





Le poétique est pervers

DU MÊME AUTEUR

de retour, éditions au Figuré, 2002

Gratin d'aubergines à la tomate, éditions au Figuré, 2003

VIA, éditions ikko, 2007

Essais

Or les verbes, éditions au Figuré, 2004

Traduction

journal, Jacopo da Pontormo, éditions MIX., 2006

www.collectifmix.org

© éditions MIX., 2006
ISBN : 978-2-914722-64-3

Fabien Vallos **Le poétique est pervers**

éditions **MIX**.
28, av. de Laumière - Paris 19



LE POÉTIQUE EST PERVERS

Toute définition du poétique, on le sait, est problématique. On a dit qu'il s'agissait d'une hésitation entre son et sens, entre la série sémiotique et la série sémantique. On a dit qu'il s'agissait de la possibilité de l'enjambement Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, p. 21, Bourgois, 1998 ; *La fin du poème*, pp. 131-133, Circé, 2003, c'est-à-dire « tout discours dans lequel il est possible d'opposer la limite métrique et la limite syntaxique. » Je soutiens qu'il s'agit aussi de la possibilité de juxtaposition de blocs de discours dans une visée d'enchaînement Fabien Vallos, *Or les verbes*, au Figuré, 2004.

En somme il s'agit toujours de marquer une *mesure* il faut penser la mesure comme un lien, au sens presque de franchir, et la redéfinir en fonction du terme grec *péras* (la limite mesurée, accomplie, de l'autre côté) effective entre et *dans* les objets du langage. Cette mesure peut s'effectuer de trois manières : 1. comme limite entre deux objets, 2. comme *péras* ou comme limite propre de chaque objet, c'est-à-dire comme expérience linguistique (*experimentum linguae*) du *terme*,

de la limite, du *terminus*; autrement dit c'est penser la terminologie comme l'advenir de la philosophie : il ne s'agit pas seulement de donner un nom mais d'expérimenter le langage (la signification), 3. comme solution de continuité entre son/fin-du-son et sens/fin-du-sens (le saut, le hoquet linguistique, le *suspens*). Les langages hésitent.

Cette hésitation, Giorgio Agamben l'avait formulée dans l'idée de la *versura*, mot latin qui signifie l'action de se tourner, l'extrémité du sillon où la charrue tourne et *versus* le sillon, la ligne d'écriture, la mesure⁴. *Versura* indique clairement le *faire* poétique comme action qui limite une unité linguistique (une ligne d'écriture, une phrase, un bloc de texte, des images, des gestes, etc.). Traditionnellement on pense le poétique comme la formulation de cette *versura*, c'est-à-dire comme *vers*. On peut proposer de penser cette *versura*, cette action de se retourner en direction d'autre chose, comme *faire lien*, une *ligatio*⁵ il faut ici repenser intégralement l'idée de la *ligatio*, du lien et du délien.

Autrement dit, plutôt que de penser cette unité comme une solution bloquante (une aporie), il faudrait la penser comme un pro-duire, c'est-à-dire comme geste qui soit capable de juxtaposer des objets tout en leur conservant leurs mouvements, de sorte qu'il soit possible de penser le discours poétique ou le montage d'images comme liens et comme « coupes mobiles. »

Emmanuel Hocquard dit qu'un vers est une unité sémantique à la fin de laquelle il est possible de faire demi-tour et de revenir en sens inverse (*inversum*). Le langage possède le terme *pervers* emprunté au latin *perversus*, ce qui est retourné, autrement dit un *versus* qu'on a retourné sens dessus dessous. Pervers signifierait donc qui regarde autrement. L'introduction de l'idée de la perversité permet de saisir avec une nouvelle efficacité l'ordre des actions liées à la problématique définition du poétique. Traditionnellement ^(depuis la pensée grecque) on confronte trois actions (trois pensées du *faire*) intrinsèquement liées; celle de la *poiésis* (le poématisé, autrement dit la production du vers) comme « moyen » dont la fin et la limite (*télos* et *péras*) sont extérieures parce que non actualisées (dépendantes d'un autre régime, d'une réception différée), à celle de l'*ergion* (l'agir comme actualité) et à celle de la *praxis* (l'expérience comme désir du poétique) comme « pratique », c'est-à-dire une fin en soi, une fin *péras* (même racine que *praxis*) sans moyen puisque nous ne pouvons porter aux langages nos désirs. On peut alors poser une quatrième action, celle du geste du *per-versus* (on retrouve ici encore dans le préfixe *per-* la même idée de limite et d'achèvement) comme possibilité d'une aptitude à créer des événements *comme tels*, qui pénètrent et qui persistent, comme moyens sans fin.

Dire que seul le poétique (le faire) comme perversité est un moyen sans fin est difficile mais il est la seule possibilité pour penser la mesure de nos langages.

AISE

à Marc

Aise signifie un état et un lieu propice et sans souci. *Ad-jacere* signifie être couché à côté de. Quelqu'un sans aucun doute. *Aise* signifie donc cet espace, autre ^{c'est-à-dire pas immédiatement celui dans lequel nous sommes}, opportun et sans embarras.

C'est pour cela que l'*évasion* n'est jamais la bonne solution. Le verbe *évader* contient l'idée d'un saut comme rupture. Il contient aussi le sens de *finir par devenir* : une fin en soi.

Aise désigne ce double auprès de qui s'allonger, cette ressemblance, ce commun. L'idée d'un à côté comme expérience de la proximité et de la ressemblance permet enfin de penser un lieu du *hors-sujet*. Cet espace n'est pas le lieu du sujet, pas plus qu'il n'est celui de l'objet. Il est celui du *hors-sujet* et celui du désir, c'est-à-dire expérience de l'avoir-lieu.

Aise signifierait donc le lieu de ce hors-sujet, c'est-à-dire là où il est rendu visible. Le hors-sujet est cet advenir du sujet dans cet à côté, dans cette aise. Le sujet persiste

comme sujet s'il s'évade d'un lieu à un autre. Ici il ne se déplace pas, mais est seulement déplacé le geste qui le rend visible : cela revient à abandonner ce qui est mis *dessous* pour ce qui est mis *à côté*. L'idée du hors-sujet s'appréhende donc de deux façons : la première comme geste c'est-à-dire comme événement (glissement ^{il s'agit bien de ce mouvement de déplacement de l'espace saturé du sujet au lieu vide, commun de l'aise}), la seconde comme exposition de l'être-dans-le-langage, c'est-à-dire comme lieu d'une proximité distraite avec le langage.

Cette exposition du hors-sujet dans le langage et cette proximité distraite du hors-sujet avec le langage doivent pouvoir se comprendre selon deux mécaniques. La première est celle du trou de mémoire, c'est-à-dire l'oubli mais qui ne nous quitte jamais, qui nous taraude toujours : cette sensation d'un avoir-déjà-vu et d'un avoir-déjà-entendu. Il ne s'agit ni de rêve ni de souvenir (aucune évasion, aucune nostalgie, ce n'est pas le lieu et ce n'est pas le moment) mais d'un défaut de mémoire, l'oubli de la langue pour se rendre visible, un temps (opportun celui-là), comme hors-sujet dans un libre usage de la parole. La seconde manière de l'appréhender c'est comme *secret*. Ce que les poètes provençaux appelaient le *trobar clus* : le jeu sans solution qu'il ne s'agit pas de comprendre comme une aporie mais bien comme un moyen sans fin. Il n'y a pas l'idée que quelque chose

est bouché ou bloqué, mais seulement que quelque chose est certainement caché.

Aise est donc l'inverse de l'aporie. Aise ne connaît pas l'embarras. Au point limite entre aise et le sujet, comme objet singulier, règne le nom. Puis dès qu'on roule vers cet à côté, on oublie les noms de la langue, ils se cachent. C'est sans doute ça qu'on nomme un secret, ce devenir *spécial* des noms qui jouent. Le devenir spécial du nom signifie son devenir singulier. Ses usages, ses aises.

LIER

L'idée du lien est traditionnellement négative. La *ligatio* de la langue latine a été associée, de l'antiquité au moyen-âge, à la *ratio ligata* c'est-à-dire au blocage de la raison dans quatre manifestations : l'enfance, le sommeil, le délire et l'ébriété. Elle est encore pensée comme un pouvoir paralysant : l'immobilité statutaire.

C'est donc d'abord d'étonnantes circonstances qui maintiennent ou mènent à un hors-langage : l'*infans*, celui qui ne parle pas, celui qui ne parvient pas (encore) à *rendre visible* son raisonnement, la puissance de sa faculté ratio-conceptuelle, ou le *furiosus*, celui qui a bondit, qui s'est évadé des règles du langage. Toutes situations dans lesquelles nous ne maîtrisons plus ou ne suivons plus les structures normatives. Et c'est aussi l'idée que nous sommes démesurément fixés dans les mécanismes paralysants que sont la logique, la grammaire, la culture, etc.

Autrement dit que toute fixation est en somme un sommeil du langage.

Il est donc important de repenser le terme de *ligatio*. On considère que la première utilisation attestée du verbe *analyser* est attribuée à Homère : Ulysse s'est fait attacher au mât du navire pour éprouver le *désir d'écouter* les Sirènes. Puis on l'a détaché. On l'a délié avec le verbe *analuô*. Ça veut dire, dans la logique, qu'on détache les éléments pour les lire, pour les comprendre.

Dans ce cas, qu'est-ce qu'un objet avant le délien ? avant l'analyse ? Aristote dans les *Catégories*, II {1a 16}, oppose deux situations : les objets en combinaison (*kata sumploken*), c'est-à-dire combinés par la logique de la raison et de la grammaire et les objets sans combinaison (*aneu sumploken*). Je soutiens qu'ils sont *liés*, non par une règle logique mais par juxtaposition, par une sorte de grammaire zéro et dans trois circonstances possibles : 1. l'ordre arbitraire, 2. la contingence et 3. par *affection*, c'est-à-dire par la possibilité d'affecter à tel objet un mouvement.

Élaborer une nouvelle lecture du terme *ligatio* permet, 1. de *dé-penser* le religieux, autrement dit le renvoyer au sens strict de *re-legere*, « reprendre scrupuleusement » (craindre) et de récupérer le terme *re-ligare* non plus comme un lien entre les mortels et les immortels mais comme modalités du *relier-délier*, autrement dit c'est penser le terme relier comme construction de toute grammaire et comme *générativité* des modèles ; comme

gradualité du lien maximal (la grammaire) au lien zéro (la juxtaposition), le délier. 2. de *re-penser* l'idée de pluralité comme complexité, c'est-à-dire qu'il y a plusieurs dits, plusieurs images parce qu'il y a plusieurs fois (réitérer le geste et re-faire des liens). Ce n'est pas autre chose que la définition du mythe comme suite de paroles (de la littéralité à la littérarité). Enfin 3. *penser* le mouvement virtuel, autrement dit l'actualisation des principes de liaison.

Cette nouvelle ouverture permet de penser que chaque opération de liaison est une création dynamique, c'est-à-dire un mouvement. Ce n'est pas autre chose qu'un élément A qui se déplace vers un B parce que j'en suis le spectateur ou parce que j'affecte à A un mouvement vers B. L'important est ce mouvement de liaison que je qualifie de virtuel. D'abord parce que cette nouvelle grammaire (c'est-à-dire avec d'autres usages) crée des liens qui possèdent en eux leurs propres conditions d'actualisation. Ils sont possiblement visibles. Aussi, parce que dès lors que cette nouvelle grammaire disloque l'ancienne, elle en exhibe une nouvelle. Et c'est seulement dans la médiatisation (*faire savoir*) de ces liens que sont rendus visibles de nouveaux usages comme tels. Des moyens comme tels.

Alors on opposera à cette pensée de la *ligatio* celle de cette rigidité comme forçage, par le terme d'*obligation*

(*ob-ligatio*). On peut l'appréhender avec le sens du verbe *obliger*, (la ligature, le *bondage*, l'enfermement, la règle, le rite, etc.) et le laisser à son libre usage. On peut aussi l'appréhender avec le sens du mot *embarras* : c'est-à-dire ré-attribuer à l'*usum loquendi*, à la langue, un nouvel usage *sans embarras*. Une nouvelle aise.

INTENTION

Intention dit *chirurgicalement* le rapprochement des deux lèvres d'une plaie en vue d'une cicatrisation.

On pourrait donner à l'intention les trois significations suivantes : 1. désirer, 2. imaginer un objet, et 3. connaître un événement. C'est-à-dire un pur acte de tension volitive en même temps qu'une saisie de la *forme* (les traits, les limites, le contour) de l'objet de la perception : autrement dit l'intention imageante.

L'intention dit le mouvement interne, au-dedans (*intus*) qui tend vers (*tensio*). Tension et intention à rester en soi.

L'intention entretient donc des rapports si proches avec le mouvement (se disposer à) qu'il est alors possible de re-penser l'affection et le désir. S'il s'agit d'affecter un mouvement comme désir de formuler la saisie d'un objet, alors il faut bien le comprendre comme un « faire image », autrement dit il s'agit bien d'un « se communiquer ». Se communiquer veut dire qu'il se produit un geste, un événement. L'intention imageante veut dire

qu'on affecte à un objet (une perception) une formule dans le langage. Ça fait image. Se communiquer veut dire aussi que l'actant (l'être *in-tension*) établit un sujet (son sujet) proprement « en se jetant sous » (*sub-jectans*) l'événement pour faire image dedans, puisque c'est lui qui perçoit, agit et formule. Ceci est le langage, c'est-à-dire « habiter » le monde et « prendre l'habitude » de formuler dedans ; « formuler dedans » dit formuler les objets du monde en y étant extérieur. Prendre l'habitude est à entendre au sens de la formule heideggerienne de « rester enclos (*eingefreidet*) dans ce qui est parent (*in das Frye*) » *Essais et conférences*, p. 176, Gallimard, 1958. Habiter « à côté » des choses et dans le langage comme mouvement et connexion (grammaire). « Une espace est quelque chose qui est “ménagé”, rendu libre, à savoir à l'intérieur d'une limite, en grec *péras*. La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose *commence* à être. » *ibid.*, p. 183. C'est-à-dire fabrication d'intervalle, comme nouvelle *espace*, nouvelle place où formuler (à chaque intention) un nouvel usage (du geste). Si tout se passe bien. Et selon sa manière, autrement dit sa singularité, son mode d'être en se communiquant (en se faisant image). Si tout se passe bien là aussi.

Giorgio Agamben dit « Aimer un autre être signifie : désirer son espèce, c'est-à-dire le désir avec lequel il désire

persévérer dans son être » *Profanations*, p. 71, Rivages, 2005.
C'est-à-dire l'intention avec laquelle il désire maintenir sa singularité (comme espèce) et en même temps prendre ses aises (sa place) dans son faire image. Dans ce cas l'inverse d'aimer serait s'identifier. Quiconque vous demande vos papiers d'identité, ne peut vous aimer.

Désirer (et aimer) est le lieu même de l'être et du désir ; de l'existence et de l'intention ; de la perception et du dire.

C'est pour cela aussi qu'on peut soutenir que tout protocole d'artistisation, tout événement d'art, n'est jamais aimer. C'est à la limite faire savoir un désir mais ce n'est pas aimer. Il y a dans l'exposition d'une intention un « faire savoir ». Une brèche qui ne se ferme pas (un spectacle). Ce désir exposé est à la rigueur, quand ça marche, un simulacre.

L'être ne pouvant persévérer dans l'artistisé, il ne peut donc rien y avoir de personnel (comme tel), à moins d'accepter ce qui est lamentable.

BEFÀNA

L'épiphanie est devenue une sorcière. Les lettres tombent comme les dents. C'est l'occasion de quelques cadeaux, quelques objets dont la fonction échappe dans le contenu de leurs intentions.

Peu importe leurs valeurs, la joie est dans le geste. Reste, dans ce que dit l'objet, ce qu'il est. Sa forme. ^{Voir à ce propos le texte « Revenance d'une forme » de Georges Didi-Huberman, in *Phasme*, pp. 34-46, les éditions de Minuit, 1998.}

Autrement dit, ce que cet objet peut formuler et exprimer. Que signifie formuler et qu'est-ce qu'une forme ? rien d'autre que ce qui *prend forme*, prend volume, occupe une *espace*, ce autour de quoi il est possible de tourner, bien sûr dans le langage (*forma*). Le langage n'est pas autre chose qu'une *espace* de formule. C'est-à-dire que chaque forme dit, énonce des choses-dans-le-langage. Formuler peut donc signifier fabriquer des images désirantes. Qu'est-ce que formuler une image désirante ? c'est l'attention à se rappeler quelque chose dans une pratique de l'oubli.

Ce qui signifie, savoir qu'on se souvient de quelque chose sans savoir quoi. L'immémorial sautillant de forme en forme, d'objet en objet. De sorte que persistent, que se maintiennent des formes oublieuses. De sorte que se maintient en chaque objet une part muette qui ne signifie pas silencieuse, mais informulée, tue, c'est-à-dire dont la formule n'est pas encore entièrement restituée. Quelque chose de non encore lisible. Ou de jamais lisible, conservant alors ce quelque chose d'*indélébile*.
Donc ineffaçable.

Toute forme est *pathétique*.

Rome, 8 janvier 2006.

UNE SINGULARITÉ ABSENTE

« La trace de l'auteur se trouve seulement dans la singularité de son absence. »

On peut formuler la thèse de Michel Foucault *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, conférence prononcée le 22 février 1969 et publiée in *Dits et écrits*¹ de la façon suivante : l'auteur n'est rien d'autre qu'une fonction définie par le type de ses textes, ses usages, ses pratiques.

C'est un peu brutal mais ça permet de repenser quelques enjeux dans la tentative d'une définition de l'œuvre. Toujours selon Foucault, il serait possible de la penser d'abord comme une indifférence envers l'auteur ; autrement dit on abandonne la question de la manière (le style, l'identifiant) pour un usage qui marque l'écrit (s'il s'agit d'écrit) non plus comme résultat mais comme pratique. Ensuite en proposant une nouvelle modalité de lecture en pensant l'œuvre comme produite par une fonction-auteur. Enfin, par la subjectivation d'une singularité dans son absence : absence de l'auteur. Ceci constitue trois principes fondamentaux et constitutifs du produire contemporain.

L'œuvre d'art, poétique, se redéfinit aussi dans la description du principe « d'instaurateur de discoursivité », c'est-à-dire le texte n'est plus alors un livre, un objet, mais une fonction de discoursivité, qui fabrique du discours, qui, selon les mots de Foucault, établie une possibilité indéfinie de discours, entre la fonction-auteur et le lecteur. À cela il faudrait ajouter ce qui constitue la mécanique propre des œuvres qui ne sont pas constituées exclusivement de textes, c'est-à-dire les œuvres plastiques, celles du mouvement, celles encore du son, celles qu'on nommera polysémiotiques. Il faudrait envisager une nouvelle procédure, qu'on nommera ici un *instaurateur de virtualité*, qu'il faut comprendre comme des procédures d'actualisation permanente et non systématique des œuvres par les actants (la fonction-auteur et le spectateur). Ce qui tend d'une part à construire du discours (de l'interprétation), fabrique d'autre part de l'*imagination* au sens de fabrication d'images.

Fondamentalement ceci ne constitue pas, comme on pourrait l'espérer, une définition de l'œuvre, mais bien une pratique d'assemblage entre la fonction-auteur et le lecteur.

(On pourrait aussi prétendre qu'il n'est pas possible de définir une œuvre, non parce qu'il y tient d'une impossibilité mais bien parce que l'œuvre n'existe pas. Ceci en constitue une des démonstrations.)

Il faut encore se poser la question de ce qu'est cet opérateur de cimentation (d'assemblage). Foucault parle de « couture » : terme plus qu'approprié, puisqu'il s'agit bien, au sens propre, d'une pratique chirurgicale par application contrainte – c'est-à-dire pour que ça marche il faut un peu se forcer – de fonctions hétérogènes, celles de l'auteur et celles de la lecture. Et une fois encore il s'agit de l'intention, celle du lecteur, du spectateur qui opère le rapprochement, la tentative de couture (le jeu de discoursivité ou de virtualité). Et ceci x fois recommencé.

On peut encore poser la question autrement et se demander ce qu'est cette singularité absente. Paraphrasant Giorgio Agamben *Profanations*, p. 89, Rivages, 2005, on peut dire que c'est l'avoir-lieu de l'œuvre dans le geste par lequel l'auteur et le lecteur se mettent en jeu. Mais à la condition – et à cette stricte condition, au risque sinon d'être dans un usage sacré ou transcendant – d'entendre le jeu comme un amusement (un plaisir), d'entendre le geste comme un inexprimé, d'entendre le silence comme un *il n'y a pas* et d'entendre l'*il n'y a pas* comme un simulacre.

Restent alors deux enjeux politiques et éthiques fondamentaux. Le premier consiste à tenter d'extraire de la fonction-auteur le nom, c'est-à-dire l'identité pour l'intégrer soit dans le génie soit dans la pratique

pure. Cette pratique c'est l'usage de la fonction-auteur comme opérateur de discoursivité ou de virtualité. Le second c'est faire en sorte que le lecteur abandonne sa position de témoin ; c'est-à-dire qu'il cesse de témoigner de cette absence – on la connaît maintenant – pour se concentrer sur la possibilité du geste : la couture, la lecture (*légô, lego*, c'est-à-dire penser la lecture comme un *dire*, comme un *dictum*).

AVEU

Avouer dit quelque chose comme « invoquer l'aide de quelqu'un ». Se défendre.

Selon Michel Foucault les procédures d'aveu ont été mises en place pour produire des discours de vérité sur le sexe. En somme tenter de produire, partout, du vrai ^{*La*} *volonté de savoir*, pp. 76-94, Gallimard, 1990. S'affranchir du caché et assujettir « Immense ouvrage auquel l'Occident a plié des générations pour produire – pendant que d'autres formes de travail assuraient l'accumulation du capital – l'assujettissement des hommes : je veux dire leur constitution comme "sujet", aux deux sens du mot. » *ibid.*

L'aveu devient un outil saisissant à partir du moment où toute idée du pouvoir prend forme dans la paradoxale émergence du concept du privé. Seul celui qui est privé, c'est-à-dire intime, (c'est-à-dire celui qui n'est pas esclave, « libre », aussi bien que celui qui dès lors appartient à une communauté qui ferme les portes, qui intègre le privé comme fondement du droit (les lares, la famille, l'héritage)) peut alors avoir quelque chose à cacher ; et s'il possède quelque chose de caché il doit pouvoir l'avouer.

Fondamentalement ce qui est inavouable est soit de l'ordre du corps, c'est-à-dire ne pouvant être montré, soit de l'ordre de l'intime, c'est-à-dire ne pouvant être formulé.

Il n'y a pas trente-six solutions pour faire avouer quelque chose à quelqu'un : soit sous la contrainte (et il s'agit de la torture) soit de sa propre volonté (et il s'agit de la *fascination*).

Nous connaissons quatre grandes formes de pouvoir fondées sur l'aveu. D'abord le christianisme sous la forme extrêmement simple du péché et de la confession et sous la forme un peu plus complexe du Christ rédempteur. Le libéralisme ensuite qui comme forme du spectaculaire achevé énonce que l'espace (ultime) où exister est celui où l'on me verra (ce qui apparaît : *notre aristocratie* est celle qui est capable de tout avouer). Puis la psychanalyse qui cherche dans l'aveu la trace, l'héritage, la libido à s'avouer. Enfin la pornographie (il faudrait aussi y lire le communisme voir ici « Idée du communisme », in *Idée de la prose*, Giorgio Agamben, Bourgois, 1998. , comme l'aveu d'un bonheur immédiat et quotidien) qui exhibe l'inavouable comme commerce, comme torture, comme espace possible de la vertu.

Il faudrait relire la question de l'aveu comme l'instrument le plus puissant à étendre l'idée de la vertu et en même temps à stigmatiser la forme lyrique des regrets et de la mauvaise conscience.

On en fait des livres, des objets. L'aveu s'étale toujours un peu plus sans que jamais le bonheur n'y prenne place : notre singulière pudeur.

Ce qui est inavouable doit rester inavouable. Rien n'est plus obscène et plus écœurant que la formulation d'un aveu. C'est un acte brutal et sans merci.

Ce qui est inavouable est un secret.

GAG

Le gag est un geste comique. Ça devrait suffire à dire que tout gag est un événement du visible, donc qu'il n'est ni du langage, ni vraiment dans le langage.

Giorgio Agamben écrit *Moyens sans fin*, p. 71, Rivages, 1995 :
« La définition du mystique selon Wittgenstein (*Tractatus logico-philosophicus*, « 6.522 – Il y a assurément de l'inexplicable. Celui-ci se *montre*, il est l'élément mystique. », p. 106, Gallimard, 1961) – montrer ce qu'on ne peut dire – est à la lettre une définition du gag. Et tout grand texte philosophique est le gag qui exhibe le langage même, l'être-dans-le-langage même comme un gigantesque trou de mémoire, comme un incurable défaut de parole. »

On doit entendre le gag comme un mutisme, un non usage de la parole parce que le corps étouffe : ça s'étouffe au bout du patibulaire, ça suffoque comme ça suffoque de rire. Le verbe anglais *to gag* dit par onomatopée le bruit d'étranglement d'un corps bâillonné ou pendu.

Être *défait* du langage signifie qu'il y a une solution de continuité, c'est-à-dire des intervalles, des trous. Bien sûr

des trous dans la parole. Autrement dit qu'il s'agit d'une des rares expériences hors du langage, plus exactement l'expérience de la bordure du langage. Le gag n'est jamais du langage parce que c'est toujours un geste. Qu'est-ce que la bordure du langage ? un de ces gestes, autrement dit son silence ; son devenir visible, l'idée du langage (Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, « Idée du langage 1 », p. 102, Bourgois, 1998).

(Ou on le pense comme punition, ou bien comme jubilation.)

Si on évoque ce gigantesque trou de mémoire, c'est parce que le gag est toujours *inhabituel*. C'est-à-dire que, singulièrement, il n'habite pas : il habite aucun lieu. Il surgit, il disparaît comme geste mais n'habite pas le langage. Le moment du gag est alors un trou, un trou de mémoire du langage et de la parole : il est donc *inhabituel* et *im-mémorial*. Le gag est clair et évident, c'est pour cela qu'il est inoubliable. Ce trou de mémoire n'est donc pas autre chose qu'un détournement (se défaire de la parole) et un oubli de la langue : autrement dit, être un temps un hors-sujet.

La plus juste façon de traduire le verbe *to gag* serait de commettre l'erreur d'utiliser le verbe *bâiller*. C'est le même bruit, la même rupture. On utilisait, il y a bien longtemps le mot-son *bat* pour dire le son de rupture quand on enlève la trompette de ses lèvres.

LE MOT *CONQUÊTE* N'EXISTE PAS

Conquérir signifie attribuer à quelqu'un un rôle qui n'est pas le sien, un rôle qui ne lui va pas. Qu'est-ce qu'un rôle ? le dé-roule-ment – désiré, plaisant – des moments de sa vie, de ses usages.

Conquérir c'est en-rôler, c'est donc rompre cet usage au sens où c'est donner à quelqu'un une vocation, c'est-à-dire l'appeler, lui donner une vocation destinale et c'est lui donner à accomplir ce qui est alors dû à son nouveau rôle.

Ce qui est éthique, ce qui est une expérience de l'éthique est son contraire (son possible contraire, sa garantie).

Ce qui veut dire aussi que nous sommes toujours propriétaire de rien.

Ce qui est possible – en-visageable et désirable – c'est le séduire. Ça ne dit pas autre chose que mettre à l'écart (singulier) et séparer. C'est cette forme d'attention (et non d'appel) qui sépare dans le rôle, l'usage, la part de la singularité quelconque. L'aimable.

Il faut alors, ici, penser l'espace comme un séduire.

POSER NE SUFFIT PAS I

Le verbe *poser* a d'abord signifié s'arrêter (ainsi que les inscriptions sur les tombes) hésitant sur son étymologie, (sur son sens réel) avec le verbe *pausare* (se reposer). Le verbe *ponere* signifie : placer, planter, enterrer, bâtir. Il est souvent traduisible en français avec l'auxiliaire *se mettre à*. Ce sont des assistants.

C'est-à-dire des aides qui font en sorte que les choses (les objets, les personnes, les paysages, etc.) soient à leur place. Le langage, entre autre, est fait pour ça. Et pour que ça marche, ça exige que ça pose. Cette phrase pourrait être à la lettre la définition de la photographie ; sa définition historique et épistémologique au sens où sans le temps de pose l'*être* du sujet n'apparaît pas.

Pour qu'apparaisse le *spectre* photographique ou littéraire (la narration) il faut faire en sorte de poser chaque chose à sa place. La dernière des trois parties d'une tragédie grecque s'appelait la *catastase*, c'est-à-dire la mise en place définitive de l'ensemble des éléments

(faire, une fois encore, en sorte que tout soit à la bonne position) disposés pour la catastrophe. Mettre en place des choses *pour* la catastrophe est à la lettre la définition de la tragédie.

On suppose alors que la photographie n'est exposable qu'à la condition que l'on puisse mesurer la brutalité de ce qu'elle communique.

Sinon on détourne les yeux.

C'est pourquoi la photographie est l'instrument absolu de l'intime : son exposition est dès lors très difficile, parce qu'il faut réussir à faire supporter la pose.

Ce qui est alors, peut-être, saisissant – sidérant – c'est que la photographie ne s'expose pas : ce qui est problématique c'est que *dans* la photographie le sujet exhibe sa conscience d'être exposé.

Il faudrait entendre le mot *ex-position* comme la position séparée de quelque chose vis-à-vis d'un sujet. Dans la photographie il y a toujours le double doute que c'est inavouable et en même temps, paradoxalement, impudique : c'est-à-dire *déjà* ex-posé dedans : et c'est ça qui est écœurant.

Ce qui est donc *ex-posé* est ce qui est là devant soi. Ce qui est alors *pré-posé* est ce qui est repéré dans le langage. La préposition stabilise non pas l'objet (c'est le rôle de la prédication, autrement dit de la parole) mais l'état de

l'objet, c'est-à-dire sa position : la préposition formule un état de chose (la grammaire).

Que signifie alors réellement ex-poser. Et c'est ici que ça devient glissant (*lubrique* pour certains) : ce qui s'expose (en soi et s'il s'agit d'une exposition et non d'un étalage de foire) c'est le corps (textuel, photographique, sculptural, etc.). Si le sujet (soi) aperçoit un objet il le positionne dans la langue, puis les pré-positions l'assistent dans le langage (ça formule) : son exposition ne serait alors pas autre chose que son être-dans-le-langage, autrement dit exposé dans le corps du sujet. Un va-et-vient. Ce qui voudrait dire aussi que tout est exposable sans forcément s'ex-poser.

Exposer formule donc que quelque chose *a lieu* et non que quelque chose *est*. Ce que quelque chose est c'est la langue qui s'en charge. L'usage de la langue est d'attribuer un certain nombre de positions à ces *choses*. Au mieux elle les dis-pose, c'est-à-dire on double, on recommence. Et on le sait c'est la deuxième fois qui compte...

Exposer quelque chose signifie que ce quelque chose (*tode ti*) a lieu quelque part pour quelqu'un.

On expose bien sûr ce qu'on veut, où l'on veut. L'avoir lieu de ce que l'on veut où l'on veut est un désir. L'avoir eu lieu (l'exposé) est à la lettre ce qu'on nomme le plaisir dans cette mesure, dans cette limite,

dans cette tension où il est l'éteignoir du désir. C'est en ce sens seulement qu'on peut dire qu'une exposition vraiment réussie est un *re-pos*.

Mais tout ça dépend de toi : *in te positum est*.

POSER NE SUFFIT PAS II

On peut soutenir aussi cette ambiguïté : la *pose* de ce qui *est*, c'est-à-dire *faire voir* (la figure singulière, non spécifique, ainsi) s'oppose à la pose de ce qui *est revenant* (la figure *aimée*). Le contemporain tiendrait dans ce paradoxe : comment dire la figure aimée (le fantôme, ce qui habite, ce qui est avec soi) « sans effets personnels » selon les mots de l'écrivain Yannick Liron. C'est-à-dire ne plus affecter à la littérature, l'image de l'être aimé mais l'aimable.

L'enjeu est donc le déplacement de la figure (l'*eidōs*, l'espèce, la *pose*), l'exposer autrement. De quelle manière ?

D'abord en déplaçant l'exercice de la littérature vers la littéralité ^{Emmanuel Hocquard, *ma haie*, pp. 257-272, P.O.L., 2001.}, c'est-à-dire tout ce qui est au plus prêt et tout ce qui « relève, à la lettre, du langage ».

En déplaçant l'exercice de la littérature (c'est-à-dire la fiction) vers l'écho (le retentissement, la glue, la traduction), c'est-à-dire vers la mesure de l'écart entre le premier et la copie, entre le premier et le deuxième,

entre l'un et l'autre. « Interroger la nymphe ; rendre la parole à Écho. Ce faisant, l'échotier ne fait pas autre chose que combiner l'héritage de Reznikoff et l'enseignement d'Aristote. Sur cela j'ai souvent écrit : la "catharsis" par imitation, l'auto-nettoyage du langage » in « Notes sur la nymphe Écho », *ibid.* p. 61. Ce déplacement est alors une soustraction au sens où il n'érige pas la littérature comme réussite (elle doit rester sans *effets*)^{les livres il faut « en faire des moins. », *ibid.* p. 261.} On se souvient encore du « Prière d'insérer » dans *Glas* de Jacques Dérída, Galilée, 1974 : « Une première lecture peut faire comme si deux textes dressés, l'un contre l'autre ou l'un sans l'autre, entre eux ne communiquaient pas. ». Ce déplacement est aussi ce qu'on peut nommer une grammaire d'enchaînement, combinatoire^{on rappelle ici la construction entre « poème », « récit » et « notes » de *L'Invention du verre* de Emmanuel Hocquard, P.O.L., 2003}.

En déplaçant, cette fois, l'exercice de la littérature et de l'image (il s'agit toujours de fiction) vers la question du prétexte (l'occasion)^{on peut penser à l'œuvre *Essere fiume* de Giuseppe Penone 1985 ou à *L'annonciation* de Yannick Liron, P.O.L., 2004.} La langue grecque possède le mot *parakalumma* qui dit à la fois le rideau, l'objet caché, le prétexte. Le prétexte à dire et le voile qui garantie le *dire* (la *rem*), qui garantie, peut-être, le dire sans « effets personnels » (la *serrure*).

On peut encore déplacer l'exercice de la langue (la littérature, l'image) vers l'appauvrissement^{« Nous ne serons}

bientôt riches, quand nous le serons, que de signes et de codes dont la valeur se périmerait en raison du caractère vite impraticable des dispositifs qui les traduisent sensiblement. », Pierre-Damien Huyghe, *Faire place*, p. 20, éditions MIX., 2006. C'est pour cela que nous ne sommes pas, à proprement parler, propriétaires « Considérons-nous plutôt comme des locataires », *ibid.* p. 22. , à commencer de notre langue (de nos langues).

Enfin en déplaçant l'exercice de ces usages (la littérature, l'image) vers la parodie. Le déplacement *hors* de l'action, la parabase, l'adresse, le suspens. En somme *marcher*, franchir, (profaner), histoire d'arpenter notre lieu commun.

Ce lieu commun porte parfois le nom d'*exposition*.

PARODIER

On peut considérer que les temps modernes sont fondamentalement anti-tragiques ; et puisque la pensée chrétienne nous place définitivement dans le régime de la faute (de notre faute) et de son expiation et puisque dès lors nous sommes coupables et punis, alors il ne reste plus qu'à en *rire*. Sans doute ce n'est pas facile. C'est la thèse qu'énonçait Giorgio Agamben dans *La fin du poème*. Tout est comique, spectaculairement comique. Notre destinée bienheureuse nous devance et en attendant qu'on vienne nous dire que nous pouvons quitter notre coin où nous sommes punis, nous nous y ennuyons : alors autant qu'on puisse néanmoins y prendre du plaisir. Notre faute n'est plus subjective, au pire c'est de la négligence (*hamartia*), au mieux c'est pour rire (*ludus*).

Nous avons cependant conservé, entretenu certaines formes du tragique : le littéraire, le théâtre. Tous les lieux où *ma* plainte impute la faute à ce qui est l'en-dehors, l'extérieur, le sans-nom, l'avant, l'antériorité...

Jean Racine s'y est plu. Nous aussi d'ailleurs. Mais nous devons considérer que ce que nous éprouvons du tragique n'est que du plaisir, l'extrême plaisir de ce que nous ne *savons* pas. Ici c'est le songe d'Athalie : on résume : dans un rêve elle voit apparaître un enfant qui la tue et qui récupère de ce fait le pouvoir qu'elle avait usurpé. Terrorisée, Athalie se réfugie d'abord dans le temple de Baal (le sien) puis dans le temple des Juifs (l'autre, celui de l'enfant) : à quels saints se vouer, à quels dieux faire des offrandes, en qui croire ? d'où vient la faute ? qui peut-on accuser ?

Alors on les fabrique, les idoles, les figures, les objets de dévotion : c'est simple, il suffit de faire en sorte que ce soit stupéfiant et grave. C'est assez facile puisqu'on dispose de tant de formes : ostensor, reliquaire, déploration, orant, statue, pontife, icône, etc.

La croyance est en cela une inorientation et un engluement. Mais si on s'approche suffisamment des figures, on doit s'apercevoir que tout est dérisoire, bricolé, amalgamé, parodique.

C'est se déshabiter des croyances, c'est donc à la lettre considérer que nous ne sommes propriétaires de rien, d'aucune image, d'aucun lieu, d'aucun habitat, d'aucune hérédité, d'aucune vocation. Considérons-nous alors comme des locataires. Et peut-être que ce lieu n'est autre que celui de la parodie (l'achèvement de

la faute) : le lieu d'à-côté, où il est un peu plus aisé de regarder les choses avec le sourire (la parodie sérieuse), avec un fou-rire (le burlesque).

Après l'exposition Comédie 8 (remarques sur l'acier) du collectif MEX.

DISCURSIVITÉ & VIRTUALITÉ

Il peut sembler paradoxal de lier l'idée de discursivité et celle de virtualité que tout semble opposer. On peut définir que ce qui est propre au discours (au discours littéraire, à la littérisation) est qu'il est « l'acte de désignation de l'idée de son référent »^{Georges Molinié, *Hermès mutilé*, p. 183, Champion, 2005}, alors que ce qui est propre au virtuel est qu'« il ne préexiste pas à son expression »^{Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels*, p. 119, puf, 2006}. Ce qui signifie que, si le discours produit les grammaires qui lui sont nécessaires, les choses, les événements *du* virtuel non seulement ne les contiennent pas (ne les définissent pas) mais elles les actualisent chaque fois.

Il y a alors ici la possibilité de penser que ce qui est propre à la virtualité est instable. Autrement dit *en puissance*, autrement dit selon le mouvement émission-absorption-réémission.

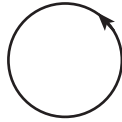
On donne communément à virtuel l'antonyme *actuel*. Il faudrait au contraire tenter l'inversion et penser que seul ce qui est *actuel* (l'*actant*) peut produire

(*actualiser*) un discours. Il y a tout intérêt à faire cet effort conceptuel au risque de laisser au terme *virtuel* le sens de ce qui n'existe pas dans le réel. On admettra dans cette proposition paradoxale et difficile, que ce qui définit le virtuel est donc ce qui est *vécu*, le phénoménique (les conditions sémiotiques de son actualisation) c'est-à-dire que ce qui *advient* ne soit pas forcément préexistant. Ce qui ne préexiste pas encore veut dire ce qui apparaît sous une forme nouvelle, pas encore vue, veut dire ce qui est vécu comme artistisation et non comme histoire de l'art.

Le sens le plus profond de la virtualité n'est bien sûr pas que quelque chose advienne mais bien que ça tienne. Autrement dit s'étonner de l'effet de l'artistisation et de son maintien ^{Georges Molinié, *ibid*, p. 185}.

Il y a là deux réponses. La première est celle de la motivation (le désir). Un des motifs de ce désir c'est l'incapacité (le non-pouvoir et le non-vouloir) à les porter au langage (aux langages) (l'inavouable). C'est ici encore une des possibilités de relire l'idée de pauvreté, c'est-à-dire être pauvre en expression communicable Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, in *Œuvre II*, p. 365, Gallimard, ²⁰⁰⁰. L'autre motif de ce désir c'est la revenance, l'éblouissance du souvenir (mémoire) sous la dictée ^{Giorgio Agamben, *Idee de la prose*, p. 34, Bourgois, 1998} (le poématisé, *das Gedichtete, il dettato, dictum*) du langage artistisé.

La seconde réponse est celle de la répétition, la mécanique de l'arrêt et du recommencement, encore, encore et encore. Autrement dit tout ce qui apparaît-disparaît-réapparaît, tout ce qui vient-repart-revient : on retourne ici à ce qui constituait une des définitions du mouvement virtuel, c'est-à-dire, fondamentalement, quelque chose de *périodique* (l'époque),



qu'on symbolise ici avec un mouvement circulaire. Ce mouvement est une suspension ^{Roland Barthes, *Le neutre* (cours au Collège de France 1978), p. 151, Seuil, 2000 ; il y cite d'ailleurs la formule de Sextus Empiricus « la suspension est l'état de la pensée où ne nions ni n'affirmons rien »} qui doit pouvoir s'entendre comme l'instant maintenu (c'est-à-dire ni projeté comme advenir – spéculation – ni projeté comme passé – histoire) qui permettrait l'usage singulier des langages (occuper une espace : *épéchein*) dans le maintien de l'état de la sensibilité (*pathos*) comme visée éthique (le *bonheur*).

Ici encore on revient à la question de la pauvreté (je ne possède pas) et de n'être, par la force des choses, pas propriétaire. La satisfaction dépossédante (ici nous touchons au plaisir).

On peut donc définir le virtuel (la virtualité) ainsi : *ce qui peut arriver, il peut n'arriver rien, rien peut arriver.*

Et ce qui se produit, le vécu, l'effet de vécu (du langage artistisé) est double : un effet somatique (une rencontre - événement), un effet de langage (affect et lieu / intérêt et sens). Ce vécu est donc bien un espace matériel, comme mesure, territoire et limite (au pluriel). Et c'est alors ici qu'émerge le sens le plus efficace et le plus profond de la grammaire : comme *traits* (cartes - référent), comme *règles* (communauté), comme *résidus* (traces du sensible), comme *blocs* (mesures des espaces).

IDÉE DE L'ÉPOQUE & DE LA CONTINGENCE

I. Commençons par un éclat lapidaire relevé au début du xx^e siècle par Benedetto Croce, vico Pensiero à Naples *Storie e leggende napoletane*, p. 331, Gli Adelphi, 1990.

POVERO PENSIERO ME FV ARRVBATO PE NO LE FARE LE SPESE ME LA TORNATO
--

Cette inscription du xvi^e siècle, dont le sens nous échappe, se lit encore selon d'étonnantes possibilités : on nous vole la *pensée* mais pour notre espoir on nous la rend. Étrange avertissement mais qui ne dit pas alors ce qui se passe quand on en est privé...

II. Continuons. On a dit que l'intérêt est le nœud de tout acte, c'est-à-dire ce qui motive toute volonté de faire et de recevoir (puissance de), toute volonté de mémoire (puissance du re-venir, du possible) et toute



volonté de restitution (*pathos* et empiries d'art).

La restitution (*restitutio*) est la forme même de tout ce qui est ni volonté ni mémoire mais la possibilité que quelque chose tienne (s'érige, se maintienne, tombe). Ce que nous cherchons à restituer est soit l'événement du sexuel soit un événement d'artistisation (ou son déplacement, c'est-à-dire le simulacre et le contexte de réception).

On a dit que l'intérêt était toujours double : d'abord comme sexuel (montée à érotisation) ensuite comme répétition (la re-montée à érotisation, ça recommence). C'est un modèle comme schéma constitutif de l'ensemble des procédures d'actualisation (actant - récepteur) : ce modèle doit pouvoir se comprendre à la lettre (le sexuel), comme manière (le désir), comme simulacre (l'artistisation). Sinon c'est du désintéret.

En somme tout doit toujours pouvoir s'entendre selon la formule « j'ai faim » qui dit très exactement ce désir comme maintien et comme appétit. Plus précisément comme moteur, c'est-à-dire volonté (*boulésis*) et appétit (*oréxis*) Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, p. 99, Circé, 2003 ; Aristote, *De anima*, III, 433a. La volonté s'entend comme appétit, désir et volition. Si on regarde ces extraordinaires et étonnants *Mangiatori di ricotta* de Vincenzo Campi 1585, Musée des Beaux-Arts de Lyon on y retrouve la concentration de cette triple tension ; l'appétit (*oréxis*)

ou la faim qui fait qu'on se jette à pleine louchée sur ce caillé doux et onctueux ; le désir (*épathumia*) qui consiste à en prendre trop, à avoir la bouche pleine et à érotiser la scène ; enfin le désir affecté (*thymique* ^{Georges Molinié *Hermès mutilé*, p. 109, Champion, 2005}) comme passion et comme orgasme. L'intérêt de cette toile est que la résolution de ces trois tensions trouve ici une solution parodique ; l'enchaînement de ces trois tensions est certes le moteur de tout agir mais est aussi le nécessaire maintien d'un état contre l'arrêt, contre la fin au sens de surpasser (*katargein*) dans une tension dialectique (conserver - dépasser) la fin dans le désir. Ici c'est la ricotta qui un instant (mais c'est cet instant qui est maintenu) annonce cette fin (figure de la tête de mort) avant de se transformer parce qu'elle sera entièrement mangée.

Tout acte est donc maintenu dans ce schéma du désir (de l'intérêt). Se pose alors ici la problématique figure de la création et de Bartleby ^{Herman Melville, *Bartleby the scrivener*, Gallimard, 2003} : vouloir ou préférer ne pas (*I would prefer not to*) comme possibilité de la « puissance de ne pas ». Giorgio Agamben dit ^{*Bartleby o della contingenza*, p. 48, Quodlibet, 1993 et p. 16, Circé, 1995} : « Cette "puissance de ne pas" est le point cardinal de la doctrine aristotélicienne qui fait de chaque puissance en soi une impuissance (*tou autou cai cata to auto pasa dynamis adynamia*

– *Met.* 1046a, 32). » Ou encore, réfléchissant à la pensée comme puissance (acte et matière) *ibid.*, p. 47 et p. 15 : « La difficulté qu’Aristote cherche à soulever avec l’image de la tablette (*grammatéion, rasura tabule*) est, en fait, celle de la pure puissance de la pensée et de son possible passage à l’acte. Parce que si la pensée avait déjà en soi une quelconque forme déterminée, elle serait déjà quelque chose (comme est quelque chose la tablette pour écrire) et se manifesterait nécessairement dans l’objet intelligible et ferait ainsi obstacle à son intellection. »

Toute puissance est alors une impuissance et c’est seulement sous cette formule qu’il est possible d’entendre le concept du poématisé (*poématikos*) : rendre possible ce qui n’a pas été fait : le *potentiel* (*virtualis*). On peut considérer le poétique ou l’artistisation comme une puissance (la tradition), *poiêô* (ce qui est fait), mais on peut aussi le considérer comme la puissance de ce qui n’est pas fait ou pas tout à fait réalisé (le possible, le virtuel), autrement dit l’*époque*. Ce qui est poème (dictée - *Gedichtete*) est alors à entendre comme impuissance, comme suspens et ce qui est alors suspendu c’est le passage à l’acte réalisé : le fait isolé. Le poématisé ou l’artistisé présente deux possibles maintiens dans cette impuissance : soit comme *époque* (l’actuel – ce qui se maintient en suspens) soit comme *restitution* (effective ? fantasmée ?) de la puissance vers le passé (le littéraire, le

souvenir, le *pathos*). Giorgio Agamben dit encore *ibid.*, p. 79 et p. 74 : « Le retour de la puissance vers le passé peut, en fait, advenir de deux façons. La première est celle que Nietzsche donne à l'éternel retour. Car c'est la répugnance même, le "contre-vouloir" (*Widerwille*) de la volonté vers le passé et son "c'est ainsi" qui est pour lui l'origine de l'esprit de vengeance, le pire châtement échu aux hommes : "*C'est ainsi* : la stridence des dents de la volonté et sa plus solitaire affliction. Impuissante contre ce qui fut fait, la volonté est une spectatrice malveillante du passé. Elle ne peut vouloir le passé... que le temps ne puisse revenir en arrière est sa colère ; *ce qui a été* : ainsi la pierre que la volonté ne peut renverser." »

Le suspendu signifie donc ce qui échappe au réalisé, et c'est en cela et à la lettre une nouvelle définition du virtuel. Bartleby maintient l'époque dans cet instant qui ne chavire pas, qui ne bascule pas, qui ne se tourne pas vers le passé (*Je préférerais ne pas*). Rien ne tombe : il n'y a dès lors pas chute, pas d'abîme, pas de néant, il y a le maintien comme pure possibilité, comme potentialité et comme actualisation. Mais plus précisément, ce possible maintien ne doit plus être considéré comme une puissance (pro-duit), ni comme une actualisation mais plutôt comme la possibilité de se considérer *comme tel*, c'est-à-dire par le concept aristotélicien de l'entéléchie qui signifie, *stricto sensu*, entrer et persister dans sa présence

III. Maintenir à tout prix la possibilité d'être et en même temps de ne pas être, est à la lettre une définition de la contingence : ce qui se maintient comme possible à chaque instant comme époque (comme maintenant).

Si nous ne prenons pas comme modèle cette structure nous adoptons celui de notre modernité (chrétienne) : qui entend l'inaccompli comme félicité et l'accompli comme douleur.

On revient encore à l'inaccompli et à l'accompli comme fondement de notre vision de l'histoire. On peut alors lire cette formule de cinq manières différentes (et conjointes) : 1. Comme fondement de la théologie entre les notions d'abîme et de rédemption. 2. Comme notre modèle historique d'abord selon les mécaniques d'enchaînement (chronologie), ensuite comme principe de l'attente (théologie), comme modèle du renoncement (Bartleby) et comme modèle et idée de la ruine et du ravalement :

des énoncés de proximité

un échafaudage

en cour de montage

la rime est en age dite

« à jour passant » Yannick Liron, *L'annonciation*, P.O.L., 2005 : manière de dire qu'à force de rafistolage on utilise des objets usés. . 3.

Comme modèle d'artistisation, c'est-à-dire qui maintient dans l'inaccompli (le simulacre de la sexualisation et les

structures parodiques). 4. Comme fonctionnement du souvenir c'est-à-dire comme possible : « Le souvenir rend possible le passé, rendant inaccompli l'advenu et accompli ce qui n'a pas été. Le souvenir n'est ni l'advenu ni l'inadvenu mais sa possible puissance, son possible re-devenir. C'est en ce sens que Bartleby remet en question le passé, le rappelle : pas simplement pour rédimier ce qui a été, mais pour le faire être de nouveau autant que pour le rendre à la puissance, à l'indifférente vérité de la tautologie. *Le je préférerais ne pas* est la *restitutio in integrum* de la possibilité, qui la maintient en équilibre entre l'advenir et le non advenir, entre le pouvoir être et le pouvoir non être. Il est le souvenir de ce qui n'a pas été. » Giorgio Agamben, *Bartleby o della contingenza*, p. 79, Quodlibet 1993 et p. 73, Circé, 1995. Considérer l'en-puissance du souvenir qui oscille entre le re-devenu possible et la douleur. À cela il faut encore ajouter le fonctionnement du souvenir comme littérature (discours et *pathos*). 5. Enfin comme sens profond du désir (empirie).

Naples 6 mai 2006

PAN !

« Redeuntem colle Lycæo
Pan videt hanc pinuque caput præcinctus acuta. »
Ovide, *Métamorphoses*, 1, 699.

Il existe à côté des héros, ce qu'on appelle des anti-héros qu'il faudrait entendre comme la formulation emblématique de la dé-singularisation et de la suspension (et non comme schéma négatif et inversé, celui du personnage mauvais ou banal : si le mot héros a été assimilé au *vir* latin, il signifie donc cet homme distingué qui s'approprie une singularité exemplaire ; dans ce cas, l'anti-héros s'y opposerait comme figure quelconque qui s'approprie une singularité quelconque paradigmatique). Il faut entendre encore cette forme collective absolue, comme forme vide ou creuse et comme forme de l'effroi ou de la panique (autour des formes de la délicatesse, de l'obscène, du neutre, de l'arrogance et du suspendu ^{de l'épéchein, on renvoie ici à une lecture de Roland Barthes, *Le neutre*, p. 271, Seuil, 2002}).

Face à la constellation du héros, celle troublante (et rare) de l'anti-héros qui n'est jamais dans un agir

instrumentalisé mais est la figure effrayante, non d'un pouvoir magique, extraordinaire ou enchanté mais de la puissance intégrale, non séparée et non finalisée.

Il existe trois figures étonnantes, charmantes et effrayantes à la fois, qui jalonnent la représentation de l'anti-héros; dans trois époques, gréco-latine, classique et la modernité littéraire; sous trois formes différentes, la mythologie, le spectaculaire (théâtre) et le narratif (roman); dans trois cultures distinctes, l'antiquité méditerranéenne (*pax romana*), l'absolutisme français et le libéralisme américain. Ces trois figures sont Pan, Dom Juan et Bartleby ^{bien sûr il s'agit du dieu grec (arcadien)} Pan, du Dom Juan de Tirso de Molina (*El Burlador di Sevilla y convidado di piedra*) mais surtout celui de Molière (*Dom Juan ou le festin de pierre*, 1665) et du personnage du roman *Bartleby the scrivener* (1856) de Herman Melville.

Trois étranges figures qui semblent ne rien avoir en commun et qui cependant présentent une étonnante filiation. Le dieu Pan (dont la laideur les fit tous rire, *Hymnes homériques*, 18) qui traîne une hybridation insolente et hideuse (*aigokérôs*) est mû par un désir sexuel immense et entier. Toutes et tous refusent ses avances : celui qui désire tant et tout est indésirable. Pan maintient donc entier ce désir qui jamais n'accède au plaisir (ou désir résolu) : il est l'être désirant, affolé, érectile et affolant qui maintient en soi l'entièreté de

la puissance du désir, sa permanence (*épéchein*), son inassouvi. Le personnage Dom Juan est un séducteur qui jamais n'arrête son désir : il le maintient. Le corps de Dom Juan est affolant, séduisant. Il incarne le séduire, il n'incarne que le séduire, il est « la totalité raisonnablement exprimable en peu d'espace de ce qui est absolument désirable et absolument interdit »^{Georges Molinié, *Hermès mutilé*, p. 203, Champion, 2005}. Quant à Bartleby il est ce personnage « immobile » « *motionless* », *Bartleby the scrivener*, p. 35, Gallimard, 2003 (trad. Pierre Leyris) qui ne cessera de répéter la formule « je préférerais pas » (*I would prefer not to*) qui le place dans ce maintien impossible de l'expérience de la puissance absolue, celle qui ne cesse, celle qui ne se réalise pas, celle qui s'érige. Ainsi chacune de ces trois figures, étrangement et différemment, formule le chiffre fatal de l'inassouvi (la permanence).

Examinons. La plus profonde différence entre ces trois figures tient à leur nature propre : Pan n'est pas désirable (peut-être même repoussant), Dom Juan l'est absolument et Bartleby ne se fait pas désirer. Au-delà de cette différence ils ne présentent que des structures identiques. Si Pan donc n'est pas séduisant il ravit et saisit ainsi la nymphe Syrinx, Ovide, *Métamorphoses*, 1, 668 alors que Dom Juan (Acte II, s. 2) ravit parce qu'il est pur séduire ; quant à Bartleby il opère une étrange et saisissante fascination « Mais il y avait quelque chose en Bartleby qui me désarmait étrangement,

bien plus, qui me touchait et me déconcertait d'une façon extraordinaire » (p. 45). Ce qui permet, ici, de considérer que chacune de ces trois figures ne cesse de désirer, avec cette forme particulière pour Bartleby, il « récusé seulement du non-préféréré » Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 92, Minuit, 1993. On peut alors préciser : dans un premier temps il s'agit bien sûr pour Pan et Dom Juan du désir sexuel, de cette faim sexuelle alors que pour Bartleby il s'agit de cette faim de la copie (reproduction) « On eût dit d'un homme longtemps affamé de copie et se gorgeant de mes documents. » (p. 37). Cette première exposition de leurs désirs les projette dans une arrogance et une brutalité qui les lient à une animalité et à une sorte d'inhumanité : l'hybridation et la démesure de Pan tel que le désigne son épithète *aigokérôs*, sa solitude *Souidas* π, 147, la brutalité de Dom Juan « qui passe cette vie en véritable bête brute, un pourceau d'Épicure » (Acte 1, s. 1) et l'extrême solitude de Bartleby « le plus abandonné des humains » (p. 79). Et c'est à la lettre l'expression de cette violence et de cette presque monstruosité (au sens propre ce qu'on montre et qu'on dénonce) qui crée, chez les autres cette peur *panique*. La panique désigne très clairement cette terreur devant les emportements du dieu Pan *Souidas*, « *panikoi deimati* », π, 201 ; elle prend alors toutes les formes du désarroi, de la stupeur, de l'épouvante, etc. rencontrées devant l'indémontable comportement de Dom Juan ou de Bartleby. Cette peur panique tient aussi

dans l'exposition arrogante et obscène de l'interdit et de l'inacceptable. Ils sont à eux trois l'exposition de tout ce qui est absolument inacceptable : Pan dans l'obscénité de son corps, de son désir, de son érectilité, Dom Juan par tout l'interdit qu'il représente et Bartleby par ses refus, sa non-préférence, sa formule de la décréation. Autrement dit dans ce double comportement qui d'une part fait qu'ils ne cèdent jamais, ne renoncent jamais ^{Pan} rendant permanent son désir dans le souffle de la syrinx (*Métamorphoses* 1, 710), Dom Juan refusant de se repentir (Acte V, s. 4) et Bartleby dans son renoncement (p. 85) et d'autre part parce qu'ils absorbent ainsi toutes croyances en libérant la mesure de l'agir ^{c'est} Pan qui revêt l'épithète *lutérios* (Pausanias, *Description de la Grèce*, 2.32.5), le libérateur, celui qui affranchit, c'est le dénie de toutes croyances chez Dom Juan (Acte III, s. 1) et c'est la formule de la création bartlebienne qui redonne à la puissance de (volonté), la puissance de ne pas .

On peut creuser encore. Pan sous ses divers avatars (Faunes, Satyres, Priape, etc.) finira en statue de jardin, en épouvantail, en statue de plâtre grotesque ^{Pan copulant avec une chèvre}, statue, Musée archéologique de Naples . Dom Juan est à la lettre une effigie au sens de l'expression « battre en effigie », c'est-à-dire une forme faite pour être battue symboliquement et Bartleby lui aussi est pris pour une statue « Mais en l'occurrence j'aurais plutôt songé à mettre à la porte mon pâle buste de Cicéron en plâtre de Paris » (p. 41) . Ce qui signifie littéralement que Pan, Dom Juan et Bartleby sont

des figures, des *mannequins* : « un mannequin, c'est un corps sans rien dedans, et surtout, c'est un corps sans âme. C'est un corps qui a un mode très spécial d'existence : il est et il n'est pas. C'est très exactement, très matériellement un simulacre » ^{Georges Molinié, *Hermès mutilé*, p. 204, Champion, 2005}. Dans la nouvelle de Melville l'avoué dit que Bartleby le « désarmait ou, pour mieux dire, m'émasculait » (pp. 64-65) : pour cela il utilise le mot « *unmanned* » (émasculé, in-habité, découragé, non-occupé) qui a la même étymologie que mannequin (néerl. *mannekijn* : petit homme) *man*, l'homme, le *vir*, c'est-à-dire la forme qui s'est vidée qui est devenue à ce point *not particular* (pp. 120-121), non singulière mais quelconque au sens d'habitable de nouveau par n'importe qui (c'est-à-dire *tout* le monde), n'importe quand. Ils sont donc bien, à la lettre, ces formes saisissantes de la singularité quelconque et ainsi une des plus puissantes formules de l'éthique (avoir lieu). C'est aussi pour cela qu'il est possible ici de distinguer au cœur de ces structures, trois modèles différents : comme formule du quelconque, du simulacre, Pan est donc une figure comique ^(hybride, enjoué, brutal, *lutérios*, celui qui fait rire) alors que Dom Juan dépasse les enjeux de la comédie pour devenir une figure tragique : « hors du séduire, que reste-t-il à Dom Juan ? anthropologiquement, rien » ^{Georges Molinié, *Hermès mutilé*, p. 204}. Dom Juan est donc cette figure tragique

parce qu'il est « émouvant, inacceptable – proche » *ibid.* Quant à Bartleby nous dépassons ici et la formule de la comédie et celle de la tragédie : Bartleby est fondamentalement parodique. Il est la figure de ce qui déjoue et fait déchanter les anciennes formules (écriture, volonté, puissance, création) au cœur d'un espace littéraire où il vivote comme une silhouette, comme une ombre falote, comme un fantôme livide, pitoyable et abandonné (p. 35).

Nous sommes donc en présence de trois figures, de trois formes devenues à ce point quelconques qu'elles représentent chacune le maintien des trois intolérables, impossibles et scandaleuses volontés : le désir sexuel, le séduire et la puissance. Car chacune d'elle ne pouvant être maintenue, et trouvant leur achèvement dans la jouissance, l'objet unique, l'assouvi, elles se forment au cœur de la constellation littéraire et des empiries d'art sous la forme de Pan qui maintient, parce qu'il ne peut faire autrement, un inépuisable désir sexuel, sous la forme de Dom Juan qui maintient, parce qu'il le désire, un inépuisable séduire de tout ce qui est vivant, sous la forme de Bartleby qui maintient, parce qu'il formule du non-préféré, l'inépuisable puissance de et puissance de ne pas. Il serait possible encore de voir, d'appréhender ces trois personnages comme trois figures essentiellement masturbatoires, en ce sens

qu'elles n'épuisent pas l'objet du désir mais le conserve intact et inépuisable.

Enfin, dernière ressemblance, leur mort. Des morts spectaculaires et annoncées. Aussi bien celle étrange ^{peu} importe la véracité ou la pertinence du fait, ce qui est important c'est qu'on le fasse mourir de Pan « alors l'interlocuteur invisible, donnant de l'intensité à sa voix, dit : "Quand tu seras à la hauteur de Palodès annonce que le grand Pan est mort." » Plutarque, *Oracles*, xvii. Plus surprenant encore l'étrange double mort de Dom Juan et de Bartleby : chacun descend dans une tombe, celle du commandeur (Acte III, s. 7) et celle de la prison centrale de New-York, *the Tombs* (p. 123) pour être ensuite aspiré dans les flammes pour Dom Juan (Acte v s. 6), dans le sommeil (mourir de faim !) pour Bartleby (p. 135).

L'IMAGE EST UN ACCIDENT

On doit essayer d'opposer la pensée du langage verbal, construit sur une communication nécessaire, à celle du langage des images, construit sur une communication accidentelle.

Que signifie une communication accidentelle ? Une communication dont la substance du contenu dépend accidentellement d'un contexte et d'une économie en fonction d'un événement. On entendra la question du contexte dans l'opposition des deux notions d'apparition et de vision (autrement dit de présentation et de re-présentation) c'est-à-dire les deux notions étymologiques du *phanein* (la manifestation) et de l'*ectoplasme* (le fantôme). On entendra la question de l'économie comme la gestion (incidence) entre le sujet et le re-*présenté* on renvoie à une lecture historique de la notion d'image arpentée par Marie-Josée Mondzain in *Image icône économie*, Le Seuil, 2000.

Une image est donc fondamentalement un système économique qui produit une relation (non nécessaire)

entre le contenu de l'image et le regard (*l'hermèneia*, l'interprétation). Pour produire cette relation, doivent s'établir des enjeux (communautaires, culturels, doxiques) qui transforment et modifient ce contenu selon cinq modalités. Par spéculation sur l'effet et ses calculs. Par construction et maintien du paradoxal passage de l'imitation à la re-présentation (c'est-à-dire de la *mimésis* à l'*idéin*) autrement dit de la ressemblance à la vision, de l'imitation à la croyance. Et c'est ici que se situe, *stricto sensu* la notion de l'accident comme quelque chose qui arrive et qui produit un événement. Par capitalisation au sens de l'accumulation des valeurs de symbole. Et c'est ici que se situe la notion la plus pertinente d'économie (l'occupé). Par l'installation d'une relation d'assujettissement (habitude, stimuli, effets, fascination). Enfin comme relation dynamique entre l'invisible et le visible (retour à la spéculation).

Une image est donc un accident en ce sens que chaque événement modifie toujours le sujet (*sub-jectans*) et l'objet (*ob-jectus*) soit présent soit représenté. Une image est un accident en ce sens aussi qu'il s'y produit une modification. On resserre encore pour parvenir à la notion de chute (*accido, pipto*) au sens du verbe tomber : modifier ses statuts et produire des avatars, autrement dit de nouveaux langages.

PARODIE SÉRIEUSE

La parodie sérieuse est un des concepts les plus saisissants et un des plus complexes. Si nous admettons en première hypothèse que tout est langagier (que tout est linguistique, matériellement linguistique) et si nous admettons en seconde hypothèse que le parodique est ce qui déjoue et détourne le langage même dans la parole (la signification dans un usage singulier) nous obtenons deux résultats : 1. le parodique est le point le plus achevé de la capacité que les langages ont d'être leurs propres modèles génératifs (impermanence des usages), 2. et donc logiquement que tout, absolument tout est parodiable (puisque tout est langagier). C'est ici que ça devient difficile. Il faut faire la distinction entre ce tout parodiable par principe et ce qui *ne peut l'être* uniquement par le refus éthique (usages) que ce soit dit, exprimé ou formulé (ce qui ne remet pas en cause que ça puisse être réalisé, pro-duit). Qu'est-ce qui résiste ? notre vieille pudeur dès lors qu'il s'agit de maintenir un secret (l'inavouable), dès lors qu'il s'agit de maintenir

un informulable (c'est indicible, c'est immontrable) qui ne peut se considérer que comme une valeur éthique et doxique à garantir cet informulable et dès lors qu'il s'agit de maintenir une croyance. Cependant si nous considérons encore que tout est langagier tout peut donc trouver une formule (une dicibilité ou une monstration). Tout est langagier signifie que tout ce qui est vécu, toute empirie, tout événement est formulable (appréhendable par les régimes linguistiques) et est donc parodiable. Ce qui est indicible, immontrable, informulable est ce que nous refusons de monter à régime linguistique pour lui garantir son caractère inavouable, insensé, imparodiable, sacré, improfanable. Mais techniquement nous pouvons. Cette possibilité complexe, insoutenable pour certains, scandaleuse pour d'autres, inadmissible encore est néanmoins présente; elle garantie la dynamique des langages comme usage, création et contre-création (l'usage c'est considérer que les langages (la grammaire) sont une fonction incessamment réappropriée (non-historique), la création signifie les empiries d'art et la contre-création la réalité matérielle). Que signifie alors tenter cette insoutenable formulation, cet inadmissible ? rien d'autre que l'usage des langages et de leurs fonctions parodiques. Ce n'est pas encore si simple. Il faut d'abord acquérir la certitude que tout est parodiable, il faut ensuite l'expérimenter. Parmi les objets (empiries d'art)

les plus saisissants, le film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* de Pier Paolo Pasolini (1975) : faire un film de tout ce qui est immontable et indicible : l'histoire, l'atrocité, la torture, le pornographique. Pourtant il est réalisé, non comme un documentaire mais comme un film, un objet esthétique et construit (sa réception est celle des empiries d'art) : on peut le voir, le revoir, l'apprécier, le détester, le commenter, l'expliquer, etc. Ainsi il ne cesse de répéter que c'est faux (plus exactement non-vrai, re-présentation) que c'est de la fiction : il est dès lors parodie (*paraten oden*) puisqu'il est re-présentation intentionnelle et extrême. L'ensemble du travail de Pasolini peut s'appréhender comme une lecture parodique de l'Histoire, des langues et du sexuel par l'usage du mythe et des langues vernaculaires. Mais nous fermons les yeux, nous nous scandalisons, nous sommes terrorisés. La parodie sérieuse serait l'état de nos langages qui buttent devant deux insoutenables paradoxes, celui des structures linguistiques non-signifiantes et celui de l'affolement du corporel dans-le-langage. Ce qui est parodique (à contre chant) c'est que ça fait déchanter le réel et nos systèmes langagiers (herméneutiques) dans l'expression affolante, saisissante et sérieuse de ce qui résiste à la parodie simple et efficace (le jeu comme *ludus*, le rire, la jubilation, l'aimable) pour échoir à la forme même de la gravité, la parodie sérieuse, là où nous nous taisons.

BÉGAYER

1. Bégayer signifie parler avec difficultés en répétant des syllabes plusieurs fois ; il supplante, en se confondant avec, le sens du verbe latin *balbare* (balbutier, bégayer, parler confusément).

Bégayer produit une énonciation discontinue qui ne suit pas le rythme logique (habituel et conventionnel) et qui n'est pas dans la mécanique logique du langage (efficacité et communication) : ça produit donc une parole et un espace discontinu, suspendu et accentué.

Répéter un même segment (syllabe, voyelle, son, note, etc.) produit donc une discontinuité dans le langage et hache la parole, rompant ainsi la nécessaire (et désirée) fluidité propre à une communication réussie, et fait apparaître des déséquilibres dans le son et le sens de l'énoncé. Cette discontinuité opère un certain nombre de changements dans la nature même du langage. D'abord en rendant moins sûre, moins autoritaire et moins fixe l'énonciation, laissant la parole dans le suspens de son « en train de se dire » : Georges Didi-Huberman l'a

exprimé autrement *Gestes d'air et de pierre*, p. 20, Minuit, 2005 :
« [...] la pensée ne prenait sens que du cheminement
lui-même plutôt que de l'installation en un lieu et de
sa clôture par le propriétaire. » L'enclos « Habiter, être mis en
sûreté, veut dire : rester enclos (*eingefriedet*) dans ce qui est parent (*in das
Frye*) » Martin Heidegger, *Essais et conférences*, p. 176, Gallimard, 1958
signifie ce qui est en propre au langage comme habitudes
et usages, l'ordre normatif du langage et de ses codes.
D'autre part en rendant le langage littéralement moins
pressé, moins rapide, bégayer produit des intervalles, des
trous, des creux, des répétitions, des hoquets. La parole
(la substance du contenu) prend dès lors sens, dans cette
solution de continuité, avec les blancs, avec les silences,
avec les trous, avec les répétitions. Enfin cette étonnante
discontinuité fait perdre au langage son strict statut
énonciatif et lui donne alors celui de langage suspendu,
celui d'accent et celui de geste.

Il faut encore entendre le bégaiement comme cette
saisissante parole peu encline à suivre le rythme du
langage mais prise du souffle haletant du désir : le
hoquet, la pulsion, le saccadé, la pulsation, le heurté, le
thymique voir Georges Molinié, *Hermès mutilé*, p. 109, Champion,
2005 et Georges Didi-Huberman, *ibid.* p. 37.

Bégayer suspend (*épéchein*) la parole et le sens pour
celui qui parle comme pour celui qui écoute, obligeant
à une attention très forte : on est suspendu à ce souffle

entrecoupé qui entrecoupe le sens de l'énoncé. Ça produit littéralement un énoncé *inspiré*.

L'énoncé, le dire, le vers et le sens suspendus, sont à la lettre la découverte de la poésie par Mallarmé : la langue qui s'interrompt, qui se rompt, qui rime, qui ne signifie pas ou qui sur-signifie, qui se com-plexifie. Et c'est en ce sens encore qu'il faut relire « Idée de la césure » ^{Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, pp. 25-27, Bourgois, 1998 (voir aussi *La fin du poème*, p. 132, Circé, 2002)} : « Le transport rythmique, qui donne au vers son élan, est vide, il n'est que le transport de lui-même. Et c'est ce vide que la césure pense et tient en suspens, en tant que *parole pure*, pendant le bref instant où s'arrête le cheval de la poésie. » Tout poématisé est alors bien ce bégaiement du réel dans le bégaiement des langages ; parce qu'il s'agit bien de cela, il faut « faire bégayer la langue en tant que telle », et Gilles Deleuze ajoute ^{*Critique et clinique*, « Bégaya-t-il... », p. 135, Minuit, 1993} « Un langage affectif, intensif, et non plus une affection de celui qui parle ». Ce qui signifie très clairement que ce déplacement de la langue comme « cheminement » singulier, comme geste est le moyen de rendre au langage, dans la parole, cet aimable, cette mesure du troublant et du dilectoire. Faire en sorte que le langage se *confonde*, un temps, peut-être, à la parole, parce qu'il n'existe pas autrement que dans cet exercice strictement singulier (son usage maintenant, ses aises) :

« Faire bégayer la langue : est-ce possible sans la confondre avec la parole ? Tout dépend plutôt de la manière dont on considère la langue : si l'on extrait celle-ci comme un système homogène en équilibre, ou proche de l'équilibre, défini par des termes et des rapports constants, il est évident que les déséquilibres ou les variations n'affecteront que les paroles (variations non-pertinentes du type intonations...). Mais si le système apparaît en perpétuel déséquilibre, en bifurcation, avec des termes dont chacun parcourt à son tour une zone de variation continue, alors la langue elle-même se met à vibrer, à bégayer, sans se confondre pourtant avec la parole qui n'assume jamais qu'une position variable parmi d'autres ou ne prend qu'une direction. Si la langue se confond avec la parole c'est seulement avec une parole très spéciale, parole poétique qui effectue toute la puissance de bifurcation et de variation, d'hétérogénéité et de modulation propre à la langue. » ^{*ibid.*, p. 136}.

Bégayer enfin accentue : accentue le langage, la parole, le dire, le sens, c'est-à-dire faire devenir le dire un désir, le lier dans la parole à celui qui le reçoit. Georges Didi-Huberman *Gestes d'air et de pierre*, p. 9, Minuit, 2005 dit : « Accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner puissance, consistance de milieu en mouvement. Accentuer les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement. », c'est-à-dire faire en sorte que par ce bégaiement (les manques), le langage devienne un

geste : comme événement, comme singularité, comme moment, comme aise. Faire bégayer la langue dans ce qui lui est si singulier, si propre, qu'il en advienne un geste : un des exemples les plus frappants reste cette étonnante carte intitulée *Gemelli* adressée à 50 personnes en 1968 par Alighiero Boetti qui a ce moment-là devient Alighiero E Boetti.

On peut entrevoir encore d'une autre manière cette accentuation produite par les mécanismes du bégaiement. Si on observe la pièce *Sequenza III per voce femminile* de Luciano Berio composée en 1965 pour Cathy Berberian, Deutsche Grammophon, 1998 on remarque, dans cette pièce pour voix seule, que la polyphonie est non seulement suggérée (elle est bien sûr impossible) par un jeu d'interactions entre les composantes de la pièce, mais encore elle devient au sens propre un simple stylème : ce qui permet à l'intérieur de la pièce des sauts, des hoquets, des accentuations permanentes entre du bruit et du chant, entre du son et du musical. Ce saut incessant entre voix et signifié (stylèmes, sens, enjeux esthétiques, etc.) est proprement un bégaiement.

II. Il s'agit maintenant de préciser quelques fondements sur les trois notions de répétitions, tautologie et bégaiement. Répéter c'est re-dire, faire une tautologie c'est re-dire la même chose mais en provoquant

une surprise. Bégayer c'est dire différemment dans le discontinu, c'est-à-dire provoquer un autre type de surprise, une autre attention. Si on examine dans le très beau monologue d'Ottavia de *L'Incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi ¹⁶⁴², Nikolaus Harnoncourt, Teldec, 1974, voir aussi le commentaire de Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, p. 45, Minuit, 2005, le premier mot chanté soupiré *Adio*, on s'aperçoit qu'il est bien sûr répété mais surtout qu'il est comme bégayé (*A-A-A-dio*) suspendu et accentué.

III. On doit s'efforcer de relire l'ensemble avec une visée éthique et comprendre le bégaiement comme un enjeu fondamentalement parodique. D'abord parce que le bégaiement est structurellement *para-logique* (à côté du dire). Si le bégaiement dit le langage même segmenté, suspendu, accentué (ce qui est à la lettre le *para-logos* et le *para-odos*) déformé, il est donc en tant que tel parodique. Il est la marque même du rire et en même temps de l'attention. Il est balbutiement, donc re-formulation de la langue. Il est donc parodie de la parole dans la langue (dans le langage). Il est parole parodiée et parodique dans le langage. Il est donc parodie du langage (comme tel, dans son ainsi). Il est donc parodie de l'ensemble du système langagier et grammatical (nomination, temporalité, énonciation, communication, efficacité).

Il est donc ré-énonciation du langage et ré-énonciation confuse (dans les deux sens du terme) de ce langage, donc affective et effective.

Il est alors le modèle même du linguistique dans cette énonciation surprenante parce que surgissante et dans cette énonciation attentive parce qu'ont été répétés des segments, des bouts asèmes. Il serait alors possible de faire une re-lecture anthropologique et éthique de l'art avec le bégaiement comme le modèle parodique le plus achevé (empiries d'arts) de la faute, du pouvoir et de l'histoire. En somme il faut entendre ce bégaiement comme notre propre inconfort (*mal-aise*) dans la langue et dans les langages : faire bégayer notre langue c'est nous donner une raison d'ostranenie, autrement dit d'exterritorialité et de « dé-paysement » (ne plus être enclos) d'abord pour être comme un étranger dans sa propre langue et pour se réapproprier la discontinuité du réel. Les exemples sont nombreux et parmi les plus frappants citons *Orion aveugle* de Claude Simon (1970), *Le divine comédie* de Dante Alighieri (1321), *Noô* de Stefan Wul (1977), *Passion* de Jean-Luc Godard (1982) ou encore *A-Ronne* de Luciano Berio (1975) et l'hallucinant bégaiement de l'ange du diable dans un des derniers sonnets de Pier Paolo Pasolini ¹⁹⁷⁵, « Postilla in versi » in *Lettere luterane*, Einaudi, 2003 (trad. F.V.) :

Papa, nous avons vu l'Ange du Diable
qui bégayait comme le Nonce des Innocents,
bégayait. « Ga, ga, gamin – dit-il –
dddddebut ! qu'a-a-a-attends-tu ?

Tu, tu, tu, tu, dois faire la grève ! Fais !
Dede-demain à doudou-douze heures tu, tu, tu, dois
croiserlesbras ! Le Didi-diable m'a ordonné
de-de, de, de le dire. M-mare de la tolérance, au ddddiable !

M-mare de la p-permissivité : vous devez prétendre
oooooooo-obéir comme vos ppppp-papa ! »
Papa, mare de l'Hédonisme, nous voulons

L'Agapè, mare du bien, nous voulons
les chaînes... Le bâton, papa, le bâton,
papa s'il te plait, au moins un peu, le bâton !

On peut tenter une relecture intégrale. En 1968 Pier Paolo Pasolini réalise *Teorema* qu'il est alors possible d'interpréter comme la lecture bégayante de l'histoire qui bégaie : la couleur arrive en même temps qu'arrive le télégramme où est écrit « ARRIVO DOMANI », puis plan suivant, la soirée, il est là au fond et une amie demande à la fille de la maison « – *Who's that boy ? – A boy.* » Et voilà ça se répète et ça bégaie (dans le langage, dans le geste, dans l'histoire). *Teorema* serait, possiblement, la démonstration que l'histoire, comme politique, bégaie (l'attente) en faisant et re-produisant des classes de

petits-bourgeois qui re-produisent comme modèle historique la faute (tragique et comique) et qui re-produisent comme modèle psychologique la schizé, c'est-à-dire la fabrication des systèmes métaphoriques et symboliques

Tout bégaie sauf à assumer de ne pas le considérer.

PORTAMENTO

Je ne fais aucune différence entre le conte, l'intrigue, l'intrication, l'implication, la *story*, le récit, la généalogie, la chronologie, l'énumération de ce qui s'est passé dans le bon ordre des séquences. Quand dans un restaurant de Rome je lève la main et m'écrie : « *Il conto !* », je demande une énumération ordonnée (entrée, pâtes, plat, dessert, café), qui dit l'action qui s'est déroulée avant même de dire son équivalent sous forme de monnaie, l'addition des coûts étant d'abord la succession chronologique des séquences.

Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*.

On avait tenté de penser la grammaire avec l'aide et l'assistance du terme *ligatio*. On essaie de la penser avec l'idée du *portamento*.

Portamento : « port », « porté ». Appliqué à la voix, au trombone ou à un instrument à archet, le *portamento* est le passage sans heurt d'une note à une autre (sur un intervalle de plus d'une seconde) en passant par toutes les hauteurs de sons intermédiaires¹ nous renvoyons à l'enregistrement du *psaume* en faux-bourdon (anonyme, début du XVII^e) in *Nova metamorfosi* (3), Vincent Dumestre, Alpha, 2003.

Conservons l'hypothèse d'une grammaire comme lien et délien. « Aristote disait que le secret de la mise en intrigue tragique consistait en nouer et dénouer. *Desis* et *lysis*. » Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, p. 153, Gallimard 1995 ; Aristote, *Poétique* (18, 1-2). Il faut entendre le terme *lysis* non seulement comme l'action de délier mais surtout, dans le langage, comme une solution de continuité. Si le mot *desis* (du verbe *déô*) signifie l'action de lier, de nouer (nœud, intrigue, manque) il faut aussi l'entendre comme l'idée possible de la grammaire normative et comme « désir » : ce qui est désirant est ce qui tend à affecter quelque chose à quelqu'un ou à quelque chose. On peut alors penser le délien (*lysis*) comme une grammaire zéro, c'est-à-dire comme une grammaire sans outil de liaison (apparent, habituel, logique), comme solution de continuité et comme un opérateur d'enchaînement. On peut dès lors penser la grammaire comme possibilité de juxtaposition.

Il faut, par ailleurs, noter qu'il n'y a que deux termes envisagés, le lien et le délien et qu'ils doivent être lus, entendus dans ce sens : il n'existe pas de terme (nous n'en proposons pas) qui dirait l'absence, absolue, de lien.

Penser la grammaire avec le terme technique, d'abord appliqué au sonore, de *portamento* permet d'introduire une appréhension de nos fonctionnements langagiers, grammaticaux comme une « phénoménalité glissante »

Georges Molinié, *Hermès mutilé*, p. 206, Champion, 2005. L'hypothèse d'une absence d'outil de liaison (grammaire zéro) peut dès lors s'entendre, sous la traditionnelle formule « je ne comprends pas, ça m'échappe » (l'acatalepsie) comme l'exploration des possibilités de lecture et le maintien « en puissance » de son énonciation (de sa formulation). On peut encore comprendre ce glissement comme la zone (hypothétique) du ravissement, autrement dit que « la dimension empirique de l'artistisation vécue est le simulacre de la conjonction sexuelle »^{Georges Molinié, *ibid.*}. Le troisième moyen de l'entendre est sous la forme, plus triviale, plus comique de la lubricité (à entendre comme la permanence de la pensée de..., mais aussi comme un lieu (une surface) glissant, mobile). Enfin dernière possibilité, comme idée du simulacre au cœur de cette tremblotante et mobile *intentio lectoris* qui oscille entre curiosité et déception et qui dès lors (pour paraphraser Georges Molinié) matérialise la déstabilisante et glissante réalité. La boucle est bouclée.

Mais il y a encore une hypothèse (plus séduisante ?) qui tiendrait dans cette idée du *portamento* : celle que tout est fondamentalement graduel. Et ça énoncerait doublement et l'efficacité de la théorie que l'*intentio lectoris* est un simulacre du sexuel, et l'efficacité de la théorie que tout « poématisé », « artistisé », n'est

possible que comme permanent usage glissant des grammaires (profanation). « [...] On poserait que l'intervalle impliqué dans la pensée de la transitivité patente à la création du vécu de l'événement-rencontre de l'artistisation comme simulacre du vécu dans la relation sexuelle fût un intervalle graduel. Ce qui voudrait dire qu'on ne penserait pas une altérité si substantielle qu'on l'affirmerait entre les deux expériences qui, tout en demeurant évidemment matériellement, existentiellement, socialement et phénoménologiquement distinctes, produiraient une zone d'effets embrassable comme plus unifiée que différenciée. » Georges Molinié, *ibid*, p. 207.

Si on pense les régimes d'art comme les limites possibles (occasionnelles et pas évidentes) des langages, ça laisse quand même une *plage* sur laquelle jouer.

L'idée même du *portamento*, comme *terminus technicus*, sous la forme de cet effet de glissement, opère un mouvement ample qui attache les objets (tous) dans l'ordre de leurs mouvements sans se soucier de leurs valeurs (nous ne parlons pas de leurs significations). Il faut dès lors penser la *desis* comme un fagot, un *fascinus*, un paquet, un nœud.

Elle déplace la question de l'intérêt de la signification pour la laisser glisser vers une zone où elle produira une sorte de masse, de glue. Et c'est en ce sens encore qu'il

est possible de comprendre l'idée de l'énigme (ce qui n'est pas encore exprimé) : l'expérience comique de l'insuffisance des langages.

Mais « *l'énigme* n'existe pas ». Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*, 6,5



TABLE

LE POÉTIQUE EST PERVERS	7
AISE	11
LIER	14
INTENTION	18
BEFANA	21
UNE SINGULARITÉ ABSENTE	23
AVEU	27
GAG	30
LE MOT <i>CONQUÊTE</i> N'EXISTE PAS	32
POSER NE SUFFIT PAS I	33
POSER NE SUFFIT PAS II	37
PARODIER	40
DISCURSIVITÉ & VIRTUALITÉ	43
IDÉE DE L'ÉPOQUE & DE LA CONTINGENCE	47
PAN !	55
L'IMAGE EST UN ACCIDENT	63
PARODIE SÉRIEUSE	65
BÉGAYER	68
PORTAMENTO	77



Je remercie chaleureusement Emmanuel Hocquard, Georges Molinié et Yannick Liron pour leur amitié, leur enseignement et leurs relectures.
Je remercie Claire Malrieux et Alex Pou pour leur amitié et pour nos collaborations et Charles-H Michel pour ses patientes relectures.
Je remercie les étudiantes et les étudiants des Beaux-arts de Bordeaux pour nos discussions et leurs remarques.

I mangiatori di ricotta de Vincenzo Campi (p. 48) est reproduit avec la très aimable autorisation du Musées des beaux-arts de Lyon.

© MBA Lyon – Photo Alain Basset.

DANS LA MÊME COLLECTION

Éloge de l'aspect, Pierre-Damien Huyghe

De la pornographie, Georges Molinié

La musique hyper-systémique, Jacopo Baboni Schilingi

2050 / BITTERNES (non sans amertumes), R&Sic(n)+D

DANS LA COLLECTION « NOIRS »

Ésaü à la chasse, Jérôme Mauche

inçhîmenschen, Antoine Dufeu

Cavales, Antoine Boute

Marges intérieures, Alexis Pernet

journal, Jacopo da Pontormo

Les reduplications, Samuel Rochery

Nous, Antoine Dufeu

Fiat lux, Christophe Manon

L'Éclipse, P.N.A. Handschin

Le paradoxe de l'instant, Sophie Coiffier

Dictionnaire des longues distances, Bruno Pellier

Achévé d'imprimer en janvier 2007 dans les ateliers
de l'imprimerie France Quercy à Mercuès.

N° d'imprimeur :

Dépôt légal janvier 2007

Imprimé en France



