

Giorgio Agamben

## Idée de la césure et autres proses

Textes traduits de l'italien par Gérard Macé

### IDÉE DE L'UNIQUE

En 1961, lors d'une enquête du libraire Karl Flinker sur le problème du bilinguisme, Paul Celan fit cette réponse :

« Je ne crois pas au bilinguisme en poésie. Il existe bien une langue double, oui, et même dans un grand nombre d'œuvres contemporaines, en particulier celles qui s'accommodent si joyeusement de la consommation culturelle au goût du jour, aussi bien polyglotte que polychrome.

La poésie est l'unicité en tant que destin du langage. Elle ne peut donc être — qu'on me pardonne cette vérité banale, aujourd'hui que la poésie, comme la vérité, ne se perd que trop souvent dans la banalité — elle ne peut donc être la duplicité. »

De la part d'un poète juif de langue allemande, né et grandi dans une province, la Bukovine, où l'on parlait couramment, outre le yiddish, au moins quatre langues, une telle réponse ne pouvait être donnée à la légère. Et quand, à Bucarest, juste après la guerre, des amis voulaient le convaincre de devenir poète roumain (on a conservé ses poèmes de l'époque, écrits en roumain), sous prétexte qu'il ne pouvait pas écrire dans la langue des assassins de ses parents, morts en camp de concentration, Celan répondait simplement : « Ce n'est que dans la langue maternelle qu'on peut dire la vérité. Dans une langue étrangère, le poète ment. »

De quelle sorte d'expérience s'agit-il pour le poète, de quelle unicité de la langue est-il question ? Assurément pas de celle, trop simple, d'un monolinguisme qui utiliserait la langue maternelle à l'exclusion des autres, mais sur le même plan qu'elles. Il s'agit plutôt de cette expérience à laquelle songeait Dante, quand il écrivait du parler maternel qu'il est « un et seul, toujours premier dans l'esprit ». De fait, il est une expérience de la langue qui

présuppose depuis toujours des mots — une langue dans laquelle nous parlons comme si nous avions toujours déjà des mots pour la parole, comme si nous avions toujours une langue avant même de l'avoir (la langue que nous parlons alors n'est jamais unique, mais double, mais triple, prise dans la suite infinie des métalangages) ; il est en revanche une autre expérience, dans laquelle l'homme est absolument dépourvu de mots face au langage. Cette langue pour laquelle les mots nous manquent, et qui ne peut pas feindre, comme la « langue grammaticale » selon Dante, d'être là avant d'y être, mais qui est « seule et première dans l'esprit », c'est elle notre langue, autrement dit la langue de la poésie.

C'est pourquoi, dans son *De Vulgari eloquentia*, Dante ne cherche pas telle ou telle langue maternelle, choisie dans la forêt vernaculaire de la péninsule, mais seulement ce vulgaire illustre qui répand son parfum dans toutes sans se confondre avec aucune ; c'est aussi pourquoi les poètes provençaux pratiquaient un genre — le *descort* — qui attestait la réalité de l'unique langue absente, mais seulement à travers les multiples idiomes et le bavardage de Babel. La langue *unique* n'est pas *une* langue. L'unique, auquel participent les hommes comme à la seule vérité maternelle possible (maternelle, c'est-à-dire commune) est toujours déjà divisé : à l'instant précis où ils atteignent l'unique parole ils doivent prendre parti, et choisir une langue. De la même façon nous ne pouvons, en parlant, que dire *quelque chose* — nous ne pouvons pas dire que la vérité, nous ne pouvons pas dire *que* nous disons.

Mais que la rencontre avec cette langue unique, partagée mais à laquelle on ne prend aucune part, constitue en ce sens un destin, c'est là un aveu que le poète ne s'est laissé arraché que dans un moment de faiblesse. Comment d'ailleurs pourrait-il y avoir un destin, quand il n'y a pas encore de mots porteurs d'un sens, ni une identité de la langue ? Et à qui adviendrait ce destin, si à ce moment-là nous ne sommes pas encore doués de parole ? L'enfant n'est jamais si préservé, à distance et sans destin, que lorsque dans le nom, il est sans mots face à la langue. Le destin ne concerne que la langue qui, confrontée à l'enfance du monde, jure de pouvoir la rencontrer, et d'avoir, en dehors du nom, quelque chose à dire d'elle.

Cette vaine promesse d'un sens de la langue est son destin, c'est-à-dire sa grammaire et sa tradition. Le poète est l'enfant qui pieusement recueille cette promesse, et fait le choix de la vérité en ne cachant pourtant pas qu'elle est vaine, l'enfant qui veut se souvenir de ce vide et malgré tout s'y tenir. Mais alors, la langue est devant lui si seule et livrée à elle-même qu'elle ne s'impose plus en aucune façon : « La poésie ne s'impose plus, elle s'expose », dit Paul Celan, cette fois en français, dans l'un de ses feuillets posthumes. Alors, le vide des mots a vraiment comblé le cœur.

## IDÉE DE LA PROSE

pour Jean-Claude Milner

Aucune définition du vers, on n'y réfléchira jamais assez, n'est vraiment satisfaisante, sinon celle qui fait de l'enjambement\*, ou du moins de sa possibilité, le seul gage d'une différence entre le vers et la prose. Ni la quantité, ni le rythme, ni le compte des syllabes — autant d'éléments qu'on retrouve aussi bien dans la prose — ne fournissent, de ce point de vue, un critère suffisant ; mais à coup sûr on qualifiera de poésie tout discours dans lequel il est possible d'opposer la limite métrique et la limite syntaxique (tout vers dans lequel l'enjambement n'est que virtuel devenant un vers à enjambement zéro), et à coup sûr de prose tout discours dans lequel l'opposition est impossible.

Chez certains poètes (dont Pétrarque est l'archétype), l'enjambement zéro constitue la règle ; chez d'autres (parmi lesquels Caproni), la marque de l'enjambement tend au contraire à prévaloir. Dans ses derniers poèmes elle devient même envahissante : l'enjambement dévore littéralement le vers, réduit aux seuls éléments qui permettent d'en attester la présence — à son noyau essentiel, donc, si l'on admet que l'enjambement, comme on vient de le voir, constitue bien le trait distinctif du discours poétique. En témoigne cette citation :

...La porte blanche...	... <i>La porta bianca...</i>
La porte qui de la transparence, porte dans l'opaque...	<i>La porta che, dalla trasparenza, porta nell'opacità</i>
La porte condamnée...	<i>La porta condannata...</i>

La mesure traditionnelle du vers est ici drastiquement contractée, et les points de suspension, si caractéristiques de la dernière manière de Caproni, marquent précisément l'impossibilité de développer le thème prosodique au-delà de son noyau constitutif, qui n'est pas au début du vers, mais à la fin, à l'endroit précis de la *versura*\*\* : l'observation est peut-être moins banale qu'il n'y paraît, même si, après ce qu'on vient de dire, elle est sans surprise. De même, dans l'adagio du quintette de Schubert op. 163, dont Caproni a mis la leçon à profit, le pizzicato rappelle à chaque fois l'impossibilité, pour les cordes, de mener à son terme une phrase mélodique. Pour autant, cela n'empêche pas de reconnaître la poésie en tant que telle : encore une fois, l'enjambement, d'une autre manière que le blanc mallarméen, qui annexe la prose au champ du poème, est pour le vers une condition nécessaire et suffisante.

\* En français dans le texte.

\*\* Mot latin qui désigne l'endroit (et le moment) où la charrue faisait demi-tour au bout du sillon. C'est d'ailleurs de *versus* (sillon) que vient en français le mot *vers*. (N.d.T.)

Qu'est-ce qui est en jeu dans l'enjambement, au point qu'il gouverne ainsi le mètre du poème ? L'enjambement révèle au grand jour une non-coïncidence, un décalage entre le mètre et la syntaxe, entre le rythme sonore et le sens, comme si (contrairement au préjugé répandu qui voit dans la poésie le lieu d'une parfaite adéquation entre le son et le sens), le poème ne vivait que de cet intime désaccord.

Dans l'instant même où le vers, défaisant un lien syntaxique, affirme sa propre identité, il enjambe irrésistiblement, comme l'arche d'un pont, l'espace qui le sépare du vers suivant, pour saisir ce qu'il a rejeté au-devant de soi : il ébauche une figure prosaïque, mais d'un mouvement qui prouve sa propre « versatilité ». En se précipitant dans l'abîme du sens, l'unité purement sonore du vers, en même temps que sa propre mesure, transgresse sa propre identité.

L'enjambement met ainsi au jour l'allure originelle, ni poétique ni prosaïque, mais à proprement parler bustrophédique, de la poésie, et le caractère hybride de tout discours humain. L'apparition précoce du *prosimetron*, mélange de prose et de vers, dans les *Gatha* de l'Avesta ou dans la *satura* latine, atteste le caractère non aléatoire de la *Vita Nuova* au seuil de l'âge moderne.

La *versura*, dont il n'est pas fait mention dans les traités de métrique, et qui constitue cependant le noyau du vers, est un geste ambigu, tourné à la fois en arrière (*versus*), et en avant (*pro-versa*). Ce suspens, cette sublime hésitation entre le son et le sens, voilà l'héritage poétique que la pensée se doit d'assumer jusqu'au bout. C'est pour en recueillir le legs que Platon, refusant les formes traditionnelles de l'écriture, ne perdit jamais de vue cette idée du langage qui, selon le témoignage d'Aristote, n'était pour lui ni poésie ni prose, mais leur moyen terme.

## IDÉE DE LA CÉSURE

Peut-être aucune poésie du xx<sup>e</sup> siècle ne confie-t-elle son rythme au frein de la césure, plus consciemment que celle de Sandro Penna. Dans le bref espace d'un distique, le poète en fournit même un exemple plus parlant qu'un long traité :

Je vais vers le fleuve sur un cheval  
Qui lorsque je pense un instant un instant s'arrête aussi

*Io vado verso il fiume su un cavallo  
che quando io penso un poco un poco egli si ferma*

Le cheval sur lequel voyage le poète, d'après une ancienne exégèse de l'Apocalypse selon Saint Jean, est l'élément vocal et sonore du langage. Commentant le passage 19,11 de l'Apocalypse, dans lequel le logos est décrit comme un cavalier « fidèle et digne de foi » monté sur un cheval blanc, Origène nous dit que le cheval est la voix, la profération de la parole, qui « court avec plus d'élan et d'ardeur que n'importe quel destrier », et que seul le logos rend clairement intelligible. C'est endormi sur un tel cheval — *durmen sus un chivau* — qu'à l'aube de la poésie romane, Guillaume d'Aquitaine déclare avoir composé son *vers* ; et l'on peut voir un indice non négligeable de la persistance symbolique de cette image, dans le fait qu'au début du siècle, chez Pascoli (ou, plus tard, chez Penna et Delfini), le cheval prend l'allure réjouissante de la bicyclette.

Pour le poète, la césure n'est rien d'autre que la pensée, c'est elle qui donne le coup d'arrêt à l'élan de la voix. Mais ce qui est exemplaire dans le distique de Penna, c'est que le contenu thématique, réfléchi dans la césure qui coupe le second vers en deux hémistiches, épouse à la perfection la structure métrique. Le parallélisme entre le mètre et le sens est encore souligné par la répétition du même mot de chaque côté de la césure, ce qui donne presque à cette pause de la voix le caractère épique d'un intervalle intemporel, et à ce mouvement suspendu entre deux instants l'allure d'un extravagant pas de l'oie (c'est peut-être pourquoi le poète utilise ici le vers double par excellence, l'alexandrin, dont la césure est conventionnellement définie comme épique).

Mais qu'est-ce qui se pense en cette césure, au point d'arrêter le cheval du vers ? Que donne à voir ce coup d'arrêt à l'élan rythmique du poème ? A ces questions, c'est Hölderlin qui répond de la façon la moins évasive : « En fait, le transport tragique est vide et vraiment libre. C'est pourquoi, dans la suite rythmique des représentations, où se manifeste le transport, devient nécessaire ce qu'à l'intérieur du mètre on appelle la césure, c'est-à-dire la parole pure, l'interruption antirythmique, qui s'oppose, au point culminant, à la suite et au charme des représentations, afin que devienne manifeste, au lieu de leur alternance, la représentation elle-même. »

Le transport rythmique, qui donne au vers son élan, est vide, il n'est que le transport de lui-même. Et c'est ce vide en tant que *parole pure*, que la césure pense et tient en suspens, pendant le bref instant où s'arrête le cheval de la poésie. Comme l'écrit Raymond Lulle dans la clarté de son catalan : « Chevauchant son palefroi, il allait à la cour pour être adoué, mais bercé par le pas de sa monture il s'endormit en chemin. Cependant qu'à une fontaine la bête s'arrêta pour boire l'écuyer se réveilla, car il perçut dans son sommeil l'immobilité de la bête. »

Le poète endormi sur son cheval s'éveille et contemple pour un instant l'inspiration qui le porte — il ne pense rien d'autre que sa propre voix.

## IDÉE DE LA MUSE

Au Thor, Heidegger tenait son séminaire dans un jardin, à l'ombre de grands arbres. Mais il arrivait qu'on sorte du village, pour marcher en direction de Thouzon ou du Rebanquet, et le séminaire se tenait alors devant une cabane, perdue au milieu d'une oliveraie. Un jour où le séminaire tirait à sa fin, alors que les élèves entouraient le philosophe en le pressant de questions, celui-ci répondit simplement : « Vous pouvez voir ma limite, moi je ne peux pas ». Des années plus tôt, il avait écrit que la grandeur d'une pensée se mesure à la fidélité à sa propre limite, et qu'ignorer cette limite — ne pas la connaître à cause de sa proximité avec l'indicible — est le don secret de l'être, en de rares occasions.

Qu'un voile soit maintenu, pour qu'il puisse y avoir dévoilement, qu'un oubli soit préservé pour qu'il puisse y avoir mémoire : c'est cela l'inspiration, le transport musaïque accordant l'homme à la parole et à la pensée. La pensée n'est proche de la chose même que si elle ne voit plus sa chose, si elle est voilée. C'est là ce qui est *dicté* en elle : la dialectique voile-dévoilement, oubli-mémoire, est la condition pour que la parole puisse advenir, au lieu d'être simplement manipulée par un sujet. (Je ne peux pas — c'est clair — m'inspirer moi-même.)

Mais ce voile, cette latence est aussi le noyau proprement infernal autour duquel se condense l'obscurité du caractère et du destin, le non-dit qui, grandissant dans la pensée, la précipite dans la folie. Ce que le maître ne voit pas est sa vérité : sa limite et son commencement. Non vue, non exposée, la vérité entre dans son couchant, se clôt dans son propre *amanthis*\*.

« Qu'un philosophe succombe à telle ou telle forme d'apparente incohérence, par amour de tel ou tel compromis, c'est concevable : il peut en être lui-même conscient. Mais ce dont il n'est pas conscient, c'est que la possibilité d'un tel compromis a sa racine la plus profonde dans une insuffisante exposition du commencement. Donc, si un philosophe a vraiment eu recours à un compromis, ses disciples doivent expliquer à partir de l'intime, de l'essentiel contenu de sa conscience ce qui, pour lui, a pris la forme d'une conscience exotérique. »

L'insuffisante exposition du commencement constitue celui-ci comme limite musaïque, comme inspiration. Mais pour que le maître puisse écrire, et pour qu'il nous inspire à notre tour, il a dû étouffer son inspiration, en finir avec elle : le poète inspiré est sans œuvre. Cet étouffement de l'inspiration, qui tire la pensée hors de son enfer, est l'exposition de la Muse : l'idée.

---

\* Nom que les Égyptiens donnaient au lieu où les âmes se rendaient après la mort. Marx emploie le mot dans sa thèse d'où est tirée la citation qui suit.

## IDÉE DE LA VOCATION

A quoi le poète est-il fidèle ? Car ce qui est en jeu pour lui ne saurait être exprimé sous la forme de propositions qu'on rédige, ou d'articles de foi qu'on mémorise. Mais comment observer un vœu sans jamais le formuler, au moins à soi-même ? Il devrait sortir de l'esprit, dans l'instant où il y affirme sa présence.

Un glossaire médiéval explique ainsi le sens du néologisme *dementicare*, qui était en passe de remplacer dans l'usage courant le littéraire *oblivisci*: *dementicatis: oblivioni tradidistis*. Ce qui est oublié n'est pas simplement effacé ou laissé pour compte : il est *livré* à l'oubli. Hölderlin a tracé l'ébauche la plus pure de cette informulable tradition, en écrivant dans les notes à sa traduction de l'*Œdipe* de Sophocle, que le dieu et l'homme, « afin que la mémoire des célestes ne disparaisse pas, communiquent sous la forme, oublieuse de tout, de l'infidélité ».

La fidélité à ce qui ne peut être thématiqué, mais pas non plus passé sous silence, est une trahison d'ordre sacré, dans laquelle la mémoire, en tournant aussi vite que le sens du vent, se retrouve face au front neigeux de l'oubli. Ce geste retourné, cette accolade de la mémoire et de l'oubli, qui préserve en elle l'identité de l'inoubliable et de l'immémorial, c'est cela la vocation.