Superposé au réel (la catastrophe du choc, représentée ici comme embrasement amoureux, ailleurs comme blessure des flèches d'Amour), l'écran déploie une surface lisible : il ouvre l'espace de la représentation. Alors peut commencer le discours, ici sous la forme du dialogue du Poète et d'Amour. Installant le dispositif d'écran, le poème advient progressivement au discours. Il faut suivre la progression qui va du refus des signes (éviter les empreintes de pas, *vestigio human*) à la reconnaissance visuelle des signes (*accorger*), puis à la lecture de l'écran (*legge*), enfin à l'avènement du discours amoureux (*ragionando*).

La mise en évidence du dispositif textuel révèle le caractère paradoxal de l'espace de la représentation : nous avons vu que l'écran permettait, par sa fonction d'interposition, d'articuler un dehors à un dedans : le choc du dehors, provoqué par le regard de la Dame, est ainsi articulé à la catastrophe du dedans, au feu intérieur du poète ; ce feu intime est lui-même opposé au regard des gens. Mais ce n'est pas là la matière essentielle du poème, qui se présente plutôt comme une rêverie de promeneur,

opposant d'une part les gens, c'est-à-dire un espace social resserré, un espace dedans, d'autre part le dehors des champs, des monts, des plaines, des fleuves, des forêts et des chemins. Le poème introduit ce dehors là dans l'espace de la représentation, tandis qu'il chasse l'intime, le feu, à l'horizon de cet espace. Le dehors du réel envahit, habite le dedans de la représentation ; le dedans du réel est chassé au dehors de la représentation.

Par ce chiasme qui permet d'accommoder la représentation à la fois comme radicale différence et comme essentielle similitude avec le réel, la littérature est sauvée *in extremis* de la menace qui pèse sur elle du court-circuit visuel, de ce choc du face à face non médié de deux regards. Le dispositif d'écran préserve la littérature en la plaçant sous le signe et sous la réserve d'une triple exclusion :

Hors champ, le poète fuit pour ne pas être vu et échapper au *manifesto accorger*. Fuyant le regard d'autrui, la littérature se soustrait à l'image. Ce qu'elle met en scène est hors champ, soustrait, insaisissable pour l'œil. Le « donné-à-voir » littéraire est un « donné-à-voir » par

défaut, en creux, impossible : littéralement parlant, ce face à face du poète, avec ses gestes mélancoliques, et des gens dont il ne peut soutenir sans honte le regard, cette scène de l'écran qui occupe le centre du sonnet 35 n'a jamais eu lieu. Elle est ce qu'il s'agit d'éviter. L'objet focal de la représentation est un objet inexistant.

La fuite du poète ne le place pas seulement géométriquement hors champ ; elle le place également symboliquement hors-jeu. Par sa fuite, le poète quitte l'espace de sociabilité et de communication où chacun de ses gestes l'expose à être découvert. Loin de rechercher le public, il le fuit : la littérature opère ici un repli aristocratique. Pétrarque ne supporte pas l'idée d'être lu par le peuple. Dans le recueil de ses lettres familières, on peut lire : « Les foulons et les paysans de Carpentras s'en vont dissertant des Muses et d'Apollon ; et il n'y a pas de mots pour exprimer l'étendue qu'occupe cette peste. » (*Famil.* XIII, 7, 12-13.) Parlant de Dante à Boccace, il écrit de même : « il n'aurait détesté personne autant que ces ineptes flagorneurs qui ne savent jamais pourquoi ils louent ou blâment, et qui, lui infligeant le plus grand dommage que

l'on puisse infliger à un poète, défigurent et massacrent ses vers dans leurs récitation. » (*Famil.*, XXI, 15, 15-18.) Il justifie alors son abandon de la langue vulgaire et son retour au latin comme moyen d'échapper à cette exposition, à cette défiguration : se placer hors jeu, c'est préserver face à un dehors vulgaire, l'intégrité d'un dedans. Mais il ne s'agit là que d'une pose : Pétrarque écrit le *Canzoniere* dans la langue du peuple ; il récrit et augmente son recueil jusqu'aux dernières semaines de sa vie. De la même façon que, dans le sonnet, la scène hors champ constitue l'objet focal, la posture prise vis à vis du *Canzoniere* tout entier, refus de communiquer, volonté de se soustraire au regard, à la parole d'un public, constitue une stratégie indirecte de communication.

Enfin le poème non seulement se présente mais se construit comme hors texte : la déliaison qui habite l'amant blessé lui interdit d'écrire ou, au mieux, identifie désir et douleur d'écrire au désir et à la douleur d'aimer, comme l'évoque la lettre *De insanabili scribendi morbo*, sur l'inguérissable maladie d'écrire (*Famil.*, XIII, 7, 1). Cette identification s'exprime dans un chiasme : « Constamment,

je suis torturé et anéanti sauf lorsque j'écris ; ainsi, extraordinaire paradoxe, me tourmentant dans le repos, je trouve mon repos dans les tourments. » Ce chiasme redit, à sa manière, l'intrication du dehors et du dedans qui constitue l'espace de la représentation dès lors qu'il bascule dans la civilisation de l'image. Au dehors de l'*otium*, du repos, dehors de la promenade et de la rêverie, s'oppose le dedans de l'écriture et de l'activité intime de la pensée qui l'accompagne. C'est dans la déambulation dehors, dans le paysage, que le poète se tourmente, se laisse habiter par le tourment amoureux ; c'est dans la récession intime que permet l'activité d'écrire, dans le retour au dedans qu'il trouve son repos, c'est-à-dire l'accès au paysage, un paysage, un dehors cette fois écrit. Le texte ne naît et ne se nourrit que de ce qui lui est le plus extérieur, la fuite, le parcours des *piú deserti campi* ; et il ne naît que pour dire cette extériorité, pour restituer depuis l'intériorité du moi l'extériorité la plus totale, et du coup la plus déshumanisée du monde. La dimension hors texte de la littérature est sa dimension imaginaire, c'est-à-dire sa dimension de projection, projection du dehors dans le dedans, par quoi se

constitue le cadre énonciatif, puis projection du dedans vers le dehors par quoi, dans son contenu, la littérature recrée l'extériorité du monde.

Pour exister malgré tout, la littérature s'appuie donc sur ce triple « hors », hors champ d'une scène qui ne se livre que par défaut, par effraction, hors jeu de l'artiste qui ne communique que dans le déni de la communication, hors texte enfin de l'œuvre qui ne se bâtit que depuis son extériorité, pour aussitôt sortir d'elle-même, se nier comme texte, se constituer comme dispositif. Comment expliquer ce statut paradoxal de la littérature, ces stratégies contournées du « hors », sinon par une « résistance du texte<sup>1</sup> » à la civilisation de l'image dans laquelle, depuis l'aube de la Renaissance, il est pris et condamné ?

Il y a là, bien-sûr, un travail de la négativité, une sorte de précipitation angoissée, non de tel texte précis, mais de toute textualité en général, vers l'abîme et vers la mort. Mais cette précipitation contient en soi les germes d'une refondation sémiologique : le triple « hors » de la littérature

---

<sup>1</sup> RYKNER A., *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Corti, « Les Essais », 2003.

pose les trois niveaux de tout dispositif, niveau géométral du hors champ, niveau imaginaire du hors texte, niveau symbolique du hors jeu. La résistance du texte, son étiolement, préparent l'assomption, dans toute sa plénitude, de l'image.

**Déjà vu  
Ou le Hors comme  
défiguration du roman par  
le cinéma  
L'exemple de Cinéma de  
Tanguy Viel<sup>1</sup>**

**Johann Faerber**

---

<sup>1</sup> Une première version de cet article a paru sous le titre « Œil pour œil ou la loi du talion narratif dans *Cinéma de Tanguy Viel* » (*Variations*, n° 12, Peter Lang, 2004).

« Le *hors* n'est pas un espace situé au-delà d'un espace déterminé, mais il est le passage, l'extériorité qui lui donne accès – en un mot : son visage, son *eidos*. »  
Giorgio Agamben<sup>1</sup>

La rhétorique ne rêve que de l'atome. Inlassable infirmité de la parole, deuil de ce qui ne sait pas faire voir ou ne sait pas dire assez, elle ne vit que de se trouver à sa propre lisière, de se quitter pour s'accomplir, d'engloutir le verbe dans la puissance de l'image, de découvrir dans le silence le repos de la chose même et la quiétude d'une vision qui invite à se taire. De fait, elle ne soupire qu'après l'Hors, ce hors d'elle, cette furie ultime où la figure de style ne serait plus nommable, ne serait plus assignable et où Voir et Dire coïncideraient parfaitement, inviteraient à

---

<sup>1</sup> AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1990, p. 70.

franchir la barrière des signes, rendre le référent à la page et le signifié au monde. L'Hors voudrait être ainsi la promesse de l'atome, ce temps et cet espace du dehors qu'il faut franchir pour espérer trouver la disparition ultime, celle par laquelle la littérature ne sera plus littérature, l'image l'image et la figure la figure mais où la joie sera la joie, c'est-à-dire l'accomplissement d'une puissance. C'est pourquoi la littérature ne rêve que de cinéma, parce qu'elle imagine que le cinéma a dépassé l'image, que chez lui l'image est l'atome et que la parole y est la poussière d'un monde encore visible.

C'est pourquoi, pour articuler et comprendre cinéma et littérature, il faudrait peut-être une réplique de cinéma pour faire entendre et faire voir un livre qui cherche à répliquer et dupliquer le cinéma, à anéantir la rhétorique, à la défigurer. On regarderait là sans doute du côté d'un film qui lui-même tenterait de devenir un livre, dont les images prendraient le visage de la littérature sans jamais pouvoir y parvenir, et qui, somme toute, ne saurait être ni l'un ni l'autre. On citerait alors inmanquablement ces quelques phrases de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, celles

d'avant la fuite du personnage éponyme dans lesquelles il est conduit à constater, désabusé et résigné, qu'il ne peut être que le spectateur impuissant de sa propre faillite identitaire : « J'ai une machine pour voir qui s'appelle les yeux, pour entendre les oreilles, pour parler la bouche. Mais j'ai l'impression que c'est des machines séparées. Y'a pas d'unité. On devrait avoir l'impression d'être unique. J'ai l'impression d'être plusieurs. » On verrait ensuite sans peine que ces quelques mots ne s'occupent pas uniquement d'un corps *désorganisé* mais qu'ils sont comme autant d'images pour dire la lutte fratricide qui préside à toute tentative cinématographique, à toute tentative littéraire<sup>1</sup>. Que le cinéma ou la littérature seraient ainsi un affrontement sans cesse répété entre le texte et l'image, le savoir et le voir, la bouche et l'oeil. Que, dans le cinéma ou la littérature, le regard n'a rien à voir avec la langue mais qu'ils tentent désespérément de faire corps pour guetter l'atome. Que spectre chacun, ils viennent se hanter

---

<sup>1</sup> Ces propos de Pierrot suivent presque immédiatement la définition du cinéma donnée par Samuel Fuller que le personnage interprété par Jean-Paul Belmondo vient de rencontrer : « C'est comme une bataille, un film. L'amour. La haine. L'action. La violence. Et la mort. En un seul mot, c'est l'émotion. ».

mutuellement sans jamais trouver l'incarnation ultime, le repos certain, l'idée fixe. Que leur condition est de ne jamais s'appartenir, d'être jetés dans l'*hors*, obéissant en ceci à Eisenstein quand il lance qu'il « faut sortir des contours de volumes et de formes que prescrit la Nature ». Que *Cinéma* de Tanguy Viel redirait à nouveau cette histoire culturelle et non plus naturelle mais en la renversant, cette histoire d'un roman qui voudrait être un film, d'un livre qui se délivrerait de lui-même pour aller, comme son titre qui n'en est pas un l'indique, vers le cinéma.

Deuxième volet d'une trilogie ou deuxième moment des prémices d'une oeuvre syllogistique par lequel la littérature *dirait* et *verrait* l'art cinématographique<sup>1</sup>, *Cinéma* donnerait à voir, après *Le Black note* et avant *L'Absolue perfection du crime*, cet échange de regards d'un régime

---

<sup>1</sup> L'œuvre de Tanguy Viel semble effectivement s'élaborer comme un syllogisme par lequel la parole voudrait se réfugier dans le Voir, renoncer à la parole, être *hors* de soi, devenir *l'hypotypose* du cinéma, à savoir la figure qui est *hors figure*, une limite à elle seule, couronnement et désastre de la rhétorique, qui en consacre la fin. *Le Black Note* serait la première affirmation de l'attachement au cinéma ; *Cinéma*, la seconde prémisse, qui le confirme et *L'Absolue Perfection du crime* la conclusion logique par laquelle le cinéma est *réalisé*.

esthétique à l'autre. Alors que Pierrot le fou était taraudé par un devenir-écrivain, une écriture qui n'arrivait pas et qui demeurerait, pour finir, à l'état d'un cahier d'*essais* abandonné sur une plage (de silence), le narrateur de *Cinéma* est, quant à lui, traqué par l'image filmique qu'il est condamné non pas uniquement à voir mais à vivre dans une passion immodérée. Il ne se présente cependant pas pour autant comme une figure de cinéaste. Il paraît bien plutôt s'approcher du personnage de Georges dans *Le Black note*, le gardien du cinéma qui échappe à la folie du groupe de jeunes jazzmen. Sa description l'installe en double prophétique du narrateur : « Il était très jeune, mais il connaissait les films par coeur, les centaines qui s'empoussiéraient dans la salle d'archives, parce que c'était cinéma et cinémathèque. »<sup>1</sup>. Poursuivant la voie et le voir de Georges qu'il se trouve peut-être être, *Cinéma* serait, partant, un récit de cinéphile mais qui aurait réduit sa cinémathèque à un seul d'entre eux comme si la folie du personnage avait pour visage l'obsession d'un voir qui tenterait d'épuiser une image unique pour tout en savoir,

---

<sup>1</sup> VIEL Tanguy, *Le Black note*, Paris, Minit, 1998, pp. 34-35.

comme si l'ensemble des bobines restantes et demeurées dans son cinéma avaient été effacées pour céder la place à un seul titre : *Le Limier* de Joseph L. Mankiewicz<sup>1</sup>. Comme si, d'emblée, il avait compris – avant tous – que l'image ne définit pas le cinéma, qu'elle en est le contresens tragique, qu'il n'y a pas d'image à l'écran mais qu'un écran qui, désespérément, ne s'épuise pas dans l'image mais voudrait l'épuiser.

Ce roman d'un homme isolé qui aurait oublié jusqu'à son nom dans le refuge cloîtré d'une pièce éclairée par la seule luminescence de son écran de télévision ne cesse de

---

<sup>1</sup> Ultime réalisation de Mankiewicz, *Le Limier (Sleuth)* se présente comme l'histoire de l'affrontement de deux personnages : Andrew Wyke, romancier et Milo Tindle, coiffeur qui se trouve être l'amant de la femme du premier. Andrew feint de supprimer Milo afin de l'humilier, ce dont celui-ci se vengera dans la deuxième partie du film en faisant croire à la vérité de sa fausse mort et en se faisant délibérément tuer par Andrew qui finira arrêté, piégé par plus espiègle que lui. Le mauvais tour se retourne en tragédie, la parole en image de mort. On remarquera, enfin, que *Cinéma* est peut-être ce drame du cinéma réduit à un écran de télévision. Le téléviseur chez Tanguy Viel dans lequel se noue inlassablement d'une oeuvre l'autre une tragédie de l'image obéit à cette constante d'être toujours nié dans son identité même. Les chaînes n'y sont jamais changées, ni même regardées. La télévision répond bien plutôt aux qualités d'un moniteur de contrôle, propre à l'observation. Qu'on se souvienne ici de la caméra de surveillance dans le prologue de *L'Absolue perfection du crime* : « cette même télévision au programme unique de la rue » (Tanguy VIEL, *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minuit, 2001, p. 9). De la même façon dans *Cinéma*, le programme est unique.

dire qu'il n'est qu'une histoire de l'oeil, de ce récit qui ne connaît le réel que par sa sensibilité oculaire, celle qui s'exercera avec privilège et acuité sur le film de Mankiewicz puisque, comme il ne manque pas de le remarquer, « c'est dans les yeux que ça entre »<sup>1</sup>. Et, à y bien regarder, cette histoire de l'œil serait avant tout celle d'un oeil qui tenterait de former une paire d'yeux, de s'unir avec un oeil autre. Un récit dans lequel un œil en *rencontrerait* un autre et chercherait à en *raconter* un autre : l'œil d'un narrateur anonyme dont la vie serait absorbée, débordée, annulée par un film qu'il voit et revoit à n'en plus finir, à n'en plus tarir, film qui lui-même tâche de réfléchir à ce que l'œil peut connaître au travers de l'Image cinématographique. Se laisserait se dévoiler là un récit de regards qui se croisent comme dans un jeu de miroirs baroques, l'un essayant, au propre comme au figuré, d'*échanger* son regard et sa vision avec un autre. Le livre tendrait à devenir un film et le film voudrait devenir un livre, leurs savoirs respectifs tentant de correspondre et de coïncider dans un œil Total, où le regard ne ferait plus

---

<sup>1</sup> VIEL Tanguy, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999, p. 52.

qu'un, où le visible deviendrait le dicible, le Voir le Savoir. Comme si le Cinéma était un art visuel, un art dont la définition répondait à son essence visuelle, comme s'il n'était pas toujours-déjà hors de lui-même, n'était pas comme tout art une puissance négative de contradiction défiant et déviant son propre matériau. *Comme si, paradoxalement, le Cinéma n'avait pas tout à dire et rien à voir ; et la Littérature, rien à dire et tout à voir. Comme si le cinéma pouvait véritablement trouver l'atome.*

Mais le narrateur se rend rapidement compte qu'il ne peut suivre *Le Limier* les yeux fermés dans la mesure où, ne cessant de se heurter aux apparences trompeuses et autres jeux du trompe-l'oeil, ce film poserait en son centre une question que la narration de *Cinéma* viendra redoubler et dédoubler, celle propre à la fin de la rhétorique et au commencement de l'atome : comment appréhender une Image qui rend toute connaissance et toute *mathèsis* nulles ou bien plutôt invisibles ? Comment saisir une Image qui, comme l'affirmait déjà Bresson, fait toujours voir plus qu'elle ne figure ou figure plus qu'elle ne fait voir ? Comment, en somme, dire une Image, là où il ne s'agit

selon Agamben que d'un seuil, d'un *hors* vécu comme une perpétuelle hésitation entre la Vue et le Sens et au milieu de laquelle l'atome se tiendrait ? Œuvre ultime et testamentaire du réalisateur de *All About Eve*, *Le Limier* apparaît, en effet, comme un film qui clôt ses réflexions sur la réflexivité d'une parole qui cherche à faire voir et d'un voir qui n'offre aucun savoir. A l'instar des personnages du *Limier* égarés dans un labyrinthe de faux-semblants, le narrateur va découvrir, à ses dépens et contre son projet initial, que le regard paraît laisser hagard et n'apporter aucune connaissance : Voir n'obéirait à aucun Pouvoir et se soumettrait à l'insuffisance d'un Vouloir-Saisir (de l'atome). Et du cinéma au livre, une déperdition ne pourrait manquer de s'opérer. Un œil, en effet, ne vaudrait pas un œil, semblerait dire Tanguy Viel puisqu'au sein de ce roman qui tente un panoptique de connaissance du cinéma, une lutte paraît bien plutôt s'engager.

La loi ne serait peut-être pas celle d'une synonymie oculaire mais celle d'un « œil pour œil » et d'un talion qui deviendrait le mètre-étalon de la narration dans sa quête omnivoyeuse et omnisciente, adressant cette interrogation :

l'oeil du *muthos* (récit) vaut-il l'oeil de l'*opsis* (l'image cinématographique) dans la capacité à connaître et produire un savoir sur le Réel lui-même miné par l'image dissimulatrice ? Pour reprendre une formule citée plus haut du narrateur lui-même, est-ce que parce que « c'est dans les yeux que ça entre » que cela peut sortir par la bouche, voie du savoir ? Le narrateur de *Cinéma* ne vivrait-il ainsi pas la même *désorganisation* que Pierrot le fou, celle d'une bouche qui n'aurait rien à voir avec le regard ? Tout ne dit-il pas et montre-t-il pas ici sur une modalité irréversiblement tragique que, comme l'indiquait Maurice Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir »<sup>1</sup> ?

Un combat dès lors résonnerait dans ces pages pour tenter d'épuiser en vain la matité de la pellicule et muer cette épaisseur posément irréductible en une improbable transparence liquide de la Voix, pour savoir, en somme, ce

---

<sup>1</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, p. 38. De manière plus large, on se reportera ici dans le même ouvrage à l'ensemble de la section intitulée de la même façon : « Parler, ce n'est pas voir » (*ibid.*, p. 35-45). Il apparaît, enfin, significatif que ces quelques pages de Blanchot soient elles-mêmes mentionnées par Gilles Deleuze (dans *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 340) dans un chapitre évoquant les rapports de l'image visuelle et parlante chez Mankiewicz entre autres...

que les yeux peuvent voir et connaître. L'entreprise apparaît cependant aporétique et jette le sujet dans une Folie du Voir à laquelle il ne cesse de se heurter et qui répond à une impossibilité de savoir et d'atteindre une *aléthéia*. Le sujet sera enfin contraint d'élaborer et de se *projeter* dans un film toujours à recommencer : les yeux se révulsent face à une pellicule qui aveugle. Il faut faire « tout un cinéma » pour conquérir un savoir auquel l'oeil n'a pas accès, et cela afin d'atteindre à ce que le cinéaste Brian De Palma nomme « L'oeil totalisateur : l'oeil volant ».

Ainsi, dans cette quête de l'atome, *Cinéma* de Tanguy Viel s'offrirait à trois moments d'une lecture du regard et de la connaissance oculaire, le narrateur tentant d'agir au vu et au su de sa parole (hors d'oeuvre) pour constater qu'il ne convient pas de fermer les yeux sur la parole (hors champ) tant, en définitive, le film saute aux yeux et nécessite, dans tous les sens du terme, d'ouvrir l'œil et de mettre littérature et cinéma hors jeu.

## *Hors d'oeuvre*

Il existerait tout d'abord chez Tanguy Viel une mythologie du premier regard qui laisserait voir une énamoration instantanée par laquelle la passion se ferait exclusive, inconditionnelle et comme virginale. *Cinéma* livrerait, de fait, l'histoire d'une passion, de celles qui, dans un esprit romanesque exacerbé selon Jean Rousset, s'ouvrent sur un « Et leurs yeux se rencontrèrent », de celles qui scellent une rencontre amoureuse, de celles qui murmurent un rêve d'union et de communion.

Cette  *erotique* de l'image cinématographique viendrait en premier lieu à se dire dans une stratégie qui exclurait la littérature comme de son propre champ. Le roman en viendrait pour s'écrire à ne regarder que du côté du cinéma. Il ne s'agirait ainsi pas uniquement *d'écrire* et de décrire *Le Limier*. Encore faudrait-il le muer en film et passer du texte à l'image en imposant au premier les modalités de la seconde : savoir comment l'on peut montrer pour démontrer que l'on a su voir. Dans cette histoire extraordinaire où les yeux sont exorbités et le récit sorti de son orbite, une *défiguration* telle que Jacques Rancière peut

l'entendre s'amorcerait : « Ce que Deleuze appelle logique de la sensation est bien plutôt un théâtre de la défiguration, où les figures sont arrachées à l'espace de la représentation et reconfigurées dans un autre espace. »<sup>1</sup>. Le livre se délivrerait de lui-même pour aller vers le cinéma puisque raconter un film dans un livre reviendrait à procéder à une *défiguration* dans laquelle la figure devra être entendue au sens éloquent du terme. *Défigurer* (mettre *hors d'œuvre*) reviendrait ainsi surtout à prendre au cinéma ses procédés rhétoriques toujours au sens de Rancière dans la mesure où, dit-il encore, « cette conquête elle-même est l'oeuvre d'une défiguration : un travail qui rend visible autrement la même peinture, qui convertit les figures de la représentation en

---

<sup>1</sup> Voir RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, Paris : La fabrique éditions, 2003, p. 89. Le projet répond ainsi peut-être à la tentative et la tentation littéraires de Godard évoquées plus haut. Gilles Deleuze évoque, par ailleurs, à propos de *Pierrot le fou* cette tentative du film pour devenir un roman. Un combat s'engage au terme duquel seul le romanesque paraît vainqueur : « Le cinéma cesse d'être narratif, mais c'est avec Godard qu'il devient le plus « romanesque ». Comme dit « *Pierrot le fou* », « Chapitre suivant. Désespoir. Chapitre suivant. Liberté. Amertume ». [...] Godard donne au cinéma les puissances propres du roman. Il se donne des types réflexifs comme autant d'intercesseurs à travers lesquels JE est toujours un autre. » (*Cinéma 2. L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 244). L'altérité de *Pierrot* se vit et se voit ainsi comme la métaphore de ce cinéma qui va vers son *Autre*, le roman.

tropes d'expression. »<sup>1</sup>. L'ambition de *Cinéma* procéderait alors d'une rhétorique cinématographique presque absente de la littérature<sup>2</sup> : le *remake* car, depuis bien longtemps, le cinéma a bien compris que tout avait été filmé une fois pour toutes, que la littérature devait sortir *hors d'elle*, puisque tout a déjà été écrit, que la page blanche n'existe plus et seule la page noire règne<sup>3</sup>. Premier titre envisagé pour le roman, le *remake* relève explicitement en réalité d'une généalogie filmique inhérente à une certaine modernité dont Brian De Palma, occupé à remettre en scène Hitchcock dans *Obsession*, *Dressed to Kill* ou *Body Double* encore<sup>4</sup>, apparaît comme l'éminente figure de proue. Dans le cahier

---

<sup>1</sup> RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, op. cit., p. 89. Mais, comme on le verra, c'est toute la violence de la défiguration, d'arracher à un visage son identité même que fera surgir *Cinéma*.

<sup>2</sup> Il convient d'indiquer que le narrateur de *Cinéma* poursuit peut-être également le projet du Pierre Ménard de Borges mais en l'investissant d'images cinématographiques.

<sup>3</sup> Sur la page noire, voir « La Page noire ou le mot juste comme lendemain de la parole » in *Le Mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, textes présentés par Johan FAERBER, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006.

<sup>4</sup> Voir sur la technique du *remake* et de la *défiguration* chez Brian De Palma, Johan FAERBER, « Plein la figure ou la furie rhétorique dans le cinéma de Brian De Palma » in *La Voix du regard. Revue littéraire sur les arts de l'image*, n°17, « Echelles extrêmes », 2004. *Déjà vu* est, par ailleurs, le premier titre – refusé par les producteurs – d'*Obsession*, remake revendiqué de *Vertigo*.

qui figure le manuscrit du narrateur et dans lequel figure son discours, ce cahier « acheté exprès, quatre-vingt-seize pages bientôt pleines »<sup>1</sup>, se dévoile comme un clin d'oeil cette tentative depalmyenne de restitution d'un film qui désire être non pas tant *refait* que peut-être même *fait*. *L'érotique* de *Cinéma* paraît commander au narrateur d'apparaître comme un possible double de Brian De Palma mais peut-être également et plus logiquement de Mankiewicz lui-même, lui dont il dit et ne cesse de répéter « Joseph Léo Mankiewicz, le grand metteur en scène [...] [l]e grand metteur en scène, Joseph L. Mankiewicz »<sup>2</sup>. Comment, en effet, ne pas y voir un hommage du narrateur à son auteur favori, celui de *All About Eve* dans cette quête du Voir qui s'essaie à tout connaître comme les personnages de Mankiewicz cherchaient à tout savoir sur Eve ? Comment, enfin, ne pas savoir et s'apercevoir que cette logique qui mue le livre en film est celle qui vient s'inspirer de l'esthétique baroque portée par le film lui-

---

<sup>1</sup> VIEL Tanguy, *Cinéma*, op. cit., p. 50.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 107.

même<sup>1</sup> ? Que ce film qui ne procède, comme le narrateur le répète inlassablement, que par une « monstrueuse inversion de valeurs, oui, monstrueuse »<sup>2</sup> n'inverse pas lui-même les polarités d'écriture par lesquelles ce même narrateur tente de devenir le personnage d'Andrew Wyke, auteur de romans policiers porté à l'écran, en écrivant ce film ? Dans ce saut du roman au film où tout s'échange et donne le change voire la monnaie de sa pièce, la *mimèsis* se révélera d'abord être une *mimétique*, et la défiguration ainsi de venir mimer les figures elles-mêmes.

Mais une telle défiguration *désœuvrant Cinéma* ne doit pas uniquement s'entendre et s'étendre dans un sens imagé voire figuré. Elle espère également faire voir un sens propre qui n'exclut cependant pas une rhétorique : le narrateur de *Cinéma* serait, en effet et en quelque sorte, pleinement

---

<sup>1</sup> Ce Baroque, esthétique reine des jeux de miroirs et autres inversions, n'échappe pas au narrateur qui ne manque pas de remarquer que le manoir dans lequel évoluent les personnages relève d'un tel qualificatif. Ainsi peut-on lire Milo évolue « dans l'espace baroque du bureau » (*ibid.*, p. 32).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 93. Outre sa parenté évidente avec l'esthétique baroque qui travaille *Cinéma* dans une incessante dialectisation du Même et de l'Autre, l'inversion peut également se dessiner comme le signe même d'une autre *défiguration* : celle qui présenterait ce roman comme une installation digne d'un art contemporain se souvenant de Marcel Duchamp et son urinoir *renversé*. Car le Hors s'installe partout, c'est-à-dire dans son véritable lieu : nulle part, génie du non-lieu, déni du lieu.

*défiguré* au sens cette fois où son discours semblerait marquer une absence notable de figure, de *visage*. *Cinéma*, ce serait ces yeux sans visage. Vouloir dire *Le Limier* et s'essayer à le montrer reviendrait à perdre son identité et disparaître à l'horizon du film lui-même avec lequel l'union serait *réalisée* au sens cinématographique. Que l'image du film devienne son destin. Au creux de *Cinéma* se laisserait apercevoir comme une ligne d'absolue perfection, un point aveugle, comme d'apaisement inouï ou tout du moins son rêve, son désir tremblant. Un moment de quiétude où la mer viendrait à suspendre son ressac, où le corps ne serait plus nécessaire, où la voix viendrait comme à se défaire au moment même où elle s'entend proférer, où elle serait, *suspendue, spectrale, hors d'elle*. Où la voix voudrait ne pas se faire voir et ne pas faire savoir qu'elle est déjà une présence au monde, à cet inénarrable et infatigable Réel, se rêve hors champ. Les premières pages de *Cinéma* en dessinent les traits, en désignent la latitude : le discours viendrait comme à se retirer de lui-même, parlerait hors de lui-même. S'unir au film revient à le montrer *au vu et au su* du lecteur, sans se faire remarquer de lui pour ne pas faire

écran à ce film mais s'offrir comme plan de projection pour ce dernier. La voix devient donc ce centre vide qu'on aura reconnu, c'est-à-dire celui du récit historique de Benveniste qui laisse les événements se raconter eux-mêmes, annulant toute trace de subjectivité discursive et disruptive. Les descriptions liminaires esquissent ce vœu dans lequel le film se filme lui-même et est dominé par un verbe qui aurait abandonné sa matérialité au profit de l'Impersonnel de la troisième personne, une furie anonyme, de celle qui fait voir « Une voiture de sport, la voiture rouge de Milo Tindle, qui roule dans l'allée qui mène au château, au manoir qu'on voit de face et qui en impose. »<sup>1</sup>. Ces quelques lignes paraissent résonner de la coïncidence du Voir et du Savoir soupirée par Blanchot qui voulait que « Le savoir efface celui qui sait. »<sup>2</sup>. Et l'*incipit* entend lui-même faire voir et représenter ce fantasme d'une voix sans voie permettant de remonter jusqu'à quelqu'un. Cette voix détachée est celle qui égare le dit Milo dans le labyrinthe du jardin et qui, en réalité, ne décrit pas seulement les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>2</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 35.

premières images du *Limier* mais désigne en creux le fantasme énonciatif du narrateur : « Elle [la voix du magnétophone d'Andrew] n'a rien à voir avec sa présence à lui, Milo Tindle, au milieu du labyrinthe, rien à voir avec une invitation à la rencontre, elle parle toute seule, comme si elle racontait une histoire, comme si celui-là qui navigue à vue entre les haies, celui-là qui s'appelle Milo Tindle n'avait rien à faire là, laissant l'histoire se raconter sans lui. »<sup>1</sup>. L'histoire doit donc parler d'elle-même dans une volonté d'archiressemblance et de configuration ultimes avec le film.

Or *Cinéma* échoue et se défigure dès ce désir formulé, ne parvenant à dire au vu et au su de son lecteur. L'hypotypose du cinéma (l'atome enfin tenu) ardemment souhaitée ne semble pas devoir advenir et la déchirure du récit sur son objet se produire. D'emblée, l'image ne peut être pure. L'horizon virginal se dérobe. Le film est *déjà vu*. La subjectivité du narrateur revient hanter et couvrir le récit, dans une voix qui ne cesse de se faire remarquer, de se *dé-couvrir*, de se faire voir et de le faire savoir dans une

---

<sup>1</sup> VIEL Tanguy, *Cinéma*, *op. cit.*, pp. 10-11.

multiplication frénétique de « je l'ai déjà dit »<sup>1</sup>. Le narrateur sera pris au piège de son propre film qu'il aura à l'oeil. Plonger dans un regard ne suffit peut-être pas à dire son amour même en s'y noyant. Au cinéma, il ne faut peut-être pas embrasser les yeux fermés.

### *Hors champ*

Chez Tanguy Viel, les yeux ne voudraient pas se faire voir mais, de fait, on ne cesse de les entendre : ils ne cessent d'être hors d'eux. Cet horizon d'attente d'« une voix très claire qu'on entend, [...] une voix prêtée par quelqu'un à un détective imaginaire »<sup>2</sup> s'éloigne et s'effondre à mesure que les phrases bernhardiennes se déroulent ou bien plutôt s'enroulent autour du *Limier*. Tout devient là une histoire de discours, de cette subjectivité irréductible par laquelle toute visée esthétique cède le terrain à une expérience ontologique et mathésique. L'*eros* affronte alors la tentation de l'*ethos* et du *logos*. La phrase est condamnée à *faire son cinéma*, à savoir déployer sa

matité verbale qui obstrue toute vision liquide de transparence quitte à faire naufrager le texte et à l'aveugler. La voix se fait ainsi la transmission d'un savoir qui annule toute possibilité pour le sujet de coïncider avec le film dans la mesure où le narrateur ne voudrait pas savoir qu'il a déjà vu *Le Limier*. Dès lors, le récit se voit sans cesse heurté et confronté aux degrés mathésiques qui viennent perturber l'effort et l'essor mimétiques. Sans relâche, toute tentative de narration vient s'échouer sur des souvenirs-écran pour reprendre un titre de Claude Ollier<sup>1</sup>, ceux de visions précédentes ponctuant la parole de « cela peut échapper la première fois que l'on voit le film »<sup>2</sup> ou encore de « La première fois qu'on voit le film, on se laisse complètement avoir à l'étonnement »<sup>3</sup>. En bon mélancolique, il voudrait, on l'aura compris, se convaincre qu'il voit ce film pour la première fois dans un désir immémorial d'âge d'or et vit comme tout cinéphile depuis Serge Daney dans l'irrépressible deuil d'un présent infirme et infiniment

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*

---

<sup>1</sup> OLLIER Claude, *Souvenirs-écran*, Paris : Gallimard/Les Cahiers du cinéma, 1981.

<sup>2</sup> VIEL Tanguy, *Cinéma, op. cit.*, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 15.

reculé. Il souhaiterait comme sortir de cet âge du commentaire dont il souffre et qui, pourtant, vient à scander presque chacune de ses phrases de « ça veut dire que »<sup>1</sup> ou d'analyses de la grammaire cinématographique telles que : « mon cher Milo, supposer au cinéma, c'est agir »<sup>2</sup> ou encore « Andrew évoque de faux souvenirs pour rendre la scène vraisemblable »<sup>3</sup>. Le narrateur est alors victime d'un glissement. Ne pouvant plus être ce metteur en scène venant doubler Mankiewicz, il s'impose comme un acteur qui *interprète* le film sur le mode discursif. Manifestement prisonnier de cette pensée du cinéma entendue comme « matière intelligible »<sup>4</sup> qui ne cesse de le tarauder, le narrateur cherche jusqu'au désespoir un degré zéro de la parole pouvant être aperçu et *vécu*. On comprendra mieux de ce fait pourquoi l'ironie du dit narrateur vient à s'exercer sur l'échappée métalinguistique qui sclérose l'ensemble de son propos. Ainsi des pages attaquant le *métafilm* : « C'est comme, disent des amis à moi, des amis qui pourtant

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>4</sup> L'expression est de Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 342.

estiment réellement Sleuth, c'est comme un métafilm [...] Et j'ai trouvé une parade encore plus efficace contre ceux-là, contaminés par les métafilms : je ne réponds pas, je n'écoute pas leurs discours, et très vite ils retournent à leur métasilence, comme ils disent. »<sup>1</sup>. *Cinéma* meurt, en quelque sorte, de n'être pas au monde et de ne jamais naître à celui-ci, vit dans l'irrépressible douleur d'être jeté sans répit dans l'*hors*, c'est-à-dire de manquer l'identité absolue, à savoir le Neutre (autre nom de l'*hors*). Une occlusion culturelle, celle du régime esthétique des arts, achève peu à peu la voix narrative... Le savoir fait obstruction en jouant le jeu de l'abstraction théorique. La rhétorique reprend le pas, l'atome s'éloigne.

Et c'est, précisément, cette qualité de « métafilm » qui consomme l'échec même de l'entreprise récitative du narrateur. *Le Limier* se dit et se vit, en effet, dans la perte, dans l'irréconciliable de l'œil et de la bouche, dans la violence de cet affrontement. Le voir ne correspond pas à ce que l'on peut savoir de l'image ou comme le dit Andrew

---

<sup>1</sup> VIEL Tanguy, *Cinéma*, *op. cit.*, pp. 104-105. Comme dit l'autre, on ne peut être l'oiseau et l'ornithologue.

l'un des personnages que s'empresse de citer la voix anonyme de *Cinéma*, c'est « *le paradis du trompe-l'œil* »<sup>1</sup>. Le récit ne peut se faire les yeux fermés : l'image n'est jamais ce qu'elle est, véritable foyer de faussetés et de faux-semblants. Comme le disait déjà Epstein, au cinéma, nos yeux sont incomplets car le *hors champ* n'est pas de l'autre côté de la caméra, invisible et manqué à l'écran. Manckiewicz le sait, Tanguy Viel le sait, Serge Daney *l'a vu* : l'image cinématographique porte en elle son propre *hors champ*, déploie sa frange non d'invisible mais de non-visible que seule la parole pourra faire voir, venir forer, venir forcer. Au cinéma, l'image ne cesse de répéter comme un défi : il n'y a rien à voir car le *hors champ* (véritable nom de l'image) est à l'écran même. Tout invite donc à se méfier et se défier de l'image, ce que ne manque pas de signaler dès qu'il le peut le narrateur, comme pourchassé par les dialectisations baroques articulant le vrai et le faux. Perdu dans les déguisements, ne sachant plus qui est qui et qui dissimule quoi, le narrateur entend déjouer ces jeux d'apparences, notant vérités et leurres : « c'est Andrew

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 39.

s'amusant *pour de vrai* »<sup>1</sup>; « il faut des fausses pistes, des faux indices »<sup>2</sup>; « il en tirerait deux vrais [des coups de feu] pour être plus persuasif et un faux pour réussir le tour, ça c'est très fort. »<sup>3</sup>. Les remarques sont ainsi légions qui dévoilent la supercherie où l'image ne fait rien voir, où l'on ne peut rien en savoir, où l'on aveugle le spectateur. Le discours du narrateur se consume à démêler ces écheveaux d'images qui se présentent comme des simulacres pour les *expliquer*<sup>4</sup>, sortir les images par le verbe, pli par pli pour essayer d'aménager un passage au lecteur au milieu de ce labyrinthe que venait déjà figurer le dédale liminaire où se perdait Milo, au milieu de ces « haies denses, à travers lesquelles on ne voit rien, et qui tournent partout à quatre-vingt-dix degrés, partout font des plis et des replis, des impasses dans lesquelles il s'enfonce »<sup>5</sup>. *Cinéma* serait donc la confrontation de la parole à ce que Gilles Deleuze a

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>4</sup> Sa formule pourrait alors être celle que répète inlassablement Marianne dans *Pierrot le fou* : « Je t'expliquerai tout. »

<sup>5</sup> VIEL Tanguy, *Cinéma, op. cit.*, p. 10.

désigné au cinéma comme la « narration falsifiante »<sup>1</sup> dont *Le Limier* serait un exemple achevé. Partant, il faut se rendre à l'évidence tant l'*hors* habite l'art : le cinéma ne raconte jamais rien, ne se raconte pas, se refuse au récit et condamne toute narration. Il existe ainsi dans chaque image de cinéma un *reste* (l'autre nom de l'*hors*) qui déborde du visuel, une Puissance au sens aristotélicien qui ne s'épuise jamais dans l'Acte, qu'aucun Acte – et la parole par-dessus tout – ne saurait couvrir. Stanley Cavell l'avait bien dit quand il affirmait qu'un film ne peut jamais se réduire à un récit, qu'un film ne peut jamais se réduire à ses propres images, qu'elles sont toujours-déjà *hors d'elles* dans une furie qui les anéantit sans partage. Parce que, encore, Tanguy Viel l'a compris comme Gus Van Sant, Brian de Palma ou Dario Argento<sup>2</sup> : le cinéma commence bien après

---

<sup>1</sup> DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, op. cit., p. 171. Deleuze définit ainsi la narration falsifiante : « la narration cesse d'être véridique, c'est-à-dire de prétendre au vrai, pour se faire essentiellement falsifiante. Ce n'est pas du tout « chacun sa vérité », une variabilité concernant le contenu. C'est une puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité de présents impossibles, ou la coexistence de passés non-nécessairement vrais. » (*ibid.*).

<sup>2</sup> Voir à ce sujet, Johan FAERBER, « Rester en plan ou l'Irrécupérable de l'image dans *Last Days* de Gus Van Sant » in *Inculte*, n°8, « La Récupération », 2006.

les images, quand ces dernières ont échoué à montrer et ont saisi qu'il fallait porter le deuil de cet échec à montrer que la parole tente vainement de rédimmer, parole dont, à son tour, le narrateur impénitent doit faire son deuil. En ce sens, le narrateur de *Cinéma* perçoit plus qu'aucun autre combien l'image filmique ne peut jamais devenir un *énoncé*, demeure sans répit un *énonçable*, à savoir ce qui, mouvant, sans fermeture et sans clôture, est toujours hors de soi, ne cesse de partir, de se départir, de se déporter, à l'impur dont parlait André Bazin pour toute pureté, et est alors condamnée à s'enfoncer sans retour dans la parole, elle-même sans fin, se contredisant, se rectifiant, s'améliorant sans espoir. Car la condition de la littérature n'est pas l'énoncé mais la douleur inexpiable et interminable de l'énonciation, de celui qui cherche ses mots pour faire voir, de celui qui entre dans une *épanorthose* folle pour atteindre la promesse sereine de l'*hypotypose*<sup>1</sup>, *du rêve de l'atome*.

Mais elle a beau faire, la parole ne fait pas voir : elle ne laisse apercevoir le Dehors. Tout est là à revoir, à *déjà voir*,

---

<sup>1</sup> Sur l'écriture comme *énonciation* et non comme *énoncé* engagé dans la quête défigurée de l'atome voir *Le Mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, textes présentés par Johan FAERBER, op. cit.

pourrait-on dire. Parce que, comme l'affirme encore Deleuze, dans un nouveau retournement paradoxal, « l'acte de parole chez Mankiewicz fait voir des interactions, mais qui restent sur le moment imperceptibles à beaucoup de participants, ou bien mal vus, et qui ne se laissent déchiffrer que par des personnages privilégiés doués d'une hypertrophie de l'œil »<sup>1</sup>, le narrateur se voit contraint de rendre *visibles* ces trouées du savoir que provoquent les trompe-l'œil. Il doit avoir l'œil à tout. La parole doit venir couvrir la parole pour dire cet invisible. Le commentaire devient nécessité mais la disjonction demeure : la bobine du film continue de se dévider, la voix prend du retard ou, comme le dit le narrateur, « Mais je m'éloigne, je parle, et le film n'avance pas. »<sup>2</sup>. L'objet est de moins en moins visible. Il ne reste plus alors, selon l'expression du narrateur du *Black note*, qu'à « rattraper le monde à la vitesse de la langue, refaire le retard sur son histoire »<sup>3</sup>. L'histoire d'amour tourne à la passion destructrice : œil pour œil ou une loi du talion.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>2</sup> VIEL Tanguy, *Cinéma, op. cit.*, p. 40.

<sup>3</sup> VIEL Tanguy, *Le Black note, op. cit.*, p. 124.

## *Hors jeu*

L'amitié ne dure pas. La promesse du monde qu'elle fait apercevoir s'effondre à l'horizon du discours. A force de se regarder, de se scruter, on finit par apprendre qu'on ne s'aime plus, que l'admiration serait l'aveuglement, qu'à force de se regarder, on ne s'aime pas, à s'en crever les yeux. Il existerait ainsi chez Tanguy Viel ce sentiment visible que l'amitié peut se résoudre à la première déception en affrontement, qu'une vengeance entend sourdre des rapports amicaux, que la fraternité ouvre à la scissiparité. *Le Black note* était déjà le récit d'un narrateur anonyme qui mourrait de ne pas avoir droit à un surnom, qui mourrait de ne pas être Paul, qui faisait mourir Paul pour l'avoir aimé en étant trop regardant ou pas assez<sup>1</sup>. *L'Absolue perfection du crime* sera aussi cette histoire d'une amitié trahie, de cette trahison qui poussera Pierre à poursuivre presque

<sup>1</sup> Il apparaît, par ailleurs, remarquable que le narrateur du *Black note* envisage de faire disparaître Paul à partir du moment où il entend ne plus le regarder : « Je n'arrivais plus à le regarder, Paul vers la fin il y avait ses paroles qui transperçaient déjà, qui vibraient à l'intérieur de moi, alors je baissais la tête pour moins entendre. Il disait : séparer l'image et le son, mais quand tu ne vois pas tu n'entends pas, disait-il. » (*Le Black note, op. cit.*, p. 17). La dialectique du voir, du savoir et de l'ouïe n'oublie pas ici de faire appel à une réflexion d'ordre cinématographique.

jusqu'à sa mort Marin. *Cinéma* est aussi, on le sait, cette histoire. Même si, comme ne manque pas de le remarquer le narrateur, Andrew déclare à Milo que "[l]'amitié est de rigueur entre [eux]."<sup>1</sup>, tout obéit ici à la même logique de la vengeance, à la même sauvagerie primitive. Cette violence primale est d'abord celle du *Limier* qui court tout au long du film, qui fait s'opposer et s'affronter Andrew et Milo, qui pousse Andrew à tuer Milo deux fois. L'amitié cède la place à une logique de l'antagonisme irréconciliable.

Et cette même logique se reflète, par mimétisme, à l'échelle du récit, *Cinéma* s'imposant comme l'histoire d'une trahison et d'une amitié déçue. Dédoublant la rhétorique du film lui-même mais regardant également à nouveau du côté du cinéma de Brian De Palma<sup>2</sup>, le récit rejoue une lutte fratricide entre le texte et l'image, l'oeil et la bouche, le voir et le savoir. Les regards ne s'échangent plus : ils croisent le fer. La loi du talion paraît dès lors

---

<sup>1</sup> VIEL Tanguy, *Cinéma*, op. cit., p. 14.

<sup>2</sup> Une telle logique de l'amitié trahie paraît notamment présider à la trilogie depalmyenne constituée de *Carlito's Way* (1993), *Mission : impossible* (1996) et *Snake Eyes* (1998).

opposer le narrateur à l'objet de ses attentions, à savoir l'oeuvre même de Mankiewicz. A l'image des deux personnages principaux, le narrateur se voit ainsi confronté au *Limier* puisque son amour immodéré semble s'effondrer à l'horizon de son propre discours. Regarder *Sleuth* revient à découvrir la force de l'image, sa toute-violence qu'il perçoit comme une agression. Il finit par ailleurs par ne plus voir que cet antagonisme, celui qui le pousse à faire savoir que, ainsi qu'il l'affirme, « ça saute aux yeux »<sup>1</sup> non pas au figuré mais au propre. A force de regarder ce film, s'opère un décadage, une nouvelle défiguration de ce film même. Il ne voit pas *Le Limier* : il le vit. L'image y est ressentie comme une attaque, tout semblant lui porter atteinte, fait croire que l'atome se tient près. Contrairement à ce que dit Godard, pour lui, les images ne sont pas juste des images, et tout est rouge finit par devenir du sang. Pour lui, tout est *hors*, à l'instar des maîtres baroques, et notamment de Pachero qui confiait à Vélasquez, alors son élève, cette loi non seulement picturale mais surtout cinématographique : « L'image doit sortir du cadre. » Ainsi du commentaire

---

<sup>1</sup> VIEL Tanguy, *Cinéma*, op. cit., p. 33.

paradigmatique par le narrateur du revolver. Ce dernier n'est pas uniquement dirigé contre les personnages entre eux dans la mesure où, paraissant opérer un saut métaleptique, il braque le narrateur contre le film au point de déclarer : « Dès qu'il y a un revolver, je l'ai écrit plusieurs fois dans mon cahier, les yeux du spectateur se laissent porter à l'intérieur de l'image, ils dérivent à moitié sous la menace, et ils exécutent. C'est comme si un revolver, dans un film, ça devenait un commandement suprême pour qu'on regarde l'écran. »<sup>1</sup>. Le voir est devenu un devoir d'anéantissement qui oblige le narrateur à se débarrasser de la même manière de son entourage aussi anonyme que lui, entourage qui, par ailleurs, « a failli sortir [...] par la fenêtre »<sup>2</sup>. L'érotique filmique s'ouvre à l'agonique jusqu'à faire agoniser le sens du film.

*Cinéma* raconterait alors, en définitive, ce moment où la parole découvre qu'elle ne fait pas corps avec l'image, que l'expression cinématographique qui obéit selon Jacques

Rancière au principe d'une « fable contrariée »<sup>1</sup> opposant le verbe et le voir en le faisant savoir, est avant tout cette contrariété irréconciliable qui consisterait – lorsqu'elle veut être novellisée – en une lutte sans merci que *Le Limier* viendrait métaphoriser et tout récit sur *Le Limier* raconter. Comme le dira encore Jacques Rancière à propos cette fois de Godard en une formule que pourrait reprendre Tanguy Viel à son compte, « [I]a phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. »<sup>2</sup>. Mais, plus encore qu'une fable contrariée, *Cinéma* révèle au contraire de Jacques Rancière que le caractère visuel du cinéma lui-même est contrarié, que, paradoxe suprême, l'image entre en contradiction avec le cinéma et que, de la même manière, la littérature entre en contradiction avec la parole, veut s'en débarrasser, l'anéantir, rêve à voix haute de devenir silencieux, à savoir ce que le cinéma n'est pas : une image. Le narrateur de *Cinéma* paraît alors bien redécouvrir la lutte qui s'engage et engage celui veut voir et parler, connaître et reconnaître

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 122.

---

<sup>1</sup> RANCIERE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris : Le Seuil, Librairie du XXe siècle, 2001, p. 19 : « La fable cinématographique est une fable contrariée. »

<sup>2</sup> RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 56.

l'image. La bouche, les yeux sont autant de machines séparées qui conduisent ici à une folie du discours, une frénésie du Voir éloignée de l'atome qui consistera à « gaspiller, comment dire, de la pellicule vocale »<sup>1</sup>, à mettre toute dialectique *hors jeu*. Frénésie et labilité de cet oeil pour l'oeil d'un organe l'autre qui poussait déjà l'entourage de Pierrot le fou à lui faire remarquer après ses propos liminaires : « Vous parlez trop. C'est fatigant de vous écouter. ». « Oui, c'est vrai, je parle trop. Les hommes seuls parlent toujours trop. » finissait-il également par reconnaître comme en une phrase comme en écho à la solitude du narrateur de Tanguy Viel.

Ainsi, déployant ce même conflit en rendant hommage à l'aporie de toute image filmique, *Cinéma* ferait bien sortir la littérature par les yeux. Car il faudra bien finir par l'admettre : le cinéma, ce n'est ni l'image ni la phrase. Le cinéma, c'est ce qui existe *hors* des deux, sans s'identifier à l'hors, impossible. *Situé après la rhétorique et avant l'atome, le cinéma, c'est ce qui se situe entre l'image et la phrase.*

---

<sup>1</sup> VIEL Tanguy, *Cinéma, op. cit.*, p. 43.

# Chapitre III, Sorties

# **Trois poétiques du dehors : Artaud, Bataille, Dupin**

**François Théron**

Foucault me semble fondamental pour poser la question que je voudrais poser aujourd'hui. Un texte tout particulièrement. C'est l'article paru dans le numéro 229 de la revue *Critique* en hommage à Maurice Blanchot. Il s'intitule « la pensée du dehors ». Je suivrai donc un moment Foucault.

« La vérité grecque a tremblé, jadis, en cette seule affirmation : « je mens ». « Je parle » met à l'épreuve toute la fiction moderne. »<sup>1</sup>

Ainsi commence le texte. Puis Foucault précise :

« On a l'habitude de croire que la littérature moderne se caractérise par un redoublement qui lui permettrait de se désigner elle-même ; en cette auto-référence, elle

---

<sup>1</sup> FOUCAULT MICHEL, « LA PENSÉE DU DEHORS », *CRITIQUE* N° 229, JUIN 1966, P. 523.

aurait trouvé le moyen à la fois de s'intérioriser à l'extrême (de n'être plus que l'énoncé d'elle-même) et de se manifester dans le signe scintillant de sa lointaine existence. En fait, l'événement qui a fait naître ce qu'au sens strict on entend par « littérature » n'est de l'ordre de l'intériorisation que pour un regard de surface ; il s'agit beaucoup plutôt d'un passage au « dehors » (et là est le point important) : le langage échappe au mode d'être du discours – c'est-à-dire à la dynastie de la représentation –, et la parole littéraire se développe à partir d'elle-même, formant un réseau dont chaque point, distinct des autres, à distance même des plus voisins, est situé dans un espace qui à la fois les loge et les sépare. La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même ; et si, en cette mise « hors de soi », il dévoile son être propre, cette clarté soudaine révèle un écart plutôt qu'un repli, une dispersion plutôt qu'un retour des signes sur eux-mêmes. Le « sujet » de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce

ne serait pas tellement le langage en sa positivité, que le vide où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du « je parle ».<sup>1</sup>

Il devient ainsi nécessaire, écrit Foucault, de penser cet espace neutre qui « caractérise *de nos jours* la fiction occidentale »<sup>2</sup> comme autrefois il s'agissait de penser la vérité du « je mens ». À rebours d'un « je pense » qui conduisait au « je suis », le « je parle » nous invite à penser « une expérience nue du langage » où « la parole de la parole nous mène par la littérature, *mais peut-être aussi par d'autres chemins*, à ce dehors où disparaît le sujet qui parle. »<sup>3</sup>

« Comme parole du dehors, accueillant dans ses mots le dehors auquel il s'adresse, ce discours aura l'ouverture d'un commencement : répétition de ce qui, au dehors, n'a cessé de murmurer. Mais comme parole

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 524-525.

<sup>2</sup> Ibid., p. 525, je souligne. « de nos jours », c'est-à-dire en 1966, il y a quarante ans.

<sup>3</sup> Ibid. Je souligne.

qui demeure toujours au dehors de ce qu'elle dit ce discours sera une avancée incessante vers ce dont la lumière, absolument fine, n'a jamais reçu langage. »

C'est pourquoi, « dans ce creux équivoque du dénouement et de l'origine » comme l'écrit Foucault, il n'y a plus de réelle distinction à maintenir – de séparation à reconduire – entre le discours de la fiction et le discours critique.

« À partir du moment, en effet, où le discours cesse de suivre la pente d'une pensée qui s'intériorise et, s'adressant à l'être même du langage, retourne la pensée vers le dehors, il est aussi bien et d'un seul tenant : [...] langage sur le dehors de tout langage, paroles sur le versant invisible des mots, et attention à ce qui du langage existe déjà, a déjà été dit, imprimé, manifesté, - écoute non pas tellement de ce qui s'est prononcé en lui, mais du vide qui circule entre ses mots. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid, p. 530.

L'intertextualité ou le mouvement entre la création et son commentaire, ou sa critique, sont moins ici envisagés comme une positivité, et pour tout dire une *mémoire*, que, à rebours, pour leur faculté d'infini *oubli*. L'être du langage se définit alors comme l'espace même de l'accueil du pur dehors de l'origine, c'est-à-dire le lieu et le moment insensés d'une pure différence entre le chaos du réel et le logos.

Si penser le dehors, pour Foucault, équivaut à penser « l'être même du langage » en tant qu'il ne se définit plus comme le lieu de la vérité mais comme « la transparence réciproque de l'origine et de la mort »<sup>1</sup>, l'expérience littéraire moderne apparaît donc comme le lieu le plus propre à cette expérience du dehors qu'*est* l'expérience de l'être du langage. L'être du langage *est* le dehors qu'il s'agit de penser.

---

<sup>1</sup> Ibid, p. 546.

À partir de cette définition du dehors chez Foucault, nous distinguerons donc deux temps concernant notre objet, le « hors » :

1 En tant que figure de l'extériorité, le « hors » implique une sortie du sens (hors sens) et met le sujet en position de disparition (hors sujet). En tant que forme même de l'extériorité, le « hors » s'oppose à l'intériorité, et plus, ne peut être pensé comme intériorité (intériorité déguisée en forme de dehors telle que la dénonce Foucault<sup>1</sup>) sous peine d'être perdue comme extériorité. Cette figure doit donc d'abord être pensée comme figure de la marge, de la limite. Cela correspond au sens prépositionnel du « hors » : à l'extérieur (« hors » les murs, « hors de » soi)...

2 Mais dans un deuxième sens, qui correspond en fait à la substantivation de la préposition, le « hors » ne désigne plus seulement le déplacement mais invite à être pensé comme concept, à part entière, ne s'opposant plus au dedans. C'est un lieu qui doit être pensé comme un lieu

---

<sup>1</sup> Ibid. par exemple p. 526 ou 528...

propre, « hors propre ». Il impose, dans ce sens, non la limite mais l'au delà. C'est en ce sens que Foucault fait de la lettre, de la loi, de la voix, de l'attirance et de la négligence des figures sensibles de la pensée du dehors.

Dans les limites, justement, de temps et d'espace, qui me sont imparties, je ne traiterai pas exhaustivement les trois poétiques annoncées. J'indiquerai donc succinctement la manière dont je me proposais de souligner la figure du « hors » chez Artaud, de façon encore plus succincte pour Bataille, et je me concentrerai plus précisément sur la dernière poétique annoncée, à savoir celle de Jacques Dupin qui me semble témoigner, en ce qui concerne le « hors », du moins est-ce l'hypothèse, des deux autres.

## **1. Artaud le corps**

Il s'agirait donc de montrer comment, chez Artaud, le « hors » est poétiquement mis à l'œuvre comme une forme

de l'extériorité dans une dialectique entre le corps et l'être. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, la pièce radiophonique d'Antonin Artaud programmée pour le 2 février 1948, finalement censurée et diffusée le 6 mars 1973, participe de cette « poésie dans l'espace » ressortissant au théâtre tel qu'Artaud le conçoit alors, c'est-à-dire au théâtre dit « de la cruauté ».

Rappelons le projet : « les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, - pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens »<sup>1</sup>. Il s'agit de suspendre le sens par la poésie d'un rite collectif, théâtral et sacré, de rendre le spectateur ou l'auditeur *acteur* bouleversé d'un rite « dans un atmosphère de suggestion hypnotique où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens »<sup>2</sup>. Cette pression se matérialise dans ce cas par une utilisation inouïe des possibilités vocales et sonores. Entre les deux acteurs masculins (Roger Blin et Antonin Artaud) et les deux voix

---

<sup>1</sup> ARTAUD Antonin, *Le théâtre de la cruauté*, second manifeste, 1933, cité dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Présentation d'Évelyne Grossman, *Poésie*/Gallimard, p. 9

<sup>2</sup> *Ibid.*

féminines (Maria Casarès et Paule Thévenin), Artaud lui-même « exerce sur sa propre voix d'étonnant effets de modulation, qui la font passer de l'extrême grave à l'extrême aigu, du masculin au féminin »<sup>1</sup>. Émettre, en ce sens, c'est construire un dehors, s'appropriier cet être qui est un corps en transe non achevé, l'incarner pour en finir avec son jugement, « la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie » comme l'écrit Artaud à Henri Parisot.<sup>2</sup>

Car le monde, écrit et dit Artaud, « n'est pas encore constitué » :

Cela vient de ce que l'homme,  
un beau jour,  
a arrêté  
l'idée du monde.

Deux routes s'offraient à lui :  
celle de l'infini dehors,

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 12

<sup>2</sup> ARTAUD Antonin, *Lettre à Henri Parisot du 6 octobre 1945*, cité par Évelyne Grossman, *op. cit.*, p. 19

celle de l'infime dedans.

Et il a choisi l'infime dedans.

Là où il n'y a qu'à presser

le rat,

la langue,

l'anus

ou le gland.<sup>1</sup>

C'est donc cet espace de l'infime dedans qu'il s'agit de faire passer au dehors. Il n'est pas étonnant que ce mouvement passe par l'obscène, le « hors » de la scène, « hors écran », pour reprendre la notion à Stéphane Lojkine :

Alors

l'espace de la possibilité

me fut un jour donné

comme un grand pet

que je ferai ;

mais ni l'espace,

ni la possibilité,

je ne savais au juste ce que c'était,

et je n'éprouvais pas le besoin d'y penser,

c'étaient des mots inventés pour définir des choses

qui existaient

ou n'existaient pas

en face de

l'urgence pressante

d'un besoin :

celui de supprimer l'idée,

l'idée et son mythe,

et de faire régner à la place

la manifestation tonnante

de cette explosive nécessité :

dilater le corps de ma nuit interne,

---

<sup>1</sup> ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, p. 41-42.

du néant interne de mon moi

qui est nuit,  
néant,  
irréflexion,

mais qui est explosive affirmation  
qu'il y a  
quelque chose  
à quoi faire place :

mon corps. [...]

Je ne sais pas  
mais  
je sais que

l'espace,  
le temps,  
la dimension,  
le devenir,

le futur,  
l'avenir,  
l'être,  
le non être,  
le moi  
la pas moi,

ne sont rien pour moi ;

mais il y a une chose  
qui est quelque chose,  
une seule chose  
qui soit quelque chose  
et que je sens  
à ce que ça veut

**SORTIR :**

la présence  
de ma douleur  
de corps,

la présence menaçante,  
jamais lassante

de mon  
corps ; [...]

et qu'est-ce qui reste ?

Que je suis suffoqué ;

et je ne sais pas si c'est une action  
mais en me pressant ainsi de questions

jusqu'à l'absence

et au néant

de la question

on m'a pressé

jusqu'à la suffocation

en moi

de l'idée de corps

et d'être un corps,

et c'est alors que j'ai senti l'obscène

et que j'ai péti

de déraison

et d'excès

et de la révolte

de ma suffocation.<sup>1</sup>

Le texte se finit un peu plus loin par un cri archaïque et infini. « Désirer un changement corporel de fond », comme l'appelle Artaud de ses vœux, c'est faire du « hors » un principe de déplacement en extériorité continu, et du corps - qui est chez Artaud son support - une pure limite où se produit l'échange sacré du dedans et du dehors. « Le corps sans organe », comme l'ont bien montré Deleuze et Guattari<sup>2</sup>, est le seul corps possible qui pourrait assumer cette fonction de pure limite.

L'expérience du dehors chez Artaud est, comme l'écrit Foucault, ce moment où « tout langage discursif est appelé à se dénouer dans la violence du corps et du cri, [où] la pensée quittant l'intériorité bavarde de la conscience,

---

<sup>1</sup> Ibid., p 50-54.

<sup>2</sup> DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, 1980.

devient énergie matérielle, souffrance de la chair, persécution et déchirement du sujet lui-même »<sup>1</sup>

Le « hors » chez Artaud se définit comme déplacement et échange lié à une pratique d'expérimentation et de projection fulgurante des corps.

## **2. Bataille (poétique du regard et poétique du réel) : l'indécidable**

De Bataille, Foucault écrit dans ce même texte par lequel nous avons ouvert notre réflexion, que la pensée « au lieu d'être discours de la contradiction ou de l'inconscient, devient celui de la limite, de la subjectivité rompue, de la transgression »<sup>2</sup>

Pour autant, il semble toutefois que chez Bataille la question du « hors », telle que nous essayons d'en dégager

les deux temps, reste indécidable. Cet indécidable tient à l'énigme même de l'œuvre, non élucidée encore à ce jour dans cette perspective. Le lieu du dehors, à l'intérieur même de l'œuvre, semble double. Le dehors désignerait à la fois ce mouvement de déplacement infini qu'implique la préposition mais également le lieu qui invite à penser le « hors » en tant que tel, sans référence directe au dedans. Ce deuxième temps correspond au deuxième grand pan de l'œuvre de Bataille, disons, à partir du moment de bascule que représente *L'Expérience intérieure*, élevé dans *La Part maudite* au statut de structure, où le « hors » ne peut se comprendre que comme immensité cosmique auquel le sujet éthique bataillien a vocation à s'égaliser. Son projet, en quelque sorte, est alors de *se mesurer* à l'excès du tout sur lui même.

Il faudrait donc également distinguer dans la poétique de Bataille deux moments :

1 – Celui qui met en œuvre une stratégie de « déclasserment de la forme » s'initiant d'une poétique du regard : pensons

---

<sup>1</sup> FOUCAULT Michel, art. cit., p. 527.

<sup>2</sup> Ibid., p.527.

ici aux analyses décisives de Georges Didi-Huberman par exemple<sup>1</sup> ; mais on pourrait tout aussi bien convoquer, sur le plan proprement textuel, les fictions « mystico-érotiques » (*Histoire de l'œil*, *Madame Edwarda*, etc.) Dans la production de l'« informe » visuel, comme dans les récits, c'est l'échange des regards qui engage l'échange des places (sujet-objet) et règle les rapports du dedans et du dehors. On retrouve chez Bataille, dans le passage de la *vision*, déchirante, au *regard*, porté par l'objet sur le sujet, l'échange chiasmique analysé ici-même par Stéphane Lojkin: ce qui était énigme du dehors devient énigme du dedans. Le sujet tenant lieu de l'espace limite.

2 – Le deuxième moment, celui d'une pensée d'un « hors propre », engagerait une véritable poétique du réel. Nous passerions alors dans un espace, comme l'écrit Foucault à propos de Höderlin, où s'énonce « comme une loi nouvelle l'obligation d'attendre, sans doute à l'infini, l'aide énigmatique qui vient du « défaut de Dieu » »<sup>2</sup>. Il faudrait

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

<sup>2</sup> FOUCAULT Michel, *art. cit.*, p. 526

alors être plus attentif aux figures de l'indifférenciation, de l'indistinction, analyser le choix chez Bataille d'objets « glissants », mouvants, pour reprendre son vocabulaire. « *Le vent* » en est un bon exemple : car si *Les larmes d'éros* ont été écrites, comme l'écrit Bataille, « pour le vent du dehors », l'énigme de sa poétique, qui en fait une poétique à proprement parler *impossible*, se résumerait par cette phrase célèbre de *L'Expérience intérieure*, célèbre à juste titre du reste puisqu'elle définit exactement l'enjeu paradoxal et aporétique de la poétique bataillienne : « à la fin ce qui compte (ce qui nous emporte) n'est pas l'énoncé du vent mais le vent »<sup>1</sup>.

La poétique de Bataille, dans sa dimension la plus radicale, se joue donc dans cet échange énigmatique du chaos du réel et du logos du symbolique. Elle interroge à l'intérieur du langage ce qui voudrait devoir y échapper ou, plutôt, ce qui lui échappe à son moment originaire pour que le processus symbolique puisse s'engager. L'opération poétique

---

<sup>1</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, « Tel » Gallimard, 1980, p. 25.

bataillienne est très précisément cet aller-retour lui-même. C'est en ce sens précis que l'on peut parler, à propos de Bataille, de dette à l'égard d'une pensée comme celle de Schelling et, plus généralement, à l'égard de ce que le romantisme allemand a proposé comme défi de pensée concernant le « dehors ».

Les deux aspects, ou les deux temps du « hors », que nous avons essayé de formaliser ici, se cristallisent d'ailleurs peut-être dans la question de l'image fascinante. Si l'image peut tenir lieu de l'impossible à présenter le tout du réel - car sa représentation relève toujours du fantasme -, le dernier Bataille s'attachera aux images du « néant », c'est-à-dire à des images qui, littéralement, se défont elle-mêmes et qui, de fait, en arrivent à suggérer la possibilité d'une présentation de l'absence d'objet - le "hors", de figure de l'extériorité, se transformerait alors en un lieu propre défini par l'absence d'objet (amoureux, extatique). Que le fantasme et l'œuvre associent cet espace à un pôle « féminin », c'est-à-dire à un autre radical qui, de sa

jouissance, traverse l'homme et la femme, c'est une chose à laquelle nous reviendrons en conclusion.

Mais, venons en maintenant à Dupin.

### 3. Dupin et l'espace des Mères : le "hors" du sujet

Il n'est pas de livre de Jacques Dupin dans lequel on ne rencontre pas le mot ou l'idée : préposition et substantif, hors, dehors. Pas un. Évidemment, le recueil *Dehors*<sup>1</sup>, qui met en poème cette question d'une hostilité primordiale, occupe une place particulière.

L'œuvre entière de Dupin, par ailleurs, est en dialogue dans l'espace du livre lui-même avec les peintres et la peinture. Dupin écrit sur eux, avec eux, et publie des « livres de dialogue » (selon l'expression d'Yves Peyré). L'œuvre poétique dialogue constamment avec l'œuvre graphique, chacune dessinant le dehors de l'autre. Par exemple : Miro,

---

<sup>1</sup> DUPIN Jacques, *Dehors*, in *Le corps clairvoyant*, « Poésie » Gallimard, 1999.

Tapiès, Malevitch, Sima, Bram van Velde, Bacon et  
Giacometti, Michaux et Pollock...

Mais à ce dehors, évident, il faut y rajouter celui  
proprement construit par la poétique que Dupin met en  
œuvre. Ainsi, chez lui, l'écriture est-elle en elle-même  
conçue comme un lieu d'échange entre le dehors et le  
dedans. Ce lieu d'échange n'est-il pas à rapprocher du « pur  
langage » évoqué précédemment, donc de la négativité de  
la mort ? Un extrait de *De singes et de mouches* suffira à  
nous en convaincre :

Cette nuit ne finit pas  
d'être creusée ou comblée  
mise à nu

par l'ergot la paille  
de la guenon agonie

excavation  
du regard tué  
écartant le mauvais œil

vide et gisement  
gorge  
ouverte vrillant le cri

élargissant les nœuds imprégnant  
mon bâton d'aveugle vert

tant que le sang  
écrit versé  
dehors

continue de couler dedans »<sup>1</sup>

et, plus loin :

---

<sup>1</sup> DUPIN Jacques, *De singes et de mouches*, P.O.L, 2001, p. 74-75. Dupin rajoute à la main, sur les épreuves conservées aux Archives Fata Morgana : « à jamais la mort ».

guenille brûlée de guenon

constellation jetée hors  
et distraitement

encre.<sup>1</sup>

L'ouverture de *De nul lieu et du japon* précise plus avant ce  
mouvement de l'écriture :

Plonger  
entre ses genoux ouverts  
reconquérir sur le blanc  
le sang heurté de sa naissance  
  
à parfaire dans le geste d'encre  
  
l'instabilité de l'éclair  
indéfiniment maîtrisé<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid. p. 77-78

<sup>2</sup> DUPIN Jacques, *De nul lieu et du japon*, illustrations de Jean Capdeville, Fata Morgana, 1986. L'ouvrage n'est pas folioté.

C'est bien chez les mères qu'il faut aller chercher ce  
principe de mort, principe de l'échange continu du dedans  
et du dehors par la poésie :

L'ombre des mères ondule entre la langue et le feu.  
Basses branches. Haute tour. Négativité pour toujours.  
Qui jouit. Et qui retranche...<sup>1</sup>

et ailleurs :

Si ce n'est ton corps  
qu'on façonne à l'infini

c'est la mort-langue la voûte  
de pierre et d'os – et ton cri

où toute source se perd  
dessous

---

<sup>1</sup> DUPIN Jacques, *Les Mères*, illustrations de Eduardo Chillida, Fata Morgana, 1986, p. 18.

et dehors

[...]

Pour écarter le sanglier  
et les monstres de l'Histoire

la scansion de l'eau la pulsion  
de la source  
captée dans le tibia de bambou

qui bascule et sonne contre le rocher

dans les jardins du Prince jardins  
du Vide<sup>1</sup>

Cette négativité, qu'on dira originaire, se retrouve à tous les niveaux de l'œuvre. L'intertexte, lui-même, n'y échappe pas. Foucault le remarquait à propos de Blanchot, nous y avons fait allusion : il ne s'agit pas seulement de faire jouer

---

<sup>1</sup>DUPIN Jacques, *De nul lieu et du japon, op. cit.*

la *mémoire* de la littérature, d'inscrire le dehors d'un autre livre à l'intérieur du livre<sup>1</sup>, mais de mettre au travail son oubli même. C'est-à-dire, dans la poétique de Dupin qui nous occupe, d'établir un rapport avec le vide que l'oubli de la littérature ouvre. C'est là, me semble-t-il, l'espace que les mères occupent. Le recueil *Les Mères*, exemplairement, présentent les figures mimétiques d'une écriture pré-symbolique, d'une parole originaire, d'avant le temps :

La voie lactée se jette dans la chambre. Un volet tonne,  
se ferme. Se ferme à jamais. Contre le dehors  
aveuglant. La parole murée.<sup>2</sup>

Et cette parole murée comme « la main broyée dans la presse, sous le cylindre de la taille douce », « comme une

---

<sup>1</sup> L'œuvre, à des titres divers, présente néanmoins une riche intertextualité. Pour exemple, mentionnons : l'acte premier du second Faust de Goethe, par la reprise de l'image des dauphins et du nom des mères (cf. : Mephisto : Parler d'elles est troublant, ce sont les MÈRES / Faust : Les Mères ! Les Mères ! Cela sonne si étrangement !); les citations du tapuscrit où on peut lire, entre autres, en marge des voix des mères : « les voix chères qui se sont tues » ; et surtout, p. 34, le montage composé de citations de Jean Suquet commentant *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Seule occurrence de l'Unique, de la Mère majuscule.

<sup>2</sup> DUPIN Jacques, *Les Mères, op.cit.*, p. 25

phrase frappée et qu'il serait interdit de dire à voix haute » s'incarne par les mères.

Les premières phrases du recueil les présentent « noyées », « immergées. Depuis le premier jour. Dans l'argile des tablettes ». Mères de l'origine, elles font retour chez Dupin sur les tablettes d'un autre scribe, déroutant ses mots. Les mères donnent ici leur nom et leur visage au grondement central, à l'obscurité sans nom d'un hors, chaotique, qui livre le langage au jeu de la langue, à la jouissance douloureuse, sarcastique, de l'anagramme. Le régime anagrammatique de la langue des mères - véritable « déconstruction » de la langue elle-même, visant un espace de pur langage, indiquant un espace aléatoire et pourtant signifiant a minima - est omniprésent dans l'œuvre de Dupin (pensons par exemple à l'échange du singe et du signe dans *De singes et de mouches*). Pris ainsi dans le *silò* des mères qui indique alors sans doute leurs *lois*, les lois d'une origine d'avant le symbolique, hors langage (« langue-mère », « langue mort »), le poète convoque et met à distance au rythme saccadé de séquences elliptiques

le défilé des mères-méduses (reproduites graphiquement par les mères archaïques de Chillida).

Les lois des mères, leur silo, n'est pas hors la loi (loi traditionnellement référée à la figure du père) car elle n'est ni sa marge ni son envers, ni sa contradiction toujours potentiellement réductible ou résoluble. La loi des mères n'est pas hors la loi, elle est le "hors" de la loi même, la loi d'un pur être du langage au cœur d'un présymbolique insensé : « Il était temps que tout s'éteignît dans la langue. Et que commence le temps. Le cycle pervers. Et cette parousie de laves et de percussions hors le livre » (hors le livre, c'est-à-dire en dehors du livre, dans l'espace des mères devenant progressivement symbole pour le sujet, mais aussi, sauf le livre, le livre comme seule garantie contre le naufrage promis à celui qui s'aventure au royaume des mères.)

On ne s'efface pas de la lunule de leurs ongles. Ni de leur froissement modulé. Sans un grand tremblement de soi <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid, p. 9

Car les mères, comme espace de l'écriture, représentent alors l'espace de coïncidence de l'origine et de la mort, que l'écriture précisément rejoint mais assurément dans la défaite. L'exergue à *De singes et de mouches* rappelle le jugement de Georges Oppen : *a poem is not made of words*. Le « poème », chez Dupin, singe le signe : « lévitation de singe enfant / de signe pulvérisé » ; pouvoirs de l'allitération, des paronomases, des anagrammes nous l'avons dit (la mère : « elle est l'anagramme, et le fil »<sup>1</sup>), pur être du langage suggéré par le son ou la lettre ou qu'incarne l'objet voix, la pure voix sublime, effrayante et fascinante du chant inouï de la sirène (les mères : « ce sont des voix »<sup>2</sup>, « ce sont des voix naufragées »<sup>3</sup>). Elle a pour objet non l'identité des figures mais l'énigme même de la figuration, et son mystère.

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 16

<sup>2</sup> Ibid., p. 9

<sup>3</sup> Ibid., p. 39

Ainsi, l'écriture des *mères*, recueil tardif mais fondateur où se lit l'inscription fuyante du sujet<sup>1</sup>, passe par la désécriture des mères : vers la fin du recueil, « ce sont des voix naufragées », « désécrites, mères et voix ». Écrire, chez Dupin, c'est désécrire les mères et renverser leur triple empire : celui de l'écriture originaire (condition de l'écriture et *prégnance* originaire), conditionnant les deux autres, corps et voix.

- Le corps, sensible dans les anamorphoses de la langue qui passent ici au plus près des anagrammes et des agrégats de sons qui font et défont le corps ventru des mères, êtres matériels du langage sans réel dehors : « bonbonne de verre », « silo », « ventre extasié », « toi, le ventre énorme, extasié dont la soufflerie expulse un torrent de sable et la mort »<sup>2</sup> La mort n'étant que l'invasion du vide dans le ventre

---

<sup>1</sup> Voir *L'injonction silencieuse*, cahier Jacques DUPIN sous la direction de Dominique VIART, La Table ronde, Paris, 1995 et plus spécialement l'article de J-C Mathieu « Donner sa langue aux mères » sur lequel nous nous appuyons ici.

<sup>2</sup> DUPIN Jacques, *Les Mères*, *op. cit.*, p. 23

nourricier : « silo éventré. Mère aveugle. Violence de la coque vide »<sup>1</sup>

- La voix, sensible dans l'absence de l'article, qui rejette la mère hors temps et hors lieu : « Mère absente du dernier sommeil. Et du dernier soupir. Mère alpha, mère omega ».<sup>2</sup>

La fin du recueil présente ainsi la superposition d'un espace de négativité radical et hypnotique des mères, pur « hors » originaire et hostile, et de l'espace fascinant et tragique du soleil :

elles tombent      elles se dressent  
à chaque instant de ma vie  
  
- et c'est le commencement  
du monde  
le rouissage des nuits

le premier signe brûlé

la dernière lettre lue

d'où vient que nous sommes morts  
au bord de l'air - écrivant

écartant

le vide de l'aube

et les feuilles dévorées  
par les rats qui se retirent

d'un autre livre en souffrance

elles n'abrègent ils ne rongent  
que l'infini de ma vie

et l'espace du récit  
s'éclaire

la mémoire est emportée

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 18

<sup>2</sup> Ibid., p. 12

et même si le bât blesse  
même si la maille file

elles tournent dans le soleil

dans le soleil

au delà du non-sens      il y a  
la mélancolie soudain

la non-prière      la nonchalance  
l'infini moutonnement  
de la mer et des parfums

et le tirant de la voix  
et les sous-entendus qui traînent  
et le malentendu que  
tranche

le scintillement  
de la mort

à l'infini de ma vie...

### **En guise de conclusion...**

Qu'est-ce que le "hors" ? Au terme du parcours, l'hypothèse que nous a permis de formuler Foucault, tient-elle encore quant à « l'être du langage » qui, défini comme dehors, *serait* la littérature, ce qu'elle construit à chaque fois singulièrement et ce qu'elle vise (sujet et objet) ? Le "hors" est-il le sujet et l'objet de la littérature ?

Reprenons une dernière fois. Le "hors", nous avons pu le définir provisoirement comme le résultat d'une opération sur la totalité qui, excluant quelque chose une fois du dedans, et le mettant au dehors, constitue le dedans comme dedans et le dehors comme dehors.

En ce sens, comme la langue l'indique (préposition et substantif) le « hors » est double, il existe deux dehors : deux-hors. Comme préposition, il indique la mise en extériorité, le résultat négatif de cette opération étant son dehors (« hors de » quelque chose indique l'exclusion de ce quelque chose et décide donc de son dehors, substantif).

Mais employé comme substantif et afin de le différencier du dehors-substantif précédent, il indique un lieu propre qui doit être pensé pour lui-même.

C'est ce que j'ai essayé de mettre en lumière plus précisément dans la poétique de Dupin qui nous permet de distinguer le "hors", tout à la fois, de l'envers et de la marge. Ce premier sens définit un espace périphérique que rend bien l'idée d'un corps sans organes, en tant que ce corps appelle nécessairement des points de contacts. En dernière instance, cet hors-ci fonctionne comme métaphore de l'Autre. Artaud a bien raison de tenir ce dehors pour « infini »...

D'un autre côté, le "hors" ne désigne pas seulement les marges d'un tout et les limites de son dehors, lesquelles, pour être tout à fait lucide, on l'a esquissé, sont poreuses, mais aussi un espace originaire (qui ne relève pas à proprement parler des processus de refoulement mais bien plutôt de ses conditions) qui rend indistinct le dedans et le dehors. Et, s'il n'est pas moins « infini », les limites de cet hors-là sont elles indécidables

La poétique de Dupin, et d'une certaine manière, plus ambiguë assurément, celle de Bataille, nous apprend que l'autre sexe est toujours le dehors d'un dedans. Mais qu'il existe un troisième sexe, en position d'extériorité par rapport aux deux autres, et qui est un espace : les mères. La poétique du dehors nous apprend ainsi qu'il existe trois sexes : l'homme, la femme, et les mères.

Le dernier Lacan, on le sait, fit du « hors »-substantif, son cheval de bataille et son programme de recherche. Il appela le résultat auquel il arriva : les « formules de la sexuation ». Cherchant à établir les modes par lesquels le sujet humain se constitue comme Homme ou comme Femme au regard d'une fonction propositionnelle (la fameuse « fonction phallique »), il envisagea la non univocité du mot « tous » et de la notion de totalité<sup>1</sup>. Il distingua ainsi deux « tout ». Un limité et un illimité. On retrouve dans le tout limité, référé à l'inscription du sujet comme Homme, une définition minimale du « hors » (pour tout x, Fonction de x,

---

<sup>1</sup> Voir MILNER J-C., *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique*, Lagrasse, Verdier, 2003 sur lequel nous nous appuyons ici.

il existe un  $x$  tel que non  $Fx$  : pour tout  $x$ , fonction de  $x$ , il existe un  $x$  dehors pour lequel la fonction ne s'applique pas). Le « tout illimité » en revanche que nous avons retrouvé, me semble-t-il, à l'œuvre dans la poétique de l'espace des mères, nous pose ici un tout *autre* problème. En effet, ce tout illimité, référé par Lacan à l'inscription du sujet humain comme Femme, appelé donc « pastout » pour le distinguer du tout limité appelé tout simplement « tout », implique une logique qui rend impossible une quelconque distinction du dedans et du dehors. Lacan en donne la formule : il n'existe pas de  $x$  tel que non  $Fx$  : il n'existe pas de  $x$  pour lequel la fonction de  $x$  ne s'applique pas. Ce « tout » dessine un espace à proprement parler indistinct (il n'y a plus ni dedans ni dehors au premier sens du « hors ») puisque par définition il n'existe pas de suspens à la fonction. Le « hors » n'est plus la limite, c'est l'absence de borne d'un tout sans dehors. Ce tout illimité à partir duquel on doit déduire le « hors » dans ce sens second est dit par Lacan « tout d'hors univers », raison pour laquelle, précisément, « tout peut s'en dire »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> LACAN Jacques, *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 466

Invitant à reconsidérer à nouveaux frais le « tout », ou plutôt les « tous », les trois poétiques du dehors ici envisagées me semblent chacune à leur manière poser la question et nous permettent peut-être de construire un concept opératoire du « hors » : en distinguant, autant que faire se peut, le « hors » utopique et, dira-t-on, « schizophrénique » du « corps sans organe » chez Artaud, de l'excès impossible du « pastout », - tout illimité du réel et de la jouissance féminine - sur le tout limité du processus discursif chez Bataille ; et enfin, en définissant comme énigme l'espace propre des mères témoignant de l'inscription hors sens au fondement de tout sens possible du sujet chez Dupin.

# **Le rêve matérialiste, ou « Faire par la pensée ce que la matière fait parfois »<sup>1</sup>**

**Charles T. Wolfe**

---

<sup>1</sup> Je suppose connus les travaux de Dieckmann, Vartanian et May notamment présentés dans le numéro spécial des *Diderot Studies* (n° 17, 1973) sur le *Rêve de D'Alembert*, ainsi que ceux de Chouillet par exemple sur la rêverie dans le *Salon de 1767* (*Stanford French Review* 8:2-3 [1983]). Je suis également redevable aux travaux de Alain Gigandet sur Diderot et Lucrèce, et de Jean-Claude Bourdin sur la forme du *Rêve*. Je renvoie enfin aux travaux du groupe de recherches auquel j'appartiens sur le *Rêve* au sein du CERPHI, dirigé par Bourdin, Annie Ibrahim et Colas Duflo, travaux qui vont aboutir à la publication d'un « dictionnaire » ou une « encyclopédie » du *Rêve*.

C'est un état bien singulier que celui du rêve. Aucun philosophe que je connaisse n'a encore assigné la vraie différence de la veille et du rêve.<sup>1</sup>

Quand la philosophie se trouve dans une impasse dont la science ne peut pas la sortir, face à une limite ou un « dehors », il lui reste une botte secrète, une sortie cachée : le rêve. Pourtant, elle doit également se garder de ne pas fonder sa réflexion sur une rêverie, car elle tomberait alors dans la sphère du privé même, et n'aurait aucune force de conviction sur laquelle s'appuyer, quand elle chercherait à convaincre un interlocuteur : « Sais-tu, mon cher, qu'hier j'ai rêvé d'un esclave capable de résoudre les plus vieux problèmes de la géométrie ? ». Quand des idées rationnelles existent mais qu'on ne peut pas les rattacher à un système

---

<sup>1</sup> DIDEROT, « Promenade Vernet », *Salon de 1767, Œuvres complètes*, DPV, vol. XVI, 230.

déjà existant, il est également possible d'inventer un rêve qui les exprimera — à ne pas confondre avec un « songe », qui n'est qu'un artifice littéraire pur et n'a pas le sens justement matériel de « délirer ».<sup>1</sup>

Ce que j'appelle ici « rêve matérialiste » est tout le contraire des « songes » ou « rêveries » philosophiques ; ceux-ci sont soit des artifices visant à présenter un ensemble d'idées déterminées – les mythes dans la *République* de Platon, ou justement le *Songe de Platon* de Voltaire – soit des prolongations de l'« espace » conceptuel du moi, chez Descartes ou Rousseau. Je pense que c'est dans ce sens qu'il faut interpréter la phrase assez mystérieuse de l'article « REVE »<sup>2</sup> qu'on considère comme étant pour l'essentiel de Diderot (on le trouve dans l'édition DPV de ses *Œuvres complètes*) : « L'histoire des rêves est encore assez peu connue, elle est cependant importante, non-seulement en médecine, mais en métaphysique, à cause

---

<sup>1</sup> L'expression « songe » est plus ancienne, datant au moins du XII<sup>e</sup> siècle ; pendant longtemps « songer » est associé à « penser » alors que « rêver » est associé à « délirer ». Voir V.C. Petrovich, *Connaissance et Rêve(rie) dans le discours des Lumières*, New York, Peter Lang, 1996, p. 6.

<sup>2</sup> « REVE, s. m. (*Métaphysique*) : songe qu'on fait en dormant. Voyez SONGE » (*Enc. XIV*, 228).

*des objections des idéalistes* » ; que signifie cet « à cause des objections des idéalistes » ? Lisons la suite : « nous avons en rêvant un sentiment interne de nous-mêmes, & en même-tems un assez grand délire pour voir plusieurs choses hors de nous ; nous agissons nous-mêmes voulant ou ne voulant pas ; & enfin tous les objets des rêves sont visiblement des jeux de l'imagination ». Autrement dit, la métaphysique matérialiste a besoin du concept de rêve pour pouvoir y assimiler le « sens interne » ou « l'intentionnalité » des idéalistes. L'article, très bref, conclut avec une définition tout à fait sensualiste, qu'on retrouvera dans l'article bien plus long du médecin suisse Samuel Formey intitulé « SONGE » (auquel je reviendra plus loin<sup>1</sup>) : « Les choses qui nous ont le plus frappé durant le jour, apparoissent à notre âme lorsqu'elle est en repos ; [...] la cause des rêves est donc toute impression quelconque, forte, fréquente & dominante ».

Tout métaphysique qu'il est, un rêve est plus dangereux qu'un songe (seul le premier est considéré par

---

<sup>1</sup> Formey est également l'auteur d'un *Essai sur le sommeil* que l'on trouve dans le tome II de ses *Mélanges philosophiques* (Leyde, chez E. Luzac, 1754).

l'*Encyclopédie* comme appartenant à la métaphysique) : plus matériel, plus charnel, plus terrien en ce qu'il est plus proche du délire et donc d'une causalité psychique réelle. Ce rêve inventé est alors un rêve philosophique, qui partage avec le rêve vécu la fonction de rendre pensable l'impensable, ou, pour le dire autrement, de donner une expression, une matérialité, à des idées qui seraient restées entièrement théoriques et abstraites si elles avaient été exprimées dans un « traité », un « précis », une « ontologie » ...

Dans la pensée matérialiste, il existe quelques petits rêves, tel celui de Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde*, qui s'apparente plutôt à ce que je nommais « songe », et un grand rêve : le dialogue en trois parties ou « triptyque » de Diderot nommé *Rêve de D'Alembert*<sup>1</sup>, jamais publié de son vivant – ce qui montre, en passant, qu'il n'emploie pas la forme polyphonique du rêve pour « dissimuler » des idées, comme on l'a parfois dit. L'idée contenue dans ce texte qui ne peut pas être exprimée tant qu'elle n'a pas pris la

---

<sup>1</sup> Je cite le *Rêve de D'Alembert* dans l'édition Versini (*Œuvres philosophiques*, Laffont, coll. « Bouquins »), indiquée 'V' suivi du numéro de la page.

« consistance » du rêve est celle de la *sensibilité universelle de la matière*, c'est-à-dire d'une *inhérence* dans la matière de la sensibilité. Soit, d'après l'expérience de pensée fondatrice du *Rêve*, le marbre de la statue peut devenir terre, puis chair : « par une suite d'opérations purement mécaniques, je réduirais le premier génie de la terre à une masse de chair inorganisée » (cf. V 614) ; mais D'Alembert éveillé n'en accepte pas pour autant que « la pierre sent ». La solution est alors de retrouver un état de la conscience plus primitif, non pas parce qu'il est plus simple, brut, facilement influençable, mais à cause de son « animisme résiduel » (pour modifier une formule de Aram Vartanian). La plénitude du rêve eu égard aux limitations spatio-temporelles du monde éveillé, sa dimension onirique, remplace sa dimension prémonitoire<sup>1</sup> ; celle-ci disparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme on le voit avec les cas de la comète ou du monstre, qui de « merveille » ou « prodige » deviendra « anomalie ». Cette plénitude, cette matérialité différencie le rêve du songe ou de la supposition théorique

---

<sup>1</sup> Diderot écarte la fonction prémonitoire du rêve dans *Les bijoux indiscrets*, ch. « Les songes », DPV III, 182.

pure (Bordeu : « Toute abstraction n'est qu'un signe vide d'idée », V 667). De plus, on peut considérer que l'état de rêve, dans lequel les fonctions polarisantes de l'état de veille sont éteintes (concentration, focalisation, etc.), est le microcosme qui correspond, au niveau macrocosmique, à cette sensibilité universelle, qui devient ici la réceptivité pure – la rêverie en tant qu'abandon des frontières du moi.

Le rêve, c'est donc du concret. Chaque fois que Diderot en invente un (d'abord ceux de Mangogul et Mirzoza dans *Les Bijoux indiscrets*, aux chapitres XXXII et XL, vingt ans avant le *Rêve de D'Alembert*), il le fait afin de construire une situation dans laquelle le « temple des systématiciens », au « royaume des hypothèses », sera détruit, ici par le jeune géant Expérience, qui rappelle la figure de Bébé Cadum dans *La liberté ou l'amour* de Robert Desnos. Cependant, cette destruction a bien lieu dans le rêve, mais elle produit sa fin. Ce premier rêve de Diderot n'est pas un opérateur du « plus » de réalité, à la différence du fonctionnement « fictif » du rêve proprement matérialiste, qui permet de libérer un personnage des contraintes (physiques, perceptuelles) du monde réel, du

monde dans lequel nous vivons, afin d'exprimer les « suppositions » de la philosophie spéculative. Car, ne l'oublions pas, le rêve matérialiste doit faire progresser la philosophie, en tant qu'elle est à la recherche d'ordres multiples, de liaisons, de symétries au-delà de l'ordre du visible ; ainsi, face à l'*invisibilité* de l'ordre interne du vivant, elle doit « rêver » les molécules, les polypes, les générations spontanées, l'épigenèse ... Ce rôle expérimental du rêve le rapproche de l'activité de l'« interprète de la nature », et Diderot associe lui-même les conjectures de l'interprète aux « rêves d'un malade », à la divination — à vrai dire, le rapprochement est entre le flux d'idées dans une conversation à plusieurs voix, et les rêves : « les rêves d'un malade en délire ne sont pas plus hétéroclites [mais cependant] il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou », écrit-il à Sophie Volland.<sup>1</sup> Dans le rêve matérialiste, on ne vérifie et on ne falsifie pas des propositions, mais on accumule des faits, toujours plus de faits !

---

<sup>1</sup> Lettre du 20 octobre 1760, *Correspondance*, éd. de Minuit, vol. 3, p. 173.

Le rêve n'est pas la science même ; si nous avions accès aux fondements réels de la nature, à « ce qui se passe » en elle, nous n'aurions pas besoin d'analogies, de conjectures, de suppositions : de rêves. Mais inversement, toute théorie de la nature est fondée sur une analogie (comme par exemple l'analogie de la machine ; Descartes parlant du corps est bien obligé d'admettre qu'au mieux « on peut fort bien comparer les nerfs de la machine que je vous décris aux tuyaux des machines »<sup>1</sup>). Au final, l'interprète de la nature est quand même censé contribuer à la « théorie *une* » sur la « machine » de l'univers « *qui est une* », comme dit Diderot ; « la découverte de cette théorie est d'autant plus éloignée que la machine est plus compliquée »<sup>2</sup>. Nos intellects ne sont pas capables de dépasser leurs limites psychologiques et spatio-temporelles. « Si nous possédions le recueil complet des phénomènes, il n'y aurait plus qu'une cause ou supposition » (*ibid.*). Mais nous ne possédons pas ce « recueil » ; nous n'avons pas accès aux causes premières, seulement à la multiplicité des

<sup>1</sup> DESCARTES, *L'Homme*, AT XI, 130 ; c'est moi qui souligne.

<sup>2</sup> DIDEROT, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, II, § 97.

effets. Ce que Diderot appelle dans le même texte « suppléer au silence » de la nature, c'est donc nécessairement supposer et produire des conjectures, c'est rêver. Le « grand tout » de la nature comporte des blancs que l'histoire naturelle n'a pas rempli, elle inventera en conséquence des « cabinets d'histoire naturelle ».

Ces « suppositions » plus ou moins scientifiques (métascientifiques ?) lui permettent d'anticiper sur des découvertes non encore réalisées ; mais aussi, et il faut bien le voir car c'est plus subtil, la dimension « cosmique » du rêve - qui est aussi la *rêverie* par laquelle je quitte mon corps et vagabonde à travers l'espace, comme le décrit Mlle de Lespinasse (V 648) – correspond pleinement à une philosophie matérialiste qui a montré que l'individu, l'unité du moi, était déjà une fiction : le rêve matérialiste n'est pas un songe cartésien ou une rêverie rousseauiste car il *ne part pas du moi*. Si je suis une infinité de parcelles de matière vivante, et que tout l'univers vit, je suis aussi tout l'univers : de même que la statue de marbre était déjà potentiellement de la terre, donc une plante, donc un animal, donc moi-même (pensez au nombre de gènes que

nous avons en commun, non seulement avec les singes et les mammifères inférieurs, mais avec le ver de terre et ... la levure), eh bien, « depuis l'éléphant jusqu'au puceron, depuis le puceron jusqu'à la molécule sensible et vivante, l'origine de tout, pas un point dans la nature entière qui ne souffre ou qui ne jouisse ». Cela conduit à un paralogisme : je ne *peux pas* sentir tout l'univers ! On voit là une faiblesse potentielle de l'argument qui fonderait le matérialisme sur le rêve : au contraire, le fait même qu'on puisse rêver de choses inconnues, de sensations inédites, et donc de « matières » inexistantes, devrait suffire à prouver que tout n'est pas matériel !<sup>1</sup> — Chez Diderot, la solution tiendra à la distinction entre la « contiguïté » purement spatiale et la « continuité » proprement organique : entre moi et Jupiter, il n'y a que de la contiguïté, alors qu'entre moi et le bout de mes doigts il y a de la 'chair' continue.

Quand un philosophe matérialiste écrit un *Rêve*, il ne s'agit donc pas seulement d'un savant artifice permettant à l'auteur de cacher son point de vue, ou de le faire

---

<sup>1</sup> C'est le raisonnement du *Précis des arguments contre les matérialistes* d'Isaac de Pinto (La Haye, P.-F. Gosse, 1775), p. 101.

progresser de manière dialogique par des influences respectives de personnage sur personnage ; sa pensée n'étant qu'un mode de la matière sensible, du grand tout, le point de vue de l'auteur-sujet ne peut être autre que « polypeux », pour reprendre la formule de Jacques Proust – je rappelle le passage célèbre des lettres à Falconet auquel il fait allusion : « L'argument du philosophe n'est qu'un squelette, celui de l'orateur est un animal vivant, c'est une espèce de polype. Divisez-le et il en naîtra une quantité d'autres animaux. C'est un hydre à cent têtes. Coupez une de ces têtes, les autres continueront à s'agiter, de vivre, de menacer. L'animal terrible sera blessé, mais il ne sera pas mort »<sup>1</sup>.

Le rêve matérialiste cherche à « faire par la pensée ce que nature fait quelquefois » (V 643)<sup>2</sup> ; et son contenu n'est donc pas un matérialisme préconstitué « habillé » en rêve, pas plus qu'il n'est assimilable à un méta-discours qui permettrait de « supposer » des confirmations naturalistes non encore données – une pensée « poétique » qui serait

---

<sup>1</sup> DIDEROT, lettre XV à Falconet, septembre 1766, *Œuvres*, DPV, XV, 145.

<sup>2</sup> Dans le texte, Bordeu l'affirme sur le mode impératif : « Faites ».

soi-disant plus « profonde » qu'une pensée scientifique. Simplement, les mécanismes du rêve permettent d'aller *plus loin* : voyez le moment crucial quand Bordeu, perplexe face à tant d'intertextualité dès le démarrage du second dialogue, demande à Mlle de Lespinasse « Est-ce vous qui parlez ? », et qu'elle répond : « Non. *C'est le rêveur* » (V 625). Dans le même sens, il est remarquable que lorsqu'un personnage de Diderot rencontre une difficulté conceptuelle majeure, il aime bien clore en disant : Bonsoir,<sup>1</sup> non seulement ici dans le *Rêve* mais également dans l'*Entretien d'un père avec ses enfants*, ou dans la « promenade Vernet » (« Bonsoir mon ami », et, quelques pages plus loin : « Adieu mon ami. Bonsoir et bonne nuit »<sup>2</sup>). Simplement, comme le sait tout lecteur du *Rêve*, ici le « bonsoir » mène à un nouveau niveau de la réflexion. La parole est inséparable de la matière organique. Quand, à la fin du premier dialogue, c'est-à-dire l'entretien, D'Alembert dit « Adieu mon ami, bonsoir et bonne nuit »,

---

<sup>1</sup> MORTIER R., « Rhétorique et discours scientifique dans le *Rêve de D'Alembert* » [1976], in *Le cœur et la raison*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 241.

<sup>2</sup> DIDEROT, *Salon de 1767*, DPV XVII, 230, 237.

le personnage Diderot répond : « vous plaisantez, mais vous rêverez sur votre oreiller de cet entretien » (V 621). Autrement dit, ce dont je n'ai pas pu vous convaincre durant notre dialogue philosophique traditionnel, vous allez finir par y croire grâce à la ... matérialité du rêve.

Enfin, le rêve matérialiste n'est pas une contradiction interne, comme on le pense parfois : n'entend-on pas parfois que dans un matérialisme où tout ce qui est, est réel, il ne peut pas y avoir de notion d'*artifice*, donc du faux, donc du rêve, sauf au sens faible où on peut « mesurer » le pouls, la température ou les mouvements visuels d'un sujet et dire : à l'heure H<sub>1</sub> il s'est mis à rêver ? Ce sens « faible », que l'on retrouve dans l'approche contemporaine du rêve, neurophysiologique, « repéré trop schématiquement par la sécrétion bio-électrique du sommeil paradoxal »<sup>1</sup>, est déjà présent à l'époque de Diderot, comme l'a montré Michel Porret<sup>2</sup>, chez Formey dans l'article « SONGE » de l'*Encyclopédie*. Pour Formey, le rêve est toujours lié à une

---

<sup>1</sup> CYRULNIK B., in D. Lecourt, dir., *La pensée est-elle un produit de la sélection naturelle?*, PUF, 1996, p. 32.

<sup>2</sup> conférence inédite au X<sup>e</sup> Congrès International des Lumières, Dublin, juillet 1999.

*sensation*, et on devrait pouvoir recomposer le rêve à partir d'un complexe de sensations, en faisant l'inventaire des sensations qui affectent le dormeur. L'approche matérialiste du rêve ici – qui n'est donc pas le rêve matérialiste - marie le mécanisme cartésien (solides, fluides) à une prise en compte de l'individualité de la personne ; elle met ensemble un premier niveau qui serait celui d'un appareillage mécanique, et un deuxième niveau qui serait celui du contenu biographique. L'attitude matérialiste contemporaine dira que lorsqu'on crée, la veille, des événements émotionnants pour un animal, on augmente son sommeil paradoxal de 20-30 % dans la nuit suivante.<sup>1</sup>

Nous avons alors deux grandes questions : la nature du rêve particulier formulé par Diderot ainsi que de sa *forme*, étant donné qu'il s'agit d'un artéfact *matérialiste* (c'est-à-

---

<sup>1</sup> CYRULNIK B., *op. cit.* Un autre point de vue « réductionniste » consiste à se demander, non plus comment donner une explication neurophysiologique des états oniriques, mais si ceux-ci constituent des « expériences » au même titre que l'expérience consciente. C'est ce qu'affirme Dennett dans « Are dreams experiences ? », *Philosophical Review* 85:2 (April 1976), en réaction à Norman Malcolm, qui dans *Dreaming* (Londres, Routledge Kegan Paul, 1959), avait élaboré une théorie radicalement externaliste des rêves, d'inspiration wittgensteinienne, pour dire qu'ils ne sont rien d'autre que des récits inventés une fois qu'on s'est réveillé (position qu'on retrouve aujourd'hui – dans un cadre différent et fort intéressant – chez Tobie Nathan).

dire toute la dimension que j'ai cherché à souligner par l'expression de « rêve matérialiste » : une forme *irréductiblement liée au cadre matérialiste dont elle est issue*) ; et la question plus vaste que nous pouvons apercevoir en quelque sorte à *travers* la première : comment le matérialisme peut-il penser l'artifice ?

— La forme du *Rêve de D'Alembert*. D'abord, je dois citer une remarque très précise de Michel Delon, qui s'intéresse quant à lui à la notion de métaphore :

La métaphore [...] s'articule doublement sur le projet matérialiste. L'effort pour constituer une philosophie matérialiste passe par le recensement de divers savoirs scientifiques (entre autres, celui qui est élaboré dans les *Éléments de physiologie*) et la réflexion épistémologique, mais cherche à aller au-delà de ce front des connaissances par l'intermédiaire de la fiction. Cette fiction utilise les voies de l'expérience imaginaire ou de la métaphore. Comme, par ailleurs, l'objectif d'une telle recherche est de mettre en évidence la continuité qui fait passer de la matière à la sensibilité, puis de la sensibilité à la pensée [...] et

fonde ainsi le monisme, la métaphore qui établit des analogies, rapproche des champs distincts, devient une figure privilégiée. Elle appartient à la démarche matérialiste qui tendrait, en un second temps, à la réduire scientifiquement à une simple métonymie.<sup>1</sup>

Par l'invention métaphorique on fonde le monisme matérialiste. Cela peut surprendre, mais souvenons-nous de la remarque du personnage Diderot à D'Alembert : « vous rêverez sur votre oreiller de cet entretien », c'est-à-dire que l'auteur Diderot inscrit toute expression, philosophique autant que littéraire, dans une substance unique qui serait la matière vivante (et cette substance, les sujets « limités » que nous sommes la connaissent mieux en rêve que par la raison consciente ; le *Rêve de D'Alembert* met en scène la possibilité que la matière puisse penser, à la fois par le refus d'une séparation ferme entre sentir et penser, mais aussi, aussi par la capacité qu'a l'imagination, par la rêverie, c'est-à-dire un process indissociable de divagation-

---

<sup>1</sup> DELON M., « La métaphore comme expérience dans le *Rêve de D'Alembert* », in A. Becq et al., dir., *Aspects du discours matérialiste en France autour de 1770* (Caen, Université de Caen / Paris, J. Touzot, 1981), p. 290.

spéculation-supposition, de s'étendre à l'univers entier — donc à la matière elle-même).<sup>1</sup>

Mais il faut bien voir le « second temps » dont parle Delon : une fois existant, le matérialisme tendrait à vouloir nier le rêve en tant que fiction. Le problème s'est déjà posé une fois dans l'histoire de la philosophie, et même dans l'histoire du matérialisme, avec le *De rerum natura* de Lucrèce, comme l'a montré Alain Gigandet.<sup>2</sup> Pas seulement parce que c'est un poème (Nietzsche aussi a innové sur le plan formel en philosophie), mais parce qu'il cherche à exprimer la vérité d'une philosophie, l'épicurisme, qui s'inscrit dans la lignée réductionniste de l'atomisme ancien, pour lequel les formes esthétiques n'avaient guère de sens. C'est précisément le problème qu'on associe souvent à Diderot : comment concevoir l'artifice dans une pensée matérialiste ?

— En effet, le matérialisme, considéré comme système où tout est réel et actuel, ne pourrait pas concevoir le

---

<sup>1</sup> C'est l'explication « matérialiste » de l'aspect stylistique selon lequel Diderot ne convainc pas : il *montre* (je dois cet aperçu à Arnaud Rykner).

<sup>2</sup> Voir son excellente analyse de Lucrèce intitulée « Matérialisme et poésie », in BOURDIN J.-Cl., dir., *Les matérialismes philosophiques*, Paris, Éd. Kimé, 1997.

possible ni même le faux, au sens fort. La nature amène avec le temps tout ce qui est possible, dit Diderot ; les espèces existantes sont celles qui n'ont pas été exterminées. Dans un univers entièrement actuel, il ne peut pas y avoir d'« erreur » (une erreur n'est qu'un mode déficient du réel, elle n'a pas d'existence propre), ni de modalité, au sens où la logique modale étudie des propriétés *possibles* et non actuelles : « modal properties are not part of the materialist's furniture of the world »<sup>1</sup>. (Inversement, comme l'univers de Diderot est également un univers de « vicissitude » qui nie radicalement l'essence, on a également pu dire que *tout* chez Diderot est modalité et contingence.<sup>2</sup>) Et l'artifice ? La notion d'artifice sous-entend une distinction entre le vrai et le faux, ou le naturel et l'artificiel, qui ne semble pas permise au matérialisme, pour deux raisons, qui viennent en partie d'être indiquées : d'abord sa dimension « productiviste » : tout ce qui existe

---

<sup>1</sup> PUTNAM H., « Why There isn't a Ready-Made World », in *Realism and Reason : Philosophical Papers 3*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 ; repris in P. Moser & J.D. Trout, eds., *Contemporary Materialism*, Londres, Routledge, 1995, p. 237.

<sup>2</sup> PROUST J., « Diderot et la philosophie du polype », *Revue des sciences humaines* vol. 14 n° 182 (avril-juin 1981), notamment pp. 22-24.

est réel et dans ce sens « vrai » (difficile dans ce cadre de donner un statut particulier à la fiction : l'*Illiade*, dira d'Holbach<sup>1</sup>, n'est que le résultat d'un « assemblage » fortuit de molécules, de « dés pipés par la nature »), ensuite son refus de critères normatifs extra-territoriaux, c'est-à-dire appartenant à une sphère qui ne serait pas celle de la nature elle-même : si un être existe, nous n'avons pas de critères avec lesquels l'évaluer autre que l'existence.

Mais si la nature de Diderot est aussi celle des cabinets d'histoire naturelle, nature monstrueuse et rêvée — malgré la continuité causale globale — alors nous ne sommes plus dans un univers naturaliste au sens normatif, justement (l'attitude lucrétienne classique consistant à évaluer tous les phénomènes du point de vue de la nature, pour ensuite les *réduire* et *éliminer* ce qui n'y est pas réductible, comme par exemple la superstition), puisqu'on reconnaît que le monde tel que nous le percevons n'est qu'un « masque »<sup>2</sup>. Au contraire, ce matérialisme « moderne » (je pense à l'expression polémique mais surtout programmatique de

---

<sup>1</sup> *Système de la Nature*, II, v, note 41.

<sup>2</sup> DIDEROT, *Éléments de physiologie*, DPV, XVII, 296.

« spinosistes modernes » employée dans l'article « SPINOSISTE »<sup>1</sup>) accepte la dimension « poïétique » de l'être humain, qui transforme le monde autour de lui. Une fois cette dimension reconnue, la différence entre la nature et l'artifice disparaît. Un livre, un désir ou un mensonge sont tout aussi réels qu'une molécule ou un volcan – surtout quand ils sont pensés comme modes de la matière universellement vivante et sentante (donc pensante).

Nulle réduction d'un état mental à une normalité biochimique ou plus précisément neurochimique, dans le grand rêve matérialiste ; au contraire, tout ce qui est « fou » et « excessif » est la condition même de la progression d'un expérimentalisme, qui ne se passe pas de l'imagination. Faisant par la pensée ce que la matière fait parfois, le rêve matérialiste est une démultiplication des points de vue par laquelle la pensée s'étend aux dimensions de l'univers (« Dans Jupiter ou dans Saturne des polypes humains » V 630), vision qui réaffirme la sensibilité universelle de la matière (« Qui sait ce qu'est l'être pensant et sentant en

Saturne ? », V 635), au lieu d'en revenir au monologue d'un philosophe, éveillé ou somnolent.

---

<sup>1</sup> *Enc. XV, 477a.*

# **Hors la lettre**

**Christopher Lucken**

*à Tiphaine Samoyault*

Un *Art de lire*. Tel est le titre donné à la traduction française du *Didascalicon*, traité composé vers 1127 par Hugues de Saint-Victor, chanoine de l'abbaye de Saint-Victor mort en 1141<sup>1</sup>. Il n'y est pas question du plaisir de lire. La lecture n'y est pas considérée comme un divertissement ou comme un moyen d'évasion, mais comme une forme d'enseignement devant produire un savoir. C'est un exercice didactique qui suppose l'emploi de procédures « techniques » particulières, ce qui justifie du même coup qu'on puisse la considérer comme un « art ». Hugues de Saint-Victor attribue même à la lecture un rôle primordial dans la formation de l'esprit à laquelle doit aspirer toute personne qui s'engage dans des études, études qui doivent lui permettre d'acquérir à la fois des connaissances de type scientifique et une sagesse.

Cet *Art de lire* est composé de deux parties qui comprennent chacune trois livres : la première partie est

---

<sup>1</sup> DE SAINT-VICTOR Hugues, *L'Art de lire. Didascalicon*, trad. M. Lemoine, Paris, Cerf, 1991.

consacrée aux sciences profanes ; la seconde aux Ecritures saintes. Le premier livre porte sur l'origine du savoir et de la philosophie (alors considérée comme la discipline spécifique à tout savoir). Le deuxième décrit les différentes connaissances que l'on peut acquérir (principalement les sept arts « libéraux » et les arts dits « mécaniques »). Le troisième livre expose pour commencer l'ordre et la manière de les étudier. Mais il ne s'en tient pas là : il prescrit aussi une discipline de vie à laquelle doit s'attacher la pratique de la lecture. Cette discipline de vie s'appuie sur une série de recommandations avancées par un célèbre contemporain d'Hugues de Saint-Victor, saint Bernard de Clairvaux, et portant sur les conditions que doit respecter toute instruction : « Un esprit humble, de l'application dans la recherche, une vie tranquille, une investigation silencieuse, la pauvreté, une terre étrangère, voilà ce qui, normalement, rend accessible au grand nombre le domaine obscur des études »<sup>1</sup>. Hugues de Saint-Victor consacre alors à chacune de ces différentes règles un chapitre. Aussi le dernier chapitre de ce troisième livre – et le dernier de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 144.

première partie du *Didascalicon* – a-t-il pour objet la dernière de ces règles. Il a pour titre *L'exil*<sup>1</sup> :

Pour finir, une terre étrangère est proposée ; elle aussi peut être un exercice pour l'homme. Tout monde est un exil pour ceux qui philosophent, puisque, comme l'a dit le poète [Ovide dans ses *Epistulae ex Ponto*] :

Quelle douceur nous lie à la terre natale,  
Et ne nous permet pas l'oubli ? Je ne le sais.

Le grand principe de la vertu, c'est que l'âme apprenne par un exercice progressif à se passer des choses visibles et transitoires, pour pouvoir ensuite s'en détacher complètement. C'est encore un voluptueux, celui pour qui la patrie est douce. C'est déjà un courageux, celui pour qui tout sol est une patrie. Mais il est parfait, celui pour qui le monde entier est un exil. Le premier a fixé son amour sur le monde, le second l'a éparpillé, le troisième l'a éteint.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 154-55.

Cette ultime règle de vie à laquelle doit s'astreindre tout lecteur désigne le véritable *lieu* qui est le sien, comme lecteur mais aussi comme être humain. Toute lecture authentique implique ici un exil ou, plus précisément, la prise de conscience par celui qui s'engage dans cette voie qu'il habite en terre étrangère. Pour lire vraiment, le lecteur doit accepter tout d'abord de quitter sa patrie. Il ne saurait acquérir en effet les connaissances que lui transmettent les livres s'il se contente de rester au sein du domaine familial hérité de ses parents, soit dans l'espace intellectuel et culturel auquel il est habitué et dont il connaît parfaitement la nature : il lui faut au contraire commencer par abandonner le pays qui lui a donné son identité spécifique, par s'arracher à lui pour aller dans un ailleurs où il n'a aucune racine.

Cependant, l'exil ne consiste pas seulement à être séparé de sa terre natale, comme c'est le cas pour Ovide. La patrie que l'on quitte quand on se met à lire n'est pas la véritable patrie. Celle-ci n'est pas la terre où l'on est venu au monde et que l'on continue à habiter en regrettant sa

douceur et en en conservant le souvenir par l'écriture ou la lecture de quelque poème élégiaque. Le pays natal s'avère lui aussi une terre étrangère alors même qu'on y réside. L'univers tout entier ne saurait être finalement autre chose qu'un lieu d'exil : c'est ainsi, selon Hugues de Saint-Victor, que tout *philosophe* à la recherche du savoir et de la sagesse doit considérer le monde. De même, affirme saint Augustin, celui qui sera reçu dans la Cité de Dieu est né « étranger dans ce siècle » et y habitera « comme à l'étranger jusqu'à ce qu'arrive le temps de son règne »<sup>1</sup>. L'homme ne serait jamais sur cette terre qu'un *peregrinus*, un étranger et un pèlerin tout à la fois, condamné à marcher en direction de la maison que Dieu lui a fixée dans l'autre monde, obligé par conséquent d'avancer à travers l'espace et le temps sans jamais pouvoir atteindre sa véritable et ultime demeure, celle – la seule – où il lui sera loisible de s'arrêter pour s'y reposer définitivement.

Cette terre étrangère où l'homme séjourne mais à laquelle il ne doit pas s'attacher désigne en quelque sorte

---

<sup>1</sup> SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, XV, I, 2, trad. G. Combès, Paris, DDB, 1960, pp. 37-39.

tout emplacement ou toute situation qui le maintiennent dans l'ignorance de Dieu et de son lieu propre. Aussi, « de même que le peuple de Dieu était en exil à Babylone et que Jérusalem est sa véritable patrie, de même l'ignorance est l'exil de l'homme intérieur et sa patrie la sagesse », comme l'affirme Honorius Augustudunensis dans son traité sur les arts libéraux, contemporain de l'ouvrage d'Hugues de Saint-Victor, intitulé *De animae exilio et patriae* (*De l'exil de l'âme et de sa patrie*), titre qui en résume parfaitement le programme. Par conséquent, précise-t-il, « le chemin qui mène de l'exil à la patrie, c'est le savoir »<sup>1</sup>.

Si le savoir doit former un chemin, encore faut-il pouvoir en repérer la trace. C'est à quoi doivent servir le langage et, plus particulièrement, la littérature au sens premier du terme, c'est-à-dire la langue une fois traduite sous forme de lettres. Pour emprunter le chemin du savoir, il faut donc apprendre à lire. La lecture se conçoit du même coup comme un déplacement analogue à celui qu'effectue

---

<sup>1</sup> « Sicut populo Dei exilium erat in Babylonia, Jerusalem vero patria, sic interioris hominis exilium est ignorantia, patria autem sapientia. [...] De hoc exilio ad patriam via est scientia » (Honorius Augustudunensis, *De animae exilio et patriae*, I, *Patrologie Latine*, 172, col. 1243 – traduction mienne).

le pèlerin qui prend la route afin d'atteindre quelque lieu saint. *Litterae autem dictae quasi legiterae*, affirme d'ailleurs Isidore de Séville dans ses *Etymologies* (composées au début du VII<sup>e</sup> siècle) : le mot latin qui désigne les « lettres » (*litterae*) proviendrait pour ainsi dire de *legiterae* (mot-valise que crée Isidore par la combinaison du verbe *lego* – qui signifie recueillir ou parcourir, et d'où provient *lectio*, la lecture – et du nom *iter*, le chemin), *quod iter legentibus praestent, vel quod in legendo iterentur*, « parce qu'un chemin s'offre à ceux qui lisent ou parce qu'ils cheminent en lisant »<sup>1</sup>. Lire consisterait donc à parcourir selon un mouvement ordonné un tracé composé d'une succession de lettres. C'est un « exercice progressif » qui doit permettre au lecteur de rompre avec la terre d'exil où il se trouve au moment d'entamer sa lecture dans l'espoir, peut-être, de rejoindre au terme de ce processus sa véritable patrie : soit de passer de l'ignorance au savoir, des textes profanes aux Ecritures saintes, des « choses visibles et transitoires » aux vérités invisibles d'une réalité

---

<sup>1</sup> DE SEVILLE Isidore, *Etymologie*, I, 3, 3, éd. J. Oroz Reta et M.-A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, t. I, p. 278.

immuable, de la terre au ciel ou du monde des hommes à la Cité de Dieu. Mais aucune lettre, ici, pas même la dernière, ne peut en traduire l'avènement de façon définitive : on ne saurait confondre le lieu auquel on tend avec la voie qui permet d'y accéder. De même, si le savoir s'apparente à un chemin, son objet ne saurait s'y réduire. Il demeure à jamais hors de tout langage comme de toute écriture.

Cet itinéraire littéraire procède principalement selon deux axes. Il y a d'une part un axe métonymique, constitué par le déroulement des lettres. Celle-ci engage la lecture dans un processus temporel structuré par la logique même du langage : que le sens de cette activité soit déterminé par le mouvement de la narration ou par la seule disposition textuelle d'une œuvre composée d'éléments singuliers qui ne possèdent aucune continuité interne, le lecteur parcourt un chemin qui possède un point de départ (généralement le début du texte) et un point d'arrivée (le plus souvent sa fin) : par exemple, de la *Genèse* à l'*Apocalypse*. Il y a d'autre part un axe métaphorique, fondé sur la signification ou l'interprétation des mots du texte. Celle-ci implique un processus de compréhension : cette fois, le lecteur passe

non pas d'une lettre à l'autre, mais de la lettre au sens (soit du signifiant au signifié), comme s'il opérait un dévoilement, une révélation, qui lui permet d'aller d'un versant extérieur qui s'adresse aux sens vers un versant intérieur impliquant l'exercice de la raison. Bien entendu, ces deux axes sont étroitement liés l'un à l'autre : la fin est présente à l'intérieur de chaque mot et ne ferait que manifester ce qui est en germe depuis le début. Ils peuvent même se rejoindre : la signification ultime s'impose le plus souvent une fois que l'on est arrivé au terme de la lecture.

Atteindre la fin et/ou le sens du texte, tel serait l'objectif de toute lecture. Le lecteur commence par être en dehors du texte : il en est tout d'abord exclu, comme s'il était en exil de ce vers quoi les lettres vont le porter. Il procède alors de l'avant, jusqu'à ce qu'il atteigne aussi bien le terme de son parcours que le sens qui gît au cœur du texte : à la fois dedans et dehors, soit dans le dehors du dedans. Tel serait le scénario de la lecture impliqué par Hugues de Saint-Victor et par toute la tradition chrétienne

de la *lectio divina*<sup>1</sup>. On peut en comparer le mouvement à celui qu'effectue le fidèle lorsqu'il pénètre dans une église. Tous cependant ne sont pas prêts d'imiter l'ânesse sur laquelle est monté le Christ pour entrer dans Jérusalem. Certains préféreront conserver leur liberté et rester en dehors, en dehors de tout dedans : ce sera le cas des ânes sauvages.

### **Le jugement de la porte**

Amiens : la cathédrale. A l'instar d'autres cathédrales gothiques comme Chartres et Paris, se tient au trumeau du portail central de la façade occidentale la statue du Sauveur (appelée le *Beau Dieu*). Au dessus de lui, au tympan, est représentée la scène eschatologique du *Jugement dernier* qui attend les hommes à la fin des temps, lorsque les réprouvés seront précipités aux Enfers et les élus, reçus au sein de la Jérusalem céleste. La main droite levée en signe

---

<sup>1</sup> Voir notamment LECLERCQ J. , *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, Paris, Cerf, 1957.

de bénédiction, le Christ accueille le visiteur qui s'apprête à franchir le seuil de la maison de Dieu. Sous ses pieds, se trouvent quatre animaux diaboliques, dont le serpent *aspic* qui plaque son oreille contre le sol pour ne pas entendre la voix de l'enchanteur christique. Celui-ci s'apparente au bon berger chargé de conduire les brebis à l'intérieur de l'enclos. Il semble exprimer ce que le Christ a dit aux apôtres après leur avoir raconté la célèbre parabole du bon berger : « Je suis la porte. Celui qui entre par moi sera sauvé : il entrera et sortira, et trouvera sa pâture » (*Jean X*, 9). Le *Speculum de Mysteriis Ecclesiae*, commentaire allégorique consacré à l'architecture chrétienne (composé au XIII<sup>e</sup> siècle), ne manque pas de souligner l'analogie entre le Christ et la porte d'entrée des églises : « La porte, c'est le Christ, c'est pourquoi le Seigneur dit dans l'Évangile : *Je suis la porte* »<sup>1</sup>. Comme l'écrit à son tour saint Jérôme : « Il se tenait à la porte, parce qu'à travers Lui nous arrivons auprès du Père, et sans Lui nous ne pouvons entrer dans la Cité de Dieu ; il reçoit ceux qui en sont

---

<sup>1</sup> « Ostium Christus est, unde in Evangelio : "Ego sum ostium", dicit Dominus » (*Speculum de Mysteriis Ecclesiae*, I, PL 177, col. 536).

dignes et repousse ceux qui ne le sont pas. C'est dans la porte qu'a lieu le jugement" »<sup>1</sup>.

A sa main gauche, le Christ tient un livre. Celui-ci représente la Bible ou, plus précisément, le Nouveau Testament qui contient l'enseignement et les révélations apportés sur Terre avec la venue du Fils de Dieu. Il est fermé. Personne n'est capable d'ouvrir et de lire cet ouvrage mystérieux et encore inconnu figé dans la pierre. On ne peut y accéder qu'en franchissant la porte de l'église. C'est alors que le fidèle pourra assister à quelque cérémonie religieuse et y écouter le prêtre en lire des passages et les commenter ; il peut aussi se contenter de pénétrer en ce lieu afin de rejoindre par la prière et la méditation le Verbe ineffable du Père.

Mais avant de s'ouvrir à la *Voix* de Dieu, ce livre va se déployer en *images* sur la façade de pierre de la cathédrale. La cathédrale – et tout particulièrement sa façade occidentale – apparaît en effet comme un « livre de pierre », une « Bible des pauvres » où – par la sculpture, la

---

<sup>1</sup> Cité et traduit d'après KATZENELLENBOGEN A., « The Prophets on the West Façade of the Cathedral at Amiens », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1952/II, p. 260.

peinture ou le vitrail – se trouverait transposée en images la Parole divine. Cette analogie remonte à deux lettres bien connues que le pape Grégoire le Grand adressa en 599 et 600 à l'évêque Serenus de Marseille. Celui-ci avait fait détruire les images peintes sur les murs des lieux de culte à l'intérieur de son diocèse, de crainte que les fidèles ne soient tentés de les considérer comme des idoles et se prennent à les adorer. Pour Grégoire le Grand, au contraire, « les images doivent être placées dans les églises, afin que ceux qui ne connaissent pas les lettres lisent en regardant sur les parois ce qu'ils ne peuvent lire dans les livres »<sup>1</sup>. Grégoire le Grand compare implicitement les peintures (consacrées vraisemblablement ici à l'histoire sainte) et le texte biblique. Il n'est pourtant pas question de confondre les œuvres d'art avec ce qu'elles servent à figurer au point d'adresser sa prière à une statue plutôt qu'à Dieu lui-même. Comme le précise Grégoire le Grand, « une chose est d'adorer une peinture, autre chose d'apprendre à travers

---

<sup>1</sup> « Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent » (LE GRAND Grégoire, *Gregorius Sereno Episcopo Massiliensi, Epistulae IX*, 209, dans *Gregorii Magni Opera V/3*, éd. D. Norberg et V. Recchia, Bibliotheca Gregorii Magni/Città Nuova Editrice, 1998, p. 438).

l'histoire que représente une peinture ce qu'il faut adorer. Car ce que permet l'écriture pour ceux qui savent lire, la peinture le permet pour les profanes qui peuvent regarder ; car en elle, même les ignorants voient ce qu'ils doivent suivre ; en elle, ceux qui ignorent les lettres peuvent se mettre à lire. C'est pourquoi, notamment pour celui qui est étranger à la foi, la peinture tient le rôle de la lecture »<sup>1</sup>. Les images peintes aux murs d'une église sont équivalentes aux mots tracés au sein d'un livre. *Pictura est quaedam litteratura illiterato*, souligne Walafrid Strabon (c. 808-849)<sup>2</sup>. La vision d'une peinture peut donc remplacer la lecture de la Bible. A l'ouïe, à laquelle sont attachés la lettre et le livre (non seulement du fait que la lecture se pratique souvent à voix haute, mais aussi à cause du lien que l'on établit de façon privilégiée entre le fait d'écouter et celui de comprendre), se substitue désormais la vue. C'est

---

<sup>1</sup> « Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est » (LE GRAND Grégoire, *Ad Serenum Massiliensem Episcopum*, *Epistola XIII*, PL 77, col. 1128).

<sup>2</sup> STRABON Walafrid, *De ecclesiast. rerum exordiis et incrementis*, 8, PL 114, col. 929.

par ce sens que les « illettrés » pourront prendre connaissance d'un enseignement qui, autrement, leur resterait inaccessible. Mais comment font-ils pour « lire » les images (notamment s'ils sont étrangers à la foi, comme le dit saint Grégoire) ?

Et tout d'abord : qu'est-ce que lire ? « Qu'en est-il lorsque nous nous trouvons devant des mots écrits ? », demande saint Augustin. « Ne sont-ce pas des mots ? Ou devons-nous les considérer exactement comme des signes de mots, de sorte que le mot soit ce qui est proféré comme son de voix articulé avec une signification ? Or la voix ne peut être perçue par d'autre sens que l'ouïe ; et il s'ensuit qu'en écrivant un mot on présente aux yeux un signe par lequel ce qui relève des oreilles parvient à l'esprit »<sup>1</sup>. Comme le souligne à son tour Isidore de Séville dans ses *Etymologies*, les *litteres* sont « les signes des mots : leur puissance est telle qu'elles nous rapportent sans employer la voix ce qu'ont dit ceux qui sont absents. Les mots

---

<sup>1</sup> SAINT AUGUSTIN, *Le Maître*, 4, 8, trad. G. Madec, Paris, DDB, 1976, p. 63.

pénètrent ainsi par les yeux plutôt que par les oreilles »<sup>1</sup>. Par l'intermédiaire de l'écriture, l'écrivain – le scribe – peut conserver la trace des mots qui risqueraient d'être oubliés et de disparaître à peine prononcés s'ils se contentaient d'être portés par la voix et de s'adresser à l'ouïe. La lettre apparaît ainsi comme une sorte d'image mnésique chargée de maintenir dans l'espace visible de la mémoire – sur une tablette de cire ou sur quelque autre support – la présence d'une parole qui s'est retirée du monde, une parole devenue à la fois inaudible et comme invisible, qui n'aurait pas d'autre moyen de se faire entendre. Grâce au livre, les mots, mais aussi les événements du passé, pourront être connus de ceux qui sont à venir. Pour cela, ces derniers devront s'en tenir à la manifestation visible d'une parole destinée à la vue, à ce *monstre* de la voix. Comme l'affirme à nouveau saint Augustin, « si nous considérons quelque part des lettres magnifiques, il ne nous suffirait pas de louer la main du scribe qui les a tracées égales, régulières et belles, il

---

<sup>1</sup> « Litterae autem sunt indices rerum, signa verborum, quibus tanta vis est, ut nobis dicta absentium sine voce loquantur. [Verba enim per oculos non per aures introducunt] » (DE SEVILLE Isidore, *Etymologiae*, I, 3, 1, éd. J. Oroz Reta et M. A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1983, t. I, p. 278).

nous faudrait encore lire ce qu'il a voulu nous faire connaître par elles » ; de même, « celui qui se contente de considérer ce fait se réjouit de sa beauté pour en admirer l'auteur, mais celui qui comprend le lit pour ainsi dire »<sup>1</sup>. La lecture – à haute voix – consiste dès lors à faire revenir à elle-même la parole conservée dans l'image de la lettre, à lui restituer sa nature première et à retrouver du même coup la voix de celui qui l'avait confiée autrefois à l'écriture.

Saint Augustin oppose nettement la peinture et l'écriture. Selon lui, en effet, « c'est d'une autre manière [...] qu'on regarde un tableau et qu'on regarde des lettres : quand tu vois un tableau, tu n'as rien d'autre à faire que de regarder et de louer ; quand tu vois des lettres, tu n'en as pas fini pour autant puisque tu es encore invité à les lire. Quand tu vois des lettres en effet, si tu ne sais pas les lire, tu interrogues : Que peut-il y avoir d'écrit ici ? Tu demandes ce que c'est, et pourtant déjà tu vois quelque chose ; celui auprès de qui tu cherches à connaître ce que tu as vu te découvrira autre chose ; il a d'autres yeux que toi. Ne

---

<sup>1</sup> SAINT AUGUSTIN, *Homélie sur l'Evangile de saint Jean*, XXIV, 2, trad. M.-F. Berrouard, Paris, DDB, 1977, p. 409.

voyez-vous pas tous les deux la forme des lettres ? Mais vous ne connaissez pas tous les deux leur signification : toi, tu vois et tu loues ; il voit, il loue, il lit et il comprend »<sup>1</sup>. Tandis que la vue d'une peinture ou d'une enluminure ne semble à même que de provoquer l'admiration du spectateur captivé par la beauté extérieure de l'image qui s'offre à son regard, l'écriture inviterait celui qui la voit (non seulement s'il sait lire, mais aussi au cas où il est illettré) à questionner le sens des signes visibles qui ont été tracés sur la page et à demander, par exemple, à un clerc de les lui lire (et, pourquoi pas, de les lui commenter). L'image serait insignifiante et figée sur elle-même comme sur son propre dehors. En revanche, la lettre serait chargée de sens et donnerait lieu à un double processus de traduction : d'une part, par la lecture, qui permet à l'image de se transformer en voix ; d'autre part, par l'intelligence, dont la présence est suscitée par la nature même du langage, qui permet de donner sens aux signes formés par les mots.

C'est dans cette perspective que saint Bernard de Clairvaux condamne, dans son *Apologie* adressée en 1125 à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 409-11.

Guillaume de Saint-Thierry, les *curiosas depictiones* que l'on trouve aux murs des églises. S'il concède que l'on puisse y mettre des images afin qu'elles servent aux simples et aux dévots, bien qu'elles soient préjudiciables aux personnes vaines et curieuses qui se contenteront d'en admirer la beauté, il refuse de les admettre au sein de l'enceinte abritant les moines qui ont choisi de se retirer du monde<sup>1</sup> :

Que font dans les cloîtres, sous les yeux de frères occupés à lire, ces monstres ridicules, cette merveilleuse beauté difforme et belle difformité ? Que font là des singes immondes ? ces lions féroces ? ces monstrueux centaures ? ces demi-hommes ? ces tigres tachetés ? ces soldats en train de combattre ? ces chasseurs sonnante dans leurs trompes ? Tu peux voir sous une seule tête de nombreux corps et, inversement, sur un seul corps de multiples têtes. On voit ici un

---

<sup>1</sup> SAINT BERNARD, *Apologia ad Guillelmum*, XII, PL 182, col. 914 et 915-16 (ma traduction). Cf. A. Dimier, « Saint Bernard et l'art », dans *Sint Bernardus van Clairvaux, Gedenboeck 1953*, Achel, 1953, pp. 295-306, repris dans les *Mélanges à la mémoire du Père Anselme Dimier*, vol. I/2, Pupillin, 1987, pp. 679-85.

quadrupède affublé de la queue d'un serpent, là un serpent muni d'une tête de quadrupède. Là-bas, une bête commence comme un cheval et s'achève sur la moitié arrière d'une chèvre. Il apparaît une si grande et si étonnante variété de formes diverses, que l'on préfère lire sur la pierre plutôt que dans les livres, et passer toute la journée à admirer chacune de ces choses, plutôt que méditer la loi de Dieu.

Ce n'est pas un hasard si saint Bernard mentionne surtout des représentations d'animaux et de personnages monstrueux pour condamner les images. On a souvent remarqué la présence de semblables figures aux murs des églises romanes ou sur les pages enluminées des manuscrits. Selon V.-H. Debidour, « dès l'instant que l'attention a choisi de se porter, en étudiant l'art roman, sur les animaux, c'est un vertige qui nous saisit. Car ils sont partout, ils envahissent tout : sur les manuscrits, ils jouent dans les cadres et les lettrines quand ils ne se font pas eux-mêmes rinceaux, rubans et jambages – et c'est ce que les sculpteurs transposent aux archivoltes de Saintonge [...].

Sur tous les emplacements possibles du décor mobilier s'impose, se glisse une faune inépuisable »<sup>1</sup>. Tandis que les lettres de la sainte Ecriture se prolongent en lignes sinueuses pour donner naissance à des figures serpentine s'enlaçant le long de leurs jambages au point d'en menacer la lisibilité, les images ornant les façades des églises semblent engendrer des formes zoomorphes et monstrueuses qui mettent en cause la figure de l'homme et la nature même de la création divine. L'animal apparaît dès lors comme la figure emblématique d'une lettre qui s'est métamorphosée en image, qui s'est en quelque sorte animalisée – abêtie –, refusant d'être traduite en une signification donnée pour vivre de son propre mouvement : au contraire de la lettre qui est restée fixée dans l'écriture afin de s'adresser à la raison de l'homme, l'image animale s'est détachée de la Voix qui fonde son existence afin d'entraîner loin du livre de Dieu celui qui se laisse prendre à ses formes séductrices. Comme si, au lieu d'entrer dans la cathédrale par la porte du Christ afin d'écouter la parole du

---

<sup>1</sup> DEBIDOUR V.-H., *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Paris, 1962, p. 58.

prédicateur, le visiteur restait en dehors à promener son regard émerveillé sur les sculptures et les peintures qui ornent sa façade.

A cette image animale dépourvue de raison, saint Bernard oppose la lettre du Verbe divin. C'est à la Bible que doit se consacrer tout entier le serviteur de Dieu. Pourtant, selon Grégoire le Grand, les peintures qui sont aux murs des églises doivent pouvoir s'y rapporter (ce qui ne saurait inclure les figures monstrueuses qui, non seulement n'ont aucune réalité dans le monde, mais, plus encore, n'ont aucun référent dans le texte biblique susceptible d'en garantir la signification). A l'instar des lettres, en effet, les images doivent servir principalement à représenter les personnages et l'histoire bibliques afin de permettre à ceux qui ne savent pas lire d'en conserver ou d'en retrouver la mémoire. Elles n'ont aucune autre légitimité. C'est pourquoi on ne saurait se contenter de regarder et de louer la beauté d'une image comme si celle-ci n'était qu'une surface muette : elle est susceptible au contraire d'être perçue et interrogée d'une manière analogue aux mots. Il faut la lire comme on le fait avec

n'importe quelle histoire rédigée sous forme écrite : le spectateur ne peut s'arrêter à ce qu'il voit et à ce qu'il sent, pas plus que le lecteur ne saurait se contenter d'admirer la forme des lettres que rencontrent ses yeux sur la page. Grégoire le Grand compare même la lecture allégorique du *Cantique des Cantiques* à la façon dont il faut se comporter devant une peinture<sup>1</sup> :

Il en est [...] de l'Écriture sainte par rapport aux mots et aux significations comme de la peinture par rapport aux couleurs et aux objets ; est bien sot qui s'arrête aux couleurs de la peinture au point de ne pas reconnaître les objets qui sont peints ! Nous de même, si nous ne saisissons les mots que dans leur usage extérieur et restons ignorants de leurs significations, c'est comme si, ignorant les objets qui sont peints, nous ne nous attachions qu'aux couleurs. *La lettre tue, est-il écrit, mais l'esprit vivifie*. En effet, la lettre recouvre l'esprit de la même façon que la paille enveloppe le froment. Mais c'est le propre des bestiaux de se repaître de

---

<sup>1</sup> LE GRAND Grégoire, *Commentaire sur le Cantique des Cantiques*, Introduction, 4, trad. R. Bélanger, Paris, CERF, 1984, p. 73.

paille, celui des hommes de se nourrir de froment. Ainsi, que celui qui est doté de la raison humaine rejette la paille des bestiaux et se hâte de manger le froment de l'esprit.

La lettre est souvent comparée par la tradition exégétique des Pères de l'Eglise à de la paille qui recouvre un grain de froment ou à tout autre objet composé d'une enveloppe extérieure et d'un noyau intérieur. Le langage serait donc double : il comprendrait à la fois un dehors et un dedans. L'écrin de la lettre serait le produit spécifique du travail de l'écrivain, qui confie à cette dernière ce qu'il veut dire afin de le transmettre aux autres tout en le protégeant des différentes atteintes qu'il risque de subir au cours de son transport à travers l'espace ou le temps. La lettre est pourvue de l'autorité de son *auteur* : aussi peut-elle témoigner de l'histoire sainte et permettre au lecteur de s'en souvenir. Mais elle est également le signe ou le véhicule d'un savoir qui n'est pas identifiable au sens littéral. Encore faut-il savoir lire pour l'entendre. Il s'agit alors d'accomplir le mouvement inverse à celui qui caractérise l'écrivain, soit

passer de la lettre peinte sur le parchemin au signifié, de la *littera* au *sensus* et à la *sententia*, du sens littéral au sens allégorique, ou du voile de la fable au mystère qu'il recèle. Si l'on veut lire en profondeur un auteur, affirmait déjà Aulu-Gelle (II<sup>e</sup> siècle), il ne faut pas s'arrêter à la « peau », mais arriver jusqu'au « sang » ou à la « moelle » de l'expression verbale<sup>1</sup>. Il faut donc tout faire pour se débarrasser de l'emballage extérieur, jusqu'à ce qu'on soit parvenu à recueillir le trésor qui en est le cœur. Lire correspond en quelque sorte à une opération de traduction – ou de *translation* –, comme si la langue tout entière était constituée de métaphores et fonctionnait sur le mode allégorique. Comme le dira à son tour Rabelais dans le célèbre prologue du *Gargantua*, le lecteur ne doit pas se contenter de ronger l'os de la lettre, mais interpréter – ou traduire – « à plus hault sens », c'est-à-dire briser l'« os médulaire » des mots pour sucer la « substantifique moelle » qui se trouve à l'intérieur.

La lecture apparaît ainsi comme une opération que l'on peut décrire en terme spatial : on ouvre le livre, on entre

---

<sup>1</sup> AULU-GELLE, *Les nuits attiques*, XVIII, 4.

dans l'histoire, on s'enferme avec elle en se coupant du monde, on en pénètre le sens. Articulant le passage entre un dehors et un dedans, la lettre fonctionne alors comme une véritable porte. C'est pourquoi l'on peut comparer la cathédrale à un livre de pierre. L'église est en quelque sorte la transposition visible ou la manifestation spatiale d'une écriture conçue elle-même sur le mode architectural : la relation que l'on entretient avec elle peut donc être perçue comme une mise en scène de la lecture. Cette structure spatiale se déroule en même temps sur le plan temporel. Le passage de l'extérieur à l'intérieur se réalise dans le temps et nécessite une certaine durée.

Pour que le lecteur ne soit pas entravé par l'enveloppe de la lettre, le christianisme primitif a choisi d'employer un langage simple qui soit accessible à tous, comme la peinture pour les illettrés. Au lieu de valoriser l'*urbanitas* d'une parole élégante qui se soumet aux règles de la grammaire et aux préceptes de l'art oratoire, comme le recommande la tradition rhétorique, les Pères de l'Eglise – saint Augustin en tête – préfèrent la *ruditas* d'un *sermo humilis*, d'un style bas plutôt qu'élevé, suivant en cela le

modèle du Verbe divin qui est descendu des hauteurs sublimes pour s'incarner avec humilité dans un corps humain voué à la mort et à la putréfaction. C'est ce que souligne à nouveau Grégoire le Grand, cette fois dans la lettre-dédicace placée en préface à ses *Moralia sur Job*<sup>1</sup> :

L'écriture sainte [...] réprime avec soin chez ses commentateurs le verbiage sans consistance et sans fruit, lorsqu'elle défend de planter un bosquet dans le temple de Dieu. Et tous nous savons bien que, lorsque les chaumes de moissons aux promesses trompeuses se développent en feuilles, les épis sont moins gonflés de grains. J'ai donc dédaigné de m'astreindre à cet art de bien dire qu'enseignent les règles d'une discipline tout extérieure. La teneur de cette lettre le montre déjà : je ne fuis pas le heurt du "métacisme", je n'évite pas la confusion du barbarisme, je dédaigne d'observer l'ordre des mots, car j'estime souverainement

---

<sup>1</sup> LE GRAND Grégoire, *Morales sur Job*, Lettre-dédicace, 5, trad. A. de Gaudemaris, Paris, Cerf, 3<sup>ème</sup> éd., 1989, p. 133. Sur le *sermo humilis*, cf. E. Auerbach, *Le haut langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Age*, Paris, Belin, trad. française, 2004 [1958].

inconvenant d'assujettir les paroles de l'oracles célestes aux règles de Donat.

L'ornementation rhétorique de l'art oratoire et l'attention donnée à la correction de la langue sont assimilées ici à des feuilles étouffant sous leur abondance excessive les grains contenus dans l'épi de blé. « La lettre tue ». En refusant les « frondaisons du discours » (*folia verborum*), il ne s'agit pas simplement de se passer des figures que ne serait pas capable d'apprécier un public ignorant. Il s'agit surtout d'empêcher qu'elles se développent au détriment du fruit qu'elles dissimulent au point de faire barrière et de priver l'auditeur de la seule nourriture à même de satisfaire sa faim. Plutôt que de s'adresser à une élite culturelle et sociale, comme le faisait habituellement l'orateur romain jouant avec élégance et subtilité de tous les moyens rhétoriques que lui offre la langue, le prédicateur entend amener l'ensemble des êtres humains à entendre le message biblique, qu'ils soient ignorants, barbares ou illettrés. La lettre qui entoure le sens ne doit pas les en détourner.

Le choix d'une langue marquée par la *rudesse* est constitutive de la « communauté textuelle » incarnée par l'Eglise chrétienne et les édifices qui servent à l'instituer sur Terre et fondée sur la Bible<sup>1</sup>. Il n'y a pas de salut en dehors de cette communauté. Chacun doit pouvoir en faire partie et accéder à cette graine dont elle offre la promesse. C'est ce que doit permettre le *jugement* dont la porte est le lieu, d'après saint Jérôme. Il ne s'agit pas seulement du Jugement dernier, préfiguré par le passage de l'extérieur à l'intérieur de l'Eglise ; le jugement désigne aussi l'activité de la raison, soit sa capacité de juger, de passer des apparences des choses à la signification qu'elles recèlent. C'est le rôle de la lecture comme de la prédication que d'amener les hommes à opérer un tel jugement, c'est-à-dire à entrer dans l'Eglise, en les poussant à franchir la porte qui sépare l'image projetée à l'extérieur de la lettre, de la voix qui résonne à l'intérieur. Une telle traversée doit être soutenue par les autres formes de transmission du texte

---

<sup>1</sup> J'emprunte la notion de « communauté textuelle » à B. Stock, *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983 (notamment pp. 88-240).

biblique – interprétation exégétique, translation, traduction – destinées à répandre à travers le monde et les siècles la parole de Dieu.

Non seulement Grégoire le Grand rejette l'éloquence oratoire, il affirme aussi de pas avoir les qualités nécessaires pour commenter convenablement le *Livre de Job* comme le lui demandent ses frères. Mais, « rendu plus fort par cette défiance même, j'élevai aussitôt ma confiance jusqu'à Celui qui a délié la langue des muets, rendu éloquente celle des enfants, et qui, dans les braiments interminables et stupides d'une ânesse, a fait percevoir les articulations logiques de l'humaine conversation. Dans ces circonstances, quoi d'étonnant à ce qu'il donne l'intelligence à un homme borné, lui qui a fait, selon son bon plaisir, annoncer la vérité par les bêtes de somme ? »<sup>1</sup>. Grégoire le Grand fait référence à l'ânesse de Balaam qui, frappée par son maître qui ne voyait pas pourquoi elle s'était arrêtée alors qu'un ange lui barrait le chemin, se mit soudain à parler sous l'inspiration de Dieu (Nombres XXII,

22ss). Fréquemment convoquée afin de représenter la nature du discours revendiqué par les chrétiens, l'ânesse de Balaam représente le corps – le corps animal, le corps humain ou celui de la lettre – à travers lequel passe le souffle de la Voix divine.

Selon Isidore de Séville, « *asinus* (âne) et *asellus* (ânon) viennent de *sedere* (s'asseoir), pour *asedus* ; ce nom, qui convenait davantage aux chevaux, a été donné à cet animal parce que les hommes l'ont monté avant la conquête du cheval »<sup>1</sup>. En effet, l'âne a souvent été utilisé, notamment dans le monde biblique, pour se déplacer. « C'est un animal lent, sot et rétif, que l'homme a domestiqué dès qu'il l'a voulu », précise Isidore de Séville<sup>2</sup>. Etant stupide, il accepte de se soumettre à la volonté de des hommes. Cette stupidité est proverbiale. L'âne est d'ailleurs pourvu surtout de valeurs négatives. Dans l'Antiquité grecque et romaine (en particulier dans la fable ésope et la comédie), il apparaît le plus souvent comme la figure emblématique de la bêtise, de l'obstination têtue, de la

<sup>1</sup> LE GRAND Grégoire, *Morales sur Job*, Lettre-dédicace, 2, *op. cit.*, p. 121.

<sup>1</sup> DE SEVILLE Isidore, *Etymologia*, XII, 38, trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 64.

<sup>2</sup> *Ibid.*

paresse, de la laideur ou, encore, de la goinfrerie<sup>1</sup>. Selon le *Speculum naturale*, encyclopédie consacrée à la nature compilée au XIII<sup>e</sup> siècle par Vincent de Beauvais<sup>2</sup>, c'est un « animal difforme, vil et méprisable, à la tête trop grande, aux oreilles longues et larges, au corps maigre, qui ne sait pas engraisser ». A l'aspect physique avilissant, s'ajoute sa déficience mentale bien connue : il est grossier et dépourvu de raison, plus que tous les autres animaux (« brutum et irrationale super omnia animalia »). Pour qu'il se dirige conformément à un principe rationnel, il faut donc qu'un homme puisse s'asseoir sur son dos (ou le mener par le licou). S'il possède de nombreux défauts, ceux-ci sont toutefois compensés par des qualités : c'est « un animal doux, ne connaissant pas la discorde, porteur de fardeaux, et ne se rebellant pas contre les bagages dont on l'a chargé, au-delà même de ce qu'il peut porter ». Certes, il avance lentement et semble paresseux, ou passif. Mais il est humble. « Endurant et très résistant aux coups, progressant

<sup>1</sup> Cf., principalement pour l'antiquité grecque, outre l'article du Pauly-Wissowa, K. Freeman, « Vincent, or the Donkey », *Greece and Rome*, 14, 1945, pp. 33-41.

<sup>2</sup> Cf. DE BEAUVAIS Vincent, *Speculum Naturale*, XVIII, 11, *op. cit.*, col. 1331.

sur sa voie, il ne sait pas céder à ceux qui l'en empêcheraient ». C'est pourquoi c'est sur cet animal que le Christ a choisi de monter afin d'entrer dans la ville de Jérusalem. L'âne anticipe en quelque sorte la Passion qui y attend le Fils de Dieu. Docile et habitué à courber l'épaule sous le fardeau qu'on lui impose, il attend de pouvoir se coucher dans son enclos et de se reposer enfin, ne cherchant rien, aspirant à l'éternel. Figure emblématique de l'illettré, il incarne celui qui avance humblement d'une lettre à l'autre sous la direction de son maître jusqu'au moment où il atteindra le Verbe divin<sup>1</sup>.

On comprend que Nietzsche ait rejeté la figure de l'âne et la voix qui le caractérise. « Dire toujours Ou-I – l'âne seulement en fit l'apprentissage, et qui est de son esprit ! »<sup>2</sup>. Le braiment de l'âne (I-A ou hi-han) s'entend en allemand comme un Oui (*Ja*). L'âne accepte de courber l'échine sous le fardeau dont on le charge. Son oui est la parole d'un

<sup>1</sup> Cf. LUCKEN Chr., « L'âne ou le corps silencieux d'une Parole en souffrance », *Micrologus*, 8/2, 2000, pp. 511-35.

<sup>2</sup> NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, « De l'esprit de pesanteur », trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard/Idées, 1971, p. 243. Sur la figure de l'âne chez Nietzsche, cf. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, pp. 204-13, et *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965, pp. 30-33 et 43-44.

animal qui ne sait pas dire non. C'est parce qu'il préfère se soumettre à celui qui veut le guider comme à toute autre instance d'autorité qui en revendique la maîtrise que l'âne répond favorablement aux injonctions prodiguées par les valeurs morales de la divinité ou des « hommes supérieurs » qui en prennent l'apparence. Mais c'est une affirmation qui est en même temps une négation. Ce oui est le signe d'un renoncement au monde et à la vie comme « volonté de puissance ». L'âne se résigne en effet à ne pas satisfaire son corps. Il abdique son désir et son propre pouvoir : il se nie lui-même afin d'assumer les valeurs suprêmes qu'on lui impose (à l'instar de l'âne de la fable qui croit que les gens lui rendent hommage alors qu'ils honorent en fait la statue de la divinité ou les reliques qu'il véhicule sur son dos<sup>1</sup>). Cependant, une telle humilité s'avère hypocrite. L'âne espère bénéficier en retour de la révélation des Fins dernières. C'est pourquoi il accepte de pénétrer dans la ville de Jérusalem. Il croit pouvoir passer d'un état à un autre : de la bêtise à laquelle le réduisent les

---

<sup>1</sup> Cf. ESOPE, *Fables, L'âne portant la statue de dieu*, trad. C. Terreaux, Paris, Arléa, 1994, p. 164.

moqueries des païens à la sagesse que lui promet le Christ, d'un cri assimilé à une lettre dépourvue de sens au souffle de la parole divine qui passerait à travers sa bouche.

Cette soumission qu'incarne le oui de l'âne et la conversion qu'elle lui permet d'opérer correspond, selon Nietzsche, au moment où la philosophie croit détenir enfin la vérité de l'être et invite les hommes à quitter la terre où ils vivent pour recevoir la révélation du monde idéal<sup>1</sup> : « Dans toute philosophie, il arrive un moment où la "conviction" du philosophe monte sur la scène. Ou, pour le dire dans la langue d'un ancien mystère :

*adventavit asinus  
pulcher et fortissimus. »*

L'âne est ici le philosophe dont l'avènement sur la scène du monde est celle d'une parole dont la conviction qui l'anime se fonde sur la révélation dont elle serait porteuse, engageant ceux qui l'entendent à suivre la voie qu'elle leur indique pour entrer dans un lieu où ils pourront

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE F., *Par-delà bien et mal*, I, 8, trad. C. Heim, Paris, Gallimard/Idées, 1971, p. 20.

découvrir les arcanes de la vérité. Nietzsche cite ici deux vers du *Conductus ad tabulam* (plus connu sous le nom de *Prose de l'Âne*) que l'on chantait à l'occasion de la *Fête de l'âne* (d'après l'*Officium in usum urbis Senonensis*, office liturgique célébré lors des Vêpres la veille du jour de la Circoncision, le 1<sup>er</sup> Janvier, et attribué à Pierre de Corbeil, archevêque de Sens mort en 1222)<sup>1</sup>. Ce conduit accompagnait la procession de l'âne et de l'officiant jusqu'à l'autel. Caractérisé par la fonction de véhicule qui lui est généralement attribuée, l'âne incarne un processus de translation allant de l'Orient à l'Occident, de la naissance à la mort : il décrit le cheminement que doit suivre chaque chrétien qui traverse le monde en tirant sa charge jusqu'à ce qu'il arrive à l'intérieur de l'Eglise où il pourra recevoir le Verbe de Dieu et la promesse de résurrection qui

---

<sup>1</sup> Cf. *Office de Pierre de Corbeil (Office de la Circoncision). Improprement appelé "Office des Fous". Texte en chant, publiés d'après le manuscrit de Sens (XIII<sup>e</sup> siècle)*, éd. L'Abbé Henri Villetard, Paris, Picard, 1907. Sur ce texte, cf. F. Clément, « Drame liturgique. L'âne au moyen âge », *Annales archéologiques*, 15-16, 1855-56, pp. 373-86 et 26-38 ; *id.*, « La prose de l'âne. Paroles et chant du XIII<sup>e</sup> siècle », *Annales archéologiques*, 7, 1847, pp. 25-35 ; E. K., Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1903, pp. 274-355 ; et H. C. Greene, « The Song of the Ass. *Orientalis Partibus*, with special reference to Edgerton MS. 2615 », *Speculum*, 6, 1931, pp. 534-49.

accompagne la nouvelle année. L'âne correspond en même temps au lecteur qui suit les lettres qu'il trouve devant lui sans oser sortir du chemin, dans l'espoir d'atteindre au terme de son parcours la nourriture promise. Sa bêtise l'empêche d'être séduit par les subtilités rhétoriques du langage pour aller emprunter des voies de traverse. Tous les ânes cependant ne sont pas aussi obéissant : il en est qui se révoltent contre le destin qu'on leur trace.

### Exit l'âne sauvage

L'âne christique possède un *alter ego*, un frère ennemi ou un double maléfique : l'onagre. Les voici confrontés l'un à l'autre dans une fable latine d'Odon de Cheriton (XIII<sup>e</sup> siècle), intitulée *L'onagre et l'âne*<sup>1</sup> :

Un Onagre, voyant un Ane être soigné et nourri, se dit à lui-même : « Je suis plus beau que cet Ane, et

---

<sup>1</sup> DE CHERITON Odon, *De Onagro et Asino*, dans *Odonis Fabulis Addita, Collectio tertia XVII*, dans H. Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, Paris, Didot, t. IV, 1896, p. 412.

pourtant je ne suis pas aussi bien traité, ni aussi soigneusement nourri que lui, et cela est injuste ». Le jour suivant, l'Onagre vit l'Ane, accablé, s'avancer chargé de son fardeau ; et dit : « Il est juste qu'en raison de sa journée de travail, l'Ane mange tandis que moi, je reste toute la journée oisif ».

Alors que l'âne qui accepte humblement de se soumettre à l'autorité de son maître reçoit en récompense une nourriture revigorante, l'onagre qui a choisi de garder sa liberté pour vaquer à ses propres loisirs n'est pas aussi bien alimenté et risque d'avoir faim. C'est un âne qui, refusant la raison de l'homme et les bienfaits qu'il lui apporte en même temps que la civilisation, préfère demeurer sauvage. Comme le souligne Isidore de Séville, « *Onager* signifie “âne sauvage”. En effet âne se dit *onos* en grec, et sauvage, *agrius*. Ces animaux de grande taille, indomptés, errant dans les déserts, vivent en Afrique »<sup>1</sup>. Deux caractéristiques principales leur sont attribuées. La première remonte aux naturalistes grecs et se retrouve

<sup>1</sup> DE SEVILLE Isidore, *Etymologia*, XII, 39, *op. cit.*, pp. 64-66.

notamment chez Pline et Isidore de Séville. Elle concerne sa sexualité. La seconde concerne le cri de cet animal et remonte au *Physiologus*<sup>1</sup> :

Le Physiologus dit que l'onagre braie la nuit comme si c'était le jour, au 25<sup>e</sup> jour du mois de mars, et qu'à cela on reconnaît que c'est l'équinoxe. On peut même savoir quelle heure il est du jour ou de la nuit, grâce aux braiments de l'onagre à chaque heure. Il est l'image du diable : il sait en effet que la nuit est égale au jour, c'est-à-dire que le peuple qui marchait dans les ténèbres se convertit à Dieu et rend sa foi égale à celle des justes. Aussi rugit-il nuit et jour, cherchant à chaque heure sa nourriture. Car l'onagre ne braie qu'en cherchant sa pâture, ainsi que dit Job : “Est-ce que jamais l'onagre ne braira, s'il n'est à la recherche de sa pâture ?”

<sup>1</sup> *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais (Version courte)*, éd. G. R. Mermier, Paris, 1977, article XX, p. 75 (j'ai remplacé « Jacob » par « Job » conformément à l'origine de la citation biblique et les variantes mentionnées p. 110). Ce texte correspond, comme pour l'ensemble des bestiaires français, à la version B du *Physiologus (Physiologus latinus. Editions préliminaires, versio B*, chap. XXI « Onager et simia », éd. F. J. Carmody, Paris, 1939, pp. 37-38).

Assis sur ce tas de fumier qui est en quelque sorte la dernière richesse qui lui est laissée, Job finit par plier sous les malheurs qui l'accablent et répondre aux paroles de sa femme « insensée » qui lui reproche sa fidélité envers Dieu, en maudissant le jour de sa naissance et la nuit de sa conception : Que ce jour retourne dans les ténèbres... Que l'obscurcissent les ténèbres et l'ombre de la mort... Qu'un tourbillon de ténèbres s'empare de cette nuit... Que les étoiles soient recouvertes par son obscurité et que celle-ci attende la lumière sans jamais la voir, sans jamais voir l'aurore qui se lève (III, 1-9). Tels sont les rugissements - *sic rugitus meus* (III, 24) - que Job adresse, dans sa douleur, à Celui qui lui a donné le jour : Dieu. « Numquid rugiet onager si habuerit herbam ? » réplique à nouveau Job à son ami Eliphaz qui lui reproche ses lamentations (VI, 5). Privé de tout ce qui faisait sa joie de vivre, Job se retrouve à braire comme un onagre.

Que signifie toutefois une telle comparaison ? « Qu'est-ce qui est désigné par l'onagre, c'est-à-dire l'âne sauvage », demande Grégoire le Grand dans les *Moralia in*

*Job*, « sinon le peuple des Gentils ? Qui, comme la nature l'a fait naître hors de l'étable de la connaissance, demeure à errer dans le champ de ses plaisirs »<sup>1</sup>. Alors que l'âne est attaché à l'étable d'une Parole véritable, le second se tient en dehors de la révélation divine. Au Verbe qu'accueille l'âne qui se taît sont opposés les cris et les gémissements de l'âne sauvage. A l'humilité de l'un répond la luxure et l'orgueil de l'autre. L'onagre se charge en quelque sorte ici de la part maudite de l'âne : de cette part qui en fait un animal rétif à sa destinée divine, tourmenté sans cesse par les désirs de sa chair, braillant au lieu d'ouvrir ses oreilles à la Voix du maître. « L'ânesse, c'est la chair ou la plèbe sans nouvelle de Dieu », affirmait Eucher de Lyon (370-449) dans le chapitre du *Liber formularum spiritualis intelligentiae* qu'il consacre aux animaux<sup>2</sup>. *Caro carens*. L'âne représente le corps en tant que celui-ci est la chair du manque. Il a toujours faim. Se laissant emporter par la souffrance que provoque ce manque et par la recherche des plaisirs dont il espère pouvoir y remédier, l'âne est

<sup>1</sup> LE GRAND Grégoire, *Moralia in Job*, VII, 7, PL 75, col. 770.

<sup>2</sup> DE LYON Eucher, *Liber formularum spiritualis intelligentiae*, chap. V, PL 50, col. 752.

(re)devenu sauvage pour se métamorphoser en onagre. Pourtant, dans le *désert* où le mènent ses désirs, il est conduit à faire l'expérience d'une perte plus profonde encore que les privations qu'il avait pu subir. N'ayant pas trouvé l'herbe dont il espérait se nourrir (soit l'Incarnation du Médiateur par laquelle la Gentilité sera rassasiée), l'onagre se met alors à braire<sup>1</sup>. Il n'a pas su attendre dans son *étable* misérable la seule nourriture qui aurait pu le sauver des cris de l'Enfer.

« L'homme vain s'enfle d'orgueil, et comme l'enfant de l'onagre il croit qu'il est né libre » (Job XI, 12). C'est Sophar qui répond cette fois à Job qui continue de se plaindre. En croyant pouvoir posséder ce qu'il désire comme le signe de sa liberté, l'onagre ne manifeste-t-il pas ce rêve – orgueilleux et enfantin - de devenir le principe unique du voyage qui le porte à travers le monde ; d'être à soi-même son propre chemin, son propre moteur et sa propre cause ? Etre sauvage, ce serait être libre de ses mouvements et maître de sa destinée, pouvoir se tenir en dehors de cette pauvre étable dont il a hérité : comme

<sup>1</sup> LE GRAND Grégoire, *Moralia in Job*, col. 770 et 771.

l'enfant de l'onagre. « Par l'enfant de l'onagre, commente Grégoire le Grand, est signifiée toute espèce sauvage qui, abandonnée aux mouvements de la nature, n'est pas tenue par les courroies de ceux qui les domptent. Car ces animaux ont la latitude de se promener en liberté, d'aller où ils le désirent, et de se reposer quand ils sont las »<sup>1</sup>. Mais de cette indépendance des bêtes sauvages, précise Grégoire le Grand, l'homme n'a pas le loisir de jouir. Alors même qu'une nature supérieure lui est dévolue, il doit se plier aux règles de Dieu. Car les animaux n'existent que dans ce monde présent; l'homme, lui, a été créé pour une autre vie<sup>2</sup>. « Celui qui recherche par conséquent de se rassasier de tout ce qu'il désire avec une liberté effrénée, que désire-t-il d'autre que d'être semblable à l'enfant de l'onagre, afin que les rênes de la discipline ne le retiennent pas de courir hardiment en errant à travers la forêt de ses désirs ? »<sup>3</sup>

L'onagre incarne l'âne qui a préféré se libérer des liens qui le tenaient attachés précédemment dans le champ de la

<sup>1</sup> *Ibid.*, X, 23, *op. cit.*, col. 973-74).

<sup>2</sup> *Ibid.* col. 954.

<sup>3</sup> *Idem.*

foi<sup>1</sup>. Grégoire associe plus particulièrement l'âne sauvage à l'hérétique, c'est-à-dire à celui qui rompt avec l'orthodoxie de l'Eglise, avec la droite voie du dogme, pour emprunter des sentiers de traverse. « Abandonné à ses propres plaisirs, aliéné des biens de la foi et de la raison », l'hérétique comme l'onagre a quitté la communauté religieuse pour s'en aller dans le désert, c'est-à-dire dans un lieu dépourvu du fruit et de la graine de la véritable Parole de Dieu, où il n'y a que de la paille pour se nourrir. Il s'est exclu en effet du Verbe divin dont se nourrit la sainte Eglise comme du texte sur lequel elle fonde ses enseignements. Il est hors texte, hors lettre, soit sur le versant extérieur d'une lettre qui tranche et qui sépare ceux qui se retrouvent à l'intérieur de la communauté formée par les hommes qui ont accepté de passer par elle, de ceux qui demeurent au dehors. Il est hors la loi : hors de la loi de Dieu le Père dont les Tables de la loi et la Bible sont les textes de références. Il est privé du noyau de la lettre : il ne lui reste qu'une coque vide dont il ne saurait se rassasier. C'est pourquoi il se met à braire. Son

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, VII, 14, *op. cit.*, col. 773.

cri apparaît dès lors comme la manifestation exemplaire d'une parole hétérodoxe.

Mais qu'en est-il plus précisément de ce cri ? Il est étroitement lié à la faim, c'est-à-dire à un désir généré par la chair du corps. L'onagre braie car il recherche sa pâture. On retrouve du même coup l'autre caractéristique de cet animal, celle qui concerne sa sexualité. Le désir apparaît en effet, ici, comme une expression de la luxure. Celle-ci est la conséquence d'un manque dont l'homme porte la culpabilité et qui le pousse à satisfaire son désir en s'attachant à tous les objets que lui présente le monde – à l'exception bien sûr du seul aliment qui serait capable d'y répondre : Dieu. S'il était resté dans l'étable, l'âne aurait trouvé de quoi se nourrir et n'aurait pas eu besoin de crier. Il aurait pu se taire et laisser la place à la Voix de Dieu. En se situant en dehors de l'étable – donc de l'Eglise –, c'est-à-dire dans le désert, l'âne sauvage ne peut faire entendre que la voix du manque à laquelle il est désormais confronté.

Ce manque se répercute sur la nature même du cri de l'onagre. Sa parole est creuse : elle ne dit rien d'autre que le manque auquel le renvoient tous les objets du monde. Elle

dit leur incapacité à répondre à son désir, le vide qui s'empare d'eux au moment où on les somme de satisfaire la faim de l'homme-animal. Elle s'avère en outre incapable d'annoncer quoi que ce soit qui puisse mettre un terme à son attente. Elle n'est que paille et écorce et ne comporte aucun noyau, aucun fruit ni aucune graine, aucune promesse de nourriture susceptible d'être semée dans l'oreille de quiconque afin de pouvoir y germer. Elle n'a pas à proprement parler de sens qui puisse orienter l'auditeur et le mettre sur le bon chemin, de signification qui lui permette de se diriger et de retrouver par exemple sa maison ou de rentrer dans l'Eglise afin de s'y abriter à l'écart des vicissitudes du monde.

Le braiment de l'âne n'est en quelque sorte que *son* – de la paille dans la voix –, du bruit. Il s'en tient au versant extérieur de la langue, à sa matière phonique, à sa lettre et à son signifiant, sans que celui-ci puisse se résorber dans du signifié, sans qu'il puisse donner accès à une intériorité quelconque et se transformer en une idée intelligible par la raison.

Ce braiment est la voix d'un illettré qui ignore non seulement comment lire, mais aussi comment parler. C'est le langage d'un analphabète qui est étranger au langage mais qui ne se résout pas pour autant à ne pas parler. L'âne parle sans savoir : sans savoir parler, mais aussi sans le savoir nécessaire pour fonder sa parole. Il est dépourvu de raison. Il est sot et stupide. Fou. Hors du sens. Et ce que laisse entendre son cri, ce n'est rien d'autre que cette absence de pensée. L'âne dit ce manque de raison qui est au cœur même de cette « langue » qui est la sienne. Sa voix exprime la perte d'une voix capable de *dire* ce qu'il lui faut.

Loin de s'effacer comme c'est le cas avec l'ânesse de Balaam, la bouche de l'âne met en avant sa propre béance. Au lieu de céder la place au chant, dont la beauté est capable de faire oublier le gosier qui en permet l'existence (comme si la voix était étrangère au corps et aux organes qui la produisent et venait du monde des anges), la bouche s'ouvre comme un trou dans le corps par lequel s'engouffre en s'égosillant le vide du discours. L'âne rechigne, il ricane et montre des dents : sa voix dessine sur son visage un rictus qui en marque la déchirure. Elle se donne à voir sous

l'aspect d'une déformation dont le caractère diabolique ou comique souligne la perte qui en est le principe. Quelque chose est tombé et le cri de l'âne est le résultat de ce lapsus. Son braiment recouvre la voix du Logos d'un masque monstrueux derrière laquelle disparaît la figure de l'homme créé à l'image et à la ressemblance de Dieu.

Dans l'incapacité qu'elle est de trouver – et de *nommer* – l'herbe, la graine, le fruit ou toute autre nourriture susceptible de mettre un terme à sa faim, à défaut d'un langage qui puisse avoir prise sur le monde ou un effet sur lui-même, la bouche grimaçante de l'âne ne peut qu'émettre un crissement strident. Tel un organe fissuré et incapable de donner à entendre de la musique, elle laisse passer tous les boborygmes d'un corps que l'on condamne à rester muet comme autant de bruits parasitant la voix qui le traverse. Ce manque qui fonde le braiment de l'âne se répercute sur le plan esthétique. Il n'est, dit-on, pas de cri plus affreux, plus épouvantable et plus étrange que celui de l'âne qui vit, sauvage et solitaire, dans les pierres du désert : « Si est la beste del monde qui plus s'esforce de braire, et qui plus a laide vois et orible », affirme Pierre de Beauvais dans son

*Bestiaire*, version française du *Physiologus*<sup>1</sup>. *Horribiliter clamat*, écrit Vincent de Beauvais dans son *Speculum naturale*<sup>2</sup>.

La clameur de l'âne est celle d'un être qui se voit condamné à la douleur éternelle d'une perte irréversible et qui ne peut, dans l'ouverture d'un corps vidé de tout ce qui pourrait le remplir, que braire et faire grincer sa voix de désespoir. Car, comme le précise Pierre de Beauvais, « sa nature est tels que il ne recane onques, fors quant il a très esragié fain, et que il ne poet trover en nule manière de coi il se puist saoler. Mais adont met il si grant paine à racaner, que a poi que il ne se déront trestot »<sup>3</sup>. *Hi han !* Ce cri est le son produit par un éclat de voix qui menace du même coup de faire éclater le corps lui-même. Rien ne saurait la retenir à l'intérieur d'un cadre ou d'un organe quelconque et l'empêcher d'exploser en mettant en cause tout ce qui cherche à détenir la maîtrise.

<sup>1</sup> DE BEAUVAIS Pierre *Le Bestiaire* (version longue), éd. Ch. Cahier, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris, 1852, t. II, p. 225.

<sup>2</sup> DE BEAUVAIS Vincent, *Speculum Naturale* XVIII, 10, I, dans *Vincentius Bellovacensis Speculum quadruplex, sive maius*, Douais, 1624, col. 1331.

<sup>3</sup> DE BEAUVAIS Pierre, *Le Bestiaire op. cit.*, p. 225.

Cette brisure de la voix et cette rupture du corps sont aussi des fractures au regard de l'harmonie musicale qui régit le chant comme la consonance d'un discours fondé sur le principe structurant du Logos. On connaît la célèbre image de l'âne à la lyre popularisée par une fable de Phèdre<sup>1</sup>.

A la lyre, l'âne préfère le *tympanum*. Alors qu'il est roué de coups par les prêtres de Cybèles qui l'emploient comme moyen de transport, l'âne espère recevoir une vie meilleure après la mort et se reposer enfin dans l'enclos du paradis. Mais, comme l'écrit la morale de cette autre fable de Phèdre, « celui qui est né sous une mauvaise étoile non seulement est misérable dans tout le cours de sa vie, mais est encore après sa mort poursuivi sans pitié par le malheur auquel le voue cruellement le destin »<sup>2</sup>. Sa chair est en effet abandonnée aux chiens et aux loups, tandis que sa peau servira à faire des tympanons, des tambours ou des

<sup>1</sup> PHEDRE, *Fables*, 117, éd. A. Brenot, Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 97. Cf. H. Adolf, « The Ass and the Harp », *Speculum*, 25, 1950, pp. 49-57 ; M. Vogel, *Onos Lyras*, Düsseldorf, 1973 ; et A. Vitale-Brovarone, « The *Asinus Citharaedus* in the Literary and Iconographic Tradition of the Middle Ages », dans *Epopée animale, fable et fabliau, Marche Romane*, 28, 1978, pp. 119-29.

<sup>2</sup> PHEDRE, *Fables*, 66, *L'âne des prêtres de Cybèles*, *op. cit.*, p. 55.

tambourins, c'est-à-dire des instruments de percussion qui s'apparentent à des corps vidés de tout et dont il ne reste que la peau. Qu'il soit vivant ou mort, la pelisse de l'âne n'est destinée qu'à recevoir des coups. Il n'y a pas d'autre musique pour un tel animal que le son qu'ils provoquent, un son qui sonne creux.

Si l'âne essaye parfois de faire entendre une voix mélodieuse, il n'en offre jamais que la parodie. Dans la fable *Du chien et de l'âne*, il veut imiter le compagnon de son maître en espérant recevoir en retour une part de l'affection que celui-ci porte à son rival. Le voici donc qui, lorsque son maître arrive à la maison, se met à sauter à son cou, à battre de la queue et à faire entendre sa voix<sup>1</sup> :

Quant son lieu vit, si vient et saut  
Messires Bernart l'Arche prestre  
Aus piés sus la table son mestre;  
Ses piés aus espauls li met,  
De bien jouer fort s'entremet,  
Et pour ce que plus plaire cuide,  
En son chant met si grant estuide,  
De son chant sont si grant li son

<sup>1</sup> Isopet I, fable XVII, v. 28-36, dans *Recueil général des Isopets*, Paris, SATF, 1930, p. 230

Toute en retentist la maison.

Le chant de l'âne ne put évidemment que casser les oreilles de son maître. Le pauvre « jongleur » (v. 42) ne reçut donc, comme récompense, que de nouveaux coups de bâtons.

Contrairement à l'ânesse de Balaam qui, en s'offrant ou en s'ouvrant avec humilité au silence, voit surgir de sa bouche une voix d'origine divine, l'âne – l'âne sauvage qui croit pouvoir atteindre ce qui ne lui revient pas – ne fait qu'étouffer ce silence sous ses cris. Cette voix du corps ne peut que faire signe en direction du creux qui l'habite. Comme l'illustre une autre fable d'Odon de Cheriton, *L'âne et le merle*, le chant de l'âne ne saurait être autre choses que le produit d'une bouche ouverte sur le vide<sup>1</sup> :

Un âne, entendant un merle chanter de sa voix mélodieuse, lui demande quelle nourriture il utilise pour chanter aussi bien. « J'ai comme nourriture l'air pur et la rosée du ciel », lui répondit le merle. Alors

l'âne, béant la bouche ouverte dans l'espoir de rivaliser avec sa voix, attirait l'air en espérant la rosée, jusqu'à ce qu'affaibli par la faim il finit par mourir. Exemple du fou qui désire ce qui ne lui revient pas.

*Hi han !* Considéré comme onomatopéique, ce cri n'est peut-être rien d'autre que le qualificatif désignant la bouche ouverte de l'âne au moment où elle s'apprête à manger – ou à se faire entendre. *Aperto ore hians*, écrit la fable citée ci-dessus à propos de l'âne imitant le merle : du verbe *hio*, *hiare* (s'entre-ouvrir, se fendre, manifester un trou, un hiatus, être béant de convoitise ou d'admiration, ou encore déclamer). L'âne n'est qu'une bouche béante qui s'ouvre en vain sur le vent et la rosée dans l'attente d'une nourriture insaisissable pour qui n'est un de ces « oiseaux du ciel » qui « ne sèment, ne moissonnent ni ne ramènent [le grain] dans les greniers » dont parle l'Évangile selon saint Mathieu, car la Providence divine s'occupe de les nourrir, au contraire de l'âne, qui meurt bouche bée d'admiration pour un chant qu'il ne saurait égaler. Sa gueule serait presque muette si son cri ne venait dire – et rompre – le silence auquel est

<sup>1</sup> DE CHERITON Odon, *Fabulis*, XIII, *De asino et merula*, dans H. Hervieux, *Les fabulistes latins, op. cit.*, p. 414.

réduit son désir, ce gouffre dans lequel s'est abîmé la voix mélodieuse de l'oiseau. *Hi han !* Ce cri articule de manière exemplaire les *hiantia locuti*, les *hiulcas voces* : I-A, ce hiatus que forme la rencontre de deux voyelles imprononçables en une seule émission vocale et qui incarne, dans la prosodie latine, la *ruditas* d'une parole incapable d'enchaîner correctement les mots et les sons sans blesser l'oreille.

L'âne (sauvage) apparaît ainsi comme la figure emblématique d'une voix qui se situe à la fois en dehors de toute forme de chant (de l'harmonie des sphères comme de la musique des anges que les façades des cathédrales promettent à celui qui entre en son sein dans l'attente d'être reçu au paradis), en dehors du livre (que tient le Christ dans sa main comme de l'édifice qui l'incarne), en dehors de la révélation divine et en dehors de la raison (que toute voix devrait exprimer et qui seule lui permettrait de faire sens). Telle une interjection qui resterait étrangère à la grammaire comme à toute transposition littéraire au sein d'un langage

articulé<sup>1</sup>, son cri s'apparente aux différents « péchés de la langue » que condamnent les Pères de l'Eglise. Exprimant l'insolence, la jactance, la médisance ou n'importe quelle autre sorte de malédiction, la voix de l'âne peut être définie comme pur *clamor*, « terme sous lequel l'Écriture et les Pères ont depuis toujours banni la parole impudente qui crie le péché. En lui, la parole perd toute connotation humaine et toute signification, pour sonner à l'oreille de l'auditeur comme un cri fastidieux et inarticulé »<sup>2</sup>.

Toute « littérature », au Moyen Âge, pour autant qu'on puisse l'identifier comme telle, peut être située, sinon dans le prolongement direct du cri de l'âne, du moins sous son enseigne. Même si la plupart des textes médiévaux – y compris les textes « littéraires », au sens où nous l'entendons aujourd'hui – affirment contenir quelque grain de froment sous l'enveloppe de la lettre, ils ne sauraient en

---

<sup>1</sup> Cf. mon étude, « Eclats de la voix, langage des affects et séductions du chant. Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévaux », dans *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, sous la direction de Didier Lett et Nicolas Offenstadt, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 179-201.

<sup>2</sup> Cf. CASAGRANDE C. et VECCHIO S., *Les péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. de l'italien, Paris, Cerf, 1991 (cit. p. 131).

effet s'y réduire. Contrairement à la conception qu'en ont les exégètes bibliques, la lettre résiste aux lectures allégoriques qui cherchent à éliminer l'écorce des mots pour en identifier le noyau comme à toute entreprise de traduction qui s'efforce d'en dégager le sens ultime : elle résiste aussi longtemps que l'on n'est pas arrivé à la fin des Temps. Si la théologie et la philosophie se placent du côté de l'interprétation, ce que l'on peut appeler la « littérature » désigne ce qui se situe sur le versant de la lettre. Avec elle on se nourrit de paille plutôt que de grains, même si cette nourriture n'est pas capable de rassasier le lecteur et le laisse sur sa faim alors même qu'il a de quoi mâcher. La littérature refuse de laisser le lecteur qui contemple le livre d'images déployé devant ses yeux franchir la porte qui s'ouvre en son sein pour entrer dans l'intimité d'une vérité (que prétend détenir l'institution ecclésiastique). A l'œuvre qui se referme sur le message qu'elle recèle pour le révéler à celui qui aura su pénétrer à l'intérieur, elle préfère une œuvre ouverte<sup>1</sup>. Avec elle, le lecteur reste dehors, tel un âne

sauvage, exilé de la maison de Dieu comme de tout processus eschatologique.

---

<sup>1</sup> Cf. ECO U., *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien, Paris, Seuil, 1965.

# Les auteurs

**Noëlle Batt**, est professeur de littérature américaine à l'Université Paris VIII. Elle dirige le Centre de Recherche sur la Littérature et la Cognition et l'Equipe d'accueil Transferts critiques et dynamique des savoirs, ainsi que la revue *TLE (Théorie, Littérature, Enseignement, PUV)*. Ses travaux portent sur la théorie de la littérature, sur la dynamique des systèmes et sur les passages conceptuels entre théories littéraires et théories scientifiques. Elle est aussi l'auteur d'une série d'études sur la fiction américaine du XXème siècle (Stein, Cummings, Burroughs, Paley, Carver, Dillard, Ashbery, DeLillo...) parmi lesquelles : *Grace Paley, conteuse des destins ordinaires* (Paris, Belin 1998).

**Johan Faerber** s'occupe essentiellement de l'esthétique baroque du Nouveau Roman à laquelle il a consacré sa thèse (à paraître en 2008 aux éditions Honoré Champion) et de ses résonances dans la littérature contemporaine à travers des auteurs tels que Jean Echenoz, Arno Bertina ou Stéphane Bouquet. Auteur d'une cinquantaine d'articles parus dans *Inculte, Europe, le Cahier de l'Herne* ou dans *La Licorne* entre autres, il s'intéresse plus particulièrement au rapport entre roman et cinéma dans l'œuvre de Tanguy Viel sur laquelle il écrit actuellement un bref essai à paraître aux éditions Hatier - Profil Contemporain dont il est par ailleurs le conseiller littéraire. Il est enfin le directeur de la Série "Le Nouveau Roman" en questions aux éditions Minard - Lettres Modernes.

**Stéphane Lojkin** est maître de conférence HDR en littérature française du dix-huitième siècle à l'université de Toulouse-Le Mirail. Il dirige la base de données Utpictura18 (<http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura>). Ses principales publications: *L'Écran de la représentation*, dir., L'Harmattan, 2001 ; *La Scène de roman*, A. Colin, 2002 ; *Image et subversion*, J. Chambon, 2005.

**Christopher Lucken** est maître de conférences à l'Université Paris 8 et chargé de cours à l'Université de Genève, où il enseigne la langue et la littérature françaises du Moyen Âge.

**David Ruffel** est critique littéraire (notamment dans les revues Europe et Inculte) et codirige la revue et la collection *chaoïd*.

**Lionel Ruffel** est enseignant et chercheur. Ses travaux portent sur les relations entre esthétique et politique dans la période contemporaine. Il codirige la revue électronique *chaoïd*, ainsi que la collection du même nom des éditions Verdier. Il est l'auteur de deux essais : *Le Dénouement* (Verdier, « *chaoïd* », 2005) et *Volodine post-exotique* (Cécile Defaut, 2007).

Né en 1966, **Arnaud Rykner** a publié plusieurs essais chez José Corti et au Seuil, consacrés pour l'essentiel à tout ce qui, dans la littérature ou au théâtre, crève l'écran du langage et met en œuvre d'autres logiques que celles des mots. Il a également fait paraître quatre romans aux éditions du Rouergue, dont *Nur*, en 2007. Il a édité le théâtre de Nathalie Sarraute dans la Bibliothèque de la Pléiade et la collection Folio, et prépare une édition du *Square* de M. Duras pour la même collection. Metteur en scène (il a été l'assistant et le dramaturge de Claude Régy), il a notamment monté *Aucun regard* de Dominique Hubin et *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck au Théâtre National de Toulouse. Il dirige le laboratoire "Lettres, Langages et Arts" (EA 803) de l'Université de Toulouse-Le Mirail.

**François Théron** est né en 1973. Il codirige la revue électronique *chaoïd*, ainsi que la collection du même nom des éditions Verdier.

**Charles T. Wolfe** est chercheur post-doctoral à l'Université de Sydney. Il travaille sur l'ontologie matérialiste du vivant et les concepts d'organisme et d'organisation, surtout à l'époque des Lumières mais également au 20<sup>e</sup> siècle. Il a publié des articles sur La Mettrie, Diderot, Sade, les monstres, et la philosophie de l'esprit, et dirigé les volumes suivants : *The Renewal of Materialism* (New York, 2000 ) ; *Desiderio del Mostro* (avec T. Negri & U. Fadini, Rome, Manifestolibri, 2001) ; *Monsters and Philosophy* (Londres, King's College Publications, 2005 ). Il est membre du comité de rédaction de *Multitudes*.



■ numéro 11

cha●ïd