

Jacques Rancière

## La chair des mots

Je présenterai ici quelques réflexions qui s'inscrivent dans un travail en cours sur l'idée de littérature<sup>1</sup>. J'en introduirai le propos à partir d'un passage singulier de *À la recherche du temps perdu*. Vers la fin de l'épisode du *Temps retrouvé* consacré à la guerre, le récit fictionnel est interrompu par une intervention directe de l'écrivain Marcel Proust. Le narrateur vient d'évoquer le neveu de Françoise, cafetier tué à la guerre, et l'attitude exemplaire de ses parents qui, après s'être retirés, fortune faite, abandonnent leur retraite dorée pour venir aider la jeune veuve en assurant bénévolement le service de l'établissement. Suit ce commentaire : « *Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage "à clefs", où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise, ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que ceux-là seuls sont des gens réels qui existent. Et persuadé que leur modestie ne s'en offenserait pas, pour la raison qu'ils ne liront jamais ce livre, c'est avec un enfantin plaisir et une profonde émotion que, ne pouvant citer les noms de tant d'autres qui durent agir de même et par qui la France a survécu, je transcris ici leur nom véritable : ils s'appellent, d'un nom si français d'ailleurs, Larivière*<sup>2</sup>. »

Il y a deux manières de comprendre cette intrusion de la réalité dans la fiction. On peut voir là une manifestation d'effusion patriotique où l'écrivain parle derrière le narrateur et l'homme derrière l'écrivain. Mais cet hommage est lié à une condition spécifique, à la présupposition que les destinataires de l'hommage ne liront jamais le livre qui le contient. L'intervention effectuée alors est une opération précise : elle sépare la vérité du livre d'une vérité hors du livre. Pourquoi cela ? C'est que la guerre, telle que le narrateur la vit, notamment à travers les comptes rendus de Saint-Loup, est l'« épopée » de la France profonde, la « France de Saint-André-des-Champs ». Or le terme d'épopée n'est pas simplement une expression figurée pour signifier une action héroïque. Il est le nom d'un genre poétique et d'un genre qui emblématise depuis l'âge romantique une certaine idée de la vérité du livre. L'épopée est, dit Hegel, « le livre d'un peuple » : non pas le recueil de ses hauts faits mais le livre prélevé sur le tissu de l'expérience sensible de son « être-en-commun ». L'épopée est le poème d'une poéticité conçue comme unité originelle d'un *dire*, d'un *faire* et d'un *être*. On peut l'exprimer en d'autres termes : l'épopée est la manifestation d'une vérité qui est d'incarnation. C'est cette vérité-là que manifeste la guerre. Saint-Loup le montre : les expressions comme « poilus » ou « passeront pas », insupportables à l'esthète, prennent une tout autre vérité quand elles s'incarnent dans l'héroïsme effectif de ces anonymes qui font effectivement rempart de leur corps. La vérité de la guerre et de l'épopée, c'est celle des corps qui avèrent leurs noms dans l'offrande absolue de leurs corps.

1. Ce texte a été prononcé dans le cadre du DEA de Psychanalyse de l'université Paul-Valéry de Montpellier, à l'invitation d'Henri Rey-Flaud. Une première version en a été publiée dans *Dires*, revue du Centre freudien de Montpellier, n° 17.

2. *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. III, p. 846. Pour une analyse plus détaillée de l'épisode guerrier dans *Le Temps retrouvé*, je me permets de renvoyer à mon article « Du côté de Saint-André-des-Champs : la guerre, la vérité, le livre » publié dans *L'Inactuel*, n° 1, printemps 1994.

Or cette vérité-là, placée là où elle est dans l'économie de la *Recherche du temps perdu*, qui est un livre sur le mensonge des mots, se présente comme une morale possible et tout à fait acceptable de la fable où la littérature avouerait son infériorité devant la grande épopée de la communauté vivante. Cette vérité qui vient parasiter le mouvement de vérité propre au livre doit alors être écartée. Et l'indiscrète intervention de l'écrivain trace une ligne de démarcation entre deux vérités : celle qui s'atteste dans le sacrifice des corps conformes à leurs noms et celle que construit la fiction. Cette intervention rend visible la ligne évanouissante qui rapproche et sépare la consistance de l'être littéraire et celle de l'incarnation, cette « vérité vivante » que la présence et l'action d'un corps donnent aux mots qui le désignent.

Cette frontière évanouissante n'est pas celle de la « réalité » et de la « fiction ». Tout au contraire, cette ligne indéfinie, cette existence située tout au bord d'une vérité qui l'annule est bien plutôt ce qui sépare la littérature de la fiction ou du poème. La fiction ou le poème, en effet, ont leur principe de réalité. La littérature, elle, n'en a pas. C'est d'ailleurs pourquoi la question sur son être s'évade si facilement vers l'éthique, la politique ou la théologie (de préférence négative). « Littérature » est un terme dont on ne sait pas s'il désigne une identité, définissable par des propriétés spécifiques. Est-il seulement le nouveau nom, donné depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, à l'ancien domaine des belles-lettres, occupé par la poésie et par l'éloquence ? Est-il le nom qui rassemble simplement toutes les formes d'usage artistique de la parole depuis le fond des âges ? Ou bien, est-il le concept d'une activité spécifique, d'un usage ou d'une expérience propre de la langue ? Est-il la marque de la rupture de la tradition des belles-lettres et des arts poétiques, ouvrant un mode propre du discours, voire un mode de vie propre : l'accomplissement d'un devoir spécifique envers la langue dont Flaubert et Mallarmé seraient les héros ?

Le mot de littérature fait ainsi coexister deux idées antagoniques : le grand réservoir des « Histoires de la Littérature » et la singularité quasi religieuse de la littérature qui existe, selon l'expression mallarméenne, « à l'exception de tout ». Comment penser cette communauté singulière du tout et de l'exception au tout, définir dans ce nœud un être ayant des propriétés ? Comment penser cette exceptionnalité évanouissante ? Je voudrais arriver à penser l'être littéraire comme existence suspensive. Une existence suspensive, c'est, en général, une existence qui n'est pas définie par des propriétés, qui s'inscrit donc, comme en surimpression, sur tout assemblage de corps définis par des propriétés, en suspendant un ordre donné de dénomination. C'est donc aussi une existence qui se joue au coup par coup, qui dépend d'une décision et d'un acte continués. L'existence suspensive de la littérature, selon moi, s'effectue par la rencontre entre une logique du corps de fiction et une logique qui lui est hétérogène, que j'appellerai logique de la lettre ou de la littérarité.

Je voudrais essayer de cerner la manière dont cette rencontre de deux logiques s'effectue à partir de la question posée par le texte de Proust, celle de la ligne de passage entre littérature et incarnation. J'examinerai donc, à grands traits, comment la possibilité ou l'impossibilité d'un « propre » de la littérature peut tenir au choix entre deux interprétations de l'incarnation et du corps de sa vérité. Je partirai donc de deux manières d'interpréter la vérité du « livre de vie », pour montrer comment elles définissent deux théologies du corps de la lettre qui fondent la possibilité ou l'impossibilité que le mot même de littérature désigne quelque chose de spécifique. Le champ de l'interprétation chrétienne de l'Écriture est défini par quatre notions, celles d'esprit, de lettre, de verbe et de chair, qui s'ordonnent en proportion : la lettre de l'Écriture se transforme

en esprit pour autant que le verbe prend chair. C'est dans l'interprétation de cette proportion que j'isolerais deux modes interprétatifs que je résumerai, pour la commodité, dans deux phrases, empruntées l'une à saint Augustin, l'autre à Tertullien. La phrase de saint Augustin nous dit ceci : « *J'ai pu à bon droit appeler Noé prophète puisque l'arche même qu'il a fabriquée et où il s'est sauvé avec les siens fut une prophétie de notre temps* » (*La Cité de Dieu*, XVIII, 68). Celle de Tertullien s'énonce ainsi : « *Si la chair est fiction ainsi que ses souffrances, l'Esprit est fausseté ainsi que ses miracles* » (*La Chair du Christ*, V, 8). Je voudrais montrer comment ces deux phrases présentent deux interprétations du corps de l'écriture qui se prolongent en deux théologies du corps romanesque dont la première conduit à la résorption du littéraire dans le poétique tandis que la seconde fait exister le littéraire au péril de l'incarnation.

Partons pour le montrer de la phrase d'Augustin. Et répondons d'abord à la question : pourquoi privilégier cet énoncé d'apparence anodine ? C'est qu'il s'agit d'un des premiers épisodes d'une affaire théorique dont nous ne sommes pas encore véritablement sortis puisque, après avoir partagé la pensée de la religion, de la philosophie et de la littérature, elle a ressurgi dans le champ de la psychanalyse. Il s'agit de la querelle sur la « sagesse des anciens Égyptiens » et sur son rapport avec la révélation juive. En bref ce texte répond à la théorie païenne selon laquelle Moïse aurait été égyptien ou, en tout cas, initié à cette célèbre science égyptienne, science sacrée dissimulée dans le langage secret des hiéroglyphes, mais aussi science astronomique vieille de cent mille ans, bien plus ancienne et vénérable que le savoir consigné dans les livres sacrés des Juifs.

Saint Augustin oppose à cette prétention un simple argument : il n'est de science attestée que là où une écriture en conserve les opérations. Or aucun livre n'aurait pu conserver ces calculs faits il y a cent mille ans puisque l'écriture supposée donnée aux Égyptiens par Isis n'a pas plus de deux mille ans d'âge. Concernant les Hébreux, en revanche, l'antériorité de leur science est attestée par l'antériorité de leur écriture. Mais comment cette antériorité est-elle attestée elle-même ? Saint Augustin donne à cette question une réponse tout à fait remarquable : il y a écriture depuis qu'il y a prophétie, c'est-à-dire inscription d'une parole appelant le corps à venir de sa vérité ou encore figure prouvée par son remplissement ultérieur, selon cette procédure interprétative que l'exégèse chrétienne oppose à l'allégorie antique : une figure n'est pas une image à convertir en son sens, elle est un corps annonçant un autre corps qui l'accomplira en présentant corporellement sa vérité. Or l'écriture-prophétie des Juifs, selon Augustin, commence bien avant les prophètes désignés comme tels, bien avant même Moïse et la sortie d'Égypte. Elle est déjà à l'œuvre dans les actes des patriarches que nous relate la Genèse. La matérialité de ces actes est déjà une écriture puisqu'elle préfigure les événements à venir de la Rédemption. Noé a été prophète *parce que* l'arche qu'il a bâtie préfigure l'histoire du salut, accomplie par la venue, la mort et la résurrection du Christ. La chose peut se mettre en syllogisme : l'arche est l'œuvre de Noé. Or l'arche est la préfiguration du salut. Donc l'œuvre de Noé est la préfiguration du salut, elle a la texture scripturale d'une prophétie.

À l'évidence, le syllogisme tient sa force d'autre chose que de l'enchaînement linéaire de ses propositions. Il tient sa force même de ce qui le rend logiquement suspect : l'équivoque des termes dans lesquels se formule son moyen terme. C'est-à-dire qu'il tient sa force d'unir en une même procédure de sens trois actes distincts : l'acte discursif de l'écrivain sacré racontant l'histoire de Noé ; l'acte technique de Noé fabriquant l'arche ; l'acte de préfiguration que constitue dans l'économie rétrospective du

Livre de Vie l'histoire de Noé fabriquant son arche. Pour Noé, c'est alors la même chose que d'être menuisier et prophète, la même chose aussi que d'être objet et sujet d'écriture. Raconter (l'histoire de Noé), fabriquer (l'arche de Noé) et prophétiser (le salut), tout cela ne fait qu'une seule et même opération, précisément l'opération de figurer. Saint Augustin unit dans cette notion deux effets de réalité : l'effet de matérialité (l'ouvrage de l'arche) et la preuve de la figure par son accomplissement. L'arche n'est pas une construction inerte d'artisan. En tant que prophétie, elle est une parole, animée de la vie de l'esprit. Mais inversement elle n'est pas une parole qui s'évanouit dans le souffle du langage. Elle a la solidité matérielle des choses qu'un art a produites. L'objet fabriqué et le récit raconté sont, dans leur indissociabilité, de l'écriture prophétique, une même promesse de sens. Le texte est déjà du corps, l'objet fabriqué est déjà du langage porteur de sens. La figure est porteuse d'une double réalité : la réalité *figurative* de sa production matérielle et la réalité que j'appellerai désormais *figurale* de son rapport avec le corps à venir de sa vérité.

Or ce modèle d'une écriture de vérité, inscrite dans les choses mêmes, aura une perpétuité, dans le déclin même de la religion chrétienne et de son exégèse. Elle inspirera en effet l'idée d'un langage poétique premier de l'humanité, d'un langage de la figure qui, à travers l'herméneutique de Vico, conduira à l'esthétique hégélienne. C'est en effet ce que celle-ci nous dit dans la théorie du symbolisme : la construction de pierre ou de bois est figure, langage encore obscur pour lui-même, encore scellé dans l'extériorité de la matière mais y retenant la promesse de son déchiffrement, de la libération de son sens. Le mouvement herméneutique de l'esthétique est rendu possible par la double réalité de la figure : celle-ci est arche, pyramide, récit ou poème, elle est le produit d'un *faire*, d'une activité figurative. Et elle est une réalité figurale, promesse du corps à venir de sa vérité. L'histoire de Noé, sujet et objet d'écriture, artisan/prophète parlant par l'œuvre de ses mains, se retrouve dans l'utopie du livre de vie éthique. Homère y fait son poème et, en même temps, ne le fait pas. Il le fait individuellement pour autant que sa voix est la voix de la communauté, la voix d'une communauté où chaque individualité exprime, dans l'antagonisme même de son acte, l'unité substantielle de la communauté. Cette unité est celle d'un « état originellement poétique du monde », un état où les modes du *faire* ne sont pas encore séparés : les princes y préparent eux-mêmes la viande pour leurs hôtes, l'ancêtre d'Agamemnon a taillé de ses mains son sceptre dans un bâton qu'il s'est trouvé, Ulysse a fait lui-même le mobilier de sa chambre, etc. Cette indifférenciation des modes de l'être et du faire se réfléchit encore dans la voix que lui donne Homère. Homère fait son poème selon la même équivalence de l'agir et de son sens qu'il montre à l'œuvre chez ses personnages : l'ancêtre d'Agamemnon taillant de ses mains l'insigne de sa majesté ou Ulysse creusant lui-même son trou pour évoquer les ombres des Enfers. C'est en ce sens que l'épopée est le « livre de vie d'un peuple », le livre taillé dans le tissu sensible de la communauté qui est un moment de son agir, une manifestation de sa croyance. Hegel unit ainsi l'idée chrétienne du verbe incarné et l'idée romantique du chant où s'exprime l'âme d'un peuple. La condition de cela, c'est la superposition de deux sens et de deux fonctions de la figure : la figure est œuvre d'un art de faire et elle est promesse de vérité. Il suffit alors de faire glisser une fonction sous l'autre, de faire glisser la fonction figurale sous la fonction figurative pour transformer sans blasphème le texte religieux en texte poétique. Le figuratif efface le figural, il en donne la raison : le figural n'est « que » du figuratif. Mais en l'effaçant, il en conserve discrètement le pouvoir d'attester un corps : le figuratif est encore secrètement du figural.

Que se passe-t-il en effet lorsque le rationalisme classique commence à mettre en cause le caractère révélé des Écritures et à en proposer une nouvelle exégèse ? L'un des modes dominants de cette réinterprétation consiste précisément à ramener la vérité figurale à la puissance figurative. Ainsi fait Spinoza pour analyser la prophétie dans le *Tractatus theologico-politicus* : la prophétie de Jérémie est vide si on la considère comme message divin et promesse de l'avenir. Les prophètes n'annoncent les malheurs d'Israël que pour autant qu'ils en sont eux-mêmes la cause. En revanche, cette prophétie est une parole pleine en tant qu'œuvre de son imagination de poète et de son éloquence de pédagogue. Le prophète est à la fois un poète, un enfant, témoin d'un peuple enfant qui use du langage en son enfance – le langage figuré des images. Et il est un instructeur, un pédagogue qui se sert de ce langage figuré pour instruire un peuple auquel il faut parler le langage des enfants. Jérémie est ainsi à la fois fils et père de son peuple. Il exprime la « religion » spontanée de son peuple, cette manière de croire qui est identique à sa manière d'être. Il est, en somme, l'Homère du peuple juif, le rédacteur d'un livre de vie qui n'est plus celui du Verbe annonçant sa venue mais du peuple qui apprend à connaître et à se connaître dans le langage coloré de la figure. L'analyse du philosophe « juif athée » jette ainsi un pont entre celle de l'évêque Augustin et celle que le très chrétien Vico transmettra à l'âge romantique et, tout particulièrement, à l'interprétation hégélienne du livre de vie épique.

Mais il est éclairant déjà de confronter cette interprétation critique de la religion avec le schéma interprétatif qu'utilise à la même époque un évêque catholique pour répondre précisément à la question de la nature des romans. L'année même de la publication anonyme du *Tractatus*, Pierre-Daniel Huet, évêque d'Avranches, renégat du cartésianisme et ami de Madame de Lafayette, publie, pour justifier l'auteur de *La Princesse de Clèves*, son *Traité sur l'origine des romans*. D'où viennent les romans, se demande-t-il. Et il donne une réponse transposée d'Aristote. L'existence du poème pour celui-ci tenait au plaisir naturel et universel de l'imitation. Celle du roman, pour Huet, tient au plaisir naturel que prend l'esprit humain à la fabulation, plaisir qui tient sa puissance irrésistible de sa double origine. La fabulation est le plaisir de l'enfant, de l'ignorant qui ne peut s'exprimer et comprendre que dans le langage de l'image. Mais c'est aussi le plaisir du raffiné qui est expert à enrichir le discours par tous les jeux de la figure. Aussi le plaisir du roman a-t-il été partagé aussi bien par les peuples barbares de l'Occident médiéval que par les cours raffinées d'Orient.

Mais ce qui mérite surtout de retenir notre attention est l'extension que donne Huet au concept de fabulation. Dans ce seul concept, il met en effet trois choses : l'invention des fables, le jeu avec la matière sonore du langage (en somme les domaines de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio* fixés par la tradition rhétorique), mais aussi l'invention des procédures d'interprétation des fables. Ainsi l'exégèse des histoires appartient à la même activité que leur invention, à la même activité aussi que l'art qui les agrmente. De même que Noé est prophète en tant que menuisier et en tant que personnage de récit, le même art de faire fabrique les fables, y fait jouer le langage et leur donne sens. Dans l'arche de Noé de la fabulation, une seule et même activité figurative est à l'œuvre. Celle-ci s'exprime également dans les métaphores du Coran, les paraboles de Jésus ou les mythes de Platon ; dans les allégories de l'Écriture sainte et la morale imagée d'Ésope ; dans les interprétations talmudiques ou figurales, la passion « africaine » pour les rimes, le jeu des consonances dans les Psaumes ou dans la prose d'Augustin. Ainsi l'évêque catholique assimile-t-il sans trouble la parabole ou la figure

chrétienne au libre jeu de l'imagination « orientale », à l'exégèse talmudique ou au mythe philosophique païen. L'écrivain sacré est devenu poète, la figure jeu figuré du langage. Mais cet effacement n'est lui-même possible que parce que la « promesse de corps » de la figure s'est incorporée à la matière d'imagination pour l'identifier à une promesse de sens : promesse incluse au langage originaire et matériel qui annonce dans sa profusion imagée un langage de l'esprit.

Le principe du roman, en tout cas, c'est la figure ainsi conçue. Le figural, présent/absent dans le figuratif, fait de celui-ci une réserve infinie, une capacité infinie de l'esprit à produire en même temps images, consonances, fables et exégèses, à produire du sens en images. Dans un tel schéma, le roman n'est rien d'autre que la manifestation d'une poéticité générale de l'esprit humain. Il n'est rien d'autre que poésie : manifestation de l'activité polymorphe de l'esprit qui est en même temps fabrication, fiction, figuration, ornementation et interprétation. Dans le cadre de cette poéticité généralisée, l'idée de littérature n'a pas lieu d'apparaître.

Mais cette conséquence directe d'une interprétation du corps de l'Écriture au corps fictionnel se trouve contrariée par l'autre idée du rapport du corps au texte que porte la phrase de Tertullien : « Si la chair est fiction ainsi que ses souffrances, l'Esprit est fausseté ainsi que ses miracles. » A la « fictionnalité » du sens qui forme la limite de toute exégèse, Tertullien rappelle la condition de la vérité du livre de vie : non pas seulement l'incarnation du verbe mais son incarnation dans un corps souffrant. Seule celle-ci atteste la vérité des « ombres » ou des figures de l'Ancien Testament. Mais cette vérité du corps souffrant de l'incarnation n'est, à son tour, que l'annonce des choses à venir. Elle a besoin d'être complétée pour délivrer toute sa vérité. Or ce complément ne peut être produit par la seule interprétation qui confirme chaque Testament par l'autre. Il faut toujours le sacrifice d'un nouveau corps pour faire advenir la vérité d'un corps d'écriture. C'est très exactement ce que dit saint Paul : « Je complète dans ma chair ce qui manque aux souffrances du Christ » (Colossiens, I, 24). Ce n'est pas là une manière « figurée » de parler de sa maladie. C'est le rappel du principe qui soumet toute figure à la condition d'une vérité qui est celle de la chair souffrante. La vérité du corps souffrant de l'incarnation demande que toujours un corps nouveau se sacrifie pour l'attester.

Pour donner à l'Écriture ce nouveau corps, il faut prendre à la lettre son commandement, le « Viens, suis-moi » de l'appel. Il faut le prendre dans sa nudité de lettre qui n'est gagée par aucun corps de figure et ne peut être vraie que par l'obéissance « à la lettre », par le dévouement renouvelé d'un corps qui en prouve la vérité. C'est là, face à la théologie ecclésiale du sacrement, ce qui fonde la spiritualité érémitique, celle qui s'éprouve dans le désert d'Égypte avant de se codifier dans les grands traités que sont en particulier le *Traité du Moine* d'Évagre et les *Institutions cénobitiques* de Jean Cassien. Vérifier l'Écriture dans cette perspective, c'est donner à nouveau son corps pour qu'à nouveau la lettre prenne corps, le livrer à cette souffrance en laquelle l'incarnation accomplit sa promesse. L'idée même de l'écriture alors se déplace du rapport ombre/vérité au rapport d'un texte à sa marque sur un corps. La souffrance est ce qui fait du corps la présentation du texte, la surface d'inscription du message divin.

Cette procédure de sens est une procédure de raréfaction. À la procédure figurale et sacramentelle qui n'en finit pas de rajouter du sens et du corps autour de la lettre et de l'image elle oppose une pratique où la manifestation du sens dans un corps ne s'accomplit qu'à travers l'exténuation de ce corps, mais aussi à travers le non-sens (la

« folie de la croix »), dans le risque du non-sens. La vérité du sens n'a chance d'advenir que par celui qui a voué son corps à ces exercices ascétiques qui ne sont pas seulement des exercices de la souffrance mais des exercices de l'absurde. Ces exercices que nous décrivons les vies et les paroles des Pères du Désert trouvent leur aboutissement dans cette « folie mystique » qu'analyse Michel de Certeau et qu'emblématise pour lui la « folle » du monastère de Tabennesi, celle qui s'est réduite par son mutisme et son obéissance à l'état de déchet, s'est ainsi entièrement soustraite au circuit du sens, à toute symbolisation, et s'évanouit du jour où sa sainteté est reconnue. Ces pratiques de l'absurde qui doivent faire d'un corps exposé la surface d'inscription de la vérité de l'Écriture, la littérature du désert les oppose systématiquement à la pratique d'interprétation qui « scrute indiscrètement les Écritures ». Il ne s'agit pas de scruter l'Écriture pour y lire le rapport des figures à leur accomplissement. Il faut s'anéantir et anéantir aussi sa prétention d'interprète de l'Écriture, pour laisser sa vérité advenir dans la meurtrissure éventuellement absurde de son corps.

De cette seconde phrase et de cette seconde interprétation de la vérité de l'Écriture, qu'est-ce qui peut se déduire, concernant la littérature ? Non pas une théorie du corps de la fiction, mais plutôt une figuration de l'acte littéraire comme acte qui tranche à travers la réalité du corps de fiction. L'acte littéraire – si le nom de littérature a un sens propre –, c'est l'acte qui tranche au travers du corps de la fiction, qui défait l'union entre corps de fiction et corps d'incarnation. Le principe de cette rupture est simple. Il est de faire jouer la logique d'incarnation (le risque du corps exposé à la lettre) contre la logique de fiction, contre ce que j'appellerai le principe de réalité de la fiction. L'acte littéraire est l'acte qui tranche de l'impossibilité de l'incarnation la réalité de la fiction.

Ces propositions d'allure péremptoire peuvent s'illustrer par l'un des épisodes les plus célèbres du roman qui joue dans l'imaginaire occidental le rôle de livre fondateur, je veux parler, bien sûr, du *Don Quichotte*. Pour suivre la logique de ma métaphore tranchante, j'évoque précisément ici cette épée par laquelle Don Quichotte, pour défendre la princesse victime des Sarrasins, pourfend les marionnettes de Maître Pierre.

Depuis les romantiques allemands, le personnage et le livre de Don Quichotte ont été intronisés comme fondateurs de la modernité romanesque et littéraire. Cervantès et son héros apparaissent comme l'Homère et l'Ulysse qui président au sacre du roman comme épopée moderne. Reste pourtant à savoir ce que la tradition littéraire inventée par les romantiques fixe exactement dans sa fascination pour la fable du fou dont le rêve se fracasse à chaque instant sur la réalité et pour le jeu de l'écrivain qui s'amuse avec une fiction dont il déclare en même temps être et n'être pas le père. En un sens, la question générale de l'existence suspensive de la littérature peut être ramenée à une question fictionnelle particulière : en quoi consiste la « folie » de Don Quichotte, si on ne se contente pas de la partager, à la manière romantique, entre la représentation de l'idéal affrontant la réalité et la « fantaisie » créatrice surmontant leur opposition ? Je voudrais montrer que la réponse à la question de cette folie engage aussi une réponse sur l'être ou le non-être de la littérature comme chose spécifique.

La réponse immédiate dit que la folie consiste à ne pas savoir distinguer réalité et fiction, à prendre l'une pour l'autre. Elle est simplement l'illusion d'optique de celui qui, ayant usé ses yeux et sa cervelle dans les livres, hallucine la réalité pour y retrouver ce qu'il y a dans les livres. C'est en somme l'explication que nous propose Cervantès dès les premières lignes du récit et que les romantiques ont relevée en combat de l'idéal et de la réalité, gagné par la seconde aux dépens du héros, regagné en dernière instance par

le premier dans la « fantaisie transcendante » du roman. Le problème est que le même Cervantès nous offre plusieurs épisodes qui n'entrent pas dans ce schéma. Le plus significatif est celui de la fausse rencontre avec Dulcinée et ses dames d'honneur. Sancho s'évertue vainement à les faire voir à Don Quichotte qui ne voit que ce que la réalité lui présente : trois grosses paysannes rougeaudes et malapprises. En désespoir de cause, Sancho s'agenouille devant la fausse Dulcinée. Et c'est alors seulement que Don Quichotte entre dans le jeu. Être fou donc, ce n'est pas, pour lui, prendre les vessies du réel pour les lanternes du livre, c'est imiter l'acte dont le livre fait un devoir, se dévouer matériellement, absurdement, comme l'ascète, à la vérité du livre. Don Quichotte est fou par devoir. Et il l'est tout particulièrement lorsqu'il lui faut imiter la folie de ses modèles, Amadis et Roland. Quand Don Quichotte, retiré dans la Sierra Morena, décide d'y faire le fou à l'image de son modèle Roland, Sancho essaie de lui opposer l'objection du bon sens : Roland, trompé par Angélique, avait des raisons de perdre la tête, Don Quichotte, lui, n'en a aucune. Or Don Quichotte balaie ce bon sens prosaïque : la belle affaire que d'être fou par chagrin ! Ce qui est vraiment méritoire est d'être fou sans raisons, ou plutôt avec la seule raison que l'on doit l'être, par fidélité envers la lettre du livre. La folie de Don Quichotte consiste à être la personne qui imite sans raison ce que les poètes font faire à leurs personnages selon une raison, selon un principe de réalité de la fiction qui est, dans le *Roland furieux* de l'Arioste, la logique bien codée de la passion qui rend Roland fou, face à l'évidence de la tromperie transcrite sur les arbres et les rochers dans le langage figuré où les initiales entrelacées d'Angélique et de Médor imitent l'entrelacement des corps amoureux.

Il est au demeurant possible de généraliser la logique de ce principe de réalité de la fiction. Il est présent chez l'Arioste à trois niveaux. C'est d'abord le corps de la lettre qui dessine ce qu'il signifie, la rencontre amoureuse ; c'est ensuite le corps de vraisemblance de la fiction, qui met en histoire un *topos* rhétorique et poétique reconnu : la passion rend fou, et la passion surprenant la tromperie de l'autre rend superlativement fou ; c'est enfin le corps social des destinataires de la fiction qui valide l'invraisemblable de la folie comme vraisemblance psychologiquement admise mais aussi comprise dans le cercle de ce qui n'arrive que dans la fiction. Ce corps social est lui-même fictionnalisé comme condition du poème. Le poète se représente en son sein dans la position du conteur qui s'adresse à un auditoire lettré et déroule à son intention un espace-temps imaginaire du poème où chaque chant est comme une séance, où le poète joue avec l'attention de son auditoire et instaure dans ce jeu même la réalité spécifique de la fiction comme récit partagé. Entre la matérialité de l'écriture figurée qui rend fou et la matérialité du corps social qui institutionnalise la situation de fiction, le poète instaure la circularité d'une attestation réciproque. Le poème est ainsi pris tout entier dans cette logique que j'analysais tout à l'heure, celle d'un recouvrement entre le figural et le figuratif. Et ce recouvrement fonctionne au sein d'un principe de réalité instituée de la fiction. La fiction fait partie de la réalité comme espace-temps particulier où les lois socialement admises (la passion rend fou) produisent des conséquences fantastiques dont on s'amuse sans trouble puisqu'elles ne débordent pas la situation imaginaire. C'est, dans le *Don Quichotte*, la position des gens de bon sens : il y a un espace-temps de la fiction qui a sa place bien marquée et limitée dans la réalité. Ainsi l'aubergiste évoque-t-il l'agrément de ces réunions où, pour se reposer un temps du travail des moissons, on se divertit à lire ces histoires de chevaliers dont on sait qu'elles sont des histoires d'un autre temps. C'est encore, de nos jours, la position d'une certaine sagesse philosophique à

l'égard de la littérature : la sagesse searlienne de la convention de suspension des conventions qui fonde le partage de la fiction comme émission et réception d'énoncés « non sérieux ».

La folie de Don Quichotte est d'interrompre cette sagesse, d'opposer au principe de réalité qui circonscrit la fiction une seule chose, la vérité nue du livre. Cette folie est suspendue à une question fondamentale : qu'est-ce qui permet de dire qu'un livre est vrai ou faux ? Au chanoine qui admet les divertissements littéraires honnêtes en proscrivant les livres faits d'histoires imaginaires, Don Quichotte oppose cette question cruciale : qu'est-ce qui permet de déclarer la fausseté des livres de chevalerie ? S'ils ne sont pas vrais, quels livres le seront ? Suit alors une longue série de livres et une longue série des attestations de leur vérité, série classique des preuves par lesquelles se trouvaient traditionnellement accréditées les histoires – les vies des saints aussi bien que les histoires romanesques : témoignages des Anciens, reconnaissance des autorités compétentes, traces et reliques conservées, exposées, commentées... Devant ce tissu d'attestations, la conclusion semble s'imposer : « Vouloir faire accroire à personne qu'Amadis n'a pas été de ce monde, pas plus que tous les chevaliers d'aventures dont les histoires sont remplies toutes comblées, c'est vouloir persuader que le soleil n'éclaire pas, que la gelée ne refroidit pas, que la terre ne nous porte pas. »

Dans son apparente absurdité, la phrase nous dit ceci : le monde n'est pas fait seulement de qualités sensibles éprouvées, il est aussi fait de livres, non pas d'« imaginaire » conventionnellement partagé, mais d'un continuum de livres et d'attestations de l'existence de ce dont ils parlent. Comment alors trancher dans ce continuum sans tirer toute la chaîne qui comprend aussi les chansons de geste, l'épopée antique et – si nous continuons là où s'arrête Don Quichotte – les livres saints eux-mêmes dont la vérité est prise dans ce tissu serré des témoignages, des reliques et des autorités. Car le temps de Cervantès est celui où la grande preuve de vérité, l'incarnation, est en train de s'effacer dans le système des attestations de la tradition. La folie de Don Quichotte, analogue à cette folie mystique analysée par Michel de Certeau, est alors de rejouer la preuve décisive : le sacrifice du corps qui s'expose pour attester la vérité du livre. Don Quichotte donne son corps pour attester la vérité non plus du Livre mais des livres en général, tous ces livres qui courent le monde sans pères. Il rejoue pour tous ces livres orphelins la « folie de la croix », la folie ascétique des corps exposés non seulement à la souffrance mais à l'absurde pour attester la vérité de l'Écriture. En termes prosaïques, nous dirons que la fable donquichottesque, c'est la fiction spécifique d'un quasi-corps qui vient expérimenter le défaut de l'incarnation, mesurer l'écart de toute vérité du livre à la vérité du Verbe incarné.

Le cercle de la représentation, celui du récit ou de l'imaginaire partagé par les spectateurs de Maître Pierre, les lecteurs de l'Arioste ou les collègues de John Searle, est traversé par cette folie-là, cette démonstration de l'incarnation impossible. Cette démonstration est une forme particulière de la logique de la littérature qui, en perturbant la logique de l'être de fiction, institue ce mode spécifique d'existence suspensive qui donne à la littérature un statut propre. Peut-être ce statut pourrait-il s'éclaircir à partir de la cible visée par l'épée de Don Quichotte, les marionnettes de Maître Pierre. Car le montreur de marionnettes est, depuis Platon, un personnage constitutif du récit philosophique de la vérité et de l'illusion. Et l'acte de Don Quichotte vient s'inscrire comme en surimpression et en concurrence dans le rapport de la philosophie et de la poésie. Comme s'il y avait deux manières de s'en prendre, au nom de la vérité, au montreur de marionnettes.

Ces deux manières, nous pouvons les comprendre à partir du double système d'oppositions qui structure chez Platon la position du *logos* philosophique. La première oppose à ce *logos* les fables mensongères du poème sur les dieux et la dissimulation du poète qui cache sa voix derrière celle de ses personnages. Mais il y a pire qu'une fable menteuse et une voix qui se dissimule dans une autre voix. Il y a l'énoncé orphelin, l'écrit abandonné par sa voix propre et livré à toute voix d'emprunt. C'est ce que dénonce la seconde opposition. Celle-ci oppose au discours vivant, accompagné par son père jusque dans l'âme du disciple où il devient semence et porte fruit, la lettre morte, l'écrit orphelin qui s'en va rouler à droite et à gauche et parler à n'importe qui de sa voix muette, sans position d'énonciation qui installe le rapport du discours à son destinataire, parler sans savoir à qui il convient et à qui il ne convient pas de s'adresser, à qui il faut se livrer et à qui il faut se refuser. Plus encore que le mensonge de l'imitateur, cette vie de la lettre muette et pourtant trop bavarde vient perturber les rapports légitimes entre les mots et les corps. Elle vient perturber ce qui fait un ordre social en général, le système des rapports légitimes entre les sujets parlants, les mots et les choses, entre les modes de l'être, du faire et du dire.

En effet le premier trouble, le trouble du mensonge poétique, peut se régler. Le mensonge poétique peut acquérir son corps de vérité. Et c'est exemplairement ce que nous montre la théorie hégélienne de l'épopée. La voix d'Homère le menteur y devient la voix d'une vérité vivante, la vérité d'une communauté qui est esprit vivant, incarné dans un corps. L'incorporation poétique et l'incarnation spirituelle s'unissent en une vérité, en une unité première d'un corps et d'un sens anticipant déjà la relève heureuse de l'idéalité poétique – de l'esprit en dehors de lui-même – par la prose rationnelle du concept demeurant en lui-même. A cela s'oppose l'errance de la lettre, stigmatisée par Hegel dans les histoires sans queue ni tête où s'exprime le *Witz* théorisé par Friedrich Schlegel et pratiqué par Jean-Paul ou par Tieck. La fureur qui anime ces pages de l'*Esthétique* est plus qu'une manifestation d'hostilité à un style d'époque. Elle touche ce qui précisément remet en cause la fusion heureuse du fictionnel et du spirituel dans une vérité poétique comme discours vivant en attente de son explicitation : la logique de la lettre errante qui déroute cette fusion et cette relève heureuse de l'image par l'idée. La circulation de la lettre défait du même coup tous les partages légitimes entre les modes de discours, les temps et les espaces sociaux et les formes de croyance affectés à telle ou telle occupation : penser et exécuter, commander et obéir, travailler et se divertir. Elle défait les partages sociaux qui reposent sur l'unité d'un nom, d'un corps et d'un temps dans lequel ce corps accomplit l'action propre désignée par son nom. La logique de la littérature est ainsi le principe d'un trouble que l'époque moderne, de son aube à son crépuscule, a inlassablement dénoncé comme dissolution insidieuse de tout ordre politique et social. La circulation du livre, cet objet qui n'est aucun découpage du temps et de l'espace, du réel et de la fiction, vient brouiller tous les partages et créer le désordre dans le corps communautaire : le désordre par lequel un corps – n'importe lequel – peut s'emparer de la parole écrite – n'importe laquelle – pour la rejouer, lui redonner un corps ou plutôt un quasi-corps, au péril de toute incorporation communautaire. Ce péril, les gestionnaires des choses étatiques comme les poètes en place et les pédagogues de la communauté ordonnée l'ont tôt identifié et dénoncé comme celui du « déclassé » de l'enfant du peuple arraché à son identité laborieuse par la séduction de la lettre écrite et le rêve mêlé des positions qu'elle ouvre aux ambitieux dans ses bureaux et des poisons qu'elle distribue aux rêveurs dans ses îles désertes. Le premier de ces enfants perdus de

la lettre, c'est bien sûr Sancho Pança, le prétendu réaliste, séduit par la promesse du gouvernement de son île de papier.

La littérature, comme existence suspensive, a son propre à ce point de coupure où l'opposition réglée du discours sérieux et du discours fictionnel est retraversée par une autre logique : la logique de l'opposition entre le discours vivant et la lettre « morte » malheureusement trop vivante. Elle n'est donc pas le simple nom nouveau pour la grande continuité des arts du langage. Elle n'est pas non plus cette expérience moderne et inouïe de l'intérieur du langage que l'on décrit parfois. Elle est plutôt cette entité évanescente qui n'existe que par des actes singuliers qui tranchent la réalité de la fiction par l'impossibilité de l'incarnation. S'il y a de la littérature, c'est par le dispositif expérimental de ces quasi-corps qui confrontent ces deux logiques. Si elle est quelque chose, ce n'est pas comme mode propre du langage ou de l'expérience du langage, c'est comme dramatique de l'écriture, cette dramatique qu'organisent dans la tradition romanesque deux grandes fables : celle du fou de la lettre et celle de l'écrit abandonné.

Je reviens, pour expliciter ceci, à mon point de départ, l'hommage de Proust aux « seuls gens réels », hommage rendu possible par le fait que ces seuls gens réels « ne liront jamais ce livre ». Les vrais héros pour lesquels le livre interrompt la démonstration de sa vérité expérimentale sont hors du livre. La littérature, elle, se constitue dans un rapport spécifique avec un personnage, celui que Platon a par avance désigné : celui auquel le texte devrait se refuser et auquel il ne peut pas ne pas parler. La littérature a pour héros premier celui qui ne devrait pas lire des livres. La tradition romanesque moderne se construit à partir de la fable matricielle de celui ou celle dont la faute ou le malheur est de lire des romans et de donner son corps à l'attestation catastrophique de l'impossible vérité du livre. Cette fable du fou de la lettre. Cervantès l'a durablement liée à une autre fable, elle aussi comme sortie toute armée des lignes de Platon, celle de l'écrit abandonné. Au huitième chapitre de *Don Quichotte*, le narrateur arrête sa narration en plein combat du héros avec les Biscayens. Le manuscrit qu'il a à sa disposition, dit-il, s'interrompt là. Et le chapitre suivant nous montrera un narrateur désœuvré, s'interrogeant sur les moyens de savoir la suite de l'histoire, jusqu'au moment où il voit passer un jeune garçon qui s'en va vendre au poids un tas de vieux cahiers. La passion du narrateur pour les vieux papiers lui en fait faire l'acquisition et y découvrir un manuscrit en langue arabe, lequel s'avérera, bien sûr, être la suite des histoires de Don Quichotte, œuvre de l'auteur arabe Cid Hamet Ben Engueli, ainsi miraculeusement sauvée du destin de recyclage des vieux papiers, de l'écrit rendu au non-sens, à la pure matérialité de son support. Du *topos* romanesque déjà ancien du manuscrit trouvé, Cervantès fait une double fable, « littéraire » mais aussi politico-sociale. La fable littéraire, c'est celle qui représente dans le livre le pouvoir de l'écrivain, le pouvoir de ces jeux de l'énonciation par lesquels il s'amuse avec ses personnages et sa fiction par l'intermédiaire de ce personnage mobile et éventuellement évanouissant qui s'appellera le narrateur. De ce jeu, le XVIII<sup>e</sup> siècle anglais, avec Fielding et Sterne, et le romantisme allemand, avec Jean-Paul, s'enchanteront avant Borges, jusqu'à le confondre avec le pouvoir même de la littérature. La fable politico-sociale, c'est celle de l'autodidaxie, telle que la répéteront ces récits d'enfants du peuple récrivant sans cesse le même *muthos* : l'entrée dans l'écriture par le hasard de la rencontre avec l'écrit abandonné : le livre sans couverture et sans titre trouvé dans une pauvre cabane ou acheté à un étalage de plein vent, les lignes noircies sur un papier ramassé à la porte d'une école ou un emballage d'épicerie. Il faut tenir ensemble ces deux aspects de la fable de l'écrit abandonné pour éviter la simple fascination pour le jeu souverain de l'écrivain disposant à son gré de son histoire,

faisant varier à loisir sa présence et son absence, se déclarant père et non-père de sa fiction. Ainsi conçues, la fable du fou de la lettre et celle de l'écrit en bord de disparition produisent en effet une théologie à bon compte du littéraire : celle du livre circulaire, renvoyant indéfiniment à lui-même, jouant pour lui-même et pour la plus grande gloire de l'écrivain le rôle des deux testaments vérifiant sans fin leur concordance. Il y a là une certaine théologie de la divinité littéraire qui passe par le concept romantique de la « fantaisie » toute-puissante pour aboutir à la circularité borgesienne où tout corps fictionnel se trouve plongé dans le renvoi infini du livre à lui-même. Il faut, je crois, traverser ce leurre du jeu littéraire souverain pour accéder à la compréhension de la quasi-corporéité littéraire, pour penser ce qui lie une position d'énonciation, celle du narrateur circulant entre le dedans et le dehors du livre avec une fable théologico-sociale, celle du fou de la lettre. La quasi-existence du narrateur n'est pas simplement ce qui assure la souveraineté de l'écrivain sur le quasi-corps expérimental du personnage dont il fait son otage. Elle est aussi ce qui lie cette « souveraineté » à la position de cet « otage », à la position de l'être quelconque saisi par l'écriture. Il y a littérature quand une certaine fictionnalisation du champ de l'énonciation, compliquant le dilemme platonicien de la présence ou de l'absence du « père du discours », autorise le dispositif expérimental de quasi-corps qui vérifient l'impossibilité de l'incarnation, l'impossibilité du *logos* vivant. Chez Cervantès le jeu des affirmations et dénis de paternité autorise cette vérification dans le dispositif expérimental de la folie. Chez Proust, la multivalence du *je* autorise le dispositif fictionnel de la perversion par laquelle notamment le corps des bons soldats de la vérité incarnée est soumis, dans la maison Jupien, à une autre parodie de sacrifice, celle de la mise en scène sado-masochiste.

La compréhension de la spécificité de la littérature oblige ainsi à traverser les facilités d'une théologie de l'auteur assurant sa souveraineté dans le jeu avec les souffrances et les folies de son otage expérimental. La modernité littéraire, c'est bien plutôt la complexification et en définitive l'inversion de cette relation de maîtrise. La ligne évanescente de l'identité du narrateur est la ligne de passage par laquelle cette maîtrise supposée devient l'assujettissement à l'être quelconque – au « fou » quelconque – pris dans la circulation de la lettre muette-bavarde. Cette inversion se voit peut-être exemplairement à l'œuvre entre le moment initial où Flaubert, à la première ligne de *Madame Bovary* – la moderne et quelconque victime du livre –, met en absence la première personne narrative (« *Nous étions à l'étude quand le proviseur entra...* ») et le moment qu'on n'ose pas dire ultime où Bouvard et Pécuchet, revenus au pupitre qu'ils n'auraient jamais dû quitter, expient leur faute : avoir voulu vérifier les livres au lieu de se contenter de les copier. Le problème est que, pour prix de leur faute, Bouvard et Pécuchet, en recopiant toute la bêtise du monde, défont strictement la logique de l'œuvre flaubertienne qui s'était gagnée, ligne à ligne, sur la « bêtise », c'est-à-dire sur l'insignifiance de la prose du monde, des vies muettes sur lesquelles avaient été prélevés les quasi-corps expérimentaux du roman avec leur langage tout pareil et absolument différent. L'absolutisation flaubertienne de la littérature, ce n'est pas la souveraineté de l'écriture qui fait art de tout non-sens. C'est bien plutôt l'inversion de cette souveraineté, la révélation de son secret. Et ce secret n'est pas la glorieuse « image dans le tapis » où s'emblématise le jeu du maître des fictions avec le désir du lecteur. C'est à l'inverse la promotion du lecteur quelconque, l'identification entre la position de l'être parlant quelconque et celle de ce maître des fictions.

L'existence suspensive d'un « propre » de la littérature est liée à ces actes singuliers

et aussi à la décision sur le sens de ces actes. La sagesse « conventionnaliste » nous engage à dégager les caractères propres de la fiction ou des actes de fiction des « interprétations » dont la glose romantique et post-romantique aurait surchargé l'idée de littérature. Contre cette courte sagesse, il faut tenir sur le fait qu'il y a, de fait, des existences qui sont suspendues à des interprétations. En un sens, la littérature est le nœud établi entre certaines fables, certains modes d'énonciation et certaines interprétations de ces fables et de ces modes d'énonciation. Pour reprendre l'inusable argument d'une certaine sagesse, il est clair que « la littérature » est une construction interprétative sur la fable de Don Quichotte et que Cervantès n'avait pas « pensé à tout ça ». Il est clair qu'il n'y avait pas pensé et que « littérature » nomme le jeu des rétropections et des rétroactions qui culminent dans le paradoxe de Unamuno faisant de Don Quichotte le véritable auteur d'un livre dont Cervantès n'aurait été que le copiste inintelligent. De cette évidence seulement, il faut se garder de tirer deux déductions simplistes : celle qui dit que Cervantès n'a fait que ce qu'il a fait et celle qui dit que Cervantès a produit quelque chose dont il n'a pas connu le concept. Le concept de littérature n'est pas de l'ordre du savoir de ce qui a été fait sans savoir. Il est de l'ordre de la décision qui, en nommant un acte, en fait un autre acte. Sa rationalité est celle de l'un-en-plus qui n'est présent qu'à titre suspensif – présent de la même manière que l'un-en-plus des collectifs politiques qui vient s'inscrire en surimpression sur le décompte des corps sociaux et des fonctions sociales. Si la pensée de la littérature a quelque chose à voir avec celle de la politique, c'est dans ce compte singulier qui institue, en surimpression et en rupture par rapport à toute communauté des corps à « leur » place, la communauté égalitaire des gens seuls, reliés par le seul trajet de lettres sans corps, de mots soustraits à la langue : la communauté de ceux qui ne se voient pas et ne voient pas celui qui écrit, de ceux qui ne font communauté que par la circulation de ces quasi-corps, par le jeu de ces dispositifs d'expérimentation qui ont nom littérature et démocratie.