JACQUES DERRIDA

L'écriture et la différence

Collection «Tel Quel"
AUX ÉDITIONS DU SEUIL

L'ÉCRITURE ET LA DIFFÉRENCE

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

La dissémination

AUX PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

L'origine de la géométrie, de Husserl
traduction et introduction

La voix et le phénomène

AUX ÉDITIONS DE MINUIT

De la grammatologie
Positions
Marges

EDITIONS GALILÉE

L'archéologie du frivole
Glas

JACQUES DERRIDA

L'ÉCRITURE *ET* LA DIFFÉRENCE

ÉDITIONS DU SEUIL
*27 rue Jacob, Paris VI^e^*

CET OUVRAGE EST

PUBLIÉ DANS LA COLLECTION

TEL QUEL

DIRIGÉE PAR PHILIPPE SOLLERS

ISBN 2-02-001937-X

Éditions du Seuil, 1967.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

« **le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture** »
Préface à *Un coup de* ***dés.***

FORCE ET SIGNIFICATION

> Que nous soyons tous des sauvages tatoués depuis Sophocle, cela se peut. Mais il y a autre chose dans l'Art que la rectitude des lignes et le poli des surfaces. La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière... Nous avons trop de choses et pas assez de formes. (FLAUBERT, *Préface à la vie d'écrivain.*)

I

Si elle se retirait un jour, abandonnant ses œuvres et ses signes sur les plages de notre civilisation, l'invasion *structuraliste* deviendrait une question pour l'historien des idées. Peut-être même un objet. Mais l'historien se tromperait s'il en venait là : par le geste même où il la considérerait comme un objet, il en oublierait le sens, et qu'il s'agit d'abord d'une aventure du regard, d'une conversion dans la manière de questionner devant tout objet. Devant les objets historiques — les siens — en particulier. Et parmi eux très insolite, la chose littéraire.

Par voie d'analogie : que, dans tous ses domaines, par tous ses chemins et malgré toutes les différences, la réflexion universelle reçoive aujourd'hui un formidable mouvement d'une inquiétude sur le langage — qui ne peut être qu'une inquiétude du langage et dans le langage lui-même —, c'est là un étrange concert dont la nature est de ne pouvoir être déployé par toute sa surface en spectacle pour l'historien, si d'aventure celui-ci tentait d'y reconnaître le signe d'une époque, la mode d'une saison ou le symptôme d'une crise. Quelle que soit la pauvreté de notre savoir à cet égard, il est certain que la question sur le signe est d'elle-même plus ou moins, autre chose en tout cas, qu'un signe du temps. Rêver de l'y réduire, c'est rêver de violence. Surtout quand cette question, historique en un sens insolite, s'approche d'un point où la nature simplement signitive du langage paraît

bien incertaine, partielle ou inessentielle. On nous accordera facilement que l'analogie entre l'obsession structuraliste et l'inquiétude du langage n'est pas de hasard. On ne pourra donc jamais, par quelque réflexion seconde ou troisième, soumettre le structuralisme du XX^e^ siècle (celui de la critique littéraire en particulier, qui participe allègrement au Concert) à la tâche qu'un critique structuraliste s'est assignée pour le XIX^e^ siècle : contribuer à une « histoire future de l'imagination et de la sensibilité [1] ». On ne pourra pas davantage réduire la vertu fascinatrice qui habite la notion de structure à un phénomène de mode [2], sauf à recomprendre et à prendre au sérieux, ce qui est sans doute le plus urgent, le sens de l'imagination, de la sensibilité et de la mode. En tout cas, si quelque chose dans le structuralisme relève de l'imagination, de la sensibilité ou de la mode, au sens courant de ces mots, ce ne sera jamais en lui l'essentiel. L'attitude structuraliste, et notre posture aujourd'hui devant ou dans le langage, ne sont pas seulement des moments de l'histoire. Étonnement, plutôt, par le langage comme origine de l'histoire. Par l'historicité elle-même. C'est aussi, devant la possibilité de la parole, et toujours déjà en elle, la répétition enfin avouée, enfin étendue

1. Dans l'*Univers imaginaire de Mallarmé* (p. 30, note 27), J.-P. Richard écrit en effet : « Nous serions heureux si notre travail avait pu offrir quelques matériaux nouveaux à cette histoire future de l'imagination et de la sensibilité, qui n'existe pas encore pour le XIX^e^ siècle, mais qui prolongera sans doute les travaux de Jean Rousset sur le baroque, de Paul Hazard sur le XVIII^e^ siècle, d'André Monglond sur le préromantisme. »

2. « *Structure* semble n'être, note Kroeber dans son *Anthropology* (p. 325), que la faiblesse devant un mot dont la signification est parfaitement définie mais qui se charge soudain et pour quelque dix ans d'une séduction de mode — tel le mot « aérodynamique » — puis tend à être appliqué sans discrimination, le temps que dure sa vogue, à cause de l'agrément de ses consonances. »

Pour ressaisir la nécessité profonde qui se cache sous le phénomène, d'ailleurs incontestable, de la mode, il faut opérer d'abord par « voie négative » : le choix de ce mot est d'abord un ensemble — structural, bien sûr — d'exclusions. Savoir pourquoi on dit « structure », c'est savoir pourquoi on veut cesser de dire *eidos*, « essence », « forme », G*estalt*, « ensemble », « composition », « complexe », « construction », « corrélation », « totalité », « Idée », « organisme », « état », « système », etc. Il faut comprendre pourquoi chacun de ces mots s'est révélé insuffisant, mais aussi pourquoi la notion de structure continue de leur Emprunter quelque signification implicite et de se laisser habiter par eux.

aux dimensions de la culture mondiale, d'une surprise sans commune mesure avec aucune autre et dont s'ébranla ce qu'on appelle la pensée occidentale, cette pensée dont toute la destinée consiste à étendre son règne à mesure que l'Occident replie le sien. Par son intention la plus intérieure et comme toute question sur le langage, le structuralisme échappe ainsi à l'histoire classique des idées qui en suppose déjà la possibilité, qui appartient naïvement à la sphère du questionné et se profère en elle.

Néanmoins, par toute une zone en lui irréductible d'irréflexion et de spontanéité, par l'ombre essentielle du non déclaré, le phénomène structuraliste méritera d'être traité par l'historien des idées. Bien ou mal. Le méritera tout ce qui dans ce phénomène n'est pas transparence pour soi de la question, tout ce qui, dans l'efficacité d'une méthode, relève de l'infaillibilité qu'on prête aux somnambules et qu'on attribuait naguère à l'instinct dont on disait qu'il était d'autant plus sûr qu'il était aveugle. Ce n'est pas la moindre dignité de cette science humaine appelée histoire que de concerner par privilège, dans les actes et dans les institutions de l'homme, l'immense région du somnambulisme, le *presque-tout* qui n'est pas l'éveil pur, l'acidité stérile et silencieuse de la question elle-même, le *presque-rien.*

Comme nous vivons de la fécondité structuraliste, il est trop tôt pour fouetter notre rêve. Il faut songer en lui à ce qu'il *pourrait* signifier. On l'interprétera peut-être demain comme une détente, sinon un lapsus, dans l'attention à la *force,* qui est tension de la force elle-même. La *forme* fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans. C'est-à-dire de créer. C'est pourquoi la critique littéraire est structuraliste à tout âge, par essence et destinée. Elle ne le savait pas, elle le comprend maintenant, elle se pense elle-même dans son concept, dans son système et dans sa méthode. Elle se sait désormais séparée de la force dont elle se venge parfois en montrant avec profondeur et gravité que la séparation est la condition de l'œuvre et non seulement du discours sur l'œuvre [1]. On s'explique ainsi

1. Sur le thème de la *séparation* de l'écrivain, cf. en particulier le chapitre III de l'Introduction de J. Rousset à *Forme et Signification.* Delacroix, Diderot, Balzac, Baudelaire, Mallarmé, Proust, Valéry, H. James, T. S. Eliot, V. Woolf viennent *y* témoigner que la séparation est tout le contraire de l'impuissance critique. En insis-

cette note profonde, ce pathos mélancolique qui se laisse percevoir à travers les cris de triomphe de l'ingéniosité technicienne ou de la subtilité mathématicienne qui accompagnent parfois certaines analyses dites « structurales ». Comme la mélancolie pour Gide, ces analyses ne sont possibles qu'après une certaine défaite de la force et dans le mouvement de la ferveur retombée. Ce en quoi la conscience structuraliste est la conscience tout court comme pensée du passé, je veux dire du fait en général. Réflexion de l'accompli, du constitué, du *construit.* Historienne, eschatique et crépusculaire par situation.

Mais dans la structure, il n'y a pas seulement la forme et la relation et la configuration. Il y a aussi la solidarité; et la totalité, qui est toujours concrète. En critique littéraire, la « perspective » structurale est, selon le mot de J.-P. Richard, « interrogative et totalitaire [1] ». La force de notre faiblesse, c'est que l'impuissance sépare, désengage, émancipe. Dès lors, on perçoit mieux la totalité, le panorama est possible, et la panorographie. Le panorographe, image même de l'instrument structuraliste, a été inventé en 1824, pour, nous dit Littré, « obtenir immédiatement,

tant sut cette séparation entre l'acte critique et la force créatrice, nous ne désignons que la plus banale nécessité d'essence — d'autres diraient de structure — qui s'attache à deux gestes et à deux moments. L'impuissance n'est pas ici celle du critique mais de la critique. On les confond quelquefois. Flaubert ne s'en prive pas. On s'en rend compte à lire cet admirable recueil de lettres présenté par Geneviève Bollème sous le titre *Préface à la vie d'écrivain* (Seuil, 1963). Attentif au fait que le critique rapporte au lieu d'apporter, Flaubert écrit ainsi : « ...On fait de la critique quand on ne peut pas faire de l'art, de même qu'on se met mouchard quand on ne peut pas être soldat... Plaute aurait ri d'Aristote s'il l'avait connu! Corneille se débattait sous lui! Voltaire lui-même a été rétréci par Boileau! Beaucoup de mauvais nous eût été épargné dans le drame moderne sans W. Schlegel. Et quand la traduction de Hegel sera finie, Dieu sait où nous irons! » (p. 42). Elle ne l'est pas, Dieu merci, ce qui explique Proust, Joyce, Faulkner et quelques autres. La différence entre Mallarmé et ceux-là, c'est peut-être la lecture de Hegel. Qu'il ait choisi, du moins, d'aller à Hegel. De toute façon le génie a encore du répit et les traductions peuvent ne pas se lire. Mais Flaubert avait raison de redouter Hegel : « Il est permis de l'espérer, l'art ne cessera dans l'avenir de se développer et de se perfectionner... », mais « sa forme a cessé de satisfaire le besoin le plus élevé de l'esprit ». < En sa destination suprême du moins, il est pour nous chose du passé. Il a perdu pour nous sa vérité et sa vie. Il nous invite à une réflexion philosophique qui ne prétende point lui assurer de renouveau, mais reconnaître son essence en toute rigueur. »

1. L'*Univers imaginaire de Mallarmé,* p. 14.

sur une surface plane, le développement de la vue perspective des objets qui entourent l'horizon ». Grâce au schématisme et à une spatialisation plus ou moins avouée, on parcourt *sur plan* et plus librement le champ déserté de ses forces. Totalité désertée de ses forces, même si elle est totalité de la forme et du sens, car il s'agit alors du sens repensé dans la forme, et la structure est l'unité *formelle* de la forme et du sens. On dira que cette neutralisation par la forme est l'acte de l'auteur avant d'être celui du critique et dans une certaine mesure du moins — mais c'est de cette mesure qu'il s'agit —, on aura raison. En tout cas, le projet de penser la totalité est plus facilement déclaré aujourd'hui et un tel projet échappe aussi de lui-même aux totalités *déterminées* de l'histoire classique. Car il est projet de les excéder. Ainsi, le relief et le dessin des structures apparaissent mieux quand le contenu, qui est l'énergie vivante du sens, est neutralisé. Un peu comme l'architecture d'une ville inhabitée ou soufflée, réduite à son squelette par quelque catastrophe de la nature ou de l'art. Ville non plus habitée ni simplement délaissée mais hantée plutôt par le sens et la culture. Cette hantise qui l'empêche ici de redevenir nature est peut-être en général le mode de présence ou d'absence de la chose même au langage pur. Langage pur que voudrait abriter la littérature pure, objet de la critique littéraire pure. Il n'y a donc rien de paradoxal à ce que la conscience structuraliste soit conscience catastrophique, détruite à la fois et destructrice, *déstructurante,* comme l'est toute conscience ou au moins le moment décadent, période propre à tout mouvement de la conscience. On perçoit la structure dans l'instance de la *menace,* au moment où l'imminence du péril concentre nos regards sur la clef de voûte d'une institution, sur la pierre où se résument sa possibilité et sa fragilité. On peut alors menacer *méthodiquement* la structure pour mieux la percevoir, non seulement en ses nervures mais en ce lieu secret où elle n'est ni érection ni ruine mais labilité. Cette opération s'appelle (en latin) *soucier* ou *solliciter.* Autrement dit *ébranler* d'un ébranlement qui a rapport au *tout* (de *sollus,* en latin archaïque : le tout, et de *citare* : pousser). Le souci et la sollicitation structuralistes, quand ils deviennent méthodiques, ne se donnent que l'illusion de la liberté technique. Ils reproduisent en vérité, dans le registre de la méthode, un

souci et une sollicitation de l'être, une menace historico-métaphysique des fondements. C'est dans les époques de *dislocation* historique, quand nous sommes chassés du *lieu,* que se développe pour elle-même cette passion structuraliste qui est à la fois une sorte de rage expérimentale et un schématisme proliférant. Le baroquisme n'en serait qu'un exemple. N'a-t-on pas parlé à son sujet de « poétique structurale » et « fondée sur une rhétorique [1] » ? Mais aussi de « structure éclatée », de « poème déchiqueté, dont la structure apparaît en voie d'éclatement [2] »?

La liberté que nous assure ce désengagement *critique* (à tous les sens de ce mot) est donc sollicitude et ouverture sur la totalité. Mais qu'est-ce que cette ouverture nous cache? Non par ce qu'elle laisserait de côté et hors de vue, mais dans sa lumière même? On ne peut cesser de se le demander en lisant le beau livre de Jean Rousset : *Forme et Signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*[3]. Notre question n'est pas une réaction contre ce que d'autres ont appelé de « l'ingéniosité » et qui nous paraît être, sauf par endroits, beaucoup plus et beaucoup mieux. Devant cette série d'exercices brillants et pénétrants, destinés à illustrer une méthode, il s'agit plutôt pour nous de délivrer une inquiétude sourde, en ce point où elle n'est pas seulement la nôtre, celle du lecteur, mais où celle-ci semble s'accorder, sous le langage, sous les opérations et les meilleures réussites de ce livre, avec celle de l'auteur lui-même.

Rousset reconnaît, certes, des parentés et des filiations : Bachelard, Poulet, Spitzer, Raymond, Picon, Starobinski, Richard, etc. Pourtant, malgré l'air de famille, les emprunts et les nombreux

1. Cf. Gérard Genette, *Une poétique structurale,* dans *Tel Quel 7,* automne 1961, p. 13.

2. Cf. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France.* 1. *Circé et le paon.* On peut y lire notamment (p. 194), à propos d'un exemple allemand : « L'enfer est un monde en morceaux, un saccage que le poème mime de près, par ce pêle-mêle de cris, ce hérissement de supplices jetés en vrac, dans un torrent d'exclamations. La phrase se réduit à ses éléments disloqués, le cadre du sonnet se brise : vers trop courts ou trop longs, quatrains déséquilibrés; le poème éclate... »

3. José Corti éd., 1962.

hommages de reconnaissance, *Forme et Signification* nous paraît être, à bien des égards, une tentative solitaire.

En premier lieu par une différence *délibérée.* Différence dans laquelle Rousset ne s'isole pas en prenant des distances mais en approfondissant scrupuleusement une communauté d'intention, en faisant apparaître des énigmes cachées sous des valeurs aujourd'hui acceptées et respectées, valeurs modernes sans doute mais déjà assez traditionnelles pour devenir le lieu commun de la critique, donc pour qu'on commence à les réfléchir et à les suspecter. Rousset fait entendre son propos dans une remarquable introduction méthodologique qui deviendra sans doute, avec l'introduction à *l'Univers imaginaire de Mallarmé,* une partie importante du discours de la méthode en critique littéraire. A multiplier les références introductives, Rousset ne brouille pas son propos mais tisse au contraire un filet qui en resserre l'originalité.

Par exemple : que, dans le fait littéraire, le langage soit un avec le sens, que la forme appartienne au contenu de l'œuvre; que, selon le mot de G. Picon, « pour l'art moderne, l'œuvre (ne soit) pas expression mais création [1] », ce sont là des propositions qui ne font l'unanimité qu'à la faveur d'une notion fort équivoque de forme ou d'expression. Il en va de même pour la notion *d'imagination,* ce pouvoir de médiation ou de synthèse entre le sens et la lettre, racine commune de l'universel et du singulier — comme de toutes les autres instances ainsi dissociées —, origine obscure de ces schèmes structuraux, de cette amitié entre « la

1. Après avoir cité (p. VII) ce passage de G. Picon : « Avant l'art moderne, l'œuvre semble l'expression d'une expérience antérieure..., l'œuvre dit ce qui a été conçu ou vu; si bien que de l'expérience à l'œuvre, il n'y a que le passage à une technique d'exécution. Pour l'art moderne, l'œuvre n'est pas expression mais création : elle donne à voir ce qui n'a pas été vu avant elle, elle forme au lieu de refléter », Rousset précise et distingue : « Grande différence et, à nos yeux, grande conquête de l'art moderne, *ou plutôt de la conscience que cet art prend du processus créateur...* » (nous soulignons : c'est du processus créateur *en général* que, selon Rousset, nous prenons conscience *aujourd'hui).* Pour G. Picon, la mutation affecte l'art et non seulement la conscience moderne de l'art. Il écrivait ailleurs : « L'histoire de la poésie moderne est tout entière celle de la substitution d'un langage de création à un langage d'expression... le langage doit maintenant produire le monde qu'il ne peut plus exprimer. » *(Introduction à une esthétique de la littérature. 1. L'écrivain et son ombre,* 1953, p. 159).

forme et le fond » qui rend possibles l'œuvre et l'accès à l'unité de l'œuvre, cette imagination qui aux yeux de Kant était déjà en elle-même un « art », était l'art lui-même qui originairement ne distingue pas entre le vrai et le beau : c'est de la *même* imagination que, malgré les différences, nous parlent la *Critique de la raison pure* et la *Critique du jugement.* Art, certes, mais « art caché [1] » qu'on ne peut « exposer à découvert devant les yeux [2] ». « On peut appeler l'idée esthétique une représentation *inexponible* de l'imagination (dans la liberté de son jeu) [3] ». L'imagination est la liberté qui ne se montre que dans ses œuvres. Celles-ci ne sont pas *dans* la nature mais elles n'habitent pas un *autre* monde que le nôtre. « L'imagination (en tant que faculté de connaître productive) a, en effet, une grande puissance pour créer en quelque sorte une seconde nature avec la matière que lui fournit la nature réelle [4] ». C'est pourquoi l'intelligence ne doit pas être la faculté essentielle du critique quand il part à la reconnaissance de l'imagination et du beau, « ce que nous appelons beau et où l'intelligence est au service de l'imagination et non celle-ci au service de l'intelligence [5] ». Car « la liberté de l'imagination consiste justement en ceci qu'elle schématise sans concept [6] ». Cette origine énigmatique de l'œuvre comme structure et unité indissociable — et comme objet de la critique structuraliste — est, selon Kant, « la première chose sur laquelle nous devons porter notre attention [7] ». Selon Rousset aussi. Dès sa première page, il relie « la nature du fait littéraire », toujours insuffisamment interrogée, au « rôle dans l'art de cette fonction capitale, l'imagination » au sujet de laquelle « les incertitudes et les oppositions abondent » Cette notion d'une imagination qui produit la métaphore

1. *Critique de la raison pure* (trad. Tremesaygues et Pacaud, p. 153). Les textes de Kant auxquels nous allons nous référer — et de nombreux autres textes auxquels nous ferons appel plus loin — ne sont pas utilisés par Rousset. Nous prendrons pour règle de renvoyer directement aux pages de *Forme et Signification* chaque fois qu'il s'agira de citations présentées par l'auteur.
2. *Ibid.*
3. *Critique du jugement,* §57, remarque 1, trad. Gibelin, p. 157.
4. *Ibid.,* § 49, p. 133.
5. *Ibid.,* p. 72.
6. *Ibid.,* § 35, p. III.
7. *Critique de la raison pure,* p. 93.

— c'est-à-dire tout dans le langage, hormis le verbe *être* — reste pour les critiques ce que certains philosophes appellent aujourd'hui un *concept opératoire* naïvement utilisé. Surmonter cette ingénuité technicienne, c'est réfléchir le concept opératoire en *concept thématique.* Il semble que ce soit là un des projets de Rousset.

Pour ressaisir au plus proche l'opération de l'imagination créatrice, il faut donc se tourner vers l'invisible dedans de la liberté poétique. Il faut se séparer pour rejoindre en sa nuit l'origine aveugle de l'œuvre. Cette expérience de conversion qui instaure l'acte littéraire (écriture ou lecture) est d'une telle sorte que les mots mêmes de séparation et d'exil, désignant toujours une rupture et un cheminement à *l'intérieur* du monde, ne peuvent la manifester directement mais seulement l'indiquer par une métaphore dont la généalogie mériterait à elle seule le tout de la réflexion. Car il s'agit ici d'une sortie hors du monde, vers un lieu qui n'est ni un *non-lieu* ni un *autre* monde, ni une utopie ni un alibi. Création d' « un univers qui s'ajoute à l'univers », suivant un mot de Focillon que cite Rousset (p. 11), et qui ne dit donc que l'excès sur le tout, ce rien essentiel à partir duquel tout peut apparaître et se produire dans le langage, et dont la voix de M. Blanchot nous rappelle avec l'*insistance* de la profondeur qu'il est la possibilité même de l'écriture et d'une *inspiration* littéraire en général. Seule l' *absence pure* — non pas l'absence de ceci ou de cela — mais l'absence de tout où s'annonce toute présence — peut *inspirer,* autrement dit *travailler,* puis faire travailler. Le livre pur est naturellement tourné vers l'orient de cette absence qui est, par-delà ou en deçà de la génialité de toute richesse, son contenu propre et premier. Le livre pur, le livre lui-même, doit être, par ce qui en lui est le plus irremplaçable, ce « livre sur rien » dont rêvait Flaubert. Rêve en négatif, en gris, origine du Livre total qui hanta d'autres imaginations. Cette vacance comme situation de la littérature, c'est ce que la critique doit reconnaître comme la spécificité de son objet, *autour de laquelle* on parle toujours. Son objet propre, puisque le rien n'est pas objet, c'est plutôt la façon dont ce rien *lui-même* se détermine en se perdant. C'est le passage à la détermination de l'œuvre comme travestissement de l'origine. Mais celle-ci n'est possible et pensable que

sous le travestissement. Rousset nous montre à quel point des esprits aussi divers que Delacroix, Balzac, Flaubert, Valéry, Proust, T. S. Eliot, V. Woolf et tant d'autres en avaient une conscience sûre. Sûre et certaine, bien qu'elle ne pût par principe être claire et distincte, n'étant pas l'intuition de quelque chose. Il faudrait mêler à ces voix celle d'Antonin Artaud, qui prenait moins de détours : « J'ai débuté dans la littérature en écrivant des livres pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout. Ma pensée, quand j'avais quelque chose, à dire ou à écrire, était ce qui m'était le plus refusé. Je n'avais jamais d'idées et deux très courts Uvres, chacun de soixante-dix pages, roulent sur cette absence profonde, invétérée, endémique, de toute idée. Ce sont *l'Ombilic des limbes* et *le Pèse-nerfs*... »[1]. Conscience d'avoir à dire comme conscience de rien, conscience qui n'est pas l'indigente mais l'opprimée du tout. Conscience de rien à partir de laquelle toute conscience de quelque chose peut s'enrichir, prendre sens et figure. Et surgir toute parole. Car la pensée de la chose comme *ce qu'elle est* se confond déjà avec l'expérience de la pure parole; et celle-ci avec l'expérience *elle-même.* Or la pure parole n'exige-t-elle pas l'inscription[2] un peu à la façon dont l'essence leibnizienne exige l'existence et se presse vers le monde comme la puissance vers l'acte? Si l'angoisse de l'écriture n'est pas, ne doit pas être un pathos *déterminé,* c'est qu'elle n'est pas essentiellement une modification ou un affect empiriques de l'écrivain, mais la responsabilité de cette *angustia,* de ce passage nécessairement resserré de la parole contre lequel se poussent et s'entr'empêchent les significations possibles. S'entr'empêchent mais s'appellent, se provoquent aussi, imprévisiblement et comme malgré moi, en une sorte de sur-compossibilité autonome des significations, puissance d'équivocité pure au regard de laquelle la créativité du Dieu classique paraît encore trop pauvre. Parler me fait peur parce que ne disant jamais assez, je dis aussi toujours trop. Et si la nécessité de devenir souffle ou parole étreint le sens — et

1. Cité par M. Blanchot dans *L'Arcbe* (27-28, août-septembre 1948, p. 133). La même situation n'est-elle pas décrite dans *l'Introduction à la méthode de Leonard de Vinci?*

z. N'est-elle pas constituée pat cette exigence? N'en est-elle pas une sorte de *représentation* privilégiée?

notre responsabilité du sens —, l'écriture étreint et contraint davantage encore la parole [1]. L'écriture est l'angoisse de la *ruah* hébraïque éprouvée du côté de la solitude et de la responsabilité humaines ; du côté de Jérémie soumis à la dictée de Dieu (« Prends un livre et tu y écriras toutes les paroles que je t'ai dites. ») ou de Baruc transcrivant la dictée de Jérémie, etc. (Jérémie 36-2, 4); ou encore l'instance proprement humaine de la *pneumatologie*, science du *pneuma, Spiritus* ou *logos,* qui se divisait en trois parties : la divine, l'angélique et l'humaine. C'est le moment où il faut *décider* si nous graverons ce que nous entendons. Et si graver sauve ou perd la parole. Dieu, le Dieu de Leibniz, puisque nous venons d'en parler, ne connaissait pas l'angoisse du choix entre les possibles : c'est en acte qu'il pensait les possibles et en dispo-

1. Angoisse aussi d'un souffle qui se coupe lui-même pour rentrer en soi, pour s'aspirer et revenir à sa source première. Parce que parler, c'est savoir que la pensée *doit* se rendre étrangère à elle-même pour se dire et s'apparaître. Alors elle veut se reprendre en se donnant. C'est pourquoi sous le langage de l'écrivain authentique, celui qui veut se tenir au plus près de l'origine de son acte, on sent le geste pour retirer, pour rentrer la parole expirée. L'inspiration, c'est aussi cela. On peut dire du langage originaire ce que Feuerbach dit du langage philosophique : « La philosophie ne sort de la bouche ou de la plume que pour retourner immédiatement à sa propre *source;* elle ne parle pas pour le plaisir de parler (d'où son antipathie à l'égard des phrases vides), mais pour *ne pas* parler, *pour penser*... Démontrer c'est tout simplement montrer que ce que je *dis* est *vrai;* tout simplement reprendre l'aliénation *(Entäusserung)* de la pensée dans la *source originelle* de la pensée. Aussi l'on ne peut concevoir la signification de la démonstration sans se référer à la signification du *langage.* Le langage n'est rien d'autre que la *réalisation de l'espèce,* la mise en rapport du moi et du toi, destinée à représenter l'unité de l'espèce par la suppression de leur isolement individuel. C'est pourquoi l'élément de la parole est l'air, le médium vital le plus spirituel et le plus universel » (*Contribution à la critique de la philosophie de Hegel,* 1839, dans *Manifestes philosophiques,* trad. L. Althusser, p. 22).

Mais Feuerbach songeait-il que le langage *éthéré* s'oublie lui-même? Que l'air n'est pas l'élément de l'histoire s'il ne (se) repose sur la terre? La terre lourde, grave et dure. La terre que l'on travaille, que l'on griffe, sur laquelle on écrit. Élément non moins universel où l'on grave le sens afin qu'il dure.

Hegel nous serait ici d'un plus grand secours.. Car s'il pense aussi, dans une métaphorique spirituelle des éléments naturels, que « l'air est l'essence *permanente,* purement universelle et transparente », que « l'eau est... l'essence *toujours offerte et sacrifiée* », « le *feu*... leur unité animatrice », pour lui, néanmoins, « la *terre* est le *noeud solide* de cette organisation et le sujet de ces essences comme de leur processus, leur origine et leur retour ». *Phénoménologie de l'esprit,* trad. J. Hyppolite, II, p. 58.

Le problème des rapports entre l'écriture et la terre est aussi celui de la possibilité d'une telle métaphorique des éléments. De son origine et de son sens.

sait comme tels dans son Entendement ou Logos; c'est le « meilleur » que, dans tous les cas, favorise l'étroitesse d'un passage qui est *Volonté*. Et chaque existence continue d' « exprimer » la totalité de l'Univers. Il n'y a donc pas ici de tragédie du livre. Il n'y a qu'un Livre et c'est le même Livre qui se distribue dans tous les livres. Dans la *Théodicée,* Théodore, « devenu capable de soutenir le divin éclat de la fille de Jupiter », est conduit par elle dans le « palais des Destinées » où Jupiter, qui « a fait (du possible) la revue avant le commencement du monde existant », « digéré les possibilités en mondes », et « fait le choix du meilleur de tous », « vient quelquefois visiter ces lieux pour se donner le plaisir de récapituler les choses et de renouveler son propre choix où il ne peut manquer de se complaire ». Théodore est alors introduit dans un appartement « qui était un monde ». « Il y avait un grand volume d'écritures dans cet appartement; Théodore ne put s'empêcher de demander ce que cela voulait dire. C'est l'histoire de ce monde où nous sommes maintenant en visite, lui dit la déesse. Vous avez vu un nombre sur le front de Sextus, cherchez dans ce livre l'endroit qu'il marque; Théodore le chercha et y trouva l'histoire de Sextus plus ample que celle qu'il avait vue en abrégé. Mettez le doigt sur la ligne qu'il vous plaira, lui dit Pallas, et vous verrez représenté effectivement dans tout son détail ce que la ligne marque en gros. Il obéit et il vit-paraître toutes les particularités de la vie de ce Sextus. »

Écrire, ce n'est pas seulement penser le livre leibnizien comme possibilité impossible. Possibilité impossible, limite proprement nommée par Mallarmé. A Verlaine : « J'irai plus loin, je. dirai : Le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a< écrit, même les Génies »... « à illuminer ceci — que, plus ou moins, tous les livres contiennent la fusion de quelques redites complètes : même il n'en serait qu'un — au monde sa loi — bible comme la simulent les nations. La différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique, entre les âges dits civilisés ou lettres. » Ce n'est pas seulement savoir que le Livre n'existe pas et qu'à jamais il y a *des* livres où (se) brise, avant même d'avoir été un, le sens d'un monde impensé par un sujet absolu; que le non-écrit et le non-lu ne peuvent être repris

au sans-fond par la négativité serviable de quelque dialectique et que, accablés par le « trop d'écrits! », c'est l'absence du Livre que nous déplorons ainsi. Ce n'est pas seulement avoir perdu la certitude théologique de voir toute page se relier d'elle-même dans le texte unique de la vérité, « livre de raison » comme on. disait jadis du journal dans lequel on consignait pour Mémoire les comptes *(rationes)* et les expériences, recueil de généalogie, Livre de Raison cette fois, manuscrit infini lu par un Dieu qui, de façon plus ou moins différée, nous eût prêté sa plume. Cette certitude perdue, cette absence de l'écriture divine, c'est-à-dire d'abord du Dieu juif qui à l'occasion écrit lui-même, ne définit pas seulement et vaguement quelque chose comme la « modernité ». En tant qu'absence et hantise du signe divin, elle commande toute l'esthétique et la critique modernes. Il n'y a là rien d'étonnant : « Consciemment ou non, dit G. Canguilhem, l'idée que l'homme se fait de son pouvoir poétique répond à l'idée qu'il se fait de la création du monde et à la solution qu'il donne. au problème de l'origine radicale des choses. Si la notion de création est équivoque, ontologique et esthétique, elle ne l'est ni par hasard ni par confusion [1] ». Écrire ce n'est pas seulement savoir que par l'écriture, par la pointe du style, il n'est pas nécessaire que le meilleur passe, comme le pensait Leibniz de la création divine, ni que ce passage soit de *volonté,* ni que le consigné *exprime* infiniment l'univers, lui ressemble et le rassemble toujours. C'est aussi ne pouvoir faire précéder absolument l'écrire par son sens : faire descendre ainsi le sens mais élever du même coup l'inscription. Fraternité à jamais de l'optimisme théologique et du pessimisme : rien n'est plus rassurant, mais rien plus désespérant, rien ne détruit nos livres autant que le Livre leibnizien. De quoi vivraient *les* livres, que seraient-ils s'ils n'étaient pas seuls, si seule, mondes infinis et séparés? Écrire, c'est savoir que ce qui n'est pas encore produit dans la lettre n'a pas d'autre

1. « *Réflexions sur là création artistique selon Alain* », dans la *Revue de métaphysique et de morale* (avril-juin 1952), p. 171. Cette analyse laisse bien apparaître que le *Système des Beaux-Arts,* écrit pendant la première guerre mondiale, fait plus qu'annoncer les thèmes apparemment les plus originaux de l'esthétique « moderne ». En particulier par un certain antiplatonisme qui n'exclut pas, comme' le. démontre G. Canguilhem, un accord profond avec Platon, par-dessus le platonisme « pris sans malice ».

demeure, ne nous attend pas comme *prescription* dans quelque τόπος οὐράνιος ou quelque entendement divin. Le sens doit attendre d'être dit ou écrit pour s'habiter lui-même et devenir ce qu'à différer de soi il est : le sens. C'est ce que Husserl nous apprend à penser dans *l'Origine de la géométrie.* L'acte littéraire retrouve ainsi à sa source son vrai pouvoir. Dans un fragment du livre qu'il projetait de consacrer à *l'Origine de la vérité,* Merleau-Ponty écrivait : « La communication en littérature n'est pas simple appel de l'écrivain à des significations qui feraient partie d'un *a priori* de l'esprit humain : bien plutôt elle les y suscite par entraînement ou par une sorte d'action oblique. Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors : l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit... [1] ». « Mes paroles me surprennent moi-même et m'enseignent ma pensée », disait-il ailleurs [2].

C'est parce qu'elle est *inaugurale,* au sens jeune de ce mot, que l'écriture est dangereuse et angoissante. Elle ne sait pas où elle va, aucune sagesse ne la garde de cette précipitation essentielle vers le sens qu'elle constitue et qui est d'abord son avenir. Elle n'est pourtant capricieuse que par lâcheté. Il n'y a donc pas d'assurance contre ce risque. L'écriture est pour l'écrivain, même s'il n'est pas athée, mais s'il est écrivain, une navigation première et sans grâce. Parlait-il de l'écrivain, saint Jean Chrysostome? « Il faudrait que nous n'eussions pas besoin du secours de l'écriture, mais que notre vie s'offrit si pure que la grâce de l'esprit remplaçât les livres dans notre âme et s'incrivit en nos cœurs comme l'encre sur les livres. C'est pour avoir repoussé la grâce qu'il faut employer l'écrit qui est une seconde navigation [3]. » Mais toute foi ou assurance théologique réservées, l'expérience de *secondarité* ne tient-elle pas à ce redoublement étrange par lequel le sens constitué — écrit — se donne comme *lu,* préalablement ou simultanément, où l'autre est là qui veille et rend irréductible l'aller et retour, le travail entre l'écriture et la lecture? Le sens n'est ni avant ni après l'acte. Ce qu'on appelle Dieu, qui affecte de secondarité toute navigation humaine, n'est-ce pas ce

1. Ce fragment est publié dans la *Revue de métaphysique et de morale* (oct.-déc. 1962 p. 406-7).

2. *Problèmes actuels de la phénoménologie,* p. 97.

3. *Commentaire sur saint Matthieu.*

passage : la réciprocité différée entre la lecture et l'écriture? Témoin absolu, tiers comme diaphanéité du sens dans le dialogue où. ce qu'on commence à écrire est déjà lu, ce qu'on commence à dire est déjà réponse. Créature à la fois et Père du Logos. Circularité et traditionnalité du Logos. Étrange labeur de conversion et d'aventure où la grâce ne peut être que l'absente.

L'antériorité simple de l'Idée ou du « dessein intérieur » au regard d'une œuvre qui l'exprimerait seulement, ce serait donc un préjugé : celui de la critique traditionnelle qu'on appelle *idéaliste.* Ce n'est pas un hasard si la théorie — on pourrait dire cette fois la théologie — de ce préjugé s'épanouit sous la Renaissance. Comme tant d'autres, aujourd'hui ou hier, Rousset s'élève, certes, contre ce « platonisme » ou ce « néo-platonisme ». Mais il n'oublie pas que si la création pat « la forme féconde en idées » (Valéry) n'est pas pure transparence de l'expression, elle est néanmoins et simultanément révélation. Si la création n'était pas révélation, où serait la finitude de l'écrivain et la solitude de sa main abandonnée de Dieu? La créativité divine serait récupérée dans un humanisme hypocrite. Si l'écriture est *inaugurale,* ce n'est pas parce qu'elle crée, mais par une certaine liberté absolue de dire, de faire surgit le déjà-là en son signe, de prendre ses augures. Liberté de réponse qui reconnaît pour seul horizon le monde-histoire et la parole qui ne peut dire que : l'être a toujours déjà commencé. Créer, c'est révéler, dit Rousset qui ne tourne pas le dos à la critique classique. Il la comprend et dialogue avec elle : « Secret préalable et dévoilement de ce secret par l'œuvre : on voit se concilier d'une certaine manière l'ancienne et la nouvelle esthétique, ce secret préexistant pouvant correspondre à l'Idée des Renaissants, mais détachée de tout néo-platonisme ».

Cette puissance révélatrice du vrai langage littéraire comme poésie, c'est bien l'accès à la libre parole, celle que le mot « être » (et peut-être ce que nous visons sous la notion de « mot primitif » ou de « mot-principe » (Buber)) délivre de ses *fonctions* signalisatrices. C'est quand l'écrit est *défunt* comme signe-signal qu'il naît comme langage; alors il dit ce qui est, par là même ne renvoyant qu'à soi, signe sans signification, jeu ou pur fonctionnement, cat il cesse d'être *utilisé* comme information natu-

relie, biologique ou technique, comme passage d'un étant à l'autre ou d'un signifiant à un signifié. Or, paradoxalement, l'inscription — bien qu'elle soit loin de le faire toujours — a seule puissance de poésie, c'est-à-dire d'évoquer la parole hors de son sommeil de signe. En consignant la parole, elle a pour intention essentielle et elle prend le risque mortel d'émanciper le sens à l'égard de tout champ de perception actuel, de cet engagement naturel dans lequel tout se réfère à l'affect d'une situation contingente. C'est pourquoi l'écriture ne sera jamais la simple « peinture de la voix » (Voltaire). Elle crée le sens en le consignant, en le confiant à une gravure, à un sillon, à un relief, à une surface que l'on veut transmissible à l'infini. Non qu'on le veuille toujours, non qu'on l'ait toujours voulu; et l'écriture comme origine de l'historicité pure, de la traditionalité pure, n'est que le telos d'une histoire de l'écriture dont la philosophie restera toujours à venir. Que ce projet de tradition infinie s'accomplisse ou non, il faut le reconnaître et le respecter dans son sens de projet. Qu'il puisse toujours échouer, c'est la marque de sa pure finitude et de sa pure historicité. Si le jeu du sens peut déborder la signification (la signalisation) toujours enveloppée dans les limites régionales de la nature, de la vie, de l'âme, ce débord est le moment du vouloir-écrire. Le vouloir-écrire ne se comprend pas à partir d'un volontarisme. L'écrire n'est pas la détermination ultérieure d'un vouloir primitif. L'écrire réveille au contraire le sens de volonté de la volonté : liberté, rupture avec le milieu de l'histoire empirique en vue d'un accord avec l'essence cachée de l'empirie, avec la pure historicité. Vouloir-écrire et non pas désir d'écrire, car il ne s'agit pas d'affection mais de liberté et de devoir. Dans son rapport à l'être, le vouloir-écrire voudrait être la seule issue hors de l'affection. Issue visée seulement et d'une visée encore qui n'est pas sûre que le salut soit possible ni qu'il soit hors de l'affection. Etre affecté, c'est être fini : écrire serait encore ruser avec la finitude, et vouloir atteindre à l'être hors de l'étant, à l'être qui ne saurait être ni m'affecter *lui-même.* Ce serait vouloir oublier la différence : oublier l'écriture dans la parole présente, soi-disant vive et pure.

Dans la mesure où l'acte littéraire procède d'abord de ce vouloir-écrire, il est bien la reconnaissance du pur langage, la responsa-

bilité devant la vocation de la parole « pure » qui, une fois entendue, constitue l'écrivain comme tel. Parole pure dont Heidegger dit qu'on ne peut la « penser dans la rectitude de son essence » à partir de son « caractère-de-signe » *(Zeichencharakter)*, « ni peut-être même de son caractère-de-signification » *(Bedeutungscharakter)* [1].

Ne risquert-on pas ainsi d'identifier l'œuvre avec l'écriture originaire en général? De dissoudre la notion d'art et la valeur de « beauté » par lesquelles couramment le littéraire se distingue de la lettre en général? Mais peut-être qu'en ôtant sa spécificité à la valeur esthétique, on libère au contraire le beau. Y a-t-il une spécificité du beau et celui-ci y gagnerait-il?

Rousset le croit. Et c'est contre la tentation de négliger cette spécificité (tentation qui serait celle de G. Poulet, par exemple, qui « porte peu d'intérêt à l'art ») [2] que se définit, au moins théoriquement, le structuralisme propre à J. Rousset, plus proche ici de L. Spitzer et de M. Raymond, et soucieux de l'autonomie formelle de l'œuvre, « organisme indépendant, absolu, qui se suffit à lui-même » (p. xx). « L'œuvre est une totalité et elle gagne toujours à être éprouvée comme telle » (p. xn). Mais ici encore, la position de Rousset est d'équilibre difficile. Toujours attentif au fondement unitaire de la dissociation, il contourne en effet le danger « objectiviste » dénoncé par Poulet, en donnant de la structure une définition qui n'est pas purement objective ou formelle; ou du moins en ne déliant pas au principe la forme et l'intention, la forme et l'acte même de l'écrivain : « J'appellerai « structures » ces constantes formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins » (p. XII). La structure est bien l'unité d'une forme et d'une signification. Il est vrai que par endroits la forme de l'œuvre, ou la forme en tant qu'œuvre, est traitée *comme si* elle n'avait pas d'origine, comme si, là encore, dans le chef-d'œuvre (et Rousset ne s'intéresse qu'aux chefs-d'œuvre) le bonheur de l'œuvre n'avait pas d'histoire. Pas d'histoire intrinsèque. C'est là que le structuralisme paraît bien vulnérable et que, par toute une dimension

1. *Lettre sur l'humanisme,* p. 60.

2. P. XVIII : « Pour cette raison même, G. Poulet porte peu d'intérêt à *l'art,* à l'œuvre en tant que réalité incarnée dans un langage et des structures formelles, il « les soupçonne d' « objectivité » : le critique court le danger de les saisir du dehors. »

— qui est loin de la couvrir tout entière — la tentative de Rousset court aussi le risque de platonisme conventionnel. Obéissant à l'intention légitime de protéger la vérité et le sens *internes* de l'œuvre contre un historicisme, un biographisme ou un psychologisme (qui guette d'ailleurs *l'expression* d' « univers mental »), on risque de n'être plus attentif à l'historicité interne de l'œuvre elle-même, dans son rapport à une origine subjective qui n'est pas simplement psychologique ou mentale. Par souci de cantonner l'histoire littéraire classique dans son rôle d' « auxiliaire » « indispensable », de « prolégomène et garde-fou » (p. XII, n. 16), on risque de négliger une autre histoire, celle, plus difficile à penser, du sens de l'œuvre elle-même, celle de son *opération.* Cette historicité de l'œuvre n'est pas seulement le *passé* de l'œuvre, sa veille ou son sommeil, par lesquels elle se précède elle-même dans l'intention de l'auteur, mais l'impossibilité pour elle d'être jamais au *présent,* d'être résumée en quelque simultanéité ou instantanéité absolues. C'est pourquoi, nous le vérifierons, il n'y a pas *d'espace* de l'œuvre si l'on entend par là *présence* et *synopsis.* Et nous verrons plus loin quelles peuvent en être les conséquences dans le travail de la critique. Il nous semble pour le moment que si « l'histoire littéraire » (quand bien même ses techniques et sa « philosophie » seraient renouvelées par le « marxisme», le « freudisme », etc.) n'est que le garde-fou de la critique interne de l'œuvre, en revanche, le moment structural de cette critique n'est lui-même que le garde-fou d'une génétique interne où la valeur et le sens sont re-constitués et réveillés dans leur historicité et leur temporalité propres. Celles-ci ne peuvent plus être des *objets* sans devenir absurdes et leur structure propre doit échapper aux catégories classiques.

Certes, le dessein exprès de Rousset est d'éviter cette statique de la forme, d'une forme que son achèvement paraît libérer du travail, de l'imagination, de l'origine par laquelle seule pourtant elle peut continuer de signifier. Ainsi, lorsqu'il distingue sa tâche de celle de J.-P. Richard [1], Rousset vise bien cette totalité d'une chose et d'un acte, d'une forme et d'une intention, d'une

1. « Les analyses de J.-P. Richard sont si intelligentes, les résultats si neufs et si convaincants qu'on doit lui donner raison, pour ce qui le concerne. Mais conformément à ses perspectives propres, c'est au monde imaginaire du poète, à l'œuvre latente qu'il s'intéresse d'abord, plutôt qu'à sa morphologie et à son style » (p. XII).

entéléchie et d'un devenir, cette totalité qu'est le fait littéraire comme forme concrète : « Est-il possible d'embrasser à la fois l'imagination et la morphologie, de les sentir et de les saisir dans un acte simultané? C'est ce que je voudrais essayer, bien persuadé cependant que ma démarche, avant d'être unitaire, devra souvent se faire *alternative* [nous soulignons]. Mais la fin poursuivie, c'est bien cette compréhension simultanée d'une réalité homogène dans une opération unifiante » (p. XXII).

Mais, condamné ou résigné à l'alternance, l'avouant, le critique est aussi libéré, acquitté par elle. Et c'est ici que la différence de Rousset n'est plus *délibérée.* Sa personnalité, son *style* vont s'affirmer non plus par décision méthodologique mais par le jeu de la spontanéité du critique dans la liberté de 1' « alternative ». Cette spontanéité va déséquilibrer *en fait* une alternance dont Rousset s'est pourtant fait une norme théorique. Inflexion de fait qui donne aussi au style de la critique — ici celle de Rousset — sa forme structurale Celle-ci, C. Lévi-Strauss le note au sujet des modèles sociaux et Rousset au sujet des motifs structuraux dans l'œuvre littéraire, « échappe à la volonté créatrice et à la conscience claire » (p. XVI). Quel est donc le déséquilibre de cette préférence? Quelle est cette prépondérance agie plutôt qu'avouée? Il semble qu'elle soit *double.*

II

> Il y a des lignes qui sont des monstres... Une ligne toute seule n'a pas de signification; il en faut une seconde pour lui donner de l'expression. Grande loi. (DELACROIX.)
>
> *Valley, das Tal, ist ein häufiges weibliches Traumsymbol.* (FREUD.)

D'une part, la structure devient l'objet lui-même, la chose littéraire elle-même. Elle n'est plus ce qu'elle était presque toujours ailleurs : soit un instrument euristique, une méthode de lecture, une vertu révélatrice du contenu, soit un système de relations objectives, indépendantes du contenu et des termes; le plus souvent les deux à la fois car sa fécondité n'excluait pas, impliquait au contraire que la configuration relationnelle existât

du côté de l'objet littéraire; un réalisme de la structure était toujours plus ou moins explicitement pratiqué. Mais jamais la structure n'était, au double sens de ce mot, le *terme* exclusif de la description critique. Elle était toujours *moyen* ou relation pour lire ou pour écrire, pour rassembler des significations, reconnaître des thèmes, ordonner des constances et des correspondances.

Ici la structure, le schéma de construction, la corrélation morphologique devient *en fait et malgré l'intention théorique,* la seule préoccupation du critique. Seule ou à peu près. Non plus méthode dans l'*ordo cognoscendi,* non plus relation dans l'*ordo essendi,* mais être de l'œuvre. Nous avons affaire à un ultra-structuralisme.

D'autre part (et par suite), cette structure comme chose littéraire est entendue cette fois, ou du moins pratiquée, *à la lettre.* Or, *stricto sensu,* la notion de structure ne porte référence qu'à l'espace, espace morphologique ou géométrique, ordre des formes et des lieux. La structure se dit d'abord d'un ouvrage, organique ou artificiel, comme unité interne d'un assemblage, d'une *construction;* ouvrage commandé par un principe unificateur, *architecture* bâtie et visible dans sa localité. « Superbes monuments de l'orgueil des humains, / Pyramides, tombeaux, dont la noble structure / A témoigné que l'art, par l'adresse des mains / Et l'assidu travail peut vaincre la nature » (Scarron). C'est seulement par métaphore que cette littéralité *topographique* s'est déplacée vers sa signification *topique* et aristotélicienne (théorie des lieux dans le langage et le maniement des motifs ou arguments). Au XVII[e] siècle, on dit déjà : « Le choix et l'arrangement des mots, la *structure* et l'harmonie de la composition, la grandeur modeste des pensées [1] ». Ou encore : « En la mauvaise *structure* il y a toujours quelque chose à ajouter, ou à diminuer, ou à changer, non pas simplement pour le lieu, mais pour les mots [2]. »

Comment cette histoire de la métaphore est-elle possible? Que le langage ne détermine qu'en spatialisant, cela suffit-il à expliquer qu'il doive se spatialiser en retour dès qu'il se désigne et se réfléchit? C'est une question qui se pose en général pour tout langage et pour toute métaphore. Mais elle revêt ici une urgence particulière.

1. Guez de Balzac, liv. VIII, lettre 15.
2. Vaugelas, *Rem.,* t. II, p. 101,

En effet, tant que le sens métaphorique de la notion de structure n'est pas reconnu *comme tel,* c'est-à-dire aussi bien questionné et même détruit dans sa vertu figurative pour que soit réveillée la non-spatialité où la spatiâlité originale en lui désignée, on risque, par une sorte de glissement d'autant plus inaperçu qu'il est *efficace,* de confondre le sens avec son modèle géométrique ou morphologique, cinématique dans le meilleur des cas. On risque de s'intéresser à la figure pour elle-même, au détriment du jeu qui s'y joue par métaphore. (Nous prenons ici le mot *figure* au sens géométrique aussi bien que rhétorique. Dans le style de Rousset, les figures de rhétorique sont toujours les figures d'une géométrie d'ailleurs très souple.)

Or malgré son propos déclaré, et bien qu'il appelle structure l'union de la structure formelle et de l'intention, Rousset. accorde dans **ses** analyses un privilège absolu aux modèles spatiaux, aux fonctions mathématiques, aux lignes et aux formes. On pourrait citer tant d'exemples auxquels se réduit l'essentiel de ses descriptions. Sans doute reconnaît-il la solidarité de l'espace et du temps (p. xiv). Mais en fait le temps lui-même est toujours réduit. A une *dimension* dans le meilleur des cas. Il n'est que le milieu dans lequel une forme ou une courbe peuvent se déployer. Il est toujours d'intelligence avec une ligne ou un plan, toujours déroulé dans l'espace, étale. Il appelle la mesure. Or même si l'on ne suit pas C. Lévi-Strauss lorsqu'il affirme qu'il « n'existe aucune connexion nécessaire entre la notion de mesure et celle de *structure* [1] », on doit reconnaître que pour certains types de structures — celles de l'idéalité littéraire en particulier — cette connexion est exclue au principe.

Dans *Forme et Signification,* le géométrique ou le morphologique n'est corrigé que par une mécanique, jamais par une énergétique.. *Mutatis mutandis,* on pourrait être tenté de reprocher à Rousset, et à travers lui au meilleur formalisme littéraire, ce que Leibniz reprochait à Descartes : d'avoir voulu tout expliquer dans la nature par figures et mouvements, d'avoir ignoré la force en la confondant avec la quantité de mouvement. Or, dans la sphère du langage et de l'écriture qui, plus que les corps,

I. Cf. *Anthropologie structurale,* p. 310.

a « rapport aux âmes », « la notion de la grandeur, de la figure et du mouvement n'est pas si distincte qu'on s'imagine, et... enferme quelque chose d'imaginaire et de relatif à nos perceptions [1] ».

Cette géométrie n'est que métaphorique, dira-t-on. Certes. Mais la métaphore n'est jamais innocente. Elle oriente la recherche et fixe les résultats. Quand le modèle spatial est découvert, quand il fonctionne, la réflexion critique se repose en lui. En fait et même si elle ne l'avoue pas.

Un exemple entre tant d'autres.

Au début de l'essai intitulé *Polyeucte ou la boucle et la vrille*, l'auteur prévient prudemment que, s'il insiste sur « des schèmes qui peuvent paraître excessivement géométriques, c'est que Corneille, plus que tout autre, a pratiqué les symétries ». De plus « cette géométrie n'est pas cultivée pour elle-même », « elle est dans les grandes pièces un moyen subordonné à des fins passionnelles » (p. 7).

Mais que nous livre en fait cet essai? La seule géométrie d'un théâtre qui est pourtant « celui de la passion folle, de l'enthousiasme héroïque » (p. 7). Non seulement la structure géométrique de *Polyeucte* mobilise toutes les ressources et toute l'attention de l'auteur, mais à elle est ordonnée toute une téléologie de l'itinéraire cornélien. Tout se passe comme si, jusqu'en 1643, Corneille n'avait fait qu'entrevoir ou anticiper dans la pénombre le dessin de *Polyeucte* qui se confondrait avec le dessein cornélien lui-même et prendrait ici la dignité d'une entéléchie vers laquelle tout serait en marche. Le devenir et le travail cornéliens sont mis en perspective et téléologiquement déchiffrés à partir de ce qui est considéré comme son point d'arrivée, sa structure achevée. *Avant Polyeucte*, il n'y a que des ébauches dans lesquelles on ne considère que le manque, ce qui au regard de la perfection à venir est encore informe et en défaut; ou encore ce qui *annonce* seulement la perfection. « Entre *la Galerie du Palais* et *Polyeucte*, plusieurs années se passent. Corneille se cherche et se trouve. Je ne suivrai pas ici le détail de son itinéraire, où *le Cid* et *Cinna* le montrent inventant sa structure propre » (p. 9). Après *Po-*

1. Cf. *Discours de métaphysique*, chap. XII.

lyeucte ? Il n'en est pas question. De même, parmi les œuvres antérieures, aucun compte n'est tenu des autres pièces que *la Galerie du Palais* et *le Cid;* encore celles-ci ne sont-elles interrogées, dans le style du préformisme, que comme préfigurations structurelles de *Polyeucte.*

Ainsi, dans *la Galerie du Palais,* l'inconstance de Célidée l'éloigne de son amant. Lassée de son inconstance (mais pourquoi?), elle se rapproche de l'amant qui à son tour feint l'inconstance. Ils s'écartent donc pour s'unir à la fin de la pièce. Dessinons : « Accord initial, éloignement, rapprochement médian mais manqué, second écart symétrique au premier, jonction finale. Le point d'arrivée est un retour au point de départ? après un circuit en forme de boucle croisée » (p. 8). La singularité, c'est la boucle *croisée,* car le point d'arrivée comme retour au point de départ, rien de plus commun. Proust lui-même... (cf. p. 144).

Le schéma est analogue dans *le Cid* : « Le mouvement en boucle avec croisement médian est maintenu » (p. 9). Mais ici intervient une nouvelle signification que la panorographie transcrit aussitôt en une nouvelle dimension. En effet, « à chaque pas du circuit, les amants se développent et grandissent, non seulement chacun-pour soi, mais l'un par l'autre et pour l'autre, selon une loi *très cornélienne* [nous soulignons] de solidarité progressivement découverte; leur union se cimente et s'approfondit par les ruptures mêmes qui devraient la briser. Ici, les phases d'éloignement ne sont plus des phases de séparation et d'inconstance, mais des épreuves de fidélité » (p. 9). La différence entre *la Galerie du Palais* et *le Cid,* pourrait-on croire, n'est donc plus dans le dessin et le mouvement des présences (éloignement-proximité), mais dans la *qualité* et *l'intensité* intérieure des expériences (épreuve de fidélité, manière d'être pour l'autre, force de rupture, etc.). On pourrait croire que cette fois, par l'enrichissement même de la pièce, la métaphore structurale devient impuissante à ressaisir le qualitatif et l'intensif, et que le travail des forces ne se laisse plus traduire dans une différence de forme.

Ce serait sous-estimer la ressource du critique. La dimension de la *hauteur* va compléter notre outillage analogique. Ce qu'on gagne en tension de sentiment (qualité de fidélité, sens de l'être-pour-1'autre, etc.), on le gagne en *élévation;* car les valeurs, comme

on sait, progressent sur des échelles et le Bien est très-haut. Ce par quoi « l'union s'approfondit » est « aspiration vers le plus haut » (p. 9). *Altus :* le profond est le haut. Alors la boucle, qui demeure, est devenue « spirale ascendante » et « montée en vrille ». Et la platitude horizontale de *la Galerie* n'était qu'une apparence cachant encore l'essentiel : le mouvement d'ascension. *Le Cid* ne fait que commencer à le révéler : « Aussi le point d'arrivée (dans *le Cid),* s'il ramène *en apparence* à la jonction initiale, n'est-il nullement un retour au point de départ; la situation s'est modifiée et on s'est élevé. *L'essentiel est là* [nous soulignons] : *le mouvement cornélien* est un mouvement de violente élévation... » (mais où nous a-t-on parlé de cette violence et de la force du mouvement, qui est plus que sa quantité ou que sa direction?)... « d'aspiration vers le plus haut; conjugué avec le parcours croisé à deux boucles, il dessine maintenant une spirale ascendante, une montée en vrille. Cette combinaison formelle va recevoir toute sa richesse de signification dans *Polyeucte* » (p. 9). La structure était d'accueil, en attente, prête comme une amoureuse de son sens à venir pour l'épouser et la féconder.

Nous serions convaincus si le beau, qui est valeur et force, pouvait être soumis à des règles et à des schèmes. Faut-il encore démontrer que cela n'a pas de sens? Donc si *le Cid* est beau, c'est par ce qui en lui passe le schème et l'entendement. Donc on ne parle pas du *Cid* lui-même, s'il est beau, par boucles, spirales et vrilles. Si le mouvement de ces lignes n'est pas *le Cid,* il ne sera pas *Polyeucte* en se perfectionnant davantage. Il n'est pas la *vérité du Cid* ou *de Polyeucte.* Il n'est pas plus vérité psychologique de la passion, de la foi, du devoir, etc., mais, dira-t-on, cette vérité selon Corneille; non selon Pierre Corneille, dont la biographie et la psychologie ne nous intéressent pas ici : le « mouvement vers le plus haut », la plus fine spécificité du schéma, n'est autre que *le mouvement cornélien* (p. 1). Le progrès marqué par *le Cid,* qui aspire aussi à la hauteur de *Polyeucte* est « le progrès dans le sens cornélien » *(ibid.).* Il n'est pas utile de reproduire ici l'analyse de *Polyeucte* [1] où le schéma atteint à sa plus grande perfec-

1. Reproduisons au moins la conclusion synthétique, le bilan de l'essai **: «** Un parcours et une métamorphose, disions-nous après analyse des premier et cinquième actes, de leur symétrie et variantes. Il faut y adjoindre maintenant un autre caractère

tion et à sa plus grande complication interne, avec une maîtrise dont on se demande toujours si elle est celle de Corneille ou celle de Rousset. Nous avons dit plus haut que celui-ci était trop cartésien et trop peu leibnizien. Précisons. Leibnizien, il l'est aussi : il semble penser que devant une œuvre littéraire, on doit toujours trouver une ligne, si complexe soit-elle, qui rende compte de l'unité, de la totalité de son mouvement et de ses points de passage.

Dans le *Discours de métaphysique* (VI), Leibniz écrit en effet : « Car, supposons, par exemple, que quelqu'un fasse quantité de points sur le papier à tout hasard, comme font ceux qui exercent l'art ridicule de la géomance. Je dis qu'il est possible de trouver une ligne géométrique dont la notion soit constante et uniforme suivant une certaine règle, en sorte que cette ligne passe par tous ces points, et dans le même ordre que la main les avait marqués.

Et si quelqu'un traçait tout d'une suite une ligne qui serait tantost droite, tantost cercle, tantost d'une autre nature, il est possible de trouver une notion ou règle ou équation commune à tous les points de cette ligne, en vertu de laquelle ces mêmes changements doivent arriver. Et il n'y a, par exemple, point de visage dont le contour ne fasse partie d'une ligne géométrique et ne puisse être tracé tout d'un trait par un certain mouvement réglé. »

Mais Leibniz parlait de création et d'intelligence divines : « Je me sers de ces comparaisons pour crayonner quelque ressem-

essenticl au drame cornélien : le mouvement qu'il décrit est un mouvement ascendant vers un centre situé à l'infini... » (Que devient d'ailleurs, dans ce schéma spatial, l'infini, qui est ici l'essentiel, non seulement la *spécificité* irréductible du « mouvement » mais sa spécificité *qualitative?).* « On peut encore en préciser la nature. Un trajet à deux boucles affecté d'un mouvement vers le haut, c'est une montée en vrille; deux lignes ascendantes s'écartent, se croisent, s'éloignent et se rejoignent pour se prolonger en un tracé commun au-delà de la pièce... » (sens structural de l'expression « au-delà de la pièce » ?) « ...Pauline et Polyeuctc se rencontrent et se séparent au premier acte; ils se rencontrent à nouveau, plus étroitement et sur un palier supérieur, au quatrième, mais pour s'éloigner à nouveau; ils gravissent un échelon de plus et se retrouvent une fois encore au cinquième acte, phase culminante de l'ascension, d'où ils s'élancent pour un dernier bond qui va les unir définitivement, au point suprême de liberté et de triomphe, en Dieu » (p. 16).

blance 'imparfaite de la sagesse divine... Mais je ne prétends, point d'expliquer par là ce grand mystère dont dépend tout l'univers ». Concernant des qualités, des forces et des valeurs, concernant aussi des œuvres non divines lues par des esprits finis, cette confiance dans la *représentation* mathématico-spatiale nous paraît être (à l'échelle de toute une civilisation car il ne s'agit pas ici du langage de Rousset mais de la totalité de notre langage et de son crédit) *analogue* à la confiance des artistes canaques [1], par exemple, dans la représentation étale de la profondeur. Confiance que l'ethnologue structuraliste analyse d'ailleurs avec plus de prudence et moins d'allégresse que naguère.

Nous n'opposons pas ici, par un simple mouvement de balancier, d'équilibration ou de renversement, la durée à l'espace, la qualité à la quantité, la force à la forme, la profondeur du sens ou de la valeur à la surface des figures. Bien au contraire. Contre cette simple alternative, contre le simple choix de l'un des termes ou de l'une des séries, nous pensons qu'il faut chercher de nouveaux concepts et de nouveaux modèles, une *économie* échappant à ce système d'oppositions métaphysiques. Cette économie ne serait pas une énergétique de la force pure et informe. Les différences considérées seraient *à la fois* différences de lieux et différences de force. Si nous paraissons ici opposer une série à l'autre, c'est qu'à l'intérieur du système classique, nous voulons faire apparaître le privilège non critique simplement accordé, par un certain structuralisme, à l'autre série. Notre discours appartient irréductiblement au système des oppositions métaphysiques. On ne peut annoncer la rupture de cette appartenance que par une *certaine* organisation, un certain aménagement *stratégique* qui, à l'intérieur du champ et de ses pouvoirs propres, retournant contre lui ses propres *stratagèmes,* produise une *force de dislocation* se propageant à travers tout le système, le fissurant dans tous les sens et le *dé-limitant* de part en part.

A supposer que pour éviter « l'abstractionnisme », on s'attache, comme le veut théoriquement Rousset, à l'union de la forme et du sens, il faudrait donc dire que l'aspiration vers le plus haut,

1. Cf. par exemple, M. Leenhardt, *l'Art océanien. Gens de la Grande Terre,* p. 99; *Do Kamo,* p. 19-21.

dans le « dernier bond qui va les unir... en Dieu », etc., aspiration passionnelle, qualitative, intensive, etc., trouve *sa* forme dans le mouvement en spirale. Mais alors, dire que cette union — qui autorise d'ailleurs *toute* métaphore d'élévation — est la *différence propre*, l'idiome de Corneille, est-ce beaucoup dire ? Et si l'essentiel du « mouvement cornélien » était là, où serait Corneille? Pourquoi y a-t-il plus de beauté dans *Polyeucte* que dans « un trajet à deux boucles affecté d'un mouvement vers le haut »? La force de l'œuvre, la force du génie, la force aussi de ce qui engendre en général, c'est ce qui résiste à la métaphore géométrique, et c'est l'objet propre de la critique littéraire. En un autre sens que G. Poulet, Rousset semble porter parfois « peu d'intérêt à l'art ».

A moins que Rousset ne considère que toute ligne, toute forme spatiale (mais toute forme est spatiale) est belle *a priori*, à moins donc qu'il ne juge, comme le faisait une certaine théologie du moyen âge (Considérans en particulier) que la forme est transcendantalement belle, puisqu'elle est et fait être et que l'Etre est Beau, de telle sorte que les monstres eux-mêmes, disait-on, sont beaux en ce qu'ils sont, par une ligne, par une forme qui témoigne de l'ordre de l'univers créé et réfléchit la lumière divine. *Formosus* veut dire beau.

Buffon ne dira-t-il pas aussi, dans son *Supplément à l'histoire naturelle* (t. XI, p. 410) : « La plupart des monstres le sont avec symétrie, le dérangement des parties paraît s'être fait avec ordre »?

Or Rousset ne semble pas poser, dans son *Introduction* théorique, que toute forme soit belle, mais seulement celle qui s'entend avec le sens, celle qui se laisse entendre de nous parce qu'elle est d'abord d'intelligence avec le sens. Alors pourquoi, encore une fois, ce privilège du géomètre ? Et à supposer, à la limite, que la beauté se laisse épouser ou épuiser par le géomètre, dans le cas du sublime, — et l'on dit que Corneille est sublime — le géomètre doit faire acte de violence.

Puis ne perd-on pas ce qui compte au nom d'un « mouvement cornélien » essentiel? Au nom de cet essentialisme ou de ce structuralisme téléologique, on réduit en effet à l'apparence inessentielle tout ce qui se moque du schéma géométrico-mécanique : non seulement les pièces qui ne se laissent pas contraindre

par courbes et vrilles, non seulement la force et la qualité, qui sont le sens même, mais la *durée,* ce qui, dans le mouvement, est pure hétérogénéité qualitative. Rousset comprend le mouvement théâtral ou romanesque comme Aristote comprenait le mouvement en général : passage à l'acte qui est repos de la forme désirée. Tout se passe comme si dans la dynamique du sens cornélien et dans chaque pièce de Corneille, tout s'animait en vue d'une paix finale, paix de l'Ενέργεια structurale : *Polyeucte.* Hors de cette paix, avant et après elle, le mouvement lui-même, dans sa pure durée, dans le labeur de son organisation, n'est qu'ébauche ou déchet. Débauche même, faute ou péché au regard de *Polyeucte,* « première réussite impeccable ». Rousset note sous le mot « impeccable » : « Çinna pèche encore à cet égard » (p. 12).

Préformisme, téléologisme, réduction de la force, de la valeur et de la durée, voilà qui fait un avec le géométrisme, voilà qui fait structure. Structure *de fait* qui commande à un degré ou à un autre tous les essais de ce livre. Tout ce qui, dans le premier Marivaux, n'annonce pas le schéma du « double registre » (récit et regard sur le récit) est « une série d'exercices romanesques de jeunesse » par lesquels « il prépare non seulement ses romans de maturité, mais son œuvre dramatique » (p. 47). « Le *vrai* Marivaux en est encore *à peu près* absent » (nous soulignons). « Dans notre perspective, un seul fait à retenir... » *(ibid.).* Suivent une analyse et une citation sur laquelle on conclut : « Cette ébauche d'un dialogue par-dessus la tête des personnages, à travers un récit rompu où alternent la présence et l'absence de l'auteur, c'est l'ébauche du véritable Marivaux... Ainsi s'esquisse, sous une première forme rudimentaire, la combinaison proprement marivaudienne du spectacle et du spectateur, du regardé et du regardant. On la verra se perfectionner... » (p. 48).

Les difficultés s'accumulent, et nos réticences, quand Rousset précise que cette.« structure permanente de Marivaux »[1], bien qu'invisible ou latente dans les œuvres de jeunesse, « fait partie »,

1. Voici quelques *formulations* de cette « structure permanente » : « Où est la vraie pièce? Elle est dans la surimpression et l'entrelacement des deux plans, dans les décalages et les échanges qui s'établissent entre eux et qui nous proposent le plaisir subtil d'une attention binoculaire et d'une double lecture » (56), « ... De ce point de vue, toute pièce de Marivaux pourrait se définit : un organisme à double palier

comme « dissolution voulue de l'illusion romanesque », de la tradition burlesque » (p. 50), (cf. aussi p. 60). L'originalité de Marivaux qui ne « retient » de cette tradition que « la libre conduite d'un récit qui montre à la fois le travail de l'auteur et la réflexion de l'auteur sur son travail... », c'est la « conscience critique » (p. 51). L'idiome de Marivaux n'est donc pas dans la structure ainsi décrite mais dans l'intention qui anime une forme traditionnelle et crée une nouvelle structure. La vérité de la structure générale ainsi restaurée ne *décrit* pas l'organisme marivaudien dans ses lignes propres. Encore moins dans sa force.

Si, pourtant : « Le fait de structure ainsi dégagé : le double registre, apparaît comme une constante... Il *répond en même temps* [nous soulignons] à la connaissance que l'homme marivaudien a de lui-même : un « cœur » sans regard, pris dans le champ d'une conscience qui n'est que regard » (p. 64). Mais comment un « fait de structure » traditionnel à cette époque (à supposer qu'ainsi défini, il soit assez déterminé et original pour appartenir à une époque), peut-il « répondre » à la conscience de « l'homme marivaudien »? Est-ce à l'intention la plus singulière de Marivaux que la structure répond? Marivaux n'est-il pas ici plutôt un *bon exemple* — et il faudrait alors montrer pourquoi il est *bon* — d'une structure littéraire de l'époque? et à travers elle d'une structure de l'époque elle-même ? N'y a-t-il pas là, irrésolus, mille problèmes méthodologiques préalables à l'étude structurale *individuelle,* à la monographie d'un auteur ou d'une œuvre?

dont les deux plans se rapprochent graduellement jusqu'à leur complète jonction. La pièce est finie quand les deux paliers se confondent, c'est-à-dire quand le groupe des héros regardés se voit comme les voyaient les personnages spectateurs. Le denouement réel, ce n'est pas le mariage qu'on nous promet au baisser du rideau, c'est la rencontre du cœur et du regard » (58). « ... Nous sommes invités à suivre le développement de la pièce sur les deux registres, qui nous en proposent deux courbes parallèles, mais décalées, mais différentes par leur importance, leur langage et leur fonction : l'une rapidement esquissée, l'autre dessinée dans toute sa complexité, la première laissant deviner la direction que prendra la seconde, qui en donne l'écho en profondeur et le sens définitif. Ce jeu de reflets intérieurs contribue à assurer à la pièce de Marivaux sa rigoureuse et souple géométrie, en même temps qu'il relie étroitement les deux registres jusque dans les mouvements de l'amour » (59).

Si le *géométrisme* est apparent surtout dans les essais sur Corneille et sur Marivaux, c'est à propos de Proust et de Claudel que triomphe le *préformisme.* Et cette fois sous une forme plus organiciste que topographique. C'est là qu'il est aussi le plus fécond et le plus convaincant. D'abord parce que la matière qu'il permet de maîtriser est plus riche et pénétrée de façon plus intérieure. (Qu'il nous soit d'ailleurs permis de le noter : nous avons le sentiment que le meilleur de ce livre ne revient pas à la méthode mais à la qualité d'une attention.) Ensuite parce que l'esthétique proustienne et l'esthétique claudélienne sont accordées en profondeur avec celle de Rousset.

Chez Proust lui-même — la démonstration qui nous en est donnée ne laisserait à ce sujet aucun doute si l'on en gardait encore — l'exigence structurale était constante et consciente, qui se manifeste par des merveilles de symétrie (ni vraie ni fausse), de récurrence, de circularité, d'éclairement en retour, de superposition, sans adéquation, du premier et du dernier, etc. La téléologie, ici, n'est pas projection du critique, mais thème de l'auteur. L'implication de la fin dans le commencement, les étranges rapports entre le sujet qui écrit le livre et le sujet du livre, entre la conscience du narrateur et celle du héros, tout cela rappelle le style du devenir et la dialectique du « nous » dans la *Phénoménologie de l'esprit.* C'est bien de la phénoménologie d'un esprit qu'il s'agit ici : « On discerne d'autres raisons encore à l'importance qu'attachait Proust à cette forme circulaire d'un roman dont la fin se boucle sur l'ouverture. On voit dans les dernières pages le héros et le narrateur se rejoindre eux aussi, après une longue marche où ils furent à la recherche l'un ' de l'autre, parfois très proches, le plus souvent très éloignés; ils coïncident au dénouement, qui est l'instant où le héros va devenir le narrateur, c'est-à-dire l'auteur de sa propre histoire. Le narrateur, c'est le héros révélé à lui-même, c'est celui que le héros tout au long de son histoire désire mais ne peut jamais être; il prend maintenant la place de ce héros et va pouvoir se mettre à édifier l'œuvre qui s'achève, et tout d'abord à écrire ce *Combray* qui est à l'origine du narrateur aussi bien que du héros. La fin du livre rend possible et compréhensible l'existence du livre. Ce roman est conçu de telle façon que sa fin engendre son com-

mencement » (p. 144). Enfin, la méthode critique et l'esthétique proustiennes ne sont pas hors d'œuvre, elles sont le cœur même de la création : « Proust fera de cette esthétique le sujet réel de son œuvre romanesque » (p. 135). De même que chez Hegel, la conscience philosophique, critique, réflexive, n'est pas seulement regard sur les opérations et sur les œuvres de l'histoire. C'est de *son* histoire qu'il s'agit d'abord. On ne se tromperait pas en disant que cette esthétique, comme concept de l'œuvre, recouvre exactement celle de Rousset. Et elle est bien, si je puis dire, un préformisme *pratiqué :* « Le *dernier chapitre* du dernier volume, note Proust, a été écrit tout de suite après le *premier chapitre* du premier volume. Tout l'entre-deux a été écrit ensuite. »

Par préformisme, nous entendons bien préformisme : doctrine biologique bien connue, opposée à un épigénétisme, et selon laquelle la totalité des caractères' héréditaires serait enveloppée dans le germe, en acte et sous des dimensions réduites qui respec-. teraient néanmoins déjà les formes et les proportions de l'adulte futur. La théorie de *l'emboîtement* était au centre de ce préformisme qui fait aujourd'hui sourire. Mais de quoi sourit-on ? de l'adulte en miniature, sans doute, mais aussi de voir prêter à la vie naturelle plus que la finalité : la providence en acte et l'art conscient' de ses œuvres. Mais quand il s'agit d'un art qui n'imite pas la nature, quand l'artiste est un homme et quand c'est la conscience qui engendre, le préformisme ne fait plus sourire. Le λόγος σπερματικός est chez lui, il n'est plus exporté car c'est un concept anthropomorphique. Voyez : après avoir fait apparaître dans la composition proustienne toute une nécessité de la *répétition,* Rousset écrit : « Quoi qu'on pense de l'artifice qui introduit *Un amour de Swann,* on a vite fait de l'oublier, tant est serrée et organique la liaison qui noue la partie au tout. Une fois achevée la lecture de la *Recherche,* on s'aperçoit qu'il ne s'agit nullement d'un épisode isolable; sans lui, l'ensemble serait inintelligible. *Un amour de Swann* est un roman dans le roman, ou un tableau dans le tableau..., il rappelle non pas ces histoires gigognes que maints romanciers du XVII[e] ou du XVIII[e] siècle emboîtent dans leurs récits, mais plutôt ces histoires intérieures qui se lisent dans la *Vie de Marianne,* chez Balzac ou chez Gide. Proust place à l'une des entrées de son roman un petit miroir convexe qui le

reflète en raccourci » (p. 146). La métaphore et l'opération de l'emboîtement se sont imposées même si on leur substitue finalement une image plus fine, plus adéquate mais qui signifie au fond le même rapport d'implication. Implication réfléchissante et représentative cette fois.

C'est pour les mêmes raisons que l'esthétique de Rousset s'accorde avec celle de Claudel. L'esthétique proustienne est d'ailleurs définie au début de l'essai sur Claudel. Et les affinités sont évidentes par-delà toutes les différences. Le thème de la « monotonie structurale » rassemble ces affinités : « Et repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde » (p. 171). Claudel : « *Le Soulier de satin,* c'est *Tête d'or* sous une autre forme. Cela résume à la fois *Tête d'or* et *Partage de midi.* C'est même la conclusion de *Partage de midi* »... « Un poète ne fait guère que développer un dessein préétabli » (p. 172).

Cette esthétique qui neutralise la durée et la force, comme *différence* entre le gland et le chêne, n'est pas autonome chez Proust et chez Claudel. Elle traduit une métaphysique. Le «. temps à l'état pur », Proust l'appelle aussi l' « intemporel » ou l' « éternel ». La vérité du temps n'est pas temporelle. Le sens du temps, la *temporalité* pure n'est pas temporelle. De façon analogue (analogue seulement), le temps comme succession irréversible n'est, selon Claudel, que le phénomène, l'épiderme, l'image en surface de la vérité essentielle de l'Univers tel qu'il est pensé et créé par Dieu. Cette vérité, c'est la *simultanéité* absolue. Comme Dieu, Claudel, créateur et compositeur, a « le goût des choses qui existent ensemble » *(Art poétique)* [1].

1. Cité p. 189. Rousset commente justement : « Une telle déclaration, non isolée, vaut pour tous les ordres de réalité. Tout obéit à la loi de *composition,* c'est la loi de l'artiste comme c'est la loi du Créateur. Car l'univers est une simultanéité, par laquelle les choses éloignées mènent une existence concertante et forment une solidarité harmonique; à la métaphore qui les réunit correspond, dans les relations entre les êtres, l'amour, lien des âmes séparées. Il est donc naturel à la pensée claudélienne d'admettre que deux êtres disjoints par la distance sojent conjoints par leur simultanéité et résonnent dès lors comme les deux notes d'un accord, tels Prouhèze et Rodrigue, "dans un rapport inextinguible". »

Cette intention métaphysique autorise en dernier recours, à travers une série de médiations, tout l'essai sur Proust, toutes les analyses consacrées à là « scène fondamentale du théâtre claudélien » (p. 183), à 1' « état pur de la structure claudélienne » (p. 177) dans *Partage de midi)* et à la totalité de ce théâtre dans lequel, dit Claudel lui-même, « nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir » et où « les heures durent et les jours sont escamotés » (p. 181).

Bien entendu, nous n'examinerons pas pour elles-mêmes cette métaphysique ou cette théologie de la temporalité. Que l'esthétique par elles commandée soit légitime et féconde dans la lecture de Proust ou de Claudel, on l'accordera sans peine : c'est *leur* esthétique, fille (ou mère) de *leur* métaphysique. On nous accordera aussi facilement qu'il s'agit ici de la métaphysique implicite de tout structuralisme ou de tout geste structuraliste. En particulier, une lecture structurale présuppose toujours, fait toujours appel, dans son moment propre, à cette simultanéité théologique du livre et se croit privée de l'essentiel quand elle n'y accède pas. Rousset : « De toute façon, la lecture, qui se développe dans la durée, devra pour être globale, se rendre l'œuvre simultanément présente en toutes ses parties... Le livre, semblable à un « tableau en mouvement », ne se découvre que par fragments successifs. La tâche du lecteur exigeant consiste à renverser cette tendance naturelle du livre, de manière que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit. Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques : c'est alors que jaillissent les surprises... » (p. xiii). (Quelles surprises? Comment la simultanéité peut-elle réserver des surprises? Il s'agit plutôt ici d'annuler les surprises du non-simultané. Les surprises jaillissent du dialogue entre le non-simultané et le simultané. C'est assez dire que la simultanéité structurale *elle-même* rassure.) J.-P. Richard : « La difficulté de tout compte rendu structural tient à ce qu'il faut décrire à la suite, successivement, ce qui en fait existe à la fois, simultanément » *{op. cit.,* p. 28). Rousset évoque donc la difficulté d'accéder, dans la lecture, au simultané qui est la vérité; J.-P. Richard, la difficulté de rendre compte, dans l'écriture, du simultané qui est la vérité. Dans les deux cas, la simultanéité est le mythe, promu

en idéal régulateur, d'une lecture ou d'une description totales- La recherche du simultané explique cette fascination par l'image spatiale : l'espace n'est-il pas « l'ordre des coexistences » (Leibniz)? Mais en disant « simultanéité » au lieu d'espace, on tente de *concentrer* le temps au lieu de *l'oublier.* « La durée prend ainsi la forme illusoire d'un milieu homogène, et le trait d'union entre ces deux termes, espace et durée, est la simultanéité, qu'on pourrait définir l'intersection du temps avec l'espace [1] ». Dans cette exigence du plat et de l'horizontal, c'est bien la richesse, l'implication du *volume* qui est intolérable au structuralisme, tout ce qui de la signification ne peut être étalé dans la simultanéité d'une forme. Mais est-ce un hasard si le livre est d'abord volume?[2]. Et si le sens du sens (au sens général de sens et non de signalisation), c'est l'implication infinie? Le renvoi indéfini de signifiant à signifiant? Si sa force est une certaine équivocité pure et infinie ne laissant aucun répit, aucun repos au sens signifié, l'engageant, en sa propre *économie,* à faire signe encore et à *différer}* Sauf dans le *Livre irréalisé* par Mallarmé, il n'y a pas d'identité à soi de l'écrit.

Irréalisé : cela ne veut pas dire que Mallarmé n'ait pas *réussi* à *réaliser* un Livre qui fût un avec soi — Mallarmé simplement ne l'a pas voulu. Il a irréalisé l'unité du Livre en faisant trembler les catégories dans lesquelles on croyait la penser en toute sécurité : tout en parlant d'une « identité avec soi » du Livre, il souligne que le Livre est à la fois « le même et l'autre », étant « composé avec soi ». Il s'offre ici non seulement à une « double interprétation » mais par lui, dit Mallarmé, « Je sème pour ainsi dire ici et là dix fois ce double volume entier [3] ».

A-t-on le droit de constituer en méthode générale du structuralisme cette métaphysique et cette esthétique si bien adaptées

1. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience.*

2. Pour l'homme du structuralisme littéraire (et peut-être du structuralisme en général), la lettre des livres — mouvement, infini, labilité et instabilité du sens enroulé sur soi dans l'écorce, dans le volume — n'a pas encore remplacé (mais peut-elle le faire ?) la lettre de la Loi étalée, établie : la prescription sur les Tables.

3. Sur cette « identité à soi » du livre mallarméen, cf. J. Scherer, *le * Livre » de Mallarmé,* p. 95 et feuillet 94 et p. 77 et feuillet 129-130.

à Proust et à Claudel[1]? C'est pourtant ce que fait Rousset dans la mesure où, nous avons du moins tenté de le montrer, il décide de réduire à l'indignité de l'accident ou de la scorie tout ce qui n'est pas intelligible à la lumière du schéma téléologique « préétabli » et perçu dans sa simultanéité. Même dans les essais consacrés à Proust et à Claudel, essais guidés par la structure la plus compréhensive, Rousset doit décider de considérer comme des « accidents de genèse » « chaque épisode, chaque personnage » dont il faudrait « constater son éventuelle indépendance » (p. 164) à l'égard du « thème central » ou de « l'organisation générale de l'œuvre » *(ibid.) ;* il doit accepter de confronter « le vrai Proust » au « romancier » auquel il peut d'ailleurs « faire tort », le vrai Proust pouvant aussi manquer la « vérité » de l'amour selon Rousset, etc. (p. 166). De même que « le vrai Baudelaire est peut-être dans le seul *Balcon,* et tout Flaubert dans *Madame Bovary* » (p. xix), de même, le vrai Proust n'est pas simultanément partout. Rousset doit aussi conclure que les personnages de *l'Otage* sont désunis non par « les circonstances », mais « pour mieux dire » par « les exigences du schème claudélien » (p. 179); il doit déployer des merveilles de subtilité pour démontrer que dans *le Soulier de satin,* Claudel ne « se dément » pas et ne « renonce » pas à son « schème constant » (p. 183).

Le plus grave, c'est que cette méthode, « ultra-structuraliste », avons-nous dit, par certains côtés, semble contredire ici la plus précieuse et la plus originale intention du structuralisme. Celui-ci, dans les domaines biologique et linguistique où il s'est d'abord manifesté, tient surtout à préserver la cohérence et la complétude de chaque totalité à son niveau propre. Il s'interdit de considérer d'abord, dans une configuration donnée, la part d'inachè-

1. Nous n'insisterons pas ici sur ce type de question. Question banale mais qu'il est bien difficile de contourner et qui se pose d'ailleurs à chaque étape du travail de Rousset, qu'il s'agisse d'un auteur considéré à part ou même d'une œuvre isolée. N'y a-t-il chaque fois qu'une structure fondamentale et comment la reconnaître et la privilégier? Le critère ne peut en être ni une accumulation empirico-statistique, ni une intuition d'essence. C'est le problème de l'induction qui se pose à une science structuraliste concernant des œuvres, c'est-à-dire des choses dont la structure n'est pas apriorique. Y a-t-il un *a priori matériel* de l'œuvre? Mais l'intuition de l'a priori matériel pose de formidables problèmes préjudiciels.

vement ou de défaut, tout ce par quoi elle n'apparaîtrait que comme l'anticipation aveugle ou la déviation mystérieuse d'une orthogenèse pensée à partir d'un telos ou d'une norme idéale. Être structuraliste, c'est s'attacher d'abord à l'organisation du sens, à l'autonomie et à l'équilibre propre, à la constitution réussie de chaque moment, de chaque forme; c'est refuser de déporter au rang d'accident aberrant tout ce qu'un type idéal ne permet pas de comprendre. Le pathologique lui-même n'est pas simple absence de structure. Il est organisé. Il ne se comprendras comme déficience, défection ou décomposition d'une belle totalité idéale. Il n'est pas une simple défaite du telos.

Il est vrai que le refus du finalisme est une règle de droit, une norme méthodique que le structuralisme peut difficilement appliquer. C'est à l'égard du telos un vœu d'impiété auquel le travail n'est jamais fidèle. Le structuralisme vit dans et de la différence entre son vœu et son fait. Qu'il s'agisse de biologie, de linguistique ou de littérature, comment percevoir une totalité organisée sans procéder à partir de sa fin? de la présomption, au moins, de sa fin? Et si le sens n'est le sens que dans une totalité, comment surgirait-il si la totalité n'était pas animée par l'anticipation d'une fin, par une intentionalité qui n'est d'ailleurs pas nécessairement et d'abord celle d'une conscience? S'il y a des structures, elles sont possibles à partir de cette structure fondamentale par laquelle la totalité s'ouvre et se déborde pour *prendre sens* dans l'anticipation d'un telos qu'il faut entendre ici sous sa forme la plus indéterminée. Cette ouverture est certes ce qui libère le temps et la genèse (se confond même avec eux), mais c'est aussi ce qui risque, en l'informant, d'enfermer le devenir. De faire taire la force sous la forme.

Alors on reconnaît que, dans la relecture à laquelle nous convie Rousset, ce qui de l'intérieur menace la lumière, c'est aussi ce qui menace métaphysiquement tout structuralisme : cacher le sens dans l'acte même par lequel on le découvre. *Comprendre* la structure d'un devenir, la forme d'une force, c'est perdre le sens en le gagnant. Le sens du devenir et de la force, dans leur pure et propre qualité, c'est le repos du commencement et de la fin, la paix d'un spectacle, horizon ou visage. En ce repos et en cette paix, la qualité du devenir et de la force est offusquée par le

sens même. Le sens du sens est apollinien par tout ce qui en lui se montre.

Dire la force comme origine du phénomène, c'est sans doute ne rien dire. Quand elle est dite, la force est déjà phénomène. Hegel avait bien montré que l'explication d'un phénomène par une force est une tautologie. Mais en disant cela, il faut viser une certaine impuissance du langage à sortir de soi pour dire son origine, et non la *pensée* de la force. La force est l'autre du langage sans lequel celui-ci ne serait pas ce qu'il est.

Encore faudrait-il, pour respecter dans le langage cet étrange mouvement, pour ne pas le réduire à son tour, tenter de revenir sur cette métaphore de l'ombre et de la lumière (du se-montrer et du se-cacher), métaphore fondatrice de la philosophie occidentale comme métaphysique. Métaphore fondatrice non pas seulement en tant que métaphore photologique — et à cet égard toute l'histoire de notre philosophie est une photologie, nom donné à l'histoire ou au traité de la lumière — mais déjà en tant que métaphore : la métaphore en général, passage d'un étant à un autre, ou d'un signifié à un autre, autorisé par l'initiale *soumission* et le déplacement *analogique* de l'être sous l'étant, est la pesanteur essentielle qui retient et réprime irrémédiablement le discours dans la métaphysique. Destinée qu'il y aurait quelque niaiserie à considérer comme le regrettable et provisoire accident d'une « histoire »; comme un lapsus, une faute de la pensée *dans* l'histoire (in historia). C'est, *in historiam*, la chute de la pensée dans la philosophie, par laquelle l'histoire est *entamée*. C'est assez dire que la métaphore de la « chute » mérite ses guillemets. Dans cette métaphysique héliocentrique, la force, cédant la place à l'eidos (c'est-à-dire à la forme visible pour l'œil métaphorique), a déjà été séparée de *son sens* de force, comme la qualité de la musique est séparée de soi dans l'acoustique[1]. Comment comprendre la force ou la faiblesse en termes de clarté et d'obscurité?

Que le structuralisme moderne ait poussé et grandi dans la

1. « ...Le point de départ qui permet d'affirmer que tout ce qui est qualificatif est quantitatif se trouve dans l'acoustique... (Théorie des cordes sonores; rapport des intervalles; mode dorique)... Il s'agit de trouver partout des formules mathématiques pour les forces absolument impénétrables. » (Nietzsche, *la Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque).*

dépendance, plus ou moins directe et avouée, de la phénoménologie, voilà qui suffirait à le rendre tributaire de la plus pure traditionalité de la philosophie occidentale, celle qui, par-delà son anti-platonisme, reconduit Husserl à Platon. Or on chercherait en vain dans la phénoménologie un concept qui permette de penser l'intensité ou la force. De penser la puissance et non seulement la direction, la *tension* et non seulement le *in* de l'intentionalité. Toute la valeur est d'abord constituée par un sujet théorétique. Rien ne se gagne ou ne perd qu'en terme de clarté et de non-clarté, d'évidence, de présence et d'absence pour une conscience, de prise ou de perte de conscience. La diaphanéité est la valeur suprême ; et l'univocité. D'où les difficultés à penser la genèse et la temporalité pure de l'ego transcendantal, à rendre compte de l'incarnation réussie ou manquée du telos, et de ces mystérieuses faiblesses qu'on appelle crises. Et quand, par endroits, Husserl cesse de considérer les phénomènes de crise et les échecs du telos comme des « accidents de genèse », comme de l'*inessentiel (Unwesen),* c'est pour montrer que l'oubli est éidétiquement prescrit, et nécessaire, sous l'espèce de la «sédimentation », au développement de la vérité. A son dévoilement, à son illumination. Mais pourquoi ces forces et ces faiblesses de la conscience, et cette force de la faiblesse qui dissimule dans l'acte même où elle révèle ? Si cette « dialectique » de la force et de la faiblesse est la finitude de la pensée elle-même dans son rapport à l'être, elle ne peut se dire dans le langage de la forme, par ombre et lumière. Car la force n'est pas l'obscurité, elle n'est pas cachée sous une forme dont elle serait la substance, la matière ou la crypte. La force ne se pense pas à partir du couple d'opposition, c'est-à-dire de la complicité entre la phénoménologie et l'occultisme. Ni, à l'intérieur de la. phénoménologie, comme le *fait* opposé au *sens.*

De ce langage, il faut-donc tenter de s'affranchir. Non pas *tenter* de s'en affranchir, car c'est impossible sans oublier *notre* histoire. Mais en rêver. Non pas de s'en *affranchir,* ce qui n'aurait aucun sens et nous priverait de la lumière du sens. Mais de lui résister le plus loin possible. Il faut en tous cas ne pas s'abandonner à lui de cet abandon qui est aujourd'hui la mauvaise ivresse du formalisme structuraliste le plus nuancé.

La critique, si elle doit un jour s'expliquer et s'échanger avec l'écriture littéraire, n'a pas à attendre que cette résistance s'organise d'abord dans une « philosophie », commandant quelque méthodologie esthétique dont elle recevrait les principes. Car la philosophie a été déterminée dans son histoire comme réflexion de l'inauguration poétique. Elle est, pensée à part, le crépuscule des forces, c'est-à-dire le matin ensoleillé où parlent les images, les formes, les phénomènes, matin des idées et des idoles, où le relief des forces devient repos, aplatit sa profondeur dans la lumière et s'étend dans l'horizontalité. Mais l'entreprise est désespérée si l'on songe que la critique littéraire s'est déjà déterminée, qu'elle le sache ou non, qu'elle le veuille ou non, comme philosophie de la littérature. En tant que telle, c'est-à-dire tant qu'elle n'aura pas expressément ouvert l'opération stratégique dont nous parlions plus haut et qui ne peut simplement se penser sous le titre du structuralisme, la critique n'aura ni les moyens ni surtout le motif de renoncer à l'eurythmie, à la géométrie, au privilège du regard, à l'extase apollinienne qui « produit avant tout l'irritation de l'œil qui donne à l'œil la faculté de vision [1] ». Elle ne pourra s'excéder jusqu'à aimer la force et le mouvement qui déplace les lignes, à l'aimer comme mouvement, comme désir, en lui-même, et non comme l'accident ou l'épiphanie des lignes. Jusqu'à l'écriture.

D'où cette nostalgie, cette mélancolie, cette dionysie retombée dont nous parlions en commençant. Nous trompons-nous en la percevant à travers l'éloge de la « monotonie » structurale et claudélienne qui clôt *Forme et Signification ?*

Il faudrait conclure mais le débat est interminable. Le différend, la *différence* entre Dionysos et Apollon, entre l'élan et la structure, ne s'efface pas dans l'histoire car elle n'est pas *dans* l'histoire: Elle est aussi, en un sens insolite, une structure originaire : l'ouverture de l'histoire, l'historicité elle-même. La *différence* n'appartient simplement ni à l'histoire ni à la structure. S'il faut dire, avec Schelling, que « tout n'est que Dionysos », il faut savoir — et c'est écrire — que comme la force pure, Dionysos est travaillé par la différence. Il voit et se laisse voir. Et

1. Nietzsche, *le Crépuscule des idoles.*

(se) crève les yeux. Depuis toujours, il a rapport à son dehors, à la forme visible, à la structure, comme à sa mort. — C'est ainsi qu'il s'apparaît.

« Pas assez de formes... » disait Flaubert. Comment l'entendre? Est-ce une célébration de l'autre de la forme? du « trop de choses » qui l'excède et lui résiste? Éloge de Dionysos? Non, on s'en doute. C'est au contraire le soupir d'un « hélas! pas assez de formes ». C'est une religion de l'œuvre comme forme. D'ailleurs les choses pour lesquelles nous n'avons pas assez de formes, ce sont déjà des fantômes d'énergie, des « idées » « plus larges que la plastique du style ». Il s'agit d'une pointe contre Leconte de Lisle, pointe affectueuse, car Flaubert «. aime beaucoup ce gars-là [1] ».

Nietzsche ne s'y était pas trompé : « Flaubert, réédition de Pascal, mais sous les traits d'un artiste, ayant comme base ce jugement instinctif : "Flaubert est toujours haïssable, l'homme n'est rien, l'œuvre est tout..." [2] ».

Il faudrait donc choisir entre l'écriture et la danse.

Nietzsche a beau nous recommander une danse de la plume : « Savoir danser avec les pieds, avec les idées, avec les mots : faut-il que je dise qu'il est aussi nécessaire de le savoir avec la *plume*, — qu'il faut apprendre à écrire ? ». Flaubert savait bien, et il avait raison, que l'écriture ne peut être dionysiaque de part en part. « On ne peut penser et écrire qu'assis », disait-il. Joyeuse colère de Nietzsche : « Je te tiens là, nihiliste! Rester assis, c'est là précisément le *péché* contre le Saint-Esprit. Seules les pensées qui vous viennent en marchant ont de la valeur. »

Mais Nietzsche se doutait bien que l'écrivain ne serait jamais debout; que l'écriture est d'abord et à jamais quelque chose

1. *Préface à la vie d'écrivain,* p. III,

2. *Le Crépuscule des idoles,* p. 68. Il n'est peut-être pas sans intérêt de juxtaposer à ce mot de Nietzsche ce passage de *Forme et Signification* : « La correspondance de Flaubert épistolier nous est précieuse, mais dans Flaubert épistolier je ne pas Flaubert romancier; quand Gide déclare préférer le premier, j'ai le qu'il choisit le mauvais Flaubert, celui du moins que le romancier a tout fait pour éliminer » (p. xx).

sur quoi l'on se penche. Mieux encore quand les lettres ne sont plus des chiffres de feu dans le ciel.

Nietzsche s'en doutait bien mais Zarathoustra en était sûr : « Me voici entouré de tables brisées et d'autres à demi gravées seulement. Je suis là dans l'attente. Quand viendra mon heure, l'heure de redescendre et de périr... ». « *Die Stunde meines Niederganges, Unterganges.* » Il faudra descendre, travailler, se pencher pour graver et porter la Table nouvelle aux vallées, la lire et la faire lire. L'écriture est l'issue comme descente hors de soi en soi du sens : métaphore-pour-autrui-en-vuc-d'autrui-ici-bas, métaphore comme possibilité d'autrui ici-bas, métaphore comme métaphysique où l'être doit se cacher si l'on veut que l'autre apparaisse. Creusement dans l'autre vers l'autre où le même cherche sa veine et l'or vrai de son phénomène. Submission où il peut toujours (se) perdre. *Niedergang, Untergang.* Mais il n'est rien, il n'est pas (lui-) même avant le risque de (se) perdre. Car l'autre fraternel n'est pas *d'abord* dans la paix de ce qu'on appelle l'inter-subjectivité, mais dans le travail et le péril de l'inter-rogation; il n'est pas d'abord certain dans la paix de la *réponse* où deux affirmations *s'épousent* mais il est appelé dans la nuit par le travail en creux de l'interrogation. L'écriture est le moment de cette Vallée originaire de l'autre dans l'être. Moment de la profondeur aussi comme déchéance. Instance et insistance du grave.

« Regardez : voici une table nouvelle. Mais où sont mes frères qui m'aideront à la porter aux vallées et à la graver dans des cœurs de chair? »

COGITO ET HISTOIRE DE LA FOLIE

> ... L'Instant de la Décision est une Folie... (KIERKEGAARD.)
>
> N'importe, c'était terriblement risqué, ce livre.
> Une feuille transparente le sépare de la folie. (J. JOYCE, à propos *d'Ulysse.)*

Ces réflexions prennent leur point de départ, comme le laissait clairement entendre le titre de cette conférence[1], dans le livre de Michel Foucault : *Folie et Déraison, Histoire de la folie à l'âge classique*[2].

Livre à tant d'égards admirable, livre puissant dans son souffle et dans son style : d'autant plus intimidant pour moi que je garde, d'avoir eu naguère la chance de recevoir l'enseignement de Michel Foucault, une conscience de disciple admiratif et reconnaissant. Or la conscience du disciple, quand celui-ci commence, je ne dirai pas à disputer, mais à dialoguer avec le maître, ou plutôt à proférer le dialogue interminable et silencieux qui le constituait en disciple, la conscience du disciple est alors une conscience malheureuse. En commençant à dialoguer dans le monde, c'est-à-dire à répondre, elle se sent toujours déjà prise en faute, comme l'enfant qui, ne sachant par définition, et comme son nom

1. A l'exception de quelques notes et d'un court passage (entre crochets), cette étude reproduit une conférence prononcée le 4 mars 1963 au Collège philosophique. En nous proposant de le publier dans la *Revue de Métaphysique et de Morale,* M. Jean Wahl avait bien voulu accepter que ce texte gardât sa forme première, qui fut celle de la parole vive, avec ses exigences et surtout ses défaillances propres : si en général, déjà, selon le mot du *Pbidre,* l'écrit, privé de « l'assistance de son père », « idole » fragile et déchue du « discours vivant et animé », ne peut jamais « se porter secours », n'est-il pas plus exposé et plus démuni que jamais lorsque, mimant l'improvisation de la voix, il doit se refuser jusqu'aux ressources et aux mensonges du style?

2. Michel Foucault, *Folie et Déraison, Histoire de la folie à l'âge classique,* Pion, 1961.

l'indique, parler, ne doit surtout pas répondre. Et lorsque, comme c'est ici le cas, ce dialogue risque d'être entendu — à tort — comme une contestation, le disciple sait qu'il est seul à se trouver de ce fait déjà contesté par la voix du maître qui en lui précède la sienne. Il se sent indéfiniment contesté, ou récusé, ou accusé : comme disciple, il l'est par le maître qui parle en lui avant lui pour lui reprocher d'élever cette contestation et la récuser d'avance, l'ayant développée avant lui; comme maître du dedans, il est donc contesté par le disciple qu'il est aussi. Ce. malheur interminable du disciple tient peut-être à ce qu'il ne sait pas ou se cache encore que, comme la vraie vie, le maître est. peut-être toujours absent.

Il faut donc briser la glace, ou plutôt le miroir, la réflexion, la spéculation infinie du disciple sur le maître. Et commencer à parler.

Comme le chemin que suivront ces considérations ne sera pas, et de loin, rectiligne ou unilinéaire, je sacrifierai tout autre préambule et j'irai droit aux questions les plus générales qui seront au foyer de ces réflexions. Questions générales que nous aurons à déterminer, à spécifier en cours de route et dont beaucoup, dont la plupart resteront ouvertes.

Mon point de départ peut paraître mince et artificiel. Dans ce livre de 673 pages, Michel Foucault consacre trois pages (54-57) — et encore dans une sorte de prologue à son deuxième chapitre — à un certain passage de la première des *Méditations* de Descartes, où la folie, l'extravagance, la démence, l'insanité semblent, je dis bien *semblent* congédiées, exclues, ostracisées hors du cercle de dignité philosophique, privées du droit de cité philosophique, du droit à la considération philosophique, révoquées aussitôt que convoquées par Descartes devant le tribunal, devant la dernière instance d'un Cogito qui, par essence, ne *saurait* être fou.

En prétendant — à tort ou à raison, on en jugera — que le sens de tout le projet de Foucault peut se concentrer en ces quelques pages allusives et un peu énigmatiques, en prétendant que la lecture qui nous est ici proposée de Descartes et du Cogito cartésien engage en sa problématique la totalité de cette *Histoire de la folie,* dans le sens de son intention et les conditions

de sa possibilité, je me demanderai donc, en deux séries de questions :

1. Premièrement, question en quelque sorte préjudicielle : l'*interprétation* qui nous est proposée de l'intention cartésienne se justifie-t-elle? Ce que j'appelle ici interprétation, c'est un certain passage, un certain rapport sémantique proposé par Foucault entre, *d'une part,* ce que Descartes a dit — ou ce qu'on croit qu'il a dit ou voulu dire — et, *d'autre part,* disons à dessein très vaguement pour le moment, une certaine « structure historique », comme on dit, une certaine, totalité historique pleine de sens, un certain projet historique total dont on pense qu'il se laisse indiquer *en particulier* à travers ce que Descartes a dit — ou ce qu'on croit qu'il a dit ou voulu dire. En me demandant si l'interprétation se justifie, je me demande donc déjà deux choses, je me pose deux questions préjudicielles en une :

a) A-t-on bien compris le *signe* lui-même, en lui-même? Autrement dit,. a-t-on bien entendu ce que Descartes a dit et voulu dire ?. Cette compréhension du signe en lui-même, dans sa matière immédiate de signe, si je puis dire, n'est que le premier moment, mais c'est aussi la condition indispensable de toute *herméneutique* et de toute prétention à passer du signe au signifié. Quand, d'une façon générale, on essaie de passer d'un langage patent à un langage latent, il faut qu'on s'assure d'abord en toute rigueur du sens patent [1]. Il faut par exemple,..que l'analyste parle d'abord la même langue que le malade.

1. Dans la *Traumdeutung* (chap. II, 1), à propos du lien entre le rêve et l'expression verbale, Freud rappelle la remarque de Ferenczi : toute langue a sa langue de rêve. Le contenu latent d'un rêve (et d'une conduite ou d'une conscience en général) ne communique avec le contenu manifeste qu'à travers l'unité d'une langue; d'une langue que l'analyste doit donc parler le mieux possible. (Cf. à ce sujet, D. Lagache, « Sur le polyglottisme dans l'analyse », in *la Psychanalyse,* t. I, 1956). *Le mieux possible :* le progrès dans la connaissance et la pratique d'une langue étant par nature ouvert à l'infini *(d'abord* en raison de l'équivocité originaire et essentielle du signifiant dans le langage, au moins, de la « vie quotidienne », de son indétermination et de son espace de jeu qui libère précisément la différence entre le caché et le déclaré; *ensuite,* en raison de la communication essentielle et originale de langues différentes entre elles, à travers l'histoire; *enfin* en raison du jeu, du rapport à soi ou de la « sédimentation » de chaque langue), l'insécurité ou l'insuffisance de l'analyse n'est-elle pas principielle ou irréductible? Et l'historien de la philosophie, quels que soient sa méthode et son projet, n'est-il pas livré aux mêmes menaces? Surtout si l'on tient compte

b) Deuxième implication de la première question : l'intention déclarée de Descartes une fois entendue — comme signe — a-t-elle avec la structure historique totale à laquelle on veut la rapporter le rapport qu'on veut lui assigner? *A-t-elle la signification historique qu'on veut lui assigner?*

«A-t-elle la signification historique qu'on veut lui assigner,» c'est-à-dire encore deux questions en une :

— a-t-elle *la* signification historique qu'on veut lui assigner, a-t-elle *cette* signification, *telle* signification historique que Foucault veut lui assigner?

— a-t-elle la signification *historique* qu'on veut lui assigner? Cette signification s'épuise-t-elle en son historicité? Autrement dit, est-elle pleinement et de part en part historique au sens classique de ce mot?

2. Deuxième série de questions (et ici nous déborderons un peu le cas de Descartes, le cas du Cogito cartésien que nous n'examinerons plus en lui-même, mais comme l'index d'une problématique plus générale) : est-ce que, à la lumière de la relecture du Cogito cartésien que nous serons conduits à proposer (ou plutôt à rappeler car je le dis tout de suite, elle sera d'une certaine façon la lecture la plus classique, la plus banale, même si elle n'est pas la plus facile), il ne sera pas possible d'interroger *certaines* présuppositions philosophiques et méthodologiques de cette histoire de la folie? *Certaines* seulement, parce que l'entreprise de Foucault est trop riche, elle fait signe dans trop de directions pour se laisser précéder par une méthode ou. même par une *philosophie,* au sens traditionnel de ce mot. Et s'il est vrai, comme le dit Foucault, comme l'avoue Foucault citant Pascal, que l'on ne peut parler de la folie que par rapport à cet « *autre* tour de folie » qui permet aux hommes de « n'être pas fous », c'est-à-dire par rapport à la raison [1], il sera peut-être possible

d'un certain enracinement du langage philosophique dans le langage non-philosophique.

1. Que toute histoire ne puisse être, en dernière instance, que l'histoire du sens, c'est-à-dire de la Raison *en général,* c'est ce que Foucault ne pouvait pas ne pas éprouver, nous y viendrons dans un instant. Ce qu'il ne pouvait pas ne pas éprouver, c'est que la signification la plus générale d'une difficulté par lui attribuée à l' « expérience classique * vaut bien au-delà de l' « âge classique ». Cf. par exemple, p. 628 : « Et lors-

non pas d'ajouter quoi que ce soit à ce que dit Foucault, mais peut-être de *répéter* une fois encore, dans le lieu de ce *partage* entre raison et folie, dont Foucault parle si bien, le sens, un sens de ce Cogito, ou *des* « Cogito », car le Cogito de type cartésien n'est ni la première ni la dernière forme du Cogito; et d'éprouver qu'il s'agit là d'une expérience qui, en sa plus fine pointe, n'est peut-être pas moins aventureuse, périlleuse, énigmatique, nocturne et pathétique que celle de la folie, et qui lui est, je crois, beaucoup moins *adverse* et accusatrice, accusative, objectivante que Foucault ne semble le penser.

Dans une première étape, nous pratiquerons le genre du *commentaire*, nous accompagnerons ou suivrons aussi fidèlement qu'il nous sera possible l'intention de Foucault en réinscrivant l'interprétation du Cogito cartésien dans le schéma total de *l'Histoire de la folie.* Ce qui devrait donc apparaître, au cours de cette première étape, c'est le sens du Cogito cartésien tel qu'il est lu par Foucault. Il faut pour cela rappeler le dessein général du livre; et ouvrir en marge quelques questions destinées à rester ouvertes et à rester en marge.

En écrivant une histoire de la folie, Foucault a voulu — et

qu'il s'agissait, en la poursuivant dans son essence la plus retirée, de la cerner dans sa structure dernière, on ne découvrait, pour la 'formuler, que *le langage même de la raison* déployé dans l'impeccable logique du délire et cela même, qui la rendait accessible, l'esquivait comme folie. » Le langage même de la raison... mais qu'est-ce qu'un langage qui ne serait pas de la raison *en général ?* Et s'il n'y a d'histoire que de la rationalité et du sens en général, cela veut dire que le langage philosophique, dès qu'il parle, récupère la négativité — ou l'oublie, ce qui est la même chose — même lorsqu'il prétend l'avouer, la reconnaître. Plus sûrement peut-être alors. L'histoire de la vérité estdonc l'histoire de cette *économie* du négatif. Il faut donc, il est peut-être temps.de revenir à l'anhistorique en un sens radicalement opposé à celui de la philosophie classique : non pas pour méconnaître mais cette fois pour avouer — en silence — la négativité. C'est elle et non la vérité positive, qui est le fonds non historique de l'histoire. Il s'agirait alors d'une négativité si négative qu'elle ne pourrait même plus se nommer ainsi. La négativité a toujours été déterminée par la dialectique — c'est à dire par la métaphysique — comme *travail* au service de la constitution du sens. Avouer la négativité en silence, c'est accéder à une dissociation de type non classique entre la pensée et le langage. Et peut-être entre la pensée et la philosophie comme discours; en sachant que ce schisme ne peut se dire, s'y effaçant, que dans la philosophie.

c'est tout le prix mais aussi l'impossibilité même de son livre — écrire une histoire de la folie *elle-même. Elle-même.* De la folie elle-même. C'est-à-dire en lui rendant la parole. Foucault a voulu que la folie fût le *sujet* de son livre; le sujet à tous les sens de ce mot : le thème de son livre et le sujet parlant, l'auteur de son livre, la folie parlant de soi. Écrire l'histoire de la folie *elle-même,* c'est-à-dire à partir de son propre instant, de sa propre instance et non pas dans le langage de la raison, dans le langage de la psychiatrie *sur* la folie — la dimension agonistique et la dimension rhétorique du *sur* se recouvrant ici, — sur une folie déjà écrasée sous elle, dominée, terrassée, renfermée, c'est-à-dire constituée en objet et exilée comme l'autre d'un langage et d'un sens historique qu'on a voulu confondre avec le logos lui-même. « Histoire non de la psychiatrie, dit Foucault, mais de la folie elle-même, dans sa vivacité, avant toute capture par le savoir. »

Il s'agit donc d'échapper au piège ou à la naïveté objectivistes qui consisteraient à écrire, dans le langage de la raison classique, en utilisant les concepts qui ont été les instruments historiques d'une capture de la folie, dans le langage poli et policier de la raison, une histoire de la folie sauvage elle-même, telle qu'elle se tient et respire avant d'être prise et paralysée dans les filets de cette même raison classique. La volonté d'éviter ce piège est constante chez Foucault. Elle est ce qu'il y a de plus audacieux, de plus séduisant dans cette tentative. Ce qui lui donne aussi son admirable tension. Mais c'est aussi, je le dis sans jouer, ce qu'il y a de *plus fou* dans son projet. Et il est remarquable que cette volonté obstinée d'éviter le piège — c'est-à-dire le piège que la raison classique a tendu à la folie et celui qu'elle tend maintenant à Foucault qui veut écrire une histoire de la folie elle-même sans répéter l'agression rationaliste, cette volonté de contourner la raison s'exprime de *deux façons* difficilement conciliables au premier abord. C'est dire qu'elle s'exprime dans le malaise.

Tantôt Foucault refuse en bloc le langage de la raison, qui est celui de l'Ordre (c'est-à-dire à la fois du système de l'objectivité ou de la rationalité universelle, dont la psychiatrie veut être l'expression, et de l'ordre de la cité, le droit de cité philosophique recouvrant le droit de cité tout court, et le philosophique fonc-

tionnant, dans l'unité d'une certaine structure, comme la métaphore ou la métaphysique du politique). Alors il écrit des phrases de ce type (il vient d'évoquer le dialogue rompu entre raison et folie à la fin du XVIII[e] siècle, rupture qui se serait soldée par l'annexion de la totalité du langage — et du droit au langage — à la raison psychiatrique, déléguée par la raison sociale et la raison d'état. On a coupé la parole à la folie) : « Le langage de la psychiatrie, qui est monologue de la raison *sur* la folie n'a pu s'établir que sur un tel silence. Je n'ai pas voulu faire l'histoire de ce langage; plutôt l'archéologie de ce silence. » Et à travers tout le livre court ce thème qui lie la folie au silence, aux « mots sans langage » ou « sans sujet parlant », « murmure obstiné d'un langage qui parlerait tout seul, sans sujet parlant et sans interlocuteur, tassé sur lui-même, noué à la gorge, s'effondrant avant d'avoir atteint toute formulation et retournant sans éclat au silence dont il ne s'est jamais départi. Racine calcinée du sens ». Faire l'histoire de la folie elle-même, c'est donc faire l'archéologie d'un silence.

Mais d'abord, le silence lui-même a-t-il une histoire? Ensuite, l'archéologie, fût-elle du silence, n'est-elle pas une logique, c'est-à-dire un langage organisé, un projet, un ordre, une phrase, une syntaxe, une « œuvre »? Est-ce que l'archéologie du silence ne sera pas le recommencement le plus efficace, le plus subtil, la *répétition*, au sens le plus irréductiblement ambigu de ce mot, de l'acte perpétré contre la folie, et ce dans le moment même où il est dénoncé? Sans compter que tous les *signes* à travers lesquels Foucault se fait indiquer l'origine de ce silence et de cette parole coupée, de tout ce qui aurait fait de la folie cette parole interrompue et interdite, interloquée, tous ces signes, tous ces documents sont empruntés, sans exception, à la zone juridique de l'interdiction.

On peut dès lors se demander — et à d'autres moments que ceux où il projette de parler du silence, Foucault se demande aussi (à mon sens trop latéralement et trop implicitement) : quels vont être la source et le statut du langage de cette archéologie, de ce langage qui doit être entendu par une raison qui n'est pas la raison classique? Quelle est la responsabilité historique de cette logique de l'archéologie? Où la situer? Suffit-il de ranger dans un atelier fermé à clé les instruments de la psychiatrie pour

retrouver l'innocence et pour rompre toute complicité avec l'ordre rationnel ou politique qui tient la folie captive? Le psychiatre n'est que le délégué de cet ordre, un délégué parmi d'autres. Il ne suffit peut-être pas d'enfermer ou d'exiler le délégué, de lui couper à son tour la parole; il ne suffit peut-être pas de se priver du matériel conceptuel de la psychiatrie pour disculper son propre langage. *Tout* notre langage européen, le langage de tout ce qui a participé, de près ou de loin, à l'aventure de la raison occidentale, est l'immense délégation du projet que Foucault définit sous l'espèce de la capture ou de l'objectivation de la folie. *Rien* dans ce langage et *personne* parmi ceux qui le parlent ne peut échapper à la culpabilité historique — s'il y en a une et si elle est historique en un sens classique — dont Foucault semble vouloir faire le procès. Mais c'est peut-être un procès impossible car l'instruction et le verdict réitèrent sans cesse le crime par le simple fait de leur élocution. Si *l'Ordre* dont nous parlons est si puissant, si sa puissance est unique en son genre, c'est précisément par son caractère sur-déterminant et par l'universelle, la structurale, l'universelle et infinie complicité en laquelle il compromet tous ceux qui l'entendent en son langage, quand même celui-ci leur procure encore la forme de leur dénonciation. L'ordre alors est dénoncé dans l'ordre.

Aussi, se dégager *totalement* de la *totalité* du langage historique qui aurait opéré l'exil de la folie, s'en libérer pour écrire l'archéologie du silence, cela ne peut être tenté que de deux façons :

Ou bien se taire d'un certain silence (un *certain* silence qui ne se déterminera encore que dans un *langage* et un *ordre* qui lui éviteront d'être contaminé par n'importe quel mutisme), *ou bien* suivre le fou dans le chemin de son exil. Le malheur des fous, le malheur interminable de leur silence, c'est que leurs meilleurs porte-parole sont ceux qui les trahissent le mieux; c'est que, quand on veut dire leur silence *lui-même,* on est déjà passé à l'ennemi et du côté de l'ordre, même si, dans l'ordre, on se bat contre l'ordre et si on le met en question dans son origine. Il n'y a pas de cheval de Troie dont n'ait raison la Raison (en général). La grandeur indépassable, irremplaçable, impériale de l'ordre de la raison, ce qui fait qu'elle n'est pas un ordre ou une structure *de fait,* une structure historique déterminée, une structure parmi

d'autres possibles, c'est qu'on ne peut en appeler contre elle qu'à elle, on ne peut protester contre elle qu'en elle, elle ne nous laisse, sur son propre champ, que le recours au stratagème et à la stratégie. Ce qui revient à faire comparaître une détermination historique de la raison devant le tribunal de la Raison en général. La révolution contre la raison, sous la forme historique de la raison classique, bien sûr (mais celle-ci n'est qu'un exemple déterminé de la Raison en général. Et c'est à cause de cette unicité de la Raison que l'expression « histoire de la raison » est difficile à penser et par conséquent aussi une « histoire de la folie »), la révolution contre la raison ne peut se faire qu'en elle, selon une dimension hegelienne à laquelle, pour ma part, j'ai été très sensible, dans le livre de Foucault, malgré l'absence de référence très précise à Hegel. Ne pouvant opérer qu'à *l'intérieur* de la raison dès qu'elle se profère,- la révolution contre la raison a donc toujours l'étendue limitée de ce qu'on appelle, précisément dans le langage du ministère de *l'intérieur,* une agitation. On ne peut sans doute pas écrire une histoire, voire une archéologie contre la raison, car, malgré des apparences, le concept d'histoire a toujours été un concept rationnel. C'est la signification « histoire » ou « archie » qu'il eût peut-être fallu questionner d'abord. Une écriture excédant, à les questionner, les valeurs d'origine, de raison, d'histoire, ne saurait se laisser contenir dans la clôture métaphysique d'une archéologie.

Comme Foucault est le premier à avoir conscience, une conscience aiguë, de cette gageure et de la nécessité de parler, de puiser son langage à la source d'une raison plus profonde que celle qui affleure à l'âge classique, comme Foucault éprouve une nécessité de parler qui échappe au projet objectiviste de la raison classique, nécessité de parler fût-ce au prix d'une guerre déclarée du langage de la raison contre lui-même, guerre où le langage se reprendrait, se détruirait ou recommencerait sans cesse le geste de sa propre destruction, alors la prétention à l'archéologie du silence, prétention puriste, intransigeante, non-violente, non-dialectique, cette prétention est très souvent, dans le livre de Foucault, contre-balancée,, équilibrée, je dirais presque contredite, par un propos qui n'est pas seulement l'aveu d'une difficulté mais la formulation d'un *autre* projet; qui n'est pas un pis-aller mais un projet diffé-

rent et peut-être plus ambitieux, plus efficacement ambitieux que le premier.

L'aveu de la difficulté, on le trouverait dans des phrases telles que celle-ci, parmi d'autres, que je cite simplement, pour ne pas vous priver de leur dense beauté : « La perception qui cherche à les (il s'agit des douleurs et des murmures de la folie) saisir à l'état sauvage appartient nécessairement à un monde qui les a déjà capturées. La liberté de la folie ne s'entend que du haut de la forteresse qui la tient prisonnière. Or elle ne dispose là que du morose état civil de ses prisons, de son expérience muette de persécutée, et nous n'avons, nous, que son signalement d'évadée. » Et plus loin, Foucault parle d'une folie « dont l'état sauvage ne peut jamais être restitué en lui-même » et d'une « inaccessible pureté primitive » (p. VII).

Cette difficulté ou cette impossibilité devant retentir sur le langage dans lequel cette histoire de la folie est décrite, Foucault reconnaît, en effet, la nécessité de maintenir son discours dans ce qu'il appelle une « relativité sans recours », c'est-à-dire sans appui à l'absolu d'une raison ou d'un logos. Nécessité et impossibilité à la fois de ce que Foucault appelle ailleurs « un langage sans appui», c'est-à-dire refusant en principe sinon en fait de s'articuler sur une syntaxe de la raison. En principe sinon en fait, mais le fait ici ne se laisse pas facilement mettre entre parenthèses. Le fait du langage est sans doute le seul qui résiste finalement à toute mise entre parenthèses. « Là, dans ce simple problème d'élocution, dit encore Foucault, se cachait et s'exprimait la majeure difficulté de l'entreprise. »

On pourrait peut-être dire que la solution de cette difficulté est plus *pratiquée* que *formulée.* Par nécessité. Je veux dire que le silence de la folie n'est pas *dit,* ne peut pas être dit dans le logos de ce livre mais rendu présent indirectement, métaphoriquement, si je puis dire, dans le *pathos* — je prends ce mot dans son meilleur sens — de ce livre. Nouvel et radical éloge de la folie dont l'intention ne peut s'avouer parce que l' *éloge* d'un silence est toujours *dans le logos,* dans un langage qui objective; « dire-du-bien-de » la folie, ce serait encore l'annexer surtout lorsque ce « dire-du-bien-de » est aussi, dans le cas présent, la sagesse et le bonheur d'un « bien-dire ».

Maintenant, dire la difficulté, dire la difficulté de dire, ce n'est pas encore la surmonter; bien au contraire. D'abord, ce n'est pas dire à partir de quel langage, de quelle instance parlante la difficulté est dite. Qui perçoit, qui énonce la difficulté? On ne peut le faire ni dans l'inaccessible et sauvage silence de la folie, ni simplement dans le langage du geôlier, c'est-à-dire de la raison classique, mais de quelqu'un *pour qui* a un sens et *à qui* apparaît le dialogue ou la guerre ou le malentendu ou l'affrontement ou le double monologue opposant raison et folie à l'âge classique. Est donc possible la libération historique d'un logos dans lequel les deux monologues, ou le dialogue rompu, ou surtout le point de rupture du dialogue entre une raison et une folie *déterminées* ont pu se produire et peuvent être aujourd'hui compris et énoncés. (A supposer du moins qu'ils puissent l'être; mais nous nous plaçons ici dans l'hypothèse de Foucault.)

Donc si le livre de Foucault, malgré les impossibilités et les difficultés reconnues, a pu être écrit, nous sommes en droit de nous demander à quoi en dernier recours il a appuyé ce langage sans recours et sans appui : qui énonce le non-recours? qui a écrit et qui doit entendre, dans quel langage et à partir de quelle situation historique du logos, qui a écrit et qui doit entendre cette histoire de la folie? Car ce n'est pas un hasard si c'est aujourd'hui qu'un tel projet a pu être formé. Il faut bien supposer, sans oublier, *bien au contraire*, l'audace du geste de pensée dans l'*Histoire de la folie*, qu'une certaine libération de la folie a commencé, que la psychiatrie s'est, si peu que ce soit, ouverte, que le concept de folie comme déraison, s'il a jamais eu une unité, s'est disloqué. Et que c'est dans l'ouverture de cette dislocation qu'un tel projet a pu trouver son origine et son passage historiques.

Si Foucault est plus qu'un autre sensible et attentif à ce type de questions, il semble toutefois qu'il n'ait pas accepté de leur reconnaître un caractère de préalable méthodologique ou philosophique. Et il est vrai qu'une fois la question entendue, et la difficulté de droit, y consacrer un travail préalable eût conduit à stériliser ou à paralyser toute enquête. Celle-ci peut prouver dans son acte que le mouvement de la parole au sujet de la folie est possible. Mais le fondement de cette possibilité n'est-il pas encore trop classique?

Le livre de Foucault est de ceux qui ne s'abandonnent pas à cette allégresse prospective dans l'enquête. C'est pourquoi derrière l'aveu de la difficulté concernant l'archéologie du silence, il faut faire apparaître un projet *différent,* un projet qui contredit peut-être celui de l'archéologie du silence.

Puisque le silence dont on veut faire l'archéologie n'est pas un mutisme ou une non-parole originaire mais un silence survenu, une parole interloquée *sur ordre,* il s'agit donc, à l'intérieur d'un logos qui a précédé la déchirure raison-folie, à l'intérieur d'un logos laissant dialoguer en lui ce qu'on a appelé plus tard raison et folie (dérais.on), laissant librement circuler en lui et s'échanger raison et folie comme on laissait circuler les fous dans la cité au Moyen Age, il s'agit, à l'intérieur de ce logos du libre-échange, d'accéder à l'origine du protectionnisme d'une raison qui tient à se mettre à l'abri et à se constituer des garde-fous, à se constituer elle-même en garde-fou. Il s'agit donc d'accéder au point où le dialogue a été rompu, s'est partagé en deux soliloques : à ce que Foucault appelle d'un mot très fort la *Décision.* La Décision lie et sépare du même coup raison et folie; elle doit s'entendre ici à la fois comme l'acte originaire d'un ordre, d'un *fiat,* d'un décret, et comme une déchirure, une césure, une séparation, une discession. Je dirais plutôt *dissension* pour bien marquer qu'il s'agit d'une division de soi, d'un partage et d'un tourment intérieur du sens *en général,* du logos en général, d'un partage dans l'acte même du *sentire.* Comme toujours, la dissension est interne. Le dehors (est) le dedans, s'y entame et le divise selon la déhiscence de l'*Entzweiung* hegelienne.

Il semble ainsi que le projet de requérir la dissension première du logos soit un autre projet que celui de l'archéologie du silence et pose des problèmes différents.. Il devrait s'agir cette fois d'exhumer le sol vierge et unitaire sur lequel a obscurément pris racine l'acte de décision qui lie et sépare raison et folie. Raison et folie à l'âge classique ont eu une racine commune. Mais cette racine commune, qui est un logos, ce fondement unitaire est beaucoup plus vieux que la période médiévale brillamment mais brièvement évoquée par Foucault dans son beau chapitre d'ouverture. Il doit y avoir une unité fondatrice qui porte déjà le libre-échange du Moyen Age, et cette unité est déjà celle d'un logos,

c'est-à-dire d'une raison; raison déjà historique certes, mais raison beaucoup moins déterminée qu'elle he le sera sous sa forme dite classique; elle n'a pas encore reçu la détermination de « l'âge classique ». C'est dans l'élément de cette raison archaïque que la discession, la dissension vont survenir comme une modification, ou si l'on veut comme un bouleversement, voire une révolution, mais une révolution interne, sur soi, en soi. Car ce logos qui est au commencement est non seulement le lieu commun de toute dissension mais aussi — ce n'est pas moins important — l'atmosphère même dans laquelle se meut le langage de Foucault, dans lequel est *en fait* apparue, mais aussi est *en droit* désignée et dessinée dans ses limites une histoire de la folie à l'âge classique. C'est donc à la fois pour rendre compte de l'origine (ou de la possibilité) de la décision *et* de l'origine (ou de la possibilité) du récit, qu'il aurait peut-être fallu commencer par réfléchir ce logos originaire en lequel s'est jouée la violence de l'âge classique. Cette histoire du logos avant le Moyen Age et avant l'âge classique n'est· pas, est-il besoin de le rappeler, une préhistoire nocturne et muette. Quelle que soit la rupture momentanée, s'il y en eut une, du Moyen Age avec la tradition grecque, cette rupture et cette altération sont tard et sur-venues au regard de la permanence fondamentale de l'héritage logico-philosophique.

Que l'enracinement de la décision dans son véritable sol historique ait été laissé dans la pénombre par Foucault, cela est gênant, au moins pour deux raisons :

1. C'est gênant parce que Foucault fait en commençant une allusion un peu énigmatique au logos grec dont il dit que, à la différence de la raison classique, il « n'avait pas de contraire ». Je lis : « Les Grecs avaient rapport à quelque chose qu'ils appelaient ὕβρις. Ce rapport n'était pas seulement de condamnation; l'existence de Thrasymaque ou celle de Calliclès suffit à le montrer, même si leur discours nous est transmis, enveloppé déjà dans la dialectique rassurante de Socrate. Mais le Logos grec n'avait pas de contraire. »

[Il faudrait donc supposer que le logos grec n'avait pas de contraire, c'est-à-dire en un mot que les Grecs se tenaient immédiatement auprès du Logos élémentaire, primordial et indivis, en lequel toute contradiction en général, toute guerre, ici toute

polémiqué, ne pourraient apparaître qu'ultérieurement. Dans cette hypothèse il faudrait admettre, ce que Foucault ne fait surtout pas, que dans leur *totalité,* l'histoire et la descendance de la « dialectique rassurante de Socrate » fût déjà déchue et exilée hors de ce logos grec qui n'aurait pas eu de contraire. Car si la dialectique socratique est rassurante, au sens où l'entend Foucault, c'est qu'elle a déjà expulsé, exclu, objectivé ou, ce qui est curieusement la même chose, assimilé à soi et maîtrisé comme un de ses moments, « enveloppé » l'autre de la raison, et qu'elle s'est elle-même rassérénée, rassurée en une certitude pré-cartésienne, en une σωφροσύνη, en une sagesse, en un bon sens et une prudence raisonnable.

Par conséquent, il faut : *a) ou bien* que le moment socratique et toute sa postérité participent' immédiatement à ce logos grec qui n'aurait pas de contraire; et donc que la dialectique socratique ne soit pas rassurante (nous aurons peut-être tout à l'heure l'occasion de montrer qu'elle ne l'est pas plus que le Cogito cartésien). Dans ce cas, dans cette hypothèse la fascination par les présocratiques, à laquelle Nietzsche, puis Heidegger et quelques autres nous ont provoqués, comporterait une part de mystification dont il resterait à requérir les motivations historico-philosophiques.

b) ou bien que le moment socratique et la victoire dialectique sur *l'Ubris* callicléenne marquent déjà une déportation et un exil du logos hors de lui-même, et la blessure en lui d'une décision, d'une différence; et alors la structure d'exclusion que Foucault veut décrire dans son livre ne serait pas née avec la raison classique. Elle serait consommée et rassurée et rassise depuis des siècles dans la philosophie. Elle serait essentielle au tout de l'histoire de la philosophie et de la, raison. L'âge classique n'aurait à cet égard ni spécificité ni privilège. Et tous les signes que Foucault rassemble sous le titre de *Stultifera navis* ne se joueraient qu'à la surface d'une dissension invétérée. La libre circulation des fous, outre qu'elle n'est pas si libre, si simplement libre que cela, ne serait qu'un épiphénomène socio-économique à la surface d'une raison déjà divisée contre elle-même depuis l'aube de son origine grecque. Ce qui me paraît sûr en tout cas, quelle que soit l'hypothèse à laquelle on s'arrête au sujet de ce qui n'est

sans doute qu'un faux problème et une fausse alternative, c'est que Foucault ne peut pas sauver *à la fois* l'affirmation concernant la dialectique déjà rassurante de Socrate et sa thèse supposant une spécificité de l'âge classique dont la raison se rassurerait en excluant son autre, c'est-à-dire en *constituant* son contraire comme un *objet* pour s'en protéger et s'en défaire. Pour l'enfermer.

A vouloir écrire l'histoire de la décision, du partage, de la différence, on court le risque de constituer la division en événement ou en structure survenant à l'unité d'une présence originaire; et de confirmer ainsi la métaphysique dans son opération fondamentale.

A vrai dire, pour que l'une ou l'autre de ces hypothèses soit vraie et pour qu'il y ait à choisir entre l'une ou l'autre, il faut supposer *en général* que la raison peut avoir un contraire, un autre de la raison, qu'elle puisse en constituer un ou en découvrir un, et que l'opposition de la raison et de son autre soit de *symétrie.* C'est là le fond des choses. Permettez-moi de m'en tenir à distance.

Quelle que soit la façon dont on interprète la situation de la raison classique, notamment au regard du logos grec, que celui-ci ait connu ou non la dissension, *dans tous les cas,* une doctrine de la *tradition,* de la tradition du logos (y en a-t-il une autre?) semble préalablement impliquée par l'entreprise de Foucault. Quel que soit le rapport des Grecs à l'*Ubris,* rapport qui n'était sans doute pas simple.... Ici, j'ouvrirai une parenthèse et une question : au nom de quel sens invariant de la « folie » Foucault rapproçhe-t-il, quel que soit le sens de ce rapprochement, Folie et *Ubris ?* Un problème de traduction, un problème philosophique de traduction se pose — et il est grave — même si pour Foucault l'*Ubris* n'est pas la Folie. Déterminer la différence suppose un passage linguistique très risqué. L'imprudence fréquente des traducteurs à cet égard doit nous rendre très méfiants. (Je pense, en particulier, et au passage, à ce qu'on traduit par folie et furie dans le *Philèbe* (45 e) [1]. Puis si la folie a un tel sens invariant, quel est son rapport à ces modifications historiques, à ces *a posteriori,* à ces *événements* qui règlent l'analyse de Foucault ? Celui-ci procède

1. Cf. aussi, par exemple, *Banquet, 217e/218b, Phèdre,* 244b-c/245a/249/265a sq, *Théétète,* 257e, *Sophiste,* 228d 229a, *limit,* 86b, *République,* 382c, *Lois* X, 888a.

malgré tout, même si sa méthode n'est pas empiriste, par information et enquête. Ce qu'il fait est une histoire et le recours, à l'événerhent y est en dernière instance indispensable et déterminant, au moins eh droit. Or ce concept de folie, qui n'est jamais soumis à une sollicitation thématique de la part de Foucault, n'est-il pas aujourd'hui, hors du langage courant et populaire qui traîne toujours plus longtemps qu'il ne devrait après sa mise en question par la science et la philosophie, ce concept n'est-il pas un faux-concept, un concept désintégré, de telle sorte que Foucault, en refusant le matériel psychiatrique ou celui de la philosophie qui n'a pas cessé d'emprisonner le fou, se sert finalement — et il n'a pas le choix — d'une notion courante, équivoque, empruntée à un fonds incontrôlable. Ce serait sans gravité si Foucault ne se servait de ce mot qu'entre guillemets, comme du langage des autres, de ceux qui, dans la période qu'il étudie, s'en sont servi comme d'un instrument historique. Mais tout se passe comme si Foucault *savait* ce quèi «folie » veut dire. Tout se passe comme si, en permanence et en sous-jacence, une pré-compréhension sûre et rigoureuse du concept de folie, de sa définition nominale aû.moins, était possible et acquise. En fait, on pourrait montrer que, dans l'intention de Foucault, sinon dans la pensée historique qu'il étudie, le concept de folie recouvre tout ce qu'on peut ranger sous le titre de la *négativité.* On imagine alors le type de problèmes que pose un tel usage de là notion. On pourrait poser des questions de même type à propos de la notion de vérité qui court à travers tout le livre....) Je ferme cette longue parenthèse. Donc, quel que soit le rapport des Grecs à l'*Ubris,* et de Socrate au logos originaire, il est en tous cas certain que la raison classique et déjà la raison médiévale avaient, elles, rapport à la raison grecque et que c'est dans le milieu de cet héritage plus ou moins immédiatement aperçu, plus ou moins mêlé à d'autres lignes traditionnelles, que s'est développée l'aventure ou la mésaventure de la raison classique. Si la dissension date de Socrate, alors la situation du fou dans le monde socratique et post-socratique — à supposer qu'il y ait alors quelque chose qu'on puisse appeler fou — méritait peut-être d'être interrogée au premier chef. ' Sans cela, et comme Foucault ne procède pas de façon purement *apriorique,* sa description historique pose les problèmes

banals mais inévitables de la périodisation, des limitations géographiques, politiques, ethnologiques, etc. Si à l'inverse, l'unité sans contraire et sans exclusion du logos s'est préservée jusqu'à la « crise » classique, alors celle-ci est, si je puis dire, secondaire et dérivée. Elle n'engage pas le tout de la raison. Et dans ce cas, soit dit au passage, le discours socratique n'aurait donc rien de rassurant. La crise classique se développerait à partir de et dans la tradition élémentaire d'un logos qui n'a pas de contraire mais porte en lui et *dit* toute contradiction déterminée. Cette doctrine de la tradition du sens et de la raison eût été d'autant plus nécessaire qu'elle peut seule donner un sens et une rationalité *en général* au discours de Foucault et à tout discours sur la guerre entre raison et déraison. Car ces discours entendent être entendus.]

2. J'ai dit tout à l'heure qu'il était gênant pour *deux raisons* de laisser dans la pénombre l'histoire du logos pré-classique, histoire qui n'était pas une préhistoire. La deuxième raison, que j'évoquerai brièvement avant de passer à Descartes, tient à ce que Foucault lie avec profondeur le partage, la dissension, à la possibilité même de l'histoire. Le partage est l'origine même de l'histoire. « *La nécessité de la folie,* tout au long de l'histoire de l'Occident est liée à ce geste de décision qui détache du bruit du fond et de sa monotonie continue un langage significatif qui se transmet et s'achève dans le temps; bref, elle est liée à *la possibilité de l'histoire.* »

Par conséquent, si la décision par laquelle la raison se constitue en excluant et en objectivant la subjectivité libre de la folie, si cette décision est bien l'origine de l'histoire, si elle est l'historicité elle-même, la condition du sens et du langage, la condition de la tradition du sens, la condition de l'œuvre, si la structure d'exclusion est structure fondamentale de l'historicité, alors le moment « classique » de cette exclusion, celui que décrit Foucault, n'a ni privilège absolu ni exemplarité archétypique. C'est un exemple comme échantillon et non comme modèle. En tous cas, pour faire apparaître sa singularité qui est, à n'en pas douter, profonde, il aurait peut-être fallu souligner non pas ce en quoi elle est structure d'exclusion mais ce en quoi et surtout ce pour quoi sa structure d'exclusion *propre* et *modifiée* se distingue historiquement des autres, de toute autre. Et poser le problème de son

exemplarité : s'agit-il d'un exemple parmi d'autres possibles ou d'un « bon exemple », d'un exemple révélateur par privilège? Problèmes d'une difficulté infinie, problèmes formidables qui hantent le livre de Foucault, plus présents à son intention qu'à son fait.

Enfin, *dernière question :* si ce grand partage est la possibilité même de l'histoire, l'historicité de l'histoire, que veut dire ici « faire l'histoire de ce partage »? Faire l'histoire de l'historicité? Faire l'histoire de l'origine de l'histoire? L' « *usteron proteron* », ici, ne serait pas une simple « faute de logique », une faute à l'intérieur d'une logique, d'une ratio constituée. Et le dénoncer n'est pas ratiociner. S'il y a une historicité de la raison en général, l'histoire de la raison n'est jamais celle de son origine qui la requiert *déjà* mais l'histoire de l'une de ses figures déterminées.

Ce deuxième projet, qui s'efforcerait vers la racine commune du sens et du non-sens, et vers le logos originaire en lequel *un* langage et *un* silence se partagent, n'est pas du tout un pis-aller au regard de ce qui pouvait se rassembler sous le titre « archéologie du silence ». Archéologie qui prétendait et renonçait à la fois à dire la folie elle-même. L'expression « dire la folie elle-même » est contradictoire en soi. Dire la folie sans l'expulser dans l'objectivité, c'est la laisser se dire elle-même. Or la folie, c'est par essence ce qui ne se dit pas : c'est « l'absence d'oeuvre » dit profondément Foucault.

Ce n'est donc pas un pis-aller mais un dessein différent et plus ambitieux, qui devrait conduire à un éloge de la raison (il n'y a d'éloge, par essence, que de la raison) mais cette fois d'une raison plus profonde que celle qui s'oppose et se détermine dans un conflit historiquement déterminé. Hegel encore, toujours.... Ce n'est donc pas un pis-aller mais une ambition plus ambitieuse, même si Foucault écrit ceci : « *A défaut* de cette inaccessible pureté primitive (de la folie elle-même), l'étude structurale doit remonter vers la décision qui lie et sépare à la fois raison et folie; elle doit tendre à découvrir l'échange perpétuel, l'obscure racine commune, l'affrontement originaire qui donne sens à l'unité aussi bien qu'à l'opposition du sens et de l'insensé ». [Je souligne.]

Avant de décrire le moment où la raison à l'âge classique, va

réduire la folie au silence par ce qu'il appelle un « étrange coup de force », Foucault montre comment l'exclusion et le renfermement de la folie trouvent une sorte de logement structural préparé par l'histoire d'une autre exclusion : celle de la lèpre. Je ne peux malheureusement pas m'arrêter à ces brillants passages du chapitre intitulé *Stultifera navis.* Ils nous poseraient aussi de nombreuses questions.

J'en viens donc au « coup de force », au grand renfermement qui, avec la création, au milieu du XVII[e] siècle, des maisons d'internement pour les fous et quelques autres, serait l'avènement et la première étape d'un processus classique que Foucault décrit tout au long de son livre. Sans qu'on sache d'ailleurs si un événement comme la création d'une maison d'internement est un signe parmi d'autres, un symptôme fondamental ou une cause. Ce type de questions pourrait paraître extérieur à une méthode qui se veut précisément structuraliste, c'est-à-dire pour laquelle, dans la totalité structurale, tout est solidaire et circulaire de telle-sorte que les problèmes classiques de la causalité auraient pour origine un malentendu. Peut-être. Mais je me demande si, quand il s'agit d'histoire (et Foucault veut écrire une histoire), un structuralisme strict est possible et s'il peut surtout éviter, ne serait-ce que pour l'ordre et dans l'ordre de ses descriptions, toute question étiologique, toute question portant, disons, sur le centre de gravité de la structure. En renonçant légitimement à un certain style de causalité, on n'a peut-être pas le droit de renoncer à toute requête, étiologique.

Le passage consacré à Descartes ouvre précisément le chapitre sur *Le grand renfermement.* Il ouvre donc le livre lui-même et sa situation en tête du chapitre est assez insolite. Plus qu'ailleurs, la question que je viens de poser me paraît ici inéluctable. On ne sait pas si ce passage sur la première des *Méditations,* que Foucault interprète comme un renfermement *philosophique* de la folie, est destiné à donner la note, en prélude au drame historique et politico-social, au drame *total* qui va se jouer. Ce « coup de force », décrit dans la dimension du savoir théorétique et de la métaphysique, est-ce un symptôme, une cause, un langage? Que faut-il supposer ou élucider pour que cette question ou cette dissociation soit annulée dans son sens ? Et si ce coup de force a une solida-

rité structurale avec la totalité du drame, quel est le statut de cette solidarité? Enfin, quelle que soit la place réservée à la philosophie dans cette structure historique totale, pourquoi le choix de l'unique exemple cartésien? Quelle est l'exemplarité cartésienne alors que tant d'autres philosophes, à la même époque, se sont intéressés à la folie ou — ce qui n'est pas moins significatif — s'en sont désintéressés de diverses façons?

A aucune de ces questions, sommairement évoquées mais inévitables, et qui sont plus que méthodologiques, Foucault ne répond directement. Une seule phrase, dans sa préface, règle ce problème. Je la lis : « Faire l'histoire de la folie, voudra donc dire : faire une étude structurale de l'ensemble historique — notions, institutions, mesures juridiques et policières, concepts scientifiques — qui tient captive une folie dont l'état sauvage ne peut jamais être restitué en lui-même. » Comment s'organisent ces éléments dans « l'ensemble historique « ? Qu'est-ce qu'une « notion »? Les notions philosophiques ont-elles un privilège? Comment se rapportent-elles aux concepts scientifiques? Autant de questions qui assiègent cette entreprise.

Je ne sais pas jusqu'à quel point Foucault serait d'accord pour dire que la condition préalable d'une réponse à de telles questions passe d'abord par l'analyse interne et autonome du contenu philosophique du discours philosophique. C'est quand la totalité de ce contenu me sera devenue patente dans son sens (mais c'est impossible) que je pourrai la situer en toute rigueur dans sa forme historique totale. C'est alors seulement que sa réinsertion ne lui fera pas violence, qu'elle sera réinsertion légitime de *ce* sens philosophique *lui-même.* En particulier en ce qui regarde Descartes, on ne peut répondre à aucune question historique le concernant— concernant le sens historique latent de son propos, concernant son appartenance à une structure totale — avant une analyse interne rigoureuse et exhaustive de ses intentions patentes, du sens patent de son discours philosophique.

C'est à ce sens patent, qui n'est pas lisible dans une immédiateté de rencontre, c'est à cette intention proprement philosophique que nous allons nous intéresser maintenant. Mais d'abord en lisant par-dessus l'épaule de Foucault.

Torheit musste ***erscheinen, damit die Weisheit sie überwinde...***
(HERDER.)

Le coup de force serait opéré par Descartes dans la première des *Méditations* et il consisterait très sommairement en une expulsion sommaire de la possibilité de la folie hors de la pensée elle-même.

Je lis d'abord le passage décisif de Descartes, celui que cite Foucault. Puis nous suivrons la lecture de ce texte par Foucault. Enfin nous ferons dialoguer Descartes et Foucault.

Descartes écrit ceci (c'est au moment où il entreprend de se défaire de toutes les opinions qu'il avait jusqu'ici « en sa créance » et de commencer tout de nouveau dès les fondements : *a primis fundamentis.* Pour cela, il lui suffit de ruiner les fondements anciens sans avoir à douter de ses opinions une à une, car la ruine des fondements entraîne avec elle tout lé reste de l'édifice. X'un de ces fondements fragiles de- la connaissance, le plus naturellement apparent, c'est la • sensibilité. Les sens me trompent quelquefois, ils peuvent donc me tromper toujours : aussi vais-je soumettre au doute toute connaissance d'origine sensible) : « Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le plus vrai, et assuré, je l'ai appris des sens, ou par les sens : Or j'ai quelquefois éprouvé que ces sens étaient trompeurs, et il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont une fois trompés. »

Descartes va à la ligne.

« *Mais (sed forte...* j'insiste sur le *forte* que le duc de Luynes n'avait pas traduit, omission que Descartes n'a pas jugé nécessaire de corriger lorsqu'il a revu la traduction. Il vaut donc mieux, comme dit Baillet « conférer le français avec le latin » quand on lit les *Méditations.* C'est seulement dans la deuxième édition française de Clerselier que le *sed forte* prend toute sa valeur et il est traduit par un <c mais peut-être qu'encore que... ». Je signale ce point qui révélera tout à l'heure son importance). Je poursuis donc ma lecture : « Mais, peut-être qu'encore que les sens nous trornpent quelquefois touchant les choses *peu sensibles, et fort éloignées* [je souligne], il s'en rencontre peut-être beaucoup d'autres, desquelles on ne peut pas raisonnablement douter,

quoique nous les connaissions par leur moyen.... » Il y aurait donc, *peut-être y aurait-il donc* des connaissances d'origine sensible dont il ne serait pas raisonnable de douter. « Par exemple, poursuit Descartes, que je sois ici, assis auprès du feu, vêtu d'une robe de chambre, ayant ce papier entre les mains, et autres choses de cette nature. Et comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps-ci soient à moi? si ce n'est peut-être que je me compare à ces insensés, de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile, qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois, lorsqu'ils sont très pauvres, qu'ils sont vêtus d'or et de pourpre, lorsqu'ils sont tout nus, ou s'imaginent être des cruches ou avoir un corps de verre.... »

Et voici la phrase la plus significative aux yeux de Foucault : « Mais quoi, ce sont des fous, *sed amentes sunt isti,* et je ne serais pas moins extravagant *(demens)* si je me réglais sur leurs exemples.»

J'interromps ma citation non sur cette fin de paragraphe, mais sur le premier mot du paragraphe suivant qui réinscrit les lignes que je viens de lire dans un mouvement rhétorique et pédagogique dont les articulations sont très serrées. Ce premier mot, c'est *Praeclare sane....* Traduit aussi par *toutefois.* Et c'est le début d'un paragraphe où Descartes imagine qu'il peut toujours rêver et que le monde peut n'être pas plus réel que son rêvé. Et il généralise par hyperbole l'hypothèse du sommeil et du songe (« Supposons donc maintenant que nous sommes endormis... »), hypothèse et hyperbole qui lui serviront à développer le doute fondé sur des raisons naturelles (car il y a aussi un moment hyperbolique de ce doute), pour ne laisser hors de son atteinte que les vérités d'origine non sensible, les mathématiques notamment, qui sont vraies « soit que je veille, ou que je dorme » et qui ne céderont que sous l'assaut artificiel et métaphysique du Malin Génie.

Quelle lecture Foucault fait-il de ce texte?

Selon lui, Descartes rencontrant ainsi la folie *à côté* (l'expression *à côté* est celle de Foucault) du rêve et de toutes les formes d'erreurs sensibles, il ne leur appliquerait pas, si je puis dire, le même traitement. « Dans l'économie du doute; dit Foucault il. il y a un déséquilibre fondamental entre folie d'une part, et erreur, d'autre part.... » (Je note au passage qu'ailleurs Foucault dénonce

souvent la réduction classique de la folie à l'erreur...) II poursuit : « Descartes n'évite pas le péril de la folie comme il contourne l'éventualité du rêve et de l'erreur. »

Foucault met alors en parallèle les deux démarches suivantes :

1. celle par laquelle Descartes montrerait que les sens ne peuvent nous tromper que sur des choses « peu sensibles » et « fort éloignées ». Ce serait la limite de l'erreur d'origine sensible. Et dans le passage que je viens de lire, Descartes disait bien : « Encore que les sens nous trompent quelquefois touchant les choses peu sensibles et fort éloignées, il s'en rencontre beaucoup d'autres, desquelles on ne peut pas raisonnablement douter... » A moins d'être fou, hypothèse que Descartes semble exclure au principe dans le même passage.

2. la démarche par laquelle Descartes montre que l'imagination et le rêve ne peuvent créer les éléments simples et universels qu'ils font entrer dans leur composition, comme par exemple « la nature corporelle en général et son étendue, la quantité, le nombre, etc. », tout ce qui précisément n'est pas d'origine sensible et constitue l'objet des mathématiques et de la géométrie, invulnérables au doute naturel. Il est donc tentant de croire avec Foucault que Descartes veut trouver dans *l'analyse* (je prends ce mot en son sens strict) du rêve et de la sensibilité un noyau, un élément de proximité et de simplicité irréductible au doute. C'est *dans* le songe et *dans* la perception sensible que je surmonte, ou comme dit Foucault, que je « contourne » le doute et reconquiers un sol de certitude.

Foucault écrit ainsi : « Descartes n'évite pas le *péril* de la folie comme il contourne l' *éventualité* du rêve ou de l'erreur.... Ni le sommeil peuplé d'images, ni la claire conscience que les sens se trompent ne peuvent porter le doute au point extrême de son universalité; admettons que les yeux nous déçoivent, « supposons maintenant que nous sommes endormis », la vérité ne glissera pas tout entière dans la nuit. Pour la folie, il en est autrement. » Plus loin : « Dans l'économie du doute, il y a un déséquilibre entre folie, d'une part, rêve et erreur de l'autre. Leur situation est différente par rapport à la vérité et à celui qui la cherche; songes ou illusions sont surmontés dans la

structure de la vérité; mais la folie est exclue par le sujet qui doute. »

Il semble bien, en effet, que Descartes ne creuse pas l'expérience de la folie jusqu'à la rencontre d'un noyau irréductible mais intérieur à la folie elle-même. Il ne s'intéresse pas à la folie, il n'en accueille pas l'hypothèse, il ne la considère pas. Il l'exclut par décret. Je serais extravagant si je croyais que j'ai un corps de verre. Or c'est exclu puisque je pense. Anticipant sur le moment du Cogito qui devra attendre des étapes nombreuses et très rigoureuses dans leur conséquence, Foucault écrit... « impossibilité d'être fou, essentielle non à l'objet de la pensée, mais au sujet qui pense ». C'est de l'intériorité même de la pensée que la folie serait chassée, récusée, dénoncée dans son impossibilité même.

Foucault est le premier, à ma connaissance, à avoir ainsi isolé, dans cette *Méditation*, le délire et la folie de la sensibilité et des songes. A les avoir isolés dans leur sens philosophique et leur fonction méthodologique. C'est l'originalité de sa lecture. Mais si les interprètes classiques n'avaient pas jugé cette dissociation opportune, est-ce par inattention? Avant de répondre à cette question, ou plutôt avant de continuer à la poser, remarquons avec Foucault que ce décret d'exclusion qui annonce le décret politique du grand renfermement, ou lui répond, ou le traduit, ou l'accompagne, qui en est en tous cas solidaire, ce décret eût été impossible pour un Montaigne, par exemple, dont on sait combien il était hanté par la possibilité d'être ou de devenir fou, dans l'acte même de sa pensée et de part en part. Le décret cartésien marque donc, dit Foucault, « l'avènement d'une ratio ». Mais comme l'avènement d'une ratio ne « s'épuise » pas dans « le progrès d'un rationalisme », Foucault laisse là Descartes pour s'intéresser à la structure historique (politico-sociale) dont le geste cartésien n'est que l'un des signes. Car « plus d'un signe », dit Foucault, « trahit l'événement classique ».

Nous avons essayé de lire Foucault. Tentons maintenant de relire naïvement Descartes et de voir, avant de répéter la question du rapport entre le « signe » et la « structure », tentons de voir, comme je l'avais annoncé, ce que peut être le *sens du signe lui-même*. (Puisque le signe ici a déjà l'autonomie d'un discours

philosophique, est déjà un rapport de signifiant à signifié).

En relisant Descartes, je remarque deux choses :

1. Que dans le passage auquel nous nous sommes référés et qui correspond à la phase du *doute* fondé sur des raisons *naturelles,* Descartes *ne contourne pas* l'éventualité de l'erreur sensible et du rêve, il ne les « surmonte » pas « dans la structure de la vérité » pour la simple raison que, semble-t-il, il ne les surmonte ni ne les contourne à aucun moment et aucunement; et qu'il n'écarte à aucun moment la possibilité de l'erreur totale pour *toute* connaissance qui a son origine dans les sens et dans la composition imaginative. Il faut bien comprendre ici que l'hypothèse du rêve est la radicalisation, ou si l'on préfère l'exagération hyperbolique de l'hypothèse où les sens pourraient *parfois* me tromper. Dans le rêve, la *totalité* de mes images sensibles est illusoire. Il s'ensuit qu'une certitude invulnérable au rêve le serait *a fortiori* à l'illusion *perceptive* d'ordre sensible. Il suffit donc d'examiner le cas du rêve pour traiter, au niveau qui est en ce moment le nôtre, celui du doute naturel, du cas de l'erreur sensible en général. Or, quelles sont la certitude et la vérité qui échappent à la perception, donc à l'erreur sensible ou à la composition imaginative et onirique? Ce sont des certitudes et des vérités d'origine non-sensible et non-imaginative. Ce sont les choses *simples* et *intelligibles.*

En effet, si je dors, tout ce que je perçois en rêve peut être, comme dit Descartes, « fausse illusion », et en particulier l'existence de mes mains, de mon corps, et que nous ouvrons les yeux, que nous remuons la tête, etc. Autrement dit, ce qu'il semblait exclure plus haut, selon Foucault, comme extravagance, est ici admis comme possibilité du rêve. Et nous verrons pourquoi tout à l'heure. Mais, dit Descartes, supposons que toutes mes représentations oniriques soient illusoires. Même dans ce cas, de choses si naturellement certaines que mon corps, mes mains, etc., il faut bien qu'il y ait représentation, si illusoire cette représentation soit-elle, si fausse soit-elle quant à son rapport au représenté. Or dans ces représentations, ces images, ces idées au sens cartésien, tout peut être faux et fictif, comme les représentations de ces peintres dont l'imagination, dit expressément Descartes, est assez « extravagante » pour inventer quelque chose de si nouveau que jamais nous n'ayons rien vu de semblable. Mais du

moins y a-t-il, dans le cas de la peinture, un élément dernier qui ne se laisse pas décomposer en illusion, que les peintres ne peuvent feindre, et c'est la *couleur.* C'est là seulement une *analogie* car Descartes ne pose pas l'existence nécessaire de la couleur en général : c'est une chose sensible parmi d'autres. Mais *de même que* dans un tableau, si inventif et si imaginatif soit-il, il reste une part de simplicité irréductible et réelle — la couleur, — *de même* il y a dans le songe une part de simplicité non feinte, supposée par toute composition fantastique, et irréductible à toute décomposition. Mais cette fois — et c'est pourquoi l'exemple du peintre et de la couleur n'était qu'analogique — cette part n'est ni sensible ni imaginative : elle est *intelligible.*

C'est un point auquel Foucault ne s'attache pas. Je lis le passage de Descartes qui nous intéresse ici... « Car de vrai les peintres, lors même qu'ils s'étudient *avec le plus d'artifice* à représenter des Sirènes et des Satyres par des formes bizarres, et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes, et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux; ou bien si peut-être *leur imagination est assez extravagante,* pour inventer quelque chose de si nouveau, que jamais nous n'ayons rien vu de semblable, et qu'ainsi leur ouvrage nous représente une chose purement feinte et absolument fausse; certes à tout le moins les couleurs dont ils le composent doivent-elles être véritables. Et par la même raison, encore que ces choses générales, à savoir, des yeux, une tête, des mains, et autres semblables, pussent être imaginaires : il faut toutefois avouer qu'il y a des choses encore plus simples, et plus universelles, qui sont vraies et existantes, du mélange desquelles, ni plus ni moins que de celui des véritables couleurs, toutes ces images des choses qui résident en notre pensée, soit vraies et réelles, soit feintes et fantastiques, sont formées. De ce genre de choses est la nature corporelle en général, et son étendue, leur qualité ou grandeur, et leur nombre; comme aussi le lieu où elles sont, le temps qui mesure leur durée, et autres semblables. C'est pourquoi peut-être que de là nous ne conclurons pas mal, si nous disons que la Physique, l'Astronomie, la Médecine, et toutes les autres sciences qui dépendent de la considération des choses composées, sont fort douteuses et incer-

taines; mais que l'Arithmétique, la Géométrie, et les autres sciences de cette nature, qui ne traitent que de choses fort simples, et fort générales, sans se mettre beaucoup en peine si elles sont dans la nature, ou si elles n'y sont pas, contiennent quelque chose de certain, et d'indubitable; car soit que je veille, ou que je dorme, deux et trois joints ensemble formeront toujours le nombre de cinq, et le carré n'aura jamais plus de quatre côtés; et il ne semble pas possible que des vérités si apparentes puissent être soupçonnées d'aucune fausseté, ou d'incertitude. »

Et je remarque que le paragraphe suivant commence aussi par un « toutefois » *(verumtamen)* auquel nous aurons à nous intéresser tout à l'heure.

Ainsi la certitude de cette simplicité ou généralité *intelligible* — qui sera peu après soumise au doute métaphysique, artificiel et hyperbolique avec la fiction de Malin Génie — n'est pas du tout obtenue par une réduction continue découvrant enfin la résistance d'un noyau de certitude sensible ou imaginative. Il y a passage à un autre ordre et discontinuité. Le noyau est purement intelligible et la certitude, encore naturelle et provisoire, que l'on atteint ainsi, suppose une rupture radicale avec les sens. A ce moment de l'analyse, *aucune* signification sensible ou Imaginative, en tant que telle, «'est sauvée, *aucune* invulnérabilité du sensible au doute //est éprouvée. *Toute* signification, *toute* « idée » d'origine sensible est *exclue* du domaine de la vérité, *au même titre que la folie.* Et il n'y a rien là d'étonnant : la folie n'est qu'un cas particulier, et non le plus grave, d'ailleurs, de l'illusion sensible qui intéresse ici Descartes. On peut ainsi constater que :

2. l'hypothèse de l'extravagance semble — à ce moment de l'ordre cartésien — ne recevoir aucun traitement privilégié et n'être soumise à aucune exclusion particulière. Relisons, en effet, le passage où apparaît l'extravagance et que cite Foucault. Situons-le à nouveau. Descartes vient de remarquer que les sens nous trompant quelquefois, « il est de la prudence de ne se fier jamais entièrement à ceux qui nous ont quelquefois trompés ». Il va à la ligne et il commence par le *sed forte* sur lequel j'attirais tout à l'heure votre attention. Or tout le paragraphe qui suit exprime non pas la pensée définitive et arrêtée de Descartes mais l'objec-

tion et l'étonnement du non-philosophe, du novice en philosophie que ce doute effraie et qui proteste, et qui dit : je veux bien que vous doutiez de certaines perceptions sensibles concernant des choses « peu sensibles et fort éloignées », mais les autres! que vous soyez assis ici, près du feu, tenant ce langage, ce papier entre les mains et autres choses de même nature! Alors Descartes assume l'étonnement de ce lecteur ou de cet interlocuteur naïf, il feint de le prendre à son compte lorsqu'il écrit : « Et comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps-ci soient à moi? Si ce n'est que je me compare à ces insensés, de qui..., etc. » « Et je ne serais pas moins extravagant si je me réglais sur leurs exemples... »

On voit quel est le sens pédagogique et rhétorique du *sed forte* qui commande tout ce paragraphe. C'est le « mais peut-être » de l'objection feinte. Descartes vient de dire que toutes les connaissances d'origine sensible peuvent le tromper. Il feint de s'adresser l'objection étonnée du non-philosophe imaginaire qu'une telle audace effraie et qui lui dit : non, pas toutes les connaissances sensibles, sans quoi vous seriez fou et il serait déraisonnable de se régler sur les fous, de nous proposer un discours de fou. Descartes *se fait l'écho* de cette objection : puisque je suis là, que j'écris, que vous m'entendez, je ne suis pas fou, ni vous, et nous sommes entre gens sensés. L'exemple de la folie n'est donc pas révélateur de la fragilité de l'idée sensible. Soit. Descartes acquiesce à ce point de vue naturel ou plutôt il feint de se reposer dans ce confort naturel pour mieux et plus radicalement et plus définitivement s'en déloger et inquiéter son interlocuteur. Soit, dit-il, vous pensez que je serais fou de douter que je sois assis auprès du feu, etc., que je serais extravagant de me régler sur l'exemple des fous. Je vais donc vous proposer une hypothèse qui vous paraîtra bien plus naturelle, qui ne vous dépaysera pas, parce qu'il s'agit d'une expérience plus commune, plus universelle aussi que celle de la folie : et c'est celle du sommeil et du rêve. Descartes développe alors cette hypothèse qui ruinera *tous* les fondements *sensibles* de la connaissance et ne mettra à nu que les fondements *intellectuels* de la certitude. Cette hypothèse, surtout, ne fuira pas la possibilité d'extravagances — épistémologiques — bien plus graves que celles de la folie.

Cette référence au songe n'est donc pas, bien au contraire, en retrait par rapport à la possibilité d'une folie que Descartes aurait tenue en respect ou même exclue. Elle constitue, dans l'ordre méthodique qui est ici le nôtre, l'exaspération hyperbolique de l'hypothèse de la folie. Celle-ci n'affectait, de manière contingente et partielle, que certaines régions de la perception sensible. Il ne s'agit d'ailleurs pas ici, pour Descartes, de déterminer le concept de la folie mais de se servir de la notion courante d'extravagance à des fins juridiques et méthodologiques, pour poser des questions de droit concernant seulement la *vérité* des idées [1]. Ce qu'il faut ici retenir, c'est que, *de ce point de vue,* le dormeur, ou le rêveur, est plus fou que le fou. Ou du moins, le rêveur, au regard du problème de la connaissance qui intéresse ici Descartes, est plus loin de la perception vraie que le fou. C'est dans le cas du sommeil et non dans celui de l'extravagance que la *totalité absolue* des idées d'origine sensible devient suspecte, est privée de « valeur objective » selon l'expression de M. Guéroult. L'hypothèse de l'extravagance n'était donc pas un bon exemple, un exemple révélateur; ce n'était pas un bon instrument de doute. Et cela au moins pour deux raisons.

a) Il ne couvre pas la *totalité* du champ de la perception sensible. Le fou ne se trompe pas toujours et en tout; il ne se trompe pas assez, il n'est jamais assez fou.

b) C'est un exemple inefficace et malheureux dans l'ordre pédagogique car il rencontre la resistance dû non-philosophe qui n'a pas l'audace de suivre le philosophe quand celui-ci admet qu'il pourrait bien être fou au moment où il parle.

Rendons la parole à Foucault. Devant la situation du texte cartésien dont je viens d'indiquer le principe, Foucault pourrait — et cette fois je ne fais que prolonger la logique de son livre sans m'appuyer sur aucun texte — Foucault pourrait nous rap-

I. *La folie, thème ou index :* ce qui est significatif, c'est que Descartes, au fond, ne parle jamais de la folie elle-même dans ce texte. Elle n'est pas son thème. Il la traite comme un index pour une question de droit et de valeur épistémologique. C'est peut-être là, dira-t-on, le signe d'une exclusion profonde. Mais ce silence sur la folie elle-même signifie simultanément le contraire de l'exclusion, puisqu'*il ne s'agit pas de la folie* dans ce texte, qu'il n'en est pas question, fût-ce pour l'exclure. Ce n'est pas dans les *Méditations* que Descartes bade de la folie elle-même.

peler *deux vérités* qui justifieraient en deuxième lecture son interprétation, celle-ci ne différant alors qu'en apparence de celle que je viens de proposer.

1. Ce qui apparaît, à cette deuxième lecture, c'est que pour Descartes, la folie n'est pensée que comme un cas, parmi d'autres, et non le plus grave, de l'erreur sensible. (Foucault se placerait alors dans la perspective de la détermination de fait et non de l'usage juridique du concept de folie par Descartes). La folie n'est qu'une faute des sens et du corps, un peu plus grave que celle qui guette tout l'homme éveillé mais normal, beaucoup moins grave, dans l'ordre épistémologique, que celle à laquelle nous sommes toujours livrés dans le rêve. Alors n'y a-t-il pas, dirait sans doute Foucault, dans cette réduction de la folie à un exemple, à un cas de l'erreur sensible, une exclusion, un renfermement de la folie, et surtout une mise à l'abri du Cogito et de tout ce qui ressortit à l'intellect et à la raison? Si la folie n'est qu'une perversion des sens — ou de l'imagination — elle est chose du corps, elle est du côté du corps. La distinction réelle des substances expulse la folie dans les ténèbres extérieures au Cogito. Elle est, pour reprendre une expression que Foucault propose ailleurs, renfermée à l'intérieur de l'extérieur et à l'extérieur de l'intérieur. Elle est l'autre du Cogito. Je ne peux pas être fou quand je pense et quand j'ai des idées claires et distinctes.

2. Tout en s'installant dans notre hypothèse, Foucault pourrait aussi nous rappeler ceci : en inscrivant son allusion à la folie dans une problématique de la connaissance, en faisant de la folie non seulement une chose du corps mais une *erreur* du corps, en ne s'occupant de la folie que comme d'une modification de l'idée, de la représentation ou du jugement, Descartes neutraliserait la folie dans son originalité. Il serait même condamné à en faire, à la limite, non seulement, comme de toute erreur, une déficience épistémologique mais une défaillance morale liée à une précipitation de la volonté qui peut seule consacrer en erreur la finitude intellectuelle de la perception. De là à faire de la folie un péché, il n'y aurait qu'un pas, qui fut bientôt allègrement franchi, comme le montre bien Foucault dans d'autres chapitres.

Foucault aurait parfaitement raison, en nous rappelant ces

deux vérités, si l'on en restait à l'étape naïve, naturelle et pré-métaphysique de l'itinéraire cartésien, étape marquée par le doute naturel tel qu'il intervient dans le passage cité par Foucault. Or il semble bien que ces deux vérités deviennent à leur tour vulnérables dès qu'on aborde la phase proprement philosophique, métaphysique et critique du doute [1].

1. Remarquons d'abord comment, dans la rhétorique de la première des *Méditations,* au premier *toutefois* qui annonçait l'hyperbole « naturelle » du songe (lorsque Descartes venait de dire « mais quoi ce sont des fous, et je ne serais pas moins extravagant », etc.), succède, au début du paragraphe suivant, un autre « toutefois ». Au premier « toutefois » marquant le *moment hyperbolique à l'intérieur du doute naturel* va répondre un « toutefois » marquant le *moment hyperbolique absolu* nous faisant sortir du doute naturel et accéder à l'hypothèse du Malin Génie. Descartes vient d'admettre que l'arithmétique, la géométrie et les notions primitives échappaient au premier doute, et il écrit : « Toutefois, il y a longtemps que j'ai dans mon esprit une certaine opinion, qu'il y a un Dieu qui peut tout..,, etc. » Et c'est l'amorce du mouvement bien connu qui conduit à la fiction du Malin Génie.

Or le recours à l'hypothèse du Malin Génie va rendre présente, va convoquer la possibilité d'une *folie totale,* d'un affolement total que je ne saurais maîtriser puisqu'il m'est infligé — par hypothèse — et que je n'en suis plus responsable; affolement total, c'est-à-dire d'une folie qui ne sera plus seulement un désordre

1. Il faudrait préciser, pour souligner cette vulnérabilité et toucher à la plus grande difficulté, que les expressions faute des sens et du corps » ou « erreur du corps » n'auraient aucune signification pour Descartes. Il n'y a pas d'erreur du corps, en particulier dans la maladie : la jaunisse ou la mélancolie ne sont que les *occasions* d'une erreur qui naîtra seulement avec le consentement ou l'affirmation de la volonté dans le jugement, quand « nous jugeons qte tout est jaune » ou quand « nous regardons comme des réalités les fantômes de notre imagination malade » *(Règle XII.* Descartes y insiste beaucoup : l'expérience sensible ou imaginative la plus anormale, consideree en elle-même, à son niveau et en son moment propre, ne nous trompe jamais; ne trompe jamais l'entendement, «s'il se borne à avoir l'intuition nette de ce qui se présente à lui tel qu'il l'a, soit en lui-même, soit dans l'imagination, et si de plus il ne juge pas que l'imagination représente fidèlement les objets des sens, ni que les sens prennent les vraies figures des closes, ni enfin que la réalité extérieure est toujours telle qu'elle apparaît»).

du corps, de l'objet, du corps-objet hors des frontières de la *res cogitans,* hors de la cité policée et rassurée de la subjectivité pensante, mais d'une folie qui introduira la subversion dans la pensée pure, dans ses objets purement intelligibles, dans le champ des idées claires et distinctes, dans le domaine des vérités mathématiques qui échappaient au doute naturel.

Cette fois la folie, l'extravagance n'épargne plus rien, ni la perception de mon corps, ni les perceptions purement intellectuelles. Et Descartes admet successivement :

a) ce qu'il feignait de ne pas admettre en conversant avec le non-philosophe. Je lis (Descartes vient d'évoquer ce « certain mauvais génie non moins rusé et trompeur que puissant ») : « Je penserai que le Ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons, et toutes les choses extérieures que nous voyons, ne sont que des illusions et tromperies, dont il se sert pour tromper ma crédulité. Je me considérerai moi-même comme n'ayant point de mains, point d'yeux, point de chair, point de sang, comme n'ayant aucun sens, mais croyant faussement avoir toutes ces choses.... » Ce »propos sera repris dans la deuxième des *Méditations.* Nous sommes donc bien loin du congé donné plus haut à l'extravagance...

b) ce qui échappait au doute naturel : « Il se peut faire qu'il (il s'agit ici du Dieu trompeur avant le recours au Malin Génie) ait voulu que je me trompe toutes les fois que je fais l'addition de deux et de trois, ou que je nombre les côtés d'un carré, etc. [1]. »

Ainsi ni les idées d'origine sensible, ni les idées d'origine intellectuelle ne seront à l'abri dans cette nouvelle phase du doute et ce qui était tout à l'heure écarté sous le nom d'extravagance est maintenant accueilli dans l'intériorité la plus essentielle de la pensée.

Il s'agit d'une opération philosophique et juridique (mais la première phase du doute l'était déjà), d'une opération qui ne nomme plus la folie et qui met à nu des possibilités de droit. *En droit,* rien ne s'oppose à la subversion nommée extravagance

1..Il s'agit ici de l'ordre des raisons tel qu'il est suivi dans les *Méditations.* On sait que dans le *Discours* (4e partie) le doute atteint de façon très initiale « les plus simples matières de géométrie » où les hommes, parfois, « font des paralogismes ».

dans le premier doute, bien qu'en fait et d'un point de vue naturel, pour Descartes, pour son lecteur et pour nous, aucune inquiétude naturelle ne soit possible quant à cette subversion de fait. (A vrai dire, pour aller au fond des choses, il faudrait aborder directement pour elle-même la question du fait et du droit dans les rapports du Cogito et de la folie.) Sous ce confort naturel, sous cette confiance apparemment pré-philosophique, se cache la reconnaissance d'une vérité d'essence et de droit : à savoir que le discours et la communication philosophiques (c'est-à-dire le langage lui-même), s'ils doivent avoir un sens intelligible, c'est-à-dire se conformer à leur essence et vocation de discours, doivent échapper en fait et simultanément en droit à la folie. Ils doivent porter en eux-mêmes la normalité. Et cela, ce n'est pas une défaillance cartésienne (bien que Descartes n'aborde pas la question de son propre langage) [1], ce n'est pas une tare ou une mystification liée à une structure historique déterminée; c'est une nécessité d'essence universelle à laquelle aucun discours ne peut échapper parce qu'elle appartient au sens du sens. C'est une nécessité d'essence à laquelle aucun discours ne peut échapper, pas même celui qui dénonce une mystification ou un coup de force. Et paradoxalement, ce que je dis ici est strictement foucaldien. Car nous percevons maintenant la profondeur de cette affirmation de Foucault qui curieusement sauve aussi Descartes des accusations lancées contre lui. Foucault dit : « La folie, c'est l'absence d'œuvre. » C'est une note de base dans son livre. Or l'œuvre commence avec le discours le plus élémentaire, avec la première articulation d'un sens, avec la *phrase,* avec la première amorce syntaxique d'un « comme tel [2] », puisque faire une phrase, c'est *manifester* un sens possible. La phrase est par essence normale. Elle porte la normalité en soi, c'est-à-dire *le sens,* à tous les sens

1. Comme Leibniz, Descartes fait confiance au langage « savant » ou « philosophique », qui n'est pas nécessairement celui qu'on enseigne dans les écoles *(Règle III)* et qu'il faut aussi soigneusement distinguer des « termes du langage ordinaire » qui peuvent seuls nous < décevoir » *{Méditations,* II).

2. C'est-à-dire dès que, plus ou moins implicitement, il est *fait appel* à *l'être* (avant même la détermination en essence et existence); ce qui ne peut signifier que *se laisser appeler par l'être.* L'être ne serait pas ce qu'il est si la parole le précédait ou rappelait *simplement.* Le dernier garde-fou du langage, c'est le sens de l'être.