

pas une prose, ce sont des lignes qui ne sont pas celles de la prose et qui cependant tournent autour de la prose, qui font la chasse à la prose. Que se passe-t-il dans la prosodie? Pourquoi la poésie s'est-elle obstinée à prosodifier ou, tout en supprimant la prosodie, à la retrouver. Eh bien, dans la prosodie, il y a ce double versant de l'énigme dont on parlait, tout à l'heure. Il y a une mesure, il y a des syllabes que l'on compte, ou des quantités, ou bien quelque chose d'autre dans des prosodies qui n'en sont pas et qui en sont cependant. Et puis, il y a un moment où la ligne de la prose — mot prosaïque — est coupée, apparemment de façon arbitraire; que ce soit chez Pindare ou chez Pleyinet, il y a une coupure qui épate le bourgeois... Pourquoi Pindare va-t-il à la ligne, il n'a même pas fini son mot? Là, la mesure s'arrête et puis, tout à coup, elle a l'air de nous donner l'occasion d'entendre. Qu'est-ce que fait la mesure? Elle donne quelque chose d'autre, une sorte de point qu'on appelle communément « esprit » ou « conscience », mais qui est ici au bout de la métrique : le rejet. Je crois que toute poésie a une mesure et que toute poésie a un rejet, avec certaines insistances sur l'un ou l'autre aspect. Selon les types de styles poétiques et selon les époques, il y a prédominance de la mesure sur le rejet ou inversement. Shakespeare, c'est une prosodie du rejet. Racine, une prosodie de la mesure; et le rejet, chez lui, est une exception. Mais il y a toujours les deux. Et c'est cela qui nous rapproche peut-être de cet instant où Daumal est tout à coup réduit au son. Dans ce texte de Daumal — je ne l'avais pas présent à l'esprit et après ce que nous a dit Gilbert Amy tout cela me revient d'une façon très percutante (percutante est précisément le mot) —, tout à coup, voilà une conscience qui est en train de s'abolir, qui approche de la mort, ce qui est le moment le moins institutionnel de notre vie (tant qu'on n'est pas dans les pompes funèbres). Et, juste avant la mort — puisqu'il n'est tout de même pas mort ce jour-là —, il a approché du moment où il est tout entier un son et, en même temps, alors la couleur éclate. Alors là, c'est évidemment la poésie, s'il en est. A son commencement.

P. Sollers : En sorte que Faye voudrait dire par là que Daumal parlerait de l'absence de parole et que cette absence de parole serait remplacée, au fond, par un langage.

M. Pleyinet : Il parle de l'absence de parole, mais il ne parle pas de l'absence de langage. Je le signale très soigneusement.

J. P. Faye : Il est dans l'instantané du langage.

M. Pleyinet : C'est-à-dire qu'il est dans le langage.

Le langage de l'espace

« Le langage de l'espace », *Critique*, n° 203, avril 1964, pp. 378-382.

Écrire, pendant des siècles, s'est ordonné au temps. Le récit (réel ou fictif) n'était pas la seule forme de cette appartenance, ni la plus proche de l'essentiel; il est même probable qu'il en a caché la profondeur et la loi, dans le mouvement qui semblait le mieux les manifester. Au point qu'en l'affranchissant du récit, de son ordre linéaire, du grand jeu syntaxique de la concordance des temps, on a cru qu'on relevait l'acte d'écrire de sa vieille obédience temporelle. En fait, la rigueur du temps ne s'exerçait pas sur l'écriture par le biais de ce qu'elle écrivait, mais dans son épaisseur même, dans ce qui constituait son être singulier — cet incorporel. S'adressant ou non au passé, se soumettant à l'ordre des chronologies ou s'appliquant à le dénouer, l'écriture était prise dans une courbe fondamentale qui était celle du retour homérique, mais celle aussi de l'accomplissement des prophéties juives. Alexandrie, qui est notre lieu de naissance, avait prescrit ce cercle à tout le langage occidental : écrire, c'était faire retour, c'était revenir à l'origine, se ressaisir du premier moment; c'était être de nouveau au matin. De là, la fonction mythique, jusqu'à nous, de la littérature; de là, son rapport à l'ancien; de là, le privilège qu'elle a accordé à l'analogie, au même, à toutes les merveilles de l'identité. De là, surtout, une structure de répétition qui désignait son être.

Le XX^e siècle est peut-être l'époque où se dénouent de telles parentés. Le retour nietzschéen a clos une bonne fois la courbe de la mémoire platonicienne, et Joyce refermé celle du récit homérique. Ce qui ne nous condamne pas à l'espace comme à une seule autre possibilité, trop longtemps négligée, mais dévoile que le langage est (ou, peut-être, est devenu) chose d'espace. Qu'il le décrive ou le parcoure n'est pas là non plus l'essentiel. Et si l'espace est dans le langage d'aujourd'hui la plus obsédante des métaphores, ce n'est pas qu'il offre désormais le seul recours; mais c'est dans l'espace que le langage d'entrée de jeu se déploie, glisse sur lui-même, détermine ses choix, dessine ses figures et ses translations. C'est en lui qu'il se transporte, que son être même se « métaphorise ».

L'écart, la distance, l'intermédiaire, la dispersion, la fracture, la différence ne sont pas les thèmes de la littérature d'aujourd'hui; mais ce en quoi le langage maintenant nous est donné et vient jusqu'à nous : ce qui fait qu'il parle. Ces dimensions, il ne les a pas

prélevées sur les choses pour en restituer l'analogon et comme le modèle verbal. Elles sont communes aux choses et à lui-même : le point aveugle d'où nous viennent les choses et les mots au moment où ils vont à leur point de rencontre. Cette « courbe » paradoxale, si différente du retour homérique ou de l'accomplissement de la Promesse, elle est sans doute pour l'instant l'impensable de la Littérature. C'est-à-dire ce qui la rend possible dans les textes où nous pouvons la lire aujourd'hui.

*

La Veille, de Roger Laporte¹, se tient au plus près de cette « région » à la fois pâle et redoutable. Elle y est désignée comme une épreuve : danger et probation, ouverture qui instaure mais demeure béante, approche et éloignement. Ce qui impose ainsi son imminence, mais aussitôt et aussi bien se détourne, ce n'est point le langage. Mais un sujet neutre, « il » sans visage par quoi tout langage est possible. Écrire n'est donné que si il ne se retire pas dans l'absolu de la distance ; mais écrite devient impossible quand il se fait menaçant de tout le poids de son extrême proximité. En cet écart plein de périls, il ne peut y avoir (pas plus que dans l'*Empédocle* de Hölderlin *) ni Milieu, ni Loi, ni Mesure. Car rien n'est donné que la distance et la veille du guetteur ouvrant les yeux sur le jour qui n'est pas encore là. Sur un mode lumineux, et absolument réservé, cet il dit la mesure démesurée de la distance en éveil où parle le langage. L'expérience racontée par Laporte comme le passé d'une épreuve, c'est cela même où est donné le langage qui la raconte ; c'est le pli où le langage redouble la distance vide d'où il nous vient et se sépare de soi dans l'approche de cette distance sur laquelle il lui appartient, et à lui seul, de veiller.

En ce sens, l'œuvre de Laporte, au voisinage de Blanchot, pense l'impensé de la Littérature et approche de son être par la transparence d'un langage qui ne cherche pas tant à le rejoindre qu'à l'accueillir.

1. Laporte (R.), *La Veille*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963.

* Hölderlin (F.), *Der Tod des Empedokles*, 1798 (*La Mort d'Empédocle*, trad. R. Rovini, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, pp. 467-538).

Roman adamite, *Le Procès-Verbal*¹ est une veille lui aussi, mais dans la lumière du plein midi. Étendu dans la « diagonale du ciel », Adam Pollo est au point où les faces du temps se replient l'une sur l'autre. Peut-être est-il, au début du roman, un évadé de cette prison où il est enfermé à la fin ; peut-être vient-il de l'hôpital dont il retrouve aux dernières pages la coquille de nacre, de peinture blanche et de métal. Et la vieille femme essouffée qui monte vers lui, avec la terre entière en auréole autour de la tête est sans doute, dans le discours de la folie, la jeune fille qui, au début du texte, a grimpé jusqu'à sa maison abandonnée. Et dans ce repli du temps naît un espace vide, une distance pas encore nommée où le langage se précipite. Au sommet de cette distance qui est *penie*, Adam Pollo est comme Zarathoustra : il descend vers le monde, la mer, la ville. Et quand il remonte jusqu'à son autre, ce ne sont point l'aigle et le serpent, inséparables ennemis, cercle solaire, qui l'attendent ; mais le sale rat blanc qu'il déchire à coups de couteau et qu'il envoie pourrir sur un soleil d'épines. Adam Pollo est un prophète en un sens singulier ; il n'annonce pas le Temps ; il parle de cette distance qui le sépare du monde (du monde qui « lui est sorti de la tête à force d'être regardé »), et, par le flot de son discours dément, le monde refluera jusqu'à lui, comme un gros poisson remontant le courant, l'avallera et le tiendra enfermé pour un temps indéfini et immobile dans la chambre quadrillée d'un asile. Referré sur lui-même, le temps se répartit maintenant sur cet échiquier de barreaux et de soleil. Grillage qui est peut-être la grille du langage.

*

L'œuvre entière de Claude Ollier est une investigation de l'espace commun au langage et aux choses ; en apparence, exercice pour ajuster aux espaces complexes des paysages et des villes de longues phrases patientes, défaits, reprises et bouclées dans les mouvements même d'un regard ou d'une marche. À vrai dire, le premier roman d'Ollier, *La Mise en scène* *, révélait déjà entre langage et espace un rapport plus profond que celui d'une description ou d'un relevé : dans le cercle laissé en blanc d'une région non cartographiée, le récit avait fait naître un espace précis, peuplé, sillonné d'événements où celui qui les décrivait (en les faisant naître) se trouvait engagé et

1. Le Clézio (J.-M.G.), *Le Procès-Verbal*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963.

* Ollier (C.), *La Mise en scène*, Paris, Éd. de Minuit, 1958.

prélevées sur les choses pour en restituer l'analogon et comme le modèle verbal. Elles sont communes aux choses et à lui-même : le point aveugle d'où nous viennent les choses et les mots au moment où ils vont à leur point de rencontre. Cette « courbe » paradoxale, si différente du retour homérique ou de l'accomplissement de la Promesse, elle est sans doute pour l'instant l'impensable de la Littérature. C'est-à-dire ce qui la rend possible dans les textes où nous pouvons la lire aujourd'hui.

*

La Veille, de Roger Laporte¹, se tient au plus près de cette « région » à la fois pâle et redoutable. Elle y est désignée comme une épreuve : danger et probation, ouverture qui instaure mais demeure béante, approche et éloignement. Ce qui impose ainsi son imminence, mais aussitôt et aussi bien se détourne, ce n'est point le langage. Mais un sujet neutre, « il » sans visage par quoi tout langage est possible. Écrire n'est donné que si il ne se retire pas dans l'absolu de la distance; mais écrire devient impossible quand il se fait menaçant de tout le poids de son extrême proximité. En cet écart plein de périls, il ne peut y avoir (pas plus que dans l'*Empédocle* de Hölderlin *) ni Milieu, ni Loi, ni Mesure. Car rien n'est donné que la distance et la veille du guetteur ouvrant les yeux sur le jour qui n'est pas encore là. Sur un mode lumineux, et absolument réservé, cet il dit la mesure démesurée de la distance en éveil où parle le langage. L'expérience racontée par Laporte comme le passé d'une épreuve, c'est cela même où est donné le langage qui la raconte; c'est le pli où le langage redouble la distance vide d'où il nous vient et se sépare de soi dans l'approche de cette distance sur laquelle il lui appartient, et à lui seul, de veiller.

En ce sens, l'œuvre de Laporte, au voisinage de Blanchot, pense l'impensé de la Littérature et approche de son être par la transparence d'un langage qui ne cherche pas tant à le rejoindre qu'à l'accueillir.

1. Laporte (R.), *La Veille*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963.

* Hölderlin (F.), *Der Tod des Empedokles*, 1798 (*La Mort d'Empédocle*, trad. R. Rovini, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, pp. 467-538).

* Roman adamite, *Le Procès-Verbal*¹ est une veille lui aussi, mais dans la lumière du plein midi. Étrénu dans la « diagonale du ciel », Adam Pollo est au point où les faces du temps se replient l'une sur l'autre. Peut-être est-il, au début du roman, un évadé de cette prison où il est enfermé à la fin; peut-être vient-il de l'hôpital dont il retrouve aux dernières pages la coquille de nacre, de peinture blanche et de métal. Et la vieille femme essoufflée qui monte vers lui, avec la terre entière en auréole autour de la tête est sans doute, dans le discours de la folie, la jeune fille qui, au début du texte, a grimpé jusqu'à sa maison abandonnée. Et dans ce repli du temps naît un espace vide, une distance pas encore nommée où le langage se précipite. Au sommet de cette distance qui est *peinte*, Adam Pollo est comme Zarathoustra : il descend vers le monde, la mer, la ville. Et quand il remonte jusqu'à son ancre, ce ne sont point l'aigle et le serpent, inséparables ennemis, cercle solaire, qui l'attendent; mais le sale rat blanc qu'il déchire à coups de couteau et qu'il envoie pourrir sur un soleil d'épines. Adam Pollo est un prophète en un sens singulier; il n'annonce pas le Temps; il parle de cette distance qui le sépare du monde (du monde qui « lui est sorti de la tête à force d'être regardé »), et, par le flot de son discours dément, le monde refluera jusqu'à lui, comme un gros poisson remontant le courant, l'avallera et le tiendra enfermé pour un temps indéfini et immobile dans la chambre quadrillée d'un asile. Refermé sur lui-même, le temps se répartit maintenant sur cet échiquier de barreaux et de soleil. Grillage qui est peut-être la grille du langage.

*

L'œuvre entière de Claude Ollier est une investigation de l'espace commun au langage et aux choses; en apparence, exercice pour ajuster aux espaces complexes des paysages et des villes de longues phrases patientes, défaites, reprises et bouclées dans les mouvements même d'un regard ou d'une marche. À vrai dire, le premier roman d'Ollier, *La Mise en scène* *, révélait déjà entre langage et espace un rapport plus profond que celui d'une description ou d'un relevé : dans le cercle laissé en blanc d'une région non cartographiée, le récit avait fait naître un espace précis, peuplé, sillonné d'événements où celui qui les décrivait (en les faisant naître) se trouvait engagé et

1. Le Clézio (J.-M.G.), *Le Procès-Verbal*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963.

* Ollier (C.), *La Mise en scène*, Paris, Éd. de Minuit, 1958.

comme perdu ; car le narrateur avait eu un « double » qui, en ce même lieu inexistant jusqu'à lui, avait été tué par un enchaînement de faits identiques à ceux qui se tramaient autour de lui : si bien que cet espace jamais encore décrit n'était nommé, relaté, arpenté qu'au prix d'un redoublement meurtrier ; l'espace accédait au langage par un « bégaiement » qui abolissait le temps. L'espace et le langage naissaient ensemble, dans *Le Maintien de l'ordre* *, d'une oscillation entre un regard qui se regardait surveillé et un double regard obstiné et muet qui le surveillait et était surpris le surveillant par un jeu constant de rétrovision.

Été indien ** obéit à une structure octogonale. L'axe des abscisses, c'est la voiture qui, du bout de son capot, coupe en deux l'étendue d'un paysage, c'est la promenade à pied ou en auto dans la ville ; ce sont les tramways ou les trains. Pour la verticale des ordonnées, il y a la montée au flanc de la pyramide, l'ascenseur dans le gratte-ciel, le belvédère qui surplombe la ville. Et dans l'espace ouvert par ces perpendiculaires, tous les mouvements composés se déploient : le regard qui tourne, celui qui plonge sur l'étendue de la ville comme sur un plan ; la courbe du train aérien qui s'élançait au-dessus de la baie puis redescend vers les faubourgs. En outre, certains de ces mouvements sont prolongés, répercutés, décalés ou figés par des photos, des vues fixes, des fragments de films. Mais tous sont dédoublés par l'œil qui les suit, les relate ou de lui-même les accomplit. Car ce regard n'est pas neutre ; il a l'air de laisser les choses là où elles sont ; en fait, il les « prélève », les détachant virtuellement d'elles-mêmes dans leur épaisseur, pour les faire entrer dans la composition d'un film qui n'existe pas encore et dont le scénario même n'est pas choisi. Ce sont ces « vues » non décidées mais « sous option » qui, entre les choses qu'elles ne sont plus et le film qui n'est pas encore, forment avec le langage la trame du livre.

En ce lieu nouveau, ce qui est perçu abandonne sa consistance, se détache de soi, flotte dans un espace et selon des combinaisons improbables, gagne le regard qui les détache et les noue, si bien qu'il pénètre en elles, se glisse dans cette étrange distance impalpable qui sépare et unit leur lieu de naissance et leur écran final. Entré dans l'avion qui le ramène vers la réalité du film (les producteurs et les auteurs), comme s'il était entré dans ce mince espace, le narrateur disparaît avec lui — avec la fragile distance instaurée par son regard : l'avion tombe dans un marécage qui se referme sur

toutes ces choses vues sur cet espace « prélevé », ne laissant au-dessus de la parfaite surface maintenant calme que des fleurs rouges « sous nul regard », et ce texte que nous lisons — langage flottant d'un espace qui s'est englouti avec son démiurge, mais qui reste présent encore et pour toujours dans tous ces mots qui n'ont plus de voix pour être prononcés.

*

Tel est le pouvoir du langage : lui qui est tissé d'espace, il le suscite, se le donne par une ouverture originale et le prélève pour le reprendre en soi. Mais à nouveau il est voué à l'espace : où donc pourrait-il flotter et se poser, sinon en ce lieu qui est la page, avec ses lignes et sa surface, sinon en ce *volume* qui est le livre ? Michel Butor, à plusieurs reprises, a formulé les lois et paradoxes de cet espace si visible que le langage couvre d'ordinaire sans le manifester. La *Description de San Marco* ne cherche pas à restituer dans le langage le modèle architectural de ce que le regard peut parcourir. Mais elle utilise systématiquement et à son propre compte tous les espaces de langage qui sont connexes de l'édifice de pierres : espaces antérieurs que celui-ci restitue (les textes sacrés illustrés par les fresques), espaces immédiatement et matériellement superposés aux surfaces peintes (les inscriptions et légendes), espaces ultérieurs qui analysent et décrivent les éléments de l'église (commentaires des livres et des guides), espaces voisins et corrélatifs qui s'accrochent un peu au hasard, épinglés par des mots (réflexions des touristes qui regardent), espaces proches mais dont les regards sont tournés comme de l'autre côté (fragments de dialogues). Ces espaces ont leur lieu propre d'inscription : rouleaux des manuscrits, surface des murs, livres, bandes de magnétophones qu'on découpe aux ciseaux. Et ce triple jeu (la basilique, les espaces verbaux, leur lieu d'écriture) distribue ses éléments selon un système double : le sens de la visite (lui-même est la résultante enchevêtrée de l'espace de la basilique, de la marche du promeneur et du mouvement de son regard), et celui qui est prescrit par les grandes pages blanches sur lesquelles Michel Butor a fait imprimer son texte, avec des bandes de mots découpées par la seule loi des marges, d'autres disposées en versets, d'autres en colonnes. Et cette organisation renvoie peut-être à cet autre espace encore qu'est celui de la photographie... Immense architecture aux ordres de la basilique, mais différente absolument

1. Butor (M.), *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1963.

* Ollier (C.), *Le Maintien de l'ordre*, Paris, Éd. de Minuit, 1961.

** *Id.*, *Été indien*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

comme perdu; car le narrateur avait eu un « double » qui, en ce même lieu inexistant jusqu'à lui, avait été tué par un enchaînement de faits identiques à ceux qui se traînaient autour de lui : si bien que cet espace jamais encore décrit n'était nommé, relaté, arpenté qu'au prix d'un redoublement meurtrier; l'espace accédait au langage par un « bégaiement » qui abolissait le temps. L'espace et le langage naissaient ensemble, dans *Le Maintien de l'ordre**, d'une oscillation entre un regard qui se regardait surveillé et un double regard obstiné et muet qui le surveillait et était surpris le surveillant par un jeu constant de rétrovision.

Êté indien ** obéit à une structure octogonale. L'axe des abscisses, c'est la voiture qui, du bout de son capot, coupe en deux l'étendue d'un paysage, c'est la promenade à pied ou en auto dans la ville; ce sont les tramways ou les trains. Pour la verticale des ordonnées, il y a la montée au flanc de la pyramide, l'ascenseur dans le gratte-ciel, le belvédère qui surplombe la ville. Et dans l'espace ouvert par ces perpendiculaires, tous les mouvements composés se déploient : le regard qui tourne, celui qui plonge sur l'étendue de la ville comme sur un plan; la courbe du train aérien qui s'élançait au-dessus de la baie puis redescend vers les faubourgs. En outre, certains de ces mouvements sont prolongés, répétés, décalés ou figés par des photos, des vues fixes, des fragments de films. Mais tous sont dédoublés par l'œil qui les suit, les relate ou de lui-même les accomplit. Car ce regard n'est pas neutre; il a l'air de laisser les choses là où elles sont; en fait, il les « préleve », les détachant virtuellement d'elles-mêmes dans leur épaisseur, pour les faire entrer dans la composition d'un film qui n'existe pas encore et dont le scénario même n'est pas choisi. Ce sont ces « vues » non décidées mais « sous option » qui, entre les choses qu'elles ne sont plus et le film qui n'est pas encore, forment avec le langage la trame du livre.

En ce lieu nouveau, ce qui est perçu abandonne sa consistance, se détache de soi, flotte dans un espace et selon des combinaisons improbables, gagne le regard qui les détache et les noue, si bien qu'il pénètre en elles, se glisse dans cette étrange distance impalpable qui sépare et unit leur lieu de naissance et leur écran final. Entré dans l'avion qui le ramène vers la réalité du film (les producteurs et les auteurs), comme s'il était entré dans ce mince espace, le narrateur disparaît avec lui — avec la fragile distance instaurée par son regard : l'avion tombe dans un marécage qui se referme sur

toutes ces choses vues sur cet espace « prélevé », ne laissant au-dessus de la parfaite surface maintenant calme que des fleurs rouges « sous nul regard », et ce texte que nous lisons — langage flottant d'un espace qui s'est englouti avec son démiurge, mais qui reste présent encore et pour toujours dans tous ces mots qui n'ont plus de voix pour être prononcés.

*

Tel est le pouvoir du langage : lui qui est tissé d'espace, il le suscite, se le donne par une ouverture originale et le prélève pour le reprendre en soi. Mais à nouveau il est voué à l'espace : où donc pourrait-il flotter et se poser, sinon en ce lieu qui est la page, avec ses lignes et sa surface, sinon en ce *volume* qui est le livre? Michel Butor, à plusieurs reprises, a formulé les lois et paradoxes de cet espace si visible que le langage couvre d'ordinaire sans le manifester. La *Description de San Marco*¹ ne cherche pas à restituer dans le langage le modèle architectural de ce que le regard peut parcourir. Mais elle utilise systématiquement et à son propre compte tous les espaces de langage qui sont connexes de l'édifice de pierres : espaces antérieurs que celui-ci restitue (les textes sacrés illustrés par les fresques), espaces immédiatement et matériellement superposés aux surfaces peintes (les inscriptions et légendes), espaces ultérieurs qui analysent et décrivent les éléments de l'église (commentaires des livres et des guides), espaces voisins et corrélatifs qui s'accrochent un peu au hasard, épinglés par des mots (réflexions des touristes qui regardent), espaces proches mais dont les regards sont tournés comme de l'autre côté (fragments de dialogues). Ces espaces ont leur lieu propre d'inscription : rouleaux des manuscrits, surface des murs, livres, bandes de magnétophones qu'on découpe aux ciseaux. Et ce triple jeu (la basilique, les espaces verbaux, leur lieu d'écriture) distribue ses éléments selon un système double : le sens de la visite (lui-même est la résultante enchevêtrée de l'espace de la basilique, de la marche du promeneur et du mouvement de son regard), et celui qui est prescrit par les grandes pages blanches sur lesquelles Michel Butor a fait imprimer son texte, avec des bandes de mots découpées par la seule loi des marges, d'autres disposées en versets, d'autres en colonnes. Et cette organisation renvoie peut-être à cet autre espace encore qu'est celui de la photographie... Immense architecture aux ordres de la basilique, mais différente absolument

1. Butor (M.), *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1963.

* Ollier (C.), *Le Maintien de l'ordre*, Paris, Éd. de Minuit, 1961.

** *Id.*, *Êté indien*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

de son espace de pierres et de peintures — dirigé vers lui, collant à lui, traversant ses murs, ouvrant l'étendue des mots enfouis en lui, lui rapportant tout un murmure qui lui échappe ou s'en détourne, faisant jaillir avec une rigueur méthodique les jeux de l'espace verbal aux prises avec les choses.

La « description » ici n'est pas reproduction, mais plutôt déchiffrement : entreprise méticuleuse pour dévoiler ce fouillis de langages divers que sont les choses, pour remettre chacun en son lieu naturel, et faire du livre l'emplacement blanc où tous, après description, peuvent retrouver un espace universel d'inscription. Et c'est là sans doute l'être du livre, objet et lieu de la littérature.

La folie, l'absence d'œuvre

La folie, l'absence d'œuvre », *La Table ronde*, n° 196 : *Situation de la psychiatrie*, mai 1964, pp. 11-21.

Peut-être, un jour, on ne saura plus bien ce qu'a pu être la folie. Sa figure se sera refermée sur elle-même, ne permettant plus de déchiffrer les traces qu'elle aura laissées. Ces traces elles-mêmes seront-elles autre chose, pour un regard ignorant, que de simples marques noires? Tout au plus feront-elles partie de configurations que nous autres maintenant ne saurions pas dessiner, mais qui seront dans l'avenir les grilles indispensables par où nous rendre lisibles, nous et notre culture. Artaud appartiendra au sol de notre langage, et non à sa rupture; les névroses, aux formes constitutives (et pas aux déviations) de notre société. Tout ce que nous éprouvons aujourd'hui sur le mode de la limite, ou de l'étrangeté, ou de l'insupportable, aura rejoint la sérénité du positif. Et ce qui pour nous désigne actuellement cet Extérieur risque bien un jour de nous désigner, nous.

Restera seulement l'énigme de cette Extériorité. Quelle était donc, se demandera-t-on, cette étrange délimitation qui a joué depuis le fond du Moyen Âge jusqu'au xx^e siècle et au-delà peut-être? Pourquoi la culture occidentale a-t-elle rejeté du côté des enfins cela même où elle aurait pu aussi bien se reconnaître — où de fait elle s'est elle-même reconnue de manière oblique? Pourquoi t-elle formulé clairement depuis le xix^e siècle, mais aussi dès l'âge classique, que la folie, c'était la vérité dénudée de l'homme, et

l'avoir pourtant placée dans un espace neutralisé et pâle où elle était comme annulée? Pourquoi avoir recueilli les paroles de Nerval ou d'Artaud, pourquoi s'être retrouvée en elles, et pas en eux?

Ainsi se flétrira la vive image de la raison en feu. Le jeu bien familier de nous mirer à l'autre bout de nous-mêmes dans la folie, et de nous mettre à l'écoute de voix qui, venues de très loin, nous disent au plus près ce que nous sommes, ce jeu, avec ses règles, ses tactiques, ses inventions, ses ruses, ses illégalités rolérées, ne sera plus et pour toujours qu'un rituel complexe dont les significations auront été réduites en cendres. Quelque chose comme les grandes cérémonies d'échange et de rivalité dans les sociétés archaïques. Quelque chose comme l'attention ambiguë que la raison grecque portait à ses oracles. Ou comme l'institution jumelle, depuis le xiv^e siècle chrétien, des pratiques et des procès de sorcellerie. Entre les mains des cultures historiques, il ne restera plus que les mesures codifiées de l'internement, les techniques de la médecine, et, de l'autre côté, l'inclusion soudaine, irruprive, dans notre langage de la parole des exclus.

*

Le support technique de cette mutation, quel sera-t-il? La possibilité pour la médecine de maîtriser la maladie mentale comme telle autre affection organique? Le contrôle pharmacologique précis de tous les symptômes psychiques? Ou une définition assez rigoureuse des déviations de comportement pour que la société ait le loisir de prévoir pour chacune d'elles le mode de neutralisation qui lui convient? — Ou d'autres modifications encore dont aucune peut-être ne supprimera réellement la maladie mentale, mais qui auront toutes pour sens d'effacer de notre culture le visage de la folie?

Je sais bien qu'en faisant cette dernière hypothèse je conteste ce qui est admis d'ordinaire : que les progrès de la médecine pourront bien faire disparaître la maladie mentale, comme la lèpre et la tuberculose; mais qu'une chose demeurera, qui est le rapport de l'homme à ses fantasmes, à son impossible, à sa douleur sans corps, à sa carcasse de nuit; que le pathologique une fois mis hors circuit, la sombre appartenance de l'homme à la folie sera la mémoire sans âge d'un mal effacé dans sa forme de maladie, mais s'obstinant comme malheur. À dire vrai, cette idée suppose inaltérable ce qui, sans doute, est le plus précieux, beaucoup plus précieux que les constances du pathologique : le rapport d'une culture à cela même qu'elle exclut, et plus précisément le rapport de la nôtre à cette vérité de soi-même, lointaine et inverse, qu'elle découvre et recouvre dans la folie.