de redoublement, de conduplication, d'épizeuxie ou de palillogie¹. Si le terme de *redoublement* permet d'opposer la réduplication à la triplication, les trois dernières figures donnent lieu chez Mazaleytrat et Molinié à des raffinements supplémentaires. La conduplication est donnée pour le nom générique d'une figure servant de modèle à la palillogie et à la battologie² – dont on voit mal ce qui les distingue : la première, exemplifiée par la citation d'Aragon, « consiste en une seule reprise contiguë d'une même lexie ou d'un même groupe de lexies, sans coordination explicite³ » ; la seconde, en une « lexie [...] itérée dans un segment, exactement et contiguëment⁴ », comme dans « Mes gages, mes gages, mes gages ! » – alors que chez Dupriez, la battologie, traitée à l'article sur le pléonasma⁵, est considérée comme une « redondance excessive, injustifiée », et opposée, avec la périsologie, « pléonasma vicieux », à ces « procédés de style » que sont le pléonasma, « redoublement de l'idée dans deux mots du même membre de phrase », et la redondance, « redoublement de l'idée dans deux phrases ou deux membres de phrase ». Si l'on revient vers le *Vocabulaire de la stylistique*, on constate, d'autre part, que la définition de la palillogie et de la battologie, sous-espèces de la conduplication, ne les démarque guère de l'épizeuxie, définie ailleurs comme « répétition consécutive d'un mot ou d'un syntagme⁶ ». Les distinctions sont un peu plus nettes, en revanche, lorsque la position des unités itérées est prise en compte, comme dans l'anaphore et l'épiphore, dans lesquelles la même expression est reprise respectivement en tête et en finale de plusieurs membres de phrase⁷. La combinaison de l'anaphore et de l'épiphore dans une même unité de discours donne lieu à l'antépiphore (schéma X... X), laquelle forme une épanalepse, ou complexion, lorsqu'elle est répétée (schéma X¹...X¹ > X²...X² > Xⁿ...Xⁿ), à distinguer de la symploque, dans laquelle les segments anaphoriques et épiphoriques exploitent un matériau différent (schéma X¹...Y¹ > X²...Y² > Xⁿ...Yⁿ). Un autre type de configuration est celui qui est fondé sur une relation caténales (schéma a...X > X...b) : il fonde l'anadiplose, dans laquelle « les termes d'une fin de membre de phrase sont repris en tête du membre de phrase suivant⁸ » – l'épanadiplose étant, elle, une « sorte » d'anadiplose, puisque « limitée à la jonction de deux propositions à l'intérieur d'une phrase à corrélations parallèles⁹ ».

On pourrait s'interroger sur la réelle nécessité de ces rappels et, plus fondamentalement, sur l'« utilité » d'une nomenclature qui semble n'avoir pour seule justification que d'étancher un vertigineux souci de nomination, si cette inflation terminologique ne venait très précisément témoigner à la fois de la reconnaissance dont a bénéficié très tôt le phénomène de la répétition et du désir de le maîtriser symboliquement, de l'*arrêter*, en l'identifiant et le nommant. D'où vient que, d'un ouvrage à l'autre, la rhétorique elle-même, cédant à l'attraction de la répétition, semble parfois balbutier, amalgamant ici ce

1. B. Dupriez, *Gradus*, op. cit., p. 388. On sait que, pour chaque terme défini, Dupriez renvoie à ses équivalents chez d'autres auteurs, en particulier Morier et Lausberg. Les rapides comparaisons auxquelles je me livre ici entre Dupriez et Mazaleytrat-Molinié pourraient être affinées et élargies à d'autres ouvrages, mais là n'est pas l'essentiel de mon propos.

2. J. Mazaleytrat et G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, op. cit., p. 74.

3. *Ibid.*, p. 249.

4. *Ibid.*, p. 45.

5. B. Dupriez, *Gradus*, op. cit., p. 351.

6. M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1993, p. 130.

7. L'épanaphore spécifie un type d'anaphore dont les éléments sont rigoureusement les tout premiers termes de chaque unité initiale sur laquelle joue la répétition » (J. Mazaleytrat et G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, op. cit., p. 131) : la définition laisse entendre qu'une anaphore serait une épanaphore non rigoureuse, c'est-à-dire une figure dans laquelle la répétition peut porter sur un élément qui n'est ni en position initiale, ni en position finale – ce qui est en contradiction avec les définitions unanimement reçues de l'anaphore, y compris dans le *Vocabulaire de la stylistique*.

8. *Ibid.*, p. 16.

9. *Ibid.*, p. 130.

qui ailleurs est différencié, et inversement... Il y a certainement dans la répétition quelque chose d'*étrangement familier* : c'est le même qui revient, mais presque ou pas tout à fait. Du fait du cumul sémantique, en effet, la seconde occurrence n'est jamais absolument identique à la première (laquelle ne peut être déterminée comme telle qu'après-coup) : une occurrence O' de O a pour contexte O et non pas O-1 ; de même, le contexte d'une occurrence O'' de O' sera O + O', et ainsi de suite. À cela s'ajoute que l'on ne sait jamais par avance où s'arrêtera la répétition, ce dont rend bien compte la sémantique de toute cette série lexicale : *répéter*, ce peut être dire (ou faire) une seconde fois, et pas une de plus, ou dire (ou faire) un nombre indéfini de fois. Reste que la répétition, en ses différentes espèces, participe essentiellement d'un art des effets dont la vertu expressive, au pôle de l'*éthos*, et l'efficace perlocutoire, au pôle du *pathos*, sont aussi évidentes que sa nature d'« ornement » du discours : en atteste la variété de la gamme affective qu'elle sollicite en vue de son réinvestissement dans des textes à dominante lyrique aussi bien que persuasive (religieuse, politique, publicitaire, etc.). Or, la composante pathétique comme la visée esthétique semblent faire défaut au ressassement. De celui-ci la répétition rhétorique serait-elle la face avouable ? Même s'il nous fait pour cela reprendre des textes analysés précédemment, et donc courir le risque du ressassement, les indications que l'on trouve ici et là chez Blanchot peuvent nous aider à cerner ce qui, phénoménologiquement, fait la spécificité de l'un par rapport à l'autre.

Quand l'auteur de *L'Entretien infini* parle d'un mouvement sans commencement ni fin, ce qu'il importe de retenir, c'est la contradiction flagrante entre la finitude actuelle de l'*énoncé* ressassant (comme tout énoncé verbal, il a un début et une fin) et l'infinéité virtuelle de son *énonciation* : cette infinitisation vient de ce que l'énoncé ne peut être mené jusqu'à son terme *logique*, qui ne se confond pas avec son terme *effectif*. L'énonciation ne parvient jamais à se satisfaire d'un énoncé, ultime, qui l'achèverait : la réplétion d'un « dernier mot » lui est refusée. C'est pourquoi la parole ressassante est essentiellement parole en mouvement. Mais ce mouvement n'est pas porté par une dynamique, il n'est pas vectorisé par une fin qui serait son but ; il ne s'accomplit pas dans une trajectoire, dans un parcours : ce mouvement n'est pas celui du flux fluvial, mais celui du flot marin, en son éternel ressac – mouvement perpétuel, donc, tout se passant comme si la parole « ripait » sur une sorte de faux-pas qui l'empêche de se déployer, de se développer, et qui la contraint à *se reprendre*. Toutefois, parce que le lieu où se produit ce faux-pas reste dissimulé, il n'est pas plus possible au sujet de se retourner vers un premier mot que de s'accrocher à un dernier : pas plus qu'il ne sait où ses mots l'entraînent, il ne sait où « ça » a commencé à dérailler. La parole *aura ripé* en un point quelconque de cet espace verbal qu'elle est vouée *désormais* à balayer en tous sens, espace pour cela même privé de *sens*. On comprend pourquoi le schéma freudien de l'après-coup s'avère particulièrement approprié à la description de cette relation temporelle où sous le *maintenant* du locuteur se découvre sans cesse l'inadéquation foncière (à quoi ? c'est la question) de ce qui *a été* dit. Le mouvement est maintenu tel d'être précisément sans commencement ni fin, sans point de départ ni d'arrivée. Cette infinitisation rend compte du caractère essentiellement fragmentaire de la parole ressassante, caractère qui subsiste même sous les apparences de la continuité typographique (voir, une fois de plus, le monologue de Molly Bloom) : ce qui est virtuellement infini, temporellement, mais aussi spatialement, peut être segmenté, coupé, interrompu, et peut donc aussi reprendre, en n'importe quel point. Parce qu'ils ne sont nulle part, le commencement et la fin peuvent être partout : la discontinuité, la construction en mosaïque

sont des traits caractéristiques du texte ressassant. C'est pourquoi le ressassement coupe court à toute communication – et c'est là à la fois ce qui le distingue des différents types de la répétition rhétorique et ce qui le rapproche de certains troubles psycholinguistiques. Les variétés de la répétition rhétorique fonctionnent comme des marques d'insistance, des formes emphatiques : si toute répétition n'est pas insistante, la répétition rhétorique l'est par définition. Dans son acception la plus rigoureuse, la répétition désigne la reprise *littérale* d'une occurrence quelle qu'elle soit (phonématique, lexicale, lexico-syntaxique, etc.) : le terme sanctionne l'existence d'un phénomène positif et mesurable, susceptible d'intervenir aussi bien dans des formes rhétoriques codées que dans un texte ressassant. Toutefois, si la répétition peut participer au ressassement (qui ne fera, en ce cas, que prendre appui sur elle, comme sur un *fétiche* de ce qu'il ne parvient pas à développer), elle n'en est ni une propriété définitoire, ni une condition nécessaire¹ : le ressassement peut se satisfaire de la « répétition » du signifié. La répétition du signifié est constitutive, dans le champ rhétorique, de l'expolition (n signifiants variant un seul et même signifié)²; celle que le ressassement met en œuvre en diffère en ceci qu'aucun signifiant ne peut nommer, et donc *arrêter* ce signifié : s'il n'y a ni premier ni dernier mot, c'est parce que le signifié originel ou ultime qu'ils devraient arraisonner fait toujours défaut. Le ressassement va et vient d'un signifiant à l'autre, parfois le même, tournant autour d'un signifié qui sans cesse se dérobe : il est ce mouvement incessant dans lequel c'est la parole elle-même qui semble se prendre pour fin. Son caractère virtuellement infini, il le devrait donc au fait que la parole semble s'engendrer elle-même, au gré d'un processus d'autoreproduction qui n'en finit pas de la diviser et de la séparer d'elle-même : sa propre force, elle la tire non de la concrétude de l'existant, du référent mondain, sol meuble qui se dérobe, mais du fond ou du sol mouvant qu'elle est à elle-même. La tentation est forte d'introduire ici la notion d'autisme. Mais cette tentation, il faut y résister, sous peine de psychologiser, de pathologiser, de médicaliser une *forme* d'expression, de la réduire à un expressionnisme et d'en rendre dès lors caduque la pertinence opératoire dans le champ de la poétique. Bref, il importe encore une fois de ne pas éluder la barre, le seuil, la limite qui, dans le langage, sépare expression et fiction (représentation). C'est là que la description synchronique peut se doubler utilement de quelques (rapides) considérations de poétique historique.

Sans doute le ressassement a-t-il toujours « existé », au sens le plus platement historique du terme. Du moins peut-on imaginer qu'il est aussi ancien que certaines formes d'affections pathologiques. Ou que le commentaire. Telle serait, en effet, la double origine du ressassement : impossibilité pour le sujet ou bien de s'approprier soi-même, à travers les objets qui l'obsèdent, ou bien de s'approprier l'autre, à travers le texte qui résiste. Ou bien *alius* est ce qui renvoie la parole à ses propres limites, limites qu'elle tente néanmoins de transcender pour s'assimiler ce qui lui résiste ; ou bien *ego*, et toutes

1. De même, toutes choses égales par ailleurs, pour la verbigération, « production d'un texte dépourvu de sens général quoique les syntagmes pris isolément soient le plus souvent intelligibles et paraissent normalement agencés » (B. Dupriez, *Gradus*, op. cit., p. 464) : la répétition, si elle y est fréquente, ne lui est pas essentielle. Dupriez signale que le terme a été emprunté à la psychiatrie.

2. La prise en considération de la distinction entre signifiant et signifié amène Mazaleyrat et Molinié à distinguer trois types de répétition : 1° n fois le même signifiant pour un seul signifié (répétition littérale) ; 2° n signifiants différents pour un seul signifié (figures macrostructurales d'amplification, comme l'expolition) ; 3° n fois le même signifiant pour un signifié unique irréductible à chacune des occurrences du signifiant (refrains, textes à visée performative) (*Vocabulaire de la stylistique*, op. cit., p. 302). On peut comparer cette typologie avec celle que Genette établit pour la fréquence temporelle dans le récit (mesurée à partir des rapports entre narration et histoire) : 1° récit singulatif : 1 fois N = 1 fois H ou n fois N = n fois H ; 2° récit répétitif : n fois N = 1 fois H ; 3° récit itératif : 1 fois N = n fois H (« Discours du récit », *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, pp. 146-148). La répétition littérale n'affecte donc que le récit répétitif et le second type de récit singulatif.

ses projections objectales, est cet *ipse* que le sujet ne parvient pas à objectiver dans l'élément de l'*idem*¹ – ou, pour le dire en détournant Freud, là où *ça* est, *je* n'advient pas. L'existence de la très ancienne tradition sacrée du commentaire – du commentaire rabbinique à Jabès et à Lévinas, pour la seule tradition juive – montre bien ce qu'a de réducteur le paradigme pathologique et à quel point il serait erroné de confondre le ressassement avec ce qui n'est, à tout prendre, que l'une de ses dimensions, la dimension subjective-profane, voire profanatrice. On rappellera à ce propos ce que Blanchot écrivait de Jabès :

[...] *c'est d'une parole toujours déjà détruite que l'homme apprend à tirer l'exigence qui doit lui parler : pas d'entente vraiment première, pas de parole initiale et intacte, comme si l'on ne parlait jamais que la seconde fois, après avoir refusé d'entendre et pris ses distances à l'égard de l'origine. D'autre part – et c'est peut-être l'enseignement le plus décisif de « la parole virile » – le texte premier (qui n'est jamais un premier texte), parole d'écriture (comme c'est étrange, comme cela donne à réfléchir, cette première parole, non pas dite mais écrite, dont l'avènement est celui de la lettre en sa rigueur, qui n'est précédée par rien que par elle-même et n'a d'autre sens qu'une exigence gravée et toujours aggravée), c'est aussi et en même temps, un texte commenté qu'il faut donc non seulement redire dans son identité, mais apprendre dans son inépuisable différence².*

Son origine théologique n'a pas empêché le commentaire d'être adopté par d'autres types de discours (philosophique, littéraire...); la pensée critique y aura même trouvé les conditions de son émancipation. Les différents types de commentaires n'en partagent pas moins un certain nombre de caractéristiques dont on pourrait encore retrouver des traces dans la phase « processuelle » et « métapoétique » qu'inaugurent chez Ponge les textes de *La Rage de l'expression*³ et que poursuivent les textes-ateliers, avec leurs séries de reprises, « L'araignée », « Le mimosa », *Le Savon*, *La Fabrique du pré*, *Pourquoi et comment une figue de paroles*, *La Table* : s'il est juste de qualifier de « protestant » le rapport de Ponge aux choses, c'est en ce sens que celles-ci font chez lui l'objet d'une tentative d'appropriation langagière (par la mise en texte) comparable à celle qui, chez les réformés, règle le rapport au Livre⁴. La lignée issue de cette première racine est donc relativement continue et homogène. Il n'en va pas de même pour l'autre lignée, laquelle aura donné lieu à nombre de bifurcations et de ramifications. On peut former l'hypothèse que la parole du ressasseur n'aura commencé à être notée qu'à partir du moment où elle parut digne de l'être : cette dignité, elle la dut, contradictoirement, à son aspect étrange, et donc comique. Le ressasseur fait rire à ses dépens : il est un caractère, un personnage de la comédie ou du roman – Harpagon ou Pangloss ; c'est par là qu'il entre dans la littérature. À poursuivre cette hypothèse généalogique, qui n'est qu'une fiction théorique, on prendra acte ensuite de ce que rien n'interdit au ressasseur

1. Ce petit développement joue, on l'aura compris, sur les catégories thématiques par Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.

2. M. Blanchot, « Traces », *L'Amitié*, op. cit., p. 254.

3. « Ne pas publier seulement la formule à laquelle on a pu croire avoir abouti, mais publier l'histoire complète de sa recherche, le journal de son exploration » (F. Ponge, « La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence » [1941], *La Rage de l'expression* [1952], Tome premier, Paris, Gallimard, 1965 [1989], p. 406).

4. Pour l'objection objectivante des choses et le renversement du rapport entre écriture et oralité (l'écriture étant première), je me permets de renvoyer aux analyses que j'en ai données dans *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

de se faire scripteur, comme le commentateur, dont il est le double dégradé (comme l'indique le nom même de Pangloss), et de laisser une trace écrite. Encore faut-il pour cela que soient en place les conditions générales qui régissent le rapport du sujet à soi-même à travers l'écriture, « moment » que l'on date de saint Augustin, et plus précisément les règles et conventions de toutes sortes qui président à l'écriture autobiographique, principalement sous la forme diariste. Car il va de soi que, plus encore que la « confession », le « journal » – mais le journal intime du type Amiel, et non le journal-chronique du type Goncourt – favorise le ressassement en même temps qu'il s'offre à lui comme sa forme d'élection : à chaque jour suffit sa peine, certes, mais aucun jour n'y suffit, et tout est à recommencer le lendemain. L'« à quoi bon » désolé est la butée sur laquelle achoppe pour se relancer aussitôt la lancinante activité que le diariste cultive sous le nom de « délectation morose » : obsédé par la finitude évanescence de son moi, il est voué au ressassement. Sous son versant « sérieux », le ressassement aura donc lié sa manifestation écrite à la formation historique qui s'articule sur l'épistémè moderne de l'individualité et de la subjectivité. *Manifestation écrite*, parce que la visée première et principale de cette « littérature » n'est pas esthétique (son coefficient d'artificialité, et donc de littérarité, est variable) et que sa destination elle-même reste indéterminée – ceci expliquant cela. Ce « moment » privé du ressassement est capital, car ce n'est qu'après s'être épanoui dans les archives secrètes de la subjectivité qu'il peut se livrer au grand jour, principalement sous trois formes. La première forme est celle, désormais pleinement reconnue, d'une « littérature du moi » qui, loin de censurer ce qui eût passé autrefois pour des longueurs ou des répétitions, les préserve comme autant de signes d'authenticité. La deuxième forme est celle du pamphlet, à la façon de Bloy ou de Céline, qui, se désignant pour cibles un Autre caricatural, le Riche ou le Juif, introduisent la phobie et la hantise dans l'espace public de l'opinion et établissent le différend sur le fantôme. Quant à la troisième forme, elle est évidemment centrale, puisque c'est sur elle que se concentrent les enjeux de la notion blanchotienne de ressassement : c'est celle de la narration romanesque, qui met au jour le murmure ininterrompu des « sous-conversations » ou le monologue obsédant de la « voix narrative » ou de ses hypostases actantielles (Joyce, Woolf, Faulkner, Beckett, Blanchot romancier, des Forêts, Sarraute, Duras, Simon...). Cette ouverture, le récit de fiction n'aura pu la rendre possible qu'en sanctionnant les moyens traditionnels comme inadéquats à la représentation d'un sujet dont il devenait de plus en plus évident qu'il n'était pas cette substance pleine, consciente et monocentrée, postulée par le roman psychologique classique, mais le lieu de multiples déterminations, le point de convergence d'instances qui le dépassent et le structurent de part en part (l'inconscient, la famille, la classe...). Il était dès lors inévitable que le recours à des techniques de subjectivation telles que la focalisation interne, le discours indirect libre ou le monologue intérieur, qui écartaient radicalement le récit moderne du récit historique véridictif, vinssent à s'inscrire dans un « tournant linguistique » dont la principale conséquence était de substituer à la représentation du monde et à l'illusion référentielle dont elle se soutient la mise en œuvre critique des moyens de la représentation. Comme le disait Clement Greenberg, « en détournant son attention du contenu de l'expérience commune, le poète ou l'artiste la dirige sur les moyens de sa pratique¹ ». Du moins est-ce là la version accréditée par le « grand récit » moderniste, et il ne fait

1. Cl. Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1939), *Art et Culture. Essais critiques*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 12.

aucun doute que c'est d'elle que relève encore la notion blanchotienne d'une littérature du ressassement, c'est-à-dire de la littérature comme littérature (homologue du *art as art* greenbergien) – à ceci près, toutefois, que la littérature, pour Blanchot, est désormais frappée comme telle d'une incertitude essentielle, puisqu'elle ne s'autorise que d'elle-même et que rien ne la distingue *formellement* de la non-littérature. Dès l'instant où l'œuvre n'était plus censée viser la perfection d'une forme close et achevée, dès l'instant où elle s'ouvrait aux projets, aux esquisses, aux tentatives d'une voix cherchant sa voie, dès l'instant où elle intégrait à sa propre définition le processus qui l'avait produite, sa « réussite » n'avait plus à être appréciée en fonction de sa plus ou moins grande conformité à des critères préexistants, mais devenait proportionnelle à tout ce qui en ruinait la positivité, la possibilité, l'œuvre la plus significative étant paradoxalement celle qui, retournant la destruction contre elle-même, aurait le mieux organisé son échec. Son avenir, elle le devait désormais non plus à la revendication immédiate de l'immortalité, mais à ce qu'elle se savait mortelle – « transitoire », disait Baudelaire –, et si proche de l'aphasie ou du balbutiement.

Le « grand récit » moderniste met en évidence la rupture avec les modèles antérieurs, mais il a pour inconvénient d'absolutiser son moment propre et d'identifier téléologiquement à une essence de la littérature ce qui n'aura été qu'une séquence (sans doute déjà close) dans l'histoire des formes poétiques. Aussi longtemps que les différentes formes reconnues d'expression littéraire sont restées contraintes par les modèles exemplaires que prescrivaient les codes rhétoriques et la poétique des genres, le ressasseur n'aura pu être qu'un motif de risée : le ressasseur, c'était toujours l'autre. Seules les pratiques d'écriture les moins soumises aux modèles dominants, comme celles du journal intime, furent à même de constituer cet espace relativement affranchi où le sujet pouvait expérimenter dans le temps de l'écriture journalière le rapport vécu à soi-même. L'intronisation du ressassement dans la littérature qui se publie, et principalement dans le récit, a un lien évident avec la lente déchéance des modèles poétiques prescriptifs et avec l'évolution qu'ont connue les genres narratifs, qui, au fur et à mesure qu'ils s'éloignaient de l'histoire, élaboraient des formes de subjectivation propres à faire de chaque œuvre romanesque l'« odysée » d'une conscience, et d'une conscience dont il devenait de plus en plus manifeste qu'elle était langage. Mais sa signification n'est pas à chercher dans le découverte d'une essence de la littérature, fût-elle négative, que les formes antérieures auraient occultée. Il semble plutôt qu'elle se situerait dans le mouvement de redéfinition auquel la notion d'œuvre aura été soumise dès lors que celle-ci inscrivait en elle-même son propre rapport au temps, et donc à l'*altération* de la forme, que celle-ci soit entendue comme forme canonique fixe ou comme forme régulée par la transmission de modèles génériques.

L'« admirable tremblement du temps »

« Errare humanum est... divinum atque » : Francis Ponge se plaisait à rappeler la formule. Elle scande d'abord ces fragments dont la rédaction remonte aux années 1945-1947 et que reprend tels quels le « Texte sur Picasso » de 1973¹ : la « grandeur » de

1. Le « Texte sur Picasso », écrit en 1973, intègre à titre de « collage » des fragments, totalisant une dizaine de pages, qui proviennent d'une rédaction entreprise au lendemain de la guerre : F. Ponge, *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 332-343.

Picasso, y est-il dit, fut celle d'un « héros », nouveau Sisyphé, qui s'accepta dans sa faiblesse et qui de celle-ci fit la matière d'une geste héroïque, parce que, en reprenant sans cesse son travail au gré d'« ébauches », de « schémas », de « tâtonnements » et de « possibilités sacrifiées¹ », il sut faire l'épreuve des « erreurs » fécondes, « valables, positives² ». La formule intitulée ensuite un texte de 1954³, et elle revient enfin en 1982, dans une préface où Ponge fait retour sur l'ensemble de son œuvre à l'occasion d'un livre qui lui est consacré. La loi de la variation y est déclinée sous ses deux aspects, éthique et esthétique : dans le monde animé, où les individus naissent, croissent et meurent, « chaque existence est évidemment un échec » et, comme telle, « une tentative avortée, une variante ou variation, une ébauche, un brouillon, un élément d'un travail⁴ » ; en cela, chaque existence (végétale, animale, humaine) est comparable aux états successifs des textes de Ponge (et inversement), chaque existence prolifère en ces tentatives, approximations ou ébauches que sont, pour celui qui se mêle d'écrire, chacune de ses expressions⁵ ; chaque existence est comparable encore à ces autres « documents » que sont, au dire même de Picasso, cité par Ponge, les œuvres datées qu'il laisse à la postérité⁶. Tout autant qu'elle promulgue une attitude devant la vie, une morale existentielle, la formule résume donc la « méthode » consistant à faire état, en les livrant à la publication, des états successifs d'un texte, le texte ne consistant qu'en cette insistance, qui est en lui celle du temps. Ce mouvement du temps, c'est en somme celui qui offre chaque fois à nouveau le texte à la lecture, l'écriture étant cette invention qui arrache l'énoncé au moment datable de son énonciation et le garde en vue de sa réassimilation dans le présent de la lecture, faisant du texte un monument en mouvement : un *moviment*⁷. Et ce mouvement, Ponge veut l'inscrire dans l'écriture, ou du moins en tenir le compte, en calculer l'échéance : maintenant l'écrit aussi proche que possible du moment de son énonciation pour qu'il bouge et se meuve, de ce mouvement par lequel le moment de la lecture s'éloigne toujours plus de la date d'écriture ; ou bien étageant, étalant l'écriture entre plusieurs dates, où l'écrit se cherche à travers variations, reprises, corrections, modulations – « esquisses », « ébauches » et « brouillons » participant de la sorte d'un « nouveau genre littéraire⁸ ».

Le peintre ressasserait-il ? Entendons bien la question. Sans doute, comme tout sujet parlant ou écrivant, connaît-il ces moments où la parole semble se donner du grain à

1. *Ibid.*, p. 342.

2. *Ibid.*, p. 343. Trait que Braque partage avec lui : Ponge rappellera que le peintre se comparait « à l'homme qui avance à bicyclette et dont la progression n'est qu'une suite d'erreurs compensées, chaque coup de pédale risquant un équilibre que le coup de pédale suivant rétablit » (« Braque-Argenteuil » [1982], *Nouveau Nouveau recueil*, éd. établie et annotée par J. Thiabaud, Paris, Gallimard, 1992, t. III [1967-1984], p. 153).

3. F. Ponge, « Errare divinum est » (1954), *Nouveau Nouveau recueil*, op. cit., t. II (1940-1975), p. 96-97. À rapprocher de trois notes, la première intitulée « Errare divinum (est) », du 15 janvier 1954, et les deux autres, « Variétés d'erreurs », des 15 et 19 (id., *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann, 1984, pp. 41 et 42-43).

4. Id., « Préface » (1982), *Nouveau Nouveau recueil*, op. cit., t. III, p. 144 (texte initialement publié en préface à J.-M. Gleize et B. Veck, *Francis Ponge « Actes ou Textes »*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984).

5. Voir id. « Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique » (1953), *Le Grand Recueil*, t. II (*Méthodes*), Paris, Gallimard, 1961 (nouv. éd. revue et corrigée par l'auteur : 1988), p. 222.

6. Ponge cite à deux reprises et incomplètement la déclaration que Picasso fit à Brassai : « Sans doute existera-t-il un jour une science [...] qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme créateur. Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... Voilà pourquoi je date tout ce que je fais » (cité dans « Texte sur Picasso », loc. cit., p. 330, et « Préface », loc. cit., p. 145). Voici exactement le propos de Picasso tel que Brassai le rapporte : « Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science, que l'on appellera peut-être « la science de l'homme », qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme-créateur... Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... Voilà pourquoi je date tout ce que je fais » (Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 123).

7. F. Ponge, « L'Écrit Beaubourg » (1976), *Nouveau Nouveau recueil*, op. cit., t. III, p. 81.

8. Id., « Note pour l'éditeur », *Pratique d'écritures*, op. cit., non pag. (non daté).

moudre. Un peintre parle, écrit, peut même tenir un journal intime. Il écrit quand il ne peint pas, quand, pour un moment, il ne *peut* plus peindre : il fait alors ce que Picasso fit lors de sa crise de 1934-1935. Toutefois, la question est de savoir s'il est possible de ressasser *en peinture* (au même titre, ainsi, que d'y dire la vérité) ou si le ressassement est exclusivement d'ordre verbal¹. Pour Ponge, la réponse ne fait aucun doute. Car que fait-il, de son propre aveu, lorsqu'il échelonne l'écriture de ses textes entre plusieurs dates et accumule les variations ? Si ces « esquisses » et « ébauches » participent d'un « nouveau genre littéraire », celui-ci a pour homologue les « desseins » du peintre :

Que dessine Braque ? ses desseins. À la fois précis et imprécis encore. Ce ne sont que des desseins. Des notes seulement, mais soigneuses (non pas soignées). Des propositions sans délectation ni jactance, hasardées seulement, posément, et pouvant être au besoin retirées. Une suite de tentatives, d'erreurs tranquillement compensées, corrigées. Elles ont l'allure et le ton de l'étude et de la recherche, jamais de la conviction, jamais de la découverte... Mais la découverte est là, à chaque instant².

Il est habituel d'opposer les « arts de l'espace » et les « arts du temps ». Or, le ressassement requiert instamment le temps. En conclure que la peinture, art de l'espace, ne peut qu'ignorer l'expérience du ressassement serait pourtant erroné. L'erreur vient de ce que le modèle théorique, au demeurant sommaire, sur lequel on se fonde est focalisé exclusivement sur le mode de perception (même dans ce cas, il est critiquable) et qu'il ne tient nullement compte du mode de production. Celui-ci, même pour les arts de l'espace, s'inscrit nécessairement dans le temps. Référés à leur processus de fabrication, le tableau, le dessin, comme tout artefact, sont deux fois exposés au temps : à travers les esquisses ou ébauches successives que le peintre multiplie en vue ou en marge de l'état qui sera tenu pour définitif – c'est l'aspect *séquentiel* que Ponge retient du travail de Picasso ou de Braque ; mais aussi à travers les traits, les lignes que le peintre juxtapose sur sa feuille ou sur sa toile, parfois sans effacer ce dont il n'est pas satisfait – c'est l'aspect *itératif*. Ce second aspect ressort de ce que Ponge appelle l'« embrouillamini » d'Eugène de Kermadec. Il lui voit « deux causes possibles (qui peut-être n'en feront qu'une à la réflexion)³ ». De prime abord, elles semblent pourtant bien hétérogènes : l'une est d'ordre caractériel, elle fait fond sur un *trait* de Kermadec, « une certaine outrecuidance » qui lui interdit de rien sacrifier, qui l'incite à tout conserver de ce qu'il trace sur la toile : il considère « le moindre de ses traits comme aussi important que tout autre » ; l'autre cause est d'ordre sémiotique, et c'est celle sur laquelle Ponge s'attarde le plus. Il y aurait confusion dans l'esprit de Kermadec « entre les caractéristiques de l'art musical et celles de l'art plastique ». De la musique, que Kermadec reconnaît comme plus importante pour lui que la peinture ou la poésie – au point qu'elle se répercute jusque dans la sorte d'anacrouse qui syncope son *nom* de peintre créole (K'madec) –, il aurait tiré un certain usage mélodique de la ligne plastique (« un mouvement linéaire en train de se faire [de se produire]⁴ ») et de la couleur (« chaque couleur dans ses tableaux poursuit son *histoire* particulière »). Musicalisation de la peinture, certes ;

1. On peut regretter que le colloque « Écritures du ressassement » (voir *supra* p. 99, n. 1) ait, par sa formulation même, interdit que la question fût posée.

2. F. Ponge, « Braque-Dessins » (1950), *L'Atelier contemporain*, *op. cit.*, p. 108.

3. Id., « Quelques notes sur Eugène de Kermadec » (1965), *ibid.*, p. 211, ainsi que les citations suivantes.

4. *Ibid.*, p. 212, ainsi que les citations suivantes.

mais, aussi bien, picturalisation du temps génétique de la fabrication, mise en espace de la *fabrique* du tableau, lequel, fondant ou confortant la propension « outrecuidante » du peintre à tout garder de ce qu'il tente, aurait la singulière propriété de conserver dans la simultanéité du plan toutes les traces déposées successivement au cours du processus qui l'a engendré. Il suffit d'ailleurs à Ponge d'écouter l'une de ces musiques qu'aime le peintre pour en arriver à formuler l'« évidence » suivante :

[...] une telle musique, comme d'ailleurs telle ou telle autre, comme toute musique enfin, efface au fur et à mesure le trait, la ligne mélodique qu'elle vient de vous faire entendre, laquelle n'est jamais ou presque jamais (la fugue en canon faisant exception) superposée à la précédente (quand elle l'est, elle est généralement quasi identique) ; enfin [...] il ne peut s'y produire aucun enchevêtrement, aucun embrouillamini. Tandis que, dans la peinture (et particulièrement dans celle de Kermadec), il n'est aucune ligne, voire aucune note qui ne soit tenue et tenue pendant toute la durée du morceau (et même infiniment plus longtemps encore : cela est définitif).

Si l'aspect que présentent au regard les tableaux de Kermadec est embrouillé, c'est parce que la ligne picturale y est traitée comme une ligne mélodique : là où celle-ci, dans son champ propre, qui est celui de la musique, est temporalisée, se construisant processivement par les rétentions et les protentions de la mémoire auditive, se déduisant des liaisons que chaque moment présent (chaque note, chaque accord) entretient avec ce qui a été et avec ce qui va être, la ligne picturale est enregistrée matériellement de manière définitive de telle sorte que si chaque moment de son développement est conservé (*tenu*) à côté des autres, si aucun n'est sacrifié au bénéfice d'un ensemble qui les hiérarchise, le support s'en trouve oblitéré, embrouillé. Chaque tableau de Kermadec enregistre et conserve de la sorte les retouches, reprises et variations, y compris les plus infimes, qui acheminent le trait vers le « dernier ». Or, c'est à ce même aspect itératif que Jacques Dupin fait un sort dans son livre sur Giacometti – livre dont Blanchot cite précisément un extrait dans l'article où il aborde, à propos de Jabès, le versant théologique du commentaire :

Le geste de Giacometti : sa répétition, son ressassement apportent un démenti à la brutalité déformante de chaque intervention particulière. Faire et défaire incessamment revient à diminuer, à amortir chaque geste¹.

Le *geste* de Giacometti, comme celui de Kermadec, est assurément composé d'une multiplicité de *gestes*, c'est-à-dire de mouvements physiques accomplissant ici des opérations techniques. Mais il est aussi geste unique – haché, brisé, interrompu peut-être, discontinu donc, mais dont l'unité est assurée par ce qui le relance, par ce qui ressoude et réjointe les moments de négation (rature) ou de rectification (correction) par lesquels il ne cesse de repasser. Geste ressassant, donc, de qui passe la forme au crible du trait, le trait au crible du plan.

Si aucune des sémiotiques non verbales n'est réductible à celle de la langue, il n'en demeure pas moins que celle-ci est leur aveugle point de centration. Elle l'est non pas en ce qu'elle structure toutes les autres, selon le postulat des sémiologies postsaussu-

1. J. Dupin, *Alberto Giacometti*, Paris, Maeght, 1963, cité par M. Blanchot, « Traces », *loc. cit.*, p. 248.

riennes, mais en ce qu'elle les déclare, les décrit, les commente, les compare : pour toute expérience non linguistique, il existe nécessairement un homologue linguistique¹. Dans la mesure où toute pratique symbolique non verbale s'inscrit dans le temps, elle a à connaître du ressassement, celui-ci devant être compris comme le moment de l'œuvre où se découvre l'expérience même de son propre temps. Le geste de Kermadec, celui de Giacometti ressortissent au ressassement. Mais on pourrait dire aussi que c'est le ressassement qui ressortit au *geste*. Un geste dont on précisera aussitôt, avec Catherine Cyssau, que s'il a « son lieu de nomination – au centre du langage – là où s'engendre temporellement le *figurable* », il se profile à l'arrière-plan de toutes nos opérations, verbales, picturales, musicales, chorégraphiques, etc., lui qui est « puissance de ce qu'il bouge et mobilise dans le retrait de toute réalisation, de toute expression² ».

Pour étayer la thèse psychopathologique qu'elle élabore sur la base de sa pratique clinique, Catherine Cyssau en appelle principalement à des exemples pris dans les modes d'expression poétiques (André du Bouchet), plastiques ou picturaux (Giacometti, Fontana...). Pas plus que chez Blanchot, la musique ne trouve place dans ses développements, ce qui, à la réflexion, est plutôt étonnant. Car l'homologue non verbal du ressassement, c'est d'abord du côté de la musique qu'il semblerait naturel d'aller le chercher, plutôt que du côté des arts visuels ; cela non seulement parce qu'elle est un « art du temps », mais aussi et surtout parce qu'elle prend sur elles certaines des propriétés de la voix. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter aux analyses qu'Adorno, dans son admirable essai sur Mahler, a données d'un tel processus d'endossement. Ainsi, le recours très fréquent à la seconde descendante, en particulier dans les figures conclusives (comme dans l'*Adagietto* de la *Cinquième Symphonie*), devrait s'expliquer, selon lui, par la prégnance du modèle vocal dans le « geste » musical mahlerien :

Elle imite la voix qui s'infléchit, mélancolique comme celui qui, en parlant, laisse tomber sa voix à la fin des mots. Sans se charger par là de la moindre signification, la musique adopte un geste propre au langage parlé³.

Cette armature gestuelle est d'autant plus nécessaire, si l'on peut dire, que le matériau musical mahlerien brasse des éléments extrêmement hétérogènes, classiques et populaires, dont les fameuses « marches », qui sont répétition à l'état pur. Le processus compositionnel est donc parcouru de tensions qui menacent constamment d'éclatement les cadres structurels de la symphonie, dérivés de la forme-sonate ou, plus fréquemment, de la forme-lied. Le gigantisme emphatique est le risque constitutif auquel doit s'affronter continuellement un geste musical qui est en profondeur d'ordre épique. Celui-ci retrouve en particulier toute sa portée dans les inventions formelles que constituent dans leur totalité le finale de la *Sixième Symphonie* (huit cent vingt-deux mesures), la dernière partie du *Chant de la Terre* (*Das Lied von der Erde*), intitulé *L'Adieu* (*Der Abschied*), le premier mouvement de la *Neuvième Symphonie* (quatre cent cinquante-

1. « Les images ne sont pas plus à l'abri que le reste du monde de la force formative du langage, même si en tant que symboles, elles exercent elles aussi une telle force sur le monde, y compris sur le langage. Parler ne fabrique pas le monde ni même des images, mais paroles et images participent à la constitution les unes des autres et du monde, tels que nous les connaissons » (N. Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968 ; 2^e éd. : 1976], trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 119).

2. C. Cyssau, *Au lieu du geste*, Paris, PUF, 1995, p. 47.

3. T. W. Adorno, *Mahler. Une physiognomie musicale* (1960), trad. J.-L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, Éd. de Minuit, 1976, p. 78. La notion de geste est introduite très tôt dans l'essai : voir *ibid.*, p. 14.

quatre mesures) et l'*Adagio* de la *Dixième* (soit le premier mouvement, le plus complet, de cette partition à laquelle Mahler travaillait quand il mourut). Le travail des forces centrifuges et du morcellement est partout sensible dans l'*Abschied* : dissociation des accords en voix séparées et quasi autonomes, nombreux silences multipliant les failles et les ruptures, division mosaïquée de l'orchestre avec des jeux de timbres et des regroupements instrumentaux qui le font souvent sonner comme une formation de chambre, travail motivique par séquences courtes, construction d'ensemble, enfin, dont les épisodes (mouvements méditatifs « blancs », accents lyriques, marche funèbre de l'interlude) installent des climats tonaux très différents – des *Stimmungen*, dit la langue allemande de façon si suggestive (puisque ce mot réputé intraduisible est construit sur le radical *Stimme*, « voix »). À l'appui de sa remarque selon laquelle « l'affinité de Mahler avec Proust se situe au niveau du monologue intérieur¹ », Adorno a ainsi pu dire que les différents moments que nous fait traverser l'*Abschied* étaient « comme les pages d'un journal, ayant chacune leur tension propre et s'élevant parfois à une extrême intensité, mais n'ayant entre elles qu'un lien assez lâche² ».

La distension à laquelle est soumis le tissu compositionnel de l'*Abschied* est notamment perceptible à travers certains passages qu'on ne peut guère qualifier autrement que de « ressassants ». Ils interviennent en particulier au début de la grande section médiane, interlude exclusivement instrumental, qui sépare les deux poèmes utilisés par Mahler, celui de Mong-Kao-Yen (« Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge... ») et celui de Wang-Wei (« Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar... »). La base en est constituée par un motif de sept notes, d'abord exposé à la clarinette dans la première partie du lied, et qui ne se dégagera que progressivement de sa reprise fragmentaire, disloquée, obsédante, pour se structurer en marche. Ainsi, dans l'*Abschied*, la mélodie, brisée dans ces esquisses de rythme ou ces « bruits » soutenus aux cordes graves, semble-t-elle être à la fois son propre souvenir et sa propre promesse, pur schème vocal maintenu entre perte et vertige de sa perte. D'autres témoignages que musicologiques peuvent être convoqués, qui cherchèrent à dire ce qui est ici en jeu ; je pense à la deuxième strophe du poème d'Yves Bonnefoy, « À la voix de Kathleen Ferrier », dont tout indique qu'il prend sa source dans l'écoute de l'inoubliable enregistrement que le contralto anglais réalisa en 1952, quelques mois avant sa mort, avec le ténor Julius Patzak et les Wiener Philharmoniker, sous la direction de Bruno Walter : « Je célèbre la voix mêlée de couleur grise / Qui hésite aux lointains du chant qui s'est perdu / Comme si au-delà de toute forme pure / Tremblât un autre chant et le seul absolu³ » ; ou encore à la première strophe du poème précisément intitulé « Chant de la terre » de Pierre Jean Jouve, poème qui a pour épigraphe les dernières mesures de l'*Abschied* (sur *ewig*, « éternellement », répété sept fois) : « Ce contrepoint des douleurs et des chairs / Des timbres de soubassements noirceur profonde / Des féroces et lourds chevauchements des cors / Aux trombones – la voix alors voix déchirante⁴ ! » Le geste ressassant est encore plus sensible dans le premier mouvement de la *Neuvième Symphonie*, œuvre dont on a souvent dit qu'elle commençait là où finit *Le Chant de la Terre*. L'analyse magistrale qu'Erwin Ratz a laissée de ce

1. *Ibid.*, p. 222.

2. *Ibid.*, p. 224.

3. Y. Bonnefoy, *Poèmes*, Paris, Gallimard/Poésie, 1982, p. 159. Le poème appartient à la section « Le chant de sauvegarde » de *Hier régnant désert* (1958).

4. P. J. Jouve, « Chant de la terre », *Moires*, Paris, Mercure de France, 1962, p. 40.

mouvement¹ permet de situer exactement dans la structure d'ensemble ces passages à propos desquels Marc Vignal a employé avec justesse le terme de « ruminantion² » (*wieder-käuen*, « ruminer », qui est le verbe même dont Nietzsche se sert pour caractériser l'attitude qu'il attend du penseur, semble être le meilleur équivalent allemand de *ressasser*). De façon générale, ils sont à mettre en relation avec la présentation processuelle et fragmentaire dont le matériau fait l'objet tout au long de cet immense morceau, celle-là même sur laquelle Adorno attirait l'attention dans les termes suivants :

[...] l'un des rythmes principaux apparaît à la fois dans les parties majeures et mineures, où on le perçoit chaque fois comme la variante d'une idée fondamentale non formulée, effet que renforce la structure commune de ses diverses manifestations, caractérisée par la succession de brèves amorces de phrases³.

Ces passages où le temps musical semble ruminer ou ressasser sont au nombre de cinq : ils se situent tout d'abord, juste avant la mesure 7, soit à la fin de la partie introductive (cinq motifs formant chez Ratz la séquence e) de l'exposition⁴ ; puis, dans les mesures 108 et suivantes, qui ouvrent la partie introductive du développement⁵, à la fin de cette même introduction (juste avant la première variante en ré majeur du thème principal, à partir de la mesure 148), au centre de la première variante (mesure 170) et à la fin de la deuxième variante (juste avant la mesure 267, où commence le solo de violon). Ils interviennent donc à des moments décisifs, soit qu'ils précèdent les variantes du thème principal (délivré à la mesure 7, il commence sur une seconde descendante), soit qu'ils accompagnent la réexposition d'éléments présentée dans l'introduction du mouvement (comme à partir de la mesure 108, avec un rythme aux cors et un motif aux timbales). Plusieurs remarques d'Adorno corroborent cette analyse succincte et permettent de la réintégrer dans le cadre interprétatif global qu'il a choisi de privilégier : le morcellement mélodique, harmonique, rythmique, instrumental y est référé, là encore, au modèle verbal, voire vocal, qu'il s'agisse de celui du monologue⁶ ou de celui du polylogue⁷, qui informe le geste musical mahlerien.

« L'impossibilité de toute métaphysique devient l'ultime métaphysique⁸ », écrivait Adorno à propos de l'*Abschied*. À ce type de formules auto-réfutantes, si fréquentes chez Blanchot, se reconnaît aisément ce qui aura été l'axe constitutif du modernisme : la négativité critique. Et il est certain que, s'agissant de l'*Abschied*, l'ouverture de l'œuvre à son propre processus temporel et à ce qui en elle s'ébauche, s'inachève ou se défait, s'accorde non moins qu'à l'argument verbal (les splendeurs de la terre brillant

1. E. Ratz, « Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des ersten Satzes der IX. Symphonie », *Die Musikforschung*, VIII, 2, 1955, pp. 169-177. Il s'agit d'un « classique » de l'analyse musicale : l'étude a été plusieurs fois republiée (dans *Gustav Mahler*, Tübingen, Rainer Wunderlich Verlag, 1966 pp. 123-141, et dans *Zur musikalischen Analyse*, G. Schumacher éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, pp. 204-215).

2. M. Vignal, *Mahler*, Paris, Éd. du Seuil, « Solfèges », 1966, p. 170, à propos des « ruminations hésitantes et secrètes des cordes », « aux limites de l'atonalité », juste avant la première variante en ré majeur du thème principal (mesure 148).

3. T. W. Adorno, *Mahler, op. cit.*, p. 230.

4. Après l'introduction (mesures 1-6, formant la séquence e sur cinq motifs), la structure de l'exposition s'analyse comme suit : mesures 7-26 : A1 (a) ; 27-46 : B (b, f) ; 47-79 : A2 (a, c) ; 80-107 : groupe conclusif (b, d).

5. Après l'introduction (mesures 108-147, formant la séquence g), la structure du développement s'analyse comme suit : mesures 148-203 : variante de A et groupe conclusif (h) ; 204-266 : variante de B ; 267-313 : variante de A et groupe conclusif (i).

6. « Les débuts de phrase n'excédant pas la durée d'une mesure se multiplient dans tout le mouvement ; le discours s'y ralentit légèrement, accompagné par la respiration lourde du narrateur » (T. W. Adorno, *Mahler, op. cit.*, p. 226).

7. « Les voix s'interrompent mutuellement, comme si elles voulaient se couvrir et se surpasser les unes les autres : de là cette expression d'insatiabilité et le caractère *verbal* du mouvement, pure symphonie-roman » (*ibid.*, p. 230).

8. *Ibid.*, p. 225.

une dernière fois sous les yeux de celui qui s'en va) à ce moment très particulier de la modernité viennoise où, avec Mahler, quelque chose finit – le système tonal, la grande tradition occidentale, viennoise, classique puis romantique de l'art symphonique –, dont la dissolution va de pair avec l'émergence de nouvelles formes. Ce serait là la dimension historique, moderniste, du geste ressassant. Mais il est aussi en lui une autre dimension, sans laquelle, sans doute, ces œuvres ne nous « parleraient » pas comme elles le font : c'est sa dimension anthropologique de geste, en un sens immémoriale ou, mieux, inactuelle. Que le temps passe et que certaines choses ne cessent de revenir, qui ne passent pas, c'est là ce qui pour nous reste toujours nouveau, scandaleusement nouveau. Si nouveau qu'il aura fallu la rupture moderniste avec le modèle canonique de l'œuvre close et parfaite pour le *faire passer*... Voir. Car se présente ici une hypothèse qui relance autrement l'interrogation, mais que je ne ferai qu'indiquer, c'est celle qu'explorait naguère Gaëtan Picon à propos des dernières œuvres¹ – il nommait Titien, Poussin, Beethoven, Chateaubriand, ajoutons-y Mahler –, œuvres où les libertés prises à l'égard des modèles dominants par qui n'a plus de comptes à rendre à la tradition ne vont pas sans des tâtonnements, des hésitations, des balbutiements, bref un certain bougé des formes dans lequel se donne à lire ce que l'auteur de la *Vie de Rancé* appelait l'« admirable tremblement du temps ».

1. G. Picon, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1970.