

# Giorgio Agamben

## Parodie

La méditation sur la parodie qu'Elsa Morante a dissimulée dans *l'Isola d'Arturo* contient selon toute vraisemblance une indication décisive sur sa poétique. Le terme « Parodie », avec sa majuscule, apparaît dans le livre, à l'improviste, comme épithète, plutôt injurieuse, accolée à Wilhelm Gerace, qui est peut-être le personnage central du roman : c'est l'idole et le père d'Arturo, la voix narratrice. Quand Arturo entend ce mot pour la première fois, ou plutôt au moment où il parvient à le traduire du langage secret des sifflets qu'il croyait être le seul à partager avec son père, il n'en saisit pas bien la signification. Il se met à le répéter dans sa tête pour ne pas l'oublier. Une fois rentré à la maison, il consulte un dictionnaire et y trouve cette réponse : « imitation d'une expression d'autrui, dans laquelle ce qui est sérieux chez l'autre devient ridicule, ou comique, ou grotesque ». L'introduction de cette définition de manuel de rhétorique dans un texte littéraire ne peut être le fruit du hasard. Elle l'est d'autant moins que le terme apparaît à nouveau un peu avant la fin du roman, lors de l'épisode qui contient la révélation ultime du livre – celle qui conduira Arturo à se séparer de son père, de l'île et de son enfance. Cette révélation semble résonner ainsi : « ton père est une parodie ! » Cette fois, Arturo, fort de la définition du dictionnaire, cherche en vain dans la figure mince et gracieuse de son père, les aspects comiques ou grotesques qui auraient pu justifier l'épithète. Sauf à comprendre, un peu plus loin, que le père est amoureux de l'homme qui l'a insulté. Le nom d'un genre littéraire devient alors le chiffre d'une inversion qui ne concerne plus la transposition du sérieux au comique mais l'objet du désir lui-même. On n'aurait pas tort de dire, cependant, que l'homosexualité du personnage est aussi un chiffre : le chiffre d'un être qui n'est rien d'autre que le symbole du genre littéraire dont la voix narratrice, qui est, de toute évidence, la voix de l'auteur, est amoureuse. Suivant une intention allégorique particulière, dont il n'est pas difficile de trouver des précédents dans les textes médiévaux, mais qui se révèle pratiquement unique dans le roman moderne, Elsa Morante a fait d'un genre littéraire, la parodie, le personnage principal de son livre. *L'Isola d'Arturo* apparaît dans cette perspective, comme l'histoire d'un amour infantile et désespéré : l'amour que l'auteur éprouve pour un objet littéraire qui apparaît absolument sérieux et presque légendaire au début, mais dont il se révèle à la fin, qu'il n'est accessible que sous une forme parodique.

La définition de la parodie dans le dictionnaire consulté par Arturo est relativement moderne. Elle provient d'une tradition rhétorique qui s'est cristallisée de manière exemplaire à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle chez Scaliger qui a consacré à la parodie un chapitre entier de sa *Poétique*. La définition qu'on peut y lire a constitué le modèle dont la tradition s'est inspirée pendant des siècles : « Comme la satire dérive de la tragédie et le mime de la comédie, ainsi, la parodie dérive de la rhapsodie. En effet, quand les rhapsodes interrompaient leur récitation, on voyait arriver sur scène ceux qui, par amour du jeu et pour fouetter l'esprit du public, venaient renverser tout ce qui avait précédé. C'est pourquoi ces chants ont été appelés *paroidous*, parce qu'ils mêlaient au sérieux de l'argument des

éléments ridicules. La parodie est ainsi une rhapsodie inversée qui transpose le sens de manière ridicule en changeant les mots. C'était quelque chose de semblable à l'épirrhème et à la parabase ».

Scaliger était un des esprits les plus fins de son époque. Sa définition contient certains éléments décisifs, comme la référence à la récitation des poètes homériques (la rhapsodie) et à la parabase comique, sur lesquels il nous faudra revenir. Cette définition a permis de fixer les deux traits canoniques de la parodie : la dépendance à un modèle préexistant, qui de sérieux devient comique, et la conservation des éléments formels parmi lesquels sont insérés de nouveaux contenus incongrus. Il n'y a qu'un pas de cette formule à la définition des manuels modernes dont dérive celle qui donne tant à réfléchir à Arturo. Les parodies sacrées médiévales, comme la *missae potatorum* et la *Coena Cyprian*, qui introduisent des contenus grossiers dans la liturgie de la messe puis dans le texte biblique offrent, à ce titre, des exemples parfaits de parodie.

Mais à côté de ce sens premier, le monde classique connaissait une seconde acception du terme *parodie*, acception plus antique et qui appartenait à la sphère musicale. Cette seconde définition indiquait une séparation entre le chant et la parole, entre le mélôs et le logos. À l'origine, dans la musique grecque, la mélodie devait en effet correspondre au rythme de la parole. Lorsque, dans la récitation du poème homérique, ce nœud traditionnel était rompu, et lorsque les rhapsodes commençaient à introduire des mélodies qui étaient perçues comme discordantes, on disait qu'ils chantaient *para ten oden*, à contre-chant, ou à côté du chant, comme on frappe à côté. Aristote nous apprend que Hégémone de Thasos fut le premier qui introduisit ce sens de la parodie dans la rhapsodie. Nous savons que sa manière de réciter provoquait parmi les Athéniens des fous rires inextinguibles. Du citharède Oinopas, nous savons qu'il introduisait des éléments de parodie dans la poésie lyrique, séparant, lui aussi, la musique des mots. L'écart entre le langage et le chant s'est achevé avec Callias qui compose un chant dans lequel, en guise de paroles, on récite l'alphabet – *beta alfa, beta eta...*

Ainsi, selon cette acception plus ancienne du terme, la parodie indique la rupture du lien naturel entre la musique et le langage, ce point où le chant se sépare des mots, mais aussi, par un effet de symétrie, celui où les mots se séparent du chant. Or c'est précisément ce relâchement progressif et parodique des liens de la musique et du logos, qui va rendre possible, chez Gorgias, la naissance de la prose d'art. La rupture de ce lien va permettre de libérer un *parà*, un espace de côté, dans lequel va se loger la prose. Mais cela ne signifie pas moins que ceci : la prose littéraire porte en son sein le signe de sa séparation d'avec le chant. Le « chant obscur » dont Cicéron rappelle qu'il est perceptible dans le discours en prose (*est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior*) est en ce sens un chant de lamentation pour la musique perdue, pour la disparition du lieu naturel du chant.

Que la parodie puisse constituer une des clefs stylistiques de l'univers d'Elsa Morante ne constitue certainement pas une nouveauté. On a pu parler à son sujet de « parodie sérieuse ».

Certes, un tel concept de « parodie sérieuse » est à l'évidence, contradictoire. Non que la parodie ne puisse être une affaire sérieuse (au contraire, elle est parfois extrêmement sérieuse), mais parce que la parodie ne peut pas prétendre s'identifier complètement avec l'œuvre qu'elle parodie, car elle ne peut renier le fait qu'elle se trouve

nécessairement à côté du chant (*parà-oiden*) et donc, qu'elle n'a pas de lieu propre. En revanche, les raisons qui ont poussé le parodiste à renoncer à une représentation directe de son sujet, peuvent être des plus sérieuses. Dans le cas de Morante ces raisons sont aussi évidentes que profondes : l'objet qu'elle se propose de décrire (la vie innocente, soustraite à l'histoire) est rigoureusement impossible à raconter. L'explication précoce qu'Elsa Morante a pu en proposer dans un fragment de 1950 en prenant pour prétexte le mythe judéo-chrétien de la chute est décisive pour sa poétique : l'homme a été chassé du paradis terrestre, il a perdu son lieu propre et il se retrouve jeté avec les animaux au beau milieu d'une histoire qui ne lui appartient pas. En ce sens, l'objet même du récit est donc parodique, c'est-à-dire déplacé, et l'écrivain ne peut qu'en répéter l'intime parodie et la mimer. Et dès lors qu'elle voudra évoquer ce que l'on ne peut raconter, il faudra nécessairement qu'elle recoure à des moyens puérils, et, comme le suggère l'auteur à la fin du livre, dans un des rares moments où elle prend la parole à Arturo, à des « trucs romanesques ». C'est dire qu'Elsa Morante est obligée de faire confiance à des lecteurs avertis, capables de pallier le caractère insupportable de stéréotype et de parodie de beaucoup de ses personnages. N'est-ce pas le cas de Usepe et d'Arturo lui-même qui semblent sortir de livres illustrés pour enfant, entre *Le livre Cœur* et *L'île au trésor*, moitié fable, moitié mystère<sup>1</sup> ?

Que la littérature ne puisse présenter la vie que dans les termes d'un mystère, voilà un théorème convenu pour la romancière – « ainsi la vie sera restée un mystère » constate Arturo avant son dernier congé. Dans les mystères païens, les initiés assistaient à des représentations théâtrales lors desquelles apparaissaient des objets : toupies, pommes de pin et petits miroirs (*puerilia ludicra*, commente un informateur mal intentionné). Il n'est peut-être pas inutile de réfléchir sur les aspects puérils qui animent tout mystère comme sur la solidarité intime qui le lie à la parodie. Du mystère, on ne peut offrir qu'une parodie : toute autre tentative pour l'évoquer tomberait dans le mauvais goût et l'emphase. C'est pourquoi la parodie moderne par excellence est la représentation du mystère moderne : la liturgie de la messe. On en veut pour témoignages les innombrables parodies sacrées du monde médiéval. Elles étaient à ce point dépourvues d'intention profanatrice qu'elles nous ont été transmises par la main dévote des moines. Face au mystère, la création artistique doit se faire caricature, au sens où Nietzsche, sur le seuil lucide de sa folie, pouvait écrire à B. : « je suis dieu, j'ai fait cette caricature ; je préférerais être professeur à Bâle plutôt que Dieu, mais je ne peux pas pousser jusque là mon égoïsme ». C'est par une sorte de probité que l'artiste qui se sent incapable de pousser son égoïsme jusqu'à vouloir représenter ce qui ne peut se raconter doit assumer la parodie comme la forme même du mystère.

L'institution de la parodie comme forme du mystère définit peut-être le point le plus extrême des contre-textes parodiques du Moyen-Age, une institution qui va renverser dans la scatologie la plus déchaînée l'aura de mystère qui habite au cœur même du projet chevaleresque. Il s'agit d'*Audigier*, un poème composé en ancien français à la fin du

---

1. *Le Livre Cœur* de Edmondo de Amicis est un grand classique de la littérature pour la jeunesse et sans doute l'un des plus lus en Italie entre sa publication originale (1886) et la fin des années 1960 – on peut sans doute le comparer aux *Malheurs de Sophie*. Ce roman retrace les multiples événements d'une année scolaire vécue par des enfants de Turin. Il vient d'être retraduit dans une édition critique par Piero Caracciolo, Marielle Macé, Lucie Marignac et Gilles Pécout – *Le Livre Cœur*, avec deux essais d'U. Eco, Paris, P.E.N.S., 2002. [N.d.T.]

XII<sup>e</sup> siècle et qui n'est conservé que sous la forme de manuscrit. La généalogie et l'existence toute entière de l'anti-héros qui en est le protagoniste sont inscrites depuis le début dans une constellation qui sent l'égout. Son père, Turgibus est seigneur de Cocuce, « un pays tout mou/ où les gens sont dans la merde jusqu'au cou./ Il y arriva à la nage par un ruisseau d'égout // Mais jamais il n'en put sortir par un autre trou ». De ce noble seigneur dont Audigier se montre le digne héritier, nous savons qu'une fois qu'il « a chié à s'en remplir le capuchon// il plonge ses doigts dans la merde, et se le purlèche alors ». Le vrai noyau parodique du poème se trouve cependant dans l'imitation du cérémonial chevaleresque de l'adoubement, qui se déroule dans une fosse à fumier, et surtout, dans les combats répétés avec la vieille et énigmatique Grinberge. Ces combats finissent inmanquablement par une sorte de sacramentaire rigolard et scatologique qu'Audigier subit en véritable gentilhomme :

*Grinberge a decouvert et cul et con  
et sor le vis ert a estupon ;  
du cul li chiet la merde a grant foison :  
Quand Audigier se siet sor un fumier envers,  
Et Grinberge sor lui qui li froie les ners.  
ii. foiz li fist baisier son cul ainz qu'il fust ters...*

Il ne s'agit pas tant ici, comme on a voulu le suggérer, d'une régression utérine, ou d'une épreuve initiatique, dont on pourrait retracer les versions précédentes dans le folklore, mais bien plutôt d'une inversion audacieuse de l'enjeu même de la quête chevaleresque, et, de manière plus générale même, de l'objet de l'amour courtois, qui est brusquement reconduit de la sphère prestigieuse du sacré à la sphère profane du fumier. On peut donc penser que l'auteur anonyme du poème ne fait ici qu'explicitement crûment une intention parodique déjà présente dans la littérature chevaleresque et dans la poésie amoureuse : confondre et rendre pour longtemps indiscernable le seuil qui sépare le sacré et le profane, l'amour de la sexualité, le sublime de l'infime.

La dédicace poétique sur laquelle s'ouvre le roman permet d'instituer une correspondance entre « la petite île céleste » qui est le lieu où se déroule le roman (l'enfance ?) et les limbes. Pourtant une telle correspondance comporte un codicille qui ne va pas sans amertume. On peut l'énoncer ainsi : «*fors les limbes, point d'Élysée* ». Amertume parce qu'il semble bien que le bonheur ne puisse jamais être atteint que sous sa forme parodique – comme limbe, donc, et non comme Élysée, ce qui comporte encore un changement de lieu.

La lecture des traités de théologie sur les limbes nous apprend de manière indiscutable que les pères de l'église concevaient le « premier cercle » comme une double parodie du paradis et de l'enfer, de la béatitude et de la damnation. Parodie du paradis, parce que ce premier cercle accueille des créatures (enfants morts avant leur baptême, ou païens vertueux qui n'ont pas pu connaître le paradis), qui ne sont pas moins innocents que les béats, mais qui portent néanmoins en eux, la tache originelle. Pourtant l'élément le plus ironiquement parodique concerne l'enfer. Selon les théologiens, la punition qui frappe les habitants des limbes ne peut être une peine afflictive, comme celle qu'on inflige aux damnés, mais une peine privative, qui consiste à être à jamais privé de la vision de Dieu. Mais la différence est que cette privation, qui constitue la première des peines de l'enfer, ne fait pas souffrir les habitants des limbes comme elle fait souffrir

les damnés. Comme ils n'ont que la connaissance naturelle et non pas la connaissance surnaturelle qui dérive du baptême, le manque du bien suprême ne peut leur causer le moindre remords. Les créatures des limbes renversent la peine la plus grande en joie naturelle. C'est là, à coup sûr, une forme extrême et spéciale de parodie. C'est aussi cependant ce qui explique le voile de tristesse, qui, aux yeux de la romancière, couvre l'île inviolée comme « une chose grise ». La maison des « voyous » qui évoque par son nom même, les limbes de l'enfance, contient, avec la mémoire des festins homosexuels d'Amalfitano, une parodie de l'innocence.

En un sens particulier, c'est toute la tradition littéraire italienne qui est placée sous le signe de la parodie. Gorni a montré récemment comment la parodie, entendue ici aussi de manière sérieuse, est une part essentielle du style de Dante dont le dessein est de produire un double d'égale dignité, ou presque, des passages de l'Écriture qu'il reprend. Mais la présence de la parodie dans la littérature italienne est encore plus intime. Tous les poètes sont amoureux de leur langue. Mais d'habitude quelque chose se révèle à eux à travers la langue, quelque chose qui les ravit pour les occuper tout entiers : le divin, l'amour, le bien, la ville, la nature. Pour les poètes italiens, au moins à partir d'un certain moment, on assiste à un fait singulier : ils sont amoureux de la langue seule et elle ne leur révèle qu'elle-même. Et c'est là la cause, ou la conséquence peut-être, d'un autre fait tout aussi singulier : à savoir que les poètes italiens haïssent leur langue dans la mesure exacte où ils l'aiment. C'est pourquoi on peut dire que dans leur cas, la parodie ne se contente pas d'insérer des contenus plus ou moins comiques dans des formes sérieuses, mais qu'elle parodie, pour ainsi dire, la langue elle-même. Pour ce faire, elle introduit dans la langue, ou, plutôt, ce qui revient au même, elle y découvre, une scission. Le bilinguisme obstiné de la culture littéraire italienne (le latin opposé à la langue vulgaire, et plus tard, avec le déclin progressif du latin, l'opposition langue morte, langue vivante, langue littéraire, dialecte) possède certainement, en ce sens, une fonction parodique. De manière poétiquement constitutive, comme l'est chez Dante, l'opposition entre grammaire et langue maternelle, ou sous des formes élégiaques et pédantes, comme dans *l'Hypnerotomomachia*, ou grossières comme chez Folengo peu importe : l'essentiel est bien que, dans chacun de ces cas, il soit possible d'introduire dans la langue, une tension et un dénivelé sur lequel la parodie va pouvoir installer sa centrale électrique.

De cette tension, il n'est pas difficile de montrer les conséquences pour la littérature du dix-neuvième siècle. La parodie n'est plus ici un genre littéraire, mais la structure même du médium linguistique que la littérature choisit pour s'exprimer. Aux écrivains qui mobilisent ce dualisme comme une sorte de discordance intérieure à la langue (Gadda ou Manganelli), s'opposent des écrivains, qui, en vers ou en prose, célèbrent de manière parodique le non lieu du chant (Pascoli et, de manière différente, Elsa Morante et Landolfi). Dans les deux cas cependant, il est entendu qu'on ne chante, ou qu'on n'écrit qu'à côté, à côté de la langue ou du chant.

Si la présupposition du caractère intangible de son objet est essentielle à la parodie, il est alors indubitable que la poésie des troubadours, comme la poésie stilnoviste, contiennent une intention parodique. C'est ce qui explique le caractère tout à la fois compliqué et puéril de son cérémonial. *L'amor de lonh* est une parodie qui garantit l'im-

possibilité d'atteindre ce à quoi l'on cherche à s'unir. C'est vrai aussi sur le plan linguistique. La préciosité métrique et le *trobar clus* logent au sein de la langue des dénivelés et des polarités qui transforment la signification en un champ de tensions qui sont destinées à ne pas trouver d'apaisement. Mais ces tensions et ces polarités affleurent aussi sur le plan de l'érotisme. La présence d'une pulsion obscène et burlesque aux côtés de la spiritualité la plus raffinée n'a laissé d'étonner, surtout quand elles se trouvent chez le même poète – le cas exemplaire est bien Arnaut, dont l'obscène sirvente n'a cessé de donner du fil à retordre aux chercheurs. Le poète, occupé jusqu'à l'obsession, à éloigner l'objet de son amour, vit en symbiose avec un parodiste, qui renverse systématiquement son intention.

Dans la modernité, la poésie amoureuse naît à l'enseigne ambiguë de la parodie. Le *Canzoniere* de Pétrarque, qui tourne le dos de manière résolue à la tradition des troubadours, est bien une tentative pour sauver la poésie de la parodie. Sa recette est simple autant qu'efficace : monolinguisme intégral du point de vue linguistique (le latin et la langue vulgaire sont séparés au point de ne plus pouvoir communiquer ; les dénivellements métriques sont abolies) ; élimination du caractère intangible de l'objet d'amour (évidemment cette élimination n'est pas réaliste, puisqu'elle consiste à transformer l'intangible en cadavre, mieux encore, en spectre). L'aura morte est devenue l'objet même de la poésie, et, en tant que tel, impossible à parodier. *Exit parodia. Incipit literatura.*

Il reste que la parodie refoulée réapparaît sous des formes pathologiques. Que la première biographie de Laura soit le fait d'un ancêtre du marquis de Sade, qui l'inscrit dans la généalogie de sa famille, n'est pas seulement une coïncidence ironique. Elle annonce l'œuvre du divin marquis comme la révocation la plus implacable du *Canzoniere*. La pornographie, qui maintient son propre fantasme dans son intangibilité par le geste même avec lequel elle l'approche en le rendant insupportable à regarder, la pornographie est la forme eschatologique de la parodie.

On doit à Fortini d'avoir étendu à Pasolini la formule de « parodie sérieuse » proposée pour Elsa Morante. Fortini suggère de lire le dernier Pasolini en un dialogue serré avec Elsa Morante. Cette suggestion peut être poussée davantage. Car Pasolini ne se contente pas de dialoguer avec Elsa Morante, qu'il appelle ironiquement *Basilissa* dans ses poèmes, mais il offre de son œuvre une parodie plus ou moins consciente. Pasolini lui-même, du reste, avait commencé son œuvre avec une parodie linguistique (ses poésies frioulanes, son usage incongru du romanesque) ; mais sur les traces d'Elsa Morante, et en passant au cinéma, il va déplacer la parodie sur les contenus pour lui conférer une signification métaphysique. Comme la langue, la vie elle aussi est scindée en sa profondeur – l'analogie ne surprend pas et l'équation théologique de la vie et du verbe qui marque en profondeur l'univers chrétien frappe par sa justesse. Si le poète peut vivre « sans les réconforts de la religion », il ne le peut sans ceux de la parodie. Au culte d'E. Morante pour Saba, répond alors celui de Pasolini pour Penna et à la « longue célébration de la vitalité d'E. Morante », la trilogie de la vie. Aux jeunes garçons angéliques qui sont chargés de sauver le monde, répond la sanctification de Ninetto. Dans les deux cas, au fondement de la parodie, il y a bien un irréprésentable. Et pour finir dans ce cas aussi, la pornographie apparaît dans sa fonction apocalyptique. Dans cette perspective, il ne serait pas illégitime de lire *Salò* comme une parodie de *La Storia*.

La parodie entretient des rapports spéciaux avec la fiction, qui constitue depuis toujours le trait distinctif de la littérature. À la fiction, art dont E. Morante sait être une maî-

tresse, est dédiée une des plus belles poésies *d'Alibi*, qui en synthétise le thème musical : « *di te finzione mi cingo, fatua veste.* » – « de toi, fiction, je me ceins, oripeau de vanité ». Et l'on sait bien que selon Pasolini, la langue elle-même d'Elsa Morante est une pure fiction – « Elle feint que l'italien existe ». Mais il est insuffisant de dire que la parodie ne coïncide pas avec la fiction : elle en constitue l'opposé symétrique. Parce que la parodie ne remet pas en question, comme le fait la fiction, la réalité de son objet – au contraire, il est tellement insupportablement réel qu'il s'agit, bien plutôt, de le tenir à distance. Au « comme si » de la fiction, la parodie oppose un drastique : « c'est trop comme ça » – un « comme si non ». C'est pourquoi, si la fiction définit l'essence de la littérature, la parodie se tient pour ainsi dire sur le seuil de la littérature, tendue de manière obstinée entre la réalité et la fiction, entre les mots et les choses.

Peut-être n'est il pas de meilleur lieu pour saisir l'affinité et la distance qui sépare ces deux pôles symétriques de la création, que le passage qui conduit de Béatrice à Laura. En faisant mourir l'objet de son amour, Dante fait incontestablement un pas au-delà de la poésie des troubadours. Mais son geste est encore parodique ; la mort de Béatrice est une parodie, qui, en détachant le nom de la créature mortelle qui le porte, peut recueillir son essence béatifique. C'est pourquoi le sentiment de deuil est absolument absent ici, et pourquoi, à la fin, c'est l'amour et non la mort qui triomphe. En revanche, la mort de Laura, est bien la mort de la consistance parodique de l'objet de l'amour de la tradition des troubadours et du stilnovisme. L'objet n'est plus « qu'aura », *flatus vocis*. En ce sens, les écrivains se distinguent selon qu'ils s'inscrivent dans l'une ou l'autre de ces deux traditions ; la parodie et la fiction, Béatrice, ou Laura. Mais des solutions intermédiaires sont possibles : parodier la fiction (selon la vocation d'Elsa Morante) ou rendre fictive la parodie (c'est le geste de Manganelli ou de Landolfi).

Si l'on veut suivre la vocation métaphysique de la parodie et que l'on radicalise son geste à l'extrême, on peut dire qu'elle présuppose dans l'être même une tension duelle. À la scission parodique de la langue, correspondra nécessairement une réduplication de l'être, à l'ontologie, une paraontologie. Jarry a défini une fois son enfant chéri, la pataphysique, comme la science de ce qui s'ajoute à la métaphysique. On dira, de la même manière, que la parodie est la théorie, et la pratique, de ce qui se trouve à côté de la langue et de l'être, ou la théorie de l'être à côté de soi-même de tout être et de tout discours. Or, comme pour les modernes, la métaphysique, n'est plus possible sinon comme l'ouverture parodique d'un espace à côté de l'expérience sensible, espace qui doit rester pourtant nécessairement vide, alors, la parodie est un terrain dont on sait qu'il est impraticable. Le voyageur ne cesse de s'y cogner à des limites et à des apories qu'il ne peut éviter. Mais il ne peut non plus en trouver la sortie.

Si l'ontologie est la relation, plus ou moins heureuse, entre le langage et le monde, la parodie, définie comme paraontologie, exprime l'impossibilité de la langue à rejoindre la chose, et celle de la chose à trouver son nom propre. Son espace, la littérature, est donc voué de manière nécessaire et téléologique, au deuil et à la grimace – tout comme celui de la logique est voué au silence. Et pourtant, de cette manière, elle témoigne de ce qui semble la seule vérité possible du langage.

Dans sa définition de la parodie Scaliger mentionne quelque part la parabase. Or, dans le langage technique de la comédie grecque, la parabase (ou *parekbasis*) indique ce moment précis où les acteurs sortent de scène et où le chœur s'adresse directement aux

spectateurs. Pour ce faire, pour pouvoir parler directement au public, le chœur se déplace (*parabaino*) sur la partie de l'avant-scène appelée *logeion*, le lieu du discours.

Dans le geste de la parabase, quand la représentation se défait et que les acteurs et les spectateurs, l'auteur et le public s'échangent leur rôle, la tension entre la scène et la réalité se relâche et la parodie connaît peut-être son unique dénouement. La parabase est donc une véritable *Aufhebung*, à la fois transgression et achèvement, de la parodie. C'est pourquoi Frédéric Schlegel, comme toujours attentif à la moindre possibilité de dépassement ironique de l'art, voit dans la parabase, le point où la comédie se dépasse vers le roman, et la forme romantique par excellence. Le dialogue scénique – divisé de manière intime et parodique – ouvre un espace de côté, matériellement représenté par le *logeion*. Il se fait alors échange, simple conversation humaine. Dans la même mesure, en littérature, quand la voix du narrateur s'adresse au lecteur, tout comme quand le poète appelle ses lecteurs, il s'agit bien de cas de parabase, entendue comme interruption de la parodie. Il faudra dès lors réfléchir dans cette perspective à la fonction éminente de la parabase dans le roman moderne, de Cervantès à Elsa Morante. Convoqué et déporté loin de son lieu propre et de son rang, le lecteur ne parvient pas à celui de l'auteur, mais bien à une sorte d'intermonde. Si la parodie, la scission du chant et de la parole humaine commémore l'absence de lieu de la parole humaine, ici, avec la parabase, cette atopie déchirante, devient moins douloureuse et s'annule pour un instant. Comme Arturo le dit de son île : « je préfère faire comme si elle n'avait pas existé. C'est pourquoi, jusqu'au moment où l'on n'en verra plus rien, il vaut mieux que tu ne regardes pas dans cette direction. Quant à toi, préviens-moi à ce moment-là ».

Traduit par Martin Rueff

Giorgio Agamben est philosophe. Il enseigne à Venise (IUAV) et dans de très nombreuses universités internationales. Son œuvre philosophique de très grande portée est traduite dans le monde entier. Dans l'essai qu'il consacre à A. Warburg, dans *Image et Mémoire*, il évoque la science sans nom de ce dernier, cette « science qui à l'inverse de tant d'autres, existe, mais n'a pas de nom ». Il n'échappera pas au lecteur de cet essai de 1975, que Giorgio Agamben, en parlant de Warburg indique l'horizon de son propre travail comme il compose la bibliothèque de ses maîtres<sup>1</sup> : « *l'urgence d'une telle science pour une époque qui doit se décider, un jour ou l'autre, à prendre acte de ce que P. Valéry constatait déjà il y a trente ans, en écrivant « l'âge du monde fini commence » cette urgence n'a donc pas besoin d'être soulignée. Seule cette science pourrait en effet permettre à l'homme occidental, sorti des limites de son ethnocentrisme, de se munir de la connaissance libératrice d'un « diagnostic de l'humain », pouvant le guérir de sa schizophrénie tragique. (...) Il est probable qu'une telle science devra rester sans nom jusqu'au jour où son action aura pénétré si profondément dans notre culture qu'elle aura fait sauter les fausses divisions, et les fausses hiérarchies qui maintiennent séparées non seulement les disciplines humaines entre elles, mais aussi les œuvres d'art et les studia humaniora, la création littéraire et la science* ». On aura compris d'un seul coup l'exigence et la difficulté de l'entreprise : proposer un *diagnostic de l'humain*, comprendre la question de Mallarmé – *qu'y a-t-il maintenant ?* c'est-à-dire, proposer une science de l'intervalle qui soit aussi un art de la mémoire sous le signe de Mnémosyne – construire d'un même geste qui n'a aucun équivalent aujourd'hui une anthropologie philosophique qui soit aussi une philosophie des formes symboliques. La difficulté est à la mesure de l'exigence.

---

1. Que ce programme soit en partie celui de G. Agamben, on le vérifiera dans le *Programme pour une revue* qui achève l'édition française de *Enfance et Histoire*. Ce texte essentiel revient sur le projet d'une science sans nom : « cette science encore dépourvue de nom, identique à la poésie et par là-même à une nouvelle mythologie critique, au sens défini plus haut (critique, c'est-à-dire libérée de tout assujettissement aux puissances du Droit ou du Destin, et rendue à l'histoire), cette science est celle dont la revue, dans la limite de ses moyens, entend préparer l'avènement ». *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 1978, 1989, p. 166.



Aussi se gardera-t-on de faire de Giorgio Agamben un essayiste, fût-il le plus brillant : ce qu'il construit depuis trente ans, au cours de ses livres qui engagent une triple réflexion sur l'homme parlant, sur l'homme symbolique et sur l'homme politique, c'est une véritable anthropologie philosophique qui reprend ses exigences à l'analytique du Dasein entamée par Heidegger avant même 1927. On rappellera comment Heidegger évoque le Dasein en termes de « *Faktizität der Uberantwortung* », expression que Boehm et Waelhens traduisent par « facticité du fait contraignant l'homme de prendre lui-même son être en charge ».

Mais précisément, à la différence de Heidegger, dont *l'Idée de la prose* nous dit les descriptions phénoménologiques indépassables et dont *Le langage et la mort* comme *L'ouvert* se proposent comme de longues gloses, à la différence de Heidegger donc, et dans le sillage de Walter Benjamin, l'analytique du Dasein de Giorgio Agamben est forcément, tout uniment une philosophie des formes symboliques. Tout se passe comme si avec Agamben le débat de Davos retrouvait son point d'équilibre, ou pour parler comme le Deleuze de *Qu'est-ce que la philosophie*, son *plan*. Que cette science, qui est tout à la fois herméneutique de la facticité et philosophie des formes symboliques n'ait pas de nom, qu'elle doive emprunter la voie de la critique de la connaissance, de la critique de la raison pratique et de la critique de la faculté de juger, qu'il s'agisse à la fois de poser la question de la connaissance, d'articuler le problème de l'action et d'ériger la problématique des fins – voilà qui suffit à en indiquer la portée.

L'œuvre complète de Giorgio Agamben, ou peu s'en faut, est disponible en français. À côté des grands textes d'anthropologie philosophique (mentionnons, parmi ses derniers livres, *Homo Sacer*, Seuil, 1997 ; *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages, 1999 ; *Le temps qui reste*, Rivages, 2000 ; *L'ouvert, de l'homme et de l'animal*, Rivages, 2002 ; *L'état d'exception*, Seuil, 2003 ; *L'ombre de l'amour*, Rivages, 2003) indiquons les œuvres de critique des formes symboliques : *Idée de la prose*, Bourgois, 1988, 1998 ; *Enfance et Histoire, Destruction de l'expérience et origine de l'Histoire*, Payot, 1989, 2002 ; *Le langage et la mort*, Bourgois, 1991, 1997 ; *Stanze, Parole et fantasma dans la culture occidentale*, Rivages, 1994, 1998 ; *Bartleby ou la Création*, Circé, 1995 ; *L'image et la mémoire*, Hoëbeke, 1998 et Desclée de Brouwer 2004 ; *La fin du poème*, Circé, 2002.

La figure d'Elsa Morante est présente dans deux textes de *Categorie Italiane*: dans le texte critique *La festa del Tesoro Nascosto* (pp. 105- 111) et dans l'évocation du souvenir plus intime, *Il congedo della tragedia* (pp. 136- 137). *L'Isola d'Arturo* est parue en français aux éditions Gallimard en 1978.

La revue *Po&sie* consacrera bientôt un cahier spécial à la *Fin du poème*.