

SEANCE DE LECTURE JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

(jeudi 24 mars 2016, 16h-18h, F120)

Liste des textes de l'exemplier

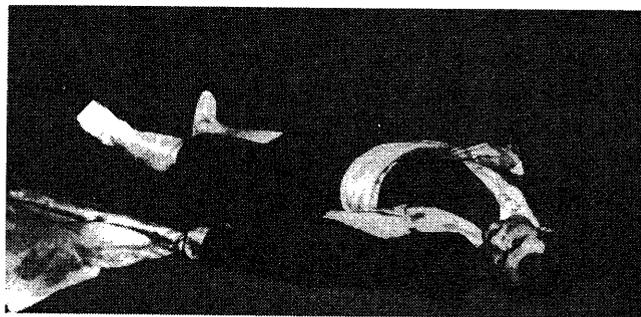
- Jean-Christophe Bailly, *La fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2015 [1991], 171 p.
 - « Avant-propos »
 - « La surface profonde. Naissance de la modernité »
 - « La fin de l'hymne »

- Jean-Christophe Bailly, *Panoramiques*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2000, 250 p.
 - « Du récit au geste »

- Jean-Christophe Bailly, *L'élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2015, 214 p.
 - « Avant-propos »
 - « Un chant est-il encore possible ? »
 - « L'action solitaire du poème »
 - « Ralentir »

et celle qui, au contraire, considère les textes, même publiés, comme des matériaux plutôt que comme des documents et qui donc se permet de les retravailler dans la perspective – incertaine – d'une amélioration. C'est cette option qui aura ici prévalu, du moins en ce qui concerne l'équilibre général de cet ensemble de textes: non pas, donc, une réécriture, mais une simple recomposition.

Avant-propos



Le Torero mort de Manet: personne encore n'était mort comme lui dans la peinture. Personne n'était venu se coucher comme cela, tellement sur le devant de la scène qu'il n'y a plus de scène, plus de limites pour faire qu'il y ait quelque chose comme une scène¹: rien que la mort, rien que le poids qu'elle ajoute aux corps, un poids visible et qui vient là sur l'impalpable surface comme une chose lourde et aveugle. Mort qui n'est pas encore passée, qui a lieu par la seule présence du corps mort, du cadavre, mort qui se dit sans rien entonner, qui tient encore à la vie, qui est pour ainsi dire encore dans son orbe, appariée aux atours, à l'habit de lumière, noir, aux bas blancs, à

la cape éteinte que tient la main innocemment repliée. Cette « négation de l'éloquence » que Bataille reconnaissait dans *L'Exécution de Maximilien*, cet autre tableau de Manet confronté à l'événement définitif, on la voit ici pure et silencieuse. Le bloc de cette peinture n'est ni un bloc d'éternité ni un suspens de la durée. Dans la brillance mate du tableau, l'événement de la mort se sépare de l'anecdote et du temps pour rejoindre le temps même qui est celui de la peinture : un temps sans langage, sans écoulement, où *ce qui est* a toujours l'impassibilité de la nature morte. À sa façon, dans une sombre désinvolture, ce torero est une nature morte, il est l'équivalent d'un vase de fleurs ou d'une botte d'asperges, et il l'est parce qu'il est peint comme eux. Il n'y a plus de grands sujets ou de petits sujets, il n'y a plus le « grand genre » et les genres mineurs : la peinture est elle-même devenue le genre de la peinture. Ou encore : tout est mineur et grand à la fois. Mais cette équivalence s'est gagnée par une descente et non par une montée. Contre toute attente (car la volonté sublime attendait en effet le contraire), c'est en descendant, c'est en allant, non pas nécessairement vers la nature morte en tant que telle, mais vers le régime qu'elle – ou le paysage – assignait au sens que la « grande peinture » s'est libérée. Cette descente, qui implique le scandale de la trivialité, le torero l'accomplit jusqu'au bout. Pas même statue renversée mais envers de toute idole, corps mort – donc vivant –, tombé, il est là sans pathos et sans décor, comme une chose. Ce corps devenu chose de la mort est sans doute ce qui en elle est le plus terrible, mais la terreur, ici, n'appuie pas plus

que le poids d'un corps mort contre le sol. Evacué du champ de la signification édifiante, le torero mort n'est pas non plus dans une arène ou dans un lieu où le regard pourrait poser ses marques ou se distraire, car ce n'est pas de réalisme qu'il est ici question, mais d'une injonction tout autre, qui vient avec le réel mais agit comme son silence : le silence de ce qui a perdu l'éloquence rejoint celui de ce qui ne l'a jamais eue, et qui est ce qui meurt.

Les morts de la peinture ancienne – à commencer par Jésus – mouraient entourés : de témoins, d'emblèmes, de signification. Même le *Joseph Bara* de David qui, avec son allure de poisson jeté sur le rivage, gît en apparence « nulle part » comme gît le torero de Manet, meurt dans la République et pour elle, et *est* un emblème. Tandis que celui-ci est non seulement seul mais privé de récit, privé de tout. Rien ne le soutient ni ne l'accompagne, ni chuchotement symbolique ni discours. Dans ce rien, pourtant, est accordée une énorme présence, qui semble être celle que la peinture a toujours recherchée, avant Manet comme après lui. Manet, que ce soit par ce tableau ou par son contrepoint vivant, l'*Olympia*, est, on le sait, celui par qui une telle présence s'impose et bouleverse. Mais c'est parce qu'il n'est pas isolé, parce qu'il conduit un mouvement irréversible et une descente qu'il signe ainsi l'irruption. C'est parce qu'il incarne une conversion générale, affectant tous les arts et la pensée même qu'il est, à la façon de Masaccio pour la Renaissance, le point d'un mouvement de bascule. Ce rôle qui lui est reconnu vaut donc ici une nouvelle fois à l'un de ses tableaux de servir d'exergue :

La Fin de l'hymne, puisque c'est le titre de ce livre, n'a pas en effet d'autre but que d'explorer la généalogie du mouvement dont Manet incarne en peinture l'accentuation la plus tendue.

Ce livre est composé de textes qui ont été écrits dans l'intention d'être rassemblés un jour. S'il ne s'agit pas d'un essai divisé en chapitres, il ne s'agit pas non plus d'un simple recueil où les relations de partie à partie seraient dues au hasard ou au style de l'auteur. Les liens, malgré la diversité des motifs qui les tissent, sont ici prémédités. Il se peut au demeurant que ces liens que je vois n'apparaissent pas d'emblée. La logique du livre serait plutôt de les révéler lentement, même si le passage, en presque chacun d'entre les textes qui le composent, de la silhouette de Walter Benjamin, parfois avec les mêmes échos, les mêmes citations, tient déjà lieu de témoin, comme dans les courses de relais.

La théorie artistique de Baudelaire (qui joue sans doute ici un rôle central), l'apparition d'un langage dénué d'éloquence au sein même du site de l'éloquence dans le théâtre de Büchner, le statut de la parole dans les formes républicaines de représentation et les limites de cette représentation, la façon dont l'autobiographie vient, à l'intérieur du *Henry Brulard* de Stendhal, par l'entremise notamment des dessins qui émaillent le livre, desceller la position du sujet, ce qui, enfin, dans la relation de l'homme aux animaux, contribue à ce même descellement ou encore ce qui fait le propre de la résonance dans l'usage poétique de la langue – tels sont quelques-uns des motifs enrô-

lés ici sous la bannière de la « fin de l'hymne ». Ces motifs, on le voit, ont en commun de concerner une seule période, mais qui est très extensible : la modernité, telle qu'elle s'est constituée pour nous en origine puis en mouvement. L'hymne n'est donc pas ici un genre poétique particulier mais le nom générique que je donne à tout ce que la modernité a dû abandonner pour se tendre. Aussi bien la fin désignée par le titre n'est-elle pas une fin annoncée, mais une fin dont on peut faire remonter très loin les prémices et dont le mouvement est toujours en cours. Dire et affirmer ce cours est l'une des visées du livre et constitue son seul angle polémique : qui consiste à récuser, sauf à titre de sous-périodisation (mais vague), toute consistance à ce que l'on a appelé la « post-modernité ». Ce qui a été engagé conjointement dans l'ordre politique avec la Révolution française (le passage du sujet au citoyen) ou dans l'ordre poétique avec Hölderlin (l'impossibilité vécue de l'hymne) ou encore, et de façon concomitante, dans d'autres ordres, ne constitue pas un processus achevé dont nous pourrions, depuis un autre site, saisir à distance les formes symboliques. La distance critique est ici celle d'une participation continue à ce que l'origine a libéré². S'il ne peut résonner comme un slogan et s'il demeure avant tout descriptif, le motif de la fin de l'hymne a toutefois une valeur combative. On ne cesse en effet d'observer, depuis le « commencement de la fin », une résistance opiniâtre à cette fin, dont le monde politique, accroché plus fermement qu'aucun autre aux valeurs de la représentation, s'est constitué le héraut.

En tant qu'il est ce motif générique, l'hymne vient donc recouvrir d'autres motifs et d'autres séquences. Bien que tout puisse et doive être décrit séparément, la tendance qui l'emporte ici est celle qui cherche à saisir des liens, à souligner, sur de longues durées, la cohérence des glissades et des dérives des continents culturels. L'hymne vient là comme un poème frappé au fronton d'un temple, comme la clé du dispositif où un tel temple était possible pour les regards comme pour les paroles. La façade et la centralité en architecture, la perspective et l'ordre figuratif et scénique en peinture, le statut fondamentalement oratoire de la poésie d'avant la conscience de soi de la poésie, la position du sujet dans la métaphysique, c'est tout ce théâtre, qui culmine avec le monde-théâtre des temps baroques, que l'hymne vient signifier, comme le chapeau d'un immense paradigme.

Or nous sommes sortis de ce théâtre, sortis de la « douceur de vivre » auquel il s'apparentait ou voulait s'apparenter, et les éléments du paradigme classique, volatilisés, se retrouvent comme des marques au sein d'un paysage transformé qui ne les tient plus ensemble, qui ne les laisse plus faire monde. Ce qui fait monde désormais, mais comme en une clôture impossible, ce n'est pas seulement ce qui serait tenu dans une injonction du réel à figurer sans distanciation la « prose du monde », c'est la prose même du monde sans bords entrevu dans la dévastation de l'hymne. Le réel qui s'aperçoit et qui exerce sa sommation dans chaque recoin de l'œuvre moderne, ce n'est pas le réel du réalisme – qui n'a que l'étroitesse

d'un point de vue à porter –, mais celui qui, sur le mode de la venue, sur le mode d'un advenir perpétuellement commis et différé, se referme comme tâche dans le « connecter infiniment » que Hölderlin assignait quant à lui à la pensée comme enjeu. Ce monde sans bords, ce « il y a » désarmé tenant lieu d'écho en face de ce qui est, ne se trouve en effet d'issue que dans une vision en allée, qui a perdu le champ en le voyant s'élargir à l'infini. Les possibilités de contrôle ou – pour garder la métaphore cinématographique contenue dans l'idée de champ – de repérage, maintenues en un tel élargissement ou en une telle fonte des catégories, ce sont les *connexions*³. Mais la voie ouverte aux connections dans le « connecter infiniment » qui les libère, n'est rien d'autre qu'un abîme. C'est pour avoir vu s'ouvrir cet abîme au sein même de l'hymne qu'il a voulu non seulement maintenir mais refonder et sauver (sauver en fondant à nouveau) que Hölderlin s'est perdu, s'est abîmé dans le silence – le silence qui est l'embout ou le désert profilé aux confins du « connecter infiniment », là où le parler humain, devenu langage des anges, ne peut plus revenir à lui-même et compatir à sa propre errance.

Il fallait une chute de l'esprit, un rebond cynique, une *descente* pour accepter que le réel, maintenu à l'écart du droit fil connectif, fasse le travail de l'allégorie et du sublime tout en étant le deuil conjuré. Il fallait une *déception* (et le romantisme dans son ensemble réalise cette déception) pour pouvoir accepter les conséquences de la perte de l'hymne et de la possibilité hymnique. À la hauteur où Hölderlin

s'était porté – qui est celle de ce pays désert et aride auquel il dit que la conscience, chez le héros tragique, se compare lorsqu'elle parvient à son apogée – il ne pouvait pas y avoir de place pour une telle déception, il ne pouvait que tomber : deuil sans travail de deuil, congé, pur deuil. Mais c'est comme si avec sa chute et jusque dans les copeaux de la menuiserie de Tübingen était venu se dégager un nouveau règne – le règne de l'épars dont ses poèmes préparent la venue. Le règne de l'épars est ce qui nous est confié par la fin de l'hymne : en lui se reconstitue la forme de l'univers, mais dans un étoilement. Au sein de cette forme ouverte ou de cette anti-forme, seuls des *indices* peuvent avoir la fonction de tenons. Mais ce sont d'étranges tenons que ceux d'une forme qui s'en va – structure vivante où perce une âme, l'être, qui tombe en pluie et se dérobe. De la revendication de la « vie » dans le *Lenz* de Büchner à l'« écho de chose » que Celan perçoit dans la poésie de Mandelstam⁴, c'est cette pluie qui est recueillie : toute l'eau et rien que des gouttes.

Dans l'œuvre d'un autre poète de ce temps de l'assombrissement qui nous sert d'aube, et chez le seul peut-être dont le chant puisse être dit, si l'on pense à Hölderlin, vraiment fraternel, chez Leopardi donc, et dans le plus célèbre de ses poèmes, *L'Infini*⁵, apparaît subrepticement un mot – un verbe – qui fait entendre selon moi le bruit même de cette pluie, et qui est le verbe *stormire*, qui veut dire « bruire » justement, et sonne en français comme un autre sommeil :

.....*E come il vento*
Odo stormire tra queste piante, io quello
Infinito silenzio e questa voce
Vo comparando.....

« Et comme j'entends le vent / bruire parmi les feuilles, cet / infini silence-là (le silence des « espaces sans limites » qui est autour de Leopardi sur le « mont solitaire » du poème) et cette voix / je les compare. » Avec les arbres, avec le vent qui agite leurs feuilles, la voix qui s'entend et qui est comparable au silence infini où s'abîme le poème, c'est la voix même de ce bruit, de ce qui, sans proférer ni écouter, fait monde sous le monde, c'est la mesure sonore de l'être, semblable à un feulement si ancien que toute la cendre des paroles semble s'y recueillir, s'y taire et y entrevoir, dans un lointain, son origine. À ce feulement, à cette voix sans vocation, les Anciens, on le sait, attribuèrent le pouvoir de l'oracle : dans ce sanctuaire des confins qu'était – et qu'est toujours, en son repli désert et venteux – Dodone, c'est le vent agitant les feuilles d'un chêne qui parlait pour le dieu. L'oracle était ainsi présent dans l'épaisseur du *stormire* même, mais en en ployant le feulement indéchiffrable vers un sens, en tant qu'énigme adressée à l'homme. Or le dieu est mort ou s'est tu, et la voix qui, semblable à son silence, parle ou bruit dans le poème de Leopardi, c'est la voix sans envoi, la voix désormais *non adressée* de la nature : la rumeur fossile d'une harmonie perdue. L'Arcadie (qui est le nom reconnaissable de cette harmonie) est non seulement perdue une première fois, elle est perdue aussi en tant que représentation : ce qui se présente, c'est

la voix sans adresse, c'est le silence où nous sommes envoyés. L'oracle ne se détache plus du bruissement comme un sens comestible porteur des signes du destin. Il demeure englouti dans ce bruissement et y prend l'allure du souvenir, puis se détache du souvenir même pour se rassembler dans une voix qui est comparable au silence⁶.

Dans ce bruissement qui ne parle pour personne et qui donc ne « parle » pas (même si le « tout parle » de Novalis est encore une autre version de ce silence) se donne à entendre aussi le profond silence de la mort, le silence du monde sans recueil qui existe hors de nous. (C'est dans un tel silence qu'est tombé le torero mort de Manet : ayant rejoint le bruissement, il ne l'entend plus, et il y a deuil, parce que c'est nous qui entendons le silence à sa place – le deuil est l'adieu à la distance où se percevait le bruissement, l'adieu à la matière de l'adieu.) La dépossession qui vient avec le bruissement lui-même détaché de tout envoi, de toute intention, c'est ce qui dégage l'étendue pour qu'il y ait notre voix : cette voix blanche et sans hymne qui ne peut plus célébrer aucun dieu et pour laquelle toute vertu oraculaire est engloutie dans la présence, cette voix qui, pour cette raison même, s'est détachée de la fable. Cette contrainte non fabuleuse, cette assignation à résider auprès du cœur des choses, dans le pur battement d'un vivant sans parures, est sans doute la caractéristique même de ce qui est venu et nous est donné avec la fin de l'hymne, soit l'époque, il faut bien en venir à ce mot, d'un langage que plus rien n'accrédite et qui va de par le monde comme une prose chantournée : de

par le monde, c'est-à-dire dans ce qui reste du monde quand on en enlève la puissance allégorique.

La fin de l'hymne, ainsi, en vient à désigner par d'autres voies le motif mieux connu de la « fin de la métaphysique » – si la métaphysique est bien la grande allégorie, ou la puissance allégorique elle-même. Tout comme cette autre fin, la fin de l'hymne est une fin sans fin, un commencement poursuivi. Un monde sans hymnes est un monde sans dieux et le travail qui met fin à l'hymne est un travail de deuil, est ce qui, dans le désenchantement, cherche à comprendre la voix ou le feulement qui, sans nous être adressé, est ce qui nous revient en partage, nous postant en vigies errantes dans l'étendue sans bords dont, comme le torero, nous touchons le bord en mourant.

Octobre 1990

Notes

1. Le fait que Manet ait pu s'inspirer d'un tableau du XVII^e siècle italien (que de son temps l'on attribuait à Vélasquez) et dans lequel un soldat mort est bien dans la même position que le torero, ne change rien à l'affaire : d'une part l'éclairage du tableau ancien est dramatique, d'autre part et surtout, un crâne placé sur le sol vient y faire office de rappel. Tout le travail de Manet consiste, si l'on peut dire, à faire son deuil de tels *memento mori* : tout le procès de remémoration est bloqué sur l'instant et le cadavre, sans rien, assure à lui seul l'office de dire la mort. De ce point de vue, le tableau de Manet est plus proche d'une célèbre photographie prise par Alexandre Gardner pendant la guerre de Sécession (en 1863) et qui montrait pareillement un corps renversé sur le devant de l'image.

2. Cette « participation intérieure à ce que l'origine a libéré » définit aussi, soit dit en passant, le projet même de la collection où a paru ce livre.

3. Je préfère écrire *connection*, néologisme formé à partir du verbe et donc de l'actif *connecter*, plutôt que *connexion*, qui me semble mou.

4. Cf. infra, *Papier d'Arménie*.

5. On trouvera dans *Le Langage et la mort* de Giorgio Agamben, livre précédemment paru dans cette collection, une remarquable analyse de ce poème. C'est d'ailleurs en corrigeant les épreuves de ce livre que j'ai eu l'idée d'utiliser le verbe *stormire* : si différent qu'il soit du commentaire d'Agamben, le mien – qui ne porte au demeurant que sur un seul mot et sur son environnement immédiat, le fragment que je cite – en est tout de même tributaire.

6. Cette « leçon » de l'oracle, si elle a la valeur d'un sens, si elle se convertit pour l'homme en quelque chose comme un sens, reste pourtant entièrement pliée dans son origine et n'appartient pas au domaine du langage tel qu'il est parlé par l'homme. Le bruissement des feuilles des chênes de Dodone est même avancé à titre d'exemple par Platon dans le *Phèdre* comme l'autre du langage ou comme ce qui s'oppose à ce qui, dans l'être du langage est contaminé par l'écriture : c'est en effet juste après le recours au mythe égyptien de Theuth (Thot), par lequel Platon vient de récuser la valeur positive de l'invention de l'écriture qu'intervient – non comme un mythe, cette fois, mais comme le rappel d'une antique sagesse – la citation de l'effet de vérité de Dodone. Donnée comme très ancienne et même comme originaire (« les prêtres du temple de Zeus à Dodone ont soutenu que les premières paroles divinatoires étaient sorties d'un chêne »), cette « parole » de l'arbre, qui n'est, soit dit en passant, qu'une pure écoute, figure comme l'antiquité même de la parole : comme ce qui, fruste encore mais dénué de ruse, ignore les voies trompeuses du discours. « Les gens de ce temps-là, eux qui n'étaient pas des "savants" comme vous autres les modernes, se contentaient, en raison de leur simplicité d'esprit, de prêter l'oreille au chêne et à la pierre, pourvu qu'ils disent la vérité » (*Phèdre*, 275b). Le bruissement de l'arbre des confins est donc ici littéralement *l'anti-pharmakon*, le contrepoison, le remède qui pourrait sauver du remède-poison de l'écriture.

On pourrait dire que tout l'effort de la lyrique moderne – de ce qui s'invente avec le *stormire* léopardien comme dans le « saintement sobre » de Hölderlin – consiste à retrouver, en remontant le

cours de l'écriture, la source de ce bruit de feuilles : non seulement désormais la vérité perdue qui, en lui, se tenait à l'abri de toute manipulation, mais aussi la vérité déployée de ce qui, loin de la source, l'écoute encore, la fait passer.

La surface profonde

Naissance de la modernité

« La voiture emporte au grand trot, dans une allée zébrée d'ombre et de lumière, les beautés couchées comme dans une nacelle... » La *critique* baudelairienne, la *théorie* baudelairienne, c'est peut-être d'abord cette faculté qui, au fil des images – ici, Constantin Guys –, réinvente comme pour elle-même des tableaux, des images. Il y a comme un droit de l'écriture à se laisser porter par le « divin opium » des œuvres pour, à partir d'elles, élaborer un monde : mais la force de Baudelaire fut, dans ce travail, de ne jamais demeurer passif, d'argumenter durement, de chercher à saisir non pas le sens d'une image qui n'aurait eu de valeur que pour lui mais la portée d'une œuvre, son rapport à l'espace, au temps. Pour caractériser ainsi, aussi fortement, il s'ouvre, il doit s'ouvrir à ce qui en lui est peintre – et « du reste est-il rien qu'il n'ait peint ? » dira de lui Proust¹ – mais il ne le fait que de façon transitoire, par des échappées qui ouvrent son texte à sa propre envolée, à cette grande prose dense qu'il fut le premier à rêver, à poser à côté de l'alexandrin comme un poème d'égale valeur. Les *Écrits esthétiques*,

c'est-à-dire l'ensemble des textes épars de Baudelaire consacrés aux arts plastiques, c'est, ce sera d'abord de la littérature, où le baudelairien retrouvera sans peine ses marques et ses surprises : c'est là le premier aspect sous lequel cette œuvre peut se lire, mais ce qui s'invente avec cette littérature à propos des arts, c'est une chose dont nous sommes devenus si familiers que la question de son origine ne se pose plus, alors même qu'elle fit rupture et que Baudelaire *est* cette rupture.

Qu'il y ait, à côté de la peinture et de la sculpture, une activité d'accompagnement quasi obligatoire, que les trouvailles des peintres soient reflétées, prévues, localisées par le regard critique des écrivains, nous y sommes si frottés que cela fait partie, pour ainsi dire, de notre bagage. Mais ce ne sont ni Diderot, ni Stendhal, ni les romantiques allemands, malgré leurs intuitions, qui installent cela comme une donnée et comme une tâche, c'est Baudelaire. Pour cela, il lui faut faire dévier le genre léger du « salon » vers le grand essai, vers cette prose libre tour à tour évocatrice et théorique qui est la sienne et qui est celle sans doute, quoiqu'en retard toujours sur ce que sans fin elle s'assigne, de la modernité. Cela n'est possible qu'au prix d'un contact permanent avec les œuvres mais est surtout le fruit d'un mouvement qui les restitue à leur devenir, non pas au sens où il y aurait à suivre, par de petites notations, l'évolution d'un artiste, d'année en année, au fur et à mesure des livraisons, mais à celui, tout autre, qui implique que l'œuvre soit rapportée, confrontée à la finalité même du geste artistique, s'il est souverain, et il peut l'être, Baudelaire le dit, ne dit tout du long que cela.

Et pourtant ce qu'il a sous les yeux, dans l'ensemble, est loin de le combler. À l'exception de Delacroix, qu'il fait son héros, et de Guys à travers qui – nous y viendrons – il rêve la peinture à venir, sa critique est d'abord inlassablement une désillusion, une impatience. Ce qu'il voit est si souvent petit, confiné, mesquin. Des fresques de la peinture d'histoire aux scènes de genre, du portrait au paysage défilent avec ses remarques acerbes ou amusées des noms qui pour nombre d'entre eux ne nous disent plus rien, mais qui nous disent au moins ce que toujours nous oublions, et qui est l'incroyable *quantité* au sein de laquelle les œuvres appelées à durer, à propager leur sens au-delà de leur temps, ont à se définir. Que sait-on aujourd'hui de Chacaton, de Joyant, d'Arondel, noms qu'au hasard je détache du *Salon de 1845*? Rien, et il y a sans doute peu à explorer là, sauf pour les besoins d'une curiosité qui d'ailleurs ne serait pas vaine (oui, il serait amusant, comme on l'a fait déjà, de pouvoir reconstituer en partie un salon d'alors pour voir vraiment au sein de quoi se distinguaient un Corot, un Daumier, voire un Fromentin), mais il faut dire ici malgré tout la sûreté de jugement de Baudelaire quand il juge : que ce soit un tout petit maître qu'il renvoie à son ignorance de rapin ou un artiste de premier plan comme Ingres, à qui il reconnaît volontiers cette position mais dont au fond le tempérament ou la leçon l'horripilent, le motif qui le gouverne est toujours explicite. De surcroît, il n'est pas un artiste important de son temps dont la différence lui échappe et il sait aussi lorsque tout le sépare d'un peintre du passé – comme David – ou d'un contemporain – comme Courbet – mesurer pourtant

la qualité spécifique de leur apport. Une telle richesse de discernement n'est pas d'un faible mérite et elle peut même constituer pour l'ami de Baudelaire une sorte de joie, mais ce n'est pas là, cela va sans dire, ce qui institue le poète des *Fleurs du Mal* dans son rôle historique de fondateur de la critique moderne. Et curieusement, ce sera autant par sa déception que par son enthousiasme qu'il sera amené à jouer ce rôle, dans la mesure même où c'est tout ce qui manque à l'art de son temps qui lui fait concevoir une peinture idéale, une peinture qui sache venir à lui comme une apparition répondant à ce qu'il attend de son culte natif pour les images. Seul, si l'on excepte ici les grands peintres du passé qu'il admire, Delacroix lui donnera profondément, entièrement cette joie et cette puissance d'écho et de retrouvailles. Un mouvement naturel eût été ici de se tourner vers le passé et de célébrer un art perdu. Même s'il en a parfois la tentation, ce mouvement ne sera pas le sien. Non seulement Delacroix et parfois quelque autre comme Daumier le confirment dans son intuition qu'une peinture conforme à son attente est possible, mais il n'a de cesse de définir les conditions d'apparition de cette possibilité. Sa théorie ne sera pas normative et l'on peinerait à trouver dans la masse des écrits sur l'art des règles autres que morales, sa théorie ne sera pas celle d'un auteur de traités, mais ce sera pourtant, liée profondément à une intuition de l'enjeu, une production de concepts.

Ces concepts ne sont jamais amenés comme tels à la surface de l'écriture, ils sont liés à son mouvement, ils sont infiniment ramifiés et, si l'on veut, décousus,

c'est-à-dire attachés à un monde de sensations où l'intuition gouverne et où la vitesse agit, mais ce sont bel et bien des concepts. L'un d'eux est si embarrassant et si énorme de conséquences qu'il en est devenu pour nous comme le foyer sous-jacent du livre et ce qui l'apparente à notre origine – il s'agit, bien sûr, du concept de modernité, de « ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* » puisque c'est ainsi que Baudelaire, strictement, l'avance. Mais ce concept est si proche de nous – malgré ou du fait même des tentatives actuelles de le remettre en cause, lui directement ou sa destinée – mais il est tellement ce qui nous fonde comme descendants et ce qui fonde le discours de Baudelaire comme moment inaugural que nous avons naturellement tendance à l'isoler, alors qu'il fonctionne comme dans toute bonne théorie en relation de simultanéité et de sympathie avec d'autres concepts, notamment celui de *correspondances* et ceux de vitalité et de certitude. C'est toute cette machinerie qu'il faut démontrer, dans toute sa richesse productive comme dans son hiatus (là où la présence obsédante de Delacroix nous tire un peu en arrière, la démarche évanescence de Guys ne nous tire pas assez en avant), c'est elle qui fonctionne dans ses écrits : arrachés au ton de convenance que miment encore, malgré une introduction insolente, les notules du *Salon de 1845*, ils avancent peu à peu vers ce chef-d'œuvre de la définition abrupte et ouvrante que sera *Le Peintre de la vie moderne*, et c'est dire s'il y a aussi dans les *Ecrits esthétiques* qui couvrent un peu moins de vingt ans d'activité toute l'intensité d'une biographie spirituelle involontaire, autrement dit tout le travail d'un esprit

se rendant visible en perdant par à-coups ce qui le séparait encore de lui-même : parvenant à ce couple qui ressemble à celui du solitaire et de la foule en rassemblant la définition acérée et le champ de signification ouvert où elle travaille. Là où Baudelaire parvient, là où il nous mène – et où il nous laisse, car sa critique, et c'est un grand malheur, s'interrompt en 1863 – ce n'est pas, ce n'est surtout pas à une idéalité vague, c'est à quelque chose d'incarné qui est en lui-même et qui est d'être en cette position où la lecture de Walter Benjamin le place, soit au centre du XIX^e siècle, mais comme le foyer qui en capte, fût-ce à son insu, toutes les énergies, et qui n'occupe cette position centrale et si l'on veut « objective » que pour s'être avancé à l'aide des images vers sa propre centralité inconnue, cette position en même temps fuyante où il s'est su à la fois maudit et mis en gloire.

« Sur les murs nulle abomination artistique », est-il écrit dans *La Chambre double* qui fait partie de ces poèmes, en vers ou en prose, dans lesquels Baudelaire évoque la puissance d'évocation elle-même : un pouvoir d'effacement du réel, un éloignement quasi extatique qui transpose l'ordre des choses dans une « réalisation » rêvée proche de celle de l'opium – la rêverie diurne portée à l'intensité de la vision, cette réalisation déréalisante qui focalise l'infini. Et là, dans ce lieu idéal qui vient à lui et qu'il invente, en cette simultanéité parfaite du voulu et du subi, là où « tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie », là, dans cette chambre, il n'y a pas d'art, pas d'œuvre, rien que le lent travail des choses à se

dessaisir de la pesanteur. Des parfums forcément, qui sont comme en deçà de l'être, en allés, ou bien les « terribles *mirettes* » d'une Idole couchée, oui, mais rien qui rappelle l'effort, l'humanité. Là où l'art devrait s'offrir comme puissance de déréalisation, il bascule au contraire tout entier du côté du réel, il fait partie de la chape, il dérange l'harmonie. La théorie esthétique de Baudelaire existe avec cela, avec ce creux en elle, et la beauté n'y existe que quand ce creux est perdu : quand c'est l'art qui fait le travail de la chambre. Mais où que ses développements le conduisent, ils contiennent toujours l'idée d'une supériorité, d'un royaume, où l'art n'est, ne peut être que vassal. Cela n'est jamais dit dans d'autres termes que ceux d'une répudiation ironique ou lassée, mais il y a en Baudelaire une hostilité farouche, constitutive, envers ce qui n'a pas conscience d'une limite à franchir et d'un prodigieux négligé à rejoindre. L'art, en tant qu'il n'est ou ne serait que ce qui vient aux *artistes*, il le haït. À l'artiste – un mot qui ne vient jamais chez lui comme un compliment – il oppose l'« *homme du monde* », c'est-à-dire, précise-t-il aussitôt, « l'homme du monde entier », curieux de tout, celui qui « comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages ». Et ici, dans la dénégation et la hauteur, quelque chose s'ouvre et quelqu'un vient, quelqu'un dont la démarche oscille entre celle du flâneur et celle du génie. Flâneur, génie. L'un et l'autre. Guys et Delacroix – l'homme du monde entier, Baudelaire peintre – celui qui sait, qui voit, qui voit vite. Si bien que l'art que Baudelaire respecte ou désire, c'est celui qui flâne génialement dans les choses et dont l'avidité est telle qu'elle oublie

en passant cette petite qualité que constitue le métier. Il veut par conséquent des images ayant échappé au labeur, à la fabrique, et qui puissent lui rendre comme directement issue d'une matière fluide la force de ce qui, entraîné par l'imagination, l'entraîne à son tour et littéralement la ravit.

Mais la force de Baudelaire est de transformer ce qui pourrait n'être qu'une inclination en théorie : de chercher autour de lui, dans les œuvres, les exemples susceptibles d'incarner sa pensée puis d'incarner la pensée selon les schémas que lui fournissent les œuvres, fût-ce négativement. Il sait qu'il est romantique ou plutôt qu'il est lié par le romantisme, il sait qu'il provient de sa veine la plus ardente, avec cette *veine* gonflée aux cous des chevaux, avec ce sens du drame qui semble venir de l'intérieur invisible de la composition rayonner sur elle, mais loin de se comporter en conservateur des valeurs perdues, il balaye l'étendue des salons pour n'y voir briller que la trame historique la plus productive, celle d'où, nous le savons, viendra à la fin l'art moderne, et qui est celle qui joue la couleur contre le trait, la furia contre le fini. Cette trame, il la fait remonter très loin : Raphaël, au temps de Baudelaire, continuait d'être considéré comme le maître insurpassable, une sorte d'Antiquité à lui tout seul². Or c'est dès 1845 que Baudelaire évoque « le caractère insaisissable et tremblant de la nature, que le dessin de Raphaël ne rend jamais », et les peintres du passé que Baudelaire retient dans *Les Phares* – Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Watteau, Goya – sont tous sans exception des coloristes, mieux, ils constituent la lignée qui mène à Delacroix. C'est hors du dessin à contours appliqués, hors du fini méticuleux

qu'il pourra y avoir épanchement, vitalité, naissance. Baudelaire ici ne combat pas des ombres, il a en face de lui toute l'Académie, il a surtout sous les yeux l'exemple obsédant d'une perfection qui le navre, Ingres « l'adrateur rusé » de Raphaël et la cohorte de ses suiveurs. Ingres qui, dira-t-il plus tard, « adore la couleur, comme une marchande de modes », tandis que la couleur est un monde où l'on n'entre que de plain-pied, en dessinant dans la matière même que l'imagination s'est découverte et qui résonne d'un tel infini d'échos que la ligne ne saurait les capter, les retenir. Il faut à la ligne le trait coloré, ouvrant, qui figure en même temps qu'il éclaire. « Au point de vue de Delacroix, la ligne n'est pas³ », ira-t-il jusqu'à dire, affirmant par là l'existence de ce monde délié qui s'en ira là où il n'aura pas l'occasion de le suivre, jusqu'à la dissolution des figures elles-mêmes, et de la figuration.

Mais au sein du monde figurant qui demeure le sien, la couleur ne peut jouer le rôle immense qu'il lui assigne que pour des raisons plus profondes, qui outrepassent la simple préférence et son usage polémique. Ces raisons sont la profondeur même – le mystère du visible tel que Baudelaire le voit. Le chapitre « De la couleur » du *Salon de 1846* s'ouvre par une sorte de poème en prose (« Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeioie... ») qui est en fait un tableau imaginaire – ce *paysage* que les paysagistes de son temps ne savent pas rendre – et à partir duquel Baudelaire va se dédoubler. D'un côté il peint, de l'autre il plaide. Il peint dans la couleur et il plaide pour elle, pour sa puissance et son drame. S'il s'abandonne à un monde de reflets, de transpa-

rences et d'ombres, s'il s'aventure à faire là l'éloge de ce « végétal irrégulier » qu'on sait qu'il n'aime pas, ce n'est que pour rendre ce « caractère insaisissable et tremblant » de la nature qu'il avait vu Raphaël négliger, ce n'est que pour illustrer, en ouvrant dans le discours critique la résonance du poème, la complexité vivante du paysage. Il ne voit pas de lignes, de grandes lignes ou de petites nervures, ce sont des nuances de tons ou de puissants dégradés qui forment les masses, les masses ne sont elles-mêmes que la palpitation insidieuse d'une infinité de molécules. C'est comme s'il n'y avait pas, à proprement parler, de surface, comme si les volumes n'étaient que des régions de puissance de la tonalité. L'œil ouvert au paysage ne peut que s'enfoncer en lui, se perdre dans une infinité que chaque détail à lui seul peut contenir. Tout est harmonie et mouvement, la frontalité devient vibratoire. Baudelaire à la fin résume brutalement son propos : « Pour la nature forme et couleur sont un. » Mais en même temps cette unité est un « hymne compliqué ». Elle est un langage. Ce qui manque à ceux qui ne sont pas coloristes ou qui le sont piètrement, ce n'est pas, on s'en doute, la qualité du rendu, c'est ce langage. Si les coloristes par contre sont définis comme des « poètes épiques », c'est parce qu'ils l'entendent et le parlent. Mais Baudelaire ne produit jamais gratuitement une image : s'il y a épopée, drame, c'est que quelque chose d'humain est engagé dans la guerre ou dans la trêve des couleurs. Le langage des couleurs est un langage des couleurs entre elles et un langage entre les couleurs et l'homme. Dans la profondeur où le visible se retire en lui-même, quelque chose parle, est

parlé entre la nature et l'homme. Ce sont – le poème programme des *Correspondances* le dit dès sa première strophe – « de confuses paroles », mais ce sens tremblé, incertain, est le sens même, il est la profondeur qu'il faut rejoindre.

C'est, et ce n'est nullement un hasard, par l'introduction d'un motif personnel qui est un motif urbain, que Baudelaire, dans ce même chapitre du *Salon de 1846*, va introduire pour la première fois ce sur quoi dès lors il reviendra avec insistance et qui élève sa critique aux dimensions d'une poétique. Brusquement le discours se transforme – un récit l'interrompt : « J'ai eu longtemps devant ma fenêtre un cabaret mi-parti de vert et de rouge crus, qui étaient pour mes yeux une douleur délicieuse. » C'est tout pour l'instant – l'épopée n'est rien d'autre que la « douleur délicieuse ». Mais comment se fait-il qu'il y ait douleur ? Ici, pour répondre, Baudelaire va se souvenir d'un passage des *Kreiseriana* d'Hoffmann qu'il cite et qu'avec lui il faut citer, ne serait-ce que parce que Hoffmann est avec Balzac l'un des deux héros littéraires qui traversent les *Écrits esthétiques* : « Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir en un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans

le lointain les sons graves et profonds du hautbois. » Pour lors, Baudelaire ne commente pas cette citation, mais il reviendra plus tard sur ce qu'elle lui donne. Au départ il n'y a que le choc de deux couleurs – le vert et le rouge : mais le vert et le rouge ensemble, c'est un peu comme le drapeau intime de Baudelaire. Dès le début du « poème » sur la couleur, on trouve cela : « verdoie, rougeie ». Plus loin, dans le même Salon, on retrouve, à propos de Catlin, la même harmonie : « Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie, abondait tellement dans ce sombre musée, que c'était une ivresse ; quant aux paysages – montagnes boisées, savanes immenses, rivières désertes, – ils étaient monotone, éternellement verts ; le rouge, cette couleur si obscure, si épaisse, plus difficile à pénétrer que les yeux d'un serpent, – le vert, cette couleur calme et gaie et souriante de la nature. » Plus tard, à propos des peintures de Delacroix accrochées durant l'Exposition Universelle de 1855, Baudelaire cite lui-même la strophe des *Phares* consacrée à Delacroix⁴ :

« *Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombagé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.* »

Puis il en fait ainsi le commentaire : « *Lac de sang* : le rouge ; – *hanté des mauvais anges* : surnaturalisme ; – *un bois toujours vert* : le vert, complémentaire du rouge ; – *un ciel chagrin* : les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux ; – les *fanfares* et *Weber* : idées de musique romantique que réveillent les harmonies

de sa couleur. » Certes, cette « explication de texte », ces passages sont connus, mais la trame que ce vert et ce rouge associés induisent – du cabaret parisien aux visages tatoués des Peaux-Rouges et à Delacroix – par deux fois se révèle être une trame musicale, une trame qui fait surgir la musique comme une résolution du heurt des tonalités. Tonalités, ou résonances – nous sommes déjà là dans ces *Klänge* que, libéré de la figure, Kandinsky développera en poèmes : la musique jaillit, pour le sens, comme ce qui *correspond* au choc des couleurs : complémentaires sans doute mais liées au regardeur par les mouvements d'une agitation intimante. À l'exactitude de l'écho, il faut une suite, une traduction. L'harmonie colorée, parce qu'elle est dans la saveur du monde, libère une énergie tonale. Ce sont, avec Delacroix, les « fanfares étranges », comme c'était, pour Hoffmann, avec les soucis, le son du hautbois. Ailleurs pourront venir les parfums, comme une émanation plus fine encore de ce langage dévoilé-apparaissant, et c'est avec eux, dans leur tonalité la plus lourde, orientale et stagnante, qu'il ferme le poème où la théorie des correspondances est exposée et illustrée à la fois. Pour Baudelaire, le beau qui « est toujours bizarre » réside là, et c'est pourquoi il peut sans hésiter définir l'art comme une « mnémotechnie du beau » et le souvenir comme « le grand critérium de l'art ». La puissance de ce qu'il touche alors le situe entre le romantisme – celui du « tout parle » de Novalis dont il connaissait la dérivée hoffmannienne – et Proust. Mais sa propre « recherche » demeure ponctuelle et, sur le plan des tableaux qu'il commente, elle lui permet de récuser l'imitation qui,

dit-il, « gâte le souvenir⁵ ». Ailleurs il cite cette image qui lui vient de la conversation de Delacroix et selon laquelle « la nature n'est qu'un dictionnaire ». Il faut l'entendre littéralement : ceux qui imitent recopient le dictionnaire au lieu de s'en servir pour former des phrases. L'art est comme la mémoire active qui intervient entre le dictionnaire et le livre qui est à former, à venir, mais pour former le livre et pour garder le souvenir – c'est le même mouvement – il faut une exécution qui soit à la fois « très nette » et « très rapide ». Le phrasé de l'imagination dès lors est ce qui a entendu les « confuses paroles » par lesquelles le drame de la couleur se rend familier et agissant, et il est aussi ce qui, entré dans ce monde symbolique vague et précis à la fois, le restitue.

Pourtant, lorsque Baudelaire se donnera la tâche d'« établir une théorie rationnelle et historique du beau », il laissera de ce côté cette mnémotechnie ou du moins son aspect naturel, romantique. Si, parlant de Constantin Guys, il évoque bien encore la nécessité d'une exécution « *coulante* » et s'il dit (dans le chapitre justement intitulé « l'art mnémorique ») de la traduction des impressions que le dessin renvoie qu'elle est ou doit être la « traduction *légitime* de la vie extérieure », il ne fait plus allusion à cette profondeur de champ et à cette symbolisation immédiate qui l'accompagnaient dans sa rêverie sur la couleur, dans sa rêverie sur Delacroix. C'est qu'avec *Le Peintre de la vie moderne* il est passé sur un autre plan de définition : plan dont le texte sur Constantin Guys constitue le développement optimal mais qu'on peut considérer comme récurrent dans son œuvre. Là, ce n'est plus

Hoffmann qui vient au secours de la théorie, c'est Balzac. Tout se passe comme si, forts de l'impression du cabaret vert et rouge, on entrait maintenant avec lui dans le cabaret – dans le monde. Au combat de la couleur contre la ligne s'en substitue un autre, qui oppose la modernité à ce qui n'a pas le sens du temps. Baudelaire est là comme hors des résonances les plus graves de sa poétique, mais c'est pour les asseoir dans une dimension historique. Ainsi la peinture dont il rêve est-elle définie sur deux plans : le plan intérieur de la couleur et le plan extérieur de la modernité. Les deux peintres dont il fait ses hérauts interviennent séparément à l'intérieur de ces plans et comme en position d'excès chacun dans le sien. C'est de la conjonction de ces deux plans que naîtra la peinture moderne, mais à cette naissance Baudelaire aura à peine le temps d'assister. Au-delà de Delacroix et de Guys, une seule figure devient centrale et c'est celle de Manet. Très complexe et très malheureuse, très insatisfaisante est l'histoire – nous y viendrons – du rapport de Baudelaire à Manet, mais je crois que l'on est en droit de lire le texte sur Guys comme une prémonition de ce qui était à venir et de deviner derrière les aquarelles et les encres déliées du « peintre de la vie moderne » les silhouettes et le comptoir du *Bal des Folies-Bergère* ou le déshabillé de *Nana*.

Toutefois, *Le Peintre de la vie moderne* est et demeure un essai sur Constantin Guys. Peu de textes auront même su serrer une œuvre d'aussi près. Guys n'appartient pas à la grandeur, il n'en avait cure, il n'en voulait pas – il mourra, effacé, en 1892, à la maison Dubois, un hospice du Faubourg Saint-Denis,

à l'issue d'une longue vie vagabonde et plutôt retirée. Correspondant de guerre de l'*Illustrated London*, il suivit pour ce journal la révolution de 1848 et la guerre de Crimée. Ex-dandy – mais de ce côté où le dandy est au revers de la mondanité – c'est à la grande ville, Paris, Londres, et à sa vie magnifiquement extérieure qu'il consacra l'essentiel de ses lavis d'encre ou d'aquarelle : le boulevard, le théâtre, le cabaret, les promenades avec leurs cohortes d'élégantes et de demi-mondaines (biches, lorettes, grisettes, cocodettes – il y a tout ce vocabulaire d'époque épinglant des *types* au sein de la foule avide d'elle-même et toujours recommencée), tel est son monde. C'est le monde même de Baudelaire, il faudrait dire ici son territoire, puisqu'il est lui-même la figure absolue du flâneur, de celui qui, hantant ce monde, à la fois le dévore des yeux et simplement s'y engouffre. Et il y a, tout au long du texte, une joie qui irradie et qui provient de cette fraternité entre Guys et Baudelaire, comme si le peintre était à proprement parler l'envoyé ou le double de l'écrivain. Voyant pour lui et comme lui ce qui est, ce qui passe. Il semble bien alors que les frères et élégants dessins de Guys aient le pouvoir, à eux seuls, de combler pour Baudelaire ce vide sidérant qu'il voit béer entre la littérature et la peinture. Dès le *Salon de 1845*, il réclamait un art nouveau, une nouveauté dans l'art : « Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille ; et pourtant l'héroïsme de la *vie moderne* nous entoure et nous presse⁶. » Le *Salon de 1846* se termine par un appel identique (« La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère »)

mais qui cette fois invoque l'existence du monde de Balzac, avec une insolence qu'il faut restituer dans le climat de l'époque, celui, débilitant, des académies et des plâtres : « Car les héros de *l'Iliade* ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau – et vous ô Fontanarès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous. » Mais de l'invocation, Baudelaire, avec *Le Peintre de la vie moderne*, passe à la théorie. Un monde est là, il faut le jouer. Et l'on peut même parler ici d'illumination théorique : non seulement parce que Baudelaire possède alors à fond cette exécution très nette, très rapide, qu'il va recommandant aux peintres mais parce que le texte se constitue sous nos yeux comme le premier exemple de ces cascades d'intuitions filées qui vont être le mode de la théorie poétique moderne. Le convalescent, l'enfant, le génie – « mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté » – en quelques lignes les figures se succèdent avec une netteté intrépide, formant la théorie comme une fugue : le *poème* de la pensée se profile hors de l'hymne et hors de la pesanteur. La pensée alors, c'est un organisme vivant qui culbute et repart comme libéré par sa propre intensité productrice, fonctionnant comme le font les dernières sonates de Beethoven, c'est-à-dire aussi en planant par de formidables raccourcis au-dessus de l'époque, quand bien même il ne serait question que d'elle et de la dire.

L'époque : que l'on feuillette un album de photographies du temps de Baudelaire montrant des scènes de la vie parisienne prises au hasard des rues, des boulevards, des quais. Aussitôt s'impose le partage entre

ce qui a disparu et ce qui demeure – mais ce qu'on voit demeurer, c'est ce qui alors a surgi, mais ce qu'on reconnaît, c'est un rapport entre le tissu urbain et les individus qui date de ce temps-là et qui s'est tant bien que mal maintenu. L'époque de Baudelaire est celle d'un prodigieux saut en avant; ce ne sont pas seulement un esprit et un style qui naissent, mais c'est une nouvelle conscience de soi de l'être urbain qui voit le jour. Paris n'est plus seulement une grande ville ou une capitale, c'est une métropole, une foule, un fragment de Babel. Balzac, mais aussi toute la veine du roman populaire autour d'Eugène Sue, la presse, tout s'en fait l'écho – tout, sauf l'art. Le paysage reculé à des limites de la plaine où l'on n'accède plus à pied, l'immensité troublante du labyrinthe, la violence exercée sans fin contre un rapport au site qui avait permis aux grands centres de garder quelque chose, malgré tout, de l'être villageois, l'amoncellement humain dont tour à tour l'individu singulier ou la foule sont les signes, les échelles d'écart dans le vice, la prospérité ou l'accoutrement, c'est tout cela qui fait consister sous les yeux de Baudelaire cet « héroïsme de la vie moderne » auquel il voudrait que les peintres s'affrontent.

Baudelaire voit, il est le premier à voir que le monde s'ouvre à un règne de *quantités* sans commune mesure avec ce qui auparavant distribuait le jeu, et cette immersion dans le pouvoir de la marchandise que Benjamin prête à sa poésie fait de lui celui par qui advient cet état de crise du lyrisme dont l'hymne ne se relèvera pas. *Le Peintre de la vie moderne*, même s'il ne concerne que les arts plastiques, est le lieu où

la signification de ce bouleversement est donnée sans détour, dans des assertions qui la fixent. Historiquement, cet essai est l'acte d'apparition de la modernité, mais sa productivité est telle que la durée polémique de cet acte d'apparition se reconvertit en actualité à chaque nouvelle lecture.

Que dit Baudelaire? Il suit Guys à la trace dans la foule – « c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre » –, il voit avec lui les femmes, les soirées, les sentinelles, les parures, avec lui il jouit de ce fractionnement infini par lequel l'« explosion lumineuse » des êtres dans l'espace récite sans le savoir le « poème » de la grande ville, mais ce quasi-roman policier de la forme n'est donné que comme illustration, démonstration d'un principe avancé d'emblée et qui constitue l'élément-foyer de cette théorie rationnelle et historique du beau annoncée dès l'ouverture: « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. » Tel est le premier pas; le second est celui qui donne un nom à cet « élément relatif circonstanciel » dont les dessins de Guys seront tout au long décrits comme la profusion heureuse: « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien. » Voilà, et c'est terriblement simple. La suite immédiate, dans laquelle passe quelque chose de nervalien (« la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont

revêtus des costumes de leur époque») assied cette simplicité dans une sorte de calme: la modernité qui rejoint la fureur de la grande ville est aussi le mouvement *naturel* qui atteint l'harmonie: tout est signe, tout fait signe – le geste que fait la main, mais aussi l'habit qui entoure le bras au bout duquel la main s'ouvre ou se tend, la silhouette, mais aussi la rue où elle s'avance, la bouche, mais aussi l'air du temps qui est autour d'elle. À l'imitation de la nature, Baudelaire substitue ici la ressemblance morale: un espace-temps de gestes liés par l'appartenance à l'être de l'époque et cela, à toutes les époques, telle est la modernité, telle est la « moitié de l'art » dont l'art de son temps lui semble si cruellement démuné.

La modernité a dérivé hors de la stricte définition baudelairienne pour devenir avec l'art du XX^e siècle une notion engageant aussi l'autre moitié de l'art, cet « élément éternel » qui, de Cézanne à Rothko a joué comme basse continue derrière les *solis* de la modernité « transitoire ». Mais avant d'en venir à ce nouveau sens, complexe et peut-être flottant, et avant de tenter de penser à un retour de la définition baudelairienne dans le paysage même de notre actualité, moderne ou postmoderne, il nous faut en revenir à un problème baudelairien qui est sans doute le problème nodal de sa poétique comme de sa poésie. Walter Benjamin le pose ainsi – c'est-à-dire comme une question qui est à résoudre *par nous* – dans un fragment de *Zentralpark*:

« Contradiction entre la théorie des correspondances et le renoncement à la nature. Comment la résoudre⁷? »

Benjamin dit « contradiction ». Ce sont au moins deux pôles: où se répondent, où s'évitent Guys et Delacroix. D'un côté le « dictionnaire » du peintre de *Dante et Virgile aux enfers* et des fresques de Saint-Sulpice, autrement dit le monde même des « correspondances » et sa profondeur voilée. De l'autre, le « dictionnaire de la vie moderne⁸ », autrement dit cette vie extérieure de la grande ville vécue comme une expérience entièrement nouvelle. Comment se figurer à la fois ces deux dictionnaires? Comment à la fois descendre dans le cœur des choses et flotter à la surface de la marchandise? Comment épouser ces deux règnes, lorsque l'un demeure ancré à la nature (là même où le dictionnaire est aussi le *temple* « où de vivants piliers... »), tandis que l'autre signifie – selon Benjamin, mais il ne fait là que suivre une inclination de Baudelaire lui-même – le « renoncement à la nature »?

Ce renoncement, il faut le dire d'emblée, n'a pas la couleur du deuil. C'est volontiers que Baudelaire abandonne la nature dont pour lui les enchantements sont toujours restés mineurs. La nature dont il parle, ce n'est pas celle de Corot ou de Théodore Rousseau, encore moins celle de Courbet ou de Millet, c'est toujours celle qui fait le fond des actions humaines dans les tableaux de Delacroix, c'est quelque chose de vert et de sombre, de dramatique et d'enlevé, c'est une puissance mais au second degré, relevée, transfigurée par l'imagination – par la saisie de ces liens secrets qui font d'elle un univers de résonances et d'appels au milieu desquels l'homme habite et a peur, se hantant lui-même dans les arbres, frémissant lui-même avec

les eaux. La forêt et la mer, jamais la campagne, jamais l'ondulation souple et ample d'un paysage français. Mais la forêt est pour ainsi dire aux portes de la ville comme la mer vient au port – le port, ce lieu baudelairien entre tous, où l'agitation humaine se double d'une invitation lancinante à la quitter. Mais si la ville reprend avec elle le ciel et l'eau au point de pouvoir se figer avec eux dans la pure apparence d'un décor, il y a pourtant renoncement et contradiction puisque ce décor est sans fin celui de « la vie moderne », de ce qui se maquille et se pare, s'égare et reluit tout ensemble : monde purement humain, monde de la « comédie humaine » où le merveilleux, loin de seulement côtoyer la trivialité, y loge, dénonçant pour toujours le culte d'une beauté qui ne serait pas liée au fugitif, au circonstanciel, à tout ce qui fait consister le présent comme tel. Etres et objets s'éloignent de la pause pour entrer dans ce que cristallise à lui tout seul ce mot étrange qu'est « trafic ». Trafic des marchandises et trafic de la rue – le même mouvement tourbillonnant et dispendieux dépossède les choses de leur essence tranquille en les projetant dans un réseau bizarre et gigantesque. Mais cette dépossession, Baudelaire la salue, il la réclame – et ce qu'il voit dans la modernité, c'est « l'enveloppe titillante, amusante, apéritive, du divin gâteau », du gâteau qui ne pourrait pas être divin sans cette enveloppe. Pourtant la profondeur où l'univers des choses résonnait, pourtant l'univers des correspondances se maintient en réserve dans l'univers des quantités et de la marchandise. Et de telle sorte que la contradiction soulevée par Benjamin semble avoir pu être résolue par Baudelaire

dans ce que Benjamin lui-même désignera sous le nom d'*aura*. Même dans l'univers dévasté de la grande ville, la puissance de l'*aura* est maintenue, elle est à la fois lumière et assombrissement, elle constitue la matière même de l'expérience que dit « le spleen de Paris ». Et ailleurs, en un autre point de sa réflexion sur Baudelaire, Benjamin rassemble pour ainsi dire les deux « moitiés » du beau (et des deux plans de sa définition) lorsqu'il dit qu'« il faudrait finalement définir le beau comme l'objet de l'expérience dans l'état de ressemblance⁹ ». Cette formulation que non seulement Baudelaire aurait comprise mais qui ne peut surgir que d'une méditation sur lui, semble pouvoir répondre à la contradiction soulignée par Benjamin lui-même : « l'expérience dans l'état de ressemblance » définit ce territoire mobile où la puissance de remémoration des correspondances peut retentir à l'intérieur d'un univers qui a renoncé à la nature. Mieux, il a sans doute fallu, il *faut* ce renoncement pour qu'il y ait ressemblance. C'est à la fois l'*aura* qui le permet et la modernité qui la donne. L'extase (Benjamin dit encore magnifiquement que « pour définir ce que Baudelaire entend par "correspondance", on pourrait parler d'une expérience qui tente de s'établir sans crises¹⁰ ») sort de l'idéalité qui la niait pour devenir possible au sein de ce qui en permanence porte la crise. Au sein de la crise est réservée la possibilité d'une expérience sans crises, au sein de la marchandise veille l'*aura*, au sein de la foule se hasarde la passante. Et de même qu'il faut la foule et la rue (la ville) à la passante, il faut la communauté vide de la marchandise (la quantité) à

l'aura et il faut l'agitation de l'histoire (l'époque) au silence qui la résorbe.

(Il faut ici souligner ce qu'il y a d'exceptionnel dans le dialogue de pensée qui s'établit entre Baudelaire et Benjamin. Ce rebondissement de la théorie d'un siècle à l'autre ne trouve peut-être son répondant que dans ce qui lie Heidegger à Hölderlin. Mais il faut le souligner aussi, lorsque Benjamin recherche l'aura sous les décombres de la marchandise, il n'est pas sur le même chemin que Heidegger établissant Hölderlin dans le texte des choses. La poésie de Hölderlin existe comme la dernière grande tentative hymnique précédant cette dilapidation de l'hymne qu'entraîna le nouveau monde, le monde de la « vie moderne » que Baudelaire fut le premier à saisir. Or, c'est dans la mesure même où Heidegger refuse de penser cette vie moderne autrement que sur le mode de la dénegation qu'il fait de Hölderlin « le poète », soit celui qui sauverait la mise au-delà d'un assombrissement.

Mais à mon sens, l'expérience des « dieux » chez Hölderlin, en son deuil, ne peut guère être lue que comme la lucidité qui amène les choses à leur destin. Et c'est ce destin que Baudelaire, sur un terrain certes en tout point différent, accepte de voir s'accomplir, fût-ce au prix d'encourir cette légèreté sombre qu'on voit partout fuser dans *Le Peintre de la vie moderne* mais qui se transforme en pur assombrissement dans les poèmes en prose. Et lorsque Benjamin le suit, le suit là, il nous mène plus près de nous que Heidegger lorsqu'il réinscrit sans fin Hölderlin dans les prestiges de la « sauvegarde » de l'être. À quel point l'« être »

et l'existence ont pu se séparer, s'en aller dans des discours ignorants l'un de l'autre, c'est là ce par quoi est entrée la béance qui nous frappe et dont nous sommes aujourd'hui, si je puis dire, légataires. Là où l'aura de Benjamin – qui inclut la modernité de Baudelaire – saisit la pensée de l'être – ou plutôt là où la pensée de l'être serait saisie par l'aura, là commencerait à pouvoir se dire quelque chose qui serait davantage qu'une prière à l'hymne perdu.)

Une des conséquences esthétiques de ce problème et de la résolution que Benjamin nous aide à penser, c'est que l'écart que nous avons vu s'ouvrir entre les deux pôles affectifs de la théorie de Baudelaire en quelque sorte se réduit – ou que du moins est aménagé le passage qui permet aux femmes sacrifiées par Sardanapale de descendre dans la rue. Ce ne sont d'abord que les silhouettes furtives des desins de Constantin Guys, mais c'est aussi et ce sera d'abord pour nous *l'Olympia* de Manet. Les « correspondances » ne font pas un bruit mat dans la chambre où viennent d'entrer le chat et la négresse, des fleurs tombent, cueillies du jour, du papier qui les entoure encore – et pourtant Baudelaire n'a pas entendu ou n'a pas vu cette résonance peinte encore sous ses yeux. *Olympia* et le scandale qu'elle occasionna datent de 1863, c'est-à-dire de l'année même où s'interrompt l'activité critique de Baudelaire. Mais d'une part à ce moment-là Baudelaire commençait à se retirer, comme se sachant perdu, cloué par la lassitude – d'autre part rien ne permet de dire, alors même qu'elle nous semble portée par ses vœux, qu'il

eût aimé l'évolution ultérieure de Manet dont *l'Olympia* est justement le premier accomplissement. Ce qui nous reste, ce que nous savons, ce sont les traces d'une amitié réelle mais difficile. Je ne sais pourquoi, mais s'imposent ici les visages de Baudelaire et de Manet tels qu'on les voit sur les photos célèbres de Nadar. Manet est debout, Baudelaire est assis. Ni l'un ni l'autre ne sourient, mais il y a dans l'attitude de Manet un mouvement violent et paisible à la fois qui l'attache à la volonté – comme s'il pesait juste son poids sur la terre. Tandis que Baudelaire est là comme si tout était trop lourd, avec ce regard incroyablement fatigué qui s'exile en scrutant, porteur de la totalité du spleen. Le portrait de Baudelaire est de huit ans antérieur à celui de Manet, mais déjà l'abandon, l'orgueil de l'abandon est sur lui : et il n'y a peut-être rien d'autre que cette humeur maussade et que le travail du désespoir entre lui et la lumière de Manet. Onze années seulement les séparent, mais c'est assez, parfois, pour qu'un monde bascule. Baudelaire avait salué Manet, il écrivait (en 1862) : « On verra au prochain salon plusieurs tableaux de lui empreints de la saveur espagnole la plus forte, et qui donnent à croire que le génie espagnol s'est réfugié en France. » Il y a aussi, dans *Les Fleurs du Mal*, le quatrain fameux qui célèbre *Lola de Valence* :

*« Entre tant de beautés que partout on peut voir,
Je comprends bien, amis, que le désir balance ;
Mais on voit scintiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir. »*

Mais il y a encore et peut-être surtout ce passage mille fois cité d'une lettre à Manet datée du 11 mai 1865 dans laquelle Baudelaire dit durement : « Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art. » Propos qu'il faut rapporter à l'exaspération du Baudelaire d'alors (de surcroît la lettre répondait à Manet se plaignant des éreintements qu'il avait à subir, ce qui devait paraître à Baudelaire accablant) mais qui n'en constitue pas moins le plus violent et le moins amical des refus. Baudelaire s'en va. Peut-on dire, comme le fait Bataille dans son livre sur Manet, qu'« il s'accrochait, en une sorte de délire, au passé... » et que son « romantisme indécis prolongeait la nostalgie des fantômes déçus » ? On peut toujours le dire, et le culte de Delacroix comme l'attitude rageuse de la fin nous tireraient sans doute de ce côté, mais alors que faire de cette modernité qu'il annonça et qu'il désira si clairement ? Il arrive souvent – et c'est toujours tragique – que ceux qui se sont faits les prophètes d'une chose ne sachent pas la reconnaître quand elle vient. La silhouette de Baudelaire tient dans cette tragédie. Il est vrai toutefois qu'un soupçon est ouvert et qu'il serait faux de pousser la modernité de Baudelaire au-delà de Guys, qui lui suffit. Il est probable – bien qu'il y ait toujours à ces sortes de suppositions quelque chose de gratuit – qu'il n'eût pas aimé cette part de réalisme que Manet garde en réserve, qu'au contraire il eût au-delà trouvé son bonheur dans la surcharge luxueuse de Gustave Moreau. Peut-on le savoir ? Mais demeure cet épisode au fond infiniment triste, triste comme une fin d'après-midi

nerveux et sombre, et sa rencontre manquée avec Manet et l'art moderne.

Il faut pourtant signaler là encore la note assez enthousiaste qu'il accorde à Whistler dans un petit article de 1862 : « Tout récemment, un jeune artiste américain, M. Whistler, exposait à la galerie Martinet une série d'eaux-fortes, subtiles, éveillées comme l'improvisation et l'inspiration, représentant les bords de la Tamise ; merveilleux fouillis d'agrès, de vergues, de cordages ; chaos de brumes, de fourneaux et de fumées tirebouchonnées : poésie profonde et compliquée d'une vaste capitale. » Il faut la signaler parce que si l'on prend à la lettre l'enseignement de Baudelaire – aussi bien en ce qui concerne la couleur qu'en ce qui touche à la nécessité de dire son époque – Whistler (d'ailleurs de nos jours inconcevablement tenu à distance de la grande scène) est sans doute le plus baudelairien des peintres. Il n'en faudrait pour preuve que ces pastels dans lesquels Whistler tire la grâce et la liberté en quelque sorte moderne des statuettes de Tanagra vers lui et parmi lesquels figure (vue de dos et s'appuyant à peine à une balustrade, au bord de la mer, et comme déjà noyée dans la douceur crayeuse de la matière qui la forme) la très élégante silhouette d'une Annabel Lee aussi douloureusement chantante que le sont les vers du poème d'Edgar Poe – mais ce sont aussi bien les portraits et les nocturnes, mais c'est toujours et d'un bout à l'autre cette méditation sur les rapports entre les couleurs dont chaque sous-titre de tableau garde la mémoire (*Harmony in Violet and Amber, Harmony in Coral and Blue, Arrangement in Black and White, Caprice in Purple and Gold*, et ainsi

de suite, à l'infini) qui font de Whistler – au demeurant impeccable dandy – l'incarnation la plus secrète d'un devenir du rêve baudelairien.

Ce rêve d'un art qui eût su accorder le son mat du réel à la musicalité propre aux forces de l'imaginaire, cette peinture au fond toujours potentielle, Baudelaire n'en trouva l'écho retenti que dans l'œuvre de Delacroix. Qu'il n'ait pas pu voir le retour de cet écho dans une accentuation de la part du réel qui pourtant ne versait pas dans le réalisme, c'est – plutôt qu'au « délire » – à sa propre position historique qu'il faut l'attribuer. On peut le dire : dans l'art, Baudelaire est venu légèrement trop tôt. Pourtant rien ne serait plus déplacé que de faire porter à un homme le poids de l'époque même qui l'accabla. Simplement, Baudelaire vint entre deux vagues, dans un ressac. À l'époque fervente du romantisme dont Delacroix seul prolongeait l'éclat – un éclat rouge et doré qui a sur lui la splendeur du passé – succéda une production molle où la passion devenait afféterie, où le métier remplaçait le risque. Quant à la vague qui allait venir et tout bouleverser, elle ne put surgir qu'au moment où Baudelaire se retirait, mourant à la surprise avant de mourir physiquement, le 31 août 1867. L'époque de Baudelaire est peut-être moins une époque « de transition » qu'elle n'en est une de repli, d'attente, de facilité. C'est ainsi du moins qu'elle lui apparaît ; sans vitalité, ennuyeuse et vulgaire, avec ça et là d'heureuses, de ravissantes surprises. Aussi lorsqu'il doit en donner une image globale, est-elle sans pitié ni tendresse : « turbulence, tohu-bohu de styles et de

couleurs, cacophonie de tons, trivialités énormes, pro-saïsme de gestes et d'attitudes, noblesse de convention, *poncifs* de toutes sortes, et tout cela visible et clair, non seulement dans les tableaux juxtaposés, mais encore dans le même tableau. » Ainsi caractérise-t-il, en 1846, dans l'ensemble, l'art de son temps. Il l'oppose à l'« unité profonde » de l'art ancien et n'est pas loin, en apparence, d'entrer tout armé dans la nostalgie, mais d'une part le chapitre où apparaît cette comparaison provocatrice entre le « tohu-bohu » de ce qui lui est donné à voir et l'unité de l'art ancien n'est là que pour introduire l'appel à « l'héroïsme de la vie moderne » par lequel se conclut le *Salon de 1846*, et d'autre part Baudelaire là encore ne se contente pas d'ironiser et de se livrer à la joie épingleante de la polémique : il désigne et caractérise le manque de l'art de son temps, et il le fait dans des termes dont il faut se souvenir quand on cherche à comprendre ce qu'il entendait par modernité : « le doute, ou l'absence de foi et naïveté est un vice particulier à ce siècle, car personne n'obéit ; et la naïveté qui est la domination du tempérament dans le caractère, est un privilège divin dont presque tous sont privés ». « Peu d'hommes ont le droit de régner, car peu d'hommes ont une grande passion. » La modernité, ce n'est donc pas seulement le costume réel d'une époque, c'est aussi une dominante passionnée, un risque ouvert, une saisie rapide et avide. À l'échelle de l'époque, Baudelaire dit de cette qualité qu'elle est *vitalité*, à l'échelle de l'individu, il l'appelle *certitude*, et ce sont là deux termes récurrents de son œuvre.

Sans prêter à Baudelaire l'approbation de ce qu'il

n'a pu voir ou de ce qu'ayant vu, il n'a pu suivre, on peut sans difficulté accorder à ce qui au-delà de lui s'est constitué comme modernité les deux traits dont il souligne, pour son temps, l'absence : l'accord à l'époque – cette plongée dans la fable du présent – et la passion qui subvertit le motif, on les retrouve à chaque étape de cette véritable course d'obstacles qui se déchaîna à partir de Manet. Fil d'une histoire incroyablement tendu – tendu au maximum dans les années vingt – et qui ne se relâche ou ne s'effiloche que devant nous, sous nos pieds. La modernité, loin de n'être qu'une composante du beau revenue en surface, est devenue triomphe et profusion. Un bonheur et une vitalité sans précédent – il faut en fait remonter au quatre-vingt pour retrouver un tel allant et une telle force de renversement – ont fait accomplir à l'art ce voyage sans retour par lequel il a atteint ce que l'on pourrait appeler sa « vitesse de libération ». Mais le cri primal du mobile sidéré (le « Alles ist erlaubt » de Kandinsky), mais les gestes et les œuvres de la radicalité la plus nue, mais ce bonheur qui pouvait faire dire à Giorgio De Chirico, qui parle là pour tout son siècle, « la nouvelle esthétique de l'hôtel nous gagne / la gare nous émeut¹¹ », mais toute cette rythmique automatiquement trouvée répondant au réel à la fois dans l'assertion et dans la résonance, tout cela est derrière nous...

La grande vague, faite de la pression de vagues distinctes se succédant et se recouvrant à un rythme de plus en plus rapide, est passée. Et c'est à notre tour d'être dans le ressac et d'avoir perdu un bonheur et d'être confrontés au piège de la nostalgie. Ce n'est pas ici le lieu d'épiloguer sur les « abominations artis-

tiques » d'un nouveau genre qu'on voit partout fleurir (des Palladio de carton ineptes aux anges boursoufflés du retour au religieux, des petits environnements académiques vus mille fois à l'expressionnisme recuit servi comme *plat du jour* dans tous les modernes équivalents des « salons » du XIX^e siècle) ni de se faire le contempteur de ces nouveaux muscadins qui vont bastonnant la modernité dès qu'elle leur tourne le dos, mais c'est par contre celui de dire que d'un ressac à l'autre le discours de Baudelaire retrouve un allant et une portée qui excèdent le seul caractère inépuisable de son œuvre. Si la forme moderne de la modernité peut faire question, c'est alors un abandon qu'il faut penser. Mais la pensée de l'abandon n'est jamais celle qui revient en arrière (qui fait revenir des valeurs) – c'est celle qui s'ouvre au silence. Le silence et non pas l'agitation succède au tumulte. Nous devrions nous porter vers ce silence, qui n'est pas dans les œuvres, mais hors d'elles, comme ce qui les attend. Et ce que Baudelaire en son temps a voulu dire – aussi bien avec la théorie filée des correspondances qu'avec la théorie stable de la modernité – fait partie de ce silence, de cette réserve, et s'y tient : formulation de cette *surface profonde* que le réel en un jeu exubérant cache et dévoile tour à tour. Formulation datée, en costume du temps, en frac, mais qui parce qu'elle fut l'une des premières à détacher la ressemblance de la copie et la tradition de la tradition s'impose à nous dans sa propre ressemblance et comme une origine. C'est toujours en demandant au réel plus qu'il ne consent et à l'art plus qu'il ne donne que l'on rejoint – à travers eux – la résonance où l'un est saisi par l'autre.

Notes

1. *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1954, p. 187.
2. Il y aurait encore beaucoup à dire sur Raphaël : comment il canonise et vide de son concept l'espace abstrait, merveilleusement théorique, du quattrocento, comment il l'ouvre aux fadeurs d'une religiosité devenue vide...
3. Cette affirmation de Baudelaire est à rapprocher de celle de Frenhofer (« Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas ! ») dans *le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac.
4. Il se cite sans se nommer, il dit : « Un poète a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie. »
5. La position « réactionnaire » de Baudelaire sur la photographie vient redoubler sa critique de l'imitation. Il ne voit dans la photographie qu'une possibilité de reproduction mécanique, propre à satisfaire le narcissisme ou l'obscénité du public. Que l'imagination puisse être au travail avec la photographie, il ne pouvait pas le voir : d'une part la valeur qu'ont prise les photos anciennes n'existait évidemment pas pour lui ; d'autre part la photographie en tant qu'art autonome est un phénomène beaucoup plus tardif.
6. Sur la nature de cet « héroïsme », Baudelaire est déjà précis, puisque suit immédiatement le célèbre passage qui, dix-huit ans avant, annonce tout le programme du *Peintre de la vie moderne* : « Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies. »
7. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, Paris, 1982, p. 213.
8. C'est Baudelaire lui-même qui utilise cette formule.
9. *Op. cit.*, p. 190.
10. *Op. cit.*, p. 190.
11. Giorgio De Chirico, *Poèmes*, Solin, 1981, Paris, p. 22.

La fin de l'hymne

La parole est vivante, et c'est la gamme infiniment variée des formes de l'échange qui lui prête cette vie. Puisant dans les ressources du lexique et de la grammaire, la parole se soustrait au silence de sa formation pour phraser dans l'espace. Il y a une plastique de la parole, une spatialité du langage – toute une dramaturgie qui s'anime et se tend en fonction des situations de langage. De la relation intime et intime qui lie deux personnes, de ce qui sous-tend la chorégraphie pronomiale du je et du tu aux formes collectives de l'adresse, il y a toute une gradation de complexités, toute une organisation des rebonds, toute une stratégie de tensions qui sculpte dans le silence. Étant donné la parole, celle-ci pourtant se rejoue à chaque fois, l'unité de la parole ne se recompose qu'à travers les essais infinis de ces occurrences, et l'espace est la scène où ces tentatives prennent corps, ainsi que l'affirment en leur naïveté représentative les bulles des bandes dessinées.

Mais il en va des voix comme des lieux : la résonance n'est pas leur fort. Donner aux voix et aux lieux la juste résonance, il se trouve que cela s'accorde en une seule question, lorsqu'il s'agit de créer des lieux

tels que des voix puissent s'y faire entendre. Nous le voyons ici, très concrètement, un problème *d'acoustique* vient se greffer sur la parole envisagée dans son être le plus pur. À quoi bon parler si l'on n'est pas entendu? Le seuil de tolérance au-delà duquel la parole est perdue est très vite atteint: aussi, dès que le nombre des personnes réunies par une situation de langage dépasse ce seuil, la parole doit perdre à la fois la spontanéité de l'échange et l'immédiateté de son élocution, elle doit organiser son espace. L'acoustique survient avec le politique, elle en est le signe. Comment se faire entendre? Comment créer des lieux tels que la parole puisse être entendue par beaucoup ou par tous¹?

Ce problème est celui des assemblées et celui des théâtres, c'est-à-dire des lieux dont la parole publique constitue la raison d'être. Il en règle les architectures, et la recherche de ce que Perrault dans sa traduction de Vitruve appelle un « lieu consonant », qui est le leitmotiv du discours architectural lorsqu'il aborde la construction des théâtres, revient lorsqu'il s'agit des assemblées. Mais la parenté entre théâtre et assemblée dépasse de loin ce simple commun dénominateur fonctionnel. L'assemblée, en effet, au moins dans sa forme moderne, se règle entièrement sur l'architecture de théâtre, et plus précisément sur celle des théâtres antiques, telle que la forme s'en est transmise depuis Vitruve à travers les traités d'architecture.

Par conséquent, un hémicycle composé de gradins réguliers surmontés de tribunes et organisant la convergence des regards vers un seul point, celui où l'orateur, placé en avant des bureaux de la présidence,

assume, en parlant, le moment le plus propre de la *représentation* parlementaire, telle est la forme générale des assemblées ou des chambres. Cette forme, dérivée du dispositif optique-acoustique du théâtre grec est, bien entendu, une forme historique. Son acte de naissance se situe, en France, pendant la Convention: c'est à l'intérieur de la nécessité d'organiser les débats révolutionnaires que s'est décidée la forme qui assied le politique dans les meubles mêmes du théâtre. Dire que la Révolution théâtralise le politique n'est donc en aucun cas métaphorique: la mise en scène de la parole de révolution s'accomplit en un lieu dont l'ordonnance même s'ajoute à la forme origininaire du théâtre. Même si cette parenté, nous le verrons, n'est pas absolue, elle a pourtant déjà par elle-même valeur de signe et comme telle incite à filer une suite d'échos, dont la source peut être tantôt le théâtre, et tantôt le politique, mais convoqués ensemble en un déploiement qui ne se projette qu'à partir du noyau commun de leur origine.

Il y a toujours eu des sortes d'assemblées et aussi des théâtres. Mais la forme qui vient les plier l'un sur l'autre est récente: c'est au mois de mai 1793 que la Convention s'installe dans des meubles qu'elle peut dire être les siens. Et ces meubles, elle les installe aux Tuileries, dans l'ancienne « Salle des Machines », autrement dit dans un théâtre qui servait également d'entrepôt – d'où son nom – aux machines d'opéra. Ici, l'anecdote vient d'elle-même renforcer le signe. Même si l'espace en fut entièrement refondu et même si c'est la forme de cet espace qui décide de la théâtralité de l'assemblée, c'est dans un lieu qui était déjà un

théâtre que la Révolution française en vint à installer ses débats. Mais tardivement, nous l'avons vu, ce qui revient à dire que cet avènement fut précédé par toute une série de tentatives, et que ces tentatives nous racontent la gestation de la forme initiale, théâtrale, de l'assemblément. L'afflux des récits, la prolifération de la prise de parole constituaient, en tant que signes mêmes de la Révolution, une demande nouvelle à laquelle aucun édifice existant ne correspondait. Il y a donc une histoire des assemblées parlementaires de la Révolution française, et cette histoire, par-delà les péripéties et les événements dramatiques qui la trament, est celle de la quête d'un lieu idéal, espace « consonant » de la parole révolutionnaire, formule définitive et calme, évidemment impossible, de l'auto-représentation républicaine².

Cette histoire de la topologie oratoire de la Révolution est scandée par trois grands moments auxquels correspondent, mais avec des chevauchements considérables, trois grands lieux, voire quatre si l'on tient pour significatif l'épisode de pure transition de la salle de l'Archevêché. De la Constituante à la Législative puis d'elle à la Convention, l'évolution se fait par paliers et suit tant bien que mal les schèmes et les accélérations de l'idée de représentation nationale. Il faut avoir à l'esprit un ensemble composite de petits ou de grands problèmes techniques prenant tous un sens politique immédiat. La disposition des sièges, la qualité et la circulation de l'air (une obsession du méphitique traverse le discours des organisateurs), les espaces laissés ou non au public et aux journalistes, l'emplacement du bureau de la présidence

et, bien entendu, les problèmes d'acoustique, tout prend ici une importance capitale, parce que tout devient aussitôt symbolique. De cet entrecroisement de rapports d'expertise et de passion, d'improvisation et de grands projets – la Révolution n'ayant en fait jamais eu le temps de construire le « Palais National » dont elle rêvait – ressort l'impression d'une progression extrêmement rapide, sorte de course d'obstacles entre le réel et l'idéal dans laquelle l'idéal, à travers la conscience de soi de la représentation nationale, conduit tout de même le jeu.

Les États généraux constituent la première expérience révolutionnaire de l'assemblément. Avec leur division en états héritée de l'Ancien Régime, avec l'estrade du roi placée en évidence et surmontée d'un dais, avec le site même où ils prennent place – non seulement Versailles mais la « Salle des Menus Plaisirs » – leur configuration se révéla extrêmement peu compatible avec les buts originaires de l'Assemblée et encore moins avec ceux, tout autres, qui prirent à leur essor. Une première modification intervint très vite puis, dès le mois d'octobre 1789, l'Assemblée fut transférée à Paris. La commission chargée de rechercher le local le plus propice avait jeté son dévolu sur la Salle du Manège, mais il fallait l'installer, ce qui explique l'intermède provisoire et sans conséquences de la salle de l'Archevêché. La Salle du Manège fonctionna de novembre 1789 à mai 1793 et subit au cours de cette longue période d'importantes modifications, dont il ne faut retenir ici que le passage d'une structure à angles droits à une structure ellip-

tique. Semblable dans un premier temps à celui de la Salle des Menus Plaisirs, le dispositif de la Salle du Manège se change en amphithéâtre. Dans le dispositif ancien, les députés, écrivait Quatremère de Quincy, « ne s'en imposent point parce qu'ils ne se font pas spectacle ». Dans le nouveau, au contraire, chaque membre de l'assemblée est « sous le regard de tous les autres ». Toutefois, ce nouveau dispositif maintient les principaux défauts de l'ancien : une parole dispersée et une présidence insituable ou du moins mal située, à distance inégale des députés et dans une position incommode pour la plupart d'entre eux. Sans doute était-il fatal d'en passer par cette transition de l'ellipse ou de la forme à peu près circulaire, en arène. Il s'agit en quelque sorte d'une forme-réflexe, qui répond au désir de l'assemblément par l'action de former un cercle, qui fait consister l'assemblée dans son essence en la rendant visible à elle-même. Quelque chose ici de primitif, de clanique coexiste avec l'instauration du débat républicain. Mais le foyer du débat, c'est la parole. Or, dans une telle structure, elle ne peut être que dispersée : l'unité symbolique du cercle se décompose en fragments dispersés, une force centrifuge emporte hors de tout recueil la houle des débats. Très tôt, les critiques affluent et, à travers elles, se dégage l'image en négatif de la forme souhaitée que viendra réaliser, en partie tout au moins, la Salle des Machines. « Il importe, écrit Vergniaud dans un rapport d'août 1792, de ne pas augmenter le tumulte inévitable des passions par celui qui peut dériver de la distribution du local où l'on délibère. » La solution qui se dessine dès lors, et qui sera adoptée par

la Convention, est celle de la forme semi-elliptique³. Cette transformation est considérable. D'une part, on passe de l'amphithéâtre – du cercle – au théâtre, à l'hémicycle. D'autre part, la présidence fait désormais face à l'ensemble des députés et l'orateur, au lieu de s'adresser au président, s'adresse à la salle depuis une tribune placée sous le bureau de la présidence. À cette forme, qui prévaut toujours à l'Assemblée Nationale, viennent s'ajouter des éléments décoratifs qui sont tous à verser sans hésitation possible au dossier du néo-classicisme et qui jouent à plein dans le sens de l'imitation révolutionnaire de l'Antiquité.

C'est pour ainsi dire en coupant en deux le cercle de la Salle du Manège que la Convention aboutit naturellement à la forme du théâtre antique. Quatremère de Quincy se trompait : les députés n'ont pas à se faire mutuellement spectacle, le spectacle ne doit pas avoir lieu dans la salle, il faut qu'il soit réduit à sa plus simple expression, qu'il se concentre tout entier dans la forme oratoire, dans la performance de chaque représentant du peuple convoqué à la tribune. La mise en scène de la parole de révolution, surgie dans le tumulte et la prolifération des prises de parole, ne cesse de rêver d'un lieu infiniment calme et tendu d'où la voix, rayonnant égale à travers les gradins, accomplirait solennellement le devenir-vrai de la vertu oratoire. L'idéal de la représentation révolutionnaire comporte une inflexion que l'on pourrait dire racinienne. C'est une parole décantée, pure, qui doit constituer la totalité du spectacle, à vrai dire en le suspendant à l'infini.

Le théâtre grec, on le sait, en tant qu'il est l'un

des constituants majeurs de la *polis*, est un lieu fondamentalement *politique* : la Cité s'y représente elle-même, accomplit dans la distance mimétique les rites de l'autoprésentation de sa fondation, éloignant par la tragédie son origine tragique en une sorte de catharsis communautaire. Au-delà de la parenté topologique, l'Assemblée, en retrouvant le théâtre, se moule en fait dans une dimension politique déjà présente. La théâtralisation révolutionnaire du politique redonne consistance à la nature politique originale du théâtre. Dans le catalogue au demeurant extrêmement stable des formes disponibles, seul le théâtre antique, dont le dispositif expose la communauté à elle-même face à la parole en excès de son origine, pouvait fournir une réponse appropriée. Aucun texte, à ma connaissance, ne souligne à l'époque cette filiation qui pourtant saute aux yeux. Elle est en quelque sorte naturelle, et si l'on peut dire ici que la fonction crée l'organe, c'est alors que quelque chose d'organiquement théâtral appartient au politique. Les sens multiples et voisins du mot « représentation » sont disposés en feuilles, comme du schiste, et l'on passe sans rupture de l'un à l'autre, le long d'une suite d'échos que vient concentrer en faisceau l'identité formelle des lieux de représentation⁴.

Mais si le théâtre antique fournit ainsi le schéma de la *représentation* du peuple telle qu'elle se décide au moment historique de son surgissement, et si cette parenté est extrêmement féconde, elle doit pourtant cesser en un point. Quelque chose manque en effet à l'Assemblée héritée de la Révolution pour qu'elle puisse être dite purement et simplement un calque

du théâtre antique : si la structure optique-acoustique de l'assemblée révolutionnaire tardive reproduit bel et bien le modèle de convergence du théâtre antique, elle n'ouvre pourtant sur rien, elle n'a rien qui puisse efficacement se comparer à une *skéné*. L'assemblée est en fait comme un théâtre grec qui ne serait pas en plein air et dans lequel un rideau placé en avant de la scène serait perpétuellement tiré. Sans doute y a-t-il dans le dispositif théâtral-révolutionnaire quelque chose d'une réduction de la scène à la seule tribune, sans doute tout ce « théâtre » vient-il se consumer dans la performance oratoire (faut-il l'ajouter ? – le niveau de langage atteint à ce moment-là par l'invention politique n'a jamais été dépassé), mais ce n'est pas assez pour que l'on puisse dire qu'il y ait dans la structure de la représentation parlementaire l'équivalent d'une véritable scène ou l'équivalent, encore, de cette extraordinaire imposition de la communauté dans son site que le théâtre grec, par contre, proposait. La théâtralité de la structure représentative de la Révolution (et celle des assemblées parlementaires qui en dérivent) ne s'ouvre pas, ne donne sur rien, bute contre un mur. Si le théâtre grec se constitue lui aussi d'une limite, d'un mur qui le ferme, ce mur, derrière la scène, dégage celle-ci et suscite une surface pour les apparitions inscrites dans le procès mimétique du drame. En tant que limite, il ne ferme pas, il ne barre pas l'horizon, il est seulement là pour marquer l'espace scénique, tout comme la limite du *téménos* marque l'espace sacré, l'espace réservé aux dieux. Dans l'assemblée révolutionnaire, au contraire, la clôture de l'espace est absolue et sans dégagements, la scène se

réduit à un piédestal où l'éloquence est statufiée. C'est une parole absolue qui est pour ainsi dire clouée au pied du mur, la structure de l'assemblée renchérit en fait sur la focalisation de celle du théâtre.

Il faut se souvenir ici de cette autre moitié du cercle dont l'hémicycle, par définition, se débarrasse, il faut se souvenir ici de ces députés qui, selon Quatremère, se faisaient, devaient se faire spectacle : dans la forme primitive de l'assemblément, la salle entière est transformée en scène, en une scène aux dégagements infinis. Au lieu de la frontalité aveugle du mur fermant l'hémicycle de la nouvelle assemblée, le spectacle de l'assemblée elle-même. Au lieu du fanatisme centripète de la forme théâtrale, un mouvement centrifuge. Une dissémination, un éparpillement, nuisibles sans doute au bon déroulement des débats mais qui, dans leur désordre même, figuraient au sein de la représentation un *analogon* de l'être social représenté. La moitié dont l'hémicycle se sépare, ce n'est rien d'autre que ce désordre et cette accentuation centrifuge des passions dans lesquels la parole se perd et l'attention se disperse, mais où quelque chose d'une transparence imitative entre les représentants et ceux qu'ils représentent – le peuple, la communauté disséminée – est maintenu. Si le mur qui vient former l'hémicycle redonne à la parole et au geste oratoires la possibilité d'un déploiement concentré et s'il entraîne l'assemblée à se rassembler, ce n'est qu'aux prix d'une accentuation de la dimension *abstraite* du politique. Du cercle au demi-cercle, de la Salle du Manège à la Salle des

Machines, la représentation républicaine passe de l'imitation à l'idéalisation.

Un autre symptôme de ce passage nous est fourni par le problème des députations et par celui des tribunes, autrement dit, par la proportion de non-représentants admis à pénétrer dans l'enceinte de la représentation. Même s'il apparaît clairement que tout sujet et davantage encore tout groupe pénétrant dans l'assemblée s'y trouve aussitôt en posture de « représenter » (c'est même ce qui définit exactement les députations), une différence qui est même un clivage subsiste entre ces individus ou ces groupes et les députés eux-mêmes. Les députations, censées représenter le peuple sous la forme de délégations, et les tribunes, censées quant à elles jouer le rôle d'une sorte de contrôle populaire sur les assemblées, ont fonctionné tout au long de la Révolution comme une sorte de chœur, faisant office de contre-pouvoir ou bien servant de masse de manœuvre aux partis en présence. Les cas d'opposition entre cette représentation spontanée et incontrôlable et la représentation légale – celle des députés – sont innombrables. Malgré l'utilisation des députations et des tribunes dans le déroulement tactique des débats, la présence de ces délégations ou de ces groupes venant du dehors a souvent été ressentie comme une gêne. On assiste en fait à la concurrence de deux formes de représentation – l'une naïve et imitative, le peuple jouant le rôle du peuple – l'autre abstraite et proprement politique, les députés parlant au nom du peuple. Même si la proportion du public admis à prendre part aux séances alla en décroissant, même si l'on assiste en permanence

à des conflits entre les régimes de phrases des députations et ceux des députés, même si le huis clos peut être dit la logique finale de la représentation théâtralisée, il est important de noter que la Révolution ne se résolut jamais, pour ce qui est des assemblées, à cette forme extrême, et qu'elle maintint au contraire toujours ouvertes les portes de son enceinte, laissant par là même agir dans toute sa violence le conflit qu'elle ne pouvait pas résoudre⁵.

Jamais la représentation théâtralisée du politique n'a pu atteindre la pureté qu'elle ambitionnait : la passion même qui soulevait l'époque venait rebondir à tout moment sur les séances et entre la pression de la rue et l'intensité quasi sacrificielle du débat lui-même, la Convention, même installée dans ses nouveaux meubles, sous le regard des sages de l'Antiquité, n'aura jamais pu être le « lieu consonant » ou le point de résolution d'une période que le politique irradiait tout entière. Mais c'est justement ce hiatus entre la consonance absolue d'un lieu et d'un discours et la réalité dissonante de l'être social bouleversé que la Révolution n'a pu résoudre et sur lequel il faut nous interroger : il semble bien qu'ici une limite du politique lui-même soit atteinte et que ce hiatus que la Révolution française vit s'ouvrir engage toute la pensée de la représentation, et l'engage là où elle se présente encore à nous : du côté de ses limites et au-delà, dans l'au-delà inconnu de son dépassement.

Le mot représentation glisse sur lui-même. Si l'on accepte cette glissade et si on la suit là où elle

va, qu'elle traverse les champs de l'architecture, du théâtre ou du politique, l'on arrive à ceci, qu'il faudrait d'abord envisager comme une proposition ou, stricto sensu, comme une hypothèse de travail.

La représentation politique est (serait) l'absolu de la représentation – et l'assemblée révolutionnaire ou républicaine est (serait) la sublimation du classicisme, le néo-classicisme en acte.

Revenons sur les lieux, dans la Salle des Machines.

Les représentants du peuple représentent le peuple. Ils le représentent sous la forme d'un public dont les regards convergent vers le point d'où s'élève la performance oratoire qui les transforme un par un en *acteurs* du drame de la représentation. Mais ceux qui sont l'objet de la représentation, ceux qui sont « représentés » ne se reconnaissent pas dans les paroles qui parlent en leur nom. Ils sont là, dans les députations, dans les tribunes, sur les bords de la représentation, comme un chœur repoussé. Toute représentation décide d'un champ, et tout champ, pour faire place à l'illimité qui lui est propre, décide de ses limites : le peuple invoqué dans les discours reste le hors-champ de la représentation. Il est là, sur les bords, il est dans l'au-delà invisible, derrière le mur, moitié coupée et scène absente. Il peut bien parler, ou d'ailleurs vociférer, il ne le peut malgré lui que depuis ces bords qui lui sont consentis et en tombant sous le coup de la régulation du politique, en tant qu'aléa du jeu des séances. Là où il est chez lui, ce n'est jamais dans les séances ou dans les assemblées, c'est dehors, dans les rassemblements, dans la rue. Ici se creuse dans toute sa visibilité le hiatus qui fonde la possibilité même de

la représentation : dans l'espace propre de la Révolution, il est vivant, il est dans l'œuvre de sa naissance. À l'autre extrémité, il fabrique le vertige d'une abstraction pure, d'une pure façade : un palais vide. Il faut avoir vu le Reichstag, un jour d'hiver de préférence, avec ces mots – « Au peuple allemand » – sur le fronton néo-classique du temps, pour comprendre le vertige prodigieux de cette abstraction représentative.

(Et l'on sait bien que l'incendie de ce théâtre, lorsqu'il fut décidé d'en passer avec les masses, et en manipulant tout le chœur, à d'autres formes de théâtralisation, eut le sens de la destruction d'une possibilité, mais ceci est évidemment une autre histoire. Ce que je cherche à interroger ici, ce sont les limites inscrites dans cette possibilité même⁶.)

La chambre des députés voudrait être la chambre noire où l'image de la communauté viendrait se déposer, à chaque fois, dans une parole. Elle en a la structure optique, le petit trou, la petite voix par lesquels la lumière du dehors passe ou doit passer. Mais cette focale est beaucoup trop étroite ou trop lente, ce qui vient ce n'est qu'un discours, et ce qui passe dans le discours est un leurre. Ce que déclinent les assemblées dérivées de la Salle des Machines, et elles sont toutes semblables, toutes pareillement enrôlant la parole dans les habits du néo-classicisme architectural le plus strict, ce ne sont au fond que des variations d'ouverture du champ de représentation, mais ce qu'a décliné l'histoire, et ce qu'elle a décliné justement depuis la Révolution française, c'est l'entrée en politique du hors-champ. La naissance de l'assemblée, formellement dérivée du modèle de la représentation

classique, coïncide avec l'apparition de tout ce qui ne pourra pas se reconnaître dans ce champ. C'est comme si le politique devenant peintre avait cherché à faire entrer toute l'Histoire et toute la peinture dans la peinture d'histoire, au moment même où il allait devoir affronter sur ses bords les scènes de genre et les paysages qui viendraient le fracturer.

On le sait, la forme de la concurrence entre le champ et le hors-champ prendra en politique deux voies distinctes qui tantôt iront en se séparant et tantôt en se rapprochant. D'une part, ouvrir le champ le plus largement possible, faire en sorte que la représentation soit la plus représentative, et ce sera la voie réformiste, dont le suffrage universel constitue l'aboutissement. D'autre part, décréter que le champ et la représentation sont de toute façon obsolètes, et ce sera la voie révolutionnaire, dont le marxisme, fondamentalement antiparlementaire, représente la contraction la plus forte. Accepter la forme de la représentation ou au contraire chercher à en sortir, quitte à retomber sur le même hiatus au sein de formes nouvelles d'assembléments (les conseils), tel sera le dilemme à l'intérieur duquel se jouera l'ensemble du politique. Mais il nous faut revenir à la pureté origininaire du hiatus tel qu'il se déclare au moment des assemblées de la Révolution française, et pour cela emprunter la voie ouverte par Büchner avec *La Mort de Danton*, qui est à proprement parler son exposition, ce qui le présente et le fait apparaître dans sa pure violence, en tant que déchirement.

Ce qui, dans la pièce de Büchner, vient s'opposer à Robespierre avec Danton, ce n'est pas une ligne poli-

tique, pas même un style politique, c'est une écoute, c'est la possibilité et le désir d'une sortie. Par rapport à Robespierre qui représente l'achèvement de la forme théâtralisée du politique, soit l'idéal de la résorption totale dans le champ limité-illimité du discours (soit encore le discours comme pure action), par rapport à la grandeur même de celui qui pourra clouer son cerceuil avec sa propre voix, Danton représente un autre excès, et qui ne peut s'épancher, se dépenser qu'en dehors de et contre cette résorption. Le drame de Büchner fait alterner avec une rapidité extraordinaire (laquelle suscite d'ailleurs une quasi-impossibilité du point de vue de la représentation théâtrale) le dehors et le dedans, ce qui est droit dans le champ du politique et ce qui reste hors-champ, selon une gradation qui va du huis clos – la chambre (ici la chambre privée d'appartement) à la rue, gradation au sein de laquelle la Convention ou les Clubs fonctionnent comme des sortes de sas ou d'étapes intermédiaires. Alors que l'idéal robespierriste peut être dit celui du retrait, mais d'un retrait relayé par l'apparition théâtrale et oratoire, celui de Danton ne cesse de vaciller, d'être tenté par la rue. Au bout de cette rue il y a des chambres, mais ce sont celles où l'on couche avec des filles et non pas celles où l'on rassemble avec soi les éléments d'une situation pour les faire rayonner dans un discours. Robespierre éventuellement se repose. Danton se distrait. Il veut cette distraction, il sent du côté où elle l'entraîne la présence diffuse de la vérité qui lui échappe et qui échappe également à la juridiction du politique. Un soir, cette vérité lui est dite par une bouche, la bouche d'une fille, Marion⁷. Ce qu'il

entend quand elle lui parle, ce n'est pas seulement ce qui s'oppose pour lui à la vertu, c'est le désarroi de qui traverse les mots de façon native, c'est la pure violence d'un récit qui se récite dans le dénuement et dans l'abandon de toute vérité antérieure. La façon dont le récit vient frapper le discours interrompt Danton : c'est cela qu'il voudrait dire, mais il ne le peut pas. Le champ clos du politique réside à l'intérieur de limites où ces récits sont éconduits, et il ne reste à Danton que la lucidité qui les voit se déverser au-dehors. Réduit au silence ou à la vocifération, le peuple – soit l'ensemble de ce qui *devrait* être représenté – présente mal et ne s'ajuste pas aux convenances de la représentation. La fracture qu'introduit le récit de Marion glisse dès lors de la Révolution française, d'où Büchner l'extrait, à l'histoire des formes, où il la suscite. Avec Marion parlent déjà Lenz et Woyzeck, avec son récit vient ce phrasé hors-champ, cette prose qui ne représente plus, qui ne peut plus représenter et qui dit ce qui tombe sous le sens mais comme un sens qui tombe, brutalement arraché à la vie et proche d'elle, parlant comme elle. De telle sorte que le « dans tout je réclame la vie » (*Ich verlange in allem Leben und Möglichkeit des Daseins*⁸ dit exactement le texte allemand, un texte qui, faut-il le dire, n'a pas encore été assez entendu), que Lenz invoquera pour Büchner dans le cadre d'une discussion littéraire dont les limites mêmes l'oppressent, apparaît comme tout autre chose qu'une simple opinion ou un simple vœu esthétiques. C'est cette vie absolument reflétée que Danton entend dans la bouche de Marion, et c'est la masse de ces récits vivants qui vient former la tache

aveugle du politique, qui ne sait quant à lui ni les entendre, ni les produire.

Cette exposition de la limite de la représentation expose la représentation, toute représentation, sur sa limite: là où Danton l'entend clairement comme la question qui est posée, à travers lui, au discours, mais là aussi, surtout, où nous l'entendons à notre tour venir se poser à nous. Le récit qui n'est ni délégation ni discours, qui ne parle au nom de rien, n'a pas besoin du nom du peuple, et surtout pas sur un fronton, pour se dire. Il se dit simplement comme une ligne tracée à partir d'un point situé dans l'illimité du hors-champ. La littérature devient la surface d'inscription de ces lignes, elle est la première à accomplir le pas hors de la représentation, elle en franchit les bords. Là où elle va, là où Büchner, comme un peu plus tard Baudelaire, la conduit, tout suivra. L'on peut faire varier à l'infini les curseurs de la périodisation de ce descellement, l'on peut remonter très loin pour identifier les signes avant-coureurs de cette rupture – il reste qu'elle survient, qu'elle est survenue et qu'elle constitue notre origine. La pièce de Büchner, qui traite de la Révolution française, nous permet de faire coïncider l'apogée de l'hymne et l'irruption de son impossibilité. L'hymne est le nom que je donne à la littérature qui précède ce déchirement dont Hölderlin, jacobin, verra s'ouvrir en lui la violence silencieuse.

L'étude du mouvement de formes qui, en s'en allant sur les bords, laisse apparaître le hors-champ, entraîne à toute une série de superpositions. En effet, ce mouvement ne se limite ni à un genre de la littéra-

ture ni à la littérature elle-même. C'est dans l'art et par l'art, sous toutes ses formes, que le hors-champ, exclu par principe des régimes de représentation, fait son apparition. La transformation de l'espace qui s'ensuit *précède* celle de l'espace politique qui de son côté et malgré la pression surprenante des événements, ou bien stagne dans la représentation, ou bien cherche à la théâtraliser encore davantage⁹. Tandis que toutes les implications politiques du mouvement de formes qui agite l'art vont dans le sens d'une sortie, toutes les surdéterminations esthétiques provenant du politique cherchent au contraire, si je puis dire, à faire durer la représentation. L'extrémité de cette divergence vient à nous sous la forme extrême de l'opposition entre l'art officiel et l'art réel, qui rebondit différemment selon les époques de la modernité, mais qui revient toujours: non seulement le trésor bourgeois des nudités évasives et des scènes de bataille s'opposant à l'envahissement impressionniste de la lumière, non seulement les modes narratifs ou poétiques de l'académisme s'opposant en littérature à la montée de formes transversales ou discontinues, mais aussi, et comme un maximum de cette opposition, l'art dit dégénéré brûlé par l'hystérie esthétique du nazisme, ou encore ce qui se révèle si clairement avec l'étouffement de l'art libre par le réalisme socialiste qui, en Union Soviétique, développe une tendance que l'on pourrait appeler celle de la sur-représentation.

Où que l'on porte ses regards, l'on retrouve toujours et partout cette opposition entre ce qui abandonne la représentation et ce qui cherche à la faire revenir, que ce soit sournoisement ou en force. C'est

toute l'histoire des arts modernes qui pourrait s'écrire à l'intérieur du schème de cette lutte et des effets qu'elle induit. Des mairies françaises du XIX^e siècle récupérant les traits distinctifs des châteaux de la Loire pour les rendre parlants à l'intérieur du discours de la nouvelle légitimité républicaine, de la reproduction éclectique des effets de représentation à leur effacement progressif, de la résistance des structures formelles du figural à l'apparition de la surface-couleur et du signe, des continuités narratives aux formes éclatées, tout s'affirme dans le sens d'une rupture avec les scénographies figées héritées de l'âge de la représentation, tout se rassemble le long des nervures flexibles et parfois enchevêtrées d'une généalogie à deux faces, au sein de laquelle peu à peu la face de la sortie hors de la représentation l'emporte puis se calme.

Cette généalogie contradictoire dont il demeure utile – et c'est le travail de la pensée critique – de remonter toutes les filiations, de répertorier et de situer toutes les ruptures, a pour effet de substituer certains motifs à d'autres et de produire de nouvelles formes symboliques, mais ce bouleversement structurel est le fruit de procédures de recouvrement extrêmement lentes, entrecoupées de brusques sursauts et de soudaines accélérations. Les coupures en effet ne sont jamais simples et ne délimitent pas de frontières irréversibles. C'est en fait à la dérive des continents qu'il faudrait emprunter le modèle des transitions et des changements de l'histoire des formes : la plaque qui est à venir, qui vient sous celle qui est visible et domine, et qui l'accroche puis la retourne, ne le fait ni en un jour ni même en un siècle. La résistance est énorme, et

l'on peut seulement dire qu'il y a à un moment donné renversement statistique dans des quantités d'effets sporadiques divergents. Mais nous sommes désormais au-delà d'un tel renversement, au-delà d'une orientation massive de l'art hors de la représentation, et très exactement je crois que nous nous trouvons en un moment où les sporades de notre formation et l'archipel qui aura constitué notre mémoire tendent à se muer en un continent, qui nous demeure encore toutefois inconnu.

Dans la littérature (terme que j'emploie ici en un sens absolument générique), la tendance fondamentale du renversement est celle qui substitue la prose à l'hymne. Dans l'architecture, le renversement se déploie le long de ce qui tend à abolir ou à contourner la façade, cette assumption de la représentation, pour venir décliner une sorte de feuilletage, dont le passage, tel qu'il est possible de le théoriser à partir de la restitution de Benjamin, constituerait la forme symbolique. Dans les arts plastiques – partie de l'art où elle est la plus évidente et en tout cas la plus connue –, la forme du renversement prend de façon littérale et explicite les allures d'une fuite en avant hors des territoires consentis de la représentation. Dans la musique enfin, c'est le passage d'un déploiement sonore continu à un univers où, comme le dit Adorno, « tout événement musical est seul avec soi-même¹⁰ », qui constitue l'essence de la substitution.

Chacune de ces assertions, ici brusquement asse-
nées sur un mode générique, demanderait à elle seule un développement particulier, un développement considérable. Mais d'une part, ces développements

sont déjà suffisamment engagés pour que l'on puisse tenir pour acquis, dans chaque cas, les faits et le fait de la rupture, et d'autre part l'on voit sans peine qu'à la logique interne de chaque rupture se substitue la logique de leurs recouvrements : de la prose au passage comme du hors-champ à la discontinuité, la translation est si absolue que les termes peuvent se déplacer et valoir d'un domaine à un autre. L'on comprendrait aussi bien ce qui serait à entendre par « architecture discontinue » que par « hors-champ tonal ». Ici, tout est à plier, à rabattre. La réflexion de Walter Benjamin constitue le tremplin qui nous permet déjà de rabattre l'invention de la prose telle qu'il l'extrait du romantisme allemand sur l'interprétation des passages telle qu'il la rend possible à partir de l'approche scrupuleuse du Paris de Baudelaire.

C'est donc dans le sens de ce qui vient avec ce pli entre prose et passage que je vais continuer.

Si l'hymne peut être caractérisé comme l'autopositionnement du sujet dans le langage et comme la décision de représenter le langage au sein de lui-même (et si, de ce point de vue, il s'ajoute avec exactitude à l'effort oratoire dont il constituerait la puissance, mais comme à retardement), la prose, par contre, se constitue du descellement de la position du sujet, du sujet qu'elle aventure dans la masse du langage sans possibilité d'appropriation. Entre Hölderlin, qui ferme l'hymne et la possibilité hymnique en les jouant comme une dernière fois, mais déjà loin d'eux, mais déjà dans l'illimité du « saintement sobre » par lequel le lyrisme se désagrège et se sauve, tout en se relevant, et Baudelaire, qui fera venir la prose (en la rabattant

d'ailleurs de lui-même sur l'art dans ses écrits esthétiques), la *théorie* de la prose se constitue dans le romantisme allemand, qui en prévoit les conséquences lointaines (une sorte de genre des genres) tout en se privant de donner séjour à ses conséquences immédiates. Ce sont ces conséquences que je vois venir avec le gant retourné de l'idéalisme allemand, avec Büchner – avec Marion. Marion parlant à Danton, se confiant à lui et confiant du même coup à la littérature la tâche exorbitante de ramasser le vrai, ne fait qu'annoncer le mouvement qui va se précipiter : le trou que son récit fait dans la représentation – le trou qu'il fait jusque dans la pièce de Büchner – dépose le sujet Danton, et tout sujet avec lui, hors de toute position, elle lui fait voir ou toucher des yeux la profondeur du hors-champ dont sa propre autoposition (dans le langage et dans le politique) le prive, elle le dépose hors de la légalité oratoire et hymnique. Le vrai vient bousculer le vraisemblable, la vie – cette *Möglichkeit des Daseins* de Lenz – tressaille dans la tache aveugle de la représentation.

Toute l'histoire de la littérature moderne se rassemble dans la lutte entre ce qui cherche à déposer le sujet toujours plus loin de son autoposition dans le langage et ce qui cherche au contraire à retrouver le charme rompu de la vocation oratoire sublimée. Cette lutte n'est pas seulement celle d'une ouverture contre une résistance, elle prend, au-delà de l'anecdote des conflits, la forme d'un conflit interne au destin des œuvres. Si l'on peut dire qu'Hölderlin ferme l'hymne et si on peut le dire parce que c'est vrai, avéré dans son œuvre, dans la clôture qu'elle est pour elle-même, l'on

pourrait dire aussi et plus justement que son œuvre est ce par quoi s'est ouverte pour nous la fin de l'hymne. Cette fin, commencée avec lui, est un procès sans fin où s'enchevêtrent ce qui est pure extinction et ce qui résiste à cette extinction. Quand Alain Badiou dit que Celan vient *achever* Hölderlin, il atteint peut-être à cette vérité qui nous atteint, mais qui nous atteint d'abord parce qu'elle nous confie intégralement le travail de la prose. (Ce qui ne fait peut-être pas coïncider entièrement le motif de la fin de l'hymne avec celui de la sortie de l'âge des poètes : une poésie qui ne serait plus en deuil de l'hymne, telle est la prose qui nous reste à penser.)

L'histoire de la forme urbaine offrirait sans doute une évolution parallèle, sur le mode empirique qui est le sien. Il me semble en tout cas possible d'extraire de sa masse proliférante une opposition susceptible de correspondre à celle de l'hymne et de la prose : la *façade*, autrement dit l'affirmation que les bâtiments se présentent de face et que cette frontalité est constitutive de l'architecture, est, on le sait, le motif récurrent de l'architecture classique. La façade pose le sujet *devant* l'architecture, et d'une certaine façon l'y abandonne. L'architecture fonctionne comme un dispositif dont le point de vue du sujet, exposé à cette frontalité triomphante, constitue toujours le point de référence. Le sujet est, comme l'orateur, en face d'un théâtre dont les lignes optiques viennent toutes converger sur lui. L'architecture se répète à l'infini et se module comme le phrasé qui, à chaque station, reprend cette scène immobile. La fascination qui découle aisément d'une telle systématité doit pour-

tant s'interrompre dès lors que la ville devient assez massive pour *écouler* la répétition de la frontalité. De cet écoulement, le passage¹¹ constitue la forme la plus rapide. D'une part il est un trou dans la surface de la représentation et permet de traverser l'architecture en entrant dans cet au-delà dont les façades fermaient l'accès. D'autre part, dans son propre défilé, il fractionne la représentation. Fractionnement d'autant moins inconséquent qu'il est infini : le sujet est perdu en tant que point de rassemblement de la convergence des lignes de la représentation d'architecture, il se mue en un mobile et, dans le bougé de la représentation urbaine fractionnée, trouée, il devient ce que Benjamin appelle le flâneur, soit un sujet encore, mais qui a glissé, qui n'est plus que glissement. L'architecture, en abandonnant la puissance de la frontalité, permet de traverser le rideau du théâtre, elle devient comme un dispositif de coulisses propulsé à l'infini.

Au-delà de ce détour par les formes de l'art (détour qui n'est pourtant encore qu'un simple condensé), le contraire absolu des coulisses et de la prose revient de lui-même en tant qu'image fixe : le mur de l'assemblée fermant le théâtre du politique vient résonner maintenant comme une façade absolue, comme le vraisemblable frontal cachant le vrai du dégageant. Et l'orateur placé devant ce mur devient celui en qui cette frontalité se concentre pour se ramasser en un centre, point littéralement fictif d'où s'exerce le leurre de l'appropriation du langage qui est, nous l'avons vu, ce qu'il y a de plus démodé.

En présentant ainsi le dispositif de la représentation

nationale comme l'absolu de la représentation et par conséquent comme le négatif avéré du hors-champ où les formes modernes de l'art, en leur obsession de véracité, déploient leurs grandes lignes, je n'ai cherché au fond qu'à imaginer, en direction du hors-champ du politique, ce que pourrait être une politique du hors-champ, autrement dit une assemblée sans murs, ou encore une révolution sans théâtralité. C'est bien là qu'il faut en venir, en ne craignant ni les fantômes qui s'agitent ni la tension de l'utopie, qui n'est rien d'autre que ce qui nous est tendu, justement, par la forme close, empirique, des assemblées révolutionnaires.

Des assemblées, avant la Révolution, il n'y en avait pas. Du moins des assemblées qui, sous la pression d'un décalage effarant entre la vérité des récits en souffrance et la possibilité de les dire, cherchent à les dire. L'assemblément révolutionnaire est la réponse improvisée à cette demande inouïe. Si les cadres de réception de la demande nous semblent aujourd'hui si peu appropriés, et si le hiatus qu'ils déclenchent et qui les fonde constitue en effet la pierre d'achoppement de l'hypothèse révolutionnaire elle-même, cette hypothèse et cette demande n'en constituent pas moins la nouveauté radicale d'une communauté se posant à elle-même la question de son existence, autrement dit la question de tout ce qui existe en elle. L'assemblément révolutionnaire, qui est l'être même de la Révolution, est l'effort pour faire exister et pour donner voix à ce que les Grecs, autrement mais originairement affrontés à la question de la communauté, appelèrent le commun, le *xunon*¹².

Le commun du *xunon* n'est pas le sens commun,

c'est le commun de l'assemblément des hommes dans le jeté de l'existence. Ce qui tient les hommes ensemble, c'est leur séparation, et le politique n'est vécu par les Grecs que comme la tentative pour résoudre et équilibrer l'énigme de ce partage en commun de la séparation. Énigme si violente que, pour eux, seul le divin peut la rendre explicable: ce que les Grecs déposent chez les dieux, c'est l'inexplicable du partage de la séparation; grâce aux dieux, grâce à leur présence et à ce qu'ils font dire à la présence, la séparation peut tenir tout ensemble et faire monde. Les dieux sont les garants du *xunon*.

Loin des Grecs, et loin des dieux par conséquent, quel pourrait être le garant du *xunon* ou le tenon du commun, qu'est-ce qui pourrait faire tenir ensemble ce qui s'en va dans la séparation? Les formes de l'assemblément révolutionnaire cherchent dans la hâte et dans l'angoisse à parer à la difficulté. L'assemblée devient le symbole du commun qu'elle ne peut pourtant qu'exclure puisque le commun est sans bords. Il ne réside ni dans le cercle ni dans le demi-cercle de l'assemblée, ni même seulement au-delà: il ne réside pas, il est l'absolue consistance de ce qui n'a pas de résidence, pas de chambre, pas de toit, pas de fronton. Un intérieur en forme de théâtre et une façade en forme de temple, telles sont les formes par lesquelles on a cru naïvement piéger le commun. Il n'a pas été piégé, il reste à l'extérieur, il n'a pas été arraisonné, il erre dans le langage, il vient à se dire un jour dans la bouche de Marion. Marion, pas plus qu'autrefois Antigone, ne sait qu'elle est le commun. Mais peut-être nous revient-il de dire que désormais nous le savons, et non pas pour elle,

mais pour nous. Ce savoir extrêmement frêle ne peut pas enjamber le hiatus du politique, mais à travers lui une relève est engagée. C'est par la singularité des récits que s'éprouve le commun, c'est dans l'absolue dispersion de ses voix que la communauté s'éprouve. Au plus près d'elle-même quand elle est au loin. Telle est la forme sans limites de l'assemblément que la forme absolument limitée de la représentation nous appelle à penser.

Notes

1. L'évolution récente du fonctionnement politique – en France tout au moins – semble déposséder en partie la scène législative de son rôle moteur. Les séances de l'Assemblée apparaissent de plus en plus comme un rituel saisonnier et comme la chambre d'enregistrement de clivages qui se produisent hors d'elles, dans l'enceinte éclatée du réseau médiatique. Si la « petite phrase » semble devoir prendre le pas sur l'efficace du discours, c'est parce que sa nature éminemment portative la prédispose à être utilisée sur le réseau de transmissions dont le politique aujourd'hui dispose. Les tribunes, c'est aujourd'hui la télévision, et elles sont de toute façon réduites au silence. Les lois du théâtre politique télévisé, utilisé empiriquement, rendent à l'évidence désuets les problèmes de portée acoustique. Le déplacement technique, l'amplification et la reproductibilité ne font toutefois que retrouver la question de la portée sous une autre forme. C'est une autre portée qui est aujourd'hui opérante. Pratiquement infinie – toute émission du politique est pour ainsi dire jetée en pâture au réseau mondial de l'information – cette portée demeure pourtant indistincte, elle vient buter contre une réception devenue impalpable et ne donne de ses nouvelles qu'à retardement. La parole du politique semble toujours advenir en différé. Le stockage des petites phrases ne concerne que la vérité des coulisses, les micros baladeurs excitent le champ de la représentation médiatique qui tend à recouvrir celui de la représentation traditionnelle, mais ils ne sont pas davantage en prise sur l'événement, qui demeure seul.

2. Les sources dont je me suis servi pour évoquer ou vérifier cette histoire se trouvent d'une part réunies dans le livre récent de Patrick Brasart, *Paroles de la Révolution – les assemblées parlementaires 1789-1794* (Minerve, Paris, 1988) et d'autre part dans la monumentale mais inachevée *Histoire des édifices où siégèrent les assemblées parlementaires de la Révolution française* de A. Brette (Paris, 1902), ouvrage auquel le précédent emprunte d'ailleurs largement.

3. Un troisième lieu vient s'aligner sur la problématique formelle et symbolique des théâtres et des assemblées, ce sont les amphithéâtres des universités.

L'amphithéâtre d'anatomie de l'École de Médecine, œuvre de Gondoin (1769), est en fait le premier antécédent de la formule adoptée par la Convention. C'est le corps de la leçon d'anatomie qui occupe le point de convergence des regards d'où jaillira la parole vivante de l'orateur.

4. On trouve une intuition remarquable de cette théâtralité immanente à la Révolution française dans l'un des textes du recueil d'Ossip Mandelstam intitulé *De la poésie* (Gallimard, Paris, 1990) : « Plus l'on approche de la grande Révolution française, plus la théâtralisation à l'antique de la vie et de la politique progresse ; aussi lorsque la révolution éclate, les véritables exécutants devront s'avancer et se battre sur un espace de la taille de coulisses de théâtre ou sur des tréteaux de scène tirés des drames antiques, au milieu d'une foule dense de personnifications et d'allégories. Lorsque débarquent sur ce théâtre de pacotille les vraies furies de l'Antiquité dans le crépitement des fêtes civiles et des chœurs municipaux, au début chacun a du mal à y croire. »

5. Les grèves et les manifestations, qu'elles demeurent limitées ou qu'elles tendent à l'émeute, sont dans le droit fil des députations et des tribunes : extérieures au champ clos du débat politique, elles cherchent à s'en faire voir et à s'en faire entendre. Atteindre le seuil de la considération médiatique, c'est l'équivalent actuel de l'agitation aux tribunes. Le hors-champ produit des événements qui interpellent le champ, sans finir. C'est la capacité du champ à prévoir et à connaître les éléments et les tendances du hors-champ qui détermine la qualité de la régulation.

6. Le fascisme porte en lui la constance d'une tension extra- et antiparlementaire. C'est ce qui en fait sans conteste et pour notre malheur une forme moderne du politique. Mais le hors-champ d'une part est assimilé aux masses et d'autre part transformé en matière homogène et manipulable. Ce que le fascisme met en place, c'est une

convergence symbolique de la nation autour du guide, et il utilise pour parvenir à ses fins une théâtralisation quasi permanente de cette représentation factice de l'unité. Par rapport aux régimes parlementaires qu'il méprise, le fascisme est bien entendu une régression, mais une régression qui, à la différence du simple monarchisme, intègre ou cherche à intégrer l'effet de dynamique historique qui est en réserve hors du champ. Cette réserve est ensuite utilisée comme masse de figurants dans l'idéologie de la représentation que le fascisme développe et qu'il incarne dans une politique de la monumentalité où les rassemblements jouent le premier rôle, dans la mesure même où ils font consister pour ceux-là mêmes qui la composent une sorte d'hyper-assemblée sans sujets qui remplace la parole par la clameur.

Bien qu'il parte d'une hypothèse exactement opposée – soit l'éclatement de la représentation dans les sporades des conseils, soit une démocratie absolue et immanente –, le communisme, dans ses formes historiquement incarnées, n'a abouti qu'à décalquer la sur-représentation du fascisme. De l'histoire et des conséquences de ce détournement, nous ne sommes pas encore sortis. Savoir si le hors-champ peut se représenter ou si le politique peut se passer de la représentation, toute la question est là.

7. Je renvoie à mon texte *La beauté de Marion*, intégré au *Paradis du sens* (Bourgeois, Paris, 1988).

8. Büchner, *Werke und Briefe* (Insel Verlag, Wiesbaden, 1958, p. 94).

9. Si ce qui ne peut pas être dit ou prendre consistance dans l'espace du politique est exactement à situer du côté de ce qui commence à se dire hors de lui, alors peut-être devons-nous en venir à une évidence étrange, qui semble fonctionner comme une loi, mais si générale que l'on hésite à la proposer autrement que comme une hypothèse :

Les formes politiques seraient toujours à la traîne et comme en retard d'une époque. C'est une prodigieuse force d'inertie – une tendance organique du corps social à la stagnation – qui leur permettrait de durer et d'exercer leur pouvoir sur un monde qui leur échappe progressivement. Mieux même, les formes politiques ne parviendraient à leur achèvement que lorsqu'il est trop tard, que lorsque le monde qu'elles cherchent à rejoindre a déjà commencé à glisser.

La monarchie, entièrement inscrite dans le mode de pensée médiéval, ne devient *absolue* et ne réalise l'intégralité de son pro-

gramme qu'au moment même où le mode de son origine est frappé d'obsolescence dans tous les domaines.

Le mode de pensée qui remplace et déconsidère le Moyen Âge – cette sorte de république des sujets qui est au bout de l'optique et que l'orateur, placé au point de fuite de la représentation, condense et incarne – ne parvient quant à lui à son achèvement qu'au moment où les schèmes de la représentation, qui le constituent, rencontrent leurs limites et battent de l'aile.

Et ainsi de suite. Ce qui voudrait dire que nous sommes ou que nous serions presque toujours en retard d'une forme politique et que par conséquent la forme *moderne* du politique n'aurait pas encore été trouvée. Si une telle hypothèse est juste, elle fonde en retour la nécessité d'une exploration des aires formelles où le hors-champ s'est constitué et se tient, comme une réserve ouverte, en à-venir du politique.

10. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* (Gallimard, coll. Tel, Paris, 1979).

11. Hymne/Prose, Façade/Passage. De tels couples, extraits de la masse généalogique, ne sont que des outils, que des images propres à éclairer les faits le temps de leur projection. Toute construction systématique engendrée à partir d'eux deviendrait, je crois, inutilement paradoxale.

12. L'évocation des Grecs ou de la Grèce est fatale. L'imitation révolutionnaire de l'Antiquité fonctionne à un niveau bien repérable, qui est celui de l'idéologie. Ce niveau induit des formes architecturales et décoratives, des thèmes moraux, un style. Mais c'est à un autre niveau que la Révolution française rencontre la Grèce : tant que l'édifice symbolique de la royauté tenait encore, la question du commun, d'un commun éprouvé comme tel dans sa violence, ne pouvait se poser. Et c'est cette question grecque que la République retrouve puis doit abandonner. C'est dans l'œuvre de Hölderlin qu'elle est maintenue dans l'ouverture où la Révolution l'abandonne.

Du récit au geste

Endurance de la modernité

Moderne – qu'il soit utilisé comme adjectif (« c'est moderne ») ou comme substantif (« le moderne »), le mot, compact, n'est pas fixé. Il connote à la fois un mode, une façon d'être, d'apparaître, une parution et quelque chose de tout autre, qui a à voir avec la mode, avec l'air du temps. D'un côté donc un régime d'échappée (être comme ce qui n'a jamais été), de l'autre un régime d'affiliation, un conformisme du mode. Moderne, proprement moderne sera pour nous le mode de ce qui excède l'air du temps, le mode de l'échappée : soit ce travail de frange qui s'effectue toujours vers l'avant, décidant de l'ici, de l'ici-même, comme d'un écart. La passion de l'écart en tant que mode ouvert à la venue, tel est le moderne.

En serions-nous sortis? On pourrait le croire si l'on écoutait ce qui est « à la mode » et qui le dit, qui dit sans fin que cette passion de l'écart doit ou devrait être à son tour écartée, au profit d'un redéploiement mesuré de « valeurs » que la passion de l'écart, justement, aurait détruites. Le moderne,

c'est-à-dire la modernité se reconnaissant, en tant qu'elle fait époque, se présente sans doute à nous en partie comme un passé : nous en venons. Mais d'autre part nous y sommes encore, et mon propos sera de dire comment, et de sonder cette endurance tendue qui fait notre situation. Ce que l'on a appelé le « post-modernisme » comme aussi bien ce qui se crispe dans la nostalgie ou entonne le chant du retour, je pense que nous devons le considérer comme un simple faisceau de réactions, comme de simples et inévitables retours de manivelle. En pleine phase ascendante du moderne, les années trente avaient déjà connu une réaction similaire, qui au moins avait eu l'avantage de s'appeler très clairement le « retour à l'ordre ». À l'échelle épocale où se place le moderne, c'est-à-dire à une très grande échelle – une échelle d'âges et non pas de périodes – de tels phénomènes sont normaux. Dans tous les âges on observe ainsi des retours, des repentirs, des volontés de contre-réforme. Ils appartiennent, je dirais de droit, à l'âge même dans lequel ils s'insurgent. Ils témoignent de la volonté toujours tenace qui cherche à replacer l'art, les gestes de l'art dans le champ du prévisible et du secourable. Et c'est toujours le travail de frange qui est alors combattu ou rogné : aux fils solitaires de ce travail, à l'effilochement errant de cette frange on oppose naturellement le vieux – le bon vieux – tissu, dont on dit « regardez comme il tient, comme il fait sens », sans même apercevoir que ce tissu ancien n'est lui-même que la résultante d'un travail de frange qui fut tenté autrefois et que le temps a res-

serré. Sans même apercevoir que tout le travail d'interprétation des œuvres du passé revient à desserrer à nouveau leur tissu : interpréter c'est disjointre, c'est rendre à la formation ce qui a été formé, ce n'est jamais écouter une réponse, c'est au contraire reformer une question, rejouer un dispositif de doute et d'aventure.

« Rien ne va plus, les jeux sont faits ». La juridiction du croupier est impossible en art. Si l'art est un casino (et j'inclus ici l'acception italienne du mot), c'en est un sans croupiers, et d'ailleurs sans gagnants ni perdants : rien que des joueurs qui jouent et qui disent « tout va toujours, les jeux se font ». Rien que des lanceurs de dés qui les jettent sans fin, n'abolissant pas, comme on sait, le hasard. Stopper ou freiner ce mouvement perpétuel et harassant, chercher à le fixer en lui trouvant des martingales ou des limites, des sortes de glissières de sécurité, c'est là une constante qui s'observe partout dans l'Histoire, et l'échauffement actuel des esprits promettant à l'art un retour à des valeurs pérennes et à des contenus « vrais » n'est que le dernier avatar de cette tendance. Sans doute mériterait-il (?) d'être analysé, mais ce n'en sera pas le lieu ici : aussi bien parce qu'il ne s'agit pas tant de défendre le moderne ou la modernité que de tenter de comprendre en quoi ils nous engagent encore.

Si nous regardons en effet la modernité de près, non plus en tant qu'elle serait la caractéristique de l'innovation dans tous les âges (caractéristique déjà stipulée dans la définition originiaire de Baudelaire), mais en tant qu'elle nomme un âge et le nôtre, il est

presque facile de voir que les mutations qu'elle rassemble et engendre sont telles, et si massives et si conséquentes, qu'à aucun moment il ne devient possible de dire aujourd'hui qu'elles seraient accomplies, terminées, finies ou relevables. La reconnaissance par la philosophie d'un mode d'existence de l'étant libre et disséminé, l'abandon ou la mise en crise de la représentation dans les arts plastiques, la destruction des hiérarchies et l'auto-dépassement des genres en littérature, la rupture avec les codes harmoniques dans le monde sonore où opère la musique, l'infinitisation de l'espace-temps dans les sciences de la nature et la conscience d'un mode pluriel de l'humanité dans les sciences humaines, tout cela, toutes ces *lumières*, qu'on les aborde séparément ou que l'on s'efforce de prévoir ou de modeler leurs convergences, se présente à nous comme un champ d'immanence ou, si l'on veut, comme un flux, comme une masse mobile de récits, comme un continent en formation. Au sein de ce flux, chaque récit singulier est une opération, un coup de dés. Si nous pouvons d'ores et déjà analyser un certain nombre de coups, la piste où les dés continuent d'être jetés nous demeure inconnue. Plus exactement, ou moins romantiquement, nous dirons qu'elle est sans bords, que le champ qu'elle forme n'acquiert sa consistance – et ce serait cela, d'abord, le moderne – qu'en faisant sans fin droit à un hors-champ.

Le seul côté de cette piste ou de ce champ qui pourrait former quelque chose comme un bord est celui de son départ, celui de son origine : soient les

coups qui furent tentés sur la ligne ou sur la crête où ce champ se départit de celui qui le précède, et qu'il est par conséquent fondamental d'étudier – les coups par lesquels c'est venu, par lesquels le hors-champ s'est ouvert. Et l'on sait que l'art moderne, à la limite, n'est rien d'autre que l'analyse déployée de ces premiers coups. Rompant avec une tradition, il est lui-même, en tant que tradition de l'invention, inventeur de sa propre tradition : travail de frange qui coud en décousant sans fin, en espaçant les mailles de ce qui le forme en le précédant. C'est d'ailleurs là quelque chose qui n'est pas du tout compris ou pris en compte par les contempteurs du moderne. Celui-ci est en effet simultanément écart et retour : pli qui se déplie pour aller se plier à nouveau, pli qui se replie sur lui et sur tout le passé de l'art en tant qu'il en fait l'anamnèse. Moderne est ce qui innove, mais aussi ce qui reconduit. Tout le drapé, le moderne le repasse pour voir à nouveau se former les plis, pour aller à nouveau, plus loin, essayer un autre pliage. La trame la plus solide de l'art moderne, c'est cette dialectique interne de la filiation et de l'écart, c'est cet écart filé¹.

1. Cette reconduction de l'ancien, l'art moderne ne l'accomplit pas d'emblée. Pour y venir, et pour sauver l'ancien, il a fallu d'abord le perdre. La violence de la rupture avec le passé, la volonté et l'illusion de la table rase qui sont au commencement du moderne sont les conditions à partir desquelles le passé a pu être revisité. Pour passer de la glu de la tradition et du totem académique à l'atelier de l'interprétation, il a fallu traverser le moment négatif d'un pur rejet.

Le coup dont je vais partir est un coup qui a été tenté dans la littérature et très solitairement. Les plis ou les traits fondateurs de la modernité peuvent se décrire de plusieurs manières, selon qu'ils exercent leur force de bouleversement en s'appuyant plutôt sur la forme (par exemple, en littérature, le poème en prose ou le vers libre) ou plutôt sur le motif (par exemple, en peinture, le motif lui-même, justement, qui apparaît en tant que tel, en tant que l'on se met à travailler *sur* lui) ou plutôt, enfin, sur le mode – et par mode j'entends ce qui a trait à la façon dont l'œuvre s'inscrit dans ou contre la hiérarchie des genres, des figures ou des sites de réception (ainsi on peut parler d'un mode majeur ou mineur, d'un mode héroïque ou choral, etc.). On le devine aussitôt, ces trois appuis sont liés : s'appuyer sur une rupture de genre, donc formelle en principe, c'est entraîner une rupture de mode, et favoriser une rupture quant au motif. Manet, par exemple, est intégralement fondateur parce qu'il combine toujours ces trois appuis.

Pourtant c'est l'appui du mode dont je voudrais parler avant tout. Peut-être parce qu'il est le plus fondamental, et le plus attaqué aussi. Ainsi, c'est lui que l'on vise lorsqu'on dit que l'art moderne est « nul » ou sans épaisseur. Comme il est aussi sans doute le plus difficile à capter ou à isoler, je procéderai de façon quasi monographique, en n'analysant qu'un seul coup, celui qu'a tenté, il y a longtemps déjà, Georg Büchner.

J'en ai parlé à maintes reprises, et je crois bien que je le ferai encore, tout simplement parce qu'il est à

mon sens fondamental et a les traits d'une découverte isolée – littéralement un continent a été atteint. Büchner, je le rappelle, est mort à vingt-quatre ans en 1837, c'est-à-dire à un moment que l'on peut sommairement décrire comme le lendemain désenchanté de l'idéalisme allemand. Il écrit un drame historique, celui que l'on connaît comme étant *La Mort de Danton*, qu'il rédige en cinq semaines tout en travaillant l'anatomie en vue de ses études médicales. Par rapport à la tradition du drame historique, deux premières différences, deux écarts sautent immédiatement aux yeux. Tout d'abord le sujet du drame est moderne, presque contemporain, c'est la Révolution française : le costume, s'il n'est pas celui du temps de Büchner, n'est en tout cas ni le drapé antique ni celui des princes et des rois. Cette première saute concerne le motif, la seconde touche à la forme théâtrale elle-même. Même si *La Mort de Danton* se tient dans l'espace de quatre actes à peu près égaux divisés en scènes, la succession de ces scènes déploie une logique dramatique et scénographique errante, qui est totalement nouvelle. Une chambre, une ruelle, le Club des Jacobins, la Convention Nationale, la Conciergerie, en plein air, d'autres chambres et pour finir, c'est la dernière scène, une rue. Ainsi les didascalies déplient-elles le drame selon un réseau de lieux disséminés, dont l'économie préfigure le montage cinématographique plus qu'elle ne se réfère aux habitudes et à la tradition du décor de théâtre. Mais à ces deux sautes déjà pleinement significatives, il faut en ajouter une troisième, la plus importante à

mes yeux : c'est qu'en fonction même de cette errance de lieu en lieu, et selon des lieux qui, de surcroît, ne sont pas reliés rhétoriquement entre eux, un peuple se met à habiter la scène, tout comme s'il s'infiltrait continûment à partir des coulisses. Ce peuple est encore essentiellement un chœur de figurants sillonnant une ville où les héros ont la parole, mais à un moment donné, c'est-à-dire à la scène 5 de l'acte I, ce peuple prend la parole, et de manière telle qu'il le fait en brisant de l'intérieur le dispositif héroïque. Et ce qui est si extraordinaire avec cette nouvelle saute, c'est qu'elle est à la fois inattendue, brusque et discrète. Brusque, parce que rien ne l'annonce, même si elle recueille d'un seul coup toute l'énergie anti-sublime latente dans le drame. Discrète, parce qu'elle est portée par une voix qui s'avance sur un fil très fragile puis se retire sans laisser de traces.

Nous sommes dans une chambre. Il y a là Danton, le héros même du drame, et Marion, Marion qui n'est rien, une fille, et qui ne reviendra plus dans le drame. Mais pourtant cet être qui n'est rien sur le plan de l'Histoire et rien non plus dans l'avancée du drame se met à parler. Et elle parle soudain comme personne n'a jamais encore parlé au théâtre ou dans la littérature, elle ne parle pas non plus comme on fera parler le peuple, ou comme on parlera plus tard en son nom. La scène où parle Marion est une césure, et le temps de son récit suspendu, il faut le dire tranquillement, est celui où le continent du moderne est touché, fut-ce comme en passant. Car ce passage est une brèche, un autre langage va venir,

ce sera celui dans lequel *Woyzeck* tout entier sera écrit et pensé, mais tout d'abord écoutons Marion, ce qu'elle dit¹ :

(...) Vint le printemps ; autour de moi se passait quelque chose à quoi je n'avais aucune part. Je vivais dans une atmosphère étrange qui m'étouffait presque : je regardais mon corps, c'était comme s'il ne m'appartenait plus. À cette époque un jeune homme venait chez nous. Il était charmant et disait souvent des folies. Je ne savais pas bien ce qu'il voulait, mais je ne pouvais m'empêcher de rire. Ma mère l'invitait souvent, cela nous faisait plaisir à tous deux. Nous n'avons pas compris, en fin de compte, pourquoi nous ne pouvions pas aussi bien être couchés ensemble entre deux draps que rester assis sur deux chaises l'un à côté de l'autre. Nous le fîmes en cachette. Cela dura quelque temps. Mais je devins comme un océan qui engloutit tout. Les hommes n'existaient plus pour moi en tant qu'êtres distincts, ils se fondaient tous en un seul corps. À la fin, il s'en aperçut. Il vint un matin et m'embrassa comme s'il allait m'étouffer. Ses bras se refermèrent sur mon cou, je sentis une angoisse indicible. Alors il me lâcha et me dit en riant qu'il avait failli commettre une sottise, que je devais garder ma robe et m'en servir, qu'elle s'userait bien d'elle-même. Puis il s'en alla. Je ne savais toujours pas ce qu'il avait voulu dire. Le soir de ce même jour, j'étais assise à la fenêtre, je m'abîmais dans le vague du crépuscule. Je vis soudain un groupe de gens descendre dans la rue. Les

1. La traduction donnée ici est celle d'Arthur Adamov (éd. de l'Arche, Paris, 1953), sauf pour les trois dernières lignes (de « trouver sa joie » à « prie le plus » qui en sont bizarrement absentes.

enfants couraient en avant, des femmes se penchaient aux fenêtres. Je regardai ; on le portait sur une civière, la lune brillait sur son front pâle, ses boucles étaient mouillées ; il s'était noyé. Je me mis à pleurer. Ce fut la seule fois où quelque chose se rompit dans ma vie. Les autres ont des jours de travail et des jours de loisir ; ils travaillent six jours et prient le septième ; ils s'attendrissent le jour de leur anniversaire et réfléchissent une fois par an, à la Saint-Sylvestre. Moi, je ne comprends rien à tout cela. Je ne connais aucun repos, aucun changement. Je suis toujours la même : un désir et une étreinte inassouvis, une flamme et un torrent. Ma mère est morte de chagrin, les gens me montrent du doigt. C'est idiot. Trouver sa joie avec des corps, des images du Christ, des fleurs ou des jouets d'enfant, cela revient au même. C'est le même sentiment ; celui qui jouit le plus prie le plus.

Cette longue intervention, intercalée dans la forme dialogique, acquiert le statut d'un monologue. Littéralement elle apparaît comme une digression : son récit s'en va, ou s'ouvre, formant une sorte de bulle qui vient éclater à la surface du drame. Mais cette digression, inutile du point de vue d'une économie dramatique normée, est le cœur le plus vivant de la pièce, et son écart le plus tendu. Ce qu'elle impose, et en faisant un instant de Marion l'égale de Danton, ce n'est pas un franc parler, ce n'est pas non plus, ce n'est pas du tout la parole « peuple » que le réalisme essaiera. Par la voix de Marion, le peuple se saisit du langage comme on se saisit d'une écope dans une barque qui prend l'eau. Qu'elle ne soit pas à proprement parler une fille du peuple (« je suis de bonne famille » dit-elle juste au début de son récit en repoussant le baiser de Dan-

ton), cela n'a aucune importance, puisque ce qu'elle introduit, c'est un mode, un phrasé, un récitatif qui se déroule hors du morceau de bravoure et de la pose, dans le pur désarroi¹. Aux formes de l'énonciation héroïque, aux postures de l'échange, à la rhétorique du sublime et même à la passion politique, Marion oppose ce pur désarroi non comme une plainte, mais comme une ligne à la fois errante, souveraine et brisée – et c'est encore trop dire, ou mal dire, car il s'agit moins ici de la « psychologie » d'un personnage que de l'irruption, au sein du conflit des grands acteurs de la Révolution, d'une voix qui ne joue pas et qui ne veut ni ne sait jouer. Marion, à tout prendre, n'est pas un « personnage », elle est un être du hors-champ. Bien sûr elle n'existe pas, bien sûr c'est Büchner qui écrit ces phrases, qui invente ce récit et qui crée ce droit. Comment s'y est-il pris ? Peut-être simplement savait-il regarder, descendre en regardant, peut-être était-il descendu avec ses yeux tout en bas, là où il ira ramasser la pensée sans gonds, la pensée désarmée de Lenz ou de Woyzeck ? Toujours est-il que ça passe et que ce qui passe ainsi, c'est le noyau d'un phrasé qui est l'annonce d'une nouvelle donne pour la littérature. Dans ce phrasé les mots forment récit en se décollant de toute plus-value rhétorique, en descendant des sommets de l'hymne pour rejoindre l'expérience en s'y nouant,

1. Le rapport entre le phrasé de Marion et le peuple, la vérité en est donnée par cette remarque de José Bergamín dans son merveilleux livre *La Solitude sonore du torero* (éd. du Seuil, Paris, 1989) : « le peuple, c'est le torero, pas le public », phrase qui éconduit d'une seule *faena* la présomption du populisme.

comme si la charge trop lourde qu'ils avaient à porter n'avait plus d'autre issue, justement, que de se dire, en les laissant aller nus et peut-être innocents. C'est comme si à l'homme « errant sous l'impen-sable » confié par Hölderlin à une postérité aveugle était donnée une plaine mate et visible, une plaine où faire advenir en les posant les mots d'une langue non apprise, pensée à voix haute dans les débris, mais non proférée, douce et comme intime.

Cette pensée, cette langue de pensée qui est comme une lumière rasante sifflant sur les choses, il serait possible d'en suivre le déploiement, chez Büchner lui-même tout d'abord où, dans le récit comme dans le drame, dans *Lenz* comme dans *Woyzeck*, elle va irradier le mouvement de l'écriture tout entière. Puis – en tenant compte de l'extraordinaire solitude de Büchner (Büchner qui, pourrait-on dire, écrit un livret pour Alban Berg à l'époque où Weber triomphe¹) et du retard avec lequel son œuvre fut connue, au point qu'en un sens il est presque un auteur du XX^e siècle – nous pourrions entendre la teneur modale de cette langue revenir chez Walser,

1. Si l'on se souvient de l'impression décisive que le *Frei-schütz* fit sur le jeune Wagner, on obtient pour ainsi dire deux lignes qui ne se rencontrent jamais : l'une, qui va de Weber à Bayreuth, et qui est une ligne de plein champ, une ligne de sur-représentation convoquant le mythe et faisant de la musique la rumeur autour de laquelle la communauté est appelée à frémir en se rassemblant. L'autre, qui conduit du phrasé de *Woyzeck* à la musique de Berg et qui, presque invisible, ne convoque le spectateur/lecteur/auditeur que comme le témoin de ce qui a lieu.

Kafka, Trakl, Babel voire, de façon plus rusée, chez le premier Brecht – soit chez ceux des modernes qui, la connaissant ou pas, peu importe, ont reçu le legs de cette littérature descellée, en allée avec l'expérience et dont le style le plus propre est une distance envers le style, une sorte de « saintement sobre » entièrement profane.

Mais plutôt que de filer ici cette généalogie, je voudrais signaler, en remontant plus loin encore dans le temps, une parenté troublante, ou une équivalence, mais plus originelle, plus solitaire et plus méconnue. Il s'agira d'un document, de quelque chose qui n'appartient pas à la littérature comme telle, qui est extérieur à Büchner et qu'il n'a pu connaître, mais qui est avec lui dans une proximité où le hasard n'entre pas. Ce document, ce texte, c'est le *Journal* de Lucile Desmoulins, dont des fragments furent publiés à partir de 1875, mais dont le texte complet, rétabli, ne nous est accessible que depuis peu, grâce au travail de Philippe Lejeune¹.

L'époque, à nouveau, comme dans *La Mort de Danton*, mais cette fois réellement, est celle de la Révolution française : le journal que tient Lucile commence en effet en juin 1788 et s'interrompt en 1793, quand la tragédie le rejoint. Dans cet intervalle, donc, elle écrit, de façon discontinue, des choses qui ne sont pas grand-chose, des filaments, un théâtre de bribes et de notations où elle dévide la matière somme toute frêle sur laquelle glisse sa vie :

1. Lucile Desmoulins, *Journal*, texte établi et présenté par Philippe Lejeune, Éditions des Cendres, Paris, 1995.

le piano, l'ennui, les promenades, le parc de Sceaux, les émotions, l'insomnie, un ver à soie, des framboisiers... Puis l'Histoire fait son entrée, ni tambour battant ni en sourdine, simplement, un beau jour elle est là. Mais rien ne change vraiment quant au journal, sinon de plus longues interruptions. Les journées d'août 1792, Lucile les raconte comme elle les vit, dans le plus grand désordre émotionnel, au petit bonheur de son inquiétude. Par conséquent le journal d'une jeune fille à l'époque où la mode d'un tel rapport à soi débutait. Seulement voilà, il y a justement dans ces pages qu'on peut dire vraiment revenues de l'oubli une scansion unique, quelque chose de maladroit, de libre, d'égaré. Des ombres de sublime rôdent, ou des clichés, portés par l'air du temps ou l'éducation, mais le moindre courant d'air les disperse, les laisse enclos en leur charme, et tout demeure vivant, c'est-à-dire fragile, c'est-à-dire naissant. À travers sa syntaxe rapide et son orthographe plus qu'errante, Lucile respire dans ces pages, son écriture est sa respiration : elle ne connaît pas les cadences, elle ne sait pas faire autrement. Du récit des journées d'août 92 qu'elle tente de reconstituer des mois plus tard, l'on peut dire qu'il est pourtant raconté à même l'événement, au creux de la césure qu'est l'événement. L'Histoire cette fois bat le tambour, et Lucile est la peau de ce tambour. On n'apprend rien, on ne sait pas trop bien ce qui se passe, mais justement on ne le sait pas plus qu'elle, on est à l'intérieur du ressort, et de telle sorte que les célèbres reconstitutions antipanoramiques de Stendhal (Fabrice à Waterloo) ou de Tolstoï (le prince

Bolkonski à Austerlitz) semblent, en leur maîtrise, venir d'un monde malgré tout apaisé.

12. desembre, quelle lacune depuis le 9 aou, que de choses quel volume j'aurais fait si j'aurais continué, coman me rappeler tant de chose ma memoire mechappe, nimporte je vais essayer retracer quelque chose, ô mon enfant mon cher enfant quelle palpitation jeprouve en pensant à toi, mon fils, pourquoi donc ce mot fait il couler mes larmes le 7 a 8 aout je suis revenue de la campagne deja les esprit fermentoit bien fort on avait voulu assassiner robespierre, le 9 jeus des marseillois a diner, nous nous amusames assés apres le diné nous fumes tous chez d. sa mère pleuroit, elle etoit triste son pere avait lair ebeté d. etoit resolu moi je riois comme une folle, ils craignoit que laffaire neut pas lieu, quoique je ne fusse pas du tout sure, je leur disois comme si je le savois bien quelle auroit lieu, mais peut on rire ainsi me disoit mde. d. helas lui disaije cela me presage que je verserai bien des larmes peut etre ce soir je ne me suis pas trompée (...) nous fumes reconduire md. charpentier il faisait beau, nous fimes quel tours dans la rue il y avait asses de monde nous revimes sur nos pas et nous nous assimes a coté du café, plusieurs sansculotte passerent en criant vive la nation puis des troupes a cheval enfin tout pleins de peuple la peur me prit je dis à mde. danton allons nous en, elle rit de ma peur mais a force de lui en dire elle eut peur a son tour et nous partimes, je dis a sa mere adieu vous ne tarderai pas a entendre sonner le tocsin...

Ce qui saisit, c'est que Lucile Desmoulin, en toute innocence et écrivant pour elle-même une langue où les mots n'auraient pas appris à mentir, invente dans la solitude et le retrait de son journal

un phrasé qui, toute différence admise, sonne comme celui que Büchner inventera pour Marion¹. Non parce qu'elle serait un écrivain né ou mort-né, s'ignorant comme tel : il est au contraire très important qu'elle ne soit pas un écrivain et que ce soit en dehors de toute posture qu'elle en vienne d'elle-même à ce phrasé qui vient se poser auprès de celui de Marion comme une preuve. Qu'un modèle pour l'art existe hors de l'art, hors de la volonté d'art, c'est là aussi quelque chose qui viendra avec les modernes, et ce que nous trouvons ici, dans cette confluence entre Büchner et Lucile – Lucile qui est, ne l'oublions pas, l'un des personnages de *La Mort de Danton*, et celui dont la voix, dans la dernière scène, en se brisant, accomplit par un sacrilège le saut d'Antigone – c'est, à l'état natif, le motif même de la vie dans l'art, de l'art rejoignant la vie, lequel est d'ailleurs formulé en toute clarté par Lenz dans le récit de Büchner sous cette forme : *Ich verlange in*

1. Il n'est pas indifférent que cette manière d'écrire (pour soi, hâtive, récapitulante, déponctuée) se retrouve dans le court texte autobiographique de Leopardi *Souvenirs d'enfance et d'adolescence*, écrit par le poète à l'âge de vingt et un ans. À l'intérieur même de la maîtrise de la langue italienne, qui chez lui était complète, il y avait place pour une telle accélération, qu'il serait bien léger de reverser tout entière au bénéfice de l'esquisse. C'est d'autre chose qu'il s'agit : d'une marge où, dans l'intimité et l'urgence arrive une langue nouvelle qu'aujourd'hui nous reconnaissons. Ce texte de Leopardi est publié en français dans une traduction de Joël Gayraud, à la suite du *Journal du premier amour* (éditions Allia, 1994), autre court texte mais écrit, lui, à l'inverse, dans une prose quasi géométrique.

allem Leben und Möglichkeit des Daseins, je cherche en tout la vie, la possibilité de l'existence, et rien d'autre.

Cette demande de Lenz ou de Büchner lui donnant voix, nous ne devons pas la recevoir à distance comme un slogan, mais comme la préfiguration de ce qui sera le leitmotiv même de l'art moderne, et justement du côté où il modifie le mode, sur le versant où il est tout entier affronté à l'excès, au dépassement, là où il se montre impatient d'en finir avec la prestation de service, le savoir-faire, la fantaisie programmée ou la grandeur, là où il se dédouane du socle et du cadre, de la fenêtre et de la tribune, là où il encourt le devenir d'une pure présentation, qui contient toujours la menace de son propre effacement. Nous ne sommes pas loin, à ce point, de ce que Deleuze et Guattari ont cherché à enrôler en parlant, dans leur livre sur Kafka, de « littérature mineure » (même si à mon sens ils instrumentalisent Kafka pour le faire entrer dans leur lexique). Nous ne sommes pas loin non plus de tout ce qui dans le travail du moderne, en littérature et partout ailleurs, ira contre l'achèvement et la maîtrise, contre la finitude de l'œuvre d'art et contre la représentation comme apogée et résolution de cette finitude. Ce qui s'inaugure de la sorte, et très loin en arrière, et en pleine « représentation révolutionnaire¹ », remarquons-le, ce n'est pas, comme beaucoup vou-

1. Sur les limites de cette représentation et sur la Révolution française comme expérience de ces limites, je me permets de renvoyer à *La Fin de l'hymne*, article publié dans le recueil portant le même titre, Christian Bourgois, Paris, 1991.

draient le faire croire, une négligence ou un abandon, c'est tout le contraire – une volonté de saisie, une volonté de descendre avec les êtres et les choses dans leur rumeur et dans leur droit. Et si j'ai voulu établir un lointain et faire remonter le plus haut possible le curseur d'une origine, c'est parce qu'il me semble que dans le dénuement du natif, et très loin de toute gloire, une extraordinaire vitalité est atteinte.

Il y a loin, sans doute, de Büchner à nous, mais ce qui est indiqué avec ce lointain coup de dés, mais ce qui vient avec ce départ à retardement et en partie secret, c'est, nous pouvons le reconnaître sans peine, notre propre relation à l'art et à la littérature, autrement dit c'est la familiarité avec laquelle nous les pensons tressés à l'expérience et revenus de leur exil dans les orbes supérieurs – la familiarité avec laquelle nous les sentons et les voulons être des encoches et des marques posées dans l'existence et ne parlant pas plus haut qu'elle ni pour elle, mais en elle et, s'il se peut, comme elle.

Cette « voix basse » est fondamentale. C'est elle qui rassemble la constante antisublime, qui déploie le mode mineur, qui fait pièce à l'édification. Mais entendons-nous bien. « Mineur » caractérise le mode mais n'est pas un critère hiérarchique ou formel. D'une part, il peut y avoir de grandes œuvres écrites ou formées en mode mineur, tout comme il y a un nombre pratiquement infini d'œuvres médiocres écrites ou formées en mode majeur (ce serait même là la caractérisation de l'académisme). D'autre part, si la volonté de saisie passe bien par des points isolés

et conduit fréquemment par eux à des économies fragmentaires ou disséminées, elle le fait sans légitimer un ordre de grandeur préexistant. Il serait particulièrement absurde de rabattre les uns sur les autres des motifs comme la fin des « grands récits », le fragment, l'infime, et de les faire converger dans une sorte d'unanimisme du « petit » ou du « moins que rien », le tout sur le fond d'un hédonisme prétendument revenu de l'Histoire. C'est tout le contraire qui a lieu : ni la tragédie historique ni la douleur ne sont éliminées par cette diction approchée de l'expérience. On le voit parfaitement dans une œuvre comme celle d'Arno Schmidt, par exemple. De surcroît, ces signifiés infimes que le moderne extrait de la texture du monde se constituent bien plutôt comme une sorte de liste où choses et échos de choses retentissent étrangement, tel un chœur rôdant autour d'une rédemption, mais sans la promettre ou la jurer.

Si nous considérons qu'une lettre de Hölderlin efface et renvoie un poème, disons, de Schiller (je pense à lui à cause de *La Promenade* que j'ai lu récemment), ou qu'une aquarelle de Cézanne ou un collage de Schwitters effacent et renvoient telle ou telle grande composition ou du moins intéressent tout autant la question, nous ne pouvons nous contenter de le dire, en en faisant une simple affaire de préférence ou de goût. Si une lettre vaut pour un poème et si une esquisse vaut pour une œuvre, alors c'est toute la vision de l'art qui est changée. Cette vision nouvelle, qui est ce que le moderne établit, décide que le champ d'expérience n'est pas cloi-

sonné, que l'effectuation est diffuse, qu'elle est faite d'enclenchements, de dérapages et de chutes, qu'en tout cas elle ne se parcourt pas comme une suite royale passant d'un socle à un autre, d'un accomplissement à un autre, même s'il y a œuvre et, en effet, accomplissement. Ce que l'art moderne habilite, c'est le brouillon, la fugue, le chantier, le fragment. À la figure de l'expert, elle oppose de façon récurrente et patiente celle de l'apprenti, et ce n'est pas par coquetterie si ce mot revient si souvent et si la sensation de ne pas pouvoir parvenir à ses fins, de voir, par les actes mêmes de l'intelligibilité, l'étendue de l'intelligible s'étendre, est si souvent rappelée : la notion de *work in progress*, qui nous vient de Joyce, est programmatique et générique. Et ce n'est pas par ruse que tant d'œuvres, et justement celles qui ont voulu relever le défi en formant tout le programme en un seul geste, sont inachevées. Tout se passe comme si le geste moderne rencontrait dès sa naissance l'impossibilité de son accomplissement et comme si de cet impossible il faisait son matériau, mais sans le fixer en une sphère autonome, idéale. Au contraire, l'impossible, ici, n'est que l'autre nom de cette « possibilité d'existence » dont parlait Büchner, il en est la tension, le principe, le plan d'asymptote.

Tout serait simple en effet si, par la grâce d'une progressivité infinie, l'on se rapprochait peu à peu de l'impossible en le rendant, si l'on peut dire, de moins en moins impossible. L'impossible n'est ni un idéal ni un lieu, mais une condition, un accompagnement, une relève qui ricoche. Ce qui est étrange,

au fond, c'est l'achèvement. Peut-être n'y en a-t-il pas, pas vraiment? Peut-être que chaque œuvre, en sa solitude, passe le témoin à une autre qui la suit et ainsi de suite? En tout cas, c'est ainsi que l'art, désormais, nous lie – jamais comme une réponse, jamais non plus, ce serait trop simple et balourd, comme une question. Entre question et réponse, un point errant, c'est-à-dire une ligne, une ligne de désignation : tantôt ceci, puis cela. Plié et déplié, replié et ouvert.

S'agirait-il dès lors simplement d'un « cent fois sur le métier remettez votre ouvrage » revisité par l'exigence d'un code ou d'une liaison internes? Non, car il ne s'agit justement pas de métier, ni même sans doute d'ouvrage, mais d'une endurance, mais de la volonté que l'existence soit tenue en tant qu'expérience et l'expérience tenue en tant que qualité, autrement dit encore, de la volonté qu'à chaque chose soit donnée la possibilité d'un matin. Et quand je dis chaque chose, c'est vraiment chaque chose – un cageot, un citron, un tas de sable, une montagne, un arbre, une feuille, une ombre. « On peut faire théâtre de tout », cette remarque d'Antoine Vitez (célèbre et aujourd'hui rediscutée par ceux qui pensent qu'on est allé trop loin et qui voudraient recodifier le théâtre) n'est elle-même que l'application à un art particulier d'un précepte valant pour tous les arts à l'intérieur du champ moderne. Dans son autobiographie, Kandinsky écrit que la liberté de l'homme se mesure à la capacité qu'il a de laisser agir sur lui la vie de chaque chose, fût-ce, ajoute-t-il, « celle d'une allumette à demi consu-

mée¹ ». S'il semble que le langage soit ici par trop idéal, ce que l'on peut retenir en tout cas, et tenir, c'est cette allumette, ce rien, et avec elle la percussion de tous les points par où l'existence, filtrant par de petits pores, est montrée.

Certes, Kandinsky n'a pas peint cette allumette, mais s'il en parle, c'est sans doute parce qu'elle s'est consumée dans sa peinture, comme un feu lointain, spirituel, et parce qu'une ombre de pensée a dû, pour lui, passer par là. Et tel est bien à chaque fois l'enjeu : le contraire de l'abandon, le soin apporté à une traductibilité infinie, une émotion qui se contracte et qui dérive – jonchée d'éclats où l'expérience se reconnaît et se saisit, présentant via l'artiste-apprenti, le monde au monde, ou l'être à l'être, et le tu au toi.

(Ici on saute de grands espaces, mais on reste, contre toute apparence, dans le même paysage.)

De cette présentation sans fin, Duchamp a proposé la version la plus radicale : les ready-mades sont cette présentation comme telle, le cap ultime de la présentation – et c'est sans doute pourquoi avec régularité la furia antimoderne leur tombe dessus. Avec eux le geste qui écarte reste en suspens, le coup de dés, pour ainsi dire, ne retombe pas. Ils n'ajoutent rien au monde et, comme on dit, ils n'en rajoutent pas. Remettant à l'art le butin du réel tout entier, ils lui disent « tiens, prends ça » et s'en vont,

1. Kandinsky, *Regards sur le passé*, Hermann, Paris, 1974.

à leur manière, c'est-à-dire qu'ils restent. On peut y voir une plaisanterie, une férocité critique, un mauvais tour, ce qu'ils sont sans doute aussi pour partie. Mais là où, à l'inverse, nous pourrions les charger, en les faisant glisser vers un rite d'appropriation, ou vers le fétichisme, ou vers une sorte d'ultra-réalisme, ils se dérobent et nous laissent sans repères. Ils demeurent en tant qu'ils ont été soustraits, et c'est leur gloire théorique d'être et de demeurer ainsi, littéralement sautés hors des registres et incarnant, de façon on ne peut plus pratique cette fois, ce point de désignation qui n'est ni question ni réponse. Tirer l'objet hors de son régime d'objet tout en le laissant intact, objectiver le caractère toujours objectif de l'art, poser une tautologie gênante sur la couche infra-mince où l'art et le réel se touchent, débaptiser et poser au sein du plus vivant la stagnation d'une aporie, c'était là faire en quelque sorte l'allégorie de la modernité, et la marquer hors de l'œuvre, dans un en deçà lumineux et sec.

Mais quel rapport, se demandera-t-on légitimement, entre tout cela, quel rapport entre l'ironique pelle à neige de Duchamp et le récit comme unité originaire du moderne tel que je l'ai décrit à travers et même par-delà Büchner ? Je pourrais répondre, et ce serait déjà un indice, que les ready-mades eux aussi sont une sorte de récit bloqué, de degré zéro du récit, mais il y aurait là malgré tout la facilité d'une image. Ce qui est en jeu ici, c'est l'unité du moderne, c'est un dénominateur commun qui pourrait être proposé sans violence et dont nous devons nous souvenir qu'il rassemble, s'il existe, des milliers

et des milliers de fils enchevêtrés, de pratiques disparues, de traces sobres ou exubérantes, soit le *casino*, et cette fois au sens italien, de l'art moderne ou actuel, qui effraie tant ses détracteurs.

Pour approcher cette unité, qu'on ne peut encore qu'approcher, qu'on ne peut pas détenir, je crois qu'il faut revenir sur l'unité qui la précéda, et avec laquelle elle a rompu. Par conséquent en venir à l'univers de la représentation, à l'âge de la représentation, dont la Révolution française marque à la fois l'apogée et la fêlure. La clause entendue de cet univers (mais qu'il a fallu aussi, en son temps, sortir et fonder) suppose un monde et un sujet, et toute une série de transactions entre eux, mais qui ne sont pas telles que le sujet s'en aille ou que le monde qui est en face de lui se dissolve ou se dissémine. Or la modernité, nous pourrions justement la définir comme une transaction qui cesse d'être calme, qui cesse d'avoir le sujet pour pôle et le monde pour horizon : le sujet qui s'en va, qui descend de son socle ou de son autoposition rencontre chemin faisant un monde qui glisse et qui s'ouvre. Au lieu que la transaction soit régie par un dispositif qui la fonde et la règle, elle se met à bouger, et elle bouge, elle devient ce *bougé*, comme on dit en photographie, parce que les deux termes de l'échange se sont mis à flotter. Ce sujet qui se quitte, qui laisse sur la rive les habits empesés du sublime et descend dans la plaine, passant de la figure à la trace et passant dans le champ comme un fruit détaché du hors-champ, nous en avons vu le départ, justement, au cœur de l'intimité, avec le journal de Lucile, avec le discours-

césure de Marion, c'est-à-dire, et ce n'est sans doute pas un hasard, sur le bord féminin du monde. À l'opposé – mais est-ce vraiment l'opposé? – nous avons approché cette extraordinaire dilatation du monde dont les ready-mades fonctionnent comme les gardiens muets. Dès lors, on le voit bien, le champ des traversées parcourant cet espace sans bords est immense, et surtout infini. Ainsi l'unité qui rassemble les traits du moderne est-elle simultanément ce qui les maintient distincts. Que l'ensemble des parcours effectués ou possibles ne se rassemble pas en une vision, que ce qui est *all over*, pour reprendre dans son droit l'expression de Pollock, ne simule pas une « image dans le tapis » mais donne au contraire consistance au tissage lui-même, et fil à fil, ce sont là en effet des « points communs », c'est ce qu'accordent dans leur singularité l'allumette de Kandinsky comme la montagne de Cézanne ou la pomme de Giacometti, la pelle à neige de Duchamp comme le monologue de Mrs. Bloom et la course de Lenz dans la forêt comme les jets évadés de Pollock¹.

1. Lorsque Jacques Rancière évoque « la logique esthétique d'un mode de visibilité qui, d'une part révoque les échelles de grandeur de la tradition représentative, d'autre part révoque le mode oratoire de la parole au profit de la lecture des signes sur les corps des choses, des hommes et des sociétés » (dans *Le Partage du sensible*, La Fabrique éditions, Paris, 2000, p. 52), il me semble qu'il rassemble exactement ce que j'ai essayé de maintenir ici sous le nom de modernité. Que ce terme soit confus et qu'on en use encore dans tous les sens et n'importe comment, cela exigerait plutôt, selon moi, qu'on le recadre. Garder ce

Une surface en correction perpétuelle et des corps glissants et qui parlent, qui font des encoches, des sauts, des ricochets – un repérage infini mais qui de rush en rush finit par constituer un immense fondu enchaîné, un film générique – le « moderne », à la fin, ce serait cela, ce film qui rive l'épopée au générique, qui filme le générique du monde, avec tous ses récits, ses récitatifs, et même ses chants.

Dans le catalogue de l'exposition d'un jeune artiste de Marseille, Jean-Baptiste Audat, on pouvait lire ces lignes, qui définissent son projet : « Cette exposition (...) montre une cinquantaine de lettres écrites par des écrivains publics du Burkina Faso. Près de chaque lettre est placée une photographie de son auteur. » Et le texte ajoute : « Alors l'art c'est ça maintenant ? Partir en Afrique et faire écrire des lettres fictives par des artisans qu'on photographie ? »

Nous pouvons répondre évidemment oui, oui c'est ça, ça aussi. Ce pourquoi pas qui n'est jamais un n'importe comment et qui ici et là libère l'intensité d'une différence et l'expose, proposant à l'intelligibilité un nouveau segment et un nouveau pli.

mot plutôt que l'abandonner (ainsi que le propose Rancière), ce n'est pas céder à la nostalgie d'une version héroïque de la fondation (ou de la destitution), c'est préserver qu'il y ait au sein même de la constitution des formes de l'art quelque chose comme un vecteur qui les tende. Tout ramener à ce vecteur reviendrait à sombrer dans l'historicisme, mais négliger de lui garder ce nom, son nom, ce serait tout reverser à l'univers « sensible » et intemporel de l'amateur d'art.

Table

Avant-propos	7
I. LIVRE	
La tâche du lecteur	15
II. ENFANCE	
La ville adamique	45
Images du matin	75
III. PAYS	
La pierre que la Russie a jetée en moi	101
Lointains d'Octobre	135
L'événement suspendu	155

Jean-Baptiste Greuze, *Tête de jeune fille
tournée vers la droite, la main derrière l'oreille*
© Musée Greuze de Tournus /
Laurent Chaintreuil photographe

© Christian Bourgois éditeur, 2015
ISBN 978-2-267-02758-7

Avant-propos

Faisant suite à *La Fin de l'hymne* (1991) et à *Panoramiques* (2000) *L'Élargissement du poème* est un recueil d'essais (articles ou interventions). Comme eux, il s'efforce de relier dynamiquement les différents éléments qui le composent. Là où une simple succession chronologique (en l'occurrence de 2002 à 2014) eût été possible, j'ai préféré répartir les quatorze chapitres en quatre parties à l'intérieur desquelles le tuilage est plus serré, ce qui n'empêche évidemment pas que des recoupements et des échos se retrouvent un peu partout dans le livre. Relisant ces textes, j'ai été frappé par la dimension programmatique qui les traverse, parfois en filigrane, parfois plus directement, comme c'est particulièrement net dans le dernier d'entre eux, dont le titre même, à l'infinitif (« Ralentir »), et aussi l'occasion – une conférence prononcée devant des étudiants chinois tendus par une attente extraordinaire que je savais être bien loin de pouvoir combler –, signalent le caractère. Cette portée d'intervention (sans doute encore très discrète par rapport aux champs médiatiques et institutionnels) est très variable, mais ce qui la fonde et fait qu'elle ne peut jamais vraiment disparaître, c'est justement l'idée quant au poème que le livre tente de dégager, et qui est

celle d'une responsabilité considérable, inversement proportionnelle à sa présence distribuée : le poème, s'il est envisagé dans sa plénitude, excède la seule question de son genre, il s'élargit, il se propage au-delà de lui-même et retrouve sa mémoire. L'idée, c'est la sortie active de l'évanescence, et avec elle la mesure de ce qu'est l'action du poème : l'élargissement ici envisagé n'a pas le sens d'un dépassement de l'action *restreinte* à laquelle Mallarmé borna l'ambition par ailleurs illimitée du poème, il a celui de comprendre envers quoi et dans quel monde une telle action peut s'exercer. C'est donc aussi de politique qu'il s'agit : le poème ne règle pas les formes de vie, mais il en est une lui-même. Dire cela n'est pas enfourcher une cavale romantique, et encore moins justifier la figure souvent insupportable du poète, c'est s'appuyer sur la résonance même du langage et sur le fait qu'il n'y a rien, de par le monde, qui soit insignifiant.

Une catastrophe politique à chaque instant envisageable et le délabrement du « principe espérance » qui en résulte, telles sont désormais les conditions au sein desquelles tout énoncé, qu'il en fasse état ou non, est produit. Parier, à l'inverse, sur une quotidienneté de l'utopie (pour reprendre l'expression de Benjamin), ce n'est pas céder à la tentation d'une fuite en avant, mais connecter tout ce qui est capable de donner consistance à ce qui, sur des modes divers et disséminés, résiste à l'intimidation. Il y a une sorte de zéro absolu de cette résistance, et c'est le point où a décidé de se tenir Bartleby, le héros de Melville, qui revient plusieurs fois dans ces pages. Par rapport à lui, par rapport à la radicalité de son « *I would prefer not to* », toutes les attitudes peuvent passer pour des accommodements, ce qu'effectivement elles sont en un sens, mais ce que permet aussi le point

atteint par Bartleby – un point d'absolu non-retour – c'est de mesurer à son aune la qualité, justement, des retours, la qualité de ce qu'on accepte de faire revenir quand malgré tout on ne sort pas de la vie et qu'on essaie, selon ses flux, ses reflux, d'en sonder l'épaisseur feuilletée, non compacte et étrange.

Des expériences de seuil, des ralentis, des procédures d'écoute, des tensions d'enclenchements et de remémoration, mais aussi des accords furtifs, des connexions rapides ricochant les unes sur les autres, tels sont les moyens dont nous disposons. Ce qui s'envisage à travers eux c'est non seulement un élargissement du poème lui-même mais aussi, selon ce qu'il indique, une émancipation de son matériau, une ouverture s'étendant aux séquences par lesquelles la vie, sans retenue, est livrée. L'ouvert qui revient ici n'est pas la vieille connaissance que la tradition lyrique provenant de Rilke nous a léguée, il est celui, échappé au mode de la présence, dont l'instant est à chaque instant la possibilité et, de temps à autre et envers et contre tout, la preuve. L'ouvert, il faut intégralement le comprendre comme le nom générique de ce qui ne se ferme pas sur soi, de ce qui se déprend de la pulsion d'enclure, qui est encore, malgré tant d'efforts faits pour la réduire, absolument dominante. Le pont est vite franchi qui va de cette condition de l'ouverture à la dimension politique qu'elle indique : franchir ce pont, fût-ce de manière brusque, aura été une des hypothèses que ce livre a suivies, et sur laquelle il se termine.

Les textes ici réunis ont été parfois (légèrement) modifiés. Une notice, placée à la fin du recueil, précise leur provenance.

Un chant est-il encore possible ?

Le poème est à la fois la forme littéraire la plus ancienne et celle qui est le lieu le plus actif du renouvellement formel. (Par exemple en France, aujourd'hui – je le dis parce qu'on ne le sait peut-être pas, en tout cas pas assez, le poème est le lieu d'un travail de renouvellement considérable.) Tendue entre une dimension archaïque et un impératif catégorique d'innovation, le poème existe simultanément comme un mode d'écriture reconnaissable et distinct et comme une page bouleversée. Les états du poème changent continûment, mais il y a, même s'il faut se méfier de ce mot, une essence du poème, une essence du poétique qui traverse le temps depuis l'origine. Or tout se passe, en tout cas pour moi, lorsque je pense au poème, lorsque je rôde autour de l'écriture d'un poème, comme si cette essence, loin d'être intemporelle, était soudée à ces états changeants. De telle sorte qu'il y a à la fois, dans le mouvement vers le poème, quelque chose d'une inscription dans la tradition la plus lointaine et quelque chose qui serait comme l'appel d'une secousse. Cette double polarité n'agit pas comme une opposition, mais comme un concours ; c'est comme si la tradition, depuis son fond perdu, ouvrait elle-même l'espace de cet appel.

Je ne parlerai pas de poésie, ou alors ce mot ne désignera que le corpus total des poèmes, que l'ensemble de ce qui est venu comme poème depuis la nuit des temps. Poésie, autrement, désigne un état, tandis que poème est le nom d'une action. Recourir au poème, c'est recourir à l'*action* du poème. Cette action s'exerce dans le langage, le poème, quel que soit le calme auquel il parvient, est toujours une agitation du langage, et la plus grande, le poème est le genre de l'agitation. Mais qu'est-ce que cela veut dire ?

Cela veut dire qu'à chaque instant du poème, la masse de la langue (son lexique et ses flexions) est toujours présente, suspendue, alertée : le poème est la forme d'écriture qui se maintient dans l'état de son commencement. Le poème commence toujours, même s'il finit aussi par finir. Dans les autres formes d'écriture (narratives, discursives, dialoguées), l'avancée s'ouvre en taillant son chemin à partir de ce qui a été dit, ce sont des formes qui engrangent, qui empilent des acquis, qui, brique par brique, mot par mot, chapitre par chapitre, construisent des maisons, des maisons de sens, avec des pièces et des couloirs, des portes et des fenêtres. Certaines de ces maisons sont de très belles maisons, des palais. Mais le poème, lui, même s'il traverse et rencontre la narration ou le discours, ne construit pas de maison, il n'est qu'un hall d'entrée, qu'une suite de halls d'entrée d'où à chaque instant l'on peut ressortir.

Tout texte, c'est entendu, agite le langage, mais c'est pour le plier. Avec le poème, le pli n'est pas visible : l'action du poème n'est pas de plier le langage en direction d'un but, mais de le déplier pour qu'il s'ouvre, pour qu'il soit lui-même l'éclosion du sens et non le

prestataire d'une éclosion qu'il rend possible. L'écriture tout entière est la notation de la différence, mais cette notation se déploie selon des pistes qui, via le discursif, le narratif ou le dialogique, installent la différence en l'articulant. Le poème serait le lieu d'une plus grande agitation, parce qu'il serait celui de la différence comme telle, de la différence qui arrive, qui survient. En d'autres termes, le poème est ce qui tient ouvert dans l'articulation le rêve d'une langue qui retiendrait, ralentirait l'articulation, le rêve, peut-être, d'une langue qui, au lieu d'écouler la différence, serait surprise par elle à chaque instant.

Ce qui entre en jeu ici, c'est la valence du nom. Le poème est ce qui restitue le nom dans son assise et son flottement, ce qui le place et le distend entre l'originale et l'inouï. Platon a parlé d'un entrelacement du nommer (*nomizein*) et de l'énoncer (*legein*), montrant que l'un n'était pas possible sans l'autre. Pourtant le poème est le lieu où cet entrelacement se desserre ou se suspend. Le poème disjoint le nommer de l'énoncer. Qu'il puisse apparaître aussi comme la meilleure énonciation possible est ici secondaire (ce serait, disons, la victoire du poème). Ce qui compte, c'est que cette énonciation, qui est sa retombée, ou sa douceur, n'est possible qu'au terme d'un travail au sein duquel le nom a été déplacé vers son retentissement, a été suspendu un temps comme nom hors de l'énoncé qui le tient. À chaque nom le poème tremble : le poème est le tremblement du nom, il s'écrit ou se dit comme une suite fixe de noms tremblés qui l'entraînent. Dans l'écoulement normal de la langue, les noms ne doivent pas trembler, ou très peu. On choisit ses mots, mais ce choix est orienté par la responsabilité ou par le gouvernement

du discours. Le poème, lui, n'est pas gouverné par une instance qui lui serait supérieure ou qui le précéderait. Le poème est sans précédence, ou n'a devant lui que la précédence de tous les autres poèmes. Il se gouverne tout seul dans le langage, il est au ras de la signifiante dont le langage est l'effleurement ou la touche.

Cette différence du poème (le fait que le poème diffère l'énonciation au lieu de la prendre pour argent comptant) implique pour lui plusieurs modes d'existence. Ces modes ne sont pas des effets, mais des conditions – les conditions qui rendent le poème possible, qui assurent son existence et le font sonner comme poème. Ils ont trait à la fois au visible et au sonore, c'est-à-dire à des spatialisations. La première évidence du poème, c'est qu'il saute à la vue. Le poème se voit, se fait voir comme poème. L'action est ici celle de la coupe. La coupe est l'engagement du poème, et elle vient de loin, de très loin, elle est la descendante du battement rythmique et même là où elle s'est éloignée de ses formes régulières, elle continue de signaler le poème. En interrompant la ligne, elle inscrit dans l'espace le recommencement de chaque ligne et elle signale l'écart du poème par rapport à la linéarité de la prose : tandis que la prose habite le temps comme un *continuum* autour duquel elle s'enroule, le poème saute hors de la ligne du temps. Bien qu'il ne lui échappe pas comme peut le faire l'image, il fait un pas de côté et substitue au flux ou au temps versé un temps interne qui s'expose dans le blanc de la page. Prosodie est le nom de cet autre temps. En termes d'hydraulique (et cette métaphore m'est soufflée par Pierre Alferi), le poème multiplie les écluses, les biefs, les rapides, les chutes d'eau. Ralentir ou accélérer, tomber en lui-

même comme une pluie ou se résoudre en flaque, le poème le peut plus facilement que les autres modes d'écriture, et la coupe, qui découpe la langue en morceaux, donne à la page écrite la scansion de la partition.

Mais, avant tout, cette différence spatiale est le report sur le papier de la dimension sonore du langage à laquelle le poème reste lié : non seulement la coupe répartit le silence, mais elle organise l'écriture comme diction. Le poème vient de la voix, du chant adressé, donné de vive voix. Il s'est brûlé dans les voix, et peut-être que de ce feu vocal nous n'avons plus aujourd'hui que les cendres. Quoi qu'il en soit, les mots du poème sont des mots qui s'entendent, qui se sont entendus ; dans le (re)commencement du poème s'entend cette écoute, dès l'écriture, de chaque mot sonore et celle du système d'échos qui se propage à partir de ces sonorités. Longtemps la rime a été la forme et la régularité de ce système d'échos, mais même hors d'elle, même hors de sa frappe, la mémoire signifiante du son demeure intégrée à la conduite du poème. Le poème se lit comme un texte, mais cette lecture contient le souvenir de la vocalité du poème, qui est elle-même emboutie dans le suspens du nom. La diction, qui nomme ce souvenir, anime en l'articulant le rêve de langue inarticulée qui est dans le poème.

Ce rêve est une tension. C'est par cette tension que le poème est relié au chant. Le poème vient du chant et se souvient d'avoir été chanté. On pourrait dire que du chant il n'a gardé que l'issue vers la voix, dont la dimension sonore des mots est la garantie. Ce qui se lève dans ce souvenir n'est pas une musique : la musique (qu'elle soit continue – harmonique – ou discontinue) est tout entière chez elle dans l'inarticulé, dans la pure

liaison, c'est-à-dire dans une modalité du sens qui n'a plus aucun référent. À cette liaison purement interne, le poème n'atteint pas, il reste attaché au pouvoir de dénomination du langage, qui est son lieu en propre. Et pourtant il y a quelque chose de musical dans son écart vers le chant. Giorgio Agamben a repris le mot de *musaique* pour désigner cet écart ou ce tremblé sonore qui laisse toujours entendre la voix sous le mot, et qui aménage à la voix sa venue. La voix vient, dit le poème, et c'est aussi pourquoi son exécution, par une voix particulière, est si difficile. Dire un poème est aussi difficile que de le traduire. De même que le poème expose l'intégralité de la langue où il s'écrit, il expose l'intégralité de la voix qui le dicte. Cette voix « dictante » n'est pas davantage celle du poète que celle du lecteur, le poème est la voix du langage, du devenir-voix du langage.

Par contre, et pour toutes ces raisons, le poème est ce qu'il y a de plus facile à citer. La citation, envers le poème, se comporte comme éclat. Isolée et privée de son contexte comme toute autre citation, elle semble pourtant capable de résonner selon la puissance et la tonalité du texte d'où elle provient. Ce n'est pas seulement qu'un style soit reconnaissable, il y a là quelque chose d'autre, qui aurait la précision de l'empreinte ou celle du grain : d'un grain de voix unique. Ne serait-ce que pour alléger mon propos, ou l'élargir, j'en donnerais quelques-unes, puisées dans la même époque, mais dans plusieurs langues :

She stood in tears amid the alien corn

[Elle se tenait en pleurs dans le blé étranger]

*Come d'arbor cadendo un picciol pomo
Cui la nel tardo autunno
Maturità senz'altra forza atterra*

[Comme, tombant de l'arbre, une petite pomme
Qu'en fin d'automne sa maturité
Suffit à faire choir]

*Und wenn ich je mich vor dem Abend scheute
Die Sonne sank und sah noch, was mich freute.*

[Et lorsque j'avais peur du soir tombant
Le jour encor me venait du couchant.]

Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents

Keats, Leopardi, Goethe, Nerval : quatre poètes d'un même temps ou presque, d'un temps où la croyance au poème était intacte et était sur le point de rompre. Mais c'est d'aujourd'hui, de la question aujourd'hui du poème, que je cherche à parler. Alors pourquoi ces noms, ces échos lointains qu'il ne s'agit pas de tresser en couronne ? Pour la nostalgie de cet état ancien du poème ? Non, mais parce que vient avec eux, dans une tranquillité tremblée, quelque chose du pur chanté, du pur *musaique* du poème. Autrement dit, ce à quoi nous n'avons plus droit, comme si quelque chose était tombé, comme si ce qui a pu rester du poème était tombé avec cette chute, s'éparpillant sur la page.

Mais que s'est-il donc produit ? Pourquoi cette intranquillité ? Pourquoi ces chants brisés, disséminés, à peine chantants ? Qu'est-ce qui est venu ainsi défaire le lien du poème à sa foi, et qu'est-ce qui l'a pourtant maintenu ?

Ce sont là des questions très lourdes, mais toutes les questions de poétique sont lourdes, parce qu'elles engagent, plus que d'autres, la totalité du langage, la totalité du rapport de la langue à la *tribu* (Mallarmé), qui la parle et l'entend.

Pour répondre, ou tenter de répondre, il faut, je crois, remonter très loin en arrière, et bien qu'il s'agisse en apparence d'une question de forme, de la question de la forme du poème, c'est du côté du sujet d'énonciation qu'il nous faut tout d'abord regarder. Ce sujet, c'est bien sûr toujours le poète. Mais le poète n'est aussi que le prête-nom d'une voix qui passe par lui : dans la plus ancienne conception que nous connaissions, et dont des traces subsistent toujours, le poète, l'aède, chantait sous l'injonction des Muses. C'était la muse du poète qui était le dictant, et de telle sorte qu'il ne pouvait être, lui, le chanteur, qu'une puissance ou une qualité d'écoute. Et ce que dicta la muse, dans un premier temps, ce fut le chant des origines, le récit rythmé de la fondation : à travers la voix du poète se faisait jour ce qui était venu au monde comme communauté de religion et de langue. Le poème dictait ou re-dictait la formation de la tribu et derrière chacun de ses vers ce qui s'entendait, bien plus qu'une voix singulière, c'était, selon le génie de cette voix, le récit de la fondation, la venue de l'assemblément des hommes autour d'un centre qui les légitimait : le poème doit être déposé au centre, a dit Pindare. Cette fonction du poème impliquant une audience unanime et une forte inclinaison du chant vers le narratif, nous la voyons revenir à différents moments de l'Histoire, chaque fois qu'un poète s'est pensé, non comme un point isolé dans un tourbillon, mais comme l'âme

d'un mouvement de refondation entraînant avec lui la communauté linguistique et la langue, le paysage et l'histoire nationale : d'une langue à l'autre, nous avons cette série de très grands noms, les noms de ceux qui ont réussi, et, je le souligne, à diverses époques, à devenir ces voix : Dante, Camoens, Le Tasse, Goethe, Pouchkine, Whitman, Hugo.

C'est toute une histoire de ces condensations qu'il faudrait raconter : avec leurs échecs (Ronsard ou Klopstock), avec leurs déplacements vers le dramatique (quand c'est le théâtre qui fait le travail de condensation, et Shakespeare est ici bien sûr l'exemple absolu), avec leurs rapports complexes à l'hypothèse chrétienne, mais surtout avec leurs décalages, qui se règlent ici sur les curseurs de l'Histoire et, plus spécifiquement, sur ceux des histoires nationales. En effet, ces voix par lesquelles le poème se réalise comme condensation historique ne peuvent intervenir qu'en phase avec un processus historique qui leur répond et qui, d'une certaine façon, les appelle. On peut voir ainsi comment les processus de la décolonisation ont relancé au *xx^e* siècle la condensation épique et comment celle-ci a dû négocier avec une dimension populaire et progressiste. Mais il ne peut s'agir que de phénomènes tardifs, que ce qu'on appelle la mondialisation tend à rendre caducs. Notons-le aussi, même si tout cela n'est qu'un panorama (qui demanderait bien des aménagements et des ajustements, cas par cas), le monde extrême-oriental, où le poème existe avec autant de force et de constance qu'en Occident, n'a jamais produit de poésie proprement épique ou historique.

Quoi qu'il en soit, et c'est ce à quoi je voulais en venir, une telle consubstantialité entre le poème et

la langue et une telle projection du poème dans l'espace d'une appartenance et d'un destin nationaux sont aujourd'hui impensables. Même si des poètes comme Hugo ont pu songer à quelque chose de ce type (mais dans une forme déjà hybride), même si des poètes y songent encore aujourd'hui (j'espère que non), il ne peut s'agir que de formes tardives. La dernière tentative réelle d'un nouage destinal entre une voix et un peuple fut celle de Hölderlin. Elle fut réelle parce qu'elle s'est engagée comme une pure nostalgie et comme un déchirement. Le mouvement que Hölderlin cherche à provoquer dans l'Allemagne de son temps n'est pas celui d'une agrégation autour d'une épopée – l'épique comme tel est totalement absent de son œuvre – mais celui d'un saut dans l'inconnu. Ses hymnes ne sont pas des cristallisations du national, ce sont des envois qu'il récupère du fond des temps pour les envoyer à nouveau devant lui. Mais la rupture est déjà consommée entre ce qu'il demande à son peuple et ce que ce peuple peut entendre. La forme du poème holderlinien est le lieu où cette rupture se montre : le chant, pris dans l'étau de sa diction totalement solitaire, se tend chez lui jusqu'à la rupture et la dislocation, et c'est pourquoi il peut nous apparaître aussi, malgré sa provenance et son souci, comme le commencement du moderne, comme notre commencement : nous descendons de ce revers de l'hymne, nous sommes les descendants de cet hymne désaccordé, de ce dernier automne d'une action non restreinte.

Dès l'Antiquité grecque, une autre voie se montra au poème. Il est convenu d'accorder à Archiloque de l'avoir ouverte. Cette voie est celle du lyrisme, autre-

ment dit celle d'un saut hors de la poésie épico-destinale et de son pouvoir de convocation. Ce qui est en jeu dans le lyrisme, c'est sans doute le droit pour le sujet qui parle de s'éloigner de la tension qui le lie à un *nous* dont il serait le porte-voix, c'est la possibilité pour la voix de parler solitairement dans le poème. Pour autant il ne s'agit pas d'un repli dans la sphère privée, le poème conserve son mode d'entrée dans le langage, qui est de l'ouvrir de l'intérieur. L'histoire du lyrisme est très longue, et ce n'est pas ici le lieu de la raconter – il faudrait des heures et des heures, même en procédant par schèmes et par strates. Par contre, ce que l'on peut dire, c'est que ce mode (de chant, d'écriture, d'action), au fond hésitant à ses débuts, traverse l'étendue des temps pour ne devenir dominant qu'avec ce que l'on peut appeler, mais de façon très générique, le romantisme, autrement dit ces poètes du chant plein que je citais tout à l'heure. Alors qu'en fait il n'y a pas d'âge de l'épico-destinal, il y a, je crois, un âge du lyrisme, et ce qui est significatif, c'est justement qu'il coïncide avec la crise de l'épico-destinal. Au moment même où le poème perd de vue la possibilité de s'effectuer comme chant général, il devient chant particulier, chant du particulier et du singulier, chant de la singularité du poète. Gestes du style, mais aussi du retrait, de la hauteur, de la solitude. Dans ce mouvement à la fois subi et revendiqué, la figure du poète change et au fond s'appauvrit. Un poème comme *L'Albatros* de Baudelaire produit le type de cette figure, où le poète, arraché à ses nuées, à son air, ne sait pas marcher sur le pont d'un navire. Ce navire, c'est la ville, et le pont est la rue : la ville telle qu'elle est en train de changer de forme et d'échelle avec ses fumées, sa foule, son

trafic, ses marchandises, ses vitesses, et dont l'emprise s'étend partout, produisant sous les yeux un décalage entre l'expérience du passant et celle de la poésie, entre le ruissellement de l'existence et la condensation du poème.

Rendre fécond ce décalage, et donc en quelque sorte apprendre au poète à marcher dans la rue, tel sera le mouvement que, du sein même du lyrisme, Baudelaire ouvrira, mais, pour le faire, il lui faudra côtoyer la prose, ouvrir le poème à la contagion de la prose. Tout le XIX^e siècle européen est comme la longue descente contrariée d'une vallée qui, partant des sommets de l'idéalisme, donne sur le monde réel, et la prose est le fleuve qui creuse cette vallée. Dans une lettre adressée à l'une de ses proches, Lenz – qui fut le premier peut-être à deviner la direction de cette pente – opposait, au sein de l'art poétique ce qu'il appelait l'aspect formateur (le *Bildende*) et l'aspect musical (le *Tönende*)¹. Cette opposition traverse toute l'histoire du poème, mais ce qui advient au XIX^e siècle, c'est, je crois une double crise. Tandis que le *Bildende* s'épuise et que c'est le roman, forme la plus massive de la prose, qui devient *Bildung*, le *Tönende* quant à lui, rencontre un monde contre lequel il bute et qui ne le reçoit plus. Il ne reste plus dès lors au poème que la possibilité de s'évader dans un continent tonal séparé de la réalité, il ne lui reste plus que l'évasion et les joies sans lendemains d'une effusion sans preuves. La poésie, au sens d'une posture de retrait ou d'un supplément d'âme, naît alors

1. Lettre à Sophie La Roche du 20 mai 1775, citée par Hugo Hengl dans sa postface à la traduction française du *Pandaemonium germanicum* de Lenz (Montpellier, Grèges, 2003)

comme valeur, et comme valeur qui s'oppose, de plus en plus faiblement, au prosaïque.

Mais le mouvement qu'ouvrit Baudelaire est celui qui voit cela, celui qui voit venir le danger d'une telle poésie, et le poème en prose (ou ce qui vient comme prose, ou effet de prose au sein même du poème) est le point nodal de cette lucidité. Il ne faut pas penser le poème en prose comme un genre, mais comme le mouvement d'un genre vers un autre, d'un mode vers un autre. Le poème traverse la prose, c'est-à-dire aussi qu'il se conserve comme poème dans ce mouvement qui l'élargit. Conserver et sauver le poème, c'était se concentrer sur *l'idée du poème*. L'idée du poème, c'est ce qui reste du poème une fois que sa capacité formatrice et son effusion musicienne ont perdu de leur efficace : Mallarmé est le nom de ce qui, pour nous, en France, reçoit de plein fouet l'élan nerveux de ce reste, de ce noyau, de cette idée. D'un côté cela le retranche et le pose dans une nostalgie, mais de l'autre, parce qu'il met cette idée au travail, parce qu'avec ce travail il cherche à « épouser la notion » du poème, cela le lance et, comme on sait, très loin vers l'avant, à tel point qu'on peut dire que le *Coup de dés*, qui est le nom ou le titre absolu de cette idée, n'est pas encore retombé.

Mais entre ce qui s'ouvre avec Baudelaire, par l'entrée dans la prose, et ce qui s'ouvre avec Mallarmé, par le serrement du poème sur son idée, et bien que les deux mouvements procèdent de la même crise, qui est la « crise du vers », comme le dira spécifiquement Mallarmé, il y a comme un hiatus : c'est comme si le programme ancien et prémonitoire de la « poésie élargie » de Novalis se déployait sur deux fronts distincts : d'un côté, le mouvement par lequel le poème s'ouvre

à la prose, qui est aussi et premièrement la prose du monde, le monde comme prose, engage le poème sur la voie d'un contact discontinu avec l'air du temps. De l'autre côté, le poème, quoique élargi et même émancipé dans et par son idée, se sépare, au sens presque chimique du terme, de cet air du temps. Quasi contigu d'un côté à l'« universel reportage », le poème en est de l'autre la plus violente dénégation.

Toute la poésie, tous les échos portants (il en est d'autres...) de la forme-poème au xx^e siècle procèdent de l'entrecroisement de ces deux mouvements ou de ces deux tentations. Il ne s'agira pas de dire seulement qu'il y a des poèmes qui penchent d'un côté ou de l'autre, mais de voir que le poème s'emporte et survit dans cet entrecroisement, et souvent à l'intérieur d'une même œuvre. En même temps, cette aventure moderne du poème, si émancipée qu'elle puisse apparaître des anciennes mesures ou des anciennes tutelles, charrie dans son cours la totalité des concepts et des formes qui sont apparues au poème, et ce brassage est d'autant plus vaste que le poème, comme du reste toute la littérature, s'est agrégé des souvenirs venus d'autres traditions, et je ne citerai que l'exemple du haïku japonais, qui est venu jouer comme un projectile dans nos langues.

C'est chaque œuvre, voire chaque poème qu'il faudrait analyser ici séparément. Et l'on verrait au travail non seulement le *Tönende* et le *Bildende*, pour reprendre encore une fois ces catégories, mais aussi le lyrique et l'épique, le long et le bref, la forme-récitatif et la forme-chant, le brisé et le lisse, le spéculatif et le bucolique, le métrique et l'échevelé, le tressé et le linéaire, s'insinuer et disparaître, dominer ou veiller : non au titre d'un ancrage du moderne dans une tradi-

tion devenue citation, mais bien plutôt à celui d'une descente de la tradition dans le moderne. Pourtant, ce n'est pas l'espace ouvert de ces survivances qui maintient le poème, c'est au contraire parce que le poème s'est maintenu que ces survivances jouissent d'un droit coutumier. Mais qu'est-ce qui s'est maintenu du poème pour qu'il puisse encore avoir lieu ? Qu'est-ce qui a été assez fort pour protéger le poème de son engoulement dans la prose comme de sa disparition via l'absorption de son idée par la théorie ?

Répondre à cela est difficile, et il faudrait encore d'ailleurs ajouter à la difficulté en revenant aussi à la question brutale d'Adorno sur la légitimité du poème face à l'intensité de l'horreur. Parce que c'est sans doute dans la réponse à cette question que s'esquisse la réponse aux autres. Le soupçon que fait peser Adorno sur le poème sous-entend une légèreté du langage, dont le poème serait le signe en quelque sorte privilégié : ce serait l'indestructible fond de chant du poème qui le rendrait impuissant à témoigner, si le témoignage est possible. Le *Bildende* doit pouvoir demeurer opérant là où la vie a été anéantie, mais cette opération de sauvetage peut-elle encore cohabiter avec le *Tönende*, avec le chanté du poème ? Telle est, reposée dans les termes de Lenz, la question d'Adorno, et elle comporte comme corollaire le fait de se demander si le chanté peut être éliminé, si un poème dénué de tout chant est possible.

La réponse, peut-être, n'est pas dans le poème, dans les poèmes (même si sans fin depuis Adorno des poèmes lui répondent), elle est dans le langage lui-même. Le fond du poème, ce qui l'expose en deçà même de son idée, c'est aussi le fond du langage. La puissance de chant qui vient au poème n'est pas une

invention, elle lui est donnée par le langage. Le langage ne fait pas que chanter, mais le chant ne lui est pas un supplément, une occasion de défoulement ou d'évasion. Ou alors s'il y a évasion, elle est entamée dès le commencement, dès qu'il y a langage. Dans le nommer comme dans l'énoncer, dans la force qui fait vibrer le nom comme écho, comme dans l'énergie qui l'accorde à d'autres noms, en d'autres termes dans le chemin qui va de la signification au sens, il y a toujours déjà quelque chose d'un voyage, toujours déjà quelque chose d'un contact et d'un décollement, d'une saisie et d'une perte. Or ce qui ancre le poème à la nature sonore du langage, ce qui fait que le sonore est toujours sous-entendu par le poème, c'est aussi ce qui le tient au plus près de cet écart natif qui produit le langage. Le poème, de la sorte, est ce qui s'éloigne le moins possible de l'écart du sens, ce qui aussi, du même coup, se satisfait le moins de l'arbitraire du signe. Par conséquent, et sans que l'opposition pointée par Lenz perde de sa validité, on pourrait dire qu'il y a un aspect formateur dans l'aspect musical ou chanté lui-même, ou encore que le *Tönende* rend possible un *Bildende* spécifique, qui est comme embouti dans la langue. Il me semble que toute l'entreprise de Paul Celan pourrait être caractérisée comme la volonté de maintenir envers et contre tout ce ton et que ce qu'on entend dans ses poèmes, c'est, au bord frôlé de l'extinction de toute *Bildung* comme de tout chant, le retour à peine chanté d'une puissance de formation intérieure à la langue, puissance qu'aussitôt l'œil ou l'oreille entendent et voient, reconnaissent.

Ainsi ce n'est pas le chant ou le chanté du poème qui aurait pu l'éconduire, l'annuler, c'est au contraire

ce qui l'a sauvé. Mais ce chanté, comment le qualifier aujourd'hui, face à un corpus poétique où les formes régulières de la prosodie ne sont qu'exceptionnelles ? On peut dire qu'il a deux modes, un mode lexical, et un mode flexionnel. Le mode lexical, c'est le statut que le poème conserve au nom, et l'on pourrait même dire ici que l'abandon des formes régulières disperse la résonance et la déploie. Le mode flexionnel, ce sont toutes les possibilités de rythme battu, de discontinuité, d'enjambements, de renvois, de ponctuations éteintes ou décalées, toute une respiration du poème à l'intérieur du jeu de ses césures. Par conséquent une manière d'habiter le silence, une manière d'adosser les mots au silence.

Habiter le silence ou se sculpter en lui, le poème le fait en effet, c'est dans sa nature, mais cela pourrait résonner aussi, et de façon bien inutile, comme quelque chose de solennel. À cette solennité, surtout du côté où il a cherché à dériver en droite ligne du serrement sur son idée, le poème a souvent succombé : on oubliait que le papier, la feuille de papier où le poème, même vocal, fait son lit, n'est pas un bloc d'airain. Une bonne partie de la poésie du siècle écoulé, par aveuglement et par ignorance de ce danger, a abouti à une sorte de congélation du poème. D'une certaine façon, on perdait de vue l'action du poème, en la sacralisant. Le chant ou le chanté ne peuvent jaillir que si le silence est considéré comme une surface d'appui et de retombée, mais ils ne peuvent venir si le silence est considéré comme une preuve.

Ce chant revenu, ou maintenu, au demeurant, n'est pas le chant rempli du lyrisme d'autrefois. Il s'étonne dans le cercle des choses, il se disperse et se dissémine.

N'est poétique que ce qui est dit par le poème : hors de cela, hors de cette donnée purement technique, le poétique ne peut être qu'une valeur ou une plus-value. Rien n'est en soi poétique de par le monde, mais tout peut le devenir, et le mouvement le plus abandonné et le plus convaincant du poème est celui par lequel il reconnaît cette égalité, cette annulation de toute hiérarchie dans les modes d'existence, cette dissémination des indices de signifiante. « Tous les corps sont égaux devant la lumière », disait Apollinaire¹ pour saluer le matin de l'art moderne qui, via le cubisme, faisait son travail avec des tasses et du papier peint, des bouteilles et des journaux, autrement dit avec la prose du monde. Ce que cela signifie, ce n'est pas seulement qu'il n'y a pas de hauteurs ou de grades institués dans la signifiante, c'est aussi et surtout qu'il n'y a pas d'insignifiante. Dans un petit livre récemment traduit en français et dont le véritable titre est *Notes et réminiscences à propos de divers poèmes et même éloge de la poésie*, la poétesse russe Olga Sedakova dit cela remarquablement. Je la cite :

« Où la poésie étonne-t-elle le plus ? Là où elle se rapporte à ce qui est le plus petit, le plus relégué à l'arrière-plan par les objets de première importance, où elle se rapporte par exemple à l'occupation de verser le thé (dans une strophe d'*Eugène Onéguine*). Est-ce qu'elle existe là aussi ? s'étonne le ravissement. Et un grand nombre de choses traditionnellement respectées dans la poésie lyrique ont justement une origine semblable, *ex humili potens* : papillon, ruisseau, sauterelle, route

1. Guillaume Apollinaire, « Sur la peinture », in *Les Peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1965, p. 47.

fastidieuse, vieilles hardes, fleur séchée... Du point de vue de l'homme qui considère comme naturelle l'inattention à de telles choses, la poésie est indulgente, aimable : elle choisit des objets non choyés par le sort. D'un point de vue plus fruste encore, elle est puérile. Mais il n'y a là nulle goutte d'indulgence ; un poète, au moment où il est poète, sait bien qu'il n'existe pas sur cette terre des choses vers lesquelles on puisse se pencher avec condescendance. [...] La condition de la poésie n'est ni l'indulgence ni la richesse d'imagination, mais la réceptivité¹. »

Ce qui nous est soufflé, suggéré ainsi (et à quoi on pourrait sans peine ajouter des objets d'aujourd'hui, des choses qui n'ont pas eu l'occasion d'être respectées par la tradition lyrique...), c'est un usage du monde, un usage qui ne serait ni une pose ni un retrait, ni même lié à une empathie spéciale. La réceptivité dont parle Olga Sedakova, nous pouvons aussi bien la caractériser comme attention que comme distraction, et dans un cas comme dans l'autre, il serait dommageable d'assimiler purement et simplement le mouvement du poème à la rêverie ou à l'impression. Puisqu'à la fin il s'agit de transmettre : les choses, contrairement aux muses, ne dictent pas, et elles sont pourtant le dictant. C'est ici que le poème vient jouer comme travail, c'est-à-dire comme envoi, c'est-à-dire comme tourment : le poème ne fait pas qu'habiter une réceptivité qui lui serait donnée, il la déploie et la précise par ce qu'il fait dans le langage : la réceptivité, ce ne serait donc rien d'autre aussi que l'action du poème, que le maintien du

1. Olga Sedakova, *Éloge de la poésie*, Lausanne, L'âge d'homme, 2001, p. 101-102.

langage dans son état d'agitation. Je le souligne parce que l'accent mis sur l'égalité du tout-venant comporte lui aussi un danger, celui de décharger le poème de toute capacité formatrice, de tout accès à une *Bildung*. En un sens, c'est comme s'il fallait que pour être évité, contourné, le danger de la solennité soit tout de même présent, maintenu présent dans la décision du poème. Et ce qui s'ouvre ici, ce serait la possibilité qu'il y ait quand même, via les choses les plus brutes, un lien, une liaison entre le poème et l'Histoire : non plus seulement l'air du temps mais ce qui le comprime, mais ce qui comprime et oppresse la possibilité même qu'il y ait du sens. Et ce que j'entrevois, selon cette possibilité, ce n'est certes pas un retour de l'épique ou de l'historial comme tels, mais une ouverture du champ du poème à la violence de l'époque où il glisse son chant, où son chant lui glisse entre les mains.

Le travail que fit Baudelaire en déplaçant le poème vers la prose, nous devons l'avoir à chaque instant à l'esprit : non pas forcément pour faire des poèmes en prose, mais parce qu'à chaque instant le poème est menacé par sa propre institution. On pourrait sans doute dire la même chose de tout genre, mais il y a, je crois, une plus grande fragilité du poème à cet égard. L'élément dominant du chant, c'est la surprise, et rien n'est plus difficile que la surprise, que la prise qui surprend. Quand cela advient, c'est comme un miracle, et c'est un miracle parce que ça ne vient de rien, d'aucune intention, d'aucune instance, d'aucun sommet, d'aucun domaine réservé.

Il y aurait encore tant à dire, je le ressens, mais je sais aussi que je dois finir, et je le ferai donc par l'un de ces miracles : des vers que j'ai retrouvés récemment,

que j'avais notés sur un bout de papier placé et oublié dans un livre n'ayant rien à voir avec celui d'où ils provenaient. Ces vers sont de Wallace Stevens, ils figurent dans le poème intitulé *An Ordinary Evening in New Haven* et ils donnent une définition de ce qu'est le réel. Cette définition est l'une des plus subtiles que je connaisse, et d'abord parce qu'elle est dénuée de toute brutalité : « *It may be a shade that traverses / A dust, a force that traverses a shade.* » Une ombre qui traverse une poussière, une force qui traverse une ombre.

Ces vers, je ne les commenterai pas. Je dirai simplement qu'avec l'ombre, la poussière et la force, nous avons peut-être, sous d'autres noms, plus simples et plus directs, les éléments du poème – son écho, son chant, son action.

L'action solitaire du poème

Ce n'est pas fréquemment que le mot « camarade » se retrouve chez Mallarmé. Aussi est-ce sans aucun doute à dessein (entre respect et malice) qu'il a été placé, et avec une majuscule de surcroît, dès l'entame de *Quant au livre*, à la première ligne de *L'Action restreinte*, ce qui donne : « Plusieurs fois vint un Camarade, le même, cet autre, me confier le besoin d'agir. » S'ensuit, comme on pouvait le prévoir, le lent et subtil écartement de ce besoin, avec pour motif central la défense du Livre et de sa solitude nécessaire, quand bien même elle serait subie. Cette action « restreinte » est pour Mallarmé la plus grande, elle agit souverainement, pour autant que le puisse le texte qui la porte, et elle est sans espoir : ni le suffrage ni la gloire ni le pouvoir d'influer sur le cours du monde ne sont de son domaine, c'est envers le seul langage, en lui et pour lui qu'elle rayonne, sauvant malgré tout l'outil ou, tout autant, son ouvrier du naufrage.

Le caractère malgré tout si étrangement tourné de la phrase de Mallarmé, quelle que soit l'habitude qu'on en ait, pourrait égarer, inclinant à penser que l'on est en fin de compte dans un espace d'assertions légères (est-ce un défaut ? – oui, je le crois, même si aussi, en

chemin, le pathos est éliminé), or il n'en est rien, c'est au contraire le plus lourd et l'extrêmement conséquent qui sont de la sorte évoqués : en effet, le naufrage est clairement indiqué, c'est le désespoir, c'est « le suicide ou l'abstention, ne rien faire ». Ce qui revient à dire que l'action restreinte, loin de se confondre à une sorte de réformisme du *poïen* (un « faire » malgré tout), se déploie comme un isthme étroit engagé entre l'anéantissement et la volonté, entre le « ne rien faire » et le rêve – éteint ou à éteindre et sans doute juvénile (le texte le précise, le « camarade » est un jeune poète) – d'une action intégrale cherchant l'efficacité.

Quelle que soit la grandeur de cette attitude à la fois réaliste, résignée et hautaine, et aussi précisément gravée que puisse l'être la silhouette de l'homme qui « poursuit noir sur blanc », uniquement requis à l'absolu de sa tâche, il reste qu'il est tout de même difficile, en tout cas spontanément, de les consigner comme des horizons inéluctables, il reste que quelque chose résiste à cette assignation faite au langage à ne résider qu'en lui-même et à ne pas vouloir au-delà de lui rejoindre et toucher le monde même qui l'entoure – non seulement le monde silencieux qui ne l'a pas élu, mais aussi le monde que les hommes, par l'Histoire, configurent ou saccagent. À l'autre extrémité du poème se voulant pur et pour ainsi dire épousé selon sa notion, se tient pour Mallarmé, on le sait, l'« universel reportage », mais peut-être peut-on trouver que la bascule est un peu rapide qui conduit si soudainement du poème au journalisme, et si l'on accepte volontiers de n'avoir pas à pratiquer avec la presse la fameuse « prière du matin » de Hegel, il reste que la fortune même de l'expression « universel reportage » l'embarque loin du mépris où

il semble que Mallarmé voulait la river et que ce qui est finalement pointé avec ce « reportage », malgré le poète d'*Igitur* et du *Coup de dés*, c'est tout autre chose que l'actualité et la soumission à ses diktats.

Au-delà ou plutôt en deçà des petites phrases ou des grands mots, des flashes et du ruban aujourd'hui à peine discontinu de l'information, des news, existe une rumeur confuse et étrange qui ne se confond pas à ce ruban, mais qui le traverse de part en part, le double et aussi l'abandonne. Comment appeler cette rumeur ? Comment aussi ne pas voir qu'elle n'est pas unanime mais qu'ici elle se boursouffle et que là elle s'abrège ? Toujours est-il qu'elle ne nous quitte pas et que si c'est par elle – pas moins – que nous est livrée, brute et en vrac, l'Histoire, il n'y a pourtant avec elle ni vent, ni pente, ni indication d'une direction (pas même celle de l'accumulation de catastrophes de l'Ange benjaminien). Or c'est cette rumeur, ce fond d'émission humaine continue, dont on aimerait peut-être, dût-elle justement s'y séquencer en reportages, que le poème se souvienne : le poème en tant qu'il est justement, à l'épicentre du tremblement de sens que produit le langage aussitôt qu'il s'anime, le lieu même où ce qui se souvient se rassemble, parce que versé comme un commencement.

La question d'ailleurs ne serait pas que le poème se mêle de ceci ou de cela ou qu'il entre, comme on dit, en politique, c'est qu'il ne soit pas forcément coupé, comme par un décret qui assurerait sa sauvegarde, de ce qui vient avec cette rumeur, de ce qu'elle porte en elle de menace et d'égarement, de levée utopique aussi parfois, peut-être. Le premier souvenir étant ici celui de la responsabilité du poème, telle qu'elle exista aux premiers temps, et qui, même si elle semble avoir été

perdue, revient toujours. Habituellement relié à la geste fondatrice et donc au surgissement et au développement de l'*epos*, le nouage entre cité et poème est décrit par Stéphane Bouquet (dans *Un peuple*, livre paru en 2007) comme remontant à Solon, ce qui revient à lui donner, historiquement et philosophiquement, pour l'Occident en tout cas, sa véritable amplitude, voici ce qu'il écrit :

« Solon : il vécut au début du VI^e siècle avant notre ère. Il fut l'un des fondateurs de l'Athènes classique. Ses poèmes contiennent des prescriptions sur les propriétés agricoles, le statut des citoyens, le sort des esclaves, beaucoup d'autres choses importantes pour la vie et la tranquillité des hommes, et ses prescriptions ne sont pas restées lettres vaines, elles ont été suivies, appliquées avec conscience. Depuis, la poésie n'a plus jamais cessé de voir son rôle décroître parmi les hommes. Elle s'est déplacée sur les marges ; elle habite le pays des bords et il n'est pas sûr qu'on ne l'ait pas leurrée en lui confiant la gestion de l'invisible et, depuis peu, du silence¹. »

Je ne vois pas par quel subterfuge on pourrait revenir sur un tel verdict, mais le fait même qu'il puisse exister désigne pour la poésie un point obscur qu'elle n'efface pas, qu'elle ne peut effacer, quels qu'aient pu être les tours et détours qu'avec un talent consommé elle a pu faire, et pratiquement à toutes les époques, du côté de l'oubli, c'est-à-dire du chant léger, détaché, purement élégiaque. On peut même le dire : via la ligne de crédit et aussi le charme des effets virtuoses, une futilité du poème a été encourue, et persiste. Et pourtant, c'est sur le poème que l'ombre portée de l'action s'exerce avec

1. Stéphane Bouquet, *Un peuple*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 21-22.

le plus de force. Non seulement parce que le poème, au sein du langage, est pure motricité, pure action – l'entraînement structurel du prosodique pouvant être comparé à une mise en tension du langage avec lui-même –, mais aussi parce que le rôle effectivement joué dans le passé par le poème dépose en avant de toute démarche poétique un *télos* qu'elle peut certes tenter de fuir, mais qui est inoubliable. Oui, inoubliables sont pour la poésie le rôle et l'enjeu qui auront été les siens au commencement – et c'est peut-être du fait même de ce lien insécable avec un passé perdu qu'elle est elle-même inoubliée, qu'elle est elle-même toujours là. Parfois (souvent) de façon pesante, parfois de façon inconséquente, mais aussi, parfois, de façon vraie – pour de vrai.

Or la vérité de ce « pour de vrai » ne peut être qu'épocale, et différemment avérée (et donc repérable) d'une langue à une autre. En effet, la distance dans laquelle chacun se trouve envers la fondation n'est pas la même d'un point à l'autre de la terre. Sans doute ne s'agit-il plus pour personne de tenter des « prescriptions sur les propriétés agricoles (ou) le statut des citoyens », comme Solon en son temps, mais l'écart est grand entre une poésie qui semble n'avoir plus d'autre lien à sa tribu que la langue qu'elle parle avec (ou contre) elle et une autre, qui tient encore à se déployer comme un chant voué malgré tout à un peuple particulier, qu'elle contribue à modeler, le plus souvent en rapport avec une situation historique tramée par la tragédie.

À la suite de sa remarque sur Solon, Stéphane Bouquet cite Pound comme étant le dernier poète à avoir – pour son malheur – voulu répondre à l'injonction réformatrice des premiers temps (remarque qui est

à situer dans le sillage de la pensée de Denis Roche parlant des *Cantos* comme du « dernier poème de la poésie¹ », à d'autres moments de son livre il évoque Walt Whitman et si l'on pense aussi au William Carlos Williams de *Paterson*, à bien des aspects de la poésie objectiviste et plus encore aux vestiges d'épopée qui flottent sur la poésie beat, l'on peut reconstituer une histoire destinale de la poésie américaine et voir qu'au fond elle ne délaisse jamais vraiment le champ du politique. Il serait d'ailleurs possible, pour chaque tradition, chaque langue, de tenter une généalogie du déploiement par lequel le poème, envisagé dans sa plus grande envergure, n'abandonne au fond jamais complètement cet enjeu, même si en règle générale, les liens de contiguïté et de connivence entre une langue et une voix, un peuple et un poète, possibles au moment d'une fondation ou d'une refondation, ont été distendus et remplacés par une logique plénière de l'éveil (dont Rimbaud, hors de son instrumentalisation, fournit l'exemplum absolu).

Il arrive pourtant encore que cela ne soit pas le cas, lorsque la logique d'éveil demeure enclenchée à une dimension nationale contrainte de se penser comme une lutte. « T'ai-je nui, ô mon peuple ? », cette question que pose Mahmoud Darwich dans un poème d'ailleurs hanté par la problématique de l'utilité du poème² n'est pas possible n'importe où, de même que n'est pas possible dans beaucoup d'endroits la position

1. Denis Roche, *Dans la maison du sphinx. Essai sur la matière littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 77-102.

2. Mahmoud Darwich, *Tu portes le fardeau du papillon*, dans la petite anthologie parue sous le titre *Nous choisirons Sophocle*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 12.

d'aède qu'elle suppose, non sans quelque complaisance d'ailleurs. Mais cela ne veut pas dire pour autant que, libéré de la responsabilité somme toute assez pesante de l'aède, celui ou celle qui écrit de la poésie dans un autre contexte que celui où les conditions d'un tel apparemment sont réunies soit automatiquement libéré de toute responsabilité.

Au moment de tenter de définir l'espace d'action de cette responsabilité du poème, une frayeur survient tout de même : à l'idée que les poètes, dotés à peu de frais d'une réserve de sens inattendue, aillent en rajouter encore dans la solennité et dans la pose, ces maladies chroniques de tout ce qui touche à la poésie, et qui sont d'ailleurs les symptômes mêmes de son affaissement. Mais peut-être serait-il bon de laisser ici les poètes de côté, pour n'envisager que le poème et se demander comment et pourquoi il peut être tout autre chose que le surgeon de sa propre puissance révolue, comment et pourquoi, loin de tout « chant général » et selon la singularité de chaque phrasé, il peut repartir, revenir (sans fin) et engendrer du sens comme rien d'autre peut-être ne le peut.

Le poème, plutôt que comme un genre, il faudrait l'aborder, en tant qu'il perdure, comme une situation de langage et, singulièrement, comme la situation d'être au monde avec le langage sans rien d'autre que lui, sans ces embrayeurs que sont la narration ou l'argumentation, le dialogue ou l'adresse – c'est-à-dire dans l'absolu du langage, dans l'absolu de la possibilité du sens. C'est comme tel, sans assise, et pourtant posté entre ce rien désarmé et une volonté de dire entière, d'une étrange avidité, que le poème, comme l'eût dit Mallarmé, résulte. S'offrant ou voyant devant lui s'ou-

vrir de prodigieux raccourcis entre le rien de son seuil et la complétude qu'il envisage ou convoite, le poème est pour cette raison voué au commencement et au recommencement, il est comme un dessin qui sans fin serait repris ou à reprendre : ayant en tête un trait définitif mais pour cette raison même voué à la reprise, lente ou surprise, et parfois monotone, de son coup.

Cette situation de langage qui serait celle du poème, et qui le constituerait comme tel, c'est donc celle d'une exposition absolue du langage à lui-même, ce qui revient à dire aussi celle d'une disposition absolue du langage au monde : non (même si beaucoup l'ont pensé) en fonction d'une posture adamique reposant sur une essentialité du nommer que le poème rejoindrait, mais en fonction au contraire d'une libération du nom entée sur l'énonciation et l'articulation elles-mêmes. Cette exposition-disposition intégrale, je crois que pour la comprendre et en saisir le mode d'existence, il faut la restituer dans sa dimension la plus matérielle, sans craindre de donner à la situation de langage son allure strictement spatiale – autrement dit l'écart, l'intervalle entre une feuille de papier (ou un écran) et une fenêtre, l'inscription d'un désir entre deux surfaces, celle de la présentation sans fin de tout ce qui arrive et celle de la retenue finie d'une phrase qui se forme et qui est sonore. Car ce qui vient *s'entend*, le poème, c'est sa caractéristique, même réfléchi, se dicte toujours de lui-même.

De lui-même à lui-même, c'est-à-dire solitairement. « *Das Gedicht ist einsam* », cette affirmation de Paul Celan¹ ne contient aucun pathos, elle est d'abord

1. Paul Celan, in *Le Méridien et autres proses*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 76.

technique, et ce qu'elle décrit c'est justement cette situation dont je dis qu'il faut la considérer sous son jour le plus nu : ce qui se présente, ce n'est pas la mise en scène d'un sujet mais la condition de possibilité d'une phrase à venir, qui pourra être tenue comme cet à venir. Cette condition s'envisage comme un retrait, et même comme un retrait absolu : au moment *t* du commencement du poème, il n'y a rien, mais ce goulet d'étranglement n'est pas un filtre par où s'écoule un sujet qui se rêve, c'est un bief par lequel le monde entre : la « solitude » du poème est ce qui se tient dans la conduite et le suivi de ce point et donc dans la ligne – la phrase – qui s'écrit selon ce suivi. Aucune politique du poème ne peut faire fi de ce passage par la condition de son éclosion.

Mais *à partir de là* TOUT est possible. Le plus serré, qui relèverait de la notation (cette précision de touche dont les haïkus sont l'essence même¹) comme le plus ample (autrement dit, le phrasé qui irait chercher très loin le souvenir de l'épos pour le laisser déferler sur le rivage moderne). D'un côté j'entends la pointe de l'attention, de l'autre un effort pour dilater cette attention en la rendant asymptotique à l'époque : non seulement l'air mais aussi et davantage le *bruit* du temps – l'air selon la référence baudelairienne aux composantes de la modernité, le bruit selon une pente qui, partant du titre donné par Mandelstam à l'un de ses livres, suivrait la destinée tragique de ce poète pour aller résonner du côté des sombres temps que l'histoire accumule.

1. Sur ce point je renvoie aux analyses de Roland Barthes dans son cours du Collège de France. Voir *La Préparation du roman*, Paris, Éditions du Seuil/Imec, 2003, p. 53-141.

Mais du côté de ce qui se penche vers les sombres temps pèse sur le langage le spectre de la bonne intention, avec tout ce qu'il implique de faux semblants ou de lyrisme vague, de pathos et de tendance au slogan. Le poème qui laisse entrer en lui la rumeur de l'Histoire ne peut jamais le faire gratuitement et sans risque. Même s'il y a un point où le plus douloureux est comme la rose du pèlerin chérubinique, qui n'est là pour personne, et même si ce point est sans doute celui d'une résonance mate où la douleur est vraiment reconnue, il reste qu'une vibration ou qu'un lamento semblent quasi inévitables au contact de ce point : le langage devient surveillé par une sorte de mauvaise conscience, qui ne peut qu'atténuer la liberté de son mouvement vers le sens, et cela peut aller jusqu'au renoncement – à moins, et cela s'est vu tant de fois, que l'atténuation de la liberté du sens soit elle-même revendiquée et cela, c'est le pire. Ce que l'on se surprend dès lors à souhaiter, envers l'Histoire, ce serait un rapport affranchi, non de tout sentiment bien sûr, mais au moins de toute sentimentalité, et qu'il puisse y avoir envers les contenus historiquement palpables une brusquerie de fenêtre ouverte ou de lettre soudainement reçue, peut-être envoyée de l'autre bout du monde. Il me semble que c'est dans l'œuvre de Louis Zukofsky¹ que l'on est au plus près de ce rapport, avec ce qu'il implique d'accélération rythmique (il y a toujours une courroie qui entraîne du rythme vers l'épique) et de variations stylistiques (le poème

1. Publié partiellement en trois livraisons entre 1994 et 2003 par les éditions Virgile (sections 1 à 7, 8 à 11 et section 12) "A", le grand poème de Louis Zukofsky, qui comprend en tout 24 sections, n'est toujours pas disponible en français. Voir *infra*, note 1, p. 96.

s'écrivant toujours comme une forme sonate, mais qui disposerait de plusieurs claviers).

Dans une lettre adressée à Sophie La Roche en 1775, Lenz (oui, Jakob Michael Reinhold Lenz, celui-là même qui deviendra le héros du texte éponyme de Büchner), trouvant que leur ami Goethe avait tendance à devenir trop léger, rappelait le côté formateur (*das Bildende*) de l'art poétique (*Dichtkunst*) qu'il opposait à un côté musical (*das Tönende*)¹. Cette opposition (qui apparaît donc, on le voit, tout à fait au seuil de la modernité) me semble toujours de nature à caractériser la crise qui est au centre de toute approche réelle, aujourd'hui, du chant. Entre le formateur et le musical ou le résonant (car « musical » ne rend pas tout à fait l'accroche tonale de *Tönende*), on voit très bien l'écart, l'écartement, le divorce – mais l'on voit aussi la liaison dynamique possible. Là où rien du *Bildende* ne subsisterait, le poème (comme il le fait plus souvent qu'à son tour) s'en irait dans l'évanescence – mais là où tout du *Tönende* serait évacué, c'est le poème lui-même, c'est le chant de la langue, la langue comme chant qui seraient détruits. On voit l'avantage de cette opposition, qui ouvre des chemins d'intelligibilité, mais ce serait la caricaturer que d'en conclure à la nécessité d'une sorte de voie moyenne, qui ménagerait chacun des deux côtés, le formateur comme le résonant, selon un équilibre ou un dosage convenable, c'est-à-dire convenu.

La réalité de l'opération poétique, c'est le dégagement et l'identification du distinct. Non seulement la précision, mais l'exactitude d'un toucher, mais la

1. Cf. *supra*, p. 64.

direction tendue de ce qui atteint à l'irremplaçable, de ce qui n'a lieu qu'une fois. « Le poème ou le vers désigne l'unité d'élocution d'une exactitude », écrit ainsi Jean-Luc Nancy dans *Résistance de la poésie*¹, mais cette exactitude, qui est, dit-il aussi, « accomplissement intégral », doit être comprise comme l'accomplissement du sens lui-même, c'est-à-dire comme son efficacité la plus grande, la plus vive, la plus nue. Dans un brouillon du *Méridien*, Paul Celan avait écrit que « le poème est le lieu où cesse toute synonymie² », et même si l'on peut soupçonner qu'il n'ait pas conservé cette formulation pour l'avoir trouvée trop directe ou théorique, il me semble qu'elle désigne et éclaire la pointe même de l'effort et de l'effet (de l'action) du poème. Il y a une première manière d'entendre cette éviction du synonymique, et c'est celle qui fait simplement du poème le lieu d'une exigence plus aiguë et plus haute que celle de la littérature en général, et que celle des usages quotidiens de la langue. Selon cette acception, le poème serait, du fait même de sa propre tension, l'exact opposé de tout ce qui se contente de peu, de tout ce qui comprime le sens dans des séquences de signification quasi interchangeables : la communication, l'idéologie, la langue de bois, les chevilles de toutes sortes – tout ce qui est voué corps et âme (car il s'agit d'une action de destruction concertée, entretenue) à l'amenuisement des conditions d'intelligibilité du monde.

Cette façon de voir n'est pas fausse, mais elle est toutefois trop simple et, surtout, trop confortable : la

1. Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake & Co, 1997, p. 13.

2. Paul Celan, *Le Méridien*, op. cit., p. 113.

poésie n'est pas automatiquement cette éviction, bien souvent au contraire elle s'érige dans le drapé de son importance austère, transformant l'exigence en posture et la performance du sens en un simple estampillage. Ce que veut dire Paul Celan à ce moment-là, ce n'est pas que le poème serait magiquement exempté d'une tendance aux significations vagues qui seraient le propre des usages usufruitiers de la langue, c'est qu'il doit à chaque instant non pas « surveiller son langage » (au contraire !) mais maintenir son état de veille dans le langage, et tenir par là même que le langage soit une veille (ou un éveil, pour reprendre le schème de Benjamin). Ce qui revient à dire que le poème doit toujours se tenir sur le seuil, *dans l'ouverture de l'accès où l'absolument distinct résonne*. En quelque sorte, le lieu du poème, ce lieu décrit comme étant celui de l'impossibilité des synonymes, c'est celui où se rejoignent le *Bildende* et le *Tönende*, c'est ce qui reconnaît le pouvoir formateur de la résonance. Peut-être est-ce tirer là le *Tönende* ou le résonant d'un côté moins musical que ce que laisse entendre l'opposition conceptuelle forgée par Lenz, mais je ne le pense pas, je crois que la résonance est ce qui accompagne en propre le distinct et je crois que ce pouvoir de résolution est la clé de tout sens politique possible du poème.

Plus haut j'ai parlé, reprenant le titre de Mandelstam, de « bruit du temps » – le rêve d'une forme poétiquement juste serait que ce bruit puisse s'entendre selon la résonance du distinct, en chaque vocable. Tel serait aussi le poème politique tel que je le comprends, c'est-à-dire tel qu'il serait capable par conséquent, sans remonter à l'efficacité pratique de Solon, de faire en effet mieux que de gérer l'invisible et le silence.

« *Seeing seems at any moment complete* », a écrit Louis Zukofsky. Il me semble que la vue de ce voir n'est jamais assez dégagée, qu'il faudrait qu'elle le soit et que c'est vers cela, vers cet élargissement qu'il faut tendre.

Grelots

(De Weimar à New York
et de Goethe à Zukofsky)

Le mercredi 31 janvier 1827, à Weimar : Goethe, qui n'a pas vu Eckermann depuis quelques jours, lui dit qu'il a entre-temps beaucoup lu, et notamment un roman chinois (dans une traduction française), à propos duquel il développe une série de remarques et de propos très intéressants, qui se fondent sur la sensation, éprouvée par le lecteur, d'une communauté d'expérience entre le monde chinois et celui des Occidentaux¹. Goethe évoque bien entendu des particularités, qui l'enchantent, des différences ou des décalages, à commencer par le fait que « chez eux la vie de la nature accompagne constamment celle des êtres humains ». Mais l'essentiel de son propos tend à un élargissement infini, et son intuition est grande, profonde, généreuse. Comme cela lui arrivait plus souvent qu'il ne le voulait peut-être lui-même, lui, si soucieux d'incarner dans toutes ses dimensions, la teneur d'une levée épocale,

1. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. de Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, 1949, p. 204-206.

Ralentir

Ce texte, par lequel se conclut ce livre, a une provenance un peu différente, qui explique certains de ses aspects et, notamment, un caractère d'adresse (orale) plus appuyé. En effet il fut écrit en vue d'une conférence finalement prononcée à l'université de Wuhan en Chine. Mais par-delà cette caractéristique, il forme une sorte de boucle par laquelle le livre se conclut : d'une part il reprend le questionnement pronominal de ce qui précède et, d'autre part, c'est la voie de sortie recherchée dès le premier texte qui est ici réaffirmée, dans un contexte plus nettement politique.)

Donner des cours et donc parler devant une audience est devenu pour moi quelque chose d'habituel. Donner des conférences également, quoique ce soit déjà un peu différent, puisqu'alors on s'adresse le plus souvent à des inconnus. Mais là, aujourd'hui, devant vous¹, j'éprouve un certain vertige. Qu'un écrivain ou un philosophe s'adresse à des hommes et à des femmes qu'il ne connaît pas et qui ne le connaissent pas non plus, et qui vivent très loin de chez lui, cela, sans doute, n'est pas exceptionnel. Mais il n'empêche

1. Devant, donc, des étudiants de Wuhan.

que c'est très troublant et que le désir est grand de faire disparaître de ce moment tout ce qu'il peut avoir d'arbitraire ou de hasardeux. J'aurais bien pu ne pas tenir compte de l'étrangeté de cette situation et commencer tout de suite avec une phrase comme : « Nous vivons aujourd'hui dans un monde intégralement transformé... ». Oui, mais même si c'est de cela que je vais essayer de parler, de notre monde, et en insistant sur le fait qu'il est en effet devenu le nôtre et que ce *nôtre* et, à travers lui, ce *nous* ont donc un sens, un sens nouveau – il m'a semblé qu'auparavant je devais partir d'un point plus solitaire et désemparé, celui par conséquent de cet être parlant qui est là devant vous et qui vous parle en disant » je ».

Non pour me mettre en avant ou pour tracer un contour ou faire mon portrait, non, mais pour dire tout d'abord que ce *je* que je suis, comme tous les *je* que nous sommes, s'ils sont bien chaque fois le fait d'une personne singulière, d'un nom, et s'ils tracent dans le monde, le temps d'une vie, un récit unique, une différence, n'enferment rien pourtant qui soit un bloc ou une forteresse : le bloc n'existe pas, la forteresse n'existe pas, soi se disperse et n'existe qu'en se dispersant et « je », la première personne du singulier, ne configure rien comme quelqu'un ou quelque chose de fermé sur soi puisqu'elle se déclare et n'a de sens qu'ainsi, en se déclarant, en s'adressant, donc en se situant dans le monde comme un point, mais un point mobile, qui est ici puis là, puis ailleurs encore, qui se souvient, qui imagine, qui rêve, qui côtoie, qui oublie. Tout se passant en fin de compte comme un film qui, tout en filmant le monde, se rembobinerait en nous en permanence.

Par rapport à ce film qui s'enroule en nous continûment, le cogito de Descartes – la pensée donc, célébrissime mais qu'il est bon de toujours repenser, du « je pense, donc je suis » apparaît, si l'on garde la métaphore cinématographique, comme ce qu'on appelle un « arrêt sur image ». Mais même s'il y a ce point d'arrêt ou ce seuil vertigineux de la conscience de soi tombant comme une goutte de solitude dans l'espace, à aucun moment la pensée du sujet qui s'y affirme ne suggère que le sujet soit fixe ou assigné à ne résider qu'en lui-même. Le sujet est rapport, il l'est déjà à lui-même, en se pensant, mais il l'est aussi et surtout à autrui (dire *cogito*, je pense, ou dire comme plus tard dans les *Méditations*, « je suis, j'existe », c'est justement le dire, c'est s'adresser) et au monde : car si la conscience de soi se déplace avec nous comme notre ombre, c'est une ombre qui peut se projeter n'importe où : Descartes est à la fenêtre et voit passer des hommes portant manteaux et chapeaux, il met en bâton dans l'eau pour vérifier le phénomène de la réfraction, il écrit une lettre à la reine de Suède sur le plus grand de tous les biens, et ainsi de suite.

Et tous pareillement nous sommes dans l'étoilement de notre être en une infinité d'images et de situations, la vie nous emporte à grande vitesse et même dans les moments d'arrêt ou de saisie, comme celui que pointe le cogito, nous n'avons pas d'autre appui que celui de ce fond que l'on touche en disant « je », mais ce fond n'est lui-même qu'une surface étonnée et changeante, une inquiétude – un doute, comme le stipula Descartes lui-même. Et donc « moi », à l'instant, devant vous, je ne puis être rien d'autre que ce fond perdu, ce point d'appui glissant, cette inquiétude, ce doute... Mais

voilà, justement, c'est un point de départ et selon moi il n'en est pas d'autre où l'on doit se tenir.

Mais vous savez bien que la plupart du temps il n'en va pas ainsi et que le monde du savoir et, plus encore, celui des médias et de la politique sont régis quasi universellement par d'autres façons de faire et d'être – des façons qui ne laissent pas d'espace au doute, à la nuance, à la patience, et qui sont organiquement liées à l'idée d'une maîtrise sur les choses. C'est le monde des experts, le monde de ceux qui disent qu'ils savent et qui prévoient. Ce monde n'est pas un monde de sujets libres en proie au doute et à l'inquiétude, mais un monde d'agents liés à l'exercice d'une fonction et dont les relations avec les autres agents – que ceux-ci exercent la même fonction ou une autre – sont elles-mêmes déterminées et délimitées. C'est un monde de résultats, d'évaluations, de contrôles, de contacts, mais pas un monde de recherche et de rencontres. L'écart qui sépare ce monde de celui de la pensée errante (philosophique ou quotidienne) est sidérant, et c'est un peu avec lui comme si nous étions seuls avec nos questions dans un monde envahi d'objets, de quantités phénoménales d'objets et d'outils.

Ces objets et ces outils bien sûr, nous nous en servons : certains sont très anciens et correspondent à des couches techniques archaïques ou vernaculaires (par exemple un balai, un bol, un couteau), certains au contraire, et ce sont dans les pays industriels sinon les plus nombreux du moins les plus présents, les plus spectaculaires, non seulement modernes mais dernier cri (par exemple un téléphone portable, une imprimante). Ce que l'on peut observer tout de suite, c'est que le mode même d'existence de ces objets diffère du

tout au tout : tandis que nous avons du mal à percevoir comme des objets techniques, alors qu'ils en sont, les objets anciens auxquels nous sommes totalement accoutumés, la nature technique des objets nouveaux prend la forme d'une évidence presque arrogante, qui se traduit par le fait que nous ne dominons pas entièrement, voire parfois très peu ou très mal, les secrets de leur fonctionnement. Ces objets, qui ont un pouvoir incommensurable, exercent une fascination d'autant plus grande que ce sont des objets relationnels, permettant d'établir des liens ou d'obtenir des informations à une vitesse sidérante. Comme tels ils sont directement en phase avec le monde des experts et de l'efficacité, comme tels ils se séparent et nous séparent continûment de cette sorte de droit coutumier des objets quotidiens.

Il est des secteurs d'activité et même d'habitat, dans les grandes villes notamment, où ces objets techniques nouveaux et les formes esthétiques qu'ils commandent, semblent avoir pris le pouvoir. Mais que l'on s'éloigne un peu de ces aires ou que l'on aille dans leurs coulisses et aussitôt ce sont d'autres objets et d'autres outils qui apparaissent, puis lentement, si l'on s'éloigne beaucoup pour gagner des aires qui sont restées à l'écart du grand mouvement de conquête technologique, c'est l'ensemble des objets qui se raréfie pour ne laisser place qu'à quelques uns d'entre eux, absolument nécessaires. En fait, à travers le monde, la répartition des objets et des couches techniques qu'ils représentent, même si elle est indexée, à l'évidence, sur les niveaux de richesse atteints, a une nature stochastique qui produit des effets d'accumulation ou de manque et, surtout, des effets de collage parfois surprenants qui font se

télescoper les époques, les plus saisissants d'entre eux étant ceux liés aux armes que les hommes utilisent pour se battre, les jets de pierre coexistant avec les drones.

Le discours anti-technologique qui accompagne ces effets est aujourd'hui fréquent, c'est une pensée-réflexe qui a son histoire et qui, malgré le principe nostalgie qui l'affaïsse, est capable de susciter le doute, mais ce n'est pas, pas du tout, celui que je veux tenir. Toutefois il me semble que par-delà la magie – c'est le mot qui convient – d'un petit écran à la lueur bleutée allumé dans la nuit (par exemple au fond de la campagne française pour envoyer un message à Pékin qui y sera reçu aussitôt), que par-delà cette magie donc, il est nécessaire de marquer le pas, de suspendre un instant notre immersion dans les choses. Peut-être tout simplement pour voir ces choses, les contempler, et comprendre ce que l'usage de telles quantités d'objets, de signes, de signaux, d'informations, a de spécifique et de nouveau et en quoi il qualifie notre monde et spécifie, justement, qu'il soit désormais le nôtre, en tout cas dans les aires où l'accès à ces quantités est devenu facile, quotidien.

Facile et quotidien, c'est-à-dire aussi impensé. Et pour penser cela, cette situation nouvelle, pour en percevoir la signification historique, il me semble qu'il est utile de revenir très loin en arrière et de nous mettre sous les yeux, comme un exposant inversé, l'exemple d'une situation humaine tout à fait distincte, d'une situation presque dénuée d'objets et d'outils. Ces situations ont caractérisé pensant très longtemps l'ensemble de la vie sur Terre, mais l'exemple qui me vient est récent, je le tire d'un livre paru en 1972, la *Chronique des Indiens Guayaki* de Pierre Clastres, un ethnologue et

un penseur disparu prématurément en 1977. Dans l'un des chapitres de ce livre, Pierre Clastres montre comment *deux* objets et pas davantage, l'arc et le panier, organisaient la totalité de la vie sociale de cette petite tribu de chasseurs-cueilleurs du Paraguay auprès de laquelle il séjourna, (un mode de vie déjà menacé à l'époque et sans doute détruit aujourd'hui, du fait de la déforestation et de la pression violente exercée par les autres populations). L'arc pour les hommes et le panier pour les femmes : presque rien d'autre. Un dénuement extrême, donc, selon nos critères, mais aussi, d'un autre point de vue, une double intégration au milieu de la forêt subtropicale dense.

L'extrême réduction à laquelle les Indiens Guayaki s'étaient cantonnés, je ne l'érige pas en valeur, c'est d'abord une pauvreté, et ériger la pauvreté en valeur est souvent spécieux. Mais en évoquant, et en rappelant que le rapport des Indiens à leur milieu, la forêt, était, lui, une plénitude, une intensité, je ne cherche à donner que l'image brusque d'un contraste exubérant avec notre monde et avec ce qu'il est devenu, tant sur le plan des quantités que sur celui des intensités.

Sur le plan des quantités, tout d'abord. Nous descendons de civilisations anciennes reposant sur l'accumulation mais, jusqu'à la révolution industrielle, la plus grande partie de l'humanité, y compris nos ancêtres, a vécu au sein d'ensembles restreints, où les compositions – d'êtres, de fonctions, d'objets – restaient limitées. Sans atteindre à l'extrême raréfaction des Indiens Guayaki, c'est avec relativement peu d'objets, peu d'outils, peu d'échanges, en tout cas beaucoup moins que nous, que nos ancêtres, dans les campagnes et même dans les villes, ont vécu. Par rapport à cela le

monde où nous vivons maintenant apparaît comme un déferlement quantitatif sans précédent qui a pour effet, non seulement de démultiplier le nombre de choses que nous manipulons, mais aussi de réduire les distances : c'est l'effet-monde, c'est la mondialisation. Elle a bien sûr une histoire et n'a pas commencé hier matin, comme beaucoup le croient ou le proclament. Ce fut une montée lente (mais incroyablement rapide si l'on prend comme échelle l'histoire entière de l'humanité) dont la généalogie détaillée reste à faire, mais ce qui est certain, c'est qu'au XIX^e siècle, puis au XX^e et encore davantage au cours des trente dernières années, le mouvement s'est accéléré, et au point de renverser des ordres statistiques anciens et avérés, comme celui de la répartition des hommes vivant dans les villes ou dans les campagnes, puisque aujourd'hui, et depuis peu, la masse des habitants urbains ou péri-urbains est devenue plus lourde que la masse rurale – c'est là évidemment tout un symbole.

Sur le plan des intensités ensuite. Immédiate est la tentation de faire cette équation simple et de dire que les quantités et les afflux nuisent à l'intensité ou à la plénitude. Pourtant, nous le voyons aussitôt, il serait absurde d'affirmer que nos vies, telles qu'elles sont conduites aujourd'hui, manquent automatiquement d'intensité ou de densité. Cela peut arriver et cela arrive, mais ce n'est pas une règle. Innombrables sont les occasions, innombrables aussi les ratés. Ce qu'il me semble possible de dire, c'est qu'il y a, par rapport aux sociétés lointaines ou anciennes, une différence dans le régime des intensités. Alors qu'elles étaient pour l'essentiel compactes et collectives (et c'est pourquoi les religions, sous toutes leurs formes, en étaient à la fois

les bassins de réception et les ferments), les intensités sont plutôt aujourd'hui disséminées et individuelles (sauf là où la religion continue de jouer un rôle moteur et d'être l'âme de la vie collective). Cette dissémination est un acquis, mais c'est aussi très souvent un leurre. Le loisir est le nom de ce leurre. Le loisir, c'est de l'intensité diluée, c'est le contraire d'une expérience que l'on fait, ce n'est rien d'autre que la version modernisée, aménagée et consumériste de ce que le marxisme appela récupération de la force de travail.

Une société de travail régulé et de loisirs contraints contrôlée par un monde d'experts et, par conséquent, un monde d'intensités faibles où l'expérience (qui est toujours expérience d'une intensité) est annulée et même interdite, telle est la vision spectrale et menaçante qui se profile à l'horizon du monde mondialisé. Avec, à l'opposé, ne l'oublions pas, des sociétés d'intensité collective obligatoire et surtendue, religieuses et nationalistes. Donc d'un côté comme de l'autre un déni de l'expérience, un travestissement de l'intensité, une déroute de la pensée.

C'est présent et c'est là. Mais, par bonheur, nous n'en sommes pas là. D'autres chemins existent, des chemins qui s'ouvrent dans la quantité, des chemins qui maintiennent la possibilité d'une expérience. Comment les caractériser, les définir ? C'est difficile, d'une part parce qu'ils ne peuvent relever d'une norme : contrairement à l'expérimentation scientifique, l'expérience nue de la vie est sans protocole. Et parce que d'autre part, ils ne peuvent pas non plus être le pur fruit du caprice, ce qui ferait d'eux, à tout prendre, de simples variantes luxueuses du programme généralisé des loisirs.

Je prendrai à nouveau un exemple venu de la forêt,

et cette fois de la forêt équatoriale. Non parce que je serais obsédé par ces milieux qui représentent une réserve extraordinaire et menacée, mais parce que ce que je veux raconter, et que j'ai rencontré récemment, m'a bouleversé. Il s'agit sans doute d'une expérience hors du commun, mais elle définit d'une façon étonnamment limpide ce qu'est justement une expérience. Cette histoire nous la devons à un artiste d'aujourd'hui, qui s'appelle Lothar Baumgarten. Voici ce qu'il a fait : séjournant de longs mois dans une tribu Yanomami qu'il étudiait (les Yanomami vivent en haute Orénoque, à la limite du Brésil et du Venezuela, en pleine forêt amazonienne), il eut l'idée, c'était à la fin des années 1970, de leur donner des feuilles de papier – ils n'en avaient jamais vu – et de leur demander de dessiner dessus ce qu'ils voulaient. Et ce qui est venu, et qu'on peut voir, est extraordinaire, ce sont des rythmes, une infinie variation de rythmes colorés, avec des ondulations, des ponctuations, des dessins serrés et d'autres plus espacés, très peu de figures, rien que des signes, une sorte de danse, proche bien sûr des motifs que les Indiens peignent sur leurs corps, mais comme libérés par la nouveauté de ce support, la feuille de papier, vécue par eux, cela se voit et se sent, comme un bonheur. La joie d'une découverte pour eux et, pour nous, un matin du monde.

Car ce n'est pas seulement que ces dessins soient beaux, c'est qu'ils sont directement la trace ou le battement vivant d'une manière d'habiter le monde, c'est qu'au lieu de représenter la forêt avec ses oiseaux, ses arbres, ses pluies, ses eaux, ils la transcrivent par quelque chose que nous pouvons comprendre comme un tracé originel ou comme une notation qui serait

simultanément une écriture et un dessin, comme quelque chose, donc, qui nous renvoie, que nous utilisions un système d'idéogrammes ou un système alphabétique, à une dimension fondamentale du langage, qui n'est pas seulement de communication ou de désignation, mais qui est celle d'un chant, c'est-à-dire d'un accompagnement du monde.

Voilà ce que j'ai vu (et que tout le monde peut voir, puisque ces dessins sont maintenant exposés de façon pérenne dans un musée en Allemagne, à Essen) – Lothar Baumgarten, et c'est important, au lieu de les mettre sur le marché de l'art comme cela peut arriver à presque n'importe quelle création, les ayant tous réunis pour qu'on les voie, en compagnie d'objets de la vie quotidienne des Yanomami et de photos prises par lui pendant son séjour là-bas. C'est loin, sans doute, très loin de nous : nous ne sommes pas de cette fraîcheur, nous ne sommes pas dans un matin du monde ou dans un commencement, et même s'il y a des situations d'élan, comme c'est le cas en Chine aujourd'hui, elles prennent place au sein d'une très longue histoire qu'elles ne peuvent effacer, et qui les conditionne bien plus qu'elles ne le croient. Mais, d'une part, comme l'avait dit Héraclite, le plus ancien philosophe de l'Occident, « le soleil est nouveau chaque jour », et il l'est où que l'on soit et quelle que soit l'époque. Et, d'autre part, ce lointain des Indiens se mettant à dessiner sans fin n'est venu vers nous que par l'entremise d'un artiste qui a été un passeur entre deux mondes. Et ce qui a lieu grâce à lui, c'est que la présentation d'une expérience faite par ces hommes lointains, quand nous la rencontrons, si nous lui accordons le temps qui lui est dû, peut entrer dans notre propre expérience – c'est en

tout cas ce qu'elle a fait pour moi, et avec une grande force : une lecture qui répond à une écriture, l'art de l'artiste ayant été le témoin ou le relais. Telle est donc l'opération : ouvrir et transmettre, tracer un chemin dans la quantité, malgré elle, avec elle.

À nouveau pourtant, comme avec l'exemple des deux objets des Guayaki, j'ai eu recours à une sorte de minimum, et à une situation de pauvreté : peu de choses, peu d'encombrement, des outils simples, des feuilles de papier, une idée. Oui, mais voilà, c'est justement par là que ça passe, et cela me fait souvenir qu'à peu près dans les mêmes années que celles de cette expérience initiée par Lothar Baumgarten, un mouvement artistique est né en Occident, en Italie, qui s'est appelé *arte povera*, art pauvre. L'idée des jeunes artistes qui l'animaient, c'était de sortir l'art de son institution, c'était d'utiliser des matériaux sans gloire, de faire des sculptures avec presque rien, c'était d'aller à l'opposé de l'accumulation et de la variation, en créant des situations inédites, des nœuds énigmatiques. Comme tel ce mouvement était en phase avec d'autres, comme le land art, et comme eux il était un retour à l'une des dimensions fondamentales de l'art moderne, celle de la destitution de la solennité et de l'académisme, même déguisé. Mais ce n'est pas là le plus important. Ce qui compte, c'est un élargissement, c'est le fait que par l'intermédiaire de toute une série d'actes artistiques, l'attention était portée en direction d'objets, de matériaux ou de lieux jusque là tenus à l'écart, parce que jugés trop communs, trop pauvres, trop insignifiants. Et si l'on regarde les œuvres de ces artistes, ceux de l'*arte povera* ou d'autres encore, ou si l'on observe, et cela revient au même, ce qui s'est passé au cours des

dernières décennies en photographie ou en vidéo, ce que l'on découvre, c'est la conviction qu'il n'y a pas d'insignifiance, c'est qu'en toute existence quelque chose est déposé, qu'il est possible de saisir, c'est que toute existence, si discrètement que ce soit, fait signe.

Et ce qui est retrouvé par là, par les voies de la modernité la plus abrupte et la plus simple, c'est l'idée d'une attention, d'une écoute attentive, inquiète, c'est la nécessité d'un mouvement envers les choses qui ne soit plus celui de la jouissance ou du profit et du rejet, mais celui de l'égard, de la considération, de l'étonnement. De cette écoute et de sa tension existent un peu partout dans le monde des traditions, et celle de l'Extrême-Orient, je ne le dis pas parce que je m'y trouve en ce moment mais parce que c'est avéré, est sans doute la plus longue et la plus nourrie, mais partout aussi les hommes d'aujourd'hui, et ce serait leur caractéristique, sont devenus distraits, inattentifs, impatients. « L'homme n'est pas seul à parler – l'univers aussi parle – tout parle – des langues infinies », a pu écrire le poète Novalis – selon moi le plus grand penseur du romantisme allemand – juste au début du XIX^e siècle, et cette pensée il nous faut l'entendre dans sa plénitude, entendre ce qu'elle nous dit ou nous dicte, et ne pas l'entendre comme une leçon, mais comme une incitation à aller au devant de ces « langues infinies » parlées autour de nous par l'univers, cet univers d'êtres, de choses et de rapports qui est sans doute le grand oublié du monde mondialisé.

Je l'ai dit, il n'y a pas de protocole, pas de normes pour écouter ces langues, ce langage bruisant à l'origine de tout langage. Mais il y a des conditions qui nous y rendent plus disponibles, et la première d'entre

elles est l'apparition d'une certaine lenteur. L'idée ici n'est pas de dresser la lenteur comme une valeur en soi qui, comme telle, s'opposerait à la vitesse, caractéristique, elle, de notre temps. Non ce n'est pas aussi simple. Ni la vitesse ni la lenteur ne sont des «valeurs», ce sont des fonctions, des modalités et aussi des comportements. Dans bien des cas, aller vite est un plaisir ou une nécessité. Mais la lenteur est ce qui permet l'ouverture du champ. La lenteur, c'est comme si l'on descendait du cheval du temps pour le regarder passer et constater qu'il n'a pas qu'un galop, qu'il a des allures, et que même, parfois, il s'arrête. La lenteur est le chemin le plus court (le plus rapide !) pour faire l'expérience du temps. Pour toutes les civilisations, le fleuve est une image du temps, mais il faut aller au bout de cette image et regarder passer le film du fleuve, le film du temps, et voir qu'il a des courants, des rapides et aussi des méandres et des remous et que son cours n'est pas un flux unique et monotone, sans cesse accéléré, mais une tresse de flux et de vitesses différents qui se superposent et s'enchevêtrent.

À l'opposé existe une vision du temps qui en fait une pure linéarité susceptible d'être découpée en unités comptables régulières. Venant remplacer celle d'un temps fluide lié aux rythmes universels du jour et de la nuit, des lunes et des saisons, cette nouvelle vision, qui a pu prendre corps grâce à des instruments de plus en plus performants, a accompagné l'intensification du travail salarié. À l'âge industriel, dans le monde capitaliste mais également dans les autres systèmes productifs, l'organisation du travail a pris les traits d'une véritable guerre contre le temps perdu, la flânerie, les activités contemplatives. Cette vision est

toujours dominante et son poids sur les vies, qu'elle serre comme un étau, même si celui-ci est ici ou là un peu adouci par de trompeuses couches de feutre, est considérable. L'idée qui vient avec le schème de la lenteur, c'est bien sûr de desserrer cet étau, d'affaiblir l'emprise du temps des horloges, non seulement pour libérer du temps libre mais aussi pour libérer le temps lui-même, autrement dit pour nous donner accès à la plénitude de son emploi. Le « temps réel », ce n'est pas le temps de la simultanéité spectaculaire, c'est la totalité déployée des rythmes et des vitesses, ce sont des longueurs dilatées, des retours, des suspens.

Lorsque Walter Benjamin, vers 1930, disait que ce dont lui et ses contemporains manquaient le plus c'était d'« expériences de seuil », il visait déjà la même déperdition, le même oubli des conditions de venue d'un temps libre et pleinement habité. Par « seuil » il entendait quelque chose de tout à fait distinct de la limite. Le seuil est pour lui une zone de transition, un temps d'arrêt suivi d'un mouvement. Le seuil, c'est exactement ce qui se présente dès lors que l'on donne au temps le temps de se révéler dans la profondeur enchevêtrée de son cours et nous nous rendons compte, sans difficulté, que pratiquement chaque existence, au sein de ce temps qu'elle habite, aménage devant elle, pour nous, un seuil devant lequel nous pourrions nous arrêter pour ensuite, en le franchissant, venir vers elle.

Cette prise en considération de chaque existence dans ce qu'elle a de distinct, de fragile, de vrai, et cet égard que nous pouvons ou devons avoir pour elle, ce ne sont pas des vœux ou des préceptes moraux, ce ne sont pas non plus les marches d'un escalier mystique, ce sont des nécessités. Le monde a toujours brûlé et

consommé sans compter, et il le fait aujourd'hui follement. La dépense en est arrivée à une telle violence déferlante que l'on peut penser qu'un point de non retour a été atteint. Ce n'est pas seulement, comme on le dit dans les familles et les nations aux époques de pénurie, qu'il faudrait « dépenser moins », c'est d'abord qu'il faut réorienter du tout au tout l'organisation de la vie et du travail. Isolé au sein d'un monde d'experts convaincus que cette organisation est la bonne, et en voyant chaque jour et partout sur la terre les défauts, les fractures et les injustices qui sont sa marque, que peut-on faire et, dans l'immédiat de cette situation étrange qui fait que je vous parle, que puis-je encore vous dire, sinon que c'est en chacune de nos vies que cela se décide et qu'à l'image de ces Indiens de la forêt découvrant avec le papier la joie de la surface, nous devons et pouvons inventer de nouvelles surfaces de jeu, et ouvrir avec elles, seuil après seuil, feuille après feuille, l'espace d'une traversée mémorable et transmissible.

De telles traversées ne sont possibles que si l'on abandonne les vertiges, les panoplies et les arrogances de la grandeur, de la maîtrise et de la performance, que si l'on accepte, au contraire, ce qui est bien plus exigeant et plus difficile, de se considérer comme des sortes d'apprentis. Être et demeurer l'apprenti de son métier, de son art ou de son mode d'existence, cela aura été le leitmotiv de tous ceux qui ont parié sur la recherche et se sont détournés de l'exploitation des acquis. Le mot revient souvent dans les déclarations des pionniers de l'art moderne. Je ne prendrai qu'un seul exemple, qui est celui que peut-être je connais le mieux : un écrivain n'est pas quelqu'un qui, en écrivant,

dit au langage comment il doit se comporter, mais quelqu'un qui chaque jour apprend du langage et qui en le creusant, le retournant, l'explorant, contribue à en propager la leçon vivante. Et il en va de même, je pense, dans tous les domaines d'activité et de création. C'est à ce prix que ce que les philosophes et les poètes ont appelé l'ouvert peut être retrouvé, maintenu et propagé. L'ouvert, certainement pas un substantif avec une majuscule, certainement pas un domaine réservé – mais ce qui s'ouvre, ce qui s'ouvre sans fin devant nous comme en nous, aussitôt que nous nous accordons au temps de sa venue.