





## **en dépiautant les fèves**

**Séminaire *Langages & écritures***

Fabien Vallos  
année 2006-2007  
2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup> & 5<sup>o</sup> années

École des beaux-arts de Bordeaux

Avec la participation de

Florence Babin  
Caroline-Phila Bagot  
Marc Baradat  
Anne Blondiau  
Benjamin Braitberg  
François Bresson  
Thomas Calderan  
Marina Claverie  
Arnaud Coutellec  
Jean-Baptiste Dardel  
Benoît Delval  
Julien Diez  
Céline Dubouil  
Delphine Dumay  
Anthony Force  
Lia Fort Jacques  
Tomoyo Funabashi  
Matthieu Giralt  
Jérémy Gaulin  
Marie-Atina Goldet  
Pierre Grangé-Pradéras  
Céline Hourcade  
Lauren Huret  
Grégory Jean

Ran Ju  
Audrey Kesler  
Noémie Koxarakis  
Nino Laisné  
Audrey Laporte  
Nolwen Leclerc  
Nadèges Lesgards  
Sébastien Marchéwicz  
Élisa Mistrot  
Masahide Otani  
Louis Pierre-Lacouture  
Virginie Pivot  
Magali Pomier  
Mélanie Pottier  
Simon Rayssac  
Élise Roger  
Rémi Roye  
Sabrina Soyer  
Sébastien Thébault  
Samba Théry  
Victor Tricard  
Mathias Tujague  
Marie Venet  
Julie Vérin

## COURS D'INTRODUCTION GÉNÉRALE

1. Les langages représentent.
2. ils re-présentent des objets, des phénomènes, des événements. ils peuvent, par ailleurs se représenter eux-mêmes (méta-langages).
2. les langages ne sont donc pas le monde.
4. le monde signifie : tout ce qui *objectivement* n'est pas du langage.
5. les langages sont un mode de représentation, une communication et un apprentissage des catégories qui représentent le monde.
6. ils permettent les communautés.
7. on entend par catégories l'ensemble des univers de signes (sémioses).
8. les langages, en principe, sont capables de représenter tout objet, phénomène, événement du monde. Cela signifie qu'ils n'en ont pas systématiquement la possibilité (l'informulable).
9. les langages sont catégorisables ainsi : verbal, musical, formel, somatique.
10. les langages sont des systèmes mécaniques. Le verbal se

décompose ainsi : signe-son, graphème-sonème, morphème, stylème; le langage musical se décompose en son, sonème, morphème, stylème; le langage formel en icône, morphème, stylème; enfin le langage somatique en geste-événement, stylème. Graphème désigne la classe des repères de ce qu'on nomme *signe graphique*. Sonème désigne la classe des repères de ce qu'on nomme *son*. Morphème désigne la classe des repères de ce qu'on nomme *forme*. Stylème désigne la classe des repères de ce qu'on nomme *style*.

11. je prends l'habitude d'appréhender tout langage à partir de la quadripartition de Louis Hjelmslev. Par exemple, toute production linguistique (discursive) se décompose ainsi :

a. substance de l'expression : le signe ou le son dans sa matérialité (graphème, sonème)

b. forme de l'expression : la grammaire (morphème) qui organise « a »

c. forme du contenu : les figures qui permettent l'intention (stylème), autrement dit le style

d. substance du contenu : le contenu d'information (la communication).

12. je décompose la substance du contenu selon la tripartition suivante : noétique, éthique, thymique.

13. le noétique (*noēsis* : faculté de pensée) recouvre l'activité ratio-conceptuelle : c'est lui qui se charge du sens et de l'articuler dans le discours.

14. l'éthique (*éthos* : usage) est l'ensemble des habitudes et des usages (règles, héritage, culture) qui détermine l'acceptation (vouloir dire et vouloir recevoir).

15. le thymique (*thumos* : désir) est la gradualité du désir et de

la jouissance (du refus et de la torture) dans la production et la réception.

16. on remarquera que la répartition de ces trois composantes est très différente selon les langages : le verbal sera maximale composé de noétique alors que le somatique sera maximale composé de thymique et d'éthique, etc.

17. on remarquera encore que la répartition est changeante (pour chaque sémiose) selon la nature de ce qui est formulé.

18. c'est donc uniquement à partir de cette tripartition qu'il est possible de repérer la nature de ce qui est produit, c'est-à-dire de penser la différence entre ce que je dis à la boulangère, un article de journal, une poésie. Cette différence est réalisée par l'ensemble des intentions produites dans la forme du contenu (stylèmes) et par la matérialité de la substance du contenu.

19. ces différences sont variables et poreuses.

20. on remarquera encore qu'il ne peut exister aucun langage *pur*, ce serait un non-sens. Tout langage est polysémiotique.

21. c'est donc uniquement à partir de cette tripartition qu'il est possible de distinguer cette différence entre une production comme moyen avec une fin et une production comme moyen sans fin.

22. est considéré comme moyen avec une fin toute production langagière avec une visée de communication (information et nécessité).

23. est considéré comme moyen sans fin toute production langagière comme expérience du communicable (sans visée nécessaire d'information).

24. on a pris l'habitude de nommer ces événements « empiries d'art ».

25. toute production « d'art » ou artistisation est donc polysémotiques

26. plus précisément il s'agit de repérer ces productions langagières qui ne sont pas déterminées par une nécessité de communication mais par une intention de communicabilité.

27. on a pris l'habitude de nommer chacune des sous-catégories de l'art : littérature, musique, peinture, photographie, cinéma, vidéo, sculpture, danse. Ces sous-catégorie disent la substance et la forme de l'expression mais ne disent pas ni la forme ni la substance du contenu.

28. on doit pouvoir désigner la classe des repères de ce qui constitue la catégories de la forme du contenu. On appellera donc littérarèmes la classe des repères de ce qu'on appelle littérature. Musèmes la classe des repères de ce qu'on appelle musique. La terminologie n'existant pas je propose que nous appelions visèmes la classe des repères de ce qu'on appelle les arts visuels et somèmes ce qu'on appelle, au sens le lus large, danse.

29. un littérarème, un musème, un visème, un somème sont des éléments porteurs de littérature, de musique, d'art visuel, de danse.

30. les littérarèmes, les musèmes, les visèmes et les somèmes trouvent leur repères dans la perception, les sciences cognitives et la culture.

31. les littérarèmes, les musèmes, les visèmes et les somèmes s'identifient d'après leur valeur d'actualisation et leur protée différentielle.



32. c'est pour ces raisons qu'ils ne sont pas toujours clairement et techniquement identifiables.

33. les morphèmes et les stylèmes sont définissables et gérés par des règles (techniques), les littérarèmes, les musèmes, les visèmes et les somèmes, s'ils sont gérés par des règles (non techniques) ont doit admettre leur extrême malléabilité et porosité.

34. les littérarèmes, les musèmes, les visèmes et les somèmes sont des jugements car ils résultent de la substance du contenu (causalité et nécessité).

35. autrement dit ils résultent d'une intention.

36. c'est-à-dire la tension endogène entre une désir et une volonté.

37. l'intentionnalité est définie par une série de règles, de comportement ontiques et de comportements présumés.

38. on peut nommer cette intention une poïétique et son objet un poématisé (*dictum*).

39. un *dictum* est un énoncé d'une représentation.

40. les langages prédiquent.

41. autrement dit ils exercent sur les objets représentés un ensemble de modifications en leur assignant des qualités et des propriétés (intentionnalité linguistique).

42. tout art est langagier.

## IN-STABLE

Toute activité supra-singulière tend à se fixer, à se codifier, conte un *naturel* mouvement à la mobilité.

« Toute activité supra-singulière » signifie toute production communautaire.

Cette idée de la mobilité, ce que nous nommons l'instabilité, trouve son modèle, son paradigme dans le langage. Si le langage ne peut accéder à une fixation historique c'est parce qu'il est in-stable : il est in-stable parce qu'il est fondamentalement attaché à son statut *poïétique*, c'est-à-dire pro-ductif<sup>1</sup> on renverra ici à la lecture des *Remarques sur Edipe* de Hölderlin et aux chapitre sept et huit de *L'Homme sans contenu* de Giorgio Agamben (Circé, 2003). Il faut ajouter à cela les réflexions de Giorgio Agamben in *Idee de la prose* (« Idée de l'immémorial », p. 48, Bourgois, 1998) confirmant cette mobilité : « L'immémorial qui se précipite de mémoire en mémoire sans jamais accéder lui-même au souvenir, est purement inoubliable. Ce mémorable oublié est le langage, la parole humaine ».

(On garde en mémoire, qu'on entend *pro-duire* sous la triple acception de faire - exposer - différer.)

Si l'in-stable est d'abord une expérience de la singularité, elle s'oppose donc à la construction de la stabilité des mécanismes communautaires (règles, histoire et culture). On évacue bien sûr toute interprétation psychologique du terme in-stable, qui, sortie de son contexte, est forcément navrante. Ce qui est in-stable est par nature ce qui est mobile (vivant, actuel) et en ce sens doit pouvoir s'entendre selon trois modalités : être occupé, être inoccupé, s'affranchir.

Être occupé signifie cette complexe activité d'une pro-duire comme lecture et profanation. Au mieux. C'est-à-dire lecture

comme opération dialectique ou mieux encore comme opération éthique : *intentio lectoris*, évaluation, pro-duction. La pro-duction doit alors s'entendre comme ce « différencié », c'est-à-dire restituer un possible nouvel usage : pro-faner. Entendre « être inoccupé » comme laisser « laisser inactive cette procédure » et « rester inactif », permet, ici encore, de construire une possible nouvelle lecture de la volonté de puissance, car si on maintient la mobilité comme ce double agir <sup>(*ergion; actualitas*)</sup> de l'occupé-inoccupé, on maintient alors intégralement la possibilité de puissance. En soi. Mais aussi comme possible évaluation des trois sous-composantes de la substance du contenu, le noétique, l'éthique, le thymique.

Reste l'affranchi : de quoi et comment. S'affranchir de la stabilité, autrement dit de la règle, du code, de l'histoire au moyen de cette double activité « être occupé » et « être inoccupé ». Le jugement dialectique <sup>on renverra à G. W. F. Hegel</sup>, autrement dit la notion de l'*Aufhebung* au sens de lever-conserver-abolir et qu'on peut traduire par le verbe *surpasser*. Cette notion renvoie directement au verbe grec *katargein* : laisser inactif et être affranchi <sup>on renverra ici à une lecture attentive de *L'Épître aux romains* de Paul et à la cinquième partie du *Temps qui reste* de Giorgio Agamben, Le Seuil, 2000</sup>.

Le seul lieu de l'in-stable est donc celui du contemporain. Rendre in-stable signifie différer les moyens des *effets*, c'est-à-dire différer les moyens qui permettent la stabilisation des systèmes monistes (réductibles à une unité). Le repérage de ces effets peut se faire autour de quatre structures normatives : 1. la logique, 2. la causalité, 3. la coryance, 4. le code.

Tout agir et donc tout usage s'établissent à partir de cette structure. On introduit alors la notion de *trope* (« figure entraînant, pour un mot ou une expression, un changement ou un détournement de sens » in *Tlfi* A2 ; voir aussi Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 329, LP, 1992 ; *tropos* : direction, manière) qui doit pouvoir s'entendre dans cette visée d'instabilité, dans l'*Aufhebung*, comme manière (*modus*). C'est-à-dire non comme signature d'autorité (système et origine) mais comme actualisation de l'ensemble des repères qui composent ce *modus*

(stylèmes), autrement dit comme moyen sans fin (in-stable). On peut le formuler encore d'une autre manière : faire en sorte que soit toujours maintenu dans le pro-duire (*poiésis*) un agir comme présence, comme geste de cette singularité (*ergion*) dans une production volontaire et affranchie d'un effet (*actualitas*).

23 octobre 2006

## PARODIE

LECTURE CRITIQUE DU TEXTE « PARODIE »

DE GIORGIO AGAMBEN IN *PROFANATIONS*

### I

(On a l'habitude de considérer la parodie comme un genre, fondé sur l'imitation.)

On doit pouvoir trouver un premier élément de réponse dans le sens de *paroidous*, « mêler au sérieux de l'argument des éléments ridicules ».

On trouve un second sens dans l'expression grecque *para ten oden* : à contre chant (séparation et opposition entre chant et parole).

### II

Ces premiers éléments génèrent (pro-duisent) trois types de formalisations. D'une part ça pro-duit une réflexion sur l'existence d'un *à côté* qu'on entendra, pour le moment, comme le lieu de l'aise et comme celui de la prose ; d'autre part, ça génère du *mystère* dans la forme de l'anti-héros et par la réduction des seuils profanes/sacré, amour/sexe, sublime/ infime; enfin ça pro-duit une *tension* extrêmement puissance dans les langages.

### III

Il est possible d'appréhender ces tension de trois manières différentes et conjointes.

Première tension, celle que nous nommerons tension stylématique. Si l'histoire de l'art s'abîme à formaliser une représentation des objets de la culture sous l'expression *exit parodia incipit literatura* (le refoulement), la tension intrinsèque à la parodie tend à l'inverser sous la simple forme *exit literatura incipit parodia*.

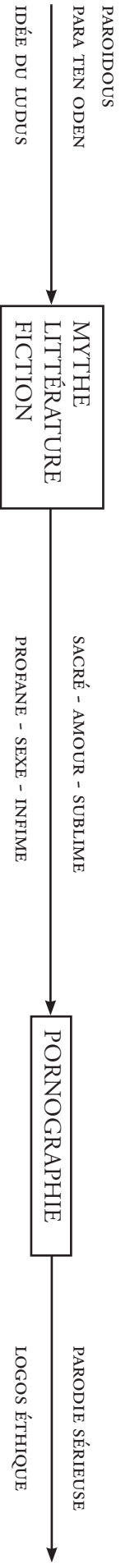
Ce qui signifie un renversement de l'aura non plus saisie comme du sublime, mais dès lors saisie dans le très simple matérialisme (affolant ou non) de sa voix. Ce qui signifie aussi un déplacement du sérieux à la gravité qu'il est possible de comprendre comme la réduction des seuils ontologiques, amis aussi comme une possible fin des temps historiques (comme lecture de la *literatura*) et enfin comme possibilité de la parodie de la fiction.

Deuxième tension, celle que nous nommerons tension eschatologique. Il n'y a pas d'imparodiable, il n'y a donc pas de fin... Sauf à considérer que la parodie ne peut affecter que ce qui est langagier. Il y aurait donc une fin, une limite technique à la parodie; l'indicible, l'immontrable, l'irrenversable. L'hiatus intrinsèque à la pornographie qui n'est que parodie et en même temps qui ne cesse de rêver au sublime (le beau). Y-a-t-il une gravité qui résiste au parodique ? Ce n'est sans doute qu'une question de désir. Au fond le contemporain aura répondu que non, rien n'y résiste, et sous la forme la plus complexe et la plus affolante de la parodie sérieuse : celle qui serait capable (parodie de la fiction) de rendre non-sérieux la gravité. Son paradigme est *Salò* de Pier Paolo Pasolini.

Troisième tension, celle que nous nommerons tension éthique. Celle qui permet de déplacer (là aussi il s'agit bien du contemporain) la notion de l'*Aufhebung* comme renversement possible de l'ensemble de ces procédures vers un logos éthique.

30 octobre 2006

\_\_\_\_\_ Histoire \_\_\_\_\_



\_\_\_\_\_ *Aufhebung* \_\_\_\_\_

## L'IMAGE EST UN ACCIDENT

L'image s'entend selon les deux termes qui en constituent sa signification, l'*éikon* et l'*imago* comme : être semblable, ressemblance, portrait, effigie, spectre.

L'occident peut s'entendre selon les acception suivantes. D'une part ce qui s'oppose traditionnellement à la substance. D'un point de vue grammaticale, comme la propriété de ce qui n'entre pas dans la définition essentielle d'un mot, ses dérivés <sup>on renvoie ici au sens du mot grec *ptosis*</sup>. D'autre part on doit l'entendre sous le sens d'un événement.

On doit essayer d'opposer d'un côté la pensée du langage verbal construit sur une communication nécessaire, alors que le langage des images se construit sur une communication accidentelle.

Que signifie une communication accidentelle ? Une communication dont la substance du contenu dépend accidentellement, c'est-à-dire selon un événement, d'un contexte et d'une économie. 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 ou le *fantasmata*). On entendra la question de l'économie comme la gestion (incidence) entre le sujet et le re-présenté <sup>je renvoie à une lecture historique de la notion d'image arpentée par Marie-Josée Mondzain in *Image icône économie*, Le Seuil, 2000. Lecture qui entend interpréter les interactions entre l'image et l'économie lors de la grande crise des iconoclastes et des iconophiles (concile de Nicée II, 787)</sup>.

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 une relation doit s'établir des enjeux (communautaires, culturels, doxiques) qui transforment et modifient ce contenu; et selon cinq modalités. 1. Par spéculation sur l'effet et ses calculs. 2. Par construction et maintien du paradoxale 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, *strito sensu* la notion de l'accident comme quelque chose qui arrive et qui produit un événement. 3. 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). 4. Par l'installation d'une relation d'assujettissement (habitude, stimuli, effets, fascination). 5. 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 alors une modification. On resserre donc le sens pour passer à la notion de la chute (*accido, pipto*) au sens du verbe tomber : ça modifie dans son statut comme ça produit des avatars. Autrement dit ça produit des langages.

13 novembre 2006

## MAGIE

« L'art est la magie délivrée  
du mensonge d'être vrai. »

Théodor W. Adorno

Faire de la magie signifie séparer d'un côté la sphère du travail, du mérite et des efforts, la sphère de la stricte contingence, autrement dit la *fortune* (ce qui est censé distribuer le bonheur ou le malheur), de la sphère du bonheur. Ce qui sépare l'adulte de l'enfant <sup>voir Walter Benjamin « être incapable de magie » cité par Giorgio Agamben in « Magie et bonheur », *Profanations*, Bourgois, 2005.</sup> c'est la conscience de cette séparation : être adulte signifie savoir qu'on obtient quelque chose en le méritant mais signifie aussi savoir que les noms de la langue sont attribués à des objets sans que je puisse jamais y changer quelque chose. En cela les sociétés fondamentalement adultes sont les ouvriers, la petite bourgeoisie et la bourgeoisie : « la magie a spiritualisée les choses, l'industrialisme a chosifié les esprits. » Adorno et Horkheimer, *Dialectique de la raison*, 1944, Gallimard, 1974. Il existe cependant des classes qui échappent à cet âge adulte en se maintenant dans une enfance spectaculaire, dans une pratique magique qui les extirpent de la sphère du travail, de l'effort et du mérite. C'est à la lettre la définition de l'aristocratie : le devenir exemplaire, désiré, rêvé (parce que ce devrait être en soi l'idée de tout bonheur, l'idée du communisme) irresponsablement et obscènement exposé comme valeur d'échange, comme modèle et comme fin. L'aristocratie s'expose (c'est son seul agir) car pour garantir son propre bonheur elle doit afficher (l'entreprise du spectaculaire) la possibilité d'y parvenir : le jeu ou sa propre

magie. Alors que l'enviable et irréalisable promesse (collective) de bonheur contenue dans le discours et la pratique magique est en soi l'inversion de la fortune. Ce bonheur qu'il soit égalitaire ou non est cependant du côté de l'*hybris*. C'est-à-dire qu'il dépasse la mesure au point d'être insolent et brutal. L'idée du communisme aurait été dans le dépassement de cette insolence par la possible réinscription du bonheur dans l'éthique. Mais nous savons aussi que la définition, sans doute la plus juste, du bonheur ou d'être heureux, est d'avoir réussi à plier la fortune par la ruse : et nous savons aussi que « nous n'avons que faire d'un bonheur dont nous puissions être digne » Giorgio Agamben, *Profanations*, p. 62. Nous sommes ici au cœur de l'éthique et du bonheur.

Il existe un autre moyen de concevoir la magie : récupérer le nom qui ne serait plus l'assujettissement de la chose et du signe mais le « monogramme qui sanctionne sa libération du langage. » *ibid.* p. 65. Autrement dit c'est opposer le langage comme magie (poésie) au langage comme moyen. Walter Benjamin *Sur le langage en général et sur le langage humain* (1916) *Œuvres* 1, p. 142, Gallimard, 2000 formulait le langage ainsi : magie - mythe - instrumentalisation, dans le deuil de la magie mais avec le savoir historique de cette perte. Communiquer une chose en dehors de soi devient un signe, c'est-à-dire l'abstraction, l'esprit linguistique, autrement dit la faute originelle. Ce nom secret serait ce geste par lequel nous pouvons être restitué à l'inexprimé. 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.

4 décembre 2006

*CHOSSES À VOIR,*  
**LITTÉRALITÉ ET MÉTAPHORES**  
ET LA QUESTION DU « SANS EFFETS »

La métaphore est fondamentalement un transport <sup>métaphorà :</sup> transport, changement, un jeu ; elle est en cela constitutive de l'instabilité des langages. Le chiffrage (le code linguistique) s'établit par une mise en image puis avec le déplacement des constituants sémantiques (c'est à la lettre la définition du trope).

Le littéral doit s'entendre comme une stabilité du sens, c'est-à-dire tout ce qui est au plus prêt et tout ce qui « relève à a lettre du langage » Emmanuel Hocquard, *ma haie*, p. 257-279, P.O.L., 2000.

Le langage fonctionne donc entre signification simple (*simplex*) et comparaison (*cum-plex*) et c'est cette oscillation qui crée le dynamisme du langage, la formulation (ses usages et ses usures) Robert Smithson *Language to Be Looked at and/or Things to Be Read in The collected Writings*, 1967.

D'où la possibilité d'y lire que la fixation échapperait à la forme et dès lors poserait une difficulté. Qu'est-ce qu'une « fixité » ? soit une idéalisation (comme ontologie, en-soi, pureté linguistique, performativité), soit un spectre (un simulacre, une figure, un mythe, un trope). La difficulté tiendrait donc dans l'impossibilité (paradoxe) d'une perception de l'en-soi (semblable) dans le dissemblable (l'être-dans-le-langage).

Soit le langage est métaphorique, il est alors un jeu dans lequel le sujet conçoit l'instabilité du langage (l'être-dans-le-langage est absolument contextualisé), soit le langage est littéral et le sujet peut alors concevoir une stabilité dans le langage, soit il est tautologique et le sujet peut alors concevoir su dissemblable dans le langage. L'enjeu éthique serait de maintenir les langages dans cette situation

paradoxe sinon tout est soit métaphorique (tout est alors instable au point d'une incompréhension maximale ou d'un usage du langage comme effet, comme moyen rhétorique, comme moyen de séduction, de harcèlement, d'arrogance, de fausseté, de spectacularisation), soit littéral, c'est-à-dire incantatoire, référencé à soi, magique...

Le véritable enjeu est de rétablir une instabilité «sans effets, autrement dit un langage dont l'instabilité générative ne peut s'élever à instrumentalisation et une poétique qui doit toujours demeurer « sans effets »... Un langage de « mots suspendus » « *suspended words* » selon l'expression de Robert Smithson c'est-à-dire maintenu uniquement dans l'instant linguistique, l'époque *épéchein* signifie suspendre. « La suspension est l'état de la pensée où ne nions ni n'affirmons rien » (Sextus Empiricus) voir aussi Roland Barthes, *Le neutre*, p. 251, Seuil, 2002, c'est-à-dire la possibilité d'une émotion dans la représentation.

10 décembre 2006

## SCOLIE

Robert Smithson, *Language to Be Looked at and/or Things to Be Read*

Language operates between literal and metaphorical signification. The power of a word lies in the very inadequacy of the context it is placed, in the unresolved or partially resolved tension of disparities. A word fixed or a statement isolated without any decorative or «cubist» visual format, become a perception of similarity in dissimilars - in short a paradox. Congruity could be disrupted by a metaphorical complexity within a literal system. Literal usage becomes incantatory when all metaphors are suppressed. Here language is built, not written. Yet, discursive literalness is apt to be a container for a radical metaphor. Literal statements often conceal violent analogies. The mind resists the false identity of such circumambient suggestions, only to accept an equally false logical surface. Banal words function as feeble phenomena that fall into their own mental bogs of meaning. An emotion is suggested and demolished in one glance by certain words. Other words constantly shift or invert themselves without ending, these could be called 'suspended words'. Simple statements are often based on language fears, and sometimes result in dogma or non-sens. Words for mental process are all derived from physical things. References are often reserved so that A is A is never A is A, but rather X is A. The misunderstood notion of a metaphor has it that A is X - that is wrong. The scale of a letter in a word changes one's visual meaning of the word. Language thus becomes monumental because of the mutations of advertising. A word outside of the mind is a set of «dead letters». The mania for literalness relates to the breakdown in the rational belief in reality. Books entomb words in a synthetic rigor (mortalis), perhaps that is why «print» is thought to have entered obsolescence. The mind of this death, however, is (unrelentingly) awake.

Eton Corrosable

in Robert Smithson : *The collected writings* republished in *Poetry Plastique*, exhibition catalog, curated by Jay Sanders and Charles Bernstein, Marianne Boesky Gallery, 2001.

Note : the exhibition title, «*Language to Be Looked at and/or Things to Be Read*», was lifted a Dwan Gallery press release drafted by Smithson (under the pseudonym Eton Corrosable) in 1967. The drawing that accompanied that press release (*A heap of Language*, 1966) was not included in the Cohan Gallery show, but Smithson's published work from that period was represented by the inclusion of two magazine articles displayed in a vitrine. Both of these works, as examples of Smithson's polemic ruminations on art and history, reward sustained attention beyond the scope of this review.

*Langage à voir et/ou choses à lire*

Le langage opère entre signification littérale et signification métaphorique. La force d'un mot réside dans son inadéquation au contexte dans lequel il est placé, dans la tension irrésolue ou partiellement résolue des écarts. Un mot fixé ou un énoncé séparé sans aucune forme visuelle décorative ou «cubiste» devient perception du semblable dans le dissemblable - en bref, un paradoxe. Dans un système littéral, il est possible de perturber l'usage par la complexité métaphorique. L'usage littéral devient incantatoire quand toutes les métaphores sont supprimées. Ici, le langage n'est pas écrit mais construit. Cependant, la littéralité discursive est encline à recevoir la métaphore radicale. Les énoncés littéraux renferment souvent de violentes analogies. L'esprit résiste à la fausse identité de telles suggestions circambiantes, dans le seul but d'admettre une surface logique tout aussi fautive. Les mots ordinaires fonctionnent comme un piètre phénomène qui s'enlise dans le borborygme de leur signification. Certains mots suscitent et détruisent une émotion en un clin d'œil. D'autres mots, qu'on pourrait appeler «mots suspendus», se modifient et s'inversent indéfiniment. Les énoncés simples sont souvent fondés sur la crainte du langage et conduisent parfois au dogme ou au non-sens. Les mots du processus mental dérivent tous de choses physiques. Les références sont souvent inversées de sorte que «A est A» n'est jamais «A est A», mais «X est A». Le malentendu dans la métaphore vient de «X est A» - ce qui est faux. La taille d'une lettre dans un mot change la signification visuelle de ce mot. Le langage devient ainsi monumental du fait de l'évolution de la publicité. Un mot hors de l'esprit est une ensemble de «lettres mortes». La manie de la littéralité vient de l'effondrement de la croyance rationnelle en la réalité. Les livres ensevelissent les mots dans une rigidité cadavérique artificielle, raison pour laquelle «l'imprimé» est tombé dans l'obsolescence. L'esprit de cette mort, cependant, demeure obstinément éveillé.

(Traduction in *Art conceptuel, une entologie de la littérature*, éd. MIX. à venir)

## 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 est un problème mécanique qui produit une énonciation discontinue, c'est-à-dire 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 sûr, 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 <sup>Gestes d'air et de pierre, p. 20, Minuit, 2005</sup> « [...] 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 Freie*) » Martin Heidegger, *Essais et conférences*, p. 176, Gallimard, 1958 signifie qui est en propre au langage comme habitude 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 la cette solution de continuité, avec ses blancs, avec ses 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 : el hoquet, la pulsion, le saccadé, la pulsation, le heurté, le thymique <sup>voir Georges Molinié *Hermès mutilé*, p. 109, Champion, 2005 et Georges Didi-Huberman, *op. cit.* p. 37.</sup>

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, le sens suspendu c'est 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 » <sup>Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, p. 25-27, Bourgois, 1998 (voir aussi *La fin du poème*, p. 132, Circé, 2002) :</sup> « 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 <sup>*Critique et clinique*, « Begaya-t-il... », p. 135, Minuit, 1993</sup> « 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 types 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'hétérogenèse 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 *op. cit.* p. 9 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 le pièce *Sequenza III per voce femminile* de Luciano Berio <sup>composée en 1965 pour Cathy Berberian, Deutsche Grammophon, 1998</sup> on remarque, dans cette pièce, que la polyphonie est non seulement suggérer (elle est bien sûr impossible) par un jeu d'interaction entre les composantes de la pièces, 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 fondement 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 l'on examine le très beau monologue d'Ottavia dans *L'Incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi <sup>1642</sup>, Nikolaus Harnoncourt, Teldec, 1974, voir aussi le commentaire de Georges Didi-Huberman, *op. cit.* p. 45, et le premier mot chanté soupiré *Adio*, on s'aperçoit qu'il est bien sûr répété ais surtout qu'il est comme bégayer (*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 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 reformulation 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 de l'ensemble du système langagier et grammaticale (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, attentive, parce qu'ont été répété (non l'entièreté) 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'art) de la faute, du pouvoir et de l'histoire. En somme il faut entendre ce bégaiement comme notre propre inconfort 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), *La divine*

*comédie* de Dante Alighieri (1321), *Noô* de Stephan 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 <sup>1975</sup> « 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 –  
dddddebout ! 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-marre de la tolérance, au ddddiable !

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

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

On peut tenter une relecture intégrale. En 1968 Pier Paolo Pasolini réalise *Teorema* qu'il est 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 reproduisent 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.

17 décembre 2006

## PANIQUE

Vient de l'adjectif grec *panikos* et signifie : de Pan, produit par le dieu pan.

Dans la grande encyclopédie grecque byzantine, la *Souidas* il existe une entrée *Panikoi deimati*, la terreur panique <sup>π 201</sup> : « Ça se produit dans les camps militaires, quand soudain les chevaux et les hommes sont effrayés, sans aucune raison apparente. Les femmes avaient l'habitude de célébrer les rites usuels pour Pan par des hurlements. Ménandre dans *Dyskolos* [dit] : « on ne doit pas approcher ce dieu dans le silence. » <sup>Ménandre, *Dyskolos*, 433-4 (in Aristophane, *Lysistrata* 2, scolie)</sup>. Parce qu'on attribue à Pan des choses [qui se produisent] sans raison ; par exemple, l'ennemi semble attaquer ; [les soldats] prendre les armes dans l'agitation, former les rangs et s'attaquer les uns les autres. Dans les *Épigrammes* : “Chariklès sur le promontoire a consacré cette chèvre fauve, velue et barbue à Pan l'agile grimpeur” <sup>*Souidas*, Anthologie grecque 6.32.3-4; cf. ι 387, π 2954</sup>. Ça se produit pendant la guerre, comme le dit dans ses mémoires non attestées Théodoros le général rhodien : “À de tels moments il est préférables de rester à côté de ses armes et de garder le calme.” Lui-même, courrait de tous côtés criant et donnant l'ordre à chacun de rester bien armés sous les tentes. »

Il existe par ailleurs, en langue française, une constellation de noms dans le régime sémantique de la panique : la terreur <sup>latin *terror*</sup> (et on rappelle que pour Aristote les garanties de la réussite pour une bonne tragédie résidaient obligatoirement dans la terreur et la pitié), l'effroi <sup>*ex-<sup>2</sup>fridu*, être privé de paix</sup>, la frayeur <sup>*fragor*, le fracas, le vacarme</sup>, l'épouvante <sup>*ex-pavere*, craindre</sup> et la stupeur <sup>*stupor*, engourdissement</sup>.

Fondamentalement c'est la sensation d'affolement et d'épouvante devant toute chose brutale et/ou silencieuse <sup>voir à ce propos Roland Barthes, *Le neutre*, p. 21, Seuil, 2002</sup>, c'est-à-dire non-appréhendable par la pensée rationnelle. On peut aussi considérer que ce non-appréhendé ne soit pas du silence mais selon les formes qu'il prendra de l'occulte, du mystère, du magique ou encore, dans une de ses formes bien particulière du destinal (c'est-à-dire à la lettre du tragique). Qu'est-ce qui échappe à la pensée rationnelle ? Il faut repréciser ce qu'est cette rationnelle : ce qui est propre à la *noésis*, c'est-à-dire à la faculté de penser et donc de fabriquer du sens en langue (la conscience d'un être-dans-le-langage signifiant). C'est donc le linguistique. Autrement dit, on y revient, la question est : qu'est-ce qui échapperait au linguistique ? Et ce qui lui échappe produit *stricto sensu*, une peur panique parce que c'est silencieux, obscur, effrayant, jubilatoire, non-signifiant.

Qu'est-ce qui est donc à l'origine de cette peur panique ? D'abord ce que nous avons nommé le silence, c'est-à-dire ce qui ne parle pas, à la lettre tout et absolument tout est silencieux sauf l'Autre. Ce qui permet de comprendre d'une part notre bavardage incessant (la parole, le mythe, le littéraire, le fictionnel) et d'autre part cette extraordinairement puissante anthropomorphisation du silencieux (la mythologie, le conte, la fable, le *lupus in fabula*, etc.).

Ensuite ce que nous nommerons l'animal et l'ouvert. Nous renvoyons ici à une lecture attentive de *L'ouvert* de Giorgio Agamben « *L'ouvert* », p. 86, Rivages, 2002 et du cours de 1930 de Martin Heidegger <sup>*Gesautausgabe*, XLIV : *Parménides*, p. 224 sq.</sup>. Il s'agit de comprendre ici la panique comme l'effroi du silence de l'animalité et comme l'expression possible de cette non-ouverture au monde : « Végétaux et animaux dépendent de quelque chose qui leur est extérieur, sans jamais "voir" ni le dehors ni le dedans, c'est-à-dire sans jamais voir en fait leur être-dévoilé dans la liberté de l'être. Une pierre (ou aussi bien un avion) ne peut jamais se hausser en exultant vers le soleil et se mouvoir comme l'alouette, et pourtant l'alouette, elle non plus, ne voit pas l'ouvert. » <sup>Martin Heidegger cité par Giorgio Agamben, *ibid*,</sup>

P. 88. Pour répondre à cette panique on fait en sorte de réduire cet irréparable en produisant (le produit de la mythologie, des sciences du XIX<sup>e</sup> siècle, de la psychanalyse) « une monstrueuse anthropomorphisation de l'animal [...] et une animalisation de l'homme. » L'animal, on revoie à Pan, est donc à l'origine de cette stupeur, de cette peur panique, d'abord comme silence (il ne parle pas), ensuite parce que comme vivant non seulement il vit (comme nous) mais en plus il nous fait face (dans son ouvert non-dévoilé) : « La stupeur se présente ici comme une sorte de *Stimmung* fondamentale où l'animal ne s'ouvre pas, comme le *Dasein*, dans un monde, mais est cependant tendu extatiquement hors de soi dans une exposition qui l'ébranle dans toute sa constitution. La compréhension du monde humain n'est possible qu'à travers l'expérience d'une "proximité extrême" – fût-elle trompeuse – par rapport à cette exposition sans dévoilement. Peut-être n'y-a-t-il pas à présupposer l'être et le monde humain, pour ensuite parvenir par soustraction – grâce à une "observation destructrice" – à l'animal; peut-être même est-ce plutôt le contraire qui est vrai, à savoir que l'ouverture du monde humain – en tant qu'elle est aussi et d'abord ouverture au conflit essentiel entre dévoilement et voilement – ne peut être obtenue qu'à l'aide d'une opération effectuée sur le non-ouvert du monde animal. Or, le lieu de cette opération – où l'ouverture humaine dans un monde et l'ouverture animal au désinhibiteur semblent un instant se rejoindre, – c'est l'ennui. » *ibid.* p. 94-95.

Enfin le sexuel. Et ici nous ne parlons pas du sexuel comme interdit qui 'est rien d'autre que du langage, mais du sexuel comme désir entier, puissant, non-inhibé, comme fascination (terreur et éblouissance) donc au sens propre comme pauvreté extrême (la nudité intégrale). Le désirable est paniquant et Dom Juan en est son absolue figure. Il faut encore comprendre comme panique parce que le sexuel est d'abord la *chose*, la *rem* (l'objet et le secret), mais aussi parce qu'il est l'exposition en soi, l'objet en soi : « Il prit à Trogue Pompée un étrange désir. Il conçut l'idée singulière de rédiger dans un romain splendide l'histoire de la Grèce. il en



vient à transcrire en latin les histoire particulières de la plupart des peuples agenouillés : de la Grèce à la Perse et jusqu'à l'Assyrie. Au premier livre de son Histoire universelle, il relate la guerre des Mèdes d'Astyage contre les Perses de Cyrus. Il montre les perses reculant pas à pas, cédant. "Les mères et les femmes des Perses accourent à eux; elles les prient de retourner au combat. Les voyant hésiter, elles retroussent leurs robes, tendent vers eux leurs obscènes en leur demandant s'ils veulent se réfugier dans l'utérus de leurs mères ou de leurs épouses." Aussitôt les guerriers perses, comme s'ils avaient été astreints par cette nudité, cessent de fuir, reforment leur ligne, chargent et mettent en fuite à leur tour les guerriers d'Astyage.» Pascal Quignard, « Le mot de l'objet », XII<sup>e</sup> traité, p. 225, *Petits traités* 1, Gallimard, 1999.

Il y aurait alors trois possibles *agir* (ici il s'agit bien sûr d'*agir* éthique c'est-à-dire qui ne sont pas ceux moraux de l'interdit) face à cette panique. D'abord en affabulant, c'est-à-dire en racontant des histoires, en faisant du son, en faisant des formes... Ensuite en considérant la stupeur comme un envoûtement, autrement dit l'expérience métaphysique (nous renvoyons ici au sens fondamentale de l'*apokaradokia*, l'attente impatiente, dans la parole de Paul <sup>Romains, VIII,19</sup>). Enfin le rire : « le retroussement des lèvres des hommes quand il n'y a pas d'objet à pour nom le rire. » Pascal Quignard, *op. cit.* p. 230.

15 janvier 2007

## EXPOSER L'ESPACE

« La survie est au-dessus des forces de la vie. »

Il s'agit de faire une lecture critique et analytique de l'ouvrage de Pierre-Damien Huyghe, *Faire place (remarques sur la qualité d'une certaine pauvreté moderne)* éditions MIX., 2006.

Nous devons comprendre ce que signifie « exposer l'espace », autrement dit, selon l'expression de Pierre-Damien Huyghe, « faire place », ou encore « apprendre à traduire » l'ensemble des signes du durable et de la stabilité en des structures linguistiques (et éthique, c'est-à-dire comme nouvelles communautés) qui formulent (qui traduisent sensiblement <sup>FP, p. 20-21</sup>) l'instable.

Considérons d'abord les éléments de la communauté. Jusqu'à présent, nous avons dit que ce qui fonde une communauté c'est le linguistique, les langages, c'est-à-dire le nom, « d'où la prégnance du terme qui en grec exprime l'exemple : *para-deigma*, ce qui se montre à côté (comme l'allemand *Beispiel*, ce qui se joue à côté). Car le lieu propre de l'exemple est toujours à côté de soi-même, dans l'espace vide où se déroule sa vie inqualifiable et inoubliable. L'être exemplaire est l'être purement linguistique. » <sup>Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, p. 16, Seuil, 1990.</sup> On peut donc appréhender la communauté comme l'expérience de cet à côté, autrement dit comme la gradualité entre la proximité et la promiscuité <sup>FP, p. 5-6</sup>, ce qui signifie l'appartenance à un même corps (sexuel, communautaire) ou sa radicale non-appartenance. On peut aussi le considérer sous l'angle de la dissemblance <sup>FP, p. 7</sup> : ça fabrique du

non-semblable et de l'étrangeté (*barbaros* : l'étranger) de celui qui ne parle pas la même langue à ce qui est étranger dans la langue (on rappelle les liens que le terme *barbaros* entretient avec le verbe *bambaino* qui signifie bégayer, voire avec le nom latin *balbus* qui signifie bègue). Enfin on peut le considérer avec la notion de mesure (voir aussi le sens des mots *péras* et *terminus*) comme pensée du nom, et du *nómos*<sup>FP, P. 7</sup> comme pensée de la loi, parce qu'il est possible 1. de comprendre le nom (*ónoma*) comme une division (*nómos*) et comme structure discriminante du linguistique et 2. de la comprendre comme usage (et donc comme loi et comme règle). Il faut encore ajouter à cela la double structure significative de la question de l'usage, d'abord comme règle normative (la grammaire) qu'on impose (obéir-désobéir), ensuite comme règle que nous appréhendons à l'échelle des infra-communautés : nous pouvons penser ici à l'argot comme usage et déclassé des langages : « les formes de cette interruption, ou le *factum* du langage et le *factum* des communautés émergent pour un instant à la lumière, sont multiples et varient selon les époques et les circonstances : rétablissement d'un argot, *trobar clus*, langue pure, pratique minoritaire d'une langue grammaticale... Dans tous les cas, il est clair que l'enjeu n'est pas simplement linguistique ou littéraire, mais avant tout politique et philosophique. » Giorgio Agamben, *Moyens sans fin*, p. 80, Rivages, 1995. D'où, dès lors, la possibilité d'appréhender le *nómos* comme proximité : il y a une gradualité entre la loi dont je ne saisis pas (identifier) l'origine (histoire, état, pouvoir) et une règle formulée dans le *nómos* (dans la division du territoire), c'est-à-dire dans la portion (le sous-ensemble) où les choses (les objets, les noms) sont à « portée de vue ». Cette nouvelle orientation permet, 1. de repenser l'espace public comme lieu non seulement de vie mais aussi de proximité (voir de promiscuité) mais aussi comme lieu où je dois être vu, mais sans être surveillé (on peut penser Internet de la même façon), 2. de comprendre que l'évolution de nos communautés va vers un rétrécissement de l'espace public (là où tout est consommable contre une pensée méditerranéenne de

l'espace public), 3. enfin de comprendre le devenir communautaire comme une réappropriation des lieux de liberté (ou plus exactement d'écriture de la loi comme *nómos*). On parvient donc à ce schéma graduel formulé par Pierre-Damien Huyghe : l'intimité, l'amitié, l'inimitié ou le proche, le semblable, l'étranger <sup>FP, p. 7-8</sup>.

Nous devons considérer maintenant les modèles de la modernité, c'est-à-dire l'instable qu'il faut comprendre 1. comme lieux dispersés <sup>FP, p. 11</sup>, comme *nómos* dispersé autrement dit comme l'ouverture de la *péras*, 2. comme rythme différent ou définition de la complexité de l'époque (*épéchein*), de l'enroulement du présent qui se complexifie, 3. enfin comme une « être-là » pluriel qui fait sens (son existence ontique) : « l'être en ek-sistence consiste à "être le là" (Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, 61). *Dasein* ne doit pas être compris de manière adverbiale-locale (être là), mais de manière verbal active et transitive : être le là. Ainsi, *Dasein* n'est décidément pas le nom d'une substance, mais la phrase d'une agir. "Être là", en effet, présuppose le double donné préalable d'un étant et d'un lieu. » Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, p. 95, Galilée, 2001. Donc les deux environnements ontiques majeurs de l'instabilités sont bien sûr l'étant c'est-à-dire chaque mesure linguistique comme rythme et comme expérience et le lieu comme espace dispersé de l'étant. Il faut penser cette instabilité comme la reconfiguration du *nómos* : non sa désormais in-existence, mais sa dé-multiplication.

Il faut alors repenser la question du lieu, c'est-à-dire la où s'expose le faire sens, le langage, l'habitat, nos modèles communautaires, éthique, et culturels. L'espace ne peut pas être considéré comme un repli (*nómos* fermé) mais comme une ouverture ou selon l'expression heideggérienne une « éclaircie ». Il s'agit alors de comprendre qu'« une espace (*Raum*) 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. » Martin Heidegger, *Essai et conférences*, p. 183, Gallimard, 1968. « Le véritable ménagement est quelque chose de *positif*, il a lieu quand

nous laissons dès le début quelque chose dans son être, quand nous ramenons quelque chose à son être et l'y mettons en sûreté, quand nous l'entourons d'une protection – pour parler d'une façon qui s'accorde avec le mot *freien*. Habiter, être mis en sûreté, veut dire : rester enclos (*eingefriedet*) dans ce qui est parent (*in das Freie*), c'est-à-dire dans ce qui est libre (*in das Freie*) et qui ménage toute chose dans son être. *Le trait fondamentale de l'habitat et ce ménagement.* » *ibid.* p. 176. Ceci permet de relever deux choses fondamentales : nous ne sommes que dans un habitat (*nómos, oikos, ikonè, ónoma, sèma*), mais cette mesure peut signifier soit une réclusion (un rester enclos définitif), soit un aveuglement (*defixus* : immobile). Mais il peut aussi devenir une errance (permanence d'une instabilité comme non-habitat) et c'est la mesure graduelle de mobile à l'immobile qui définit la modernité ou plus précisément le contemporain.

Comment cette modernité est-elle définie ? D'abord par ce que nous pouvons habiter (l'espace où nous pouvons commencer à être). Ensuite par la compréhension de l'exposition des rythmes de nos expériences <sup>FP, p. 14</sup> comme saisie de l'espace de leur formule. Enfin, ce qui est contemporain signifie saisir deux expériences : la première, si nos échanges sont économiques le politique est une zone non comptabilisée <sup>FP, p. 14-15</sup>, la seconde, si l'économie est irresponsable le politique doit reprendre la mesure du *nómos* (« c'est la figure de ce monde séparé et organisé à travers les médias, où les formes de l'État et de l'économie se compénètrent, que l'économie marchande accède à un statut de souveraineté absolue et irresponsable sur la vie sociale toute entière. », Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, p. 81, Seuil, 1990.)

Il y a autre façon de la dire. Notre statut de consommateur nous rend *in-habitant*. Mais il faut garantir, en même temps, que nos habitats sont mobiles, dispersés, non-attachés (*non-defixus*), c'est-à-dire que nous ne sommes pas propriétaire <sup>FP, p. 22</sup>. Garantir cet habitat comme rythme ne peut se faire, *stricto sensu* et selon l'expression de Pierre-Damien Huyghe, qu'en « faisant place », c'est-à-dire en libérant l'espace saturé où il n'est plus possible de

se mouvoir et prendre la mesure du rythme de nos expériences, autrement dit commencer à être. C'est acquérir une pratique de l'objet <sup>FP, p. 19</sup> et saisir notre pauvreté en objets communicables et transmissibles <sup>FP, p. 20-21</sup>. C'est encore abandonner notre statut de propriétaire pour celui de locataire <sup>FP, p. 22</sup>, qui serait alors la seule possibilité pour pensée notre lieu commun (une fois encore ce lieu commun porte parfois le nom d'exposition).

22 janvier 2007

## RÉUSSIR

« Le lecteur est quelqu'un qui abîme les livres. »

Le sens du verbe réussir côtoie toujours celui de la sortie (*riuscire*) de quelque chose : le résultat de, l'aboutissement à et/ou le produit par.

La notion de réussite doit s'entendre selon deux modèles conjoints et néanmoins différents : « réussir quelque chose » et « faire de quelque chose une réussite ». Réussir quelque chose c'est calculer la réussite d'un pro-duire par l'usage et le calcul d'effets (ce qui est *stricto sensu* pro-duit) ; réussir c'est encore catégoriser et capitaliser les effets, les résultats, c'est-à-dire faire ne sorte qu'ils se stabilisent comme norme, comme fixation, comme spectacle et comme monument. Faire de quelque chose une réussite signifie faire en sorte que l'utilisateur (l'usager, le lecteur, le spectateur) ait une réception réussie des effets, c'est faire en sorte que la lecture soit réussie et faire en sorte que l'attente de l'usager soit comblée. C'est un des marqueurs les plus puissants des régimes culturels (l'horizon d'attente) : j'attends que ma lecture soit réussie, que l'exposition soit une réussite, que le concert soit réussi, que le spectacle soit réussi. Roland Barthes *Le plaisir du texte*, p. 43, Seuil, 1973 parle ainsi de l'ennui (une des formes possibles de la non-réussite) : « Rien à faire : l'ennui n'est pas simple. De l'ennui (devant une œuvre, un texte), on ne se tire pas avec un geste d'agacement ou de débarras. De même que le plaisir du texte suppose toute une production indirecte, de même l'ennui ne peut se prévaloir d'aucune spontanéité : il n'y a

pas d'ennui *sincère* : si personnellement, le texte-babil m'ennuie, c'est parce qu'en réalité je n'aime pas la demande. Mais si je l'aimais (si j'avais quelque appétit maternel) ? L'ennui n'est pas loin de la jouissance : il est la jouissance vue des rives du plaisir. ».

Il faut alors se poser la question de la signification et de la valeur épistémique du paradigme « faire de quelque chose une non-réussite ». Cela pourrait signifier faire en sorte que la lecture des effets ne soit pas catégorisable, c'est-à-dire pas encore pris pour des effets parce qu'ils sont dans une forme d'actualisation permanente. Ce serait alors faire en sorte que la lecture soit infinie et renouvelable, c'est-à-dire faire en sorte que le pro-duire soit de l'ordre de communicable et non de la communication <sup>nous renvoyons</sup> ici à une relecture de la conférence de Pierre-Damien Huyghe du 30 janvier 2007 et à sa lecture de la formule benjaminienne « nous sommes pauvres en expériences communicables ». Ce serait enfin faire en sorte que l'attente ne soit pas catégorisable comme culture et qu'elle puisse être renouvelable comme lecture (c'est-à-dire qu'elle devienne un *dictum*) : « Pourtant me dira-t-on, vous écrivez. J'écris. J'écris parce que j'ai besoin de réfléchir par écrit. Et pour moi. Je suis mon destinataire, pas mon lecteur. Olivier l'a dit – et il avait raison –, “le lecteur est quelqu'un qui abîme les livres”. Qui en fait des plus, au lieu d'en faire des moins. J'essaie d'écrire des livres qui soient des moins. Parce que pour moi, réfléchir par écrit c'est tenter de résoudre. » <sup>Emmanuel Hocquard, *ma haie*, p. 261, P.O.L., 2001</sup>. Il est alors évident que l'analyse proposée de la non-réussite est à comprendre comme une relecture possible de la notion de puissance de la pensée qui, au cœur de la constante instabilité entre praxis et poiésis, est capable de ce mouvement d'actualisation : le communicable, la parole sans fin.

Paradoxe absolu : cette analyse de la non-réussite en fait une réussite, mais sans effet...

Qu'est-ce qu'un effet ? au sens propre ce qui est produit, le résultat, la conséquence (c'est-à-dire ce qui est réussi en bien ou en mal).

Que serait alors ce qui n'est pas un effet ? ce qui est l'inverse



d'un effet ? on peut imaginer un non-effet comme non-réussite ou alors comme suspension, c'est-à-dire ce qui est, encore, sans conséquence et ce qui est, encore, sans résultat<sup>il faut relire ici les questions du neutre et de l'époque (*épéchein*) in Roland Barthes, *Le neutre*, cours de 1978, Seuil, 2002</sup>. Un non-effet pourrait s'analyser aussi comme une puissance non catégorisante, c'est-à-dire qui n'implique pas aussitôt des conséquences linguistiques, normées, grammaticales, etc. On peut aussi comprendre ce non-effet selon l'expression « rester sans effet » c'est-à-dire sans réussite, sans réalisation, sans suite, *stricto sensu* sans accomplissement et sans actualisation. Cependant ici encore nous sommes au cœur d'une puissante paradoxe; on pourrait aussi entendre dans ce *rester*, dans ce « rester sans effet » une permanence et une *restitutio* de la persistance dans son être-ainsi, autrement dit comme la formule justement de cette actualisation...

Il est sans doute plus pertinent encore de l'analyser selon la complexe formule de l'écrivain Yannick Liron, d'un être « sans effets personnels ». Que signifie cette formule ? elle peut d'abord signifier être ou rester sans objets à soi. Plus encore elle peut vouloir dire être sans occupation de soi pour soi à entendre selon la traditionnelle formule grecque de l'*hépiméléia heautou* ou celle latine de la *cura sui* voir à ce propos les précieuses analyses de Michel Foucault, cours du 6 janvier 1982 au Collège de France, in *L'herméneutique du sujet*, Seuil, 2001; voir aussi Giorgio Agamben, *La puissance de la pensée*, p. 100, Rivages, 2006, c'est-à-dire être sans souci de soi. « Sans effets personnels » peut alors signifier que nous n'avons pas recours à ce qu'on nommera, pour l'instant une autobiographie mythique, mais au contraire que nous nous ouvrons vers une *maniera* mythogénétique, autrement dit le style comme actualisation et non le personnel (il va de soi qu'ici nous sommes dans le régime du pro-duire, mais il est cependant tout à fait possible de maintenir cette analyse pour tous les régimes de la réception). Ici encore (*cf* note en exposant page précédente) il est possible de lever une identique structure paradoxale : « sans effets personnels » prendrait, à la lettre, le sens de l'adverbe réellement, au sens de qui est vécu effectivement... Enfin la formule pro-duire « sans effets personnels » pourrait vouloir se fondre avec la formule agambénienne de « l'impossibilité de dire

Je » Giorgio Agamben, *La puissance de la pensée*, Rivages, 2006.

Que peut bien vouloir signifier cette formule<sup>1</sup> pour son analyse au cœur de la constellation littéraire nous renvoyons à la lecture de ce texte, *ibid.* p. 93 dans cette tentative de la conjoindre avec l'analyse de la non-réussite et du sans-effet ? au sens propre l'impossibilité de l'usage de ce Je autobiographique et mythique *ibid.* p. 96 :

« Dans ces extraits, la machine mythologique s'identifie dangereusement avec le moi de l'auteur, coïncide avec la possibilité ou l'impossibilité de dire *je*. Elle est, en ce sens, un calque ou un masque du moi – ou mieux, une dramatisation ou une théâtralisation à deux voix du sujet, de son rythme interne et de sa scission intime. La machine implique donc, non seulement la connaissabilité ou l'inconnaissabilité de la fête, mais aussi la possibilité ou l'impossibilité pour le moi du scriptor de se connaître, d'accéder à sa propre fête :

“Le rythme gnoséologique, perceptible par le chercheur, est le rythme même du fonctionnement de la machine anthropologique [...] La machine, elle, fonctionne, et fonctionne selon le rythme - qui lui est propre - de la révélation et de l'occultation du quotidien dans des termes d'expérience gnoséologique (et non pas d'expériences épiphaniques). Le quotidien dans l'instant où il se révèle est le divers - l'homme, dans l'instant où il apparaît dans son état festif, est le divers. Le quotidien dans la phase de son occultation et l'homme dans l'état non festif sont le connu et l'égal” ». Furio Jesi, *La Festa*, p. 27, Rosenberg & Tellier, Turin, 1977.

Page 101, Giorgio Agamben précise le sens de mythe : « c'est le nom que donne Jesi au moteur immobile scellé par la machine linguistique, au “cœur du pré-être” ou le moi parlant, à la limite d'une zone de non-connaissance, produit sans arrêt ses mythologies. »

L'impossibilité de dire *je* comme formule du sans effet (personnels) signifie alors, tel que nous venons de le lire, l'usage, ou plutôt le pro-duire d'une mythogenèse, autrement dit *je* n'est pas autre chose (sa réussite !) qu'un *tu* déjouant ainsi le mythe, c'est-à-

dire la littérature, le montage, le spectacle : « Je n'ai pas besoin de la littérature pour réfléchir, mais j'ai besoin de réfléchir à la littérature puisque j'ai commis l'imprudence de tomber dedans. Réfléchir à la littérature ce n'est pas en produire ; c'est soustraire, gommer, défaire. Et, par le fait même, m'y soustraire, m'en défaire, gommer mes fautes jusqu'au trou. Je suis dans le camp de la poule et de la vache, mais je réfléchis à ce que lit la petite fille. À ce qu'il y a de louche dans ce qu'elle lit » Emmanuel Hocquard, *ma baie*, p. 261, P.O.L., 2001.

Autrement dit pro-duire une littérature, des images qui n'ont rien à dire mais « qui recherche seulement des occasions rhétoriques pour exprimer son propre silence, la pure attestation du noyau asémantique de la parole » Giorgio Agamben, *op. cit.* p. 102.

Ce serait alors le moyen le plus puissant pour comprendre (une sorte d'*éthopoétique*) le sens de la comédie et plus puissamment encore le sens de la fête.

5 mars 2007

## DISPOSITIF

« La technique n'est pas ce qui est dangereux. Il n'y a rien de démoniaque dans la technique, mais il y a le mystère de son essence. C'est l'essence de la technique, en tant qu'elle est un destin de dévoilement, qui est le danger. »  
Martin Heidegger

1. La question du dispositif est marquée d'une forte actualité : c'est un terme qui s'emploie de plus de plus dans les pratiques d'art à la place du mot installation et c'est un terme qui est à la croisée de différentes pensées. Le séminaire d'aujourd'hui est tout spécialement dédié à une lecture analytique du dernier ouvrage de Giorgio Agamben *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Rivages, 2007, et il est aussi le reflet de l'incrustation de cette « enquête » autour de l'analyse de l'appareillage chez Pierre-Damien Huyghe, de l'historicité et de la significativité chez Georges Molinié, du dispositif chez Michel Foucault, de la technique chez Martin Heidegger, de la *tekne* chez Aristote <sup>(*Rhét.* 1,1,2)</sup>.

2. L'entrée du terme « dispositif » dans le *TLFi* donne deux significations : la première c'est la manière dont sont disposées, dans un but précis, les pièces d'un appareil (donc l'ensemble de ces éléments), la seconde, en droit, comme opposition aux motifs. Étymologiquement c'est le verbe latin *dis-ponere* dont le sens est à la lettre placer, mettre (*ponere*) en séparant. Le nom qui lui est directement dérivé *dispositio* signifie disposition mais aussi l'administration, le règlement et traduit le terme *oikonomia* grec.

3. Il s'agit maintenant de proposer une lecture du texte de Giorgio Agamben à partir de la lecture qu'il fait du concept de dispositif chez Michel Foucault <sup>*Dits et écrits*, volume III, p. 299 sq.</sup> : pour Foucault donc un dispositif est un « ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non » dans une stratégie de pouvoir et de savoir. Pour Giorgio Agamben un dispositif est, de la même façon, un réseau qu'il analyse très clairement dans la pensée de Foucault et à partir de la notion chrétienne de l'*oikonomia* : il démontre que le dispositif est ce lien comme économie qui contrôle et oriente l'activité humaine : l'être vivant (ontologie des créatures) est absorbé, saisi dans ces dispositifs (*oikonomia* des dispositifs) et entre les deux, résultant de cette relation le sujet. Giorgio Agamben dit (31) « j'appelle dispositif tout ce qui a d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même... ». Enfin la mesure exacte des dispositifs est leur profanation, c'est-à-dire la restitution de chacun des appareils à l'usage. Autrement dit réinventer une politique.

4. Revenons sur la notion de « réseau » et le sens que Foucault donne au dispositif, à savoir, ce qui inclut virtuellement chaque chose, discours ou non dans une stratégie de pouvoir et de savoir. Martin Heidegger <sup>*La question de la technique*, Gallimard, p. 18, 1958</sup> dit très clairement que la *tekne* (l'appareillage, les dispositifs) comme « faire » a toujours été liée non seulement à la *poiésis* (le pouvoir comme pro-duire) mais aussi à l'*épistémè* c'est-à-dire le savoir et la connaissance. D'où chez Agamben cette pensée du dispositif

comme puissance de capture : pour comprendre cette puissance il faut ici encore renvoyer à Martin Heidegger *ibid.* p. 26 et son interprétation du terme *Gestell* traduit en français par « arraisonnement » c'est-à-dire ce qui « requiert l'homme, le pro-voque à dévoiler le réel » ou autrement dit c'est mettre à disposition ce qui est dis-poser à une connaissance, à une significativité. Que signifie mettre à disposition ? c'est dis-poser un réseau non plus ouvert mais centré que l'exigence du dévoilement : le sens, l'ordre, la règle, la conduite.

5. Le sens de l'économie (*oikonomia*) serait justement l'ordre et la conduite de chacune des pièces de l'appareil, autrement dit déterminer et contrôler la fin (*télos*) et le résultat de cet appareil, de ce machin (*mékanè*) calculer ses effets et si possible sa réussite. Ainsi il est possible de définir l'économie comme la mise à disposition d'appareillages dont le but, la fin, l'orientation et le modèle sot d'obtenir un résultat. Dans notre aveuglement, c'est-à-dire notre obéissance à ces mots d'ordre et notre refus d'évasion, nous expulsions définitivement toute *poiésis* de la *praxis* (l'absence d'expériences communicables), ce qui signifie la séparation de la *teknè* et de la *poiésis* (ne plus concevoir autrement qu'avec une fin) et la séparation de la *teknè* de l'*épistèmè*, voire plus précisément que la *teknè* est privée de l'*épistémaï*, c'est-à-dire d'être capable, au sens de la puissance de la pensée dans l'expérience.

6. La profanation ou la réappropriation de l'usage signifie à la lettre être capable, en tant que sujet, de prendre les dispositifs : être disposé à la faire et restituer le dispositif dans son sens de *mékanè*, c'est-à-dire une puissance propre dont je ne connais pas le résultat. Une autre façon de le dire consisterait à réussir, selon Pierre-Damien Huyghe, à se mettre à jour avec nos formes sensibles, autrement dit répondre à la provocation du dispositif <sup>Martin Heidegger, *op. cit.* p. 26 *sq.*</sup> mais à la condition que cette pro-vocation ne soit pas destina... Ici il n'y a pas d'ingénuité parce qu'il ne

s'agit pas de justesse technique, mais d'une justesse historique (le temps) voire profondément immanente, parce que ce qui est important c'est de placer le dispositif non plus devant la classe des êtres vivants (l'ontologie des créatures) mais la classe de « ce qui est vivant », c'est-à-dire l'ontique du vivant. Alors on peut saisir avec plus d'efficacité le dispositif comme un événement « qui reproduit d'une certaine manière la scission que l'*oikonomia* avait introduite entre Dieu entre l'être et l'action. Cette scission sépare le vivant de lui-même et du rapport immédiat qu'il entretient avec son milieu – c'est-à-dire ce que Uexküll et après lui Heidegger appellent le cycle récepteur-désinhibiteur. Quand il arrive que ce rapport soit défait ou interrompu le vivant connaît l'ennui et l'Ouvert c'est-à-dire la possibilité de connaître l'être en tant qu'être, de construire un monde.» Giorgio Agamben, *op. cit.* p. 36.

7. Le dispositif peut alors être saisi sous sa forme de contrôle, soit dans sa parfaite inefficacité (l'ennui), soit profané c'est-à-dire dans son nouveau usage comme événement (l'Ouvert) : à la lettre cela signifie que chaque chose est mise à jour, plus précisément c'est mettre à l'heure (*Uhr stellen*).

Et le dispositif dit encore ce qui s'expose (s'ouvre). Martin Heidegger dit *op. cit.* p. 28 « dans l'appellation *Ge-stell* (« arraisonnement »), le verbe *stellen* ne désigne pas seulement la pro-vocation, il doit conserver en même temps les résonances d'une autre *stellen* dont il dérive, à savoir celles de cet *her-stellen* (« placer debout devant », « fabriquer ») qui est uni à *dar-stellen* (« mettre sous les yeux », « exposer ») et qui au sens de la *poiésis*, fait apparaître la chose présente dans la non-occultation. ». Autrement dit le dispositif s'il s'expose doit être fondamentalement ouvert, c'est-à-dire construction, c'est-à-dire instaurateur.

26 mars 2007

## COMÉDIE

« *Incipit comœdia Dantis Alaghieri florentini  
natione non moribus.* »  
Dante, *La divine comédie*

« de même que depuis la prévarication du genre humain  
toute créature donne pour début à son langage le cri "ahi",  
il est de raison que celle qui fut faite avant la faute ait  
commencée par un cri de joie. »  
Dante, *De vulg. El.*, I, IV, 4-5

La définition contemporaine du terme comédie nous donne trois entrées : celle d'abord d'un sens qui tend à se confondre avec celui de dramaturgie, ensuite le sens, plutôt familier et péjoratif, de simuler et enfin le sens de faire rire et les œuvres (essentiellement celles du théâtre) qui utilisent cet effet; Étymologiquement le terme comédie est issu du *comoedia* latin et du *komodia* grec : le verbe *komodéo* signifie composer une pièce et railler, se moquer. Peut-être y-a-t-il un lien avec le dieu Kômos, dieu de la joie et du plaisir...

Dans une analyse rhétorique du terme comédie il faut faire la distinction entre le comique comme moyen, c'est-à-dire le plaire et le comique comme ressort, c'est-à-dire railler et dont le but, bien sûr, est de faire rire (avec la gradualité évidente du sourire au fourire).

Stylématiquement la comédie est un genre et est donc applicable comme effet à tout type de pro-duire (littérature, images, théâtre, cinéma, etc.). Mais plus précisément la comédie s'oppose, formellement, techniquement à la tragédie. La distinction la plus simple



peut se formaliser ainsi : la tragédie fonctionne sur des archétypes propres à exciter la terreur ou la pitié alors que la comédie fonctionne sur des situations propres à exciter le rire.

Mais ce qui nous intéresse c'est la manière dont l'idée de la comédie caractérise, la représentation des objets de la culture et donc par conséquent la représentation du monde et de la « personne ».

Nous aurons donc besoin de faire une lecture analytique du texte « Comédie » in *La fin du poème* de Giorgio Agamben<sup>P. 11-34, Circé, 2002</sup> dans lequel est traité la question essentielle du choix de Dante d'intituler son texte *La divine comédie*, avec ce mot comédie et non tragédie ou drame, etc. Outre des problèmes historiques qui vous renvoient à une lecture du texte et outre des problèmes de composition (les trois chants) qui renvoient à une lecture d'Aristote *La poétique*, 52b, 35 ce qui est important c'est la formulation d'une vision de la faute (le péché originel) qui s'oppose fondamentalement à la vision de la faute tragique (*hamartia*)

Qu'est-ce que la faute tragique ? la séparation d'une faute subjective d'avec une faute considérée objective <sup>cf le sens du mot grec *hamartia* et du verbe *hamartano* qui signifie manquer, faire une faute, voir aussi Aristote, *La poétique*, 49a, 30-35 et les textes du *Nouveau testament*</sup>. On peut alors considérer <sup>cf Kurt von Fritz *Antike und Moderne tragödie*, 1962 et *La fin du poème*, P. 22 sq.</sup> que la conception chrétienne est strictement l'inverse de la pensée antique. Cependant pour comprendre ceci il faut avant tout bien concevoir que le péché originel, lui, « en tant que faute naturelle et non personnelle, qui se transmet à chaque homme à travers son origine » <sup>*ibid.* P. 23</sup> suit à la lettre la définition de l'*hamartia* tragique et en ce cas ne l'inverse donc pas. Bien au contraire cette pensée de la faute ou de l'*hamartia* est la plus stricte interprétation et la plus stricte continuité de ce régime. Comme système de séparation il est le modèle même des systèmes économique et spectaculaire : le personnel est absolument séparé du sujet et le sujet est entièrement voué au spectaculaire (l'occupé et l'occupation). Ce régime de la faute tragique est donc en cela le mécanisme maximalisé des

systèmes culturels : empathie, pathos, addiction, etc. Et enfin c'est ce qui fondamentalement est à l'origine de la honte <sup>bien sûr chacun de ces quatre modèles ne fonctionnent pas séparément, voir aussi Giorgio Agamben, « Idée de la honte » in *Idée de la prose*, p. 66, Bourgois, 1998</sup>.

Cependant, pour parvenir à cette thèse de l'inversion du régime de la faute tragique, les modèles chrétiens vont produire une forme absolument nouvelle avec la passion du Christ : ce que vient racheter le Christ c'est ce « fond tragique », cette *hamartia*, cette faute en « transformant la faute naturelle en expiation personnelle » : « de cette façon, inversant le conflit entre faute naturelle et faute personnelle en scission entre innocence naturelle et faute personnelle, la mort du Christ libère l'homme de la tragédie et rend possible la comédie. » <sup>Giorgio Agamben, *La fin du poème*, p. 24.</sup>

Nous y sommes : et de ceci découlent trois conséquence majeures et fondamentales pour une lecture anthropologique des formes de nos cultures et pour une relecture de l'idée de comédie :

1. Ce qui nous sépare fondamentalement de la pensée antique c'est que nous puissions être non plus dans un temps tragique mais comique, autrement dit que les temps modernes sont donc fondamentalement comiques. Proposition qui n'est pas facilement tenable si nous devons y intégrer une pensée du ravage et du mépris. Nous y reviendrons. Une autre manière de le dire consisterait à énoncer que puisque nous sommes punis (péché originel qui nous est transmis) et puisque nous ne pouvons faire autrement que d'attendre (la rédemption) alors autant nous réjouir et en rire <sup>Fabien Vallos, *Le poétique est pervers*, p. 40, ed. MIX., 2007. Il faudrait aussi re-parcourir certaines productions du xx<sup>e</sup> siècle de Georges Bataille à Samuel Beckett, de Bruce Naumann à Howard Barker, Jon Fos, Olivier Cadiot, etc.</sup>. La pensée moderne (ou la pensée chrétienne ou le temps de la comédie) serait alors la double exposition de la faute naturelle et personnelle, indissociables, mais sans les achever : elles seraient alors placées dans un état de latence, d'attente (il y a ici cinq modèles qui se déploient : l'observance, la mystique contemplative, la vision des Illuministes, la stricte indifférence, la désobéissance <sup>il fait ici renvoyer à la problématique</sup>

coexistence de deux systèmes de lois, voir Paul et la notion de *katargénestai*.

2. Plus étrangement ce renversement des valeurs de la faute tragique a opéré un autre renversement, celui des catégories de la représentation de l'amour (comme genre). Dans l'antiquité l'amour n'est presque jamais du côté du tragique mais presque toujours du côté d'un *ars*, autrement dit d'une technique, d'un jeu. Les temps modernes, anti-tragiques inversent ce rapport et font de « l'amour une expérience tragique » en tant « qu'il circonscrit le seul espace où, par concupiscence, subsiste le caractère "naturel" de la faute originelle, l'amour est bien l'unique expérience tragique qui soit possible dans l'univers christiano-médiéval » Giorgio Agamben, *La fin du poème*, p. 25. Autrement dit on rêve d'une expérience de la perfection (*fin'amor*, tragédie baroque, romantisme...) comme celle d'un amour édénique : c'est pour cette raison que *Dom Juan* est une comédie puisqu'il démontre strictement l'inverse (puissance du séduire *vs* perfection de l'amour) et c'est pour cela qu'il est aussi scandaleux et bouleversant.

3. Dans l'une ou l'autre des deux premières conséquences due au renversement des systèmes de valeur de la pensée tragique, on persiste toujours dans un système de la faute sans pouvoir se débarrasser de l'idée de cette part objective. Historiquement les temps modernes (et essentiellement contemporains) parviennent à produire des systèmes qui rendent la faute définitivement subjective : c'est-à-dire la faute, l'*hamartia* comme manquement, comme négligence parce que nos ek-sistants (*Dasein*) sont aux prises avec les passions (*Stimmung*) : l'ennui, l'angoisse, le souci, la pauvreté, la solitude voir à ce propos Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, première partie, deuxième partie, ch. IV et V, Gallimard, 1992, *Être et temps*, section I, ch. VI, Gallimard, 1986, voir aussi Giorgio Agamben, *Louvert*, p. 86, Rivages, 2002 parce que nos environnements ontiques ne sont ni parfaits, ni perfectibles.

Cette nouveauté je la nomme « parodie » ou achèvement de la faute Fabien Vallos, *op. cit.* p. 65. Nous avons alors deux options : a. il y a des choses qui échappent aux langages, il y a des environnements

ontiques qui ne sont pas linguistiques ; b. tous les environnements ontiques (qui constituent nos ek-sistances) sont du linguistique puisque nous n'échappons pas à notre condition d'être « ouverts-dans-le-langage ».

Si nous admettons la seconde hypothèse alors tout est parodiable, tout peut s'achever dans la parodie. Mais la thèse n'est pas si simple. Ce qui résiste à ça c'est l'expérience de nos ek-sistants ouverts à du absolument non-dévoilé : peut-être que l'expérience esthétique comme ressenti thymique en est une des limites. C'est ce que Georges Molinié <sup>première conférence du 13 février 2007</sup> nomme l'horizon du geste de l'art ou les abords du néant ; c'est-à-dire le lieu où s'exprime, pour paraphraser Furio Jesi, son propre silence, la pure attestation du noyau asémantique de la parole, ou pour paraphraser Georges Molinié la présence de l'inexistant. Alors dans ce cas il ne peut pas y avoir, à la lettre d'art comique. Ce qui est comique n'est que la part de sur-sémantisation d'une partie de la substance du contenu. Dans ce cas encore la fonction comique et bien une fonction stylématique. Il faut préciser qu'il y a une distinction entre un comique (le plus sincère) profondément communautaire, c'est-à-dire celui de la fête et un comique (le moins sincères et le plus souvent méprisant) de l'industrie du culturel et du divertissement.

Mais on y revient donc et quelque soit l'hypothèse de départ : seule la parodie, plus ou moins sérieuse peut achever la faute et selon un double effet. D'abord en pulvérisant la rigidité et les effets des stylèmes linguistiques : c'est à la lettre ce qu'on appelle faire déchanter (*para ten oden*) le langage et l'amener à de l'insignifiant, du rire ou du silence. Enfin c'est peut-être la seule expérience, au cœur de ce silence, de la gravité.

2 avril 2007

## STYLICITÉ

Je préfère le mot manière au mot style comme je préfère le mot main au mot crayon. Ça règle pour une part le problème de l'étymologie sauf à vouloir préciser la constellation des sens autour de cette notion de manière et de style : l'anglais *style* mais surtout *manner* (qu'il faut relier au terme *unmanned*, non occupé<sup>F. Vallos, *Le poétique et pervers*, p. 60, ed. MIX. 2007)</sup>, l'allemand *Stil*, mais surtout *Weise* terme qui retrouve son sens dans le français *guise* (qu'il faudrait relier à l'expression française « être à l'aise » et au latin *ad-jacentia*, c'est-à-dire la façon dont on se place), l'italien *maniera* et enfin le latin *modus* et le complexe terme grec *tropos* (qui donne en français le terme trope, autrement dit figure ou encore ce qu'on nommera dans une langue plus précise, stylème).

L'histoire du terme manière ou style est très riche mais, ici, elle ne nous intéresse pas nous renvoyons cependant à quelques éléments d'une littérature très amples : Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, Circé, 2002, Aristote, *La poétique*, Seuil, 1980, Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Minuit, 1985, Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Bayard, 2003, Georges Molinié, *Sémiostylistique*, puf, 1998 et *Dictionnaire de rhétorique*, LP, 1992, Mayer Schapiro, *Style, artiste et société*, Gallimard, 1982, Léo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, 1970, collectif, *Théorie des genres*, Seuil, 1986, etc. Il est cependant nécessaire de noter ce qui, semble-t-il, déclenche de manière définitive la modernité : il s'agit de cette rupture brutale entre la « Renaissance italienne » et ce qui lui succède immédiatement, dès 1520, et qu'on nommera la *maniera*. Précision qui n'a d'intérêt que si l'on comprend que ses modifications adviennent en même temps que certain changement structuraux et économique en Occident : l'œuvre se marque de l'identifiant de son auteur mais surtout d'un sur-identifiant, la

manière, qui, en même temps qu'elle singularise fait entrer l'œuvre dans une spéculation nécessaire.

Qu'est-ce que le style ? bien sûr une manière d'être nous renvoyons ici bien sûr à la conférence de Georges Molinié du 13 février 2007 mais aussi à *Hermès mutilé*, p. 160-165, Champion, 2005, une façon d'être et d'agir (au sens du terme grec *tropos*, ou de l'anglais *way*), donc ce qui caractérise tout existant, tout agir. Plus précisément un style peut se définir très clairement comme la matérialisation de tout mouvement de signification, c'est-à-dire de tout être et de tout faire qui est forcément sous un mode d'être et de faire singulier : signifier veut donc dire tout signe observé d'une être et/ou d'un faire. Plus précisément encore le mot style signifie la combinaison de plusieurs stylème nous renvoyons ici à la définition que Georges Molinié donne au terme stylème « ensemble de corrélations suivies entre les éléments de tous ordres d'un langage, fonctionnant et reçus comme marqueurs de tel ou tel niveau d'artistisation, de tel ou tel niveau stylistique » *op. cit.* note p. 157.

Qu'est-ce que la stylicité ? à cela trois réponse. D'abord ce que Georges Molinié dit *ibid.* p. 163 : « la stylicité est donc à la fois une potentialité, une disposition et une qualité recevable ». Une potentialité signifie l'ensemble des éléments qui réalisent une éventuelle artistisation, c'est-à-dire la puissance propre de chaque « œuvre » F. Vallos, *op. cit.* p. 47 sq. La disposition renvoie à la question du contexte et donc à la question du lieu et du temps voire entre autres Philippe Parreno *Speech bubbles*, presses du réel, 2001, Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minit, 2000, Michel Foucault, conférence de 1967 sur le concept d'hétérotopie... mais elle renvoie aussi, on s'en doute ou on le voit venir, à la question du dispositif voire Giorgio Agamben, *Le dispositif*, Rivages, 2007 et mon séminaire du 26 mars 2007. Enfin la question de la qualité signifie le marquage, la signification, les effets, ce qui fera que notre réaction sera telle ou telle. Deuxième réponse au concept de stylicité, l'autre définition qu'en donne Georges Molinié *op. cit.* 164 : « c'est cette possibilité de structuration stylématique, de modelage stylistique, que l'on désignera sous le nom de stylicité ». Enfin dernière réponse,

à partir des deux précédentes, il faut entendre la stylicité comme la réaction, la matérialisation de l'artistisation déclenchée, ce que nous avons nommé plus haut son « éventuelle artistisation ».

C'est en cela qu'on peut dire que la « stylicité épuise le sens comme valeur ». Ce qui n'est pas le cas du style qui est d'abord économique et significativement discriminant (il faudrait ici refaire une relecture historique du concept d'économie artistique et d'autre part du travail des *gender studies*). Ici la stylicité doit être en fait considérée comme un événement (presque au sens d'un « geste linguistique », d'un *Sprachgebärde*, cf Giorgio Agamben, essai sur Max Kommerell in *La puissance de la pensée*, Rivages, 2006), c'est-à-dire l'actualisation du sens comme événement, comme moyen sans fin qui ne s'épuise pas dans la communication.

Tout objet réalisé (acté) comme « création » (comme artistisation) est donc, une fois encore, la singulière intrication des trois notions de **puissance - sens - valeur** (on rappelle ici comme modèle la tripartition de la substance du contenu en noétique, éthique, thymique).

Ce qu'on nomme stylicité (matérialité du style) c'est une potentialité comme combinaison de stylèmes : on peut donc les repérer de trois manières : analytiquement (identification des stylèmes), herméneutiquement (études de leurs modalités) et enfin comme geste (mais en soi nous n'avons ici rien à dire de la constellation du ressenti, du tensif, du somatique...)

Il reste cependant à arpenter, ce qui nous intéresse le plus (bien sûr parce qu'il s'agit d'herméneutique), les modalités de la stylicité. Si nous savons ce qu'est un stylème, en revanche nous ne savons rien encore de ses modalités, autrement dit les structures de notre agir (le fondement de tout puissance et de toute herméneutique). On peut alors repérer six modalités (six modes fondamentaux, indissociables et irréductible et qui sont constitutifs de tout agir, donc de toute manière, de tout style, de tout acte, de toute pensée, de tout geste) :

1. la grammaticalité (les codes dont les trois fondamentaux sont gravité, cyclicité et enchaînement)
2. la corruptibilité (l'expérience graduelle de la modification jusqu'au ravage)
3. la dialectique (l'expérience fondamentale de l'*ergein* et du *poien*, de l'actuel et du non-actuel)
4. le festif (l'expérience de la fête cruelle et de la fête impossible)
5. le thymique (l'expérience de l'orgasmatique et du sexuel)
6. la négativité (expérience de la non-expérience...).

7 mai 2007



## GESTE LINGUISTIQUE

Peu à peu s'est confortée l'idée d'un geste, s'ajoutant à celle que nous avons, propre aux objets qu'on a l'habitude nommer des « œuvre d'art ». Ce geste doit s'entendre comme une attitude ou un mouvement du corps. Il doit encore s'entendre comme la manière qui caractérise chaque mouvement du corps qui signifie comme tel, qui accompagne une signification et qui signale tout état plus ou moins affecté (à l'émission ou à la réception d'un événement ou d'un signal linguistique). Le geste comme manière est donc intrinsèquement lié à la question du style : chaque geste comme position détermine les constituants du style. Ou pour le dire autrement le style ou le *tropos* est déterminé par ce qui définit le geste, c'est-à-dire, le *schéma* (la manière d'être donc la forme extérieure, la position) et la *phusis* (l'attitude du corps comme action).

Cependant il y a plusieurs éléments à préciser. 1. Ce qu'on appelle geste ne doit pas être envisagé comme le contraire du concept, ils ne s'opposent pas, ils sont indissociables aussi bien dans la substance du contenu (noétique, éthique, thymique) que dans la forme même du contenu, c'est-à-dire dans le mouvement d'appréhension-découverte de la forme (de la stylicité). 2. Le geste doit être considéré comme la composante essentielle de toute activité humaine : en ce sens il ne peut donc être réduit à un strict antonyme du concept puisqu'il est donc en soi l'expression dynamique de tout perçu et de toute signification. 3. Nous devons alors considérer le geste comme le passage du simple fait à l'événement (de la *res* à la *res gesta*), c'est-à-dire comme une puissance véritable, indéterminée et incessante (son arrêt signifierait ne plus exister) autrement dit un moyen : « ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question

en lui ni de produire, ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. Autrement dit le geste ouvre la sphère de l'*éthos* comme sphère la plus propre de l'homme » Giorgio Agamben, *Moyens sans fin*, p. 68, Rivages, 1995. Et ici la question fondamentale, que pose Giorgio Agamben, est de savoir « comment une action est-elle assumée et supportée ? ». À la condition que « le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel » *ibid.* p. 69. Le geste est alors constitutif de tout événement comme signification et sur-signification, c'est-à-dire comme ex-position (médialité), comme exhibition de lui-même. C'est cette exhibition, ce geste qui constitue singulièrement et fondamentalement cette manière d'être comme articulation de l'être-affecté et de l'être-dans-le-monde et cette manière d'être comme actualisation du langage ou de la parole (cette actualisation se fait à partir de deux modèles : le geste de l'ex-position, la *déixis* et le geste de l'ex-plication, l'*apophasis*). Giorgio Agamben conclue son essai ainsi : « Le geste est en ce sens communication d'une communicabilité. À proprement parler il n'y a rien à dire, parce qu'il montre, c'est l'être-dans-le-langage de l'homme comme pure médialité. Mais comme l'être-dans-le-langage n'est pas quelque chose qui puisse être énoncé en propositions, le geste est par essence toujours geste de ne pas s'y retrouver dans le langage, toujours gag dans la pleine acception du terme ». 4. Enfin si le geste ne se « retrouve » pas dans le langage nous devons poser l'hypothèse qu'il est linguistique. Le même Giorgio Agamben dans une étude sur Max Kommerell *La puissance de la pensée*, p. 203 sq. Rivages, 2006 pose l'analyse d'un geste qui ne serait pas exclusivement non-linguistique : « le geste n'est pas un élément absolument non linguistique, mais quelque chose qui entretient avec le langage le rapport le plus intime et surtout une force agissant dans la langue même. [...] par le terme de "geste linguistique" (*Sprachgebärde*), Kommerell définit cette strate du langage qui ne s'épuise pas dans la communication et la saisit, pour ainsi dire, dans ses moments solitaires » *ibid.* p. 203-204, les références du texte de Kommerell sont inédites en français, *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1962, et

*Il poeta e l'indicibile*, Gênes, Marietti, 1991. Les études de Kommerell et de Agamben lèvent ce point très important : il ne s'agit de chercher dans le geste un contenu « prélinguistique » mais « l'autre face du langage, le mutisme inscrit dans l'être parlant même de l'homme, le fait pour lui de demeurer, sans mots, dans la langue. Par conséquent plus l'homme possède le langage, plus fort est en lui le poids de l'indicible, au point que chez le poète, qui, parmi les être parlant, est celui qui possède le mieux les mots, la recherche du sens et de l'allusion s'épuise et il s'ensuit quelque chose de corrosif : la fureur pour le mot » *ibid* p. 204.

Le geste linguistique est donc intrinsèquement lié au langage sous les trois modalités définies par Max Kommerell, l'énigme (l'incompréhensible), le secret (le langage) et le mystère (sa mise en scène). Il y a encore une autre façon de l'analyser : l'expérience du geste linguistique est à la lettre l'expérience de la puissance du langage comme agir (*dynamis*), comme manière (*phusis*) mais surtout comme possibilité d'assumer, c'est-à-dire, au sens propre comme *époque* qu'on comprendra avec le verbe *épéchein* : suspendre, retenir mais surtout être présent (je suis) voir l'analyse de Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, p. 132, Circé, 2003 autrement dit comme actualisation de la parole, de l'être-dans-le-langage. Cette actualisation est à entendre comme événement du geste simple mais aussi du geste plus complexe de l'existence de ce qu'on nomme des « œuvres d'art ». Dans ce cas cette puissance d'actualisation peut se comprendre comme la matérialisation de la substance du contenu proposée par Georges Molinié *Hermès mutilé*, p. 244, Champion, 2005 « et son corollaire, le fait que l'empirie d'art est du monde, des bords du monde, dans une sorte d'épiphanie *ana-* ou *hyper-cosmique*. Le recours à l'idée de régime pour concevoir les fonctionnements des langages, permet aussi de penser ce *graduum*, à l'intérieur duquel on peut dès lors considérer aussi que le régime d'art n'est pas une limite occasionnelle des langages, mais que c'en est l'idéal, la fin, l'éclat. C'est pour cela également que les arts, tous les arts, constituent avant tout des sur-langages ». Enfin si on se réfère

au séminaire du 15 mai de cette année on intégrera sans peine la proposition du geste linguistique à l'intérieur des six modes du régime herméneutique.

Il faudrait, pour que l'analyse soit complète, opérer une ouverture, un déplacement vers une étude des images, de ce qu'on pourrait nommer une gestualité des images<sup>on renvoie ici encore aux deux ouvrages de Giorgio Agamben, *La puissance de la pensée*, et *Moyens sans fin*, *op. cit.*</sup>. L'analyse de la gestualité des images est bien sûr induite dans tout ce qui précède. Cependant il est important d'intégrer ici deux concepts fondamentaux, celui de rigidité et celui d'historicité (nous précisons ici que ces deux concepts sont analysables pour tout système linguistique et qu'ils sont à l'intérieur de notre régime herméneutique intégré dans les points grammaticalité, corripibilité et dialectique). Il s'agit ici de voir et de démontrer que, contre une pensée mythique, l'image (tout système linguistique) n'est ni figée ni historique. Elle peut l'être, mais dans ce cas il s'agit d'une réception d'archive et donc pas de geste. Les travaux décisifs qui ont permis la dislocation d'une vision figée de l'image sont d'abord ceux de Aby Warburg et du *Pathosformel*, c'est-à-dire l'analyse des images, codes, traits, référents, mémoires comme des formules affectées (des formes mémoriales et immémoriales) : « Warburg n'écrit pas, comme ça aurait pu être possible, *Pathosform*, mais *Pathosformel*, formule de pathos, soulignant ainsi l'aspect stéréotypé et répétitif du sujet imaginaire avec lequel l'artiste se mesure chaque fois pour donner expression à la "vie en mouvement" (*bewegtes Leben*) »<sup>Giorgio Agamben, *Ninfe*, p. 16, Turin, Bollati Boringhieri, 2007.</sup> Viennent ensuite les travaux essentiels de Walter Benjamin et son complexe et extraordinaire concept d'image dialectique (*dialektisches Bild*) :

« Ce qui distingue les images des "essences" de la phénoménologie c'est leur marque historique. (Heidegger cherche en vain à sauver l'histoire pour la phénoménologie, abstraitement, avec la notion d'"historialité" ). Ces images doivent être tout à fait distinguées des catégories des "sciences de la vie", de

ce qu'on appelle l'habitus, du style. La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir "à la lisibilité" représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser. (Cette explosion coïncide avec la naissance du véritable temps historique, du temps de la vérité). Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. » Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Le livre des passages*, [N 3, 1], Cerf, 2006.

L'historicité et la vérité se présentent chez Benjamin comme l'anéantissement de l'intention. Plus précisément il fait comprendre que la tension dialectique se cristallise, quelques fois, en des formes (images, gestes poèmes, etc.) qui bloquent donc tout retour possible et qui opèrent un « choc ». C'est ce choc qui constitue à la lettre ce qu'est un geste.

21 mai 2007

## SCOLIE

Traduction du texte 6 in *Ninfe* de Giorgio Agamben

Éditions Bolatti Boringhieri, 2007

Traduction Fabien Vallos

À partir du milieu des années trente, alors qu'il travaillait au livre sur Paris et au livre sur Baudelaire, Benjamin élaborait le concept d'« image dialectique » (*dialektisches Bild*), qui devait constituer le cœur de sa théorie de la connaissance historique. Nulle part ailleurs, sans doute il ne parvenait à en donner une définition comme dans un fragment (N 3, 1) du livre des *Passages parisiens*. Il y distingue les images dialectiques de l'essence de la phénoménologie husserlienne. Malgré cela, les images dialectiques sont appréhendables indépendamment de toute donnée factuelle et sont définies par leur propre indice historique qui les renvoie à l'actualité. Et cependant pour Husserl, l'intentionnalité restant le présupposé de la phénoménologie, dans les images dialectiques la vérité se présente historiquement comme « mort de l'intention ». Ceci signifie qu'il revient aux images dialectiques, dans la pensée de Benjamin, une dignité comparable aux *eide* de la phénoménologie et aux idées chez Platon : la philosophie a à voir avec la reconnaissance et la construction de telles images. Il est cependant décisif pour Benjamin qu'elles se définissent à travers un mouvement dialectique produit dans l'acte de son arrêt (*Stillstand*) : « Le passé ne jette pas sa lumière sur le présent ou le présent sa lumière sur le passé, mais l'image est ce en quoi ce qui a été, s'unit en un éclair avec le moment (*Jetzt*) dans une constellation. Autrement dit : l'image est dialectique en état de pause (*Stillstand* n'indique pas simplement un arrêt mais un seuil entre l'immobilité et le mouvement) ». Dans un autre

fragment, Benjamin cite un passage de Focillon dans lequel le style classique est défini comme un « bref instant en pleine possession de la forme... comme une félicité rapide, comme l'*akmé* des Grecs, comme l'aiguille de la balance qui n'oscille plus sinon faiblement. Je m'attends alors, non à la voir subitement se mettre en mouvement et encore moins à voir le moment de fixité absolue, mais, dans le miracle de cette immobilité existante, voir le tremblement léger, imperceptible qui m'indique que c'est vivant ». Comme dans « *danzare per fantasmata* » de Domenico da Piacenza, la vie des images ne consiste pas en une simple immobilité ni dans la reprise successive du mouvement mais dans une pause chargée de leurs tensions. « Lorsque la pensée s'immobilise dans une constellation saturée de tensions » écrit Benjamin dans la thèse XVII de *Sur le concept d'histoire*, « elle communique un choc qui la cristallise en monade ».

L'échange épistolaire avec Adorno de l'été 1935 éclaire la façon dont nous devons entendre les extrêmes de cette tension polaire. Adorno définit le concept d'image dialectique à partir de la conception benjaminienne de l'allégorie dans *Trauerspielbuch* où il parle d'un « vidage de la signification » dans les objets allégoriques. « En éteignant leur valeur d'usage, les choses, mises à l'écart, sont vidées et retrouvent un sens dans des formules symboliques. La subjectivité s'en empare en y mettant des intentions de désir et d'angoisse. Puisque les choses isolées attestent comme images les intentions subjectives, elles se présentent de façon ataviques et éternelles. Les images dialectiques sont des constellations entre les choses mises à l'écart et l'avènement du sens, elles sont retenues dans l'instant d'indifférence entre la mort et la signification ». En recopiant dans ces cahiers cet extrait, Benjamin, commente : « À propos de ces réflexions, on se rappellera qu'au XIX<sup>e</sup> siècle le nombre des choses « vides » augmentent dans une mesure et à un rythme jusqu'alors inconnus puisque le progrès met continuellement hors course des nouveaux objets d'usage ». Lorsque le sens se suspend, là apparaît une image dialectique. L'image dialectique est une

oscillation irrésolue entre une mise à l'écart et un nouvel événement de sens. Elle tient, pareillement à l'intention des emblèmes, les objets en suspens dans un vide sémantique. D'où cette ambiguïté critiquée par Adorno (« elle – l'ambiguïté - ne doit absolument pas rester comme elle est »). Ainsi Adorno, qui tente de reporter comme ultime analyse la dialectique à sa matrice hégélienne, semble ne pas comprendre que, pour Benjamin, l'essentielle n'est pas le mouvement qui, à travers la médiation conduit à l'*Aufhebung* de la contradiction, mais le moment de l'arrêt, de la pause, dans lequel le moyen est exposé comme une zone d'indifférence – comme telle, nécessairement ambiguë – entre deux termes opposés. La *Dialektik im Stillstands* dont parle Benjamin implique une conception de la dialectique dans laquelle le mécanisme n'est pas logique (comme chez Hegel) mais analogique et paradigmatique (comme chez Platon). Selon la juste intuition de Mélandre, sa formule est « ni A, ni B » et l'opposition qu'elle implique est ni dichotomique ni substantielle mais bipolaire et tensive : les deux termes ne sont ni supprimés ni unifiés mais plutôt maintenus en une coexistence immobile et chargés de tensions. Ceci signifie, en fait, que non seulement la dialectique n'est pas séparable des objets qu'elle nie mais que ceux-ci perdent leur identité et se transforment en deux pôles d'une même tension dialectique qui acquiert sa plus grande évidence dans l'immobilité, comme danser « *per fantasmata* ».

Dans l'histoire de la philosophie cette « dialectique à l'état d'arrêt » a un archétype illustre. Dans les *Seconds analytiques* Aristote compare l'arrêt improvisé de la pensée, dans lequel se produit l'universel, à une armée en fuite où tout à coup un soldat s'arrête et un autre derrière lui et ainsi de suite jusqu'à ce que l'unité initiale soit reconstituée. Ici l'universel n'est pas atteint par un procédé inductif, mais il se produit analogiquement dans le particulier à travers son arrêt. La multiplicité des soldats (c'est-à-dire des pensées et des perceptions) en fuite désordonnée est perçue de manière improvisée comme unité, exactement comme Benjamin – reprenant une image de Mallarmé qui, dans un *Coup*



*de dès*, avait élevé la page écrite à la puissance du ciel étoilé et, en même temps, à la tension graphique de la *réclame* – parlait du brusque arrêt de la pensée en une constellation. Cette constellation est, selon Benjamin, dialectique et intensive, c'est-à-dire capable de mettre en rapport un instant du passé avec le présent.

Il y a une gravure de Focillon de 1937, dans laquelle le grand historien de l'art (qui avait hérité de son père la passion des gravures) semble avoir voulu fixer dans une image cette intranquillité en suspens de la pensée. Elle représente un acrobate qui oscille suspendu à son trapèze sur la piste illuminée d'un cirque. En bas à droite la main de l'auteur a écrit le titre : *La dialectique*.

ANNÉE 2006-2007  
Intervenants invités

Pierre-Damien Huyghe  
Professeur de philosophie et d'esthétique,  
Paris I Sorbonne  
Mardi 30 janvier 2007

Georges Molinié  
Professeur de d'anthropologie de l'art et de sémiostylistique  
Paris IV Sorbonne  
Mardi 13 février 2007

Yannick Liron  
Écrivain  
Professeur à l'École des beaux-arts de Lorient  
Mardi 20 mars 2007

## CONTRIBUTIONS DES ÉTUDIANTS

Je remercie chaleureusement toute les étudiantes et tous les étudiants  
pour leurs remarques et leurs contributions à ce séminaire.  
Je remercie tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cet ouvrage.  
Achévé d'imprimer à l'École des beaux-arts de Bordeaux en juin 2007.  
Imprimé à 75 exemplaires.