

Université de Montréal

D'une théorie du fragment à la fragmentation
Un essai sur les formes d'écriture fragmentaire et leurs implications pour la pensée

Par
Diana Elena Zarnoveanu

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en littérature comparée

août 2006



© Diana Elena Zarnoveanu 2006

PR
14
054
2007
v.008

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

D'une théorie du fragment à la fragmentation
Un essai sur les formes d'écriture fragmentaire et leurs implications pour la pensée

présenté par :
Diana Elena Zarnoveanu

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Najat Rahman, présidente-rapporteuse

Terry Cochran, directeur de recherche

Heike Harting, membre du jury

Mémoire accepté le 20 novembre 2006

[Résumé]

Dans le domaine de l'écriture, le fragment ne représente rien de nouveau : entre l'historiographie et la dictée automate, l'instance fragmentaire demeure confortablement installée, capable de saboter l'organicité de toute écriture. Dans le fragment on aperçoit seulement l'échec de l'unité ou le reflet de ce que pourrait être considérée unité.

Situé énigmatiquement entre la littérature et la réflexion philosophique, le *fragement-morceau-de-la-pensée* met en fonction un ample engrenage dont l'articulation comporte plusieurs mécanismes : le mouvement historique, l'*instantia* fragmentaire, la figure du fragmentiste et l'image de la pensée.

L'analyse du *Denkbild* interroge les valences linguistiques et philosophiques du terme allemand *Bild* qui est parfois inexactement traduit par l'*imago* latin. Entre la « force d'imaginer », la « représentation » et « le moment le plus orgueilleux de l'histoire humaine », l'image de la pensée devient l'axe de toute réflexion sur la temporalité et la chronologie. Elle ne représente seulement une sous-catégorie de l'image en sens général où une énonciation philosophique ayant au centre l'idée du spectacle, mais une réalité linguistique qui traverse comme un spectre les domaines de la connaissance humaine.

Les hypostases du *fragmentiste* évoquent le caractère mobile de l'instance fragmentaire et marquent la possibilité de concevoir l'histoire comme une explosion de pensées.

Il est évident qu'au fond, le fragment incarne le mouvement fluide d'« une identité à double sens » et la suspension du jugement qui oblige le *fragmentiste* de s'imaginer comme l'objet perdu du fragment-même.

[Mots clés]: fragment, pensée, image, littérature, image de la pensée, représentation, forme d'écriture fragmentaire, histoire

[Abstract]

After a long history of writing in fragments and of interrogating the fragment *per se*, an in-depth approach to the fragmentary form in written discourse could lead to a still less complete definition or a full short academic description. Writing about fragments means mainly to put one's own discourse at stake and therefore one's own thought(s). The following text explores the possibility of inscribing the fragment in a space of boundlessness where traditional distinctions (literature/philosophy, for instance) become blurry.

In a historical sense, Friedrich Schlegel was the first to pave the way to a new vision of the future through his definition of literature. Therefore, the Future would be "the future to come" and the most significant phase of the process of "writing about fragments" would be to reconstruct the philosophical link between literature (if not even "Literature") and its coming to be as a signifying of writing itself.

Taking into consideration the multiple nature of the fragment, the analysis' next point brings up the problem of "thought image" as the most fundamental philosophical "value". Inasmuch as it simultaneously presupposes "the force of imaging", "the representation" and "the most arrogant moment of human history", the very first act of image is the thought. The transposition of the German *Bild* into the Latin *imago* leads to a mystery zone where temporality itself becomes questionable and where even the thought, mixed with the alchemy of representation, describes a kind of metonymic moment: the instant of the *Denkbild* [the thought image]. In order to point out the relation between "thought image" and fragment, the text forges a "poetical" concept: the *instantia*, an unstable authority that tends always to escape temporal and/or spatial determinations.

However, the pattern (if any) of the discourse about fragment(s) leads obviously to an inventory of forms; for this reason, the last part of the text refers to different types of fragmentary writing. Organized as a parallel play, the three levels of the inventory shape a possible structure for the discourse "to come".

[Keywords]: fragment, thought, image, literature, representation, fragmentary writing, thought image, history, temporality

[Liste d'abréviations]

argot.	argotique
art.	article
cf.	<i>confer</i> (lat.), pour faire une référence à quelque chose; synonyme pour « voir aussi ».
chap.	chapitre
éd.	édition
etc.	<i>et cætera</i> (lat), « et tout le reste »
gr.	(langue) grecque
lat.	(langue) latine
nouv. éd. revue.	nouvelle édition revue
p.	page
reprod. de l'éd. de...	reproduit(e) de l'édition de...
sect.	section
sq.	<i>sequitur</i> (lat.), « ce qui suit »
vol.	volume

En guise d'introduction	1
Présumé historique – sur les origines du fragment	7
Plaidoirie pour la forme de la pensée	7
La protohistoire et la préhistoire du fragment	12
La découverte de la littérature	16
La naissance du fragment	21
Littérature, poésie et « <i>Dichtung</i> » sous le signe du mélange	26
Le fragment comme mouvement de la pensée	34
L'image de la pensée	40
L'image – l'instantané de la connaissance humaine	40
La construction des métaphores – une constante de la subjectivité	43
Le moment de l'image	44
La force d'imaginer et les représentations	46
L'image de la pensée [<i>Denkbild</i>]	49
« <i>Bild</i> » à l'étymologie	51
L'image de la pensée – projet à venir	52
L'énigmatique de l'écriture fragmentaire	57
Et le métaphorique de l'écriture fragmentaire	61
Entre l'exigence fragmentaire et l'instance fragmentaire	66
Le séducteur séduit	69
Le discursif	70
Le traducteur ou l' <i>instantia</i> enchevêtrée dans la pensée	82
« <i>Der Wagehals des Geistes</i> » ou le risque-tout de l'esprit	87
Les formes d'écriture fragmentaire	96
Les entrées du dictionnaire	97
Le journal intime	101
L'autobiographie	104
L'otobiographie	104
Le proverbe	105
Le collage	106
L'aphorisme	108
La pensée	110
Le passage et le sens unique	113
Grains de... « <i>Staub von...</i> »	116
La feuille volante	116
La citation	118
(Découvrir) Le fragment	120
Index pour l'usage fragmentaire	124
Coda	128
Notes	131
Bibliographie	138

Galilée : (...) Penser fait partie des plus grands plaisirs de la race humaine. (Bertolt Brecht, *La vie de Galilée*)

La figure de Galilée n'a pas seulement révolutionné l'histoire du savoir humain, mais elle a engendré toute une disponibilité fictionnelle; au centre de la pièce de théâtre de Bertold Brecht, cette figure domine le cadre scénique en défendant les sciences, la vérité, le savant en tant que producteur du savoir, la souplesse et la simplicité de la pensée humaine. Devant l'Inquisition à Rome, il est contraint à retirer publiquement les thèses de son ouvrage *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano*¹ (*Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*); le 22 juin 1633 demeure une date historique aussi bien pour l'Église catholique que pour les sciences naturelles. Devant le Saint-Office, Galilée a proposé une seule preuve formelle qui soutenait sa théorie du mouvement de la terre : le flux-reflux de la mer. En fait, tout son dialogue sur le système solaire se fonde sur un présupposé choquant à l'époque : le soleil immobile au centre du monde fait bouger les autres planètes. D'où vient ce présupposé ? De calculs mathématiques ? D'expériences physiques ? D'une inspiration divine ? Peu importe. Son courage d'assumer (puis de retirer) le présupposé le mène directement à la porte de l'Histoire. Il entre dans l'Histoire en disant « La pierre tombe sur le plafond² ». Et dès ce moment-là toutes les pierres tombent sur le plafond.

En exprimant une vérité qui à peine 55 années plus tard devient vérifiable (en 1687 Isaac Newton établit dans ses *Philosophiae naturalis principia mathematica* les lois physiques du mouvement des planètes), Galilée affirme indirectement que la

¹ *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano*, publié pour la première fois en février 1632 à Florence par Gio. Batista Landini

² Bertolt Brecht, *La vie de Galilée, Théâtre complet III*, Paris, L'Arche, 1956-1968, (*Le premier savant – Monsieur Galilée, vous avez laissé tomber quelque chose sur le plancher. Galilée, se baissant pour ramasser la pierre. – Sur le plafond, Votre Eminence, je l'ai laissé tomber sur le plafond.*), p. 57

puissance de « la pensée en présupposés » est infinie et que le seul devoir de l'avenir serait de la mettre à l'épreuve.

En définitive cette méthode du présupposé n'est ni nouvelle, ni inconnue; elle est une de ces méthodes qui fixent le regard sur un point invisible, en dehors du tableau. Au centre de la recherche de l'écriture fragmentaire, elle trône comme une reine habile et diplomate sur une table d'échecs.

Par ce texte-ci, j'assume un présupposé de premier ordre : que la pensée dynamique, explosive et, à la limite, infinie (parce qu'elle provoque infiniment l'histoire et l'Histoire) vient au monde en fragments écrits. Les autres présupposés « forgés » sont des supports des fois philosophiques, des fois poétiques, balises marines pour des pensées aériennes.

Presque chaque chapitre de mon essai sur le fragment implique un présupposé; et même la constitution de cet essai, dans sa totalité, se construit à partir de l'interaction entre de tels présupposés. En d'autres termes, mon texte se présente comme une vue panoramique de présupposés, un regard en détours qui met en mouvement toute l'image d'ensemble. Par exemple, le chapitre sur les origines du fragment n'analyse pas uniquement le moment historique et le contexte qui ont fait possible l'émergence du fragment en tant que forme de la pensée, mais il (re)considère aussi la relation entre le fragment et les concepts tels que « littérature », « *Dichtung* », « poésie », « mélange », « forme », « unité-organon » et « image ». La littérature occupe la place centrale de la recherche sur les origines du fragment, parce que le moment où la « littérature » prend conscience d'elle-même sert de repère pour l'apparition du fragment en tant que forme écrite signifiante. Le fragment avait besoin du concept « littérature » pour devenir une modalité esthétique.

En effet, on peut bien affirmer que la littérature constitue la raison théorique de la distinction entre le *fragment-résultat-du-hasard* et le *fragment-forme-d'exercice-de-la-pensée*.

Dans une histoire littéraire traditionnelle, plus ou moins pertinente, l'apparition du fragment est directement liée au mouvement artistique préromantique, cristallisé autour de la revue *Athenaeum*. À la manière de Galilée, j'ai mis au centre

de l'univers de la pensée l'écriture en forme fragmentaire et au centre de l'histoire, le moment où le fragment commence à signifier.

En ce qui concerne la deuxième partie, *L'image de la pensée*, le protagoniste de l'analyse est le langage. Tout se passe autour et à cause du langage, celui-ci en constituant le principe dynamique de la pensée. L'image [*das Bild*], en tant qu'explosion fondatrice de la connaissance humaine, entraîne tout un processus sans limite(s): la construction de métaphores [*die Metapherbildung*]. Car sans métaphore, aucun langage, donc aucune pensée.

Pour rechercher l'image de la pensée [*das Denkbild*], il était indispensable de construire tout un dispositif fonctionnel; pour cela, j'ai examiné le mécanisme de prolifération de métaphores, la cinématique de la force d'imaginer et de représenter, l'étymologie du mot « *Bild* » [image], le caractère énigmatique et métaphorique de l'écriture fragmentaire. Mais cela ne suffisait point. Voici que la recherche (m')a amené à étudier en termes presque physiques le moment-instantané de l'image, c'est-à-dire « la minute la plus orgueilleuse de l'histoire universelle » qui a rendu possible l'explosion de la connaissance humaine (y compris le langage). Donc, mon attention s'est fixée sur cette minute, bien que passée, mais encore présente par ses traces. Finalement, la définition de l'image de la pensée est devenue une interrogation de la temporalité : entre les restes du passé et le projet à venir (dans un futur inconnu), entre l'explosion et la lenteur. En ce sens, l'image peut bien dépasser la fixité qu'on lui attribue d'habitude et ainsi s'inscrire dans un registre temporellement actif.

Dans la même lignée, le chapitre sur « l'*instantia* fragmentaire » avance l'idée d'une force énergétique qui prend, juste pour un instant, la place de la tout-puissance. On voit que cette force est soumise au principe de la temporalité qui tend vers un zéro absolu, en touchant, d'une manière paradoxale, l'absolu de l'infini. Cette autorité « instantanée » ne s'immobilise pas dans une configuration schématique, ni ne devient une figure identifiable. En d'autres termes, l'*instantia* est l'énergie spontanée qui produit des formes; à leur tour, ces formes constituent les traces de l'*instantia* instable en temps et en espace.

Quant au discursif, au *fragmentiste*³, au séducteur et aux autres hypostases de l'*instantia* fragmentaire, il faut les concevoir comme des exemples ou simplement des moments où elle (l'*instantia*) devient visible. La liste comprenant des autres hypostases pourrait bien continuer, car la multitude d'aspects de l'*instantia* ne se limite pas aux quelques exemples.

Le dernier chapitre, un petit inventaire de formes d'écriture fragmentaire n'a pas en vue d'épuiser toutes les formes possibles, ni de réaliser une description minutieuse de ces formes; on y trouve ainsi des textes considérés traditionnellement comme des « fragments », des textes qui ne s'inscrivent pas dans un registre formel à caractère conventionnel (les grains de pollen, par exemple) et on y trouve de même, pour chacune des formes cataloguées, une courte analyse relative à ses implications... pour la pensée. D'où le titre *Un essai sur les formes d'écriture fragmentaire et leurs implications pour la pensée*. Quant à la « théorie du fragment », le mot *théorie* n'est qu'un euphémisme. Ma théorie se présente plutôt comme un système d'interrogations, comme un chemin en détours, avec des méandres et des sinuosités. La question la plus obsédante porte sur la nature de la pensée en fragments. En plus, je n'ai pas la prétention d'avoir élaboré une théorie.

Parce que le fragment demeure en dehors de toute théorie des genres, parce qu'il « fonctionne » évidemment comme un élément rebelle dans toutes les systématisations, j'ai construit le présupposé que le fragment échappe au domaine de la définition. Par conséquent, s'il n'y a pas de définition – encore une fois, en revenant à Galilée, si le centre de l'univers n'est pas la Terre – cela signifie qu'au lieu de la définition on pourrait mettre un autre élément, la forme par exemple. Ainsi, la règle descriptive du fragment est sa propre forme. En choisissant l'article du dictionnaire, le collage, l'aphorisme, le proverbe, le journal intime, le passage, la citation et les autres, considérées comme des formes fragmentaires, j'ai découvert que

³ Selon Pascal Quignard (*Une gêne technique à l'égard du fragment*, Paris, Fata Morgana, 1986), le *fragmentiste* représente une voix qui brise l'harmonie de la voix traditionnelle et qui transcrit sur la page des bribes de pensée non articulées. La figure de *mon fragmentiste* dépasse d'une certaine façon l'identité *phonoclaste* et *logoclaste* du *fragmentiste* de Pascal Quignard, en devenant une "voix" de l'*instantia*. Lorsque cette voix est incontrôlée et instable, j'essaierais de surprendre le mouvement de l'incontrôlabilité et de l'instabilité de la figure du *fragmentiste*.

chaque forme porte, dans sa « fragmentarité », des indices subtils de l'*instantia* et de l'image de la pensée. En fait, le dernier chapitre confirme l'hypothèse que la forme fragmentaire enveloppe poétiquement et énigmatiquement une cohérence de la pensée plus intense et plus dynamique que n'importe quel système articulé.

Même s'il semble désuet aujourd'hui de se poser des questions en ce qui concerne l'écriture (soit-elle fragmentaire), il est cependant évident que le fragment (en tant que morceau d'un corps, d'une période de temps, d'une image ou de n'importe quelle structure logique) fait partie de l'existence humaine, parce que la « fragmentarité » représente une des coordonnées constantes de la société. Mystérieux et inobservable, le fragment intervient dans notre vie comme une permanence incontestable. On peut conclure ainsi qu'il s'agit toujours du fragment, même si on n'y le sent pas. Il est là, saboteur caché dans l'unité.

Dans le domaine de l'écriture, le fragment n'est rien de nouveau : entre l'historiographie et la dictée automate, l'instance fragmentaire demeure confortablement installée, capable de miner « l'organicité » de toute écriture. Je me suis proposée d'analyser les structures d'écriture fragmentaires, parce que l'écriture représente le seul domaine où le fragment prend conscience de lui-même et cependant, parle de lui-même.

Étant donné la difficulté de l'analyse de toutes les structures fragmentaires qui font partie du spectacle littéraire, j'ai choisi seulement quelques cas particuliers : les aphorismes (Franz Kafka), les fragments (Friedrich Schlegel – les fragments publiés dans la revue *Athenaeum*, Roland Barthes – *Fragments d'un discours amoureux*), les passages (Walter Benjamin – *Passagenwerk*), les pensées (Friedrich Nietzsche – *Aurore, Gai savoir*) et les autres formes « dérivatives⁴ » (le collage, le proverbe, la maxime, etc.)

Outre les textes mentionnés, j'ai utilisé comme points de repère pour la construction de cet essai quelques présupposés « d'ordre métaphorique » : l'histoire

⁴ Je me permets d'utiliser ce terme, avec toutes les conséquences de l'ambiguïté poétique; entre dérive et détour, les formes « dérivatives » entraînent l'esprit sur un chemin qui n'est ni droit, ni évident, ni visible, mais qui est toujours « à côté de... ».

qui refuse la chronologie, l'image de la pensée éruptive, l'autorité instantanée, la figure emblématique du *fragmentiste*, qui se trouve enchevêtré dans la "pensée en morceaux" et dans le langage.

Le fragment n'est tout simplement une forme sans substance, un dessin comique ou intéressant, un jeu sur papier, mais il est, encore une fois, la pierre qui tombe sur le plafond; car le fragment peut changer les rapports de forces et la vision du monde [*Weltanschauung*].

Dans une perspective culturelle et historique, le fragment constitue la clé d'une recherche sur l'individu, sur la contemporanéité, sur la subjectivité et sur la société. La chronologie devient histoire à cause de l'agencement des événements (fragmentaires), les sciences "conquièrent" de nouveaux espaces et inventent de nouveaux domaines à cause d'un avancement en morceaux, la religion (re)dimensionne ses fonctions à cause d'un "développement en mosaïque". On peut remarquer le fait que les traces du fragment soient dispersées presque partout là où les connaissances humaines elles-mêmes ont laissé des traces.

Nous sommes tous fragmentés, nous sommes tous des fragments.

Plaidoirie pour la forme de la pensée

« À la recherche de la forme » ou « à la recherche de quelque chose ». Ou tout simplement « à la recherche de... », points de suspension. Voici l'attribut immuable de la pensée : elle cherche sans cesse son incarnation/sa prosopopée¹, ce qui peut lui donner un visage, une matérialité, ce qui peut la rendre saisissable (paradoxalement, dans le sens figuré du mot). De ce point de vue, l'épopée de la pensée devient « l'épopée de la prosopopée »... car le seul rêve de la pensée serait de trouver son chemin pour s'inscrire dans une pragmatique, pour devenir une essence manifeste.

En plus, « à la recherche de... » reste en suspension par la suspension même du syntagme. Deux fois voilée, plusieurs fois interrogée, la suspension de « à la recherche de... » met entre parenthèses la continuité temporelle, l'agencement historique; « à la recherche de... » annonce le désir faustien d'arrêter l'histoire. Ceci explique peut-être la nature intrinsèque de la pensée : sa double identité qui circule entre l'incarnation et l'esprit. S'il n'y a pas (et évidemment il n'y aura pas) des réponses claires à la question relative à l'objet de recherche de la pensée, on pourrait bien présumer que « la chose » cherchée n'est que la forme. Le travail sur la pensée devrait commencer et passer par l'idée de forme-visage qui change à l'infini : la trajectoire *prosopopéique* donne à la pensée son identité. Au-delà de tout usage métaphorique, « le désir de s'incarner » représente un des éléments constitutifs de la pensée.

Aucun doute que l'histoire de la pensée (si on peut admettre que la formulation « histoire de la pensée » aurait de la pertinence) traverse des périodes

¹ On n'insiste pas sur le terme « prosopopée » en tant que procédée de la rhétorique, mais il faut cependant souligner la signification d'origine; « prosopopée » vient de *prosôpon*, « ce qui se tourne vers, se présente à (pros) la vue (ôps) », donc le visage, l'image, la figure, la forme. En plus, le mot n'est tout à fait loin de la racine assez connue « *poieîn* » (faire, construire), qui a donné le terme « poésie ».

inconnues, contestées et contestables, des périodes sinueuses et irrégulières où la pensée même devient une sorte de figure ténébreuse – un Sherlock Holmes et/ou une Catherine de Médicis dans l'histoire des mystères. Il est en effet possible d'imaginer une succession des faits de la pensée, ordonnée d'après le principe chronologique; ce qu'on obtient n'est qu'une collection – continue – des formes qui font la preuve que derrière eux, la pensée « bouge ». Ici et là, par ceci et par cela, la pensée s'articule, mais cette articulation ne constitue jamais le mécanisme final, la dernière possibilité, la structure définitive immobile et paralysée. L'histoire de la pensée – cette histoire imaginée, cette histoire en tant que collection de formes – deviendrait un hologramme : image en trois dimensions avec de points d'interférences lumineuses. On aurait devant les yeux une infinité de combinaisons, un véritable jeu de miroirs et de faisceaux qui « débiteraient » toujours une autre configuration que la précédente. L'impossibilité de surprendre et d'autant plus que (de) décrire la multitude de configurations obtenues à un moment donné affirme encore une fois l'impuissance de toute démarche méthodologique – historique. Il faut être doté d'un regard panoramique en quatre dimensions (y compris la dimension temporelle) pour avoir accès à l'image circulaire et circulante. Donc, l'histoire de la pensée avance un paradoxe : que la chronologie pourrait se faire visible clairement par des faits qui n'entrent pas dans une chronologie!

En plus, le paradoxe va plus loin que cela. De toute façon, on pourrait concevoir les représentations de la pensée (l'histoire comme constellations de manifestations de la pensée) sous le signe d'une liaison mystérieuse entre langue et pensée; car ni l'une, ni l'autre ne peut se dérober de cet agencement binaire qui se soustrait à la description normative. Mettre les deux en rapport d'interdépendance implique que l'*essence-apparence*² de l'une légitime l'*existence-apparence* de l'autre.

À ce point-ci, le discours se trouve sur le terrain du vrai paradoxe : si le discours sur la séparation langue/pensée (toujours méthodologique et didactique) met

² On utilise ici « apparence » dans le sens d'*Erscheinung*, ce qu'apparaît et se donne à la connaissance.

l'accent sur « l'identité en opposition » de ces deux éléments, il affirme de même, contradictoirement, l'inséparabilité de l'amalgame langue/pensée. Il devient toutefois évident que le Logos ramasse et mêle *transhistoriquement* les manifestations de la pensée et, à son tour, cette constellation (en tant que totalité potentielle des manifestations de la pensée) réinvente et redéfinit le Logos. L'interdépendance fonde toute la logique du paradoxe.

*
* *

Une plaidoirie pour la forme de la pensée mettrait face à face deux aspects de nature historique : l'idée du vivant et le porteur de la vie. Si la sagesse humaine ne meurt jamais, c'est parce qu'elle prend toujours une forme qui fait vivre la sagesse. Cette assertion implique tout simplement que la pensée vit en se manifestant dans une forme : sans forme, la pensée meurt. Il va s'en dire que « la dimension vampirique » de la pensée participe à la texture de la forme : en épuisant une forme, la pensée l'abandonne pour en chercher une autre. La pensée, *monstre-buveur-du-sang-des-vivants* ne peut mourir, car, en retraçant son parcours, elle développe de nouvelles modalités pour se rendre visible, par conséquent, vivante. « Visible » ne signifie pas « perceptible à l'œil », mais « perceptible », tout simplement, au dispositif entier de la sensibilité.

Chercher, trouver, donner une forme à la pensée ne s'inscrit pas exclusivement dans une pratique mécanique séquentielle et vidée de tout indice transcendantal; il serait intéressant de remarquer que cette pratique, en tant que travail sur la pensée, appartient à l'ordre d'exercices spirituels. « On pourrait évidemment parler d'exercices de pensées » dit Hadot en essayant de définir le statut de ce que la tradition appelle « exercices spirituels », « puisque, dans ces exercices, la pensée se prend en quelque sorte pour matière et cherche à se modifier elle-même³ ». Il ne faut donc pas s'étonner qu'on mette le signe d'équivalence entre « exercices spirituels » et « exercices de la pensée » (ou bien, « exercices sur la pensée »). À la

³ Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Etudes augustinienes, 1987, page. 14

limite, « exercices sur la pensée » désignerait un syntagme mis à jour pour « exercices spirituelles ».

En fait, à quoi sert l'exercice (sur la pensée) ? À quoi bon le travail pour chercher une forme à la pensée ? De même que les exercices corporels aident l'athlète à donner une forme (*une forme*) à son corps, ainsi les exercices de pensée transforment et développent l'âme du philosophe (la comparaison appartient à Epictète). Évidemment les deux types d'exercices participent à la formation de soi, en tant que formation culturelle et spirituelle [*Ausbildung*].

Plus intéressante que l'idée du développement ou de la transformation, serait la représentation de ce développement, sa mise en forme : la Forme. L'exercice spirituel (soit-il exercice physique ou exercice de pensée) vise la forme. En fait, le spirituel se trouve toujours, depuis les écoles philosophiques anciennes, à la recherche d'une forme (pour l'athlète, à la forme de son corps, pour le philosophe, à la forme de son âme).

C'est pour cela que toute démarche méthodologique sur la pensée passerait inévitablement par le syntagme assez consacré « à la recherche de... ». Mais, à la suite d'un exercice de pensée, on obtient sans doute une représentation [*Vorstellung*], une forme [*Darstellung*].

Donc, plus pertinent que la forme trouvée, deviendrait le chemin menant à la forme. Mystérieusement, au bout du chemin, on ne sait pas si on trouve la Forme, la Grande Promesse. Ou si la Grande Promesse n'est peut-être que la promesse d'un nouveau chemin, d'une nouvelle recherche. La Grande Promesse, c'est-à-dire l'interrogation, la mise en question, fonde toute la logique de la trajectoire, car tel est le sens de cette analyse : interroger les formes pour refaire le parcours de la pensée à la recherche de la forme. Cette fois-ci, aucun paradoxe, bien que l'assertion pourrait friser la contradiction.

Sur ce point, il serait facile à imaginer la pensée à la recherche de la forme... Mais il ne s'agit pas de la pensée en errance, en allant de gauche à droite sans avoir formulé des questions. Déclencher et articuler des questions donnent la mesure dans

laquelle la pensée s'engage et s'efforce vers un chemin à la recherche de... Il faut concevoir le trajet de la pensée sous la forme des moments d'articulation des questions, moments d'interrogation: les mises en question marquent les points où la pensée prend forme (une forme intermédiaire, une forme de médiation).

Évidemment, la « pensée » est un terme assez général et, en plus, plein de nuances ambiguës. Pour cette raison, il est impossible d'échafauder une analyse sur la pensée en tant que telle, à partir du terme en tant que tel. Il faudrait tout d'abord établir quelques limites pour pouvoir organiser un discours ayant au centre la forme de la pensée. Premièrement, si on donne la parole à la statistique, on remarque que les collections de textes qui portent le titre « Pensées » (on n'insiste pas maintenant sur le facteur de décision en ce qui concerne le choix du titre) sont d'habitude des morceaux de textes, donc, des fragments. Deuxièmement, parce que les dictionnaires de termes philosophiques et/ou littéraires ne sont jamais d'accord quant aux définitions (« pensées », « aphorismes », « maximes » bouleversent les définitions et deviennent une seule chose), on prend la liberté de ne pas utiliser la définition comme critère d'organisation discursive. Troisièmement, on élabore des présumés qui pourraient poser l'idée de « la pensée à la recherche de la forme » dans un contexte plus clair. Finalement, on essaie de limiter l'espace d'analyse, en examinant la pensée littéraire et ses formes d'expression.

Sans doute, le matériel utilisé pour l'analyse, la *mathésis* d'un possible discours sur l'épopée de la pensée⁴, joue le rôle du corp(u)s et, bien sûr, il se constitue d'une collection de textes. En effet les formes (les textes) parlent elles-mêmes de leur effort de trouver des formes. Ceci n'est pas un cercle vicieux, mais une méthode : trouver dans une forme le chemin menant à la Forme. On ne peut pas prétendre être en possession de la meilleure méthode, mais on peut bien accepter que cette méthode mettrait la question sur une nouvelle piste.

⁴ Il est en effet possible d'employer ce syntagme (« épopée de la pensée »), si on accepte que l'épopée fondatrice de la pensée ne soit que la tentative de parvenir à une forme.

La protohistoire et la préhistoire du fragment

Jetons un coup d'œil sur le premier texte, en ordre historique, qui porte le titre *Pensées : Marc Aurèle, À lui-même* (le titre original du manuscrit)⁵, un recueil de maximes inspirées des différents principes du stoïcisme. Le texte se présente sous la forme d'une collection des pensées isolées, de longueur variable (d'une ligne à une page), ordonnées à la manière journalière (c'est pour cela que beaucoup d'historiens ont considéré qu'il s'agit d'un journal intime ou de confessions) qui articulent plusieurs problèmes d'ordre philosophique-moral. En grande partie, les pensées de Marc Aurèle mettent l'accent sur les principes de la vie philosophique (selon les recommandations des stoïciens) : l'harmonie avec le cosmos, avec la nature humaine et avec sa propre nature intérieure.

Bien que les assertions (les pensées) de Marc Aurèle interrogent des problèmes de la morale humaine, de l'Etat, du droit humain, même de la philosophie etc., le texte en soi ne présente aucune cohésion thématique ou organisation systématique. En ce qui concerne le problème de la forme, les points de vue sur les pensées auréliennes sont assez divergents : journal, notations, pensées, petites allégories, maximes moralisatrices... En fait, il s'agit du premier *texte-recueil de pensées en forme fragmentaire*. Ce qui manque totalement à la pensée aurélienne c'est la conscience d'un contexte littéraire dans lequel l'esthétique pourrait se développer. Évidemment, pour Marc Aurèle il était presque impossible d'articuler une réflexion sur la littérature, simplement parce que l'idée de la littérature n'existait pas. Donc, ce qui manque aux pensées de Marc Aurèle c'est la littérature en tant que concept.

Plus de sept siècles avant Marc Aurèle, Héraclite (VI^e siècle -V^e siècle av. J.-C.) nous a laissé environ 130 fragments devenus connus grâce à Platon, Diogène Laërce et plus tard à Albert le Grand (XIII^e siècle). Publiés pour la première fois en

⁵ Quelques fois, le titre utilisé par des éditeurs était « Pensées pour moi-même » ou « Pensées à soi-même ». Voici quelques exemples d'éditions qui ont transformé le titre, en gardant cependant le mot « pensées » : *Pensées à moi-même : Anthologie* (éd. Mille et une nuits, 2005), *Pensées pour moi-même* (Flammarion, 1999), *À soi-même : Pensées* (Rivages, 2003), *Pensées* (Club Français du Livre, 1968).

1903 (l'édition de Hermann Diels), les fragments d'Héraclite demeurent encore dans le domaine de l'incertitude historique-littéraire. On a véhiculé l'idée que l'ouvrage ait été perdu lors de l'incendie, par Érostrate⁶, en 356 av. J.-C., du temple d'Éphèse, où il avait été déposé par son auteur, mais cela n'est pas sûr. En plus, la certitude historique n'aiderait pas à trouver la certitude, quant au genre littéraire de ces fragments. Sont-ils des fragments, des aphorismes conçus en tant que tels, des textes fragmentaires organisés selon le principe de la fragmentation, ou simplement des morceaux de citations d'un ouvrage continu? L'hypothèse la plus acceptée parmi les historiens serait qu'Héraclite ait écrit cet ouvrage (*Peri Phuseos, De la Nature*) comme un texte unitaire, un ensemble cohérent devenu fragmentaire à cause de la providence (l'incendie destructeur). À partir d'une source stoïcienne (selon l'esprit d'Héraclite), les fragments ont été reclassés et l'ordre de leur succession a été reconstitué en trois groupes (physique, théologie et politique). On n'insiste pas sur les débats concernant la paternité du tel ou tel fragment héraclitéen, ni sur les débats aux problèmes philosophiques ou linguistiques. Les cent trente-six fragments représentent, en fait, l'effort de figurer le Logos, malgré toute discontinuité discursive du texte (tout à fait explicable, étant donnée la conjoncture dans laquelle l'ouvrage nous est parvenu). En touchant presque tous les problèmes philosophiques, de la vie à la mort, de l'être humain aux dieux, de la guerre à la paix, du père à l'héritage, etc., Héraclite construit une vraie synopsis de la sagesse. Bien sûr, ce qui demeure en dehors de cette vision panoramique, c'est la littérature.

*

* *

Même si la pensée littéraire n'a pas pu trouver sa place dans l'Antiquité, paradoxalement, sa forme existait déjà : la forme fragmentaire. Et si cette forme déjà existante donne un signe historique, ceci indique que le germe (de la pensée littéraire) restait latent dans la forme; une sorte d'information génétique transmise

⁶ Érostrate (~ VI^e siècle), devenu célèbre en incendiant le grand temple d'Éphèse (l'Artémision), la nuit même où naquit Alexandre le Grand (21 juillet ~ 356). Érostrate a été condamné à être supplicié et, en plus, on a interdit à quiconque de prononcer son nom.

historiquement pendant des siècles. En réalité, on dirait que la pensée littéraire naît après une longue période d'exercice de sa forme.

À la suite de cette observation sur le rapport entre l'héritage (la pensée) et l'héritier/ héritière (la forme), « l'enquête » ne peut pas imposer de conclusion. On remarque bien sûr, en sous texte, l'idée de la force : la force avec laquelle l'héritier pousse son héritage vers l'extérieur. Ou, autrement dit, la force exercée par la pensée enfermée dans une forme qui n'a pas encore pris conscience de son prisonnier.

En poursuivant le parcours historique du fragment, on découvre un autre moment où la pensée fait subtilement allusion à son existence en latence : les moralistes, particulièrement La Bruyère. Publiés en 1688, *Les Caractères* (la page de titre de la première édition : *Les Caractères de Théophraste⁷ traduits du grec avec Les Caractères et mœurs de ce siècle⁸*) constituent une collection de réflexions sous formes de maximes, sentences et portraits qui mettent en débat les sujets à la mode à l'époque : les femmes, le cœur, la société et la conversation, les biens de fortune, la ville et la cour, les Grands, le souverain et la République – c'est-à-dire l'État –, l'homme, les jugements, la mode, les usages, la chaire etc. À l'intérieur de chaque chapitre (l'édition finale, composée de seize chapitres) les fragments sont numérotés; les entités thématiques, bien que disposées en textes-morceaux, font remarquer un projet de grande envergure : le portrait de la société. Mais un portrait qui passe toujours par l'immoralité et par la médiocrité humaine.

Malgré toute dimension encyclopédique de cette démarche-analyse du caractère humain (en termes de la morale), la collection de réflexions de La Bruyère ne touche pas la problématique de la littérature. Puisque la littérature⁹ et la morale vivaient sur des planètes aux galaxies différentes, les caractères du moraliste français

⁷ Théophraste, auteur grec du IV^e siècle av. J.-C., son nom réel, Tyrtamos d'Érèse, a étudié pendant une trentaine d'années sous la direction d'Aristote, avant de lui succéder à la tête du Lycée. Les *Caractères moraux* de Théophraste constituent le texte de base à partir duquel La Bruyère construit son ouvrage qui dénonce l'injustice et les vices humains.

⁸ Jean de La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères et mœurs de ce siècle*, Paris, Étienne Michallet, [1688]

⁹ À l'époque de la Bruyère, le concept « littérature » ne signifiait pas « ensemble des œuvres littéraires ».

n'interrogent point le statut de la littérature. Cela prouve que la littérature n'était pas un des « sujets à la mode » et qu'elle ne pouvait fournir un thème de réflexion sur la nature humaine. C'était un peu tôt pour la littérature de devenir sujet de réflexion.

Pascal Quignard voyait dans les *Caractères* de La Bruyère un texte qui n'était « ni livre de maximes, ni suites d'arguments, ni galerie de portraits, ni agroupement de chapitres aux thèmes scrupuleusement observés, mais une suite décousue de lambeaux de texte moins appariés au bout du compte que contrastants¹⁰ ».

Ce texte en fragments, conçu comme un panorama moral organisé sur le principe d'opposition, indique en outre que la pensée humaine se trouve très proche (en fait, « elle marche en cercle » autour de l'idée de la littérature, sans la toucher) de la réflexion sur la littérature. La Bruyère parle indirectement de la littérature ou, plus exactement, des pratiques liées à la littérature : la lecture et l'écriture. « C'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule : il faut plus que de l'esprit pour être auteur¹¹ ». Faire un livre signifie « écrire », participer à la construction d'un projet (avoir d'esprit), qui ne porte encore un nom. Quant à la lecture, au-delà de tout aspect moralisateur, elle devient un point d'inflexion pour la pensée. Penser à l'écriture et à la lecture implique la possibilité de penser à l'essence même de la littérature : la réflexion sur la littérature fait sa première conquête.

Autour de la « littérature » le cercle semble se resserrer : du côté moral-politique (La Rochefoucauld) et du côté moral-religieux (Pascal) les chemins mènent la pensée vers un point assez évident. Il est certain que les moralistes français ont préparé à leur façon le moment de l'apparition de la littérature en tant que concept. Et sans équivoque, la « forme d'approche » au concept « littérature » c'était la forme fragmentaire.

¹⁰ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Galilée, 2005, p. 18

¹¹ Jean de la Bruyère, *Les Caractères* (I, 3), Paris, Imprimerie nationale, 1998, p. 133

La découverte de la littérature

En ce qui concerne l'émergence de la pensée littéraire, il faut tout d'abord formuler deux questions directement liées à la problématique: la conscience de la littérature (c'est-à-dire la conscience que la littérature représente une réalité, pas seulement un mot attribuable à n'importe quoi et à n'importe qui) et la forme, particulièrement la forme fragmentaire.

Selon Quintilien (*De institutione oratoria*¹², lib. 2., cap. 1), "littérature" (évidemment dérivé du latin *littera*) n'est que la traduction latine du *grammatikē* et signifie/ait l'habilité [tékhnē] de l'écriture et de la lecture. Quand Cicero parle de Caesar qu'il possède, parmi tant d'autres qualités, celle de *literatura*, il veut dire « mémoire, discernement et diligence »; il semble que Cicero se réfère à un ensemble de qualités morales-intellectuelles, à une sorte d'érudition particulière et personnelle qui présuppose le bon sens et l'intelligence. Presque dix-huit siècles après l'assertion de Cicero, Diderot donne dans son fameux dictionnaire encyclopédique¹³ la définition de la littérature; étonnement, cette définition n'est pas loin de l'affirmation cicéronienne :

Littérature- f.f. (Science, Belles-lettres, Antiq.) terme général, qui désigne l'érudition, la connaissance de Belles-Lettres & des matières qui y ont rapport. Voyez le mot LETTRE, où en faisant leur éloge on a démontré leur intime union avec les Sciences proprement dites¹⁴.

Plus bas, Diderot fait appel aux sources de l'Antiquité, au bon goût et à la profondeur de l'esprit érudit pour définir l'essence de la littérature.

¹² Marcus Fabius Quintilianus, *De institutione oratoria*, rédigé entre 92-94

¹³ Denis Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des matières, par une société de gens de lettre, mis en ordre et publié par M****; le premier tome de l'Encyclopédie paraît en 1751 et est immédiatement suivi d'interdictions et accusations de plagiat (relatives aux gravures), mais la publication des dix-sept tomes de l'Encyclopédie et de leurs onze volumes de planches continue jusqu'en 1772. En 1782, le libraire Panckoucke entreprit la publication de l'Encyclopédie méthodique, qui compte plus de 200 volumes et fut achevée en 1832.

¹⁴ Denis Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des matières, par une société de gens de lettre, mis en ordre et publié par M****, Tome IX, (Note(s) : **Reproduction** : Num. BNF de l'éd. de, [Paris] : AUPELF : France-Expansion, cop. 1973. 10 microfiches Archives de la linguistique française ; 118-9, Reprod. de l'éd. de, Neufchastel : chez Samuel Faulche, [1765]), p. 594-595

Quant au terme « lettres », l'encyclopédie de Diderot met en question plusieurs aspects : les rapports avec les sciences, le statut des gens de lettres et, de plus, la connaissance en général qui présuppose la perfection dans le domaine de la littérature et de la science (dans la même mesure). Voici la définition :

Lettres les, (Encyclopédie) ce mot désigne en général les lumières que provoquent l'étude, et en particulier celle de belles lettres ou de la littérature. Dans ce dernier sens, on distingue les gens de lettres, qui cultivent seulement l'érudition variée et pleine d'aménités, de ceux qui s'attachent aux sciences abstraites, et à celles d'une utilité plus sensible. Mais on ne peut les acquérir à un degré éminent sans la connaissance des lettres, il en résulte que les lettres et les sciences proprement dites, ont entre-elles l'enchaînement, les liaisons, & les rapports les plus étroits ; c'est dans l'Encyclopédie qu'il importe de le démontrer, & je n'en veux pour preuve que l'exemple des siècles d'Athènes & de Rome. (...)

Mais si les lettres servent de clé aux sciences, les sciences de leur côté concourent à la perfection des lettres. Elles ne feroient que bégayer dans une nation où les connaissances n'auroient aucun accès. Pour les rendre florissantes, il faut que l'esprit philosophique, & par conséquent les sciences qui les produisent, se rencontre dans l'homme des lettres, ou du moins dans le corps de la nation. Voyez GENS de LETTRES.

La Grammaire, l'Eloquence, la Poésie, l'Histoire, la Critique, en un mot, toutes les parties de la Littérature seroient extrêmement défectueuses si les sciences ne les.... & ne les perfectionnaient : elles sont sur tout nécessaire aux ouvrages didactiques en matière de rhétorique, de poétique & d'histoire (...)¹⁵.

Bien que Diderot voulût expliquer l'interdépendance entre les lettres (en tant que Belles-Lettres) et les sciences (proprement dites), il touche deux problèmes d'ordre fondamental pour la future définition de la littérature (celle de Schlegel) : le caractère national de la littérature (l'esprit philosophique et les sciences se rencontrent dans le corps de la nation) et l'aspect totalisant de la littérature. Cela veut dire que la littérature ne se limite pas à la grammaire ou à l'érudition, mais elle

¹⁵ Ibid. , page. 409-410

subsume plusieurs domaines du savoir humain, y compris la rhétorique, l'histoire, la poésie, la critique... Il semble qu'on est assez proche de la théorie schlegelienne sur la littérature.

Le terme « littérature » n'est pas encore épuisé. Toutes les approches, dès l'Antiquité jusqu'à nos jours, relèvent quelque chose de nouveau, remettent la question (« Qu'est-ce que la littérature ? ») dans une perspective toujours changeante, osent des réponses et formulent d'autres interrogations... C'est évident que le sujet continue de faire bouger l'esprit. Et *eppur si muove...*, cela dénote que la pensée ne demeure jamais tranquille dans un énoncé final. En fait, l'irréductibilité de la littérature à une définition fait la preuve d'une double détermination du concept même : premièrement, que les représentations de la littérature (y compris les définitions de la littérature) se dirigent vers un point placé quelque part dans l'avenir, mais jamais atteignable et deuxièmement, que les inscriptions écrites (donc, les textes eux-mêmes) représentent une sorte de constellation en graffiti de ce désir illimité.

En plus, ce n'est pas le caprice du hasard si le dictionnaire devient le lieu où s'articule la première réflexion pertinente sur la littérature. Si, à l'époque (n'importe quelle époque après l'apparition du dictionnaire) le mot existait déjà, il fallait que l'encyclopédie soit celle qui lui ait donné une place, une description, une identité. Le dictionnaire représentait la marque de l'institutionnalisation du terme. À partir du moment où un mot entre dans le système du dictionnaire, à ce moment-là, la réflexion qui porte sur un tel mot commence à entraîner des questions; en fait, par cette forme d'institutionnalisation, la pensée s'anime. Disons que le dictionnaire constitue le moyen de dispersion et de « vulgarisation » du mouvement réflexif : quand on utilise le dictionnaire, on se contamine par la « maladie de penser ».

Quant à la forme du dictionnaire, il faut aussitôt préciser qu'il est la carte panoramique de la fragmentation : chaque parcelle est une cellule bien délimitée d'une autre et chaque bordure, un indice de la fragmentation. D'habitude, le dictionnaire représente précisément la forme d'écriture la plus fragmentée ou, autrement dit, la forme de la fragmentation la plus visible.

En toute évidence, c'était l'encyclopédie qui permettait à la littérature de s'instituer historiquement comme « mouvement de la pensée ». Les rapports entre tous les éléments énumérés restent encore sur le plan de l'obscurcissement : le dictionnaire (écriture fragmentaire), la littérature (composante du dictionnaire), la définition du dictionnaire (mécanisme de dispersion de la pensée). Avant d'être une question de la forme, le dictionnaire doit être reconnu comme un mécanisme médiateur de la pensée.

En ce sens, « essayer de définir la littérature » devient maintenant synonyme avec « établir les points de médiation de la pensée », c'est-à-dire, les moments où la pensée se disperse. Mais, plus important que la définition elle-même, soit le fait que la conscience humaine décide de formuler une définition, le fait qu'elle (la conscience) prenne cette décision.

En plus, c'est clair qu'il faut avoir la conscience de la littérature pour pouvoir interroger la forme d'écriture (sans importance pour la nature de l'écriture).

En conclusion, la littérature, en tant que question, ou même en tant que moment de la questionabilité, déclenche mystérieusement le mouvement de la pensée qui va prendre, dans son projet, le fragment comme écriture tout-puissante.

*
* *

C'est Schlegel qui va changer le rapport de forces dans la définition de la littérature. Son mérite consiste à en donner une définition (une nouvelle définition totalement différente de toutes celles antérieures), mais aussi à en arriver à l'idée du « projet d'avenir ». La littérature dans la vision de Schlegel s'articule sur les mêmes axes que ceux de Diderot (les arts et les sciences, les créations humaines, l'histoire, l'éloquence), mais la grande découverte consiste à en établir les nouvelles relations entre les éléments.

[...] Nous comprenons sous « le nom de la littérature » tous les arts et toutes les sciences, ainsi que toutes les créations et toutes les productions qui ont pour objet la vie et l'homme lui-même, mais qui, sans avoir aucun acte extérieur pour but, n'agissent

que par la pensée et par le langage, et ne se manifeste qu'à l'aide de la parole et de l'écriture. Parmi ces arts, la poésie tient le premier rang ; viennent ensuite l'histoire, qui raconte les événements passés ; la méditation et les connaissances élevées, en tant qu'elles ont pour objet la vie et l'homme, et qu'elles exercent leur influence sur tous deux ; enfin, l'éloquence et l'esprit, lorsque leurs effets ne passent pas rapidement dans le langage oral, mais forment des ouvrages durables à l'aide de l'écriture. Leur réunion embrasse presque toute la vie intellectuelle de l'homme^{16[i]}.

Si la définition schlegelienne ne semble pas étonnante, c'est parce qu'elle opère avec les éléments « traditionnels » – les arts, les sciences, les productions, la vie et l'homme –, mais, tout d'un coup, elle change d'une manière spectaculaire : en investissant la littérature d'un attribut tout à fait nouveau. Et cet attribut n'est autre que le langage avec ces arrière-plans, la parole et l'écriture. Du point de vue textuel, l'approche de Schlegel quant au terme « littérature » met en discussion la possibilité d'entendre toute activité humaine à travers le prisme du langage. On voit donc aisément que l'inséparabilité entre la pensée et le langage devient plus visible, justement quand on articule la problématique de la littérature. Ce n'est pas la littérature, en tant que terme, qui rend visible la liaison énigmatique entre les deux (pensée et langage), mais l'interrogation sur la nature de la littérature.

On peut bien continuer la lecture du texte schlegelien pour mieux se représenter le poids du changement de la perspective.

La nature ne pouvait faire à l'homme un plus beau présent que la voix : capable d'exprimer par le son tous les sentiments, elle fournit, par sa souplesse à produire les combinaisons de tons les plus variées, la matière propre à former scientifiquement le langage. Mais de toutes les inventions dues au génie de l'homme, l'écriture est sans contredit la plus merveilleuse et la plus utile.(...) L'esprit et le langage sont tellement indivisibles, la pensée et la parole sont si essentiellement un, que de même que nous pouvons regarder la pensée comme la prérogative particulière de l'homme, nous pouvons aussi dire que la parole, d'après sa destination primitive et sa dignité, appartient à son

¹⁶ Friedrich Schlegel, *Histoire de la littérature ancienne et moderne*, traduction française William Duckett, Paris, Genève, 1829, p. 10

essence originelle. (...) La pensée et la parole étant un dans leur origine, ne peuvent être séparées même dans leurs applications les plus variées ; il faut, autant que possible, qu'elles soient toujours partout réunies et s'accordent entre elles¹⁷^[ii].

Assurément, on peut constater que, de la problématique de l'écriture jusqu'à la problématique de la forme d'écriture, il n'y a qu'un pas. Mais Schlegel ne le fera point. Il se limite en fait à attribuer à l'écriture la force d'une merveille sans essayer de trouver ses implications en ce qui concerne la connaissance. Évidemment, c'est ainsi parce que son but était de faire une histoire de la littérature, pas une théorie.

Dans la mesure où Schlegel pose la question de l'écriture en tant qu'invention du premier rang de la pensée humaine, cela préserve l'idée que l'avenir de la problématique de la forme ne soit pas très loin de ce point d'interrogation.

Le texte mentionné, *Histoire de la littérature ancienne et moderne* [*Geschichte der alten und neuen Literatur*], apparaît en 1812, plus de 12 ans après le « moment Iéna », quand Schlegel et ses amis du groupe préromantique préparèrent d'une manière assez bizarre le grand mouvement romantique du début du XIX^e siècle. Il faudrait sans doute reconnaître que les assertions sur la littérature, élaborées en 1812, sont provoquées par « l'atmosphère conviviale » construite autour de l'*Athenaeum*.

La naissance du fragment

Il s'agit vraiment, à propos de la pensée schlegelienne, de trouver les mécanismes qui ont fait libérer la forme fragmentaire (donc, le fragment) et qui l'ont fait parler assez clairement de la littérature. « Libérer la forme » veut dire la mettre dans l'hypostase de prendre de l'autonomie et de se décrire en tant que forme. Il serait paradoxal d'affirmer avec certitude que la pensée littéraire naît par la voix de Friedrich Schlegel, mais il est évident que cette voix parle plus fort que les autres....

¹⁷ Ibid., p. 11

En plus, ce n'était pas à cause du hasard qu'on assiste, presque à la même époque, à l'apparition de la définition la plus pertinente de la littérature et à l'apparition de la pensée littéraire en forme fragmentaire.

Décréter que les origines du fragment – en tant que genre ou en tant qu'écriture, ou en tant qu'autre chose emblématique pour l'évolution de la littérature, de la philosophie ou bien de la pensée – pourraient être placées dans l'histoire à tel ou tel moment, serait un peu arbitraire. Cette fois-ci, l'histoire conçue comme chronologie des événements, ne fait qu'empêcher la démarche méthodologique. Finalement, il serait mieux d'accepter par convention – une sorte de présumé primitif – que le fragment apparaît sur la scène littéraire à l'époque où la revue *Athenaeum* devient une véritable entreprise-manifeste des premiers romantiques allemands, c'est-à-dire à partir du premier numéro de la revue. Le contexte historique (dé)limite la période de l'apparition du fragment dans l'intervalle de 1798-1800. Le présumé : l'accouchement du fragment a « duré » deux ans et six numéros de l'*Athenaeum*.

L'Allemagne romantique de la fin du XVIII^e siècle, avec son enthousiasme et son effusion philosophique, avec la profonde nostalgie pour la Grèce antique, avec Goethe, Hölderlin et Hegel, avec le désir insatiable de l'absolu, a produit la figure d'un enfant terrible : le groupe d'Iéna, l'avant-garde du romantisme (à l'intérieur du romantisme même). Comme toutes les manifestations (en tant qu'expressions artistiques) avant-gardistes¹⁸, le mouvement « Athenaeum » – qui n'est pas un simple mouvement littéraire, ni une éphéméride dans l'astronomie littéraire – il semble, en toute rigueur, abordable à partir du philosophique et particulièrement à partir de la

¹⁸ La structure de toute avant-garde se fonde sur la logique bidimensionnelle rupture-crise : la crise des valeurs établies, précédents qui provoque un renouvellement, un changement. Le renouvellement, à son tour, détermine une sorte de prédisposition philosophique pour la rupture. En termes de théorie culturelle, l'avant-garde comme mouvement artistique à la fin du XIX^e- au début du XX^e siècle revendique la recherche des nouvelles formes et canons de la pensée, « directionnées » (dans une manière déclarée – voir les manifestes artistiques du début du XX^e siècle) particulièrement vers les tabous esthétiques en vigueur à l'époque. Si on applique l'étiquette de « l'avant-garde » au mouvement préromantique, on dirait que le préromantisme soit une « avant-garde avant la lettre ». En investissant l'art avec une sorte de tout-puissance, dont les autres manifestations humaines sont incapables, les avant-gardes font la preuve de la liberté humaine sans contraintes.

notion de crise. La crise, comme irruption, comme événement singulier et, en dernière instance, comme révolution, a rendu possible le fait que les romantiques (d'Iéna) aient quitté le domaine du concept rationnel, traditionnellement réservé à la philosophie et soient entrés dans « l'espace du mélange ». Quand on parle de « mélange », on ne se réfère pas à l'addition ou à la complémentarité, mais au mélange – le terme un peu abusivement utilisé – qui a la force de (re)faire l'*organon*¹⁹. Il faut préciser qu'à partir de l'idée de mélange, les nouveaux ordres littéraires préromantiques (la « symphilosophie », la « sympoésie » et, pour quoi pas, la « symfragment ») obéissent au même principe : celui de l'organicité.

Dans le préambule du premier volume [1798], la revue se définit comme un « périodique littéraire et esthétique ». De plus, elle avait comme desideratum d'éviter les sujets politiques et religieux. On remarque sans difficulté qu'*Athenaeum* se proposait de se dédier exclusivement à la Poésie et voulait être essentiellement poétique, car la poésie représentait, pour le groupe de Schlegel, l'expression la plus noble de l'être humain.

Le premier volume de l'*Athenaeum* contenait un article d'August von Schlegel sur *Les Langues*, les *Grains de pollen* [*Blütenstaub*] de Novalis et les *Fragments* de Friedrich Schlegel, qui ne sont qu'en partie attribués au Friedrich Schlegel.

Le deuxième numéro [1799] est constitué de plusieurs articles de critique et d'histoire écrits par August von Schlegel. Avec le troisième volume [1800], le dernier, on revient à Friedrich von Schlegel et à Novalis. Friedrich apporte plusieurs textes de doctrine : *Idées*, *Dialogue sur la poésie*, *Aux Allemands* et Novalis fournit, de son côté, les célèbres *Hymnes à la nuit*. Bien entendu, les contributions d'autres membres du groupe font d'*Athenaeum* un(e) manifest(ation) exemplaire.

¹⁹ Les dictionnaires étymologiques attribuent au mot « organon » les significations : 1. instrument, organe et 2. système de principes et de normes pour l'investigation philosophique, exposé servant de base méthodologique au raisonnement scientifique.

Le groupe d'Iéna, autour des frères Schlegel et de l'*Athenaeum*, devient la voix collective d'une nouvelle conscience esthétique et philosophique, une sorte « d'institution théorique du genre littéraire²⁰ ». Parmi les membres du groupe comptent les frères Schlegel (Friedrich et August), leur épouses (Dorothea et Caroline), Novalis, Schelling, Tieck, la sœur de Tieck, Sophie Bernhardt avec son mari, F. Schleiermacher, A. L. Hülsen et Sophie Mereau. Fondé sur le principe de la fraternisation intellectuelle et de l'amitié, le groupe initie une sorte de « cellule collectiviste-spirituelle » – sous la direction de Friedrich et de son frère, accompagnés bien sûr de leurs épouses –, qui ne se réduit pas tout simplement à un cercle d'amis ou à un cénacle littéraire- intellectuel, mais à une communauté réseautique, suspectée à la limite de devenir une société secrète, comme les alliances maçonniques. Mais peu importe le modèle ou les ressemblances avec les ligues initiatiques. Certes, l'*Athenaeum* offre la preuve de la première écriture collective au programme sous l'ombrelle de l'anonymat (collectif). Pour Friedrich, la véritable manière de philosopher n'est qu'en collectif : « Philosopher veut dire chercher de façon communautaire la connaissance universelle^{21[iii]} ».

Si l'on regarde la liste des textes fragmentaires (publiés dans l'*Athenaeum*) attribués à tel ou tel auteur, l'on remarque que 52 fragments restent sans attribution, 23 avec attribution douteuse (attribués soit au Friedrich, soit à August, soit à Schleiermacher), 2 d'entre eux écrits par Friedrich *et* August ensemble, 1 écrit par August, mais pris par Friedrich dans une lettre d'August, 13 par Novalis, mais soustraits par Friedrich de *Grains de pollen* et insérés dans les *Fragments* et un peu plus de la moitié écrits, sans doute, par Friedrich. Cette statistique indique, dans une certaine mesure, que les droits d'auteur et la propriété littéraire ne sont protégés que par l'instance qui est la revue elle-même. Donc, les productions des membres du groupe d'Iéna appartiennent exclusivement à cette collectivité (en termes modernes,

²⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 11

²¹ Ibid., Fragment 344, p. 153

on assiste chez les préromantiques à la collectivisation de la propriété intellectuelle); les signatures ne sont que de petits traits qui forment la grande signature préromantique. Mais ni l'anonymat en tant que dissolution de l'individualité, ni les pratiques littéraires élitistes ne constituent le desideratum de l'*Athenaeum*.

Présumé : le mécanisme du groupe d'Iéna s'érige sur la base d'un esprit de partage et fonctionne par le même esprit (de partage). Tous les préromantiques ont partagé le même gâteau, bien qu'il semble difficile de dire ce qu'est exactement ce gâteau. Il ne s'agit pas de la philosophie, ni de la critique littéraire, ni même de la littérature. Si on ignore les noms d'auteurs, leur biographie et même leur style, on pourrait affirmer que *le gâteau d'Iéna* est un amalgame étrange et fascinant de toutes les participations réelles et possibles, de tous les inachèvements achevés et, par détour, de tous les achèvements inachevés. La volonté d'accomplir, le désir de « fabriquer²² » le tout, donc le gâteau, représente le moteur d'une action qui présume en même temps le partage et la participation; comme les forces centrifuge et centripète qui font possible le mouvement d'un mobile en rotation.

L'idée de partage-participation justifie en fait la construction fragmentaire de *Fragments*. Evidemment, il y a plusieurs niveaux de partage-participation, en fonction de l'élément central qui fait l'objet du partage : la vie culturelle, les idées, l'esprit poétique-philosophique et, bien sûr les formes d'écriture. En fragment, la pensée préromantique « partagée » trouve la condition essentielle de son existence.

Si le problème du gâteau reste encore en dehors d'une formulation claire c'est parce que l'ensemble discursif oblige à une démarche en détour(s). Présumé de deuxième degré : la *poièsie* devient *poésie* à partir d'une forme, plus exactement, d'une image qui emploie la fonction réflexive-(re)présentative. En analysant les termes, il arrive bien que l'image représente l'élément central : *Bild*, tableau, (re)présentation (d'ici la fonction représentative), à la limite, phénomène (qui n'est ni

²² Compte tenu ici d'une certaine artificialité du terme « fabriquer », il faut expliquer un peu son utilisation. Certes, il est bien connu que la *poésie* relève l'expérience d'une *poièsie* et que l'opposition (étymologiquement parlant) entre les deux (*poésie* et *poièsie*) participe, en fait, à la construction de la Po(i)ésie. Le terme grec « poiésis » désigne l'élément producteur essentiel commun à tous les arts, conçu comme acte, réalisation, représentation.

de l'ordre de l'apparence – *Schein* –, ni de l'ordre de la manifestation – *Erscheinung*). La fonction représentative de l'image implique le fait que *Bild* puisse être *vor-* et *dargestellt* et, en plus, il (*Bild*) déclenche le réflexe de produire d'autres images.

En revenant à l'idée de « gâteau préromantique » et en abandonnant, pour le moment, la problématique du *Bild*, prenons les trois concepts fondamentaux pour la théorie et la philosophie du groupe d'Iéna. « Littérature », « poésie » et « *Dichtung* » dirigent les grands débats (pré)romantiques sur l'histoire de la littérature, sur les genres littéraires, sur l'Antiquité...

Littérature, poésie et *Dichtung* sous le signe du mélange

Les trois mots énumérés font corps commun dans la théorie préromantique; ils sont, à un certain niveau, presque interchangeables et exercent une influence considérable sur l'évolution de l'écriture en fragments, car ils organisent la structure de pensées en train de se former. La littérature, d'après la définition schlegelienne, met le sujet humain (avec ses productions, ses créations et sa vie) au centre de l'histoire. La poésie, l'art de premier rang (si on donne la parole encore une fois à Schlegel), agit comme un élément médian entre littérature et *Dichtung*; de même, elle fait éclairer aussi les valences de la littérature et le caractère énigmatique de *Dichtung*. Il serait cependant pertinent d'examiner plus précisément les aspects étymologiques et sémantiques de *Dichtung*.

Pour traduire le mot allemand *Dichtung*, qui ne possède pas d'équivalent dans les autres langues européennes (à l'exception des langues scandinaves), il faut d'habitude recourir aux mots comme « littérature », « poésie », « fiction ». Mais ces variantes n'épuisent pas les significations données par le terme allemand et ne reflètent pas la complexité sémantique de *Dichtung*.

Le mot a eu une évolution intéressante : de *hypagoreuein* (=parler sans cesse comme dans une transe) à *dictare* (plusieurs fois remplacé par le verbe *inspirer*) et puis à *Dichtung*. Dans le vieux-haut-allemand (Alt-Hoch-Deutsch), *Dichtung*, dérivé du verbe *dichten*, possède deux acceptions principales: au sens large, *dichten* signifie

« inventer », « imaginer », « créer », proche en cela de *erdichten* (« inventer pour leurrer, imaginer pour tromper ») avec ses connotations négatives; au sens étroit, ensuite, le mot désigne l'action de concevoir un poème, un texte, de faire des vers, en dernière instance, de composer. Comme le verbe [*dichten*], le substantif [*Dichtung*] donne la mesure du rapport assez complexe de la *fiction* et de la *réalité*. Dans un sens péjoratif, plusieurs fois dévoilé dans les analyses du terme, *Dichtung* renvoie à l'idée d'invention fallacieuse, d'affabulation, de mensonge. D'ici l'idée de l'artificialité et de la fabrication, donc de la relation avec le mot grec « poésie ». À la limite, on peut accepter que *Dichtung* évoque la construction d'un univers imaginaire, d'un espace irréel et l'élaboration d'un grand « mensonge littéraire ».

La première attestation du mot date de 1561, mais c'est à peine en 1770 qu'il prend sa substance et sa force, le moment de son entrée réelle et massive dans la langue allemande²³. Dans sa *Allgemeine Theorie der schönen Künste*²⁴ [*Théorie générale des beaux-arts*] (2 vol., Leipzig, Weidemanns Erben und Reich, 1771-1774), Sulzer ignore à ce moment-là le substantif *Dichtung* et Adelung²⁵ le cite au titre de « terme nouveau » (*Dictionnaire*²⁶, vol. 1, 1774, art. « Dichtung »).

Le mérite d'introduire vraiment le mot dans la langue allemande appartient à Herder. Dans son essai de 1770 sur l'origine du langage, Herder utilise ce mot pour désigner la faculté d'invention poétique qui présida à la première langue de l'humanité, langue originelle et naturelle, qui naît avant la prose. *Dichtung* est « la

²³ À l'époque, la matrice verbale *dichten* existait déjà depuis des siècles (Grimm, vol. 2, 1860, art. « *dichten* » et « *Dichtung* »).

²⁴ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Olms, Georg, Verlag AG, 1989 (Reprint. Ausg. Leipzig 1792-99)

²⁵ Johann Christoph Adelung (8 août 1732 - 10 septembre 1806) - Savant et philologue allemand auteur du le premier dictionnaire allemand exhaustif.

²⁶ „*Dichtung= plur. die -en, das Hauptwort des Verbi dichten. 1. Die Fertigkeit zu dichten; ohne Plural, und zwar, 1) in der weitesten Bedeutung, wie Dichtkunst 1. Daher die Dichtungskraft, oder das Dichtungsvermögen, die Kraft, die Theile eines in Gedanken zergliederten Dinges willkürlich wieder zusammen zu setzen; oder die Kraft, Dinge in der Einbildung zusammen zu setzen, die man nicht also empfunden hat. 2) In engerer Bedeutung, die Fertigkeit, ein Gedicht zu verfertigen; ehemals die Dichterey. Der Dichtung kühner Schwung. Begeistert von der Dichtung, Dusch. 2. Eine erdichtete Vorstellung, eine Erdichtung. Verschiede Gedanken und Tichtungen sinnreicher Geister, Opitz. Besonders, in edlerer Bedeutung, eine poetische Erdichtung. Er mag sich der Dichtungen bedienen, sein Gemälde zu erheben*“, Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch Der Hochdeutschen Mundart*, Wien, verlegt bey B. Ph. Bauer 1811, vol. I, p. 1479

langue naturelle de toutes les créatures [*Natursprache aller Geschöpfe*]²⁷ » transposée en *images*. Investie d'une connotation multiple, *Dichtung* est, en même temps, poétique, originelle, naturelle et authentique. Dans l'usage herdérien du terme, *Dichtung* renvoie à un univers fictif qui n'est pas moins vrai que la réalité elle-même. Donc, la fiction, la *Dichtung*, ne s'oppose pas au monde sensible et, de plus, les deux (le monde sensible et le monde fictionnel) se trouvent dans un rapport de « (con)densité », à cause de l'homophonie avec *dicht*, qui ne semble pas tout à fait fortuit et innocente. Plus tard, la philosophie saisit ce rapport et l'idée sera par la suite développée par Kant (*Kritik der Urteilkraft*, 1790, § 53), puis par Schlegel.

La limite entre la science et l'art [*Wissenschaft und Kunst*], entre le vrai et le beau s'est à ce point estompée que la certitude de l'immutabilité de ces frontières éternelles s'est trouvée presque partout ébranlée. La philosophie fait de la poésie [*poetisiert*] et la poésie [*Poesie*] fait de la philosophie [*philosophiert*] : l'histoire [*Geschichte*] est traitée comme une fiction [*Dichtung*], et cette dernière est traitée comme l'histoire^{28[iv]}.

De manière allégorique, on pourrait dire que le grand gâteau préparé à Iéna est la *Dichtung*, plus tard appelée par Schlegel « *Literatur* » ; ce mélange absolu de toutes les créations humaines (y compris celles possibles) qui échappe à l'absolutisation, mais qui devient absolu en soi-même par la recherche inachevée d'une totalité qui manque toujours. Entre *Dichtung* et *Literatur* en tant que concepts schlegéliens la différence se situe au niveau de la distinction po(i)ésie – critique. Il est toutefois vrai que les fragments correspondent aussi bien à la logique de *Dichtung*, ainsi qu'à celle de *Literatur*. On pourrait ainsi accepter que les deux – *Dichtung* et *Literatur* – trouvent dans le fragment la forme unique et unitaire, en restant en même temps dans une incertitude catégorielle : le fragment devient le *in suspenso* de *Dichtung–Literatur*.

²⁷ J. G. Herder, *Über den Ursprung der Sprache*, 1770, vol. 5, p. 56; *Über Bild, Dichtung und Sprache*, 1787, vol. 15, p. 535 sq.)

²⁸ Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie* [1795], dans *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe*, 35 vol., éd. E. Behler, Paderborn, Schöningh, 1958-, sect. 1, vol. 1, p. 219

Cette incursion dans la petite histoire sur l'origine de la *Dichtung* implique que le terme est soumis dès l'époque de sa naissance au même principe dont on a déjà discuté: le principe du *partage-participation*, qui se trouve symboliquement à proximité de toute démarche préromantique. Comme « tous les poèmes classiques des Anciens^{29[v]} » forment un seul et unique poème, ainsi tous les livres de la littérature doivent n'être qu'un seul livre; comme tous les membres du groupe d'Iéna forment une seule conscience esthétique et littéraire, ainsi toutes les productions artistiques doivent n'être qu'une seule grande création : la Poésie, la *Dichtung*. Donc, le groupe partage la littérature et participe à la création de la Littérature. On voit encore une fois qu'autour de la « littérature », la pensée devient de plus en plus effervescente : les deux termes – « littérature » et « pensée » – se trouvent en compétition et, paradoxalement, ni l'un ni l'autre ne sortent pas vainqueur de cette compétition.

La problématique du double-sens de la Littérature prend plus de contour dans le célèbre fragment 116.

La poésie romantique « n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser la Witz, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substance native de culture, et les animer des pulsations de l'humour [...]. D'autres genres poétiques sont achevés, et peuvent à présent être entièrement disséqués. Le genre poétique romantique est encore un devenir; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir. [...]^{30[v]}».

Le concept « littérature » (ici appelée, « poésie ») projette ses acceptions théoriques à partir de plusieurs binarités – à la limite, antagonismes – qui se mélangent; mais le résultat (le mélange) n'est jamais accompli. Ce qui en résulte : un inachèvement particulier, approximatif et indéterminable, dont son seul but

²⁹ Friedrich Schlegel, *Fragments*, Idée 95, Paris, José Corti, 1996, p. 238

³⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, Fragment 116, p. 112

représente le devenir. Le genre poétique romantique « est encore un devenir; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir » [*ist noch im Werden ; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nie werden, nie vollendet sein kann*].

On pourrait ainsi poser la question du devenir et, en même temps, de l'inachèvement du fragment en termes mathématiques. Le fragment est une forme (lire *Bild*) asymptotique³¹ du devenir. Etymologiquement parlant, le fragment comme l'asymptote (gr. *asumptôtos*, de *sumpiptein*, « tomber sur ») tombe sans cesse sur l'idée du devenir, s'approche de lui sans jamais le rencontrer. Comme l'indique en effet la représentation (lire *Darstellung*) graphique qu'on a attribué à l'asymptote, la spatialité est entièrement orientée par une sorte de ligne indiquant la distance, mais une distance réduite au zéro, qui ne prend jamais la valeur zéro. Ceci n'est pas un paradoxe; c'est plutôt une théorie sur (la subdivision d'infini qui ne se réduit à zéro) « l'infini à zéro » (à la manière de Pascal sur l'esprit géométrique).

La principale [*merveille de la nature*] comprend les deux infinités qui se rencontrent dans toutes : l'une de grandeur, l'autre de petitesse. Car quelque prompt que soit un mouvement, on peut en concevoir un qui le soit davantage, et hâter encore ce dernier; et ainsi toujours à l'infini, **sans jamais arriver à un** qui le soit de telle sorte qu'on ne puisse plus y ajouter. Et au contraire, quelque lent que soit un mouvement, on peut le retarder davantage, et encore ce dernier; et ainsi à l'infini, **sans jamais arriver à un tel degré de lenteur** qu'on ne puisse encore en descendre à une infinité d'autres sans tomber dans le repos³².

On voit dans l'ensemble asymptotique décrit ci-dessus l'image du projet préromantique sur la Littérature : par le mélange de tous les genres et formes de la création, elle tend de devenir Une /la Totalité jusqu'à l'infini. En même temps, la distance qui sépare la Littérature de son accomplissement/ achèvement tend vers le zéro, mais jamais elle n'y arrive jamais à toucher le point à zéro. À partir de cette

³¹ L'asymptote= Droite telle que la distance d'un point d'une courbe à cette droite tend vers zéro lorsque le point s'éloigne sur la courbe à l'infini; tangente à une courbe en un point à l'infini, dans le plan ou l'espace projectif.

³² Blaise Pascal, *Opuscules philosophiques (De l'esprit géométrique)*, Paris, Hachette, 1980, p. 91

« chose indéterminable », située asymptotiquement entre le zéro et l'infini, chose appelée, par convention, « littérature », on pourrait en fait définir la catégorie du mélange.

Quelle est au juste la nature, ici, du mélange ? Fusion, union, assemblage, composition ? Toutes les réponses sont possibles. On garde le terme « mélange » à cause de sa polyvalence sémantique.

On prend, par exemple, le dialogue – en tant que forme dérivée du fragment ou en tant que résultat d'une fragmentation. « Un dialogue est une chaîne ou une couronne de fragments. Un échange de lettres est un dialogue à plus grande échelle, et des Mémoires sont un système de fragments^{33[viii]} ». Capable de (r)assembler (peu importe le mécanisme qui fait possible cet assemblage) en lui tous les genres, le dialogue se situe sous le signe du mélange. En adoptant la position théorique de Philippe Lacoue-Labarthe, on conçoit le dialogue comme un non-genre ou comme un « genre du mélange des genres³⁴ »; en fait, si le dialogue s'inscrit ou non dans l'ordre de genre, ne reste qu'une conséquence. Le fait particulièrement intéressant est que même la problématique du genre n'échappe pas à l'idée du mélange; le mot « genre », en allemand, implique l'idée d'assemblage et d'union. *Gattung* [genre] et la forme verbale *gattieren* [mélanger] sont de même ordre étymologique. En plus, *gatten*, d'où le couple *Gatte/ Gattin* [époux/ épouse], signifie s'assembler/ s'unir.

En somme, il semble bien que les romantiques d'Iéna sont presque toujours préoccupés de cette idée de mélange. Ils voulaient tout mêler dans un Tout ; et la forme capable de mélanger tout dans un Tout c'était le fragment. À l'époque, le fragment représentait peut-être la forme la plus libérale, la plus accessible, la forme qui n'imposait aucune restriction formelle. Il ne concourait ni le poétique de la poésie, ni la dialectique de la critique... Il était la Forme de la Pensée. Voici la raison pour laquelle poésie, philosophie, histoire sont vues comme des instruments destinés

³³ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, Fragment critique 77, p. 107

³⁴ Ibid., p. 268

à re-faire l'*organon*; soit-il, cet *organon*, « poésie romantique » comme on l'a déjà constaté dans le fragment 116, soit-il « l'œuvre totale » comme celui défini dans l'*Entretien sur la poésie*³⁵ ou soit-il « l'universalité » (fragment 451).

L'universalité est variation à satiété de toutes formes et de toutes les substances. Elle ne parvient à l'harmonie que par l'union de la poésie et de la philosophie : aux œuvres de la poésie et de la philosophie isolée, si universelles et achevées qu'elles soient, la synthèse ultime semble faire défaut ; elles touchent au but de l'harmonie et restent inachevées³⁶[viii].

Si l'ordre du mélange échappe à toutes catégories, c'est simplement à cause d'une « indéterminabilité » formelle qui pourrait donner une définition. Peut-être la règle qui nous intéresse serait liée aux manifestations de cette « préférence » au mélange. Dans (les) *Fragments critiques*, Friedrich énonce la possibilité d'une encyclopédie de la vie spirituelle : « Bien des romans, parmi les meilleurs, sont un compendium, une encyclopédie de toute la vie spirituelle d'un individu de génie³⁷[ix] ». Dans un autre fragment critique, il essaie d'inscrire tous les romans d'un auteur au même registre romanesque : « Il est manifeste que tous les romans d'un même auteur vont souvent ensemble et, en quelque façon, n'en forment qu'un seul³⁸[x] ».

Sous le signe du mélange, l'écriture préromantique devient un programme culturel, qui se développe à travers toutes les formes et tous les genres. Le roman doit devenir poésie, la poésie doit se transformer en pensée philosophique, les formes hybrides – la lettre et le dialogue – doivent participer à la construction de l'encyclopédie romanesque etc.

³⁵ Ibid., p.321, *Entretien sur la poésie*, « [...] Les œuvres tragiques et comiques des Anciens ne sont que des variations, des expressions diverses d'un seul et même idéal. Elles restent le modèle le plus élevé pour la structure systématique, la construction et l'organisation, et sont, si je puis dire, les œuvres d'entre les œuvres ». („Die tragischen und komischen Werke der Alten hingegen sind nur Variationen, verschiedene Ausdrücke, einen und desselben Ideals. Für den systematischen Gliederbau, die Konstruktion und Organisation bleiben sie die höchsten Muster, und sind, wenn ich so sagen darf, die Werke unter den Werken.“, Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, Carl Hanser Verlag, München, 1970, p. 507).

³⁶ Ibid., Fragment 451, p. 177

³⁷ Ibid., Fragment critique 78, p. 90

³⁸ Ibid., Fragment critique 89, p. 91

Évidemment le fragment, en tant que manifestation formelle de cette épistème (pour ainsi dire), ne se soustrait pas à l'ordre du mélange. Il est l'essence, le manifeste, le projet et « la forme du premier rang » du mélange. Si l'on regarde attentivement le texte, on note que le fragment 116 représente, en fait, un meta-fragment et qu'il constitue peut-être la première théorie de la fragmentation et la première formulation de ce que on a appelé « mélange ». Bien que le fragment 116 ait utilisé le terme « poésie » pour définir l'ensemble d'art romantique, on pourrait soutenir qu'il ne s'agit pas ici seulement de la poésie et que le mot « poésie » englobe toutes les formes de l'écriture. La problématique du fragment 116 n'avance pas l'idée de la fragmentation, mais, au contraire, l'idée de la de-fragmentation, celle-ci vue comme une sorte de mouvement de l'extérieur vers l'intérieur et de l'intérieur vers l'extérieur.

La poésie « est capable de la suprême et de la plus universelle formation; non seulement du dedans vers l'extérieur, mais aussi du dehors vers l'intérieur; pour chaque totalité que ses produits doivent former, elle [la poésie] adopte une organisation semblable des parties, et se voit ainsi ouverte la perspective d'une classicité appelée à croître sans limites^{39[xi]} ».

En limitant l'espace de séparation entre l'intérieur et l'extérieur et en voulant surprendre le mouvement assez énigmatique entre dehors et dedans, la pensée préromantique essaie de trouver la nature de la « chose indéterminable », la chose extérieurement visible dans son intérieur mystérieux, la chose intérieurement cachée dans un extérieur opaque.

Dans ses *Leçons sur l'art et la littérature*, August von Schlegel développe cette problématique en se référant particulièrement à la composition poétique et à l'expression. « La composition poétique [...] n'est autre chose qu'une éternelle symbolisation : ou bien nous cherchons une enveloppe extérieure pour une réalité spirituelle, ou bien nous rapportons un extérieur à un intérieur invisible⁴⁰ » ou, en

³⁹ Ibid., Fragment 116, p. 112

⁴⁰ Ibid., August Schlegel, *Leçons sur l'art et la littérature*, p. 343

termes de Schelling, comme un « infini dans une présentation finie ». On voit qu'on se trouve en face d'une sorte de mystère, parce qu'il semble impossible de connaître la signification exacte de ce rapport entre l'intérieur et l'extérieur. Pour Friedrich Schlegel, la problématique reste encore un défi et en essayant de la résoudre, il (r)appelle à l'aide l'allégorie. « [...] L'intérieur est en quelque sorte poussé au dehors comme par un pouvoir étranger à nous; ou bien l'expression est une empreinte, provenant de l'intérieur, frappée dans l'extérieur⁴¹ ». On peut ici repérer les éléments d'une réflexion encore fertile : quelle serait la nature de ce pouvoir étranger qui donne la possibilité d'un intérieur invisible de se manifester visiblement dans un extérieur ? Dans ses leçons, Schlegel applique ce schéma à la langue et, particulièrement, à la langue poétique.

Le fragment comme mouvement de la pensée

Revenons un peu sur le contexte historique du développement de la pensée préromantique en ce qui concerne la valeur du fragment (en tant que forme). La première divergence d'ampleur entre Friedrich et son frère a eu, comme point de départ, précisément la problématique du fragment; donc, cette forme d'écriture n'est pas tout à fait innocente et sans importance, bien que les démarches théoriques du groupe d'Iéna n'aient pas été orientées vers une véritable théorie sur le fragment. En fait, ils – les préromantiques – ne s'occupaient jamais systématiquement de fragment. Pour eux, la question « qu'est-ce que le fragment ? » demeurait en secondaire.

Caroline, toujours hostile à cette manière de participer en collectif à l'écriture, dépersonnalisée et fragmentaire, démine le projet initié par Friedrich. En plus, Friedrich lui-même renonce à son programme (l'écriture collective en fragments), mais il n'abandonne pas l'idée de l'écriture fragmentaire. Parce que, par exemple, ses *Idées* (publiés plus tard, après la disparition de l'*Athenaeum*) ne sont que de fragments déguisés. Il a hésité, quant au titre, entre *Vues* et *Pensées*, mais au

⁴¹ Ibid., *Leçons sur l'art et la littérature*, p. 344

dernier moment, peu avant la publication, il a décidé qu'«idées» était un terme qui remplacerait convenablement « fragments » et qu'il pouvait écrire des fragments sans utiliser le mot. « Les idées sont des pensées infinies, autonomes, toujours mobiles en elles-mêmes et divines^{42[xiii]} » et les pensées sont des « représentations accomplies pour elles-mêmes, parvenues à la plénitude de leur formation [...]»⁴³. Tout ce qui est devenu « idée » chez Schlegel demeure, en forme, fragment déguisé, soumis, d'une certaine manière, au contexte historique et au désir illimité de (re)faire l'*organon*.

Bon gré, mal gré, le grand projet schlegelien « Fragment en fragments » résiste et ne disparaît pas avec le dernier numéro de l'*Athenaeum*. Le groupe « avant-gardiste » préromantique meurt à cause de sa propre création, mais la création lui survit.

Une lecture rigoureuse de tous les fragments publiés par *Athenaeum* dévoilerait que chaque morceau prépare la définition-synthèse de la « littérature » (la définition de *Histoire de la littérature ancienne et moderne*). Les mots « poésie », « philosophie », « genres poétiques », « roman », « tragédie », « œuvres des Anciens », « écrivain », « la nature de l'art », « esthétique », « rhétorique », « grammaire » etc. sont présents presque partout; en fait, les éléments d'une véritable théorie de l'art et particulièrement de la littérature se trouvent *in nuce* dans cette collection de pensées collectives. De même, ne manquent pas certains exemples d'œuvres littéraires dont on fait référence, certains concepts philosophiques et esthétiques, plusieurs assertions sur la philosophie kantienne, un grand nombre de passages sur *Witz* et, tout nouveau pour l'époque, quelques affirmations étonnantes sur le langage.

On assiste à la naissance des premiers essais (en sens étymologique) d'une théorie de la littérature. Il y a deux raisons à cela : tout d'abord, parce que la manière

⁴² Ibid., Idée 10, p. 207

⁴³ On paraphrase *Lettre à Dorothea*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978 (« Une pensée est une représentation parfaitement accomplie pour elle-même, parvenue à la plénitude de sa formation, totale et infinie à l'intérieur même de ses limites. Ce qu'il y a de plus divin dans l'esprit de l'homme », p.239).

spéculative de Schlegel a pu « inciter » la pensée littéraire (en tant que pensée sur la littérature) à interroger le statut de tous les domaines liés à la littérature, et ensuite parce que la pensée humaine, en général, se trouvait dans un moment où le vocabulaire d'un Diderot, par exemple, n'était pas suffisant. Il fallait inventer un lexique plus puissant, plus frappant, il fallait jeter le gant à la pensée, il fallait miner l'inertie de la pensée à l'intérieur de la pensée elle-même. Et la première qui cède à cette action de miner la pensée, c'est sa forme.

Cela signifie que l'effet direct de la « pensée minée » serait la mise en question de sa représentation. Autrement dit, que la forme (la représentation de la pensée) devient le côté le plus vulnérable de la pensée, le côté soumis aux mutations.

En fait, on pourrait lire tous les fragments d'*Athenaeum* comme des interrogations. « Qu'est-ce que la poésie? », « Qu'est-ce que le roman? », « Qu'est-ce que la philosophie? etc. Et, si la représentation de la pensée porte la marque de l'interrogation, cela veut dire que le fragment est une question qui n'attend jamais la réponse et qui ne vise l'interrogation que pour elle-même.

La problématique de la morale, la plus « usée » problématique depuis les premiers gestes philosophiques. La question schlegelienne quant au rapport de type moral entre artiste et société tourne d'une manière spectaculaire vers le rapport entre artiste et figure d'artiste. Évidemment, l'artiste ne s'identifie plus avec le savant de La Bruyère ou avec les gens de lettres de Diderot; ce qui manque à l'artiste chez Schlegel c'est exactement la fonction morale, parce que cette fonction se transfère vers l'œuvre d'art. *L'artiste-porteur-de-la-morale* devient *l'artiste-producteur-d'art-aux-connotations-morales* (ou bien, immorales).

La figure d'Homère par exemple donne simultanément les indices du caractère moral et immoral.

Considéré comme poète, Homère est très moral, parce qu'il est si naturel tout en étant si poétique. Mais comme professeur de mœurs, ainsi que le considèrent fréquemment les Anciens

malgré les protestations des meilleurs philosophes du passé, il est pour la même raison précisément très immoral^{44[xiii]}.

On voit comment la composante morale de la figure d'artiste (du poète, pour l'exemple d'Homère) passe en secondaire; le moral et l'immoral, cette fois-ci synonymes, participent comme forces actives à la formation de la figure du poète. Laissons en réserve, pour l'instant, la fonction de la « moralisation » attribuée aux plusieurs fragments d'*Athenaeum*, bien que la tradition de cette forme d'écriture suppose toujours un rapport avec la dimension morale. Ce que jusqu'au préromantisme on a appelé « le genre moral du fragment » perd son attribut en devenant « le genre fragmentaire sur la morale ».

Une autre problématique, qui passe d'habitude sous silence, c'était le caractère poétique du fragment chez Schlegel. Un certain nombre de textes demeurent inclassable(s): ni théoriques, ni philosophiques, ni critiques... petits morceaux des poèmes, condensés, pliés, tournés sur eux-mêmes comme les hérissons.

« Une classification est une définition qui contient un système de définitions^{45[xiv]} ».

« L'illusion poétique est jeu des représentations, et le jeu est illusions d'actions^{46[xv]} ».

« Dans le style de l'authentique poète, rien n'est ornement ; tout y este hiéroglyphe nécessaire^{47[xvi]} ».

« On peut dire qu'un signe caractéristique du génie poétique [dichtend] est d'en savoir beaucoup plus qu'il ne sait qu'il en sait^{48[xvii]} ».

On a donné ici seulement quelques exemples. Sous l'apparence de sentences ou de maximes, les textes cités semblent des propositions ultimes : entre paradoxe et allégorie, ils organisent le contenu d'une manière bouleversante et quelques fois contradictoire. Dans le premier fragment cité, le rapport entre le genre prochain et la différence spécifique est renversé, sinon même perturbé. Si l'on mettait le texte dans

⁴⁴ Ibid., Fragment 145, p. 117

⁴⁵ Ibid., Fragment 113, p. 111

⁴⁶ Ibid., Fragment 100, p. 110

⁴⁷ Ibid., Fragment 173, p. 121

⁴⁸ Ibid., Fragment 172

l'ordre de la logique apparente, il deviendrait : « la définition est un système des classifications qui contient des autres définitions » ou « un système de définitions est une classification définie ».... On pourrait continuer le jeu de mélange dans la manière poétique schlegelienne; on produirait ainsi à l'infini des constructions fragmentaires.

Ce jeu n'est pas du tout gratuit; il montre le fait que les possibilités de transformer la forme, en gardant en même temps le mystère du contenu, seraient illimitées et que la pensée n'arrête jamais sur une seule forme/ formulation.

L'impossibilité de faire « bloquer » de tels fragments dans une forme finale certifie la règle que le fragment (en tant que forme d'écriture) ne soit jamais achevée, ni « achevable » et qu'il incarne, de toute façon, un désir illimité, celui de devenir achevé en étant « inachevable ». Cela accorde à la pensée le statut de principe effervescent : elle bouge sans cesse, en provoquant la forme de se tourner sur elle-même, de se faire forme des formes des formes...

Si l'on soumet les fragments d'*Athenaeum* à une analyse catégorielle, on pourrait identifier plusieurs classes dans lesquelles ils s'inscrivent: fragments sur la littérature ancienne, sur la littérature moderne (à l'époque), sur la poésie, sur la philosophie etc. Une classe particulière serait la classe de « fragments poétiques sur la *symphilosophie* et *symlittérature* ». Évidemment, il serait difficile de décrire cette classe ou de la distinguer nettement des autres, mais, de toute façon, elle se caractérise par la poéticité, la concision, la dimension « cryptique » et la permutabilité entre les éléments composants. En inscrivant les fragments schlegeliens dans l'ordre du « permutable », on affirme ainsi qu'ils sont toujours liés à l'idée du mouvement; c'est-à-dire, qu'ils se produisent comme un reflet de l'instant de la pensée (le flash de la pensée). Et, en plus, leur forme essaie de reproduire et de représenter cet instant, ce moment qui ne dure pas... C'est pour cela que, à la recherche de la forme/ de sa forme, l'instant de la pensée littéraire (le cas Schlegel n'est pas du tout singulier, mais l'on pourrait décréter qu'il est le premier exemple en ordre historique) trouve dans le

fragment son moyen, son médiateur pour se rendre visible et pour se manifester matériellement.

Le groupe constitué autour des frères Schlegel a participé inconsciemment au « projet de la pensée ». Bien que, même pour Friedrich – en tant qu’initiateur de la démarche –, le but final de ce projet ne fût ni clair, ni explicite, l’approche de la littérature provoque de même le langage, la pensée et bien sûr l’écriture. Parce que les concepts « littérature » et « poésie » prennent de nouvelles significations jusqu’à devenir de nouveaux mots, parce que la pensée commence à interroger la littérature en tant que domaine du savoir et parce qu’une forme d’écriture – pas du tout nouvelle – émerge comme potentialité.

Disons que, ce que l’apparition du fragment certifie, c’est le moment d’une articulation de la pensée, un moment où la forme, ou, plus exactement, l’irruption de la forme se rend visible, tangible, finalement matérielle. En plus, le mouvement « à la recherche... » d’un support concret et immanent pour la pensée fait la preuve que la pensée elle-même garde, comme une sorte « d’intériorité intime », la disponibilité de rechercher une forme.

L'image – l'instantané de la connaissance humaine

Il faut tout d'abord préciser que l'image analysée dans ce chapitre n'est pas contaminée par la recherche sous l'aspect psychanalytique ou mythe-analytique, ou physique, ou cinématographique ou bien anthropologique. La pluralité des sens et la discontinuité de toute démarche théorique en ce qui concerne l'image dénotent d'un côté l'impuissance de ce champ d'étude et de l'autre côté la tout-puissance de l'objet d'étude : l'image. Parfois réduite aux processus psychiques, parfois analysée comme simple structure géométrique des ondes lumineuses, parfois tableau, parfois hologramme, l'image obsède la conscience humaine. L'histoire mène, tôt ou tard, le sujet penseur à la problématique de l'image. Les arts visuels annoncent la suprématie de l'image et l'instituent en tant qu'autorité incontestable, les sciences naturelles font de l'image support matériel et fondement abstrait, les sciences psychiques interrogent l'activité cognitive humaine à partir de la capacité d'opérer avec des images... À vrai dire, l'image de la pensée constitue l'obsession permanente de la conscience humaine, l'obsession de penser l'« imprésentable » en tant que présentable.

Puisque tous les débats d'une question métaphysique passent par les débats d'autres problèmes, à son tour, l'image de la pensée traverse des passages énigmatiques, débats interminables qui suscitent plusieurs interrogations concernant la relation pensée/subjectivité humaine. Elle est toujours en dehors de la définition et toujours en contradiction avec l'idée de la définition. De la physique à la mythe-analyse, la problématique de l'image a énoncé des questions troublantes et a interrogé le statut du sujet humain dans son intériorité la plus intime : le rapport avec l'histoire. Paradoxalement, analyser l'image signifie, au premier niveau, analyser un élément qui s'oppose à toute sémantique de l'image : la temporalité.

La confrontation permanente avec l'image donne de l'impression d'une balle de tennis, mais l'image ne reste pas bloquée dans une telle cinématique vide et schématique, qui décrit le mouvement et la trajectoire. Autrement dit, on ne peut pas réduire l'image à une simple mécanique. Elle n'appartient pas à un domaine quelconque, elle n'est pas datable, par conséquent, elle dépasse l'historicité, mais, par le jeu du paradoxe, elle construit l'histoire. En plus, l'image de la pensée est toujours écrite; elle est le reflet de l'écriture. Donc, nous examinerons des passages écrits, passages qui peuvent donner des indices sur ce qu'est l'image.

Au début d'un texte (*Vérité et mensonge au sens extra-moral*¹) considéré comme un « élément essentiel » pour la philosophie, Nietzsche pose d'une manière extrêmement métaphorique la question de l'image.

Au détour de quelque coin de l'univers [...], il y a eut un jour une planète sur laquelle des animaux intelligents [*kluge Thiere*] inventèrent la connaissance [*das Erkennen*]. Ce fut la minute la plus orgueilleuse [*hochmüthigste*] et la plus mensongère [*verolgenste*] de l'« histoire universelle », mais ce ne fut cependant qu'une minute [*aber doch nur eine Minute*]^{2[xviii]}.

Rien d'étonnant : la connaissance est apparue comme une flèche dans l'histoire. Un moment, une minute, on pourrait dire même une seconde, où l'inspiration subite, la lumière soudaine s'est fait dans l'esprit, comme le geste de faire claquer les doigts. Chaque image [*Bild*] vient au monde dans un instant. Et cet instant, c'est la seule détermination constante de ce que l'on appelle « image ».

Peu importe si le contexte nietzschéen aborde le problème de l'image à travers le langage, la vérité ou la connaissance humaine. Ce qui semble plus particulier et ce qui justifie, d'une certaine manière, cette approche c'est le caractère instantané de l'image. D'après Nietzsche, l'image occupe une place médiane, quant au langage, entre l'excitation nerveuse et le son. « Transposer [*übertragen*] une excitation nerveuse en une image [*ein Bild*]! Première métaphore. L'image [*das Bild*] à son tour transformée

¹ Edité pour la première fois dans le *Livre du philosophe*, le texte représente une dissertation (1873) qui examine le problème de la morale, de la théorie et de l'art, en gravitant autour de la vérité et du langage.

² Friedrich Nietzsche, (*Vérité et mensonge au sens extra-moral*) *Œuvres philosophiques complètes. Écrits posthumes 1870-1873*, Paris, Gallimard, 1975, p. 277

[*nachgeformt*] en un son ! Deuxième métaphore^{3[xix]} ». On assiste à une sorte de processus chimique qui donne à l'image le rôle de catalyseur. La succession « première métaphore, deuxième métaphore » resterait tout à fait stérile si l'action de l'image ne pouvait pas les différencier : tout concept d'image surgit de cette action-intrusion entre un degré-niveau (le premier) et l'autre degré-niveau (le deuxième). En effet, la logique dérivative demande un résumé du vocabulaire nietzschéen : l'image [*das Bild*], le créateur du langage [*der Sprachbildner*], la transposition sonore d'une excitation nerveuse [*die Abbildung*]⁴. Le passage de niveau-métaphore X au niveau-métaphore Y passe toujours par l'image [*Bild*]. Le langage devient langage parce que l'image fait possible la construction de métaphores, qui, à leur tour, ouvrent la voie des concepts.

Nous croyons posséder quelque savoir des choses elles-mêmes lorsque nous parlons d'arbres, de couleurs, de neige et de fleurs, mais nous possédons cependant rien d'autre que des métaphores des choses [*Metaphern der Dinge*], et qui ne correspondent absolument pas aux entités originelles [*den ursprünglichen Wesenheiten*]^{5[xxi]}.

En tant qu'élément fluctuant, changeant et *in-constant* du langage, l'image introduit un ingrédient actif dans l'ensemble des forces qui constitue la vérité. On peut bien, sur ce point, affirmer qu'il y a une construction « réseautique », dont le centre est constitué par l'image. Autour de l'image, toutes les formes du langage, tous les concepts humains, toutes représentations se rencontrent en formant un espace « de coagulation ». À propos du rapport de spatialité, il est important d'observer que l'image entraîne une dialectique du symbole-allegorie. À cet égard, rappelons brièvement l'étude de Paul de Man concernant la problématique de l'opposition entre symbole et allégorie.

Allegory appears as dryly rational and dogmatic in its reference to a meaning that it does not itself constitute, whereas the symbol is founded on an intimate unity between the image that rises up

³ Ibid., p. 280

⁴ Bien que la traduction française utilise le même radical sémantique pour transposer, le texte allemand donne « *Abbildung* » [*transposition*] et « *übertragen* » [*transpose*] pour exprimer deux concepts différents. « *Abbildung* » signifie reproduction d'une image, copie, représentation, lorsque « *übertragen* » est plus proche de l'idée de la transposition.

⁵ Friedrich Nietzsche, (*Vérité et mensonge au sens extra-moral*) *Œuvres philosophiques complètes. Écrits posthumes 1870-1873*, Paris, Gallimard, 1975, p. 280-81

before the senses and the supersensory totality that the image suggests⁶.

Dans ce texte, Paul de Man insère dans la définition du symbole une interrogation indirecte relative à la nature de l'image; parce que l'image « rises up before the senses » par ce qu'elle a de sensible (visible, tangible), elle suggère cependant l'existence d'une unité-totalité qui ne se laisse pas apercevoir par les « récepteurs sensoriels ». Donc, l'image se rend visible à cause de son invisibilité....

La construction des métaphores – une constante de la subjectivité

En premier lieu, il faut revenir à la relation assez étrange entre image et métaphore, mais bien au-delà de la théorie du style. La métaphore n'est pas une figure de style, ni l'image un reflet de la métaphore. Les métaphores (donc, les vérités) sont « des pièces de monnaie qui ont perdu leur effigie et qu'on ne considère plus désormais comme telles mais seulement comme du métal⁷ ».

La métaphore de la pièce de monnaie devient extrêmement facile à décoder : l'image-effigie disparue garde en elle-même seulement le caractère primaire, l'essence. Bien que l'image soit perdue, elle est encore là comme trace. Qu'est-ce que donc une métaphore? Une image dissoute dans un concept. On remarque sans difficulté que le rapport entre métaphore et concept s'articule sur l'axe de l'image.

Il en résulte sans aucun doute que cet emplacement de l'image au centre de la construction « réseautique » produit l'espace du langage. Aucun langage sans métaphore, aucune métaphore sans image. Mais, ce qui devient plus pertinent pour la théorie du fragment c'est la force même de l'image en tant que moment unique, minute, instant.

Tandis que l'homme est poussé par l'instinct de créer des métaphores [*Trieb zur Metapherbildung*], le processus même de création de métaphores [*Metapherbildung*]

⁶ Paul de Man, (*Rhetoric of Temporality*) *Blindness and Insight. Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd edition, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, p. 189

⁷ Friedrich Nietzsche, (*Vérité et mensonge au sens extra-moral*) *Œuvres philosophiques complètes. Écrits posthumes 1870-1873*, Paris, Gallimard, p. 282

se déroule à l'infini et sans cesse; *l'homme-créateur-de-métaphores* incarne donc une des millions d'hypostases de Sisyphe qui participent à la création collective (de métaphores). Ensuite, seul cet instinct rend concevable la prolifération de métaphores. Toutefois, en essayant d'apercevoir la totalité des métaphores, la conscience humaine obtient une grande image, immense, formée par la participation de toutes figures possibles. Par rapport à cette grande image construite aux millions d'images et aux millions de participations, l'unité de la littérature (en tant que *Literatur*) préromantique semble être la même chose, mais vue dans une perspective un peu différente. Si pour Nietzsche le processus de *Metapherbildung* – de création à l'infini d'images – trouve son accomplissement dans le langage, pour le groupe d'Iéna le plus haut degré d'achèvement artistique serait la *Literaturbildung*, la création à l'infini de la littérature.

Le moment de l'image

En revenant au contexte préromantique, il faut constater avec un peu d'étonnement que rien de ce qui se « déroule » aux yeux du groupe Schlegel ne peut pas échapper à la détermination de l'image [*Bild*]⁸. Le détour fait pour reprendre la question de l'image, le détour par le texte de Nietzsche, donne une nouvelle perspective sur le rapport entre la forme (lire « fragment ») et la métaphysique de la forme (lire « les implications pour la pensée de cette forme »). Si on accepte avec Nietzsche que l'image représente le moment unique, l'instant mystérieux au « détour de quelque coin de l'univers » où quelque chose d'essentiel se produit pour la connaissance humaine, on obtient les termes d'une définition convenable pour « Bild » : l'intervalle du temps quand la trace (l'élément le plus essentiel pour la connaissance humaine) devient saisissable.

Pour les romantiques d'Iéna, la reconstruction de l'*organon*, la reconquête de l'unité « perdue », passe par le moment (sinon les moments) du *Bild*. Entre *système* et

⁸ C'est plutôt difficile d'accepter sans réserves le mot « image » en tant que variante française exacte du « *Bild* », parce que « image » désigne seulement une partie de ce que veut dire « *Bild* ». On pourrait faire une sorte de hiérarchie catégorielle selon laquelle « image » serait une sous-classe du *Bild*, une variante lexicale qui enverrait plutôt au sens d'image visuel, qu'au sens d'« *image-cadre de la pensée* ».

chaos, le dispositif qui essaie de réunir la forme – en tant que *Literatur* – et la pensée – en tant qu'expérience du sujet – est régit par la toute-puissance de l'image.

Dans la perspective qui implique la présence disséminée de l'image, le sujet romantique devient la figure/La Figure... rien de plus énigmatique et controversé: le « sujet imprésentable à lui-même⁹ ». De même, cette « entité » – le sujet préromantique – se dérobe de toute logique du « je » et se cache sous le masque de l'écriture collective. L'indice quantifiable du « je » tend vers zéro, c'est-à-dire, vers un point où il est « presque rien »; en même temps, il participe, par multiplication, à la construction d'une unité qui veut devenir « presque tout ».

[...] Du moment où le sujet se vide de toute substance, la forme pure en quoi désormais il consiste, si l'on peut dire, se réduit à n'être qu'une fonction d'unité ou de synthèse¹⁰.

Lisons de nouveau le début du texte de Nietzsche. Pour revenir à sa remarque sur la connaissance inventée dans un instant (« au détour de quelque coin de l'univers ») : la connaissance « s'est passée » à cause de la participation de tous les animaux intelligents. Il y a trois éléments à noter à l'égard de ce problème : le moment, le sujet « collectif »¹¹ et la connaissance. Le sujet (donc les animaux intelligents) vidé de toute substance se réduit à la seule fonction (soit-elle d'unité ou de synthèse) d'inventer la connaissance.

Comme l'indique la série « moment, sujet, connaissance », l'élément du premier ordre c'est « le moment ». On n'a pas de connaissance, ni de sujet, si le « moment » ne se consume pas, n'épuise pas ses forces. Donc, le « moment du Bild » est indispensable.

⁹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 43

¹⁰ Ibid.

¹¹ On utilise le terme « collectif » quant au sujet pour faire glisser le sens vers une acception plus large : à la construction du sujet participent toutes les subjectivités (particulièrement dans le cas du sujet préromantique) possibles, comme à la construction de la *Literatur* participent toutes les formes de création artistique. Donc, en extrapolant le schéma, on pourrait dire que le sujet préromantique est une *Dichtung*.

La force d'imaginer et les représentations

D'après Lacoue-Labarthe et Nancy, la fonction de base, celle à laquelle se réduit le sujet, serait l'imagination transcendante. Définie en tant que « fonction qui doit former [*bilden*] l'unité et qui doit la former comme image [*Bild*], comme représentation et tableau¹² », l'imagination transcendante [*Einbildungskraft*] joue un rôle essentiel pour la constitution du sujet. En effet, c'est elle (l'imagination transcendante – *die Einbildungskraft*) la force substantielle (la force qui donne au sujet sa substance) qui saisit tout moment de l'image. Traduite d'habitude par « imagination », « force d'imaginer », « pouvoir de créer des images », « faculté de représentations mentales » ou « activité cognitive qui consiste à ré-assembler les images pour former une nouvelle représentation », l'imagination transcendante [*Einbildungskraft*] coupe d'une certaine façon les possibilités d'en avoir un équivalent adéquat, même si elle garde à bon droit toutes les délimitations théoriques énumérées. Lorsque le terme s'entête à rester ambigu, on doit recourir à la logique kantienne. Pour Kant l'*Einbildungskraft* constitue la faculté responsable avec la production d'images, qui à leur tour sont responsables de la production de concepts. Il faut cependant préciser que, chez Kant, ainsi chez les autres philosophes idéalistes allemandes, l'image n'est tout à fait image en tant que *Bild*, mais image en tant que *Vorstellungsbild*, donc image qui fait possible la représentation [*Vorstellung*].

Das Bild ist ein Produkt des empirischen Vermögens der produktiven Einbildungskraft, das Schema sinnlicher Begriffe ein Produkt und gleichsam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft apriori, wodurch und wonach die Bilder allererst möglich werden...¹³[^{xvi}].

Le mot « *Einbildungskraft* », enregistré par les frères Grimm dans le *Dictionnaire allemand*¹⁴, est mentionné pour la première fois par Christian Wolff, qui lui a donné le sens de la « fantaisie » ou de « l'imagination ». Le champ du concept

¹² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 43

¹³ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1956, B 181, p. 200

¹⁴ Grimm, Jakob Ludwig Karl, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1854-191-, voir la définition de *Einbildungskraft*

modifie ses limites avec Kant : la *Critique de la raison pure*¹⁵ attribue à l'*Einbildungskraft* le rôle de « médiateur » entre intuition et raison, lorsque le troisième critique, *Critique de la faculté de juger*¹⁶, met en jeu le rapport entre l'*Einbildungskraft* et raison vu comme une sorte de libre échange.

Fichte aussi manifestait un intérêt au concept d'« *Einbildungskraft* » quant à la théorie de la représentation du « moi ». Plus tard, chez Schelling, l'« *Einbildungskraft* » reprend sa caractéristique de base, en devenant une force esthétique créatrice. Dans sa philosophie de l'identité, le pouvoir d'imaginer représenterait une faculté divine, dont l'hypostase humaine serait la fantaisie. Dans cette perspective, Schelling donne à l'*Einbildungskraft* un nouveau nom : « *In-Eins-Bildungs-Kraft* », c'est-à-dire, la force de (se) former en soi-même.

Il est vrai que l'histoire du concept n'épuise jamais son contenu, mais, de la même façon, elle pourrait signifier que les limites d'un tel concept ne peuvent être jamais établies avec certitude. La philosophie romantique semble « obsédée » par tout ce qui est lié à l'image [*Bild*]. C'est pour cela que la problématique de la force créatrice d'images tombe sous l'incidence du *Bild*. C'est sans doute la force formatrice [*die bildende Kraft*] capable de produire des images. Le jeu de significations entre *bildende Kraft* et *Einbildungskraft* fonde les deux dimensions de la question: d'une côté, le pouvoir d'imaginer [*Einbildungskraft*] et de l'autre côté, la mise en forme (*bilden*, avec la signification de « former l'unité » et *Bildung*, comme « formation »). Il faut, en outre, préciser que « *Bildung* » n'est pas toujours employée au sens de « formation », mais il – le mot – peut signifier aussi « figure ». Métaphoriquement parlant, une figure allongée, prolongée: [*Bild-ung*].

Quant au sujet préromantique, il se constitue (se forme, *sich bildet*) en unité ou essaie de se constituer en unité à cause de la force créatrice des images. Ce qui résulte, ce qu'on appelle « sujet préromantique » c'est la Figure Allongée de la Force Créatrice des Images [*Einbildungskraftbild(ung)*].

Du reste la réflexion, en tant qu'elle s'opère dans le jugement de goût comme libre jeu de l'imagination (c'est-à-dire comme la

¹⁵ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* [1781], Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1956

¹⁶ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Hamburg, Felix Mainer Verlag, 1968

Du reste la réflexion, en tant qu'elle s'opère dans le jugement de goût comme libre jeu de l'imagination (c'est-à-dire comme la fonction de la synthèse à l'état pur, ne donnant plus lieu à production d'objet), n'effectue l'unité du sujet que dans la mesure où celle-ci s'offre dans l'image [*Bild*] de ce qui est à la fois sans concept et sans fin¹⁷.

D'une part, le sujet « fait » des images parce qu'il possède la faculté d'imaginer et d'autre part, l'image, elle-même ramasse les « traces » du sujet en lui donnant l'unité. Mais l'unité manque toujours. De même que l'image.

Étant donné que le sujet préromantique était vidé de toute substance et que la seule fonction qui lui est restée intacte était l'*Einbildungskraft*, l'unité re-trouvée, re-construite, re-imaginée, re-formée ne devient pas unité qu'à partir du *Bild* ou, plus exactement, en termes romantiques, à partir de la *Vorstellung*. Tout cela, en somme, démontre que le but de la démarche philosophique préromantique serait de « former » [*bilden*] et que le résultat de cette démarche serait le *Bild*/ la *Vorstellung*. Il s'agit en effet de concevoir un concept (celui de l'image) à double détermination et à double hypostase. Il est en lui-même quelque chose qui est en dehors de lui-même.

Être en dehors et en dedans de soi-même, voici la double hypostase de l'image. Mais cela n'est possible que si l'image apparaît dans un instant et qu'elle n'existe qu'un instant. Donc, on en revient à la « minute la plus orgueilleuse et la plus mensongère de l'histoire universelle ». Ce qui est ici et maintenant – *hic et nunc* –, la présentation de l'*imprésentable*, c'est l'image; parce qu'elle a laissé la trace de son existence « éphémère », d'une « minute », l'image est présente par sa *manquabilité*. Elle existe lorsqu'elle manque.

Comparez la plus grossière exubérance de Satyres et de Bacchantes antiques aux représentations analogues de l'école flamande: il faudrait être soi-même dénué de tout hellénisme pour ne pas sentir là encore l'hellénité^{18[xciii]} (fragment attribué à August von Schlegel).

Les figures antiques – *Satyres et Bacchantes* – évoquent le trait d'un esprit disparu : l'hellénité. Les lieux symboliques où les satyres et les bacchantes devinrent

¹⁷ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 45

¹⁸ *Ibid.*, Fragment 310, p. 144

d'un souffle crypté. L'hellénité se manifeste, bien qu'elle ne soit pas évidente, même là où l'hellénisme est insaisissable; comme une vue panoramique d'un labyrinthe. En effet, on observe immédiatement le point de départ et le point d'arrivée, mais le lien entre les deux ne se donne pas facilement au regard (lire « à la pensée »).

L'image de la pensée [*Denkbild*]

D'où vient le mystère qui pré-figure le lien emblématique entre ce qui apparaît clairement, extérieurement – l'image – pour un instant et ce qui est caché, intérieurement gardé dans la trace? Pour Walter Benjamin, « toute image n'est qu'une image écrite¹⁹ »; c'est-à-dire que toute image nécessite la présence d'une trace, d'un indice qui donnerait le signe que « la minute » était passée, mais, dans un certain sens, encore présente. En considérant l'image comme un point d'incidence entre la trace de la « minute la plus orgueilleuse et la plus mensongère » et la forme de la trace, il semble clair que l'image laisse dans le flou le temps, autant que la forme.

« L'image, dans le contexte de l'allégorie, n'est qu'un signe, un monogramme de l'essence, et non l'essence voilée²⁰ ». Évidemment, le monogramme représente le spectacle d'un signe qui voulant exprimer son essence dans un tissu qui veut devenir le teneur de cette essence.

Dans le vocabulaire benjaminien, la famille sémantique du « *Bild* » a généré, d'une manière prolifique jusqu'à la dimension fractale, une succession de concepts : « *Sprachbild* », « *Schriftbild* », « *Lautbild* », etc. qui sont tous dominés par « *Denkbild* ». L'image n'est pas tout simplement une image : elle présuppose la pensée. C'est pour cela que toutes formes d'image comportent une matérialité (écriture, parole, son) qui (r)envoie à la pensée – *denken*. Tout ce qui lie l'image [*Bild*] à sa fixité matérielle (son, écriture, parole) – voire le monogramme ou l'emblème – se manifeste en deux directions diamétralement opposées : l'une soumise à l'agencement historique (la trace en tant que forme) et l'autre résistant à toute inscription temporelle (l'instant,

¹⁹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 231

²⁰ Ibid.

le *hic et nunc* gardé dans la trace). Si on accepte les distinctions de Gadamer entre le symbole et l'allégorie (d'après Gadamer, le symbole est quelque chose d'« essentiellement et intérieurement porteur de sens », tandis que l'allégorie se manifeste « extérieurement et par artifice^{21[xxiii]} »), on voit que l'image, dans la théorie de Benjamin, a un statut plus proche de celui de l'allégorie, mais elle (l'image) ne s'oppose pas complètement au symbole; il est évident que l'image [*Bild*] porte un sens comme le symbole et, en même temps, garde le caractère artificiel de l'allégorie. Par exemple, le monogramme n'est qu'un accessoire identitaire, porteur d'une signature artificielle, destiné à substituer une présence. Le monogramme est la trace allégorique d'un symbole historique.

Voici, dans le fragment 243 de l'*Athenaeum*, presque la même idée : l'artifice allégorique contient en soi-même une présence disparue qui devient visible jusque là où elle laisse de signes de son invisibilité.

L'image trompeuse d'un âge d'or passé est l'un des plus grands obstacles à l'approche de l'âge d'or qui doit encore venir. Si l'âge d'or il y eût, il n'était pas d'or véritable. L'or ne rouille ni ne s'altère, il ressort invinciblement pur de tous les mélanges et de toutes décompositions. Si l'âge d'or ne doit pas durer éternellement, il vaut mieux qu'il ne commence pas : il n'est bon qu'à inspirer des élégies sur sa perte^{22[xxiv]} (fragment attribué à August Schlegel).

Il faut en conséquence décoder cette allégorie à partir de la dernière phrase. Ce qui dure, ce qui est soumis à l'altération temporelle – c'est-à-dire, la forme – « transporte » d'une période à l'autre le désir d'inventer « élégies sur la perte » de l'âge d'or. Entre l'âge d'or passé-perdu et l'âge d'or qui doit encore venir, l'élément stable, qui glisse sur la surface de tout mélange, c'est l'or véritable, couvert d'antirouille. L'époque à venir ne garantit pas l'éternité des héros homériques, mais elle assure la pérennité des formes [des élégies] qui racontent l'histoire de l'âge d'or.

²¹ Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Ed. de Seuil, 1996, p. 92

²² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, Fragment 243, p. 133

Bild à l'étymologie

Quelques propos concernant l'âge d'or et de l'histoire fascinante. L'origine/les origines du mot « *Bild*²³ » enveloppe(nt) encore le mystère de ses significations. Employé seulement en allemand et en hollandais, l'histoire du mot « *Bild* » commence avec la plus ancienne forme (attestée) de la langue allemande écrite (Althochdeutsch)²⁴. À cette époque-là, « *Bilidi* » [*Bild*] signifiait « copie », « exemple²⁵ », « forme », « imitation », « signe », « effigie », « être humain », etc. Il est à considérer que le mot a été originalement lié au domaine de la mystique, parce que la racine « *bil* » se trouve dans le mot « *Bilwiss* » (utilisé encore aujourd'hui en quelques régions) : sorcier, magicien ou bien farfadet. En effet, ce qui envoie clairement à la mystique c'est l'ancienne signification du « *bil* » : pouvoir mystique, miraculeux, merveilleux [*Wunderkraft*] et signe miraculeux [*Wunderzeichen*]. Évidemment que le rapport établi entre « *Bild* » et « *Wunder* » donne aujourd'hui encore la possibilité d'attribuer à l'image le caractère de la merveille²⁶. Chaque merveille qui se produit dans le monde médiéval avait besoin d'une image; de plus, pour la mentalité médiévale, l'image représentait le support réel d'un événement divin. Si l'on regarde le glossaire de termes d'Althochdeutsch, « *wuntarlîh*^[xxv] » [*wunderbar*] est traduit d'habitude en latin par *spectabilis*²⁷, *admirabilis*²⁸, *miraculis*²⁹ ou *mirabilis*³⁰. Toujours

²³ Bild, N., Abbild, mhd (mhd. = mittelhochdeutsch). bilde, N., Bild, Werk, Gestalt, Art, Vorbild, ahd (ahd. = althochdeutsch. bilidi) (2.H. 8. Jh.), biladi (765), N., Vorbild, Beispiel, Gestalt, Form, Wesen, Bild, as. (as. = altsächsisch) bilithi, N., Zeichen, Gleichnis, Abbild, germ. *bilapja, *bilapjam, N., Vorbild, Muster, s. germ. *bil, Sb., Form, richtige Form, weitere Herkunft unklar, zu idg. (idg. = indogermanisch) bheũ-, V., werden, wachsen, gedeihen, sein (V.) (<http://www.cis.uni-muenchen.de/ahdeutsch/> page consultée le 30 janvier 2006)

²⁴ Cette langue, placée historiquement dans le haut Moyen Âge, parlée pour une période d'environ deux siècles (750- 1050), n'était pas unitaire, ni normative; particulièrement influencée de latin, elle différait essentiellement de la langue (un groupe des dialectes) de l'Ouest. Les chansons de Hildebrand représentent la production littéraire la plus connue de cette époque linguistique.

²⁵ Voici un petit texte (en Althochdeutsch) qui traduit « *bilidi* » en latin par « exemple ». *Aefter dhiu dhazs almahtiga gotes chiruni dhera gotliihun christes chiburdi chimarit uuard, hear saar after nu mit gareuuem bilidum dhes heilegin chiscribes eu izz archundemes, dhazs ir selbo christ ist chiuuissu got ioh druhtin (Althochdeutsch) / Post declaratum christi diuinae natiuitatis mysterium, deinde quia idem deus et dominus est, exemplis sanctarum scribaturarum adhibitis demonstramus (latin).* <http://www.cis.uni-muenchen.de/cgi-bin/ahdeutsch/lex.pl?lemma=bilidi> (page consultée le 30 juillet 2006)

²⁶ Oscar Bloch, Walter Von Wartburg, *Dictionnaire étymologie de la langue française* donne l'origine suivante: *merveille*: lat. mirabilia, plur. neutre pris comme subst. fém., utilisé d'habitude dans la langue de l'Église, altéré dans le lat. du Nord de la Gaule en mirabilia, admirable

²⁷ Merveille visible, qui vaut la peine d'être vu.

ce « *wuntarlîh* » fait sortir du domaine de l'ordinaire pour entrer dans l'espace des *mirabilia*.

La catégorie du merveilleux vient de l'Antiquité. Le merveilleux occupe la place médiane entre le miraculeux (qui se manifeste par un acte divin défiant les lois de la nature et qui est réservé d'habitude aux Dieux) et le magique (forme de la sorcellerie, attribuée au diable). « Merveille » vient du « *mirari* » (lat.) et signifiait « ouvrir grand les yeux ». Donc, le merveilleux fait ouvrir les yeux. Si le miraculeux présuppose l'intervention divine et le magique l'intervention diabolique, le merveilleux n'implique que la participation humaine.

En revenant au « *Bilidi* », on remarque qu'à travers quelques siècles, le sens du mot a peut-être ramassé toutes les caractéristiques de base de ce que Walter Benjamin va appeler « *Denkbild* » [*image de la pensée*]: forme d'un contenu mystique qui fait ouvrir grand les yeux. Bien sûr, la définition est un peu allégorique, sinon vraiment poétique. En mettant « le mystique » entre parenthèses et en interprétant « ouvrir grand les yeux » comme un acte de la pensée, la définition pour « image de la pensée » devient, d'une certaine manière, déjà schématisée et organisée. Il reste pourtant à ajouter la caractéristique la plus séduisante : le moment-instant quand on ouvre les yeux, « la minute la plus orgueilleuse et la plus mensongère de l'histoire universelle ». De façon générale, l'analyse ici développée a permis de constater que l'image originarie fixe son terme définitoire à l'*image-instant*, à l'image prise dans la temporalité spontanée.

L'image de la pensée – projet à venir

Le problème de l'image originarie [*Urbild*] exerce une sorte d'étrange fascination pour le sujet. Les préromantiques étaient presque hantés par l'idée d'*unité-universalité-totalité*; leur préoccupation constante, leur « maladie de la pensée », visait la reconstruction du moment originarie, conçu comme *organon*. L'archéologie préromantique recherche tous les tombeaux de la pensée, mais elle n'arrive pas à

²⁸ Admirable, étonnant, extraordinaire

²⁹ miraculeux, merveilleux, sumaturel

³⁰ extraordinaire, étonnant, mirifique

restaurer l'*image-origine*, bien que l'inventaire des problématiques passe par plusieurs points interrogatifs de la connaissance humaine : la Littérature [*Dichtung*], le rapport entre l'Ancien et le Moderne, le projet « à venir », les genres (littéraires), les arts figuratifs vs. la pensée, la tradition, le langage, la formation [*Bildung*] etc.

Il reste à découvrir dans quelle mesure la méthode (s'il s'agit vraiment d'une méthode) du groupe d'Iéna pourrait constituer une source pour le penseur [*Denkblidner*]. Le fragment 39 de l'*Athenaeum*, par exemple, offre un modèle possible pour cette méthode.

La plupart des pensées ne sont que des profils de pensées [*Profile von Gedanken*]. Il faut les retourner [*umkehren*] et les synthétiser avec leurs antipodes [*mit ihren Antipoden synthetisieren*]³¹[xxvi].

Il semble que la recette-formule soit infaillible, mais les inconsistances sont évidentes. Comment faut-il « retourner » les profils de pensées et comment faut-il trouver la synthèse avec les antipodes ? Cela n'est pas facile : étape 1, étape 2 et l'*Ursuppe* et prêt à servir, bon appétit.

D'après Kafka, il faut prendre conscience d'un certain point où le retour est impossible, un point où la pensée s'instaure en elle-même. « À partir d'un certain point il n'est plus de retour [*Rückkehr*]. C'est ce point qu'il faut atteindre³²[xxvii] ». Le destin des pensées est d'être retournées, renversées [*umgekehrt*] plusieurs fois jusqu'au point de l'impossible retour [*Rückkehr*]. Le procédé d'*Umkehrung* touche probablement la nature hybride de la pensée, parce que toute pensée passe par les stades de l'intermédiaire (la pensée retournée 1, la pensée retournée 2 etc.), en visant le point final.

Encore une fois, Nietzsche est celui qui esquisse le « programme » et donne une solution. À la différence du désir passionné et exubérant de l'esprit romantique (à refaire l'unité manquante), le moraliste propose une autre formule; il arrive à l'admirable idée de la lenteur.

³¹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 103

³² Franz Kafka, *Aphorismes*, édition bilingue (traduite d'après l'édition Weltbühne, Charlottenburg, 1924), Joseph K., 1994, p. 14

[...] En outre nous sommes tous deux des amis du *lento*, moi et mon livre. On n'a pas été philologue en vain [...], ce qui veut dire professeur de lente lecture :- finalement on écrit aussi lentement. [...] La philologie, effectivement, est cet art vénérable qui exige avant tout de son admirateur une chose : se tenir à l'écart, prendre son temps, devenir silencieux, devenir lent [*bei Seite gehn, sich Zeit lassen, still werden, langsam werden*], - comme un art, une connaissance d'orfèvre appliquée au mot, un art qui n'a à exécuter que du travail subtil et précautionneux et n'arrive à rien s'il n'y arrive *lento*. C'est en cela précisément qu'elle est aujourd'hui plus nécessaire que jamais, c'est par là qu'elle nous attire et nous charme le plus fortement au sein d'un âge de « travail », autrement dit : de hâte [*der Hast*], de précipitation indécente et suante qui veut tout de suite [*gleich*] « en avoir fini » avec tout [...] : - quant à elle, elle n'en a pas si aisément fini avec quoi que ce soit, elle enseigne à bien lire, c'est-à-dire lentement [*langsam*], profondément [*tief*], en regardant prudemment derrière et devant soi, avec des arrière-pensées [*Hintergedanken*], avec des portes ouvertes [*mit offen gelassenen Thüren*], avec des doigts et des yeux subtils [*mit zarten Fingern und Augen*]³³[*xxviii*].

La philologie n'est pour Nietzsche qu'un prétexte; il s'agit de l'illusion que la science « philologie » soit responsable de la méthode « lento ». La logique de la lenteur enseigne la sémantique du temps en tant que temps sans histoire : « se tenir à l'écart, prendre son temps, devenir silencieux, devenir lent » [*bei Seite gehn, sich Zeit lassen, still werden, langsam werden*]. À l'autre pôle, la hâte, la vitesse, le désir de finir avec quoi que ce soit, l'impatience, donc, le temps historique. Roland Barthes attribue à l'impatience la figure du satyre³⁴; celui qui veut son désir *immédiatement* satisfait, qui ne sait pas attendre, qui ne sait pas prendre son temps ou se tenir en un lieu. Le contraire du satyre serait le langoureux. Et la lenteur serait sa manière immédiate d'aimer, donc une autre sorte de lecture, mais tout à fait à *lento*.

La méthode de la lenteur commence par une tension, une distance « déclarée » entre pensée et ce que le temps historique (lire « l'âge de travail ») impose au sujet. Être conscient de l'écart symbolique institué entre les deux instances signifie posséder le regard « derrière et devant soi ». La lecture (qui est, bien sûr, un autre mot pour

³³ Friedrich Nietzsche, *Aurore- Pensées sur les préjugés moraux*, Paris, Gallimard, 1989, p. 18

³⁴ « Le Satyre dit: je veux que mon désir soit immédiatement satisfait. Si je vois un visage qui dort, une bouche entrouverte, une main qui traîne, je veux pouvoir me jeter dessus. Ce Satyre- figure de l'Immédiat- est le contraire même du Langoureux. Dans la langueur, je ne fais qu'attendre: *Je ne finissais pas de te désirer* ». Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, Oeuvres complètes*, Tome V, Paris, Editions du Seuil, p. 195

« pensée ») profonde n'est possible qu'à partir de ce regard un peu accablant, un peu mystique, un peu allégorique. Il y a probablement un mélange d'*arrière-pensées* et d'*avant-pensées*. Regardé en toute lenteur possible, ce mélange se transforme en image. En image de la pensée, sans doute. Faire passer lentement le temps avec « des doigts et des yeux subtils », détruire l'indécence de la hâte veut dire « construire des images de la pensée ». Cette construction n'est jamais facile, bien qu'on a découvert la méthode; car on se trouve maintenant face du problème le plus délicat: lutter contre l'opiniâtreté de la hâte. En ces termes, allégoriquement parlant, l'image de la pensée semble à une *lenta radix*.

Chez l'homme les deux péchés capitaux d'où dérivent tous les autres sont l'impatience [*Ungehduld*] et la négligence [*Lässigkeit*]. À l'impatience il doit d'avoir été chassé du paradis, à la négligence de n'y point retourner. Mais au fond il n'existe peut-être qu'un seul péché capital, l'impatience. À cause d'elle il fut chassé, à cause d'elle il ne reviendra pas^{35[xxix]}.

En effet, les péchés capitaux se réduisent à un seul péché, celui d'avoir trop vite quitté le paradis et en suite celui de vouloir trop vite y rentrer. Cette catégorie-péché, la catégorie du « trop vite », empêche aussi l'accès à la pensée. Le désir d'agir rapidement, d'épuiser le temps, de sortir en vitesse de l'état de la lenteur représente probablement le premier signe de la chute. Bien sûr il ne s'agit pas de la chute symbolique biblique, mais du moment de la « perte » de l'image [*Urbild*] de la pensée – la perte n'est pas une faute humaine, mais simplement une conséquence normale du moment [instant] de l'image. Le devoir du penseur [*Denkbildner*], quand il travaille sur l'image, quand il construit la pensée, se rapporte à une hypostase de vainqueur, car il oppose à l'impatience (la persévérance de) la lenteur. Autrement dit, il change l'indice de la vitesse où se produit la pensée : la vitesse de l'image d'origine est une fonction exponentielle vers l'infini, lorsque la vitesse de l'image de la pensée (en tant que reconstruction) est une exponentielle vers le zéro.

Toute image vise la pensée, toute pensée cherche l'image.

³⁵ Franz Kafka, *Aphorismes*, édition bilingue (traduite d'après l'édition Weltbühne, Charlottenburg, 1924), Joseph K., 1994, p. 13

En guise de conclusion, l'image ne peut être qu'image de la pensée, liée indestructiblement à sa matérialité : le périssable et l'éternel, conçus dans un moment qui ne se répétera pas et qui fut le moment « le plus orgueilleux et le plus mensonger de l'histoire universelle ». Toute image devient image de la pensée lorsqu'elle est à la recherche lente, profonde, avec « les yeux grands ouverts » du moment originaire quand la flèche de la connaissance est entrée en histoire et dans l'histoire.

En outre, l'« image », soit-elle « image de la pensée », ne représente qu'une ombre, un désir, une figure, une volonté d'accomplir, donc « un projet à venir ». En fin de compte, l'image n'est qu'un projet, mais un projet à venir, chargé de l'idée de l'espérance. Si Schlegel n'a pas pu le dire explicitement, il le savait clairement. Objectif-subjectif et progressif-régressif (car la direction dans laquelle le passé et l'avenir coulent n'est qu'une convention), le projet constitue l'avenir, mais un avenir fragmenté³⁶. Peu importe le système de référence qui donne la définition du projet. Quant au fragment, il s'inscrit dans la même logique que celle du projet; c'est-à-dire, il est/soit la composante métaphysique de l'individu, de l'esprit historique. « Der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendente Bestandteil des historischen Geistes³⁷ ». En renversant la phrase, l'élément essentiel-transcendantal de l'individu [*des historischen Geistes*] n'est autre que « l'appétit » pour des fragments et des projets. De ce fait, nous sommes inscrit(e)s dans l'histoire (conçue comme problématique de la subjectivité) dans la mesure où nous avons cet « appétit » pour des fragments et des projets.

Et si l'on veut trouver le Projet, le Grand Projet humain, il faudrait désavouer tout caractère normatif (et chronologique) de l'histoire; car l'histoire tombe « de (son) haut » en face d'une collection-constellation (d'images) qui représente elle-même (qui *stellt vor* les yeux) l'histoire atemporelle.

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une

³⁶ „[...] Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist [...]”, Fragment 22, Friedrich Schlegel, *Werke in zwei Bänden*, vol. 1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 191

³⁷ *ibid.*

constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules des images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques) ; et l'endroit où on les rencontre est le langage³⁸.

C'est ainsi que le présent et le passé purement temporelles font explosion, détruisent le temps historique en éclairant le *Maintenant* et l'*Autrefois*; le déroulement, la continuité échappe à la logique de la chronologie, l'image apparaît comme un bouleversement des arrêtes, une « brusquerie » des mouvements.

Il n'y a pas *des* images dialectiques; mais une seule, l'Image dialectique, l'image de *Maintenant-Autrefois*, l'image de l'histoire. Le lieu où cette image devient spectrale et se multiplie c'est le langage, mais pas le langage en tant que système de normes. Le langage de l'image est toujours un langage vivant, qui tient la relation du *Maintenant-Autrefois* sous le signe de l'instant. De même, on peut supposer que la forme du langage vivant serait la forme fragmentaire. Mais, cela n'est qu'une supposition.

L'énigmatique de l'écriture fragmentaire

Pourquoi une théorie de l'image dans une théorie du fragment ? C'est évident qu'entre fragment (soit-il dicton, proverbe, aphorisme, maxime etc.) et image s'institue un rapport qui échappe aussi à la théorie de l'image qu'à celle du fragment. Au premier niveau : comme on a déjà vu, l'image surgit d'un matériel, devient visible à cause d'une forme (on l'appelle par convention forme-fragment). À son tour, cette forme représente le signe (en outre, le seul) que l'image existe. Au deuxième niveau : la forme-fragment essaie de refaire l'image ou, plus exactement, de refaire « le moment de l'image ». Et comment pourrait-elle le refaire ? Comment pourrait-elle saisir dans une écriture le mouvement temporel de la pensée ? Parce que toute théorie du fragment – si une telle théorie est possible – est une cinématique. Mais une cinématique tout à fait particulière, car la détermination spatiale lui manque : le fragment est « atopique ».

³⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, Paris, Du Cerf, 1989, p. 478 [N 2a, 3]

Le fragment : texte homogène et/ou³⁹ hétérogène en même temps, qui « expose » une pensée ou, plus exactement, qui garde l'entrée dans la pensée. L'accès à la pensée n'est pas une porte glissante qui s'ouvre quand on s'approche, mais une porte battante: il faut attendre le moment pour y passer. L'*exposabilité* de la pensée n'est qu'une illusion.

« Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson^{40[xxx]} ».

Comme on le voit, l'utilisation de la métaphore cryptique du hérisson ne résout pas le problème de la définition du terme « fragment »; au contraire, elle pose toute la question terminologique sur les épaules de l'arbitraire poétique. D'abord, le fragment est une forme, semblable à un hérisson (première métaphore) détaché du monde extérieur (deuxième métaphore). Il est facile à identifier dans cette pseudo-définition tous les éléments d'une vraie définition : forme d'art, caractère poétique, construction de métaphores [*Metapherbildung*], pensée, image, absence de développement discursif. Mais la valorisation théorique n'épuise jamais l'inventaire des caractéristiques. En plus, le genre fragment se trouvera toujours à proximité d'autres genres, sans se confondre avec eux et ainsi sans perdre son identité.

Le terme « fragment » qualifie des œuvres hétérogènes, de l'Antiquité jusqu'à nous; les délimitations historiques restent au domaine du travail encyclopédique. Et, en plus, l'histoire ne s'arrête pas à nous. C'est pour cela qu'on ne donne pas de définition.

Traditionnellement considéré comme un petit texte en désordre, inachevé, mélangé, ouvert, poétique-philosophique, qui mise sur le déclic spontané de la pensée, le fragment ne trouve pas sa place parmi les autres genres d'écriture fragmentaire : il est tout et rien. Mais, peu importe l'impuissance de la théorie. Ce qui compte c'est qu'il est, encore une fois, rapporté à l'image, celle-ci en tant qu'origine, source, moment-instant.

³⁹ Et/ou dépend toujours du lecteur. D'habitude, quand on parle du fragment, on dit qu'il est homogène, mais quand on parle d'une collection des fragments, il est généralement accepté que la collection soit hétérogène.

⁴⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p. 103

On peut constater que la vertèbre qui supporte tout édifice d'une théorie sur le fragment est le moment où se produit le déclic, le moment-instant, le dispositif temporel dans lequel l'image se dévoile. Ce qui donne la cohérence d'un fragment n'est ni la profondeur de la pensée, ni la forme poétique (bien que les deux soient entraînées vers le but final), mais la force du *déclic-ment*, c'est-à-dire la force d'approche de ce qu'on a appelé « *Urbild* ». La logique de cette mécanique présuppose une sorte de mouvement violent (jusqu'au viol) plutôt insaisissable, porteur des toutes les unités de mesure capables de définir ce moment. Donc, le fragment est une « *poématique* », un mouvement poétique vers la (les) limite(s) infranchissable(s).

Plusieurs fragments ne font qu'essayer de surprendre ce moment-instant. La petitesse matérielle du fragment ne l'inscrit pas dans l'ordre du « mineur », bien qu'il ait été souvent catalogué comme « mineur ». La « petitesse » et le « mineur » donnent la preuve de l'impuissance de la théorie catégorielle appliquée au fragment; si on n'est pas capable de dire « le fragment est » et ensuite d'articuler une définition pertinente, ceci n'autorise personne à lui attribuer des caractéristiques flous et « indécises ». Le fragment n'est ni un genre mineur, ni petit. En fait, la petitesse et le mineur ne s'appliquent pas du tout à ce que l'on considère comme « fragment ».

Ni l'idée de la coupure (spatiale, temporelle ou catégorielle) ne le distingue toujours des autres genres; soumis à la logique des « espaces-coupures », le fragment devient une entité « *cartographiable* », une sorte d'élément vivant capable d'investir les limites (et aussi bien les délimitations) avec la puissance de l'il(-)limité. Chaque fragment avec sa parcelle sur une grande carte divisée en morceaux. Chaque fragment avec ses limites illimitées.

Ce qui, en fait, donne consistance au fragment, c'est « d'être à la limite ». Il *est* à la limite par la logique de la coupure. De nouveau, à Derrida.

Ample jusqu'à se croire interminable, un discours qui **s'est appelé** philosophie – le seul sans doute qui n'ait jamais entendu recevoir son nom que de lui-même et n'ait cessé de s'en murmurer de tout près l'initiale- a toujours, y compris la sienne, voulu dire la limite⁴¹.

⁴¹ Jaques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Ed. de Minuit, 2003, p. 1

L'essence de la philosophie se relève par le concept assez étrange d'être à la limite; tout ce qui est philosophique franchit (pas mécaniquement) la limite en s'ouvrant vers sa propre essence. Donc, dans le moment où l'on considère le fragment comme un coup de philosophie, on le situe à la limite. Le fragment devient une image tordue à cause d'une déformation du tympan philosophique. On est encore à la limite de Derrida : l'*Aufhebung* hégélienne métamorphosée en « obliquité » derridienne. Quelle forme de *logos* pourrait avoir cette obliquité heurtée par « un coup de philosophie » ? S'il y a le *logos*, l'obliquité, le coup de philosophie, il y a bien sûr le fragment.

Le jeu discursif entre *dehors* et *dedans* imposé par la question de la limite énonce de même la potentialité de l'image. Limitrophe (dans le sens étymologique *limes* + *trophos*) par *de*-hors et *de*-dans, représentable [*vorstellbar*] par *Bild*, spontané par le coup-instant de la philosophie et transcendante par la pensée, l'image vient d'articuler l'essence du fragment. Une fois de plus, il ne s'agit pas de le comparer avec les autres genres ou avec les autres formes de *logos*, mais seulement de relever (aussi de révéler) la puissance d'une forme qui est plus qu'une forme.

... et le métaphorique de l'écriture fragmentaire

Comment on l'a déjà mentionné, la place de l'image, la place toujours oblique de l'image, sert de principe d'ordre pour le fragment. Il fallait aussi présupposer qu'entre eux (image et fragment), seule une hiérarchie sensorielle pourrait distinguer; c'est-à-dire que la métathèse (dans le sens le plus large du mot) se produit par une balance constante entre tympan (Derrida) et rétine. Cette mutation-transposition n'appartient pas justement au schéma sensoriel, mais plus sûrement à un niveau conceptuel. Tympan et rétine, deux marges, deux limites qui font détourner la problématique et retourner la pensée. Le rhétoricien identifierait tout de suite qu'entre tympan et rétine, la seule configuration de la pensée est la métaphore. De nouveau, à la métaphore. De nouveau, à la transposition⁴², translation. Mais n'oublions pas que *metaphorein* voulait dire en grec ancien aussi « de déplacer d'un lieu à un autre », « se mouvoir »...

Certainement, l'histoire « déroulée » entre tympan et rétine représente le mouvement de la pensée d'un lieu à un autre, l'image instantanée du mouvement, les limites entraperçues, tous sous l'ombrelle de la métaphore.

[...] L'interprétation de la pensée comme saisie par l'ouïe [*als Erhören*] et le regard [*Er-blicken*] ne représente qu'une métaphore [*Übertragung*], une transposition dans le non-sensible du soi-disant sensible. La notion de la « transposition » et de métaphore [*Metapher*] repose sur la distinction, pour ne pas dire la séparation, du sensible et du non-sensible comme de deux domaines subsistant chacun pour soi⁴³.

Paradoxalement, toute *fabula* (si on veut, *interprétation*, en termes heideggériens) de la pensée porte [*trägt über*] la métaphore comme un manteau et la transmet [*überträgt*] en héritage.

⁴² métaphore du gr. *metaphorein*= transposer

⁴³ M. Heidegger, *Le principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962, p. 126

Chaque fois que la métaphore entre en scène, elle produit un tourbillon de séries antinomiques : ici et là, sensible et non sensible, concret et abstrait, visible et non visible... toutes essayant de marquer le mouvement « *transpositionnel* ». À supposer que l'on puisse délimiter (parmi les éléments enchevêtrés dans le réseau conceptuel) la « métaphore », cela compliquerait encore plus le réseau. Il nous semblerait plus fascinant de revenir à la définition « traditionnelle » de la métaphore, c'est à dire à Aristote, c'est-à-dire à l'*Urdefinition*. Et cela pour des raisons de la méthode « en détours ».

La métaphore est le transport [*epiphora*] à une chose d'un nom [*onomatos*] qui en désigne une autre [*allogriou*], transport du genre à l'espèce [*apo tou genous epi eidos*] ou de l'espèce au genre [*apo tou eidos to genos*] ou de l'espèce à l'espèce [*apo tou eidos epi eidos*] ou d'après le rapport d'analogie⁴⁴.

On peut dire que toute l'histoire de la métaphore est inscrite dans la « sentence » d'Aristote. De même, les discussions-combats sur la métaphore commencent et finissent par laisser la question ouverte et par interroger les effets de la définition aristotélicienne. En fait, Aristote donne tous les indices et décrit toutes les possibilités : transport/nom/*eidos* (on préfère le terme en grec, parce que les traductions ne font qu'*ambiguïser* la signification du mot), autrement dit, langue/pensée/mouvement. En parlant allégoriquement de la métaphore, ce qui a toujours échappé à l'analyse c'était la logique de l'*epiphora*, du transport, d'*Übertragung*, [transposition, translation, traduction etc....] : l'économie de l'*energeia* et la temporalité du *dynamis*.

La métaphore devient une image protégée par le langage. La prothèse [*prosthêsis*] en dérive laisse entrevoir ce qu'elle ne peut pas en totalité « protéger », le *dynamis*. On voit ici une fois de plus l'idée de l'image en tant que dynamite, manifestation du moment-instant.

En synthétisant, l'image est le mouvement métaphorique de la pensée entre regard et ouïe (rétine et tympan).

⁴⁴ Aristote, *Poétique*, trad. Budé, 1457 b (cité par Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 275)

Es gibt eine schöne Offenheit, die sich öffnet wie die Blume, nur um zu duften.
(Friedrich Schlegel, Idee 88)

Je fais une brèche, une tranchée « défrichée » dans le corps vivant du texte, une coupure-blessure, une insertion (sinon même une insurrection) dans le souffle silencieux de l'écriture. Je, moi-même, en tant que limbe périphérique, circulaire, pétaloïde. Moi, pas comme une énonciation, mais comme une explosion énonciatrice.

Je suis l'ouverture [*Offenheit*], la blessure d'image- métaphore, la prothèse [*prosthêsis*] temporelle impuissante, qui ne peut pas protéger de la perte de fraîcheur.

Der Denker braucht gerade ein solches Licht wie der Maler; hell, ohne unmittelbaren Sonnenschein oder blendende Reflexe, und wo möglich, von oben herab.
(Friedrich Schlegel, Fragment 308)

Quand toute blessure fait croître de la chaire textuelle un autre organe, un autre moi coupé et schizophrène, je me surcharge d'un attribut plus compliqué et plus contourné : la pensée. Je n'hésite pas et je regarde les ondes, toutes, les longitudinales, les électromagnétiques, les hertziennes. Je pense sans médiateur ou avec le im-médiateur [*der Unmittelbarer*], je pense sans ombre aveuglante. Ma pensée part en voyage à la recherche de l'allégorie.

Gott ist aber nicht bloss ein Gedanke, sondern zugleich auch eine Sache, wie alle Gedanken, die nicht blosse Einbildungen sind.
(Friedrich Schlegel, Fragments critiques 232)

Le dieu trouvé à la fin de l'histoire héroïque : une construction imaginaire chosifiée. Car seul le dieu peut mélanger la pensée et la chose. Et le péché originair n'est que le désir de les de-mélanger. En fait, (à partir) de ce point-ci commence la véritable histoire de la pensée; la protohistoire poétique est finie. Moi aussi.

Ein Käfig ging einen Vogel suchen.
(Franz Kafka, Aphorisme 16)

L'*Aufhebung* hégélienne n'est ni la cage, ni l'oiseau... mais la recherche tordue.

Verschiedenheit der Anschauungen, die man etwa von einem Apfel haben kann: die Anschauung des kleinen Jungen, der den Hals strecken muss, um noch knapp den Apfel auf der

Les deux côtés de la chose : le geste et le regard. Dans l'antichambre, ils se surveillent du coin de l'œil, sans cesse, sans fatigue. À l'origine de tout, le regard relatif, l'image en mouvement. Et cette pinacothèque, la

Tischplatte zu sehen, und die Anschauung des Hausherrn, der den Apfel nimmt und frei dem Tischgenossen reicht.
(Franz Kafka, Aphorisme 11-12)

pinacothèque de l'histoire – la pomme entre le regard infantile et le regard mûr –, sort comme *materia prima* pour la réflexion qui ne se laisse conquise. La pensée [*Anschauung*] n'est qu'une pomme sur la table de l'histoire.

Mes yeux troublés, mon regard bouleversé, ma pomme, ma table. De nouveau, à moi. Je, dans la pinacothèque de l'histoire. Je suis la *materia prima* et la *ultima, ad ultimum*. Sans « je », rien n'est discutable. L'abstinence de « je » devient l'abstinence de la pensée.

(...) L'image est une sorte de service militaire social: je ne puis m'en faire exempter; je ne puis me faire réformer, désertier, etc. Je suis l'homme malade d'images, malade de son image. Connaître son image devient une recherche éperdue, épuisante (on n'y arrive jamais), analogue l'entêtement de quelqu'un qui veut savoir s'il a raison d'être jaloux.
(Roland Barthes, Œuvres, V, page. 517)

La seule image dont on rêve sans pouvoir se retourner à aucun ordinaire c'est l'image du sujet humain, donc de moi. Je me rêve, je me défends, je m'imagine (je fais de moi-même une « Bild »), je me donne la première seconde naissance, je suis le mythe et l'histoire du mythe. Je, tantôt absence, tantôt surabondance, multiplie tous les « ils » et les renverse à travers l'histoire. Peut-être la seule pluralité qui ne cesse pas de se désirer narcissique, *je*, celui qui récupère la perte temporelle (je récupère le *Gegenwart* et l'*Abwesenheit*), anéantit les autres pronominaux et dissout l'homogénéité de la parole normée. *Je* se produit comme un reflet de la volonté de prendre son image, d'investir le *hic et nunc* de la temporalité.

La relation de l'*Autrefois* avec le *Maintenant* est dialectique: elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*). Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le *Maintenant* de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.

J'arrête. J'arrête ma vie historique. À l'arrêt, « *je* » devient image de l'instant, à l'instant. Je ne veux pas me représenter, je ne veux pas me poser devant mes yeux, mais justement je me désire instantané. De ma blessure, un Faust monstrueux croît et commande: « Arrête, vis! Et n'arrête jamais d'arrêter ! ». Il y a là un endroit où

(Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, [N3, 1])

Zwischenrede – ein Buch wie dieses ist nicht zum Durchlesen und Vorlesen, sondern zum Aufschlagen, namentlich im Spaziergehen und auf Reisen, man muss den Kopf hinein- und immer wieder hinausstecken können und nichts Gewohntes um sich finden.

(Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, 454)

je-Faust, pure maintenance [*reines Gegenwärtigen*], exhibé, jusqu'à la conscience de soi, prend forme, s'objective, se rend visible et perceptible.

« *Je* » est écrit. Ce que me domine en tant que transcendance n'est que l'écriture : elle me donne la naissance continuelle et la forme à chercher, jamais trouvable.

Le seul indice qui m'atteste comporte la dimension écrite; l'ensemble de mes présences est une constellation de coups d'écritures.

En possession d'un dispositif ainsi appelé « fragmentaire », le groupe préromantique d'Iéna était en train d'élaborer peut-être la première théorie du fragment en tant que synthèse systématique. Ce qui les a détournés de leur chemin, ce qui a mis en ombre ce but, n'était que l'idée de l'absolu. Aveuglés par l'obsession que l'*organon* soit possible, les préromantiques (particulièrement Schlegel) entrouvraient les yeux et voyaient la forme de l'achèvement qui reste inachevé : le fragment. Mais jamais leurs yeux n'arrêtent ici. Leur intérêt se déplace sur la fragmentation (volontaire ou accidentelle), car elle représente la possibilité d'accomplir l'unité par détachement, par fracture [*brüchen*], par *informité-difformité*, par déchirure, par mélange-décomposition et finalement par mélange-recomposition.

La fragmentation est une violence fait ou subie, un cancer qui corrompt l'unité d'un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l'effort d'attention et de pensée de celui qui cherche à porter son regard sur lui¹.

Phantasme et désir, la fragmentation supplée les gestes violents, les ruptures et les difformités, la fragmentation incarne le malheur. Mais, bien que tombée sur l'incidence du paradoxe, elle vise le sublime de la totalité. Disons que la fragmentation représente l'acte manifeste de l'abject sublime. Il y a dedans la contradiction insoutenable de la subjectivité humaine.

Quant au fragment, il change de place plusieurs fois : méthode philosophique, outil de la pensée, petite œuvre d'art, présence qui donne le signe d'une absence

¹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Galilée, 2005, p. 27

[l'absence de l'unité], projet d'avenir, morceau-ruine etc. Il y a de fait dans les œuvres préromantiques une permanente recherche de l'utilité du fragment, bien sûr, en visant l'unité-totalité. Ce qui reste toutefois immuable c'est la forme, la forme fragmentaire. En dehors de toute exigence et toute nécessité de fragmentation, les romantiques ont créé la Forme, donc le fragment. Mais ils ont créé une forme, en prenant conscience que cette forme s'institue dans leur vision du monde [*Weltanschauung*] comme la Forme, comme la primauté philosophique. Donc, on assiste au moment où la forme devient Forme.

Entre les deux – forme fragmentaire et fragmentation – s'imisce sournoisement une instance qui se permet de bousculer toute organisation possible et qui, en même temps, occupe la place d'une énergie [*en-ergeia*] créatrice, organisatrice et toute-puissante. De *instare* (lat.) – qui signifiait « être présent », « être à sa place » –, *instantia* incarne une volonté, une identité impensable qui paraît manquer, mais qui s'instaure allégoriquement en tant que présence tyrannique. Une *instantia* est partout, disséminée et dissemminante, détournée et détournante.

Ce que Labarthe-Nancy appellent – dans leur étude consacrée à l'absolu littéraire romantique² – « exigence fragmentaire » constitue un détour de l'*instantia* préromantique à partir d'une puissance de mise en forme. Autrement dit, l'énergie créatrice conçue comme *instantia* contrôle d'une manière « auctoriale » et domine la gestion de la forme. D'après Labarthe-Nancy, il y a trois exigences qui forment « les limites mêmes du fragment (les limites qui le définissent, et qui retranchent tout fragment de la fragmentation absolu) »³, bien sûr si on accepte que le fragment ait des limites ou des délimitations. Ainsi, les trois exigences sont :

- « une *poïesie* capable de se perdre elle-même dans ce qu'elle présente »,

² Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978

³ *Ibid.* p. 78

- « l'ironie comme assumption sublime du Witz, position de l'identité absolue du Moi créateur et du néant des œuvres, la *bouffonnerie transcendante* et
- une *art combinatoire* absolu permettant à la philosophie *ne plus attendre les trouvailles géniales* »⁴.

En fait, les exigences définies se réduisent certainement à : l'identité de la *poïesie* et *poésie* (identité de la forme avec le travail sur son contenu) et la position « despotique » du Moi créateur.

Au fond, il est bien évident que le Moi créateur et l'*instantia* ne peuvent pas se confondre, parce que l'*instantia* ne perd pas son équilibre historique (n'accepte pas des déterminations historiques), ni ne cherche à acquérir une figure reconnaissable. Dans la mesure où l'*instantia* englobe et soumet la voix qui parle, l'œil qui regarde, la main qui écrit, la conscience qui pense, en devenant un « corps » transhistorique et anhistorique, elle se manifeste en totalisant toutes les actions humaines. L'*instantia* est l'autorité qui occupe, pour un instant, la place vide d'une autre autorité devenue impuissante.

Pour concevoir le rôle et le statut de l'instance fragmentaire, il faut tout d'abord combattre les préjugés selon lesquels le genre (littéraire) puisse éclairer le statut du fragment. Le fragment n'est pas un genre littéraire et l'instance fragmentaire n'est pas une entité historiquement identifiable (à ne pas confondre avec l'auteur, l'éditeur, le groupe etc.), ni un « *canon transhistorique* » (l'auteur modèle, par exemple, comme l'a défini Umberto Eco).

Par conséquent, on institue une convention : l'autorité qui occupe pour un instant la place vide d'une autre autorité devenue impuissante, l'*instantia* fragmentaire, soit la figure du fragmentiste⁵.

⁴ Ibid.

⁵ Bien que le mot « fragmentiste » ne soit pas enregistré par des dictionnaires, on peut bien l'employer pour mieux décrire les hypostases de l'*instantia*. La figure du *fragmentiste* n'est qu'une convention. Il n'existe pas, il ne cherche pas de se rendre visible, il ne s'identifie pas avec une entité reconnaissable. Il a quelque chose du fictionnel d'un personnage et quelque chose d'énigmatique d'une figure.

Pour limiter les enjeux de la question sur l'identité (ou bien, sur le manque profond d'identité de l' *instantia* et sur le manque d'identité du fragmentiste), essayons une courte présentation des différentes hypostases du fragmentiste; tout au domaine de l'allégorie théorique (si le syntagme n'est pas abusivement employé).

Le séducteur séduit

Dans le *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalsk-Erotiske* [*Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical*], Kierkegaard (re)crée la figure du Don Juan, à partir de l'opéra de Mozart. Il s'agit d'un Don Juan (son nom, chez Kierkegaard, est Johannes) tout à fait spécial, philosophiquement défini comme un personnage représentant l'érotisme musical. Il incarne la sensualité spontanée, l'explosion de l'Eros dans l'instant; il est la musique érotique. Ce qui lui donne une consistance philosophique n'est ni la reconstruction de Don Giovanni mozartien, ni l'érotisme, mais la dimension spontanée. En évoquant les autres adaptations de Don Juan, Kierkegaard montre⁶, en prenant par exemple la figure de Don Juan de Byron, en quoi la figure littéraire échoue à rendre l'immédiateté de la séduction. Don Juan byronien perd son instantanéité. Le vrai Don Juan doit être réflexif et immédiat-spontané, c'est-à-dire, musical. La figure du Don Juan kierkegaardien mêle l'hypostase du séducteur réflexif à celle du séducteur immédiat [im-médiat].

Voici les deux attributs essentiels du fragmentiste. Il est finalement un séducteur kierkegaardien, tombé amoureux de l'esthétique, en combat permanent avec le dieu créateur et à la conquête de la suprématie « de la place vide », mais, plus important que tous les autres attributs, il est *umiddelbar* et réflexif [*reflekterende*]. Immédiat, ici, veut dire « ne- médiat », sans moyen qui servirait d'intermédiaire pour arriver à une fin. L'immédiateté prend, pour le séducteur, la place d'une formule magique : le monde des merveilles s'offre aux yeux (lire à la « conscience ») juste pour une seconde et le séducteur se trouve là-bas juste pour une seconde, une minute,

⁶ Søren Kierkegaard, *Ou bien...ou bien*, Paris, Gallimard, 1999, p. 82

peut-être la minute « la plus orgueilleuse et la plus mensongère de l'histoire universelle ».

Enfin, on voit que l'hypostase du séducteur (du fragmentiste) comprend ces deux dimensions sans lesquelles il ne pourrait pas devenir une *instantia* – mais, cela n'est pas tout. Il serait nécessaire d'y ajouter une autre caractéristique, dont le séducteur même parle dans une de ses lettres (d'amour ou de séduction) : l'appartenance à soi-même et la dé-possession de soi-même.

[...] Quelle signification attribuer à ce mot : « Ma » ? Il ne désigne pas ce qui m'appartient, mais ce à quoi j'appartiens, ce qui embrasse toute ma nature pour autant qu'elle est à moi, pour autant que je lui appartiens. Mon Dieu n'est bien pas le Dieu qui m'appartient, mais bien le Dieu à qui j'appartiens. [...]⁷.

Les indices linguistiques d'appartenance (les indices grammaticaux du « je ») perdent leur sens, car, en fait, même la première personne n'existe plus. Aucune « ma » ou « mon » ; j'ai perdu mon « je ». Donc, l'appartenance, en aucune direction, n'est possible. Entre *possession* et *dé-possession*, l'écart se réduit à zéro. Bien plus : le possesseur et « l'objet possédé » s'identifient, mais sans avoir d'identité, ni l'un, ni l'autre.

Ce manque d'identité constitue l'essence du séducteur kierkegaardien (en tant que Don Juan immédiat et réflexif), autant que celle du fragmentiste. Le séducteur séduit-détruit de/dans sa séduction instantanée.

Le discursif

Le discursif est celui qui court. Bien sûr au domaine de la pensée. Tout ce qui se passe dans le spectacle chorégraphique de la pensée est subordonné à l'action de courir. Le mot « discours⁸ » [*discourir*] vient du latin *discurrere* signifiant « courir ça

⁷ Søren Kierkegaard, *Le journal du séducteur*, Paris, Gallimard, 1943, p. 185-86

⁸ L'origine du « discours » n'est strictement liée au langage. « Discursus » prend le sens de « discours » à partir de la dernière période de latinité. Les rhétoriques grecques, ainsi que les rhétoriques latines (les orateurs) deviennent peu à peu des rhétoriques du discours. L'histoire du terme et de ses emplois est parallèle à l'histoire de la pensée ; ainsi, c'est au XVII^e siècle, que Descartes écrit un « discours » de la méthode, au sens de « parcours » ordonné. La linguistique propose une autre définition pour « discours » : procès des énonciations

et là, aller d'un côté et de l'autre, se répandre ». On peut facilement remarquer que la danse de la pensée et les mouvements (a)rythmiques corporels établissent entre eux un rapport d'équivalence. Paradoxalement, « courir » et « penser » deviennent synonymes : la dynamique, en tant que branche de la (physique) mécanique, élargit son domaine sans réduire ses principes. On a toujours un mobile défini d'après la logique de son mouvement. On a toujours de la pensée en mouvement. Mais c'est l'existence de la figure qui fait sortir le « cursus » de sa simple détermination mécanique. Sans figure, aucun discours.

Chaque figure éclate, vibre seule comme un son coupé de toute mélodie- ou se répète, à satiété, comme le motif d'une musique planante. Aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : les figures sont hors syntagme, hors récit ; ce sont des Erinyes ; elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques⁹.

Effectivement, lorsque la figure (les figures) bouge(nt), la pensée devient mouvement ; donc, le *discursus* entre dans la sphère de la dynamique. Le discours sent le même rythme que celle de la figure : agitation, heurt, apaisement, éloignement, etc.

Si on traduit « *discursus* » par « *excursus* », on obtient immédiatement le sens le plus important de ce concept : « hors de, à l'extérieur, dehors ». Le discours envoie à quelque chose qui est en dehors de tout discours. L'emploi récurrent du préfixe *ex-* fait souvent traduire « discours » comme « manière d'exprimer, d'examiner, d'exposer sa pensée ». Mais les *dis-* étymologique donne plus de signification : séparation, opposition spatiale, coupure.

Le discursif est celui qui se trouve « dangereusement » à la proximité de la surface de séparation ou de coupure. De plus, il est celui qui porte en lui-même les signes de cette coupure, comme un emblème de la noblesse à l'inverse. Lorsque l'emblème et l'enveloppe représentent deux variantes poétiques de dire « l'un entoure

discrets et uniques, par lesquels le sujet actualise la « langue » en « parole » unique et singulière. La psychanalyse et la sociologie font porter sur tout discours l'éclairage efficace de l'inconscient ou de l'idéologie. Avec la prééminence du modèle linguistique, le discours devient, par opposition à une parole commentée ou sacralisée, un objet de science et de critique.

⁹ Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome V, Paris, Seuil, 2002, p. 31-32

l'autre », un discours sur la figure du discursif devrait occuper un certain espace-intervalle : l'un (le discours) entoure l'autre (le discursif).

Mettre en jeu sa propre figure, presque toujours déguisée, mettre en scène des masques ou, bien, des masques des masques, refaire l'histoire des hypostases (eux-mêmes en tant que masques), le discursif simule – jusqu'à l'identification – le mouvement. En fait, il est le *dynamis*, le principe dynamique, le mouvement incarné ou, précisément, en-figuré (sinon préfiguré). La question de la nature du discursif n'est pas tout simplement réduite à la masque, au mouvement ou à la coupure; il faut le concevoir comme un mélange de tous ces principes.

Quant à la coupure, elle surgit dans l'impensable, en devenant pensable et visible. Le discursif « parle par paquets de phrases¹⁰ », mais on ne voit pas immédiatement [im-médiatement] les paquets ou les phrases; ce qu'on voit ce sont les coupures. En fait, les coupures font sans doute le discours. Le jeu « juxtapositif » de coupures/non-coupures donne toute la logique signifiante du discours. Entre les coupures s'insèrent ce que traditionnellement on appelle « texte », « corps », « forme », mais le texte n'est jamais possible en dehors d'une « syntaxe de la coupure », autrement dit, toute alchimie textuelle s'assemble et s'articule dans « l'intervalle de coupure ». Imaginons-nous un laboratoire avec des récipients bouillonnants. Personne n'a jamais vu ce laboratoire. On a vu seulement ce qui sort d'ici. Et on se demande encore ce qui se passe vraiment dedans : dans le laboratoire de coupures.

En revenant au discursif, à l'alchimiste caché, on remarque qu'il est « en-figuré » en chaque discours par ses mouvement(s), ses masque(s) et ses coupure(s).

En tant qu'*instantia*, le discursif prend la liberté d'organiser et réorganiser « les paquets de phrases », de produire des coupures, puis des coupures des coupures, d'ordonner les figures sans envisager une fin. Chez Barthes, le discours amoureux est structuré plusieurs fois et à plusieurs niveaux: on identifie la structuration

¹⁰ *ibid.*, p. 32

alphabétique (*Table*), bibliographique (*Tabula gratulatoria*), thématique (chaque fragment porte un titre thématique qui n'apparaît qu'à la fin dans une sorte de table des matières), selon le principe de la paraphrase, en colonnes (la première colonne avec une référence incomplète – seulement le nom de l'auteur auquel on fait la référence –, la deuxième, le fragment même – considéré en tant que fragment – un commentaire), etc. Chaque structure¹¹ nouvelle présuppose une série de coupures nouvelles. Pour n'importe quel passage on peut identifier plusieurs niveaux de (la) structuration; jamais un seul. Le discours en fragments représente peut-être le discours le plus riche en niveaux de structuration, car chaque fragment ajouté à la série (des fragments) précédente signifie un autre niveau possible. À identifier les principes de structuration, les niveaux d'organisation du discours ne constitue pas pour le moment le but de l'analyse du fragment, parce que, ce qui nous intéresse maintenant c'est la possibilité de « surprendre » le mouvement discursif en tant qu'immédiateté et *im-médiateté*, de trouver le *dynamis* et la « dynamicité » : le lieu énergétique de la coupure. Avec Nietzsche, « je ne suis pas un homme, je suis de la dynamite^{12[xxxii]} », je suis du dynamis, je suis le mouvement-même.

Le discursif-dynamite organise la pensée en sous-terrain, il entre dans les ténèbres les plus ténébreuses; car celui qui voit le chemin vers la profondeur, va trouver l'énigme qui lie l'explosion dynamique à l'élévation de l'esprit (plus énigmatique). Au début de l'*Aurore*, Nietzsche fait le portrait allégorique de la dynamite (garder en tête « je ne suis pas un homme, je suis de la dynamite »).

Dans ce livre on trouve au travail un être « souterrain » [*Unterirdischen*], de ceux qui forent [*Bohrenden*], qui sapent [*Grabenden*], qui minent [*Untergrabenden*]. On le voit, à condition d'avoir des yeux pour un tel travail des profondeurs, – on le voit progresser lentement [*langsam*], prudemment [*besonnen*], avec une

¹¹ On n'utilise pas ici le terme « structure » en tant qu'ensemble systémique et organisé, toujours tributaire au structuralisme ou bien aux reflets du structuralisme. On préfère la synonymie fondée sur l'équivalence étymologique « structure= construction », bien qu'on puisse être accusé d'une sorte de primitivisme. Mais, on l'assume; aussi le primitivisme que l'ambiguïté du terme « structure ».

¹² « Je ne suis pas un être humain, je suis de la dynamite. Et, avec tout cela, il n'y a rien en moi du fondateur de religion », Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, dans *Oeuvres philosophiques complètes* (textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari; traduit de l'allemand par Julien Hervier), Paris, Gallimard, 1974, p. 333.

douceur inflexible. [...] Peut-être il désire connaître de longues ténèbres [*seine eigne lange Finsterniss*] qui ne soient qu'à lui, son élément incompréhensible [*Unverständliches*], secret énigmatique [*Verborgenes, Räthselhaftes*], parce qu'il sait ce qu'il obtiendra en échange : son propre matin, sa propre rédemption, sa propre Aurore ?... [...] ¹³[xxxii].

Le procédé de la dynamite? Forer, saper, miner? Comment le faire? Lentement, prudemment, avec « une douceur inflexible ». Bien sûr, cela prend du temps; donc, il s'agirait de la dynamite qui fait explosion lentement.

L'*Aurore* comprend 575 aphorismes¹⁴ répartis en cinq livres et un avant-propos divisé en quatre parties numérotés (en fait, tous les 575 aphorismes sont numérotés). Durant l'hiver 1880-1881, Nietzsche prépare le premier jet du manuscrit d'*Aurore*. Le manuscrit a été achevé à la mi-mars 1881, grâce à l'aide de Peter Gast et publié en juillet 1881 par les éditions Schmeitzner. Le titre initial de son ouvrage était *Le Soc de charrue. Pensées sur les préjugés moraux*. Il semble que le sous-titre ait été plus important (pour Nietzsche) que le titre. Donc, ce qui est resté invariable (entre le titre initial et le titre final) c'était l'idée de « pensées ». Le sous-titre insinue que les fragments ne sont pas des aphorismes, maximes, proverbes etc, mais exactement des « pensées ».

À première vue, on observe que la fragmentation est subordonnée au principe de la numérotation. La même logique structurante pour *Le gai savoir* : une préface (en quatre parties) pour la deuxième édition, 383 aphorismes numérotés répartis en cinq livres, une collection de poèmes (*Plaisanterie, ruse et vengeance- Prologue en vers allemands*¹⁵) après la préface et une autre collection de poèmes (*Chansons du*

¹³ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, Paris, Gallimard, 2004, p. 13

¹⁴ Le sous-titre de l'*Aurore*, *Gedanken über die moralischen Vorurteile* donne l'indice qu'en fait, il ne s'agit pas des aphorismes, mais, plus exactement, de pensées. Néanmoins on utilise soit « aphorismes », quand on se réfère à la collection des fragments posthume, soit justement « fragments », particulièrement pour les textes fragmentés qui n'ont aucune référence fournie par l'auteur même. Faute d'un indice, l'éditeur prend la liberté de choisir un terme ou un autre pour dénommer ces textes. En ce qui concerne l'*Aurore*, Nietzsche lui-même a formulé le sous-titre, donc il serait plus facile d'accepter que le livre soit une collection des pensées.

¹⁵ Scherz, *List und Rache – Vorspiel in deutschen Reimen*

*prince hors de la loi*¹⁶) à la fin. En fait, la première édition parue en 1882 comptait quatre livres. La préface et les collections de poèmes sont ajoutées à la deuxième édition (parue en 1887). Il faut préciser que le grand projet nietzschéen, son « œuvre capitale » n'était ni l'*Aurore*, ni *Le gai savoir*, mais *La volonté de puissance*^[xxxiii]. La numérotation joue le rôle de premier organisateur du texte, bien que personne ne prête attention à la progressivité numérique. De plus, chaque aphorisme (soit-il du *Gai savoir*, soit-il de l'*Aurore*) porte un titre qui pose, à son tour, un problème en ce qui concerne le rapport avec le corps même de l'aphorisme. Y-a-t-il a vraiment une liaison entre le titre du fragment et le fragment même ? Ou seulement une coupure ? Ou une liaison-coupure ?

En fait, on peut « découvrir » plusieurs niveaux ou principes de structuration fragmentaire : le titre, le sous-titre, le thème, la succession des thèmes, la problématique philosophique, la forme (en vers ou en prose), la longueur de l'aphorisme, la parcelle spatiale occupée par le fragment, le rythme de la parole etc. L'inventaire restera toujours incomplet. Peut-être l'incomplétude représente le destin de tout fragment et de toute analyse du fragment.

L'éloge de la forme fragmentaire en tant que désir de fragmentation totale, on le trouve chez Walter Benjamin. Bien sûr il s'agit d'un éloge indirect. *Les Passages*, encyclopédie de fragments, une sorte de monument de dimensions impressionnantes, incomplet, presque impossible à prendre en vue, est composé de citations, matériaux de montage textuel, commentaires d'autres textes fragmentaires, « déchets » et « débris », passages en français, en allemand, en anglais ou en toutes ces langues en même temps, interprétations d'images, de caricatures, de dessins... Rassemblés en deux tranches périodiques, de 1927 à 1929, puis de 1934 à 1940, en vue d'un ouvrage consacré à Paris au XIX^e siècle, les passages benjaminiens font la preuve que « tout est permis » en matière de forme fragmentaire. Il est difficile d'établir, étant données les circonstances biographiques dans lesquelles le texte en ensemble a été construit, si

¹⁶ *Lieder des Prinzen Vogelfrei*

cette collection de matériaux écrits était supposée d'aboutir à un essai ou à un ample collage, ou même à une encyclopédie de passages, ou bien à c'est qu'il est maintenant.

De 1927 à 1929, à la Bibliothèque nationale, Benjamin mène un impressionnant travail encyclopédique pour élaborer une sorte de collection d'images archéologiques de la modernité. Entre les ruines du passé et l'écriture des ruines, Benjamin était en train de mettre en forme une oeuvre qui voulait révolutionner le concept d'histoire : il ne s'agissait pas seulement de faire tourner le présent autour du passé, mais d'interroger sans cesse le passé pour douter du présent. En écrasant la continuité et l'unidimensionnalité du passé-présent, Benjamin construit un système fluide, dans lequel les deux composantes historiques mélangent leurs déterminations.

La première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe du montage. C'est-à-dire à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. Donc à rompre avec le naturalisme vulgaire en histoire. A saisir en tant que telle la construction de l'histoire. Dans la structure du commentaire¹⁷.

Comme *le livre des passages*, l'histoire même devient un montage-commentaire. En fait, l'équivalence établie entre livre-histoire n'est tout à fait fortuite : le livre-commentaire représente l'image-commentaire de l'histoire-montage. Cette vision sur l'histoire (en prenant les termes de Benjamin, [*die anschauliche Geschichte*]) change radicalement, comme on l'a déjà mentionné, les rapports passé-présent; ces rapports sont maintenant conçus en tant que lieu de proliférations des rapports¹⁸. De l'autre côté, cette « *anschauliche Geschichte* » met au centre l'idée de l'*image-petit-moment* qui donne la perspective du « cristal de l'évènement total ». La méthode utilisée par Benjamin fait de son livre (si on peut nommer son travail

¹⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages (Réflexions théoriques sur la connaissance)*, Les Editions du Cerf, Paris, 1989, p. 477

¹⁸ « Le matérialisme historique doit renoncer à l'élément épique de l'histoire. En dynamitant celle-ci, il arrache l'époque à la "continuité" réifiée "de l'histoire". Mais il faut également exploser l'homogénéité de l'époque. Il la truffe d'écrasite, c'est-à-dire de présent ». Walter Benjamin, *ibid.*, p. 492, [N 9a, 6]

« livre ») un discours basé sur la possibilité de fragmenter à l'infini le texte (en ensemble) et sur la possibilité de lire à l'infini l'histoire comme une collection de fragments.

L'inachèvement du *Passagenwerk* se construit sur une pratique discursive assez exploitée à l'époque (voir aussi les productions surréalistes et dadaïstes de début du siècle) : notes, citations, interpolations, commentaires, morceaux, accumulations de phrases et de citations en attente de montage. Mais le montage n'arrive jamais à devenir montage final : il reste toujours « montage en devenir ». L'exploration parisienne découvre le XIX^e par la puissance du passage (en tant que forme), d'expositions et de galeries marchandes; de même, cette exploration vise à trouver les traces (sinon la Trace) de la totalité historique. En fait, elle vise aussi la totalité de l'écriture. Car, si l'histoire est un montage de traces de passé-présent, le livre est un montage de fragments-écrits et fragments-pas-encore-écrits.

En poursuivant l'idée de la totalité en devenir, le discours micrologique benjaminien force la pensée à s'engager à découvrir les potentiels du détail : débris ou rebut, exuvie ou ramas, partie-accessoire ou complément-secondaire, tous participent comme les grands concepts philosophiques à la totalité historique, à la totalité écrite. Le regard sur l'histoire ne s'immisce pas dans le domaine de *contemplatio*; il – le regard – menace l'immobilité et oblige au changement de direction, sans jamais se fixer définitivement. Passé et présent [instable(s)] ne cessent pas de se mouvoir.

« C'est le présent qui polarise l'événement en histoire antérieure et histoire postérieure¹⁹ » ou, en termes plus poétiques, « le passé télescopé par le présent²⁰ ».

Un autre exemple de la méthode benjaminienne, méthode qui s'applique aussi bien à la philosophie de l'histoire qu'à la poétique du discours écrit, serait le travail dédié à Charles Baudelaire. Le « poète lyrique à l'apogée du capitalisme » fournirait le modèle en miniature de la méthode; toujours la méthode en détour(s). Même le

¹⁹ Ibid. p. 488 [N 7a, 8]

²⁰ Ibidem., [N 7a, 3]

matérialisme historique détourné de son concept fondamental – le progrès – change ses déterminations : en fait, le progrès devient « actualisation », l'objet historique se forge d'une désagrégation²¹ illimitée. Donc, on pourrait formuler un corollaire benjaminien : l'histoire universelle est un concept à venir²² et, par conséquent, l'histoire universelle est messianique.

Quant à l'écriture benjaminienne pour le *Livre des passages*, on identifie presque la même perspective que celle impliquée dans l'histoire : la pensée en mouvement, la logique citationnelle, le montage possible, la micrologique du macrologique etc. Le fragmentiste du *Livre des passages* n'est que l'historien de l'avenir, l'historien à venir. En fait, disons que le fragmentiste de Benjamin trouve la façon de définir cette figure étonnante : l'historien à venir. L'écriture fragmentaire des *Passages* contient et relève la forme particulière (à Benjamin) de concevoir l'histoire : ce que la théorie de l'histoire veut énoncer, l'écriture sur l'histoire le fait réellement. Autrement dit, le *Paris, capitale du XIX^e siècle* refait le fragmentaire de l'histoire par le fragmentaire de l'écriture. De même que l'historien fragmente la continuité historique en vue d'ordonner les passages (historiques) en constellation, ainsi le fragmentiste (dé)coupe – par citations et paraphrases – l'Écriture (en tant que « Littérature » schlegelienne) en vue de présenter [*darstellen*] et représenter [*vorstellen*] les écritures-commentaires en constellation. Avec Benjamin : les passages sont au domaine de l'écriture ce que les citations sont au domaine de l'histoire.

On a déjà affirmé que le travail benjaminien sur les passages met en scène une collection d'images archéologiques de la modernité; la place de l'archéologie dans le projet « passagiste » n'est pas négligeable. Pourrait-on vraiment suspecter que le *Livre des passages* rappelle, à un certain niveau de lecture, le domaine de l'archéologique ? Ou seulement l'attribut « archéologique » ne se réfère qu'à la

²¹ « Il peut se faire que la continuité de la tradition soit une apparence. Mais c'est précisément la permanence de cette apparence de permanence qui crée en elle la continuité ». Walter Benjamin, *ibid.* page. 505, [N 19, 1]

²² « Le concept authentique de l'histoire universelle est un concept messianique. L'histoire universelle, telle qu'elle est comprise aujourd'hui, est l'affaire des obscurantistes ». Walter Benjamin, *ibid.* page. 504, [N 18, 3]

valence poétique du montage benjaminien ? Tout d'abord, le terme « archéologie » dans son sens moderne reste tributaire à Foucault. Rien de nouveau. Du côté de Foucault, l'archéologie du savoir, du côté de Benjamin... une archéologie aux plusieurs niveaux (encore une fois, une structuration, donc une coupure), l'archéologie d'images de pensée, l'archéologie du concept d'histoire, l'archéologie du micro pour une archéologie du macro, etc. Toutes les possibles archéologies benjaminienes (énumérées) prouvent, qu'au-delà de l'analyse terminologique, la signification même de l'archéologique se trouve énigmatiquement attachée au montage des passages. Qu'est-ce que l'archéologie ? Avec Deleuze, l'archéologie est la « surface d'enregistrement pour l'unique inscription de ce qui a été dit, et de ce qui est dit [...] Elle rend opaque par endroits la surface ordinairement invisible à force d'être transparente²³ ».

Pour Benjamin, son archéologie se présente comme une surface-matériel (le texte écrit, cité et commenté) d'enregistrement pour l'inscription de ce qui a été inscrit et de ce qui est inscrit; autrement dit, l'archéologie est une réinscription de l'inscription. En fait, les *Passages* donnent une archéologie de second degré, une archéologie *second hand*.

Le jeu entre le hasard (l'événement historique) et le projet volontaire (le montage du fragmentiste) constitue tout destin d'une telle œuvre, conçu comme mélange authentique entre poétique et archéologique. Regardons encore une fois l'image de l'instance fragmentaire. Cette fois-ci (quant au cas de l'écriture benjaminienne, toujours en mouvement entre historique-archéologique et poétique-philosophique), la figure du fragmentiste prend une double attribution : d'historien et d'écrivain. La double figuration augmente évidemment la puissance de la structuration (au niveau historique ou au niveau de l'écriture); en plus, malgré toute prolifération des niveaux de structuration, *l'image-de-l'histoire* et *l'image-de-l'écriture* se superposent dans la même constellation, l'image de *l'histoire-écriture*.

²³ Gilles Deleuze, *Un nouvel archiviste*, Montpellier, Ed. Fata Morgana, 1972, p. 39

La galerie de passages benjaminien représente l'exemple le plus attirant pour une analyse des niveaux de la structuration. En face d'une a-syntaxe totale et totalisante comme celle du « collage encyclopédique » de Benjamin, l'effort de trouver le(s) principe(s) de la fragmentation s'arrête dans un point mort. Car la fragmentation n'est qu'un passage dans les *Passages* vers une constellation.

*
* *

À partir d'une certaine « obsession » pour la progression mathématique, on observe que le fragmentiste semble quelques fois découragé et, on peut dire, errant quant à la démarche d'agencer les parties composantes de l'écriture. Les nombres associés aux textes deviennent des éléments stables sur un terrain « accidenté »; ils sont des supports, des signes de la stabilité, pas de simples indices formels.

Kafka a ordonné et préparé (entre 1917 et 1919, une période – pour Kafka – marqué par la menace de la tuberculose et les convulsions affectives) une série d'aphorismes numérotés de 1 à 109 en vue d'une publication. La publication survient à sa mort; Max Brod et Hans Joachim Schoeps s'occuperont pendant plus de 13 ans de la publication de tous textes kafkaïens. Cette première série de pensées numérotées est plus cohérente et plus claire, bien que la numérotation de Kafka soit parfois indécise ou contradictoire (quelque part, Kafka lui-même regroupe deux aphorismes en un seul ou donne à deux aphorismes différents le même numéro), que la deuxième (élaborés en janvier-février 1920), intitulé « Er ». Le titre a été trouvé dans les notes et journaux de Kafka par ses éditeurs. Dans ce deuxième cas, la numérotation manque; donc le principe de classement suit soit la forme donnée par le manuscrit, soit le repère chronologique. Le résultat, les textes publiés sous titre d'aphorismes, représente(nt) une sorte de collage de forces impliquées dans la « production » du corpus (textuel).

On voit que la structuration du texte fragmentaire n'est pas toujours la conséquence de l'action d'une seule force : l'auteur ou l'éditeur ou la chronologie donnée par le manuscrit. Une combinaison de mouvements de la volonté (distribuée

tout à fait inégalement entre l'auteur, éditeur, manuscrit, hasard, etc.) déclenche le fonctionnement du dispositif qui décide la structure du texte: l'*instantia*.

Si on exclue de cette équation les forces extérieures (au texte) – l'auteur, la chronologie etc. – il ne reste rien, car on ne connaît plus le texte en soi. Toutes ces forces participent à l'extraction, à la naissance du texte : ils le font sortir de l'*inconnu* et le font entrer dans le *connu*.

Dans le cas de Kafka, l'auteur lui-même intervient dans le texte et fait effectivement la fragmentation; mais il ne s'agit que de réaliser un nombre limité de fragmentations, d'intervenir juste à certains niveaux de fragmentation. Pour accentuer son intervention, Kafka donne des indices numériques à chaque partie fragmentée (pour les aphorismes de 1 à 109). Quant aux aphorismes sur « il », l'intervention de l'auteur est d'une autre nature : il suggère la ligne thématique (« il »), si on pouvait considérer ce pronominal comme un thème. Ainsi, le rôle de l'éditeur devient plus important pour la deuxième partie d'aphorismes, car il sélectionne, arrange les textes, établit quels morceaux appartiennent à quel genre, il refuse d'autres morceaux, il découvre et invente des aphorismes. Selon l'ordre chronologique – voici présent le principe biographique – l'éditeur fait sortir d'une masse de textes, les morceaux datés ou datables, accomplissant ainsi l'agencement. Cette fois-ci, le discursif court à la recherche d'un principe organisateur presque tangible; il trouve les valences de la numérotation. On n'oublie pas que le titre de cette collection d'aphorismes met l'accent sur la consécution numérique.

En ce qui concerne les fragments schlegéliens (appelés ainsi à cause d'un préjugé de l'histoire littéraire), le problème est d'ordre de l'attribution. Quel fragment appartient à qui ? Les *Idées* et les *Fragments critiques* sont signés « Friedrich Schlegel », aucun doute, aucune question sur le rapport d'appartenance. Quant aux fragments publiés dans l'*Athenaeum*, rien n'est plus difficile que l'attribution, bien que, finalement, les éditeurs aient accompli cette tâche. Il est vrai, avec quelques incertitudes. Sous le signe de l'anonymat, le groupe d'Iéna a rédigé les premiers textes fragmentaires collectifs. L'écriture collective-anonyme représente un masque

spectaculaire sous lequel toute fragmentation est possible sans réduire l'effet scénique. À cause de cette entité collective, le nombre des niveaux de fragmentation augmente considérablement : chaque signature (chaque membre du groupe) apporte ses niveaux de fragmentation, qui interagissent et produisent d'autres niveaux de fragmentation. On assiste évidemment à l'apparition d'une progression fractale et fractalisante. Il nous semble que la fragmentation soit un processus qui ne s'arrête jamais.

Le traducteur ou l'*instantia* enchevêtrée dans la pensée

Traditionnellement considéré l'auteur d'une traduction, le traducteur passe en plan second et en oubli. Une figure cachée derrière la traduction, une signature ignorée à côté de la Signature, une *instantia*, située à la limite, à l'intervalle, donc quelque chose entre ceci et cela. Bine sûr, on ne se réfère pas au traducteur(-interprète), chargé et payé à faire des traductions orales et/ou écrites, une sorte de dispositif humain servant à transformer le plus vite possible un discours (en langue X) en un autre discours (en langue Y).

De la première version de la *Septante*²⁴ à la naissance de la traduction en langue nationale, l'hypostase du traducteur traverse plusieurs phases évolutives. En plus, l'histoire de la réflexion relative à la question de la traduction ne se présente pas comme un ensemble cohérent et homogène d'idées; mais bien au contraire, cette histoire des théories sur la traduction a connu diverses tournures, récupérations et décalages à partir de l'idée de la fidélité et de l'adaptation au contexte jusqu'à la mise à jour et à la réactualisation.

Ce qui fait toujours modifier le statut de la traduction, c'est la figure du traducteur. *Traduttore, traditore*, vainqueur et vaincu, il remet à l'histoire sont prix inégalable: la traduction. Le traducteur sort de l'ombre justement pour faire signe de

²⁴ La *Septante* désigne la première traduction (en grec) de la Torah. Les historiens la datent au plus tard de 282 avant notre ère et la légende dit qu'elle ait été l'œuvre de soixante-dix traducteurs d'où le nom de Septante (LXX) ou de soixante-douze (six de chaque tribu d'Israël).

son existence discrète, puis il se cache à nouveau dans les plis du texte – de la traduction.

Tout d'abord, il faut oublier les exigences imposées par l'acte de traduire : la cohérence, la rigueur, la lisibilité, la grammaire, la performance. Donc, il faut se dérober de tout contexte traditionnel. Le traducteur n'est pas tout simplement un convertisseur des mots et un *designer* de syntaxe; il est une figure consacrée corps et âme à la recherche de mots, mais dans la même mesure, trahi par les mots. Et, évidemment, ce n'était pas par hasard que la première détermination du traducteur soit « à la recherche de... ». Sa peur malade n'est autre que celle de se trouver à proximité du mauvais mot. On peut juger son rapport à la langue comme une sorte de responsabilité effrayante, parce que la langue prend le traducteur dans la cage de l'histoire, alors que cette langue lui donne la liberté de penser et de rechercher les mots.

Dans l'aphorisme 91, Kafka saisit discrètement et quelque peu allégoriquement ce rapport du traducteur avec la langue.

Pour éviter une erreur sur les mots [*Wortirrtums*] : ce qui doit être détruit [*zerstört*] dans l'action soit d'abord avoir été fermement établi [*fest gehalten*], ce qui s'effrite [*zerbröckelt*], s'effrite mais ne peut être détruit^{25[xxxiv]}.

Pour ne pas s'égarer sur le chemin, le traducteur donne sens au geste tranchant qui fait séparer « les mots à détruire » et « les mots à garder ». Ce qui reste n'est que le processus de sédimentation : les mots à garder se désagrègent progressivement, deviennent des petits morceaux, mais ne disparaissent pas. On voit que l'histoire elle-même, par sa force de sédimenter, d'entasser la chronologie, intervient dans le travail du traducteur.

En effet, la problématique toujours associée à la figure du traducteur interroge d'une certaine manière le statut de la langue. Sans pouvoir exprimer clairement les

²⁵ Franz Kafka, *Aphorismes*, édition bilingue (traduite d'après l'édition Weltbühne, Charlottenburg, 1924), Joseph K., 1994, p. 49

rapports de forces, le traducteur domine la langue et se sent dominé par la langue; ou, plus exactement, il se sent dominé par la sédimentation historique de la langue.

La pensée benjaminienne donne une idée plus articulée de la façon dont on peut concevoir la dimension temporelle instituée comme élément de soudure entre le traducteur et la/sa langue. D'après Benjamin, la traduction est une forme.

Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original. Car c'est lui, par sa traductibilité, qui contient la loi de cette forme. La question de la traductibilité d'une œuvre d'art est ambiguë²⁶.

La tâche d'une traduction n'est pas la ressemblance à l'original; en effet, aucune traduction ne serait possible si la ressemblance était le but ultime d'une telle démarche. La fidélité de la traduction ne compte pas pour Benjamin. Ce qui donne l'essence de la traduction c'est la « traductibilité » de l'original, car le rapport entre les deux (l'original et la traduction) ne s'inscrit plus dans la théorie classique, selon laquelle toute traduction devrait constituer une image objective de l'original.

La traduction cherche à devenir « mutation et renouveau du vivant », en changeant l'original. Le vivant, c'est-à-dire les structures sémantiques, syntactiques et morphologiques, donc, le vivant impliqué évidemment dans la traduction comme un catalyseur mis au jour, représente l'expression d'une essence sans vie. Si on faisait le schéma du parallélisme, on obtiendrait : l'original – le reflet de la traduction (qui précède l'original²⁷), la traduction – l'inscription du vivant (lire « de l'historique »). De ce point de vue, il est certain que Benjamin ne pouvait pas ignorer le problème de la « parenté » entre les langues, qu'il nomme « transhistorique »; la transhistoricité serait la totalité des intentions complémentaires des toutes les langues. Voici la définition du « langage pur ». Car une seule langue, incomplète et historique (bien que l'incomplétude dérive de son caractère historique) a besoin de la participation d'autres langues...

²⁶ Walter Benjamin, *Œuvres. Tome 1*(chapitre *La tâche du traducteur*), Paris, Gallimard, 2000 p. 245

²⁷ « De même que les manifestations de la vie, sans rien signifier pour le vivant, sont avec lui dans la plus intime corrélation, ainsi la traduction précède l'original », Walter Benjamin, *ibid.*, p. 246

Par traduction, l'original se libère, « s'élève dans une atmosphère, pour ainsi dire plus haute et plus pure, du langage, ou certes il ne peut vivre durablement²⁸ », l'original résonne comme un écho dans une forêt, il donne à l'incommunicable le droit à l'existence.

Quant au traducteur, tombé amoureux du pur langage (le pur langage est le langage captif dans l'œuvre), il va transposer dans une autre langue ce qui est immuable dans l'original, ce qui résiste à la transformation historique. Le processus mentionné permet à la traduction de devenir transcendante.

Allégorie benjaminienne pour une conclusion métaphorique :

Dans l'original, teneur et langage forment une certaine unité comparable à celle du fruit et de sa peau, le langage de la traduction enveloppe son teneur comme un manteau royal aux larges plis²⁹.

La traduction, pour Benjamin, est un artifice aristocratique destiné à garder l'illusion de la magnificence. D'un autre côté, le rapport à l'original décrit par la métaphore de la tangente fait d'un principe géométrique un système de lois pour la traduction : elle touche l'original dans un point « infiniment petit de sens », en ayant sa propre vie libre au champ du mouvement langagier.

D'après Nietzsche, l'Antiquité romaine a donné à la traduction un sens particulier : celui d'une conquête.

Traductions : [...] C'était conquérir que de traduire, pas seulement parce qu'on éliminait l'élément historique : on y ajoutait l'allusion à l'actualité, avant tout on en supprimait le nom du poète pour y inscrire le sien propre- non point avec le sentiment d'un larcin, mais avec la parfaite bonne conscience de l'Imperium Romanum³⁰[xxxv].

Supprimer le nom de l'auteur de l'original ne signifiait pas détruire le texte ou commettre un plagiat, mais simplement instituer une loi tout à fait justifiée : le traducteur devient le vainqueur du texte traduit et finalement l'auteur en titre de ce texte. Il entre en possession de ce qui lui appartient de droit et sa signature certifie

²⁸ Ibid. p. 252

²⁹ Ibidem.

³⁰ Friedrich. Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Club français du livre, 1957, p. 156

historiquement la possession. Évidemment, la signature représente l'acte instituteur, qui impose par « force » une nouvelle autorité.

Contre-signer, c'est signer autre chose, la même et autre chose pour faire advenir autre chose. La contre-signature suppose en principe une liberté absolue³¹.

La conquête fait partie du processus historique qui autorise le passage du pouvoir d'une autorité à une autre : en ceci, la signature reste la porteuse de l'autorité (y compris de l'héritage) à travers l'histoire, sans importance en ce qui concerne la nature ou le nom de l'autorité.

Quelqu'un pourrait se demander en quelle mesure le traducteur représente une facette de l'*instantia* fragmentaire, donc une posture particulière du fragmentiste. Pour cela, il faudrait tout d'abord (re)considérer les trois degrés de la traduction: la sédimentation historique de l'élément langagier (en tant que mot destiné à la désagrégation) – Kafka –, l'immuabilité inscrite dans le texte – Walter Benjamin – et la signature institutrice – Nietzsche. Donc, la langue, la trace et la force. En revenant à l'*instantia* (fragmentaire), on remarque comment elle peut mettre en accord les trois degrés : l'unité qui se construit spontanément au point d'incidence de la langue avec la conscience langagière, la trace et la force. En plus, ce qui caractérise cet « élément alchimique », cet amalgame particulier « langue-trace-force », c'est la durabilité presque réduite à zéro. Autrement dit, il s'agit d'un amalgame, dont le principe de cohésion a disparu.

Comme le traducteur, le fragmentiste, enchevêtré et pris entre ces trois degrés en un point d'indécidabilité, émerge uniquement (c'est-à-dire, juste pour un moment unique) quand toute détermination temporelle perd son attribut. Sortir de l'indécidable signifie mourir. Demeurer dans le domaine de l'indécidable signifie détruire l'*instantia*.

³¹ Jacques Derrida, *Sur Parole. Instantanés philosophiques*, Editions de l'Aube, 1999, p. 60

En fait, la nature même du fragment en tant que forme appartient à l'ordre de l'indécidable : ni ceci, ni cela, ni achevé, ni totalement dispersé, ni cohérent, ni inintelligible, ni sacré, ni profane...

L'acte de traduire (il faut remarquer à quel point les termes « traduire », « traduction », « traducteur » appartiennent à un registre du sens un peu barbare, car ils ne peuvent pas rendre visible – ni pensable – la multitude des significations qu'on a attribuées au processus de traduction), donc l'acte de traduire impose au traducteur un rapport « im-médiat » à l'histoire, à la temporalité. Le *traducteur-fragmentiste* ne peut s'éloigner d'une vision sur l'histoire; c'est pour cela que Benjamin, en parlant du traducteur, passe inévitablement par (et à travers) le discours sur l'histoire. En fait, l'histoire est incontournable.

« Der Wagehals des Geistes » ou le risque-tout de l'esprit

Celui qui risque tout, y compris son cou, tout de son esprit, tout de tout esprit humain, s'appèle « (*der*) *Wagehals des Geistes* ». À la fin de la préface de la deuxième édition *du Gai savoir*, on trouve un portrait – toujours à la manière de Nietzsche – d'une figure difficile à définir, mais extrêmement fascinante quant à l'hypostase du fragmentiste. On le cite :

Ces Grecs étaient superficiels – par profondeur! Et n'est-ce pas à cela même que nous revenons, nous autres risque-tout de l'esprit [*Wagehalse des Geistes*], qui avons escaladé la plus haute et la plus dangereuse cime de la pensée contemporaine [*gegenwärtigen Gedankens*], et qui, de là-haut, avons inspecté [*umgesehen haben*] les horizons, qui de cette hauteur, avons jeté un regard vers [*von da aus hinabgesehen haben*] des Grecs? Adorateurs des formes, des sons, le bas? N'est-ce pas en cela que nous sommes – des Grecs? Adorateurs des formes, des sons, des paroles? Et par conséquent des artistes?^{32[xxxvi]}.

Par rapport aux Grecs, nous, les autres qui jetons un regard vers leur esprit, nous sommes de ceux qui risquent et osent tout. Les esprits « risque-tout » grimpent tous les sommets possibles de la pensée (contemporaine) et regardent jusqu'aux

³² Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Club français du livre, 1957, p. 46

Grecs. Mettre en jeu son propre cou, sa propre vie, le « *Wagehals* » risque quelque chose de plus : son regard. Il parie son *Umsehen* et son *Hinabsehen*, le regard autour et en profondeur. Le regard en haut n'est pas possible, parce que le risque-tout se trouve déjà sur le plus haut point [*höchste und gefährlichste Spitze*] de la pensée [*Gedanken*]. À la verticale et à l'horizontale, la pensée engloutit tout l'espace.

Scène : la figure du *daredevil* – *Wagehals* – *risque-tout*, qui n'a que son *regard en mouvement*, domine l'histoire. On revient encore à la dynamique de la pensée. Par mouvement, la pensée risque tout ou, plus exactement, risque le tout.

Puisque la logique du fragment entraîne toujours un ou plusieurs mouvements de la pensée, on pourrait bien décréter que rien ne se passe dans l'écriture fragmentaire sans faire bouger la pensée et sans que la pensée bouge. Chaque déplacement, chaque coupure, chaque regard, chaque moment du *dynamis*, chaque rapport volontaire ou arbitraire... tous ne font que risquer. Peut-être le fragment, en tant que genre, est celui qui risque le plus. Mais tout risque puissant, tout risque « sans frontière » est le risque assumé volontairement, clairement, par une décision spontanée; la contrainte au risque est inacceptable. Ce que d'habitude on appelle « contrainte » quant au risque, n'est que la tension du *dynamis* (la tension de la pensée).

Quand Socrate déclare en face de ses accusateurs et de ses juges que sa voix démoniaque lui a dicté de ne pas se défendre selon la loi athénienne (en fait, il ne se défend point), il risque sa vie, sa mort, il risque tout. Ce qu'il ne risque pas c'est sa pensée. On pourrait même dire qu'il ne risque que sa voix démoni(a)que. Avec Socrate, la tradition de la pensée humaine semble scellée : elle va mettre au risque tout qui est humain en lui. Entrer sous l'incidence de la pensée signifie sortir de la légèreté de la vie : le risque commence avec la pensée.

En plus, ce risque comporte, à l'égard de tout ce qui est humain, une perte menant à la ruine : la perte du repère spatial et temporel. Nietzsche l'avait senti, quand il parlait des « autres sans-patrie ».

Ces hommes qui ont le droit de se nommer « sans patrie » en un sens qui les distingue et les honore, – qu'à ceux-là précisément ma secrète sagesse et ma *gaya scienza* soient expressément confiées! Car leur sort est dur, leur espérance incertaine, c'est un tour de force que de leur inventer quelque consolation [...]^{33[xxxvii]}.

De toute façon, le risque contient une dimension positive (au-delà de toute négativité intrinsèque au terme) cachée sous la forme d'un ornement insaisissable. Ce que risque celui qui risque à la manière de Socrate ou à la manière des sans-patrie : la médiateté de la vie (pas la légèreté commode ou le numéro du compte bancaire ou bien les acquisitions sexuelles), cela veut dire qu'il risque l'élément médiateur de la vie. Car la pensée n'a besoin d'aucun médiateur : elle est *à la limite* même qu'elle soit *en elle-même*. Se situer « à la marge de... » signifie appartenir à au moins deux instances, deux catégories, deux prémisses etc. Et évidemment, où on a au moins deux, on a le troisième par ricochet. Ou le $(x+1)^{ième}$. Mais évitons les détours mathématiques. Au-delà de la pure positivité algébrique (+1), le négatif (catégoriel) du risque affirme d'un côté l'immédiateté de l'expérience (en tant que morceau exemplaire de la vie) et, de l'autre côté l'impossibilité de se soumettre à la réduction (l'impossibilité du -1).

En disant que le risque – le risque, en tant que « risque socratique », si on peut ainsi l'appeler –, négatif en essence, dénote une certaine dimension positive par le fait même qu'il ne puisse pas supporter la soustraction (l'action de soustraire quelque chose de lui soit impossible), on affirme qu'il vise un infini positif par un infini négatif. Le paradoxe du risque. De même, le paradoxe du risque-tout.

Écrire en risquant socratiquement. Voici les marges de l'écriture, aussi de la pensée; on les met ensemble dans une machine à mélanger. Risque socratique, écriture, pensée. On ne peut pas savoir le résultat avec certitude. On présuppose seulement que ce processus alchimique donne, finalement, quelque chose de matériel, tangible, sensible (perceptible) susceptible de devenir à son tour une marge pour un autre processus impliquant de nouveau le risque, l'écriture, la pensée. Autrement dit,

³³ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Club français du livre, 1957, p. 401

il résulte une forme « *déclenchatrice* ». Que'est-ce qu'elle fait ? Tout simplement, elle déclenche (si on veut dire, même provoque) historiquement la pensée, l'écriture, le risque. L'effet de l'indétermination du moment déclencheur est donné par la nature de la forme. Donc, comment la forme pourrait-elle déclencher en même temps l'interrogation (ou l'Interrogation) à toutes les trois limites (risque, écriture, pensée) ? Par son caractère visible-tangible, par le sens de l'apparence- présence.

Il ne suffit d'ailleurs pas de dire que « forme » a pour nous un **sens**, un centre d'**évidence**, ou que son **essence** nous est donné comme telle : en vérité, ce concept ne se laisse pas, ne s'est jamais laissé dissocier de celui de l'apparaître, du sens, de l'évidence, de l'essence. Seule une forme est **évidente**, seule une forme a ou est une **essence**, seule une forme **se présente** comme telle. [...] La forme est la présence même³⁴.

Voyons donc comment la forme s'inscrit dans le registre « essence-pensée »/ « apparence-écriture », comment elle occupe, en fait, la place de la présence. Mais, on n'insiste pas sur le jeu philosophique apparence-essence.

Il nous reste à établir quelle forme est la plus puissante en ce qui concerne la triade *risque-écriture-pensée*, quelle forme donnerait l'impulsion la plus forte, donc quelle forme lancerait la provocation la plus radicale.

*

* *

Sans doute, une conclusion kierkegaardienne s'impose quant à la problématique de l'*instantia* et de l'instant. Rien de plus facile que de relire les miettes philosophiques où on trouve le point d'articulation qui entraîne l'autorité de l'instant. Si on pouvait inventer *une science de l'instant*, on devrait tout d'abord reconsidérer le concept à partir de la vision de Kierkegaard; son exaltation philosophique-poétique-étymologique délirante fait ouvrir la porte vers une sorte de pensée qui vise l'idée finale ou, en termes romantiques, l'absolu.

Évidemment, il faut dépasser et détourner le déterminant temporel pour mieux « décoder » la valeur de l'instant; si je dis « l'instant représente le moment où... »,

³⁴ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (chapitre *La forme et le vouloir-dire*), Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 188

cela signifiait que j'implique dans ma définition l'élément historique et puis (dans la même définition) je ne pourrai pas écarter le dispositif temporel dans lequel j'ai déjà bloqué toute démarche. Jusqu'ici, on est du même côté que Kierkegaard.

Le point de départ temporel est un néant ; car à l'instant même où je découvre que, de toute éternité, j'ai su la vérité, sans le savoir, cet instant se résorbe dans l'éternel, incorporé en lui, en sorte que, pour ainsi dire, je ne pourrais même pas le trouver, si je le cherchais, parce qu'il n'est pas ici ou là, mais n'est qu'un ubiqué et nusquam³⁵.

L'instabilité de l'instant ne fait pas juste l'inscrire dans la stabilité de l'éternel ou lui donner une identité à l'intérieur de la Grande Identité (Unité, Dieu etc.), mais, en plus, elle provoque en moi, en tant que sujet, la question « Où est l'instant ? », « S'il est partout et nulle part, pourquoi je le cherche, pourquoi je l'interroge ? ».

L'instant est l'histoire de l'*instantia*. Sa vie et sa mort, son rapport avec la temporalité et le refus de la temporalité, le négatif et le positif. Pour sortir du paradoxe, il faut entrer dans l'allégorie, donc, dans le poétique.

L'allégorie de Kierkegaard est celle de la naissance-renaissance, conversion, disciple et maître. En fait, il s'agit d'une seule allégorie-puzzle qui veut arranger à l'infini les interrogations au sujet de dieu et son homme ou au sujet de l'homme et son dieu. Tout ce qui sépare le *non-être* de l'existence, c'est-à-dire le manque de conscience et la conscience, passe par l'instant. Quand Kierkegaard dit que dans l'instant l'homme devient conscient d'être né, il implique de même que l'homme se trouve d'habitude dans un non-instant qui prend temporellement l'état précédent, avant d'être né. La seconde naissance, quand l'homme devient conscient de ses *être* et *non-être*, parce que la conscience de l'une présuppose absolument aussi la conscience de l'autre, ne représente que le début d'une série de secondes naissances. Toutes les secondes naissances qui surviennent à la première seconde naissance rééditent d'une certaine manière l'instant absolu, mécanisme de la construction de la conscience.

³⁵ Søren Kierkegaard, *Les miettes philosophiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 43

Quant au disciple – la non-vérité incorporée – il peut sortir de l'état de la non-vérité par la condition, par La Condition... c'est-à-dire au moment où il reçoit le contexte privilégié de (se) représenter le dieu. Ce qui fait possible sa sortie, ce qui lui donne la chance « d'échapper en vérité », c'est *la préoccupation de dieu de rétablir l'égalité* (vérité/ non-vérité). Évidemment, c'est pour cela que le dieu apparaît sur la terre, égal au dernier des hommes. C'est pour cela qu'il donne aux hommes la condition, la vérité.

Le danger de tomber dans le socratisme. « Je ne veux pas enfanter », a dit Socrate. Je ne veux pas avoir de disciples, je ne veux pas passer la vérité, qui est ma vérité, à moi-même, je ne veux pas partager la voix de mon démon avec vous, les autres. Le danger de tomber dans le socratisme n'est que la solitude de la pensée, sans disciple, sans maître.

Et le refus d'avoir des disciples signifie le refus d'admettre l'instant (dans lequel se produit le passage de l'état de non-vérité à l'état de vérité). Finalement le refus d'admettre la vérité elle-même. Mais comment fait-on la distinction entre la vérité avec des disciples et celle sans disciple ? Car la vérité socratique n'est pas apportée en lui, elle est là, à lui et en lui, comme une latence. Et c'est pour cela qu'on ne peut pas enfanter cette vérité. Quant à la vérité de Dieu, elle ne se relève que par « *enfantage* ». Sans « *enfantage* » (donc, sans héritage), ni vérité, ni Dieu.

Du point de vue socratique, chaque homme est lui-même le centre, et le monde entier ne fait que se concentrer en lui parce que sa connaissance de soi-même est une connaissance de Dieu³⁶.

Mais, évidemment, c'est plus que cela. La solitude et bien sûr la vérité solitaire socratique(s) devrai(en)t trouver un intermédiaire : le maître. Parce que le disciple ne peut pas entrer en possession de la vérité par soi-même, le maître lui apporte la vérité et la condition d'accomplir cette possession. D'après Kierkegaard, la condition est déjà là, présente dans le disciple en faisant possible l'enseignement. En plus, la condition est l'instant, mais un instant à deux dimensions : une, en soi-

³⁶ Ibid., p. 42

même, présente dans le disciple, et une autre apportée par Dieu. À l'incidence de ces deux dimensions de l'instant, la connaissance de soi-même (sans tomber dans le socratisme) et la connaissance de Dieu, l'unité du sujet est donnée d'une seule connaissance, La Connaissance.

Lisons de nouveau l'élaboration kierkegaardienne.

Admettons que [...] ce maître donne lui-même au disciple la condition, alors l'objet de la foi ne sera pas la doctrine mais le maître ; car c'est en ceci justement que consiste le socratique : que le disciple, étant lui-même la vérité et ayant la condition, peut rejeter de lui le maître ; là résidait justement l'art et l'héroïsme socratique d'aider l'homme à pouvoir le faire. La foi doit donc toujours s'attacher au maître. Mais que le maître puisse donner la condition, il faut qu'il soit le dieu, et, pour mettre le disciple en sa possession, il faut qu'il soit homme. Cette contradiction est de nouveau l'objet de la foi et est le paradoxe, l'instant. [...] Mais la contradiction est que l'homme reçoit la condition dans l'instant, condition qui, étant une condition pour la compréhension de la vérité éternelle, est eo ipso la condition éternelle. S'il en est autrement, nous restons dans le souvenir socratique³⁷.

On n'insiste pas sur « le souvenir socratique³⁸ ». Mais, l'on devrait absolument insister sur une possible série synonymique : maître/dieu/homme, vérité/paradoxe, condition/instant. De toute façon, cette possibilité reste au domaine de l'interrogation. Cependant, les trois séries synonymiques construisent la logique de la démarche kierkegaardien : celui qui pense (maître/dieu/homme), cherche (cela veut dire qu'il pense) la vérité (qui n'est pas qu'un paradoxe) et ne peut pas accéder à la vérité que dans un instant (par la condition). Voici les déterminations de la condition-instant.

On pourrait bien nommer cette connaissance « vérité », « absolu » ou... *instantia*. *Instantia* ne m'appartient pas, *instantia* n'appartient à personne. Elle ne se déroule pas, elle n'attend pas, elle n'arrête pas. Elle prend seulement pour un instant la place d'une autorité devenue impuissante. Elle est l'Autorité. Et l'instant est la condition de l'*instantia*. Mais l'équivalence Autorité-*Instantia* appartient à une

³⁷ Ibid., p. 112

³⁸ La vérité se trouve en homme. Il faut justement le provoquer qu'il se souvienne de la vérité éternelle.

mécanique instable. L'*Instantia* prend la place de l'Autorité, l'abandonne, trouve une autre place, l'abandonne de nouveau... Elle invente de lieux potentiels pour des autorités stables. L'*instantia* est l'instabilité de la condition (éternelle) menant à la compréhension de la vérité (éternelle).

*
* *

Comment maintenant expliquer la nature fragmentaire de l'*instantia* ? Est-elle vraiment toujours fragmentaire ? Ou le fragmentaire n'est qu'une caractéristique restrictive ?

Dans cet ordre d'idées, assurément l'*instantia* est fragmentaire dans la mesure où elle fragmente, produit la fragmentation, insère dans la logique unitaire une coupure, donc dans la mesure où elle « s'occupe » du processus « fragmentatif ».

Mais la coupure qui en résulte, ne disloque pas justement la temporalité; elle passe comme une maladie d'un niveau à l'autre en se dispersant d'une manière insaisissable parmi tous les éléments de l'organisation. La prolifération de coupures entraîne de même une prolifération de morceaux : traces emblématiques de la place occupée à un moment donné de l'*instantia*. Lorsque les exuvies d'animaux montrent l'existence du vivant, ainsi les coupures font preuve que l'*instantia* était présente au lieu de coupure.

Donc, ce qu'on a de l'*instantia* ne sont que ses traces; et si les traces se donnent en morceaux, cela signifie que l'*instantia* elle-même se rend visible par grains d'*instantia*.

On se demande avec Nietzsche : « Comment la raison est-elle venue au monde ? » Et il répond ainsi : « Comme il se doit, de façon déraisonnable [*auf eine unvernünftige Weise*], par un hasard. Il faudra le déchiffrer comme une énigme^{39[xxxviii]} ». Dans une variante de cet aphorisme, Nietzsche explique le syntagme qui construit la logique du passage. [Variante de NV 1, 227- 228 : « Par un coup de dé du hasard... »] Voici ce qu'on aperçoit de l'*instantia* : un coup de dé du

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, Paris, Gallimard, 2004, p. 103

hasard [*durch einen Zufall*]. Ce qu'elle nous laisse : une énigme à déchiffrer. Bien plus : on constate qu'au fond l'*instantia* agit par « déraisonnabilité » en produisant un mystère qui devrait être « dé-mystéré » [*erraten*].

Même en tenant compte du fait que la plénitude de l'*instantia* se place comme un coup de dés entre « déraisonnabilité » et l'impératif de provoquer le « dévoilement qui annule le mystère », on aura toujours l'impression qu'elle échappe à toute organisation. Ses « dévoilements » sont des énigmes à résoudre dans l'avenir. Voici, de même, le projet schlegelien. Il reste en outre à récupérer les traces que l'*instantia*, dans sa déraisonnabilité, a enfantées : ses enfants-pensées comme points d'interrogation.

En revenant au fragmentiste, il faudrait préciser que sa figure relève, d'une certaine manière, la possibilité (soit-elle tout à fait déraisonnable) que l'*instantia* prenne corps (dans le sens métaphorique du mot), qu'elle trouve dans le fragmentiste un *medium* pour exercer sa force (comment on l'a déjà dit) *dynamique*.

Mais il ne faut pas réduire l'agencement du mécanisme fragmentaire à une simple subordination fondée sur le principe force-*medium*.

Une expérience d'écriture : la recherche d'une forme (...).

La forme recherchée est une forme brève, ou, si l'on préfère, une forme douce : ni la solennité de la maxime, ni l'âpreté de l'épigramme ; quelque chose qui, du moins tendanciellement, voudrait rappeler le haïku japonais, l'épiphanie joycienne, le fragment de journal intime : une forme délibérément mineure, en somme- en rappelant, avec Borges, que le mineur n'est pas un rabais mais un genre comme un autre. (...)¹

(Roland Barthes, *Textes 1979*, dans *Œuvres complètes V*)

L'acte d'écrire représente une confrontation violente avec les formes. On présuppose que cette confrontation avec les formes sera une recherche particulière, une expérience de l'écriture à l'intérieur de l'écriture elle-même. Et on présuppose aussi que l'écriture se donne (lire « se rend visible ») comme un coup [*Aufschlagen*] d'esprit dans l'instant. Le fragment serait donc la forme (écrite) à objectiver l'instant.

En tant que formes, les écritures fragmentaires considérées comme telles subordonnent une catégorie de textes qui répondent aux critères de fragmentation et qui manifestent évidemment différents degrés de rupture textuelle. Mais, à la limite, n'importe quel texte suppose un tel (au moins) degré de fragmentation. On pourrait même affirmer que toute forme écrite devient forme à partir d'une fragmentation. Sans fragmentation, pas de forme, donc pas de texte. Bien sûr, il serait difficile d'identifier tous les degrés de fragmentation ou de faire un inventaire pertinent et général valable de toutes les formes d'écriture fragmentaire, car la logique de la

¹ Roland Barthes, *Œuvres complètes V (Textes 1979)*, Paris, Seuil, 2002, p. 652

fragmentation n'est pas toujours soumise à la cohérence. Donc, on convient que les formes suivantes pourraient être considérées comme œuvres fragmentaires : d'une coté, les entrées et les articles de dictionnaire et d'encyclopédie, les journaux (intimes), les biographies avec la variante « auto- », les romans construits sur le principe de la fragmentation et de l'autre coté, tous les textes associés aux maximes, aphorismes, pensées, fragments, passages, proverbes, dictons, feuilles volantes (de manuscrits), citations copiées, interstices, grains de..., notations, débris et déchets textuels, collages... Évidemment, on a pris en considération les formes qui manifestent un haut degré de fragmentation, autrement dit, les textes dont la fragmentation constitue la preuve d'une trace de l'*instantia* fragmentaire. Toutes les formes ici « collectionnées » attestent le « moment de l'image » ; elles se présentent comme des corps vivants, traces organiques de l'entité bel et bien disparue, de l'*instantia*.

Les entrées du dictionnaire. Le dictionnaire fait son apparition dans le domaine du savoir à la fin du XVIIe siècle^[xxxix]. L'une des étapes essentielles dans l'histoire de la lexicographie française constitue la création de l'Académie française par Richelieu en 1635 : parmi ses objectifs (auprès des objectifs politiques) comptait la composition d'un dictionnaire de la langue française, illustré par les meilleurs auteurs de l'époque. Le résultat, une série de dictionnaires qui ouvraient une longue tradition. Les premiers dictionnaires de la langue française : en 1680, le *Dictionnaire des mots et des choses*² de Pierre Richelet, premier dictionnaire monolingue et prototype du dictionnaire descriptif; en 1690 le *Dictionnaire universel*³ d'Antoine Furetière, qui ouvre la voie au dictionnaire encyclopédique et en 1694 la première édition du *Dictionnaire de l'Académie*, point de départ du dictionnaire normatif.

² Le titre complet du dictionnaire était *Dictionnaire français, contenant les Mots et les Choses, plusieurs nouvelles remarques sur la Langue françoise, ses Expressions Propres, Figurées & Burlesques, la Prononciation des Mots les plus difficiles, le Genre des Mots, le Régime des Verbes : Avec les Termes les plus connus des Arts & des Sciences. Le tout tiré de l'Usage et des bons Auteurs de la Langue Françoise.* Imprimé pour la première fois à Genève en 1680 (à cause d'une interdiction de l'Académie française), le dictionnaire entre finalement sur le territoire français pour être vendu illicitement.

³ La première édition du dictionnaire de Furetière a été publié à La Haye en 1690

Après plus de 300 ans, la technologie change presque tous les attributs du dictionnaire. Entre le dictionnaire de Pierre Richelet et, disons, le *Nouveau Petit Robert* (dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, version 2.1) en version électronique il n'y presque aucune ressemblance, bien que les procédés utilisés au XVII^e siècle et ceux d'aujourd'hui s'inscrivent dans la même catégorie : entrées (mots), définitions, exemples et explications. En dehors de toute évolution technologique, le dictionnaire électronique est un outil qui fait économie de temps et d'effort; au bout de pointeur [pointer] on pourrait trouver toutes les possibilités d'associer un élément d'une définition à n'importe quel autre ou à n'importe combien d'autres, en établissant ainsi des relations nécessaires et/ou aléatoires. On prend comme exemple le dictionnaire d'une langue ou le dictionnaire technique, ou l'encyclopédie de danse, ou l'encyclopédie de villes détruites par des incendies.... On remarque que n'importe quel critère peut constituer le point de départ d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie. Donner un critère signifie trancher une limite entre un élément et les autres, donc couper, parceller, fragmenter. D'habitude, les morceaux obtenus par coupure se groupent alphabétiquement ou chronologiquement. Mais, il y a bien d'autres modalités du regroupement. Disons que le regroupement permet à la pensée de se déployer en suivant la logique du mouvement brownien sans perdre le critère d'ordre. Paradoxalement, tous les fragments potentiels (conçus sous forme de livre, de phrase, de définition...) dans la bibliothèque de Babel se trouvent à la recherche d'une harmonie, d'une unité. Et le dictionnaire n'est autre chose que la simulation d'une telle unité. Les éléments composants du dictionnaire – les parcelles, les fragments – participent au discours pour donner sens et identité à l'unité (malgré toute simulation) qui ne peut pas devenir (ni simuler) unité sans « abuser » de fragmentation.

Les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes présentent toutes les données d'une encyclopédie en miniature; on pourrait bien appeler les fragments barthiens « Encyclopédie de la lecture des textes sur l'amour » ou « Dictionnaire des topoi culturelles en amour »... Les procédés de structuration de l'encyclopédie

barthienne fonctionnent comme dispositifs des concepts-métaphores. Ils organisent (alphabétiquement, thématiquement, bibliographiquement etc.) et désorganisent par « paquets de phrases ». Ce qui fait que le discours devient « encyclopédique » ce sont « [...] plutôt les mouvements et les opérations que les thèmes ou les concepts. Par exemple, le « glissement ». Le glissement des images. Le glissement du sens des mots. Ou encore le recours à l'étymologie. Ou encore la déformation, l'anamorphose des concepts⁴ ».

Donc, le discours encyclopédique suppose les transformations et les déformations (y compris les étymologies), en tant que procédés de la coupure conceptuelle. Le pas suivant est le glissement.

Chaque partie (délimitée) de n'importe quel dictionnaire ou n'importe quelle encyclopédie représente un morceau du savoir : en fait, le désir de fragmenter le savoir est bien justifié, car on ne peut pas avoir accès au savoir en sa totalité. Le savoir devient « abordable » justement par fragment(s). En fait, le projet schlegelien (le projet d'avenir) pourrait être considéré comme une encyclopédie du savoir en forme poétique fragmentée, bien que cette encyclopédie ne soit jamais complète ou définitive. On ne saura jamais si on est proche ou loin de ce projet. On ne connaîtra jamais le degré de complétude de l'encyclopédie d'avenir. En pleine recherche de la forme, la pensée contemporaine prend une vitesse incroyable : elle change et interchange les formes, elle n'arrête pas pour se définir, elle ne veut pas être bloquée, elle est le mouvement illimité. L'analyse de la pensée saisit justement un instant, un moment...

Dans son analyse sur le postmodernisme, F. Jameson oppose à la parodie – qui caractérise le modernisme – le pastiche, forme représentative de la pensée postmoderne. Il y a évidemment une sorte d'appétence pour le pastiche à l'âge postmoderne, post-industriel ou techno... Mais le pastiche n'est qu'une forme, une

⁴ Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome V (*Cours, Entretiens et enquêtes 1977, A quoi sert un intellectuel?*), Paris, Seuil, 2002, p. 380

forme de la pensée. Dès que cette forme prend de l'ampleur, il faut donc réfléchir sur les circonstances dans lesquelles le pastiche et la pensée se produisent.

[...] The explosion of modern literature into a host of distinct private styles and mannerisms has been followed by a linguistic fragmentation of social life itself to the point where the norm itself is eclipsed [...]⁵.

La fragmentation, à l'ère postmoderne, organise toutes les manifestations du savoir, en détruisant l'hégémonie de la norme. De la modernité à la post-modernité, le phénomène de « *waning* » devient le spectre de la pensée. Peut-être le terme même de « *waning* » devrait être mis en discussion : bien sûr, il s'agit d'une « *incomplete waning* », car la disparition complète n'est jamais garantie. De même, quant au pastiche, il représente le signe de l'incomplétude de la pensée. On voit dans n'importe quel pastiche l'élément pastiché, « l'élément en déclin » et finalement le déclin même qui n'a pas pu atteindre son point final. En conséquence, le déclin surpris dans son mouvement. Ce qui fait possible le saisissement du « déclin en mouvement » c'est le procédé de la fragmentation. Se détacher d'une forme (la parodie) pour prendre une autre (le pastiche), parler à la manière de..., avoir conscience d'un « *dead language* », porter un masque, imiter etc., ce sont des preuves qu'entre maintenant et dorénavant se produit une fissure, donc une fragmentation.

La théorie jamesonienne propose la forme où il est permis de figurer la fragmentation : la schizophrénie, mais non plus la schizophrénie en tant que projet clinique. La postmodernité en développement schizophrénique est marquée par le manque de profondeur et la fausse nostalgie; son but final, l'agrégat des fragments destiné à devenir spectacle de divertissement.

Rien de nouveau et de choquant : le savoir, lui-même, vise le divertissement. Car qu'est-ce que l'encyclopédie, sinon un vrai spectacle du savoir, un jeu pour ordinateur qui donnerait accès à la connaissance en termes d'économie du temps?

⁵ Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 p. 17

Ce qui, avant l'ère de la technologie, appartenait au « caché-mystérieux » (du savoir) devient maintenant « l'exhibé⁶ du savoir ».

Le journal intime est mort. Vive le blog!

Dès son apparition, le journal intime représente la liberté d'expression et la sincérité. Cahier de quelques feuilles ou collection de notations durant toute la vie (les 16900 pages du *Journal d'Amiel*⁷), le journal annonce l'époque où « tout est permis » à l'écrit, à l'écriture. L'espace public, politique, culturel, aussi bien que l'espace intime trouvent un lieu de rencontre dans le journal. Le début de XIX^e siècle marque l'explosion du journal : l'individualisme du romantisme explore les valences de l'écriture de l'intimité, la démocratie d'après la Révolution française ouvre la voie à l'expression libre et la parole se transforme en instrument pour dire « je »...

Plus tard, en tant que lieu d'expérimentation, le journal intime devient l'atelier fécond de la pensée et le lieu de recherche pour des formes différentes d'écriture : la pratique du fragmentaire et du discontinu met en scène la notation intimiste, la négligence, l'insolence, le vulgaire, les expériences de toute nature... En développant et en mêlant tous les procédés de la création littéraire, le XX^e siècle explore d'une autre manière les possibilités du journal : journal fictif, journal gastronomique, journal politique, le journal sexuel, etc. Même au début de XXI^e siècle, la figure de Bridget Jones fait la preuve que le journal n'a pas encore perdu son souffle vital.

La logique du journal, malgré tout individualisme et tout intimisme, suit la logique fragmentaire d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie, mais elle vise d'autres niveaux de la fragmentation.

Dans ses lettres qu'il envoie à son ami, Werther raconte en même temps les événements de sa vie et les effets de sa passion ; mais

⁶ L'exhibé (ce qui rend possible l'exhibition, l'exposition) représente une catégorie spéciale qui s'oppose au caché (celle-ci considérée aussi comme catégorie). Le mouvement de la pensée pourrait être bien compris entre ces deux catégories, elles-mêmes délimitées par le philosophique et le poétique.

⁷ En 1838, Henri-Frédéric Amiel commence, à l'âge de dix-sept ans, à tenir le journal de ses pensées, sur un carnet. C'est d'ailleurs, le moment qui marque la naissance du journal intime sous forme de carnet, livre personnel et portatif. La rédaction de l'édition intégrale du *Journal* a commencé à Lausanne en 1976 et a été publiée en 1993 sous la direction de B. Gagnebin et Ph. Monnier (1976/1993). Elle comprend 173 cahiers.

c'est la littérature qui commande ce mélange, Car, si, moi, je tiens un journal, on peut douter que ce journal relate à proprement parler des événements. Les événements de la vie amoureuse sont si futiles qu'ils n'accèdent à l'écriture qu'à travers un immense effort. [...] L'événement, infime, n'existe qu'à travers son retentissement, énorme : Journal de mes retentissements (de mes blessures, de mes joies, de mes interprétations, de mes raisons, de mes vellétés)⁸.

On situe le premier niveau de la fragmentation entre ce qu'on appelle « événement vécu » et la série de conséquences déclenchées par l'événement.

Authentique et inauthentique en même temps, le journal emprunte de son auteur la simulation et investit le monde avec une dimension essentiellement fragmentée (et doublement simulée). D'après Barthes, le teneur du journal n'est qu'un comique. Mais un comique parfaitement conscient de la coupure qu'il caractérise : la coupure entre écriture – en tant que forme – et l'événement qui provoque l'acte d'écrire. Quant au procédé de la fragmentation, qui fonde la logique du journal, on remarque facilement que la chronologie affirmée (les notations ou les indices – données dans le corps même du texte – qu'un tel ou tel événement de la vie s'est passé à un tel moment ou à un autre) représente le premier niveau de la coupure... En fait, la fragmentation du journal suit tautologiquement la fragmentation entre un jour et le suivant.

Le journal intime est réduit au préjugé littéraire. En fait, soit qu'on lise toutes les productions littéraires comme des journaux, soit qu'on nie toute la tradition du journal, une réalité historique déborde le cadre de la question. La troisième variante : on formule un présupposé (de lecture) explicite. Exemple : *Paris, capitale du XIX^e siècle* de Walter Benjamin est le « journal du regard qui pense sur une image du passé ». Donc, on est au domaine de la métaphore (le « journal du regard qui pense sur une image du passé »), où le journal prend la place d'une composante essentielle, mais pas la seule. Parce qu'on ne peut affirmer, sans aucun doute, que telle ou telle production littéraire soit journal, on construit une hypothèse poétique, un détour de la

⁸ Roland Barthes, *Oeuvres complètes (Fragments d'un discours amoureux)*, Tome V, Paris, Seuil, 2002, p. 125

langue qui fait possible l'existence d'un tel genre littéraire (inexistant, en fait, dans la théorie classique).

L'ère technologique change fondamentalement, encore une fois, l'idée du journal. L'apparition du blogue jette à la poubelle toute tradition du journal, bien qu'il garde la pratique journalière : noter plus ou moins régulièrement des réflexions, généralement sous forme de courts messages. Un blogue (en anglais *blog*, contraction de *weblog*) se présente sous forme d'un site web personnel, mis à jour par son auteur... Il donne aux autres lecteurs la possibilité d'ajouter leurs commentaires et notes, en participant ainsi à la construction du blogue. Toutefois, il reste « la propriété » d'un seul individu et, par conséquent, il exprime sa pensée sous forme de collection de messages. À la différence d'un blogue, le Wiki est un site Web collaboratif où les individus qui partagent des intérêts communs peuvent « poster » leurs productions, leurs contributions.

L'histoire a changé le rythme d'extérioriser l'intimité. Entre le blogue sur l'ordinateur et le cahier aux notations personnelles, la différence (ou la « *differance* ») est d'ordre dérivatif en fonction de temps. La vitesse du flux technologique réorganise le flux intime.

Si le journal à l'époque de son apparition (et aussi plus tard) affirmait la liberté d'expression et les valences de l'intimité, les blogues ou les wikis (comme on a déjà remarqué pour les encyclopédies électroniques) affirment l'économie du temps : n'importe quel événement personnel, pensée, remarque, observation, sentiment, image devient « objet du musée virtuel » en quelques secondes.

On assiste à la transformation de l'intimité en ex-timité...

En fait, le blogue provoque l'histoire. Il réduit deux fois la temporalité : premièrement, en annulant la distance temporelle entre l'événement vécu et sa transcription et deuxièmement, en faisant publique la transcription. Certes, la temporalité ne peut pas être totalement annulée, mais, le blogue représente l'indice qu'une telle annulation totale soit possible – comme *desideratum*.

Si le journal donne à l'intimité le droit de devenir écriture (donc, de prendre une autre forme que celle qui est la sienne), le blogue transforme l'écriture en objet d'exposition. Dans son livre « dédié » au blogue, *Blog!: How the Newest Media Revolution is Changing Politics, Business, and Culture*⁹, David Kline (en collaboration avec Dan Burstein) institue (dans le chapitre " *I blog, therefore I am* ") une nouvelle instance, une sorte de substitut pour la pensée. Bien sûr il s'agit de blog-pensée. *Cogito ergo sum*, devient *Blogito ergo sum*. Evidemment, le pouvoir du blogue change la surface du monde; la politique, les médias et la culture ne sont pas seulement le reflet de la mutation cyber, mais des réalités mobiles et inégales, organiquement soumises à la transformation.

L'autobiographie

Valéry : « En littérature, le vrai n'est pas concevable¹⁰ ». Donc, l'autobiographie ment trois fois : en disant qu'elle dit la vérité, en disant que la vérité écrite est possible et en disant que « je » puisse parler de *je*.

L'otobiographie, la forme derridéenne de l'autobiographie

Habituellement, la problématique de l'analyse en ce qui concerne la (auto)biographie commence par la distinction traditionnelle entre l'« œuvre » et la « vie ». Mais, lisons Derrida dans le chapitre *Logique de la vivante* de l'*Otobiographie de Nietzsche* : ce qu'il faut faire pour trouver le mécanisme qui pousse la biographie c'est d'« interroger la dynamis de la bordure entre l'œuvre et la vie, le système et le sujet du système. Cette bordure – je l'appelle « dynamis » à cause de sa force, de son pouvoir, de sa puissance virtuelle et aussi mobile – n'est ni active ni passive, ni dehors ni dedans. [...] Cette bordure divisible traverse les deux « corps », le corpus et le corps, selon des lois que nous commençons seulement à entrevoir¹¹ ».

⁹ David Kline, Dan Burstein, Arne de Keijzer, *Blog!: How the Newest Media Revolution is Changing Politics, Business, and Culture*, CDS Books, 2005

¹⁰ Paul Valéry, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1927, p. 101

¹¹ Jaques Derrida, *L'oreille de l'autre*, Montréal, VLB Editeur, 1982, p. 16-17

Continuons : cette bordure insaisissable entre corpus et corps légitimise toutes les questions posées pour déterminer la date d'un événement biographique, pour identifier les premiers traits de la signature et les mouvements de la pensée. En fait, la bordure est la seule qui rend possible l'autobiographie (en tant qu'« *otobiographie* »).

Quand Nietzsche dit, au début d'*Ecce homo* (cité « *otobiographiquement* » par Derrida), « ich lebe auf meinen eigenen Kredit hin », il ne parle pas de la vie datable ou objectivée, mais de la vie qui se déroule d'ici (à partir de ce point) vers l'avenir (indatable); par *das Hinleben*, Nietzsche revendique l'accès au vivant par la mort (sa propre mort).

Si la vie que Nietzsche « vit et qu'il se raconte (« autobiographie » disent-ils) n'est d'abord sa vie que sous l'effet d'un contrat secret, d'un crédit ouvert et crypté, d'un endettement, d'une alliance ou d'un anneau, alors tant que le contrat n'aura pas été honoré et il ne peut l'être que par l'autre¹² », sa vie n'est qu'un préjugé.

Si on pouvait attribuer à l'*otobiographie* le statut de genre littéraire, elle devrait tout à fait parler de la bordure derridienne et de la vie nietzschéenne, les deux en tant que signatures¹³; voici le projet d'avenir, annoncé énigmatiquement dans les fragments de Schlegel.

Le proverbe

Le « proverbe » a perdu son sens originel.

Le livre des proverbes, connu comme livre appartenant à la Bible juive, classé parmi les *Ecrits* [*Ketûbim*], représente le premier texte organisé comme collection de proverbes. Le titre hébraïque de ce livre donne peut-être la plus explicite définition du proverbe en tant que genre : *Meshalim* (pluriel de *mashal*, mot qui désigne un genre littéraire souple appliqué à des poèmes, à des oracles, à des pièces satiriques, à

¹² *ibid.*, p. 20-21

¹³ Dans le même texte, Derrida construit le concept de « signature » sans lequel ni l'autobiographie, ni l'*otobiographie* ne soient possible.

des comparaisons, à des dictons ou maximes). Certainement, le *mashal*-proverbe comporte en même temps le caractère poétique, prophétique, ironique et philosophique. Liés par une histoire étrange et par évolution imprévue de sens, le proverbe populaire et le proverbe-*mashal* semblent n'avoir rien en commun.

Si le terme n'avait pas altéré son sens d'origine, le projet schlegelien sur le fragment aurait été « projet sur le proverbe ».

Le titre complet du *Livre des proverbes* était *Meshalim de Salomon*, car il contenait une collection attribuée au premier successeur de David. La traduction latine a changé le mot *meshalim* en *proverbia* (la traduction grecque a utilisé *paroimiai*), en limitant ainsi le sens à l'idée de dicton ou de maxime.

Le collage

Le collage est la forme d'expression artistique qui utilise, à l'intérieur de l'art même, tous les matériaux considérés comme étrangers à l'art (fils de fer, allumettes, lieux communs du langage, photos, slogans journalistiques, objets manufacturés) pour en faire un assemblage homogène et cohérent. Max Ernst, par exemple, par l'utilisation du collage, du frottage et de l'assemblage va « au-delà de la peinture ». Roman Cieslewicz explore les possibilités du collage répétitif et les jeux de vignettes en noir et blanc, dont le célèbre horoscope d'*Elle*. Hans von Arp introduit le hasard dans la composition géométrique du collage (il secoue un carton sur lequel sont posés en désordre des papiers découpés et coloriés, puis il colle ceux-ci en respectant seulement la logique du hasard).

Moi, je n'ai pas la crainte de l'art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres. Les mosaïstes peignaient avec des marbres ou des bois en couleurs. On a mentionné un peintre italien qui peignait avec des matières fécales; sous la Révolution française, quelqu'un peignait avec du sang. On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux¹⁴.

¹⁴ Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960, p. 370

Le collage en littérature fait de la Révolution : après la déclaration (de Marinetti) de « la liberté des mots », en 1912 dans le célèbre manifeste futuriste, après la poésie collagiste des Khlebnikov et Kruchenikh (association tout à fait libre de fragments de phrases qui voulait instaurer un nouvel ordre de réalité verbale subconsciente), après toute l'explosion futuriste, dadaïste, surréaliste... la littérature semble devenir un lieu fertile au collage. À briser toutes les représentations traditionnelles, à *déterritorialiser* (Deleuze) tous les *patterns* connus, à déplacer toutes les limites entre langues, registres, genres, formes, voici les conséquences du collage. Si, au début de la pratique collagiste, le procédé visait seulement les manifestations artistiques, on assiste maintenant à l'invasion du collage dans tous les domaines de l'activité humaine. Le savoir même a tendance à construire ses épistèmes-collage.

De toute évidence, la logique du collage se fonde sur un principe mécanique emprunté des arts plastiques : joindre, faire adhérer avec de la colle, fixer, accrocher, agraffer, attacher, graver... Au moins deux matériaux totalement différents (appartenant à des registres physiques opposés) liés par une norme de force. Elle – la norme de la force capable de réaliser l'adhésion – frappe les résistances intrinsèques des matériaux, en leur donnant le « plaisir d'occuper la même place ». Casser les structures définitoires et toucher brutalement les limites ne signifient pas détruire, mais produire d'autres structures et inventer d'autres limites. [Voir les principes sur les liaisons mécaniques et sur les degrés de liberté des liaisons.] Une leçon sur la mécanique du solide expliquerait partiellement la nature des relations établies entre objets.

Il faut bien entendu vaincre la résistance intrinsèque des choses. Le collage est possible justement au moment où on fait une déclaration de guerre aux choses et à leur matérialité. D'après cette théorie, le collage représente la forme de la fragmentation la plus violente.

L'aphorisme

« L'aphorisme est la puissance qui borne, qui enferme. Forme qui est en forme d'horizon, son propre horizon (...) »¹⁵. L'aphorisme est un fragment toléré car il est « un petit continu tout plein, l'affirmation théâtrale que le vide est horrible »¹⁶. On présuppose que l'aphorisme serait la plus petite forme d'écriture, consciente de sa propre crise. En fait, chaque aphorisme parle, en sous-texte, de la crise langagière qui mine subversivement la forme (aphoristique).

Au-delà de la définition poétique ou rigoureusement théorique, une chose est sûre : l'aphorisme entraîne, par son existence, une série de méditations et de transmutations du système, dont le savoir entier fait partie. En dernière instance, chaque définition attribuée à l'aphorisme porte la marque de l'échec (de deuxième grade) de la parole.

1921. *Tractatus logico-philosophicus*¹⁷. Wittgenstein. « Ce qui peut être dit, peut être dit clairement ; et ce dont on ne peut parler, il faut le passer sous silence ». En soixante-quinze pages d'aphorismes, Wittgenstein réfléchit sur la nature des énoncés. L'agencement des questions sur la langue commence par l'interrogation *Que peut-on exprimer ?* La réponse *immédiate et im-médiate* : « le silence » ou le silence. Sous la forme d'un commentaire critique des modes d'expression de la science et de la philosophie, le *Tractatus* regroupe des idées sur le monde, la pensée, la représentation du monde et de la langue. Les aphorismes principaux, numérotés de 1 à 7, synthétisent les limites du discours logique : 1. « Le monde est tout ce qui a lieu. » 2. « Ce qui a lieu, le fait, est l'existence d'états de choses. » 3. « L'image logique des faits est la pensée. » 4. « La pensée est la proposition pourvue de sens. » 5. « La proposition est une fonction de vérité des propositions élémentaires. ». La conclusion : l'aphorisme sur le silence. La conclusion de la conclusion : le silence, lui-même.

¹⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, p. 228

¹⁶ Roland Barthes, *Littérature et discontinu* dans *Essais critiques*, Paris, Éditions de Seuil, 1964, p. 178

¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* a été publié pour la première fois sous le titre *Logisch-philosophischen Abhandlung*, dans les *Annalen der Naturphilosophie* (1921).

Lorsque tout langage reste sous le signe de la tautologie (voir la théorie wittgensteinienne sur les tautologies du calcul des propositions), les domaines du savoir doivent s'enfermer dans le silence. La déclaration au silence ne verrouille pas la bouche de l'aphorisme. Nietzsche, Schlegel, Novalis crient au monde, en dépit de tout « *il-logique* » de la parole. En paraphrasant Cioran, on pourrait affirmer que l'aphorisme traverse le langage vers la crise : « Tout aphorisme devrait être neutre; mais la parole l'anime, y projette ses flammes et ses démenances (...) : le passage de la logique à l'épilepsie est consommé [...] »¹⁸. Ainsi, l'aphorisme devient moment de la perte du sens langagier, parce que le mot « épilepsie »¹⁹ signifie l'instant où le sujet perd la connaissance. En pleine crise d'épilepsie, il (l'aphorisme) produit un *energon*, qui perce l'infidélité de la parole. C'est à partir de ce perçage qu'on peut concevoir la force avec laquelle la parole prend forme et cette forme garde le sens de la parole. Ce qui en résulte c'est une poétique – poème, en termes schlegéliens – une *Dichtung-Gedicht*.

Les éléments de la mutation à double sens *Dichtung-Gedicht* rendent manifeste la toute-puissance de la forme²⁰. Ce que vient du passé habite la forme, ce que vient de l'avenir nous parvient *par* la forme. Du point de vue poétique, il s'agirait d'une « teritorialisation de la déteritorialisation ».

Ainsi conçu, l'aphorisme se trouve bloqué dans une zone de choix : profond/superficiel, passé/avenir, poétique/poématique, affirmation/contradiction, présence/trace, vite/lentement. L'impossibilité de sortir de cette zone de choix fonde la logique poétique-poématique de l'aphorisme.

¹⁸ En fait, le texte de Cioran parlait d'idée, idée qui change toujours son statut par l'intervention humaine. Émile Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 9

¹⁹ Du verbe ἔπιλαμβάνειν [saisir], « épilepsie » désignait autrefois toutes les crises au cours desquelles un sujet était privé, à l'improviste, de ses sens et, par conséquent, il perdait soudainement connaissance.

²⁰ Il faut reconnaître que ce qu'on a ici affirmé c'est un peu contradictoire, mais la contradiction fait partie de l'aphorisme [Dichtung ↔ Gedicht] ainsi comme le front ensanglanté du penseur de Rodin voir le passage sur la pensée – fait partie de la représentation (de l'image) du penseur.

La pensée

« Les pensées sont signes d'un jeu et d'un combat des émotions : elles restent toujours liées à leur racines cachées^{21[xi]} ».

La pensée laisse entrevoir la figure du penseur – subjectivité inconstante et fluctuante – qui se cache sans souplesse au dos de sa pensée. On ne peut pas saisir la nature de la pensée sans jeter un oeil (critique) sur le statut du penseur : une figure contradictoire, quelques fois sans consistance, quelques fois débordante et, dans une certaine perspective, sculpturale. Regardons un peu le penseur de Rodin. Ce qui étonne plus que la tristesse, plus que la mélancolie ou que l'attitude du corps, c'est la nudité. Le penseur pense à nu avec tout son corps : la tête et l'épiderme participent simultanément à la pensée. Rien de ce qui est humain ne reste en dehors de la pensée. En plus, « penser » signifie « provoquer, frapper la barrière pour faire couler son propre sang ». « Son os frontal lui barre le chemin, il se frappe et le met en sang^{22[xii]} ». Le texte kafkien donne un synonyme fabuleux pour « penser » : « *sich (die Stirn) blutigschlagen* » [se frapper le front jusqu'au sang]. Il faut concevoir le corps (cette fois-ci, en tant que corpus) du penseur sous la forme d'une matérialité dure (comme celle de la pierre rodinienne) forcée de sortir de ses limites, un corps dépositaire de traces résistantes et solides. Ce qui pousse au dehors c'est la chaleur ensanglantée de la pensée.

Quant au penseur, voici deux points d'interrogations; le penseur comme *Hineinseher* / *Hineinführer*²³ et comme *Maulwurfslöchergräber* ou *Maulwurfsgrübelner* [*grübeln* = penser profondément, réfléchir].

²¹ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes, automne 1885-1887*, Paris, Gallimard, 1978, p. 38

²² Franz Kafka, *Aphorismes*, édition bilingue, Joseph K., 1994, p. 61

²³ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Club français du livre, 1957, p. 307, texte en original: „*Gleichniss. - Jene Denker, in denen alle Sterne sich in zyklischen Bahnen bewegen, sind nicht die tiefsten; wer in sich wie in einen ungeheuren Weltraum hineinsieht und Milchstrassen in sich trägt, der weiss auch, wie unregelmässig alle Milchstrassen sind; sie führen bis in's Chaos und Labyrinth des Daseins hinein*“, (Friedrich Nietzsche, *Die frohliche Wissenschaft* dans *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, vol. 2, München, Carl Hanser Verlag, 1973, p. 187).

Nietzsche n'épuise jamais le discours sur la figure du penseur, ni ne l'abandonne. Il construit des métaphores et des allégories à l'intérieur même de l'allégorie; parce que le penseur, pour Nietzsche, n'est qu'une allégorie.

[...] Les penseurs et les travailleurs scientifiques; ils se proposaient rarement d'exercer une action et se contentaient de creuser tranquillement leurs terriers de taupes. Aussi ont-ils suscité peu de dépit et de déplaisir, et souvent même, sans le vouloir, en servant de cible à la raillerie et à l'hilarité, ils ont facilité la vie des hommes de la *vita activa*^{24[xliii]}.

Rarement le « penseur-creuseur » actionne; il trace seulement des lignes de la *vita activa*, indique le sens de l'action, enlève la matière inutile pour découvrir le chemin, donc, en un mot, il fait le projet pour l'avenir. De toute façon, le geste de creuser, dans le vocabulaire nietzschéen, entre dans la même série synonymique avec « forer, saper, miner », travailler lentement et prudemment en profondeur.

De même, le *Hineinführer* – celui qui conduit la pensée humaine dans la profondeur labyrinthique – et le *Hineinseher* – celui qui regarde à l'intérieur de soi-même comme à l'intérieur d'un immense univers – nous permettent de figurer allégoriquement les deux (possibles) côtés de la même image: le penseur.

À l'époque actuelle, le penseur est mort et bien enterré. Personne ne se pose aujourd'hui le problème de la figure du penseur. Mais, ses pensées, les formes écrites, les traces, donnent toujours des indices de son existence. La pratique de faire sortir de l'oubli les traces du penseur est encore à la mode. Si on lit par exemple la première page de quelques journaux, on trouve dans un coin une courte phrase (qui joue le rôle d'un proverbe) attribué à n'importe qui. Cette phrase a le rôle de refléter synthétiquement un problème de l'actualité. Comme si c'était possible de réduire une seule époque ou un seul jour à une seule phrase !

La pensée cachée dans un petit espace imprimé, une parcelle de sagesse sur un papier presque-jetable, voici la trace de la figure du penseur. En définitive, la pensée est une forme susceptible de devenir trace...

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, Paris, Gallimard, 2004, p. 45

Les pensées sortent de l'histoire, elles font des brèches dans la tranquillité de la chronologie et bouleversent l'ordre de la syntaxe divine.

Les mêmes pensées poussent quelquefois tout autrement dans un autre que dans leur auteur : infertiles dans leur champ naturel, abondantes étant transplantées. Mais il arrive bien plus souvent qu'un bon esprit fait produire lui-même à ses propres pensées tout le fruit dont elles sont capables, et qu'ensuite quelques autres, les ayant ouï estimer, les empruntent et s'en parent, mais sans en connaître l'excellence ; et c' est alors que la différence d' un même mot en diverses bouches paraît le plus²⁵.

*

* *

La pensée (avec Benjamin) : ni le tissu, ni le tissage, mais le *tissement* qui assujettit le temps historique. La parole de Werther par la parole de Barthes. La fonction poétique marquée au fer rouge dans le corps du philosophe (Jakobson et Rodin face à face). Nietzscheusement, la bouche-bée de la morale. Claquer la porte au nez du système. Le sang qui pousse sur le front de bronze. Creuser sa tombe avec les dents d'un timbre.

*

²⁵ Blaise Pascal, *Opuscules philosophiques (De l'esprit géométrique)*, Document numérisé en mode texte. - Extrait des "Opuscules et Lettres de Blaise Pascal". - Texte daté de 1655, d'après Frantext. - P. 120-151 du document original **Reproduction** : Num. BNF de l'éd. de, Paris : INALF, 1961- (Frantext ; Q632Reprod. de l'éd. de, Paris : Aubier, 1955 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k892590>) - page consultée le 31 juillet 2006

Le passage et le sens unique. Tout d'abord il faut dire que le « passage » (aussi que le « sens unique ») en tant que forme d'écriture est (sont) l'invention incontestable de Walter Benjamin. Du type architectural à la forme littéraire, le commentaire benjaminien correspond au geste dansante.

Lisons le début du *Paris, capitale du XIX^e siècle* où le passage est décrit comme un lieu d'ouverture pour le regard.

Les passages sont un centre du commerce de luxe. Dans leur décoration, l'art se met au service du marchand. [...] Un *Guide illustré de Paris* déclare : « Ces passages, nouvelle invention du luxe industriel, sont des galeries recouvertes de verre, lambrissées de marbre, qui traversent des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont regroupés en vue de telle spéculation. De part et d'autre de ces galeries, qui reçoivent le jour d'en haut, s'alignent les boutiques les plus élégantes, en sorte qu'un pareil passage est une ville, un monde en miniature. » Les passages sont la vitrine des premiers éclairages au gaz²⁶.

Le développement industriel et les techniques commerciales au XIX^e siècle font du passage un topos fertile pour les arts spatio-représentationnelles et, par ricochet, pour les autres arts. Le fluide conjoncturel qui mêle les manifestations de la pensée (de l'architecture au but

industriel à la littérature tout à fait sans but) renouvèle les valences du passage. Le fer, dont le passage est construit, approfondie et alourdie son statut, le verre souligne l'idée de la transparence, l'alignement traduit le sentiment de la traversée par succession. La logique du passage fait irruption dans le monde industrialisé : le mode de production au début du XIX^e siècle impose à toutes les représentations de la pensée un nouveau paradigme qui permettait la figuration du mélange « fer/verre – traversée – couverture – transparence – habitation – exposition ».

Quant au panorama (devenu prolifique par l'apparition des passages), il y a trois grands principes qui construisent sa logique fondamentale: le regard, la distance et la lumière.

Les panoramas, qui annoncent un bouleversement dans le rapport de l'art avec la technique, traduisent en même temps un sentiment nouveau de la vie. Le citoyen, dont la supériorité politique sur la campagne s'exprime à maintes reprises au cours du siècle, tente à présent d'introduire la campagne dans la ville. Dans les panoramas, la ville s'élargit en paysage, comme elle le fera plus tard, plus subtilement par le flâneur²⁷.

Le mouvement de la pensée panoramique traverse la distance entre

²⁶ Walter Benjamin, Œuvres, Tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 45

²⁷ Walter Benjamin, Œuvres, Tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 50

les deux politiques de la vie, la campagne et la ville, en agrandissant la perspective; le regard passe par divers états de médiations, en devenant le principe même de la mobilité réflexive. En littérature, le panorama prend la forme du feuilleton – en essence, une nouvelle affirmation de la force fragmentaire.

En poursuivant la ligne du panorama, la pensée inaugure une nouvelle forme dérivative : l'exposition (universelle). Conçue et destinée à distraire la classe prolétaire, l'exposition devient le lieu « de pèlerinage où l'on vient adorer le fétiche marchandise²⁸ ». La fête populaire déclenchée à l'occasion de l'exposition produit un renversement des registres : l'objet fait pour la main (l'objet de marchandise) occupe la place de l'objet fait pour le regard (le fétiche). Autrement dit, l'exposition investit l'outil (l'objet de marchandise) avec un deuxième niveau de signification.

Les expositions universelles transfigurent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où leur valeur d'usage passe au second plan. Elles inaugurent une fantasmagorie à laquelle l'homme se livre pour se laisser distraire²⁹.

Le nouvel ordre de la pensée (à laquelle l'homme se livre avec armes et bagages) c'est la *fantasmagorie*.

De l'autre côté, le **sens unique**, conçu comme une forme-projet, trouve son identité à partir de la figure du flâneur et puis, à travers l'instantané de la pensée. Le flâneur parcourt la rue(lle) dans un sens qui ne permet pas le retour (bien que le détour soit possible); et, purement allégorique, c'est le sens unique (celui) qui charge la pensée de sa dimension définitoire, le « *hic et nunc* ». En fait, l'analyse d'une telle forme (le sens unique) adopte toujours un langage allégorique et les conclusions ne s'inscrivent pas dans le répertoire didactique.

Walter Benjamin même, au début de sa collection de pensées-aphorismes-fragments-etc., (le fragment « le sens unique » [*Einbahnstrasse*]), décrit l'inutilité et l'inapplicabilité de ce qu'on appelle « méthode littéraire consacrée ».

La construction de la vie est pour le moment davantage sous l'empire de faits [*Fakten*] que de convictions [*Überzeugungen*]. Et de faits, en vérité, qui n'ont presque jamais encore et nulle part servi de fondement à des convictions. Dans ces conditions la véritable activité littéraire ne peut prétendre à se dérouler [*abzuspielen*] dans

²⁸ Ibid., p. 52

²⁹ Ibid., p. 53

un cadre littéraire – cela est au contraire l'expression ordinaire de sa stérilité³⁰[xliii].

L'activité littéraire doit sortir du cadre, de *son* cadre pour pouvoir devenir « véritable »; et la bonne route est celle d'un échange pertinent entre « faire » et « écrire ».

L'efficacité littéraire, pour être notable, ne peut naître que d'un échange rigoureux entre l'action et l'écriture³¹.

Au point d'incidence entre les deux instances benjaminienes, « faire » et « écrire », la pensée développe des formes qui ne permettent le retour : les formes au sens unique (*les brochures, les articles de journaux, les affiches*).

Au contraire, toute errance réflexive serait autorisée par la forme prétentieuse du livre : tour, retour, détour etc.

Conclusion : la forme la plus frappante, la plus étroite et la plus rigoureuse de la pensée serait le « sens unique ».

³⁰ Walter Benjamin, *Sens unique* (précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*), nouv. Éd. Revue., Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 139

³¹ Ibid.

Grains de... Staub von...

Les grains de... pollen, partie d'une série d'écrits sous forme d'aphorismes, publiés dans l'*Athenaeum* (en fait, Schlegel a publié dans le premier numéro de la revue plus de cent *grains de pollen*) et rédigés pendant les années 1797- 1801, représentent le recueil des fragments le plus connu. Les *Neue Fragmente* et l'*Enzyklopedie* ne sont pas assez aphoristiques, mais s'inscrivent dans le même registre : le fragmentaire. Sous l'influence de la philosophie de Fichte et sous le signe de l'évolution des sciences mathématiques et physiques, Novalis construit une suite de pensées « plus achevées » que les romans, destinée à devenir une « nouvelle bible »; la dimension poétique des grains fait corps commun avec l'inflexion philosophique et mêle la forme extrêmement courte (quelques fois, à la manière des versets) avec la sentence scientifico-mystique.

Si le syntagme « grains de pollen » avait appartenu à Schlegel, on n'aurait pas aujourd'hui parlé de la théorie schlegelienne du fragment, mais de la forme fragmentaire « grains de... ».

En fait, si on « crochète » le terme, « *Blütenstaub* » pourrait signifier « poussière/ farine de pollen » (*Staub*= poussière) ou, plus poétiquement, « trésor en poussière » (*Blüte*= argot. trésor). L'idée de « grains » n'est assez innocente ou poétique; le grain récolté, le grain destiné à la semence, le grain qui cache la plante ni vivante, ni morte, le grain – petite chose de forme arrondie, le grain de la peau... Voici, un peu dissimulée, la problématique de la forme (petite et « arrondie »), de l'héritage (les grains disséminés), de la force qui pousse à l'intérieur de... Une partie du projet schlegelien (de l'avenir) est partiellement contenue dans le titre métaphorique de Novalis.

Conclusion : grains de (pollen) représentent la forme d'écriture fragmentaire qui pousse une idée vers l'avenir, qui transforme le latent en manifeste.

La feuille volante intéresse particulièrement la critique génétique. Elle s'inscrit d'habitude dans la classe « manuscrits de travail », ceux-ci conçus en tant que documents liés à la genèse d'œuvre. En supposant que les manuscrits de travail fournissent des informations pertinentes pour la production du texte final, la feuille

volante représente la forme-fondement de la conception et réalisation d'un œuvre. L'analyse du manuscrit rend possible la reconstruction de toutes les étapes du processus de création. Pour des œuvres de grande dimension, ce processus passe par des moments de structuration progressive et présuppose un développement temporel de longue durée.

L'analyse du manuscrit et l'assemblage du dossier de travail peuvent faire l'objet de la recherche de laboratoire et non l'objet d'une réflexion sur le statut des telles formes... C'est encore en ce sens qu'il serait mieux de concevoir la forme « feuille volante » comme porteuse d'une certaine signification (historique, philosophique etc.) qui ne réduit pas son identité au domaine de la critique génétique.

Pour l'œuvre de Kafka, par exemple, la feuille volante représenterait la forme-emblème, forme-matrice de la pensée : la feuille volante rend visible et identifiable le spectre de l'inachèvement qui hante presque tous les textes. Les romans (par exemple, *Le Procès*, roman posthume et inachevé), les pages du journal (la chronologie du journal a été établie à partir de feuilles volantes), les fragments et les aphorismes (notés et transcrits dans des cahiers publiés plus tard sous titre de « cahiers posthumes » ou de « méditations »), les courtes notations, les textes préparatifs (exemple : l'œuvre la plus ancienne de Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne*, est écrite sur des feuilles détachées, en trois variantes numérotés par Kafka lui-même) tous sont profondément marqués par l'« inachèvement ».

La catégorie « inachèvement » ne postule aucunement une faute intrinsèque au texte, mais définit la règle constitutive de toute forme écrite. Autrement dit, l'inachèvement appartient au texte en tant que force-dynamite. L'achèvement n'existe pas; il est seulement un préjugé pour les petits-bourgeois de la pensée. ». En utilisant les termes de Deleuze, on pourrait affirmer qu'« écrire » est l'acte permanent, sans fin, « en train de se faire ».

Je demandai à un voyageur que je rencontrais sur la route si derrière les sept mers il y avait les sept déserts et derrière eux les sept montagnes et sur la septième montagne le château et...³².

Le cliché du conte de fées, la succession des sept mers, sept déserts, sept montages, synthétise l'allégorie de l'inachèvement : derrière le château, autres sept

³² Franz Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne* (*Cahiers divers et feuilles volantes*), Gallimard, 1957, p. 286

déserts, et derrière eux autres sept montages... La pensée n'achève jamais son travail, elle passe plus loin, de la mer à la montagne, de la montagne au château, sans cesse.

À la manière de Benjamin, on peut considérer : « conclure est infécond »³³. Achever est infécond. L'inachèvement représente la catégorie qui restitue à la pensée sa fécondité caractéristique. En fait, le caractère « volant » de la « feuille volante » met en jeu la figure de la locomotion aérienne (du vol) : celui qui écrit des feuilles volantes, celui flotte en pensées.

Sans essayer d'articuler une définition (valable pour la théorie littéraire), il est en effet possible que la feuille volante soit la forme d'écriture fragmentaire hantée par le spectre de l'inachèvement. Elle est capable de rendre à la pensée toute sa fécondité.

Détour historique pour illustrer la *fabula* de la feuille volante. Dans l'arabe occidental, au XIIIe siècle, fait son apparition un mot d'origine incertaine : almanach. Il désignait une éphéméride ou présentait les positions du soleil et de la lune. Après l'apparition de l'imprimerie, ce type de calendrier va devenir soit un livret comprenant le calendrier proprement dit (avec des conseils pratiques), soit une feuille volante, destinée à être placée sur un mur et accompagnée des représentations graphiques, idiomatiques ou des images satiriques. Associée aux représentations graphiques, la feuille volante de l'almanach fait la preuve qu'elle se trouvait intimement et extérieurement liée à l'image. Dès son origine, la feuille volante participe à la construction des métaphores [*Metapherbildung*].

La citation

Les plus anciens textes fragmentaires (les cent trente-six fragments d'Héraclite) attestés par l'histoire littéraire sont en fait des citations rapportées à partir de copies. On ne connaît pas le texte original d'Héraclite; on connaît seulement les copies transformées par les copieurs et par l'histoire. Remarquons que l'apparition du fragment (dès sa naissance) porte le signe de la citation. Il est vrai que la pratique citationnelle fonde la pratique de l'écriture même : en réalité, tout texte naît par la transformation (en tant que *Abbildung*) d'un autre.

³³ En paraphrasant une sentence benjaminienne du *Livre de passages* : „Überzeugen ist unfruchtbar (Convaincre est infécond)“

*La Seconde Main ou le Travail de la citation*³⁴, donne pour la première fois une étude sur la pratique intertextuelle de la citation. Conçue comme « répétition d'une unité de discours dans un autre discours », la citation représente la reproduction d'un énoncé (le texte cité) extrait d'un texte origine (texte 1) à l'intérieur d'un texte d'accueil (texte 2). Évidemment, dans le nouveau contexte, le texte cité devient autre texte.

La réécriture est une réalisation, non pas seulement au sens musical d'une traduction. Le travail de la citation, malgré son ambivalence ou à cause d'elle, est une production du texte, *working paper*. La lecture et l'écriture, parce qu'elles dépendent de la citation et la font travailler, produisent du texte, le plus matériellement : des volumes. [...] Le travail de la citation est nécessaire, il est le texte lui-même³⁵.

La théorie de l'intertextualité de Kristeva et Genette réévalue les valences de la citation par rapport au « texte de proximité ». Les catégories « para- », « meta- », « hyper- », « archi- » etc. délimitent les cas de présence effective d'un texte à la proximité d'un autre.

Il faudrait abandonner les théories structuralistes pour trouver la logique interne de la citation.

La citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) est toujours soumise à l'usure temporelle : le texte d'accueil englobe et dissout le texte cité, en établissant un rapport d'équivalence entre le texte d'accueil et le *texte-résultat-à-l'intermédiaire* (la citation).

Pour Barthes, par exemple, la pratique citationnelle est masquée par la lecture...

Pour composer le sujet amoureux, « on a « monté » des morceaux d'origine diverse. Il y a ce qui vient d'une lecture régulière, celle du *Werther* de Goethe. Il y a ce qui vient de lectures insistantes (*Le Banquet* de Platon, le Zen, la psychanalyse, certains Mystiques, Nietzsche, les lieder allemands). Il y a ce qui vient de lectures occasionnelles. Il y a ce qui vient de conversations d'amis. Il y a enfin ce qui vient de ma propre vie³⁶ ».

Le montage barthien donne les points de référence textuelle : lectures régulières, lectures insistantes, lectures occasionnelles... Mais, plus séduisante que la nature de la

³⁴ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Seuil, 1979

³⁵ Ibid. p. 37

³⁶ Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome V, (L'introduction à *Fragments d'un discours amoureux*), Paris, Seuil, 2002, p. 33

lecture qui mène le discours serait l'idée d'héritage; *ce qui vient de* fonde toute la logique de l'engrenage « fragmenté ».

La structure répétitive « il y a ce qui vient » explique tout d'abord la référence (ex : la lecture de Werther) et puis l'origine : quelque chose qui vient d'autre chose ou, plus exactement, qui *provient* (d'autre chose). Malgré la structure synonymique référence-origine, il faudrait concevoir distinctivement les deux niveaux, « référence » et « origine ». La lecture appartient au niveau référentielle, tandis que l'écriture concerne le niveau d'origine. En fait, toute écriture fait référence à son origine.

Quant à la citation en tant que technique (*tēkne*), Benjamin (*Paris, capitale du XIX^e siècle*) voulait la développer à son plus haut degré.

Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très étroite avec celle du montage³⁷.

(Découvrir) Le fragment

Si on n'a pas pu articuler une théorie pertinente et cohérente sur ce qu'on a appelé « écriture fragmentaire », c'est évidemment à cause même de cette forme d'écriture. En fait, toutes les formes d'écriture fragmentaires énumérées ci-dessus sont des textes sortants de leur « institutionnalisation » ou, plus exactement, des textes qui résistent à l'institutionnalisation. L'effort de trouver une définition, une méthode d'analyse, un système descriptif n'est que l'échec institutionnel. Le fragment ne veut, tout simplement, s'assujettir au mécanisme normatif.

Il faut faire un court détour étymologique pour mieux (dé)montrer la problématique du fragment. Dans le chapitre *The Book to Come (Paper Machine)* Derrida interroge l'histoire des significations de *biblion* en grec ancien : à l'origine, *biblion* (*liber* en latin) pouvait désigner un support pour écrire (n'importe quel support). *Bibilion* (de *biblos*) signifiait la matérialité de l'écriture, la matérialité de ce qui (sup)porte l'écriture, mais la matérialité vivante (*biblos*).

Biblion would only mean « writing paper », and not book, not œuvre or opus, by metonymy, mean any writing support, tablets for instance, or even letters: post. A bibliophore (*bibliophoros*) is

³⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle- Le livre de passages*, Les éditions du cerf, Paris, 1989, p. 474

someone who carries the letters (which aren't necessarily books or works). He's a sort of postman or else a scrivener (...)³⁸.

Si le support d'une écriture ne doit pas nécessairement être le papier, cela signifie que même l'écran du téléviseur pourrait devenir un *biblos*. Entre le papyrus et le téléviseur à rétroprojection, par exemple, la différence est assez mince (en ignorant, bien sûr, l'évolution technologique) que l'on pourrait bien dire « biblos à rétroprojection ». Il est ainsi facile à remarquer que l'objet du fétiche à l'ère technologique prend une autre allure qu'auparavant, mais la place (d'un tel fétiche) ne reste jamais vide. À l'époque techno, on assiste à la *refétichisation* du fétiche.

D'un autre côté, le mystère d'écrire sur papyrus et le mystère d'écrire sur l'ordinateur se situent sur le même plan : l'acte d'écrire appartient à l'« ordre d'énigme », malgré toute technologie, tout outil, tout savoir acquis. L'encyclopédie virtuelle apparaît donc comme un support (*biblos*) qui « raconte » le savoir humain (en petits morceaux), le journal comme un *biblos* de la vie séquentielle, l'aphorisme comme un *biblos* poétique...

Le livre à venir, d'après Blanchot, d'après Derrida, n'est autre que le projet schlegelien. L'avenir du livre n'est ni derridien, ni mallarméen, mais évidemment schlegelien et, de plus, fragmenté. Le livre, en tant qu'unité, est mort. Mais le spectre du livre persiste : l'ombre de l'unité qui hante toujours l'image du fragment. Ce que l'avenir construit, c'est le fragment « obsédé » par sa bien-aimée – l'unité.

En latin, *fragmen* et *fragmentum* viennent de *frango*, qui signifiait « briser », « rompre », « fracasser », « mettre en pièces, en poudre, en miettes », « anéantir ». Entre « briser » et « anéantir », la pensée laisse derrière elle un grand réseau qui perd l'histoire de vue. En grec, le fragment, c'est le *klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, le spasme, le morceau d'une fracture, l'extrait, la partie retirée violemment de son corps... Le fragment-spasme renvoie à l'idée d'instant. Si le terme en latin arrive au sens de l'abolition du temps (jusqu'à l'anéantissement), celui en grec invoque la réduction du temps au moment spasmodique. En synthétisant, le fragment fait de l'histoire une convulsion [*spasme*] imprésentable [*anéantie*].

³⁸ Jacques Derrida, *Paper Machine*, Stanford California, University Press 2005, p. 6

De même, l'image de l'histoire convulsive est réduite à une horloge, l'horloge de Walter Benjamin:

Les œuvres achevées ont pour les grands hommes moins de poids que ces fragments sur lesquels leur travail dure toute la vie. Car seul un homme plus faible, plus distrait, peut prendre un plaisir incomparable à conclure et ainsi se sentir à nouveau rendu à sa vie. Pour le génie toute espèce de césure, les coups du destin comme la douceur du sommeil, tombe dans le labeur assidu de son atelier même. Et c'est l'emprise magique de celui-ci qu'il définit dans le fragment. « *Le génie est un labeur assidu* »^{39[xliv]}.

Non-pas « horloge », mais « éloge » au fragment. Au début du texte, Benjamin pose la question de l'opposition entre les œuvres achevées et les fragments: celui qui aime les fragments (le génie) devance par profondeur le homme qui veut conclure, achever... (le faible). Dans la deuxième partie du texte benjaminien, rien n'étonne plus que la construction cryptique de la phrase (intraduisible en française et, même en allemand, difficile à traduire-transposer).

Reconstruisons la partie finale du passage : pour le génie, les coups du destin et toutes formes de césure tombent comme la douceur du sommeil dans l'atelier de travail (assidu), où il (le génie) transpose en fragment la magie de l'atelier même.

En premier lieu, la spatialité (l'atelier) et l'instance fragmentaire (le génie), ensuite la métaphore (les coups du destin qui tombent comme la douceur du sommeil) et le flux magique (*Bannkreis*), tous participent à la construction fragmentaire.

Le projet en fragments est un projet de toute une vie, un travail assidu qui n'arrête jamais, non plus pendant le sommeil : celui qui écrit des fragments, celui-là vit. L'achèvement représente la mort, lorsque l'inachèvement représente le vivant.

Par le fait même d'avoir déclaré l'impuissance de la définition, on se pose forcément, quant au fragment, la question de l'existence. Y-a-t-il vraiment des fragments ? Est-ce qu'ils sont des réalités incontestables ? Ou (sont-ils) simplement des ombres d'autres formes d'écriture ?

³⁹ Walter Benjamin, *Sens unique* (précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*), nouv. Éd. Revue., Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 143

[...] Effectivement l'écriture n'est jamais que le reste souvent assez pauvre et assez mince de choses merveilleuses que tout le monde a en soi. Ce qui vient à l'écriture, ce sont de petits blocs erratiques ou des ruines par rapport à un ensemble compliqué et touffu. Et le problème de l'écriture, il est là : comment supporter que ce flot qu'il y a en moi aboutisse dans le meilleur des cas à un filet d'écriture. (...) Je me débrouille mieux en n'ayant pas l'air de construire une totalité et en laissant à découvert des résidus pluriels⁴⁰.

Le « flot » qui traverse le fluide intérieur de la conscience humaine se manifeste tangiblement, au niveau phénoménal, dans l'écriture, par de « petits blocs erratiques ou par des ruines », par des restes minces et pauvres détachés d'une unité luxuriante et tarabiscotée. En lisant à la renverse l'explication barthienne sur la nature intime de l'écriture, on remarque qu'en fait le texte décrit le caractère miraculeux du fragmentaire de l'écriture.

D'une manière générale, on pourrait finalement essayer de faire un petit inventaire des caractéristiques du fragment, à partir bien sûr de la liste de formes énumérées. Chaque forme décrit un ensemble de caractéristiques du fragment, mais chacune participe par sa « petitesse » au grand édifice « Fragment ». Lisons les caractéristiques :

Le savoir devient abordable par fragments qui glissent d'un registre à un autre.

En fragmentant la vie, l'intime devient objet d'exposition virtuelle.

L'otobiographie raconte la vie par crédit, d'ici jusqu'à l'avenir.

Le fragment-*mashal* – la forme poétique de la sagesse humaine.

Le fragment-collage casse les limites physiques.

L'art de jongler avec la poétique et le poème.

Ce que produit de la trace et de la multiplication de la trace.

La fantasmagorie atteste la fragmentation qui lie le fait d'écrire à celui de faire.

Les grains de pensée qui poussent vers l'avenir.

Toute écriture « en train de se faire » est fragment.

L'écriture, lecture en fragments.

⁴⁰ Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome V, Seuil, 2002, p. 750, (*Roland Barthes s'explique*- entretien avec Pierre Boncenne pour le *Lire*, avril 1979)

Pourtant l'inventaire montre que, sous ce désordre apparent, se cache une seule loi qui explique le statut du fragment : il s'exprime dans un schéma métaphorique. Cela veut dire, d'une part, que la logique fragmentaire répond à la logique de prolifération des métaphores (*Metapherbildung* ou *Bild von Metaphoren*). Grâce à l'existence du fragment (en tant que forme), la conscience humaine construit sans cesse des métaphores (à l'intérieur, aussi bien qu'à l'extérieur du langage). Et, d'autre part, la grande métaphore qui porte le nom d' « histoire » est justement possible à concevoir par fragments.

La métaphore du fragment: le fragment occupe la place du dernier mot (la place de la conclusion) qui ne peut jamais conclure. Toute contradiction liée à cette assertion fonde clairement la position du fragment : le dernier dans une série ne ferme pas la série, mais ouvre la perspective, donne l'indice de l'avenir. On se tourne encore une fois vers le projet de Schlegel : le fragmentaire représente *der transzedentale Bestandteil des historischen Geistes*. Nous portons le fragmentaire comme une pièce d'identité qu'il nous faut la présenter « au contrôleur de l'avenir ».

Index pour l'usage fragmentaire:

Le dictionnaire, la suprématie du principe alphabétique

- a. de la langue= une suite discontinue et fragmentée d'informations ou d'explications susceptibles de pouvoir fournir des réponses à toutes les questions que l'on se pose sur les mots.
- b. en général= un guide détenteur du code de l'usage légitime, qui vise tous domaines d'expérience et toutes époques confondues.
- c. étymologiquement= (lat. médiév.) de *dictionarium*, de *dictio* « action de dire »

L'encyclopédie^[xiv], la plus fragmentée et la plus systématisée forme du savoir.

Ouvrage où l'on traite de toutes les connaissances humaines dans un ordre alphabétique ou méthodique. Terme consacré en 1532, de lat. érudit *encyclopaedia*, mais daté plus tôt en 1508; aussi, du gr. *egkuklios paideia*, qui signifiait « instruction embrassant tout le cycle du savoir ».

Le journal intime^[xlvi], le « je » qui s'expérimente par l'écriture.

Le journal intime prend la forme d'un cahier de quelques feuillets ordonnés chronologiquement (par l'auteur lui-même ou par l'éditeur) avec des notations sur la vie personnelle. De bas lat. *diurnalem* « de jour », le mot est devenu *jornal*, *journal*, *journal* et, étymologiquement, reflète l'idée qu'un évènement (soit-il un évènement de la vie personnelle, politique ou n'importe quelle sorte d'évènement) se produit chaque jour.

L'autobiographie^[xlvii], le roman d'une vie

Forme romanesque qui prétend qu'il y a une coïncidence parfaite entre celui qui vit et celui qui raconte les évènements vécus. En fait, l'autobiographie est plus proche de la fictionnalité du roman que de la vérité du document ; évidemment, c'est une forme hybride qui n'appartient ni au journal, ni au roman, ni aux matériaux d'archive.

L'aphorisme^[xlviii], le moi qui pense en morceaux

Formule ou prescription concise résumant une théorie; forme extrêmement courte, brève, précise, en subsumant le (caractère) réflexif et l'introspection. L'aphorisme est centré sur la propre pensée. De *auforisme*, *amphorisme*, XIII^e et XIV^e; bas lat. *aphorismus*, gr. *aphorismos* « définition ».

La pensée, la brièveté du réflexif.

Attestée en 1150, liée évidemment à l'action de penser, cette forme d'écriture n'appartient à aucun genre littéraire et, habituellement, se confond avec la maxime et/ou avec l'aphorisme. La conscience qui pense est toujours réflexive, la conscience qui écrit est toujours brève. La polysémie du terme (« pensée ») lui permet la circulation libre et fluide entre toutes formes d'écriture fragmentaire; de plus, elle présuppose la coexistence des autres variantes fragmentaires (maximes, aphorismes, pensées, fragments, passages, proverbes, dictons, feuilles volantes, citations copiées, interstices, grains de..., notations, débris et déchets textuels, collages...) sans faire une séparation nette entre elles. La pensée est une forme qui cache discrètement le penseur, en dehors de toute affirmation du « je ».

Le passage, l'architecture de la pensée

Forme d'écriture de dimensions réduites qui représente un extrait, un morceau d'un œuvre. La définition ne réussit pas à éluder l'ambiguïté. En fait, le terme reste tributaire au langage architectonique : dans les toutes dernières années du XVIII^e siècle, à Paris, naît le passage en tant que forme de construction architectonique^[xix]. Walter Benjamin désirait surprendre cette période historique voulait le surprendre dans son *Livre des passages*.

Le proverbe^[1], philosophie populaire et philosophie popularisée sous forme poétique

La couche de la langue et la forme plus ancienne de la philosophie, le proverbe (de lat. *proverbium*) conserve la sagesse populaire dans une forme brève, parfois allégorique, parfois cryptique... Le caractère énigmatique de cette œuvre en miniature garde l'idée de la métaphore, de la périphrase, de l'antithèse, des rapprochements imprévus, des jeux de mots, des rimes, des assonances, etc. L'exception à cette définition consacrée du proverbe est peut-être même *Le livre des proverbes* (attribué en partie à Salomon).

Le dicton, le proverbe digne d'être dit. De lat. *dictum*, qui signifie « sentence ».

La feuille volante, l'élément minimal du dossier documentaire

Les feuilles volantes (sur lesquelles l'auteur écrit ses notes), les calepins, les cahiers ou carnets de brouillon appartiennent d'habitude au domaine du documentaire. L'œuvre, dans sa forme finale, annule presque totalement les notations intermédiaires, en les classant dans le domaine de l'archive. Cependant, un nombre immense des feuilles volantes, en tant que telles, restent en dehors de toute production finalisée. Faute d'un texte articulé, les feuilles volantes (fragments d'une œuvre visée) constituent le matériel pour les suppositions.

La citation, la trace de l'écriture et la force de réécriture

Fragment cité d'un auteur ou d'un personnage et donné comme tel. L'origine de la pratique citationnelle n'est pas facile à établir, car elle naquit peut-être en même temps que l'écriture. En fait, toute citation fait preuve de l'existence d'une écriture antérieure (à la citation) ou certifie l'existence de l'écriture. Toute écriture affirme la puissance de la réécriture.

Les années '80 ont mis la citation au centre de l'analyse et de la pratique intertextuelle. Le projet de Bakhtine : la construction du texte comme absorption et transformation d'un autre texte et comme mosaïque de citations. « Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (Roland Barthes, cf. *Théorie du texte*).

Grains de... pollen. *Blütenstaub* de Novalis. Expression consacrée à l'époque de l'*Athenaeum*. Les capsules aphoristiques et, quelques fois, mystiques réunies sous titre de « grains » (de pollen) renferment les préceptes de l'école d'Iéna et sont associés aux fragments. Le terme de « grains de... » n'a pas lancé une mode; bien que l'on puisse les renommer « grains de pensée » [*Gedankenstaub*], ils s'inscrivent traditionnellement toutefois au (pseudo)genre « fragment ».

Le collage. Le mot en liberté.

La forme d'écriture qui affirme la liberté totale des mots (la juxtaposition insolite des matières, y compris les mots). Les poésies-affiches de Max Jacob, les calligrammes d'Apollinaire, la poésie picturale de Max Ernst déclenche au début du XX^e siècle le grand mouvement « collagiste ». Les arts plastiques, la cinématographie, l'architecture, la littérature participent en commun à la création artistique. La matière de la peinture n'appartient point à la peinture seulement, le mot n'est pas réservé à la littérature... Le projet *sym-* de Schlegel revient à la mode dans une autre forme.

Étant données les difficultés incontournables posées par la problématique du fragment, ce texte tentait au début de trouver un plan méthodologique (délimité un peu géométrique par l'historique et par l'analytique) sur lequel le terme même de «fragment» pourrait estimer ses marges. Situé dans une zone d'indécidabilité poétique entre littérature, philosophie, psychologie, historiographie et aussi bien mathématique, le fragment se libère d'une tyrannie traditionnellement appelée « la théorie des genres ». Au moment où le fragment échappe à la dictature du genre, il entre dans l'espace de « tout est permis », donc il arrive là, où la pensée annule les limites et les règles.

Tout domaine qui traite le fragment, doit lui reconnaître le statut de « morceau de connaissance », car la connaissance (humaine) n'était jamais possible en dehors de la pensée. Si le rapport entre fragment et pensée n'est pas évident, c'est à cause d'un manque d'imagination et bien à cause d'un manque d'*image*. Pour mon discours, l'image - l'image de la pensée - représente le pont suspendu, le poétique et le philosophique, le lieu d'articulation du langage, de l'écriture et de la pensée.

Mon fragment n'est ni une invention, ni une convention. Il est plutôt un corps-corpus; une matérialité intrig(u)ante morte et vivante, une forme du paradoxe temporel. Alors que la pierre de Galilée tombe sur le plafond dans « une espace du paradoxe gravitationnel », le fragment corps-corpus tombe sur l'incidence de l'instant (lire *l'instantia*) et demeure pris entre les deux plis de l'existence : la vie et la mort.

J'ai conçu ce texte comme un exercice de clarification menant à la présentation des certaines raisons et certaines classes d'analyse, mais, au cours de la

recherche, la méthode dialectique me semblait devenir de plus en plus pleine de « rigidités » et « uniformités ». En face du fragment, je me suis surprise de trouver la raison de combattre La Raison. On peut s'étonner de voir à quel point la recherche tout raisonnée se métamorphose en écriture tout dé-raisonnée, par conséquent, à quel point(-moment) le fragment mine et contamine la zone calme de la raison.

Quelle sorte d'entité est le fragment? Je ne peux pas donner des réponses. En fait, je ne veux pas donner aucune réponse. La réponse bloquerait aussi bien la raison, que la dé-raison. Et la réponse fait toujours claquer la porte au nez de la pensée.

Le fragment n'était qu'un prétexte, un prétexte pour moi (en tant que subjectivité humaine) de me mettre dans l'hypostase de penser; je me suis rendu(e) avec armes et bagages à mon travail de penser, j'ai commencé avec Nietzsche de saper et de dynamiter les profondeurs, j'ai interrogé la vitesse de/et la lenteur, j'ai écrit des poèmes pour l'atemporalité.

À travers des textes en fragments, le discours se brise lui-même et devient une collection de décalages, un exemple en miniature de l'effet de la dynamite. À l'intérieur de la pensée, le fragment-dynamite imprègne tout geste (saper, miner, décaler, briser etc.) d'un mouvement vif et atemporel, en transformant chaque geste en auto-geste. Par conséquent, tout fragment devient un méta-fragment, une construction narcissique, qui surprend la tentative de *l'image de la pensée* à parvenir à une *forme de la pensée*. Ce processus serait une sorte de parabole à l'histoire de Narcisse, mais tout à l'envers : il ne s'agirait pas d'un jeune homme qui admire le reflet de sa propre image, mais de l'image même qui sorte de l'eau, entre dans une autre matérialité et change les rapports de force. Au niveau discursif, qui ne se laisse pas réduire à un seul schéma, le fragment dé-figure et ré-figure, par coupures instantanées, la carte géographique de la pensée. En fait, écrire sur le fragment représente la déclaration la plus provocatrice de l'écriture même.

Évidemment, dans cette agglomération de présupposés et de signes, plutôt que de me trouver confrontée à une incohérence théorique ou même à une aporie, j'adoptais une autre « stratégie » qui consiste à situer le discours dans une zone de marge, une zone *poétique-philosophique-historique*. Cela a imposé un déplacement

de la question du fragment aux questions relatives à l'« image de la pensée » et à l'« *instantia* fragmentaire »; alors que l'image s'inscrit dans l'ordre statique de la connaissance, l'*instantia* représente un indice différentiel de la temporalité et du mouvement.

À partir de cette opposition, j'ai essayé de concevoir l'écriture fragmentaire comme un projet à *venir* et, en même temps, un projet *de l'avenir*; parce que le programme schlegelien « pensées littéraires en fragments » (ou bien « fragments de pensées littéraires ») n'a pas disparu en totalité. En fait, il ne peut pas disparaître, il est un projet humain anhistorique et, de toute façon, il représente l'apanage du sujet penseur. « Der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendente Bestandteil des historischen Geistes ». « L'appétit » pour des fragments et des projets représente l'élément essentiel-transcendantal de l'individu; nous sommes inscrites dans l'histoire dans la mesure où nous avons cet « appétit » pour des fragments et des projets.

Chap. II *Présupposé historique – sur les origines du fragment*

^[i] „Wir umfassen unter dem Namen « Literatur » alle jene Künste und Wissenschaften, jene Darstellungen und Hervorbringungen, welche das Leben und den Menschen selbst zum Gegenstande haben, aber ohne aus eine äussere Tat « une materielle Wirkung » auszugehen, bloss im Gedanken und in der Sprache wirken, und ohne andern körperlichen Stoff in Wort und Schrift dem Geiste darstellen. Dahin gehört vor allen die Dichtkunst, und nebst ihr die erzählende und darstellende Geschichte ; das Nachdenken und die höhere Erkenntnis, inso fern sie das Leben und den menschen zum Gegenstande und auf beide Einfluss hat ; Beredsamkeit und Witz endlich, wenn ihre Wirkungen nicht bloss im mündlichen Gespräch flüchtig vorüberreichen, sondern in Schrift und Darstellungen dauernde Werke bilden. Das alles umfasst beinahe das ganze geistige Leben des Menschen". (Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlege Ausgabe*, sect. 1, vol. 6, München. Paderborn. Wien, 1961, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, p. 13-14)

^[ii] „Die Natur konnte den Menschen keine schönere Gabe verleihen als die Stimme, die zu jedem Ausdruck des Gefühls im Gesange fähig, doch ihre Biogsamkeit zu den künstlichsten Sonderungen und Verknüpfungen der mannigfaltigsten Laute, den Stoff herleiht zu dem künstlichen Gebilde der Sprache. Von allem aber, was der menschliche Geist erfunden hat, ist die Schrift ohne Vergleich das Wunderbarste und das Wichtigste. (...) So unzertrennlich ist Geist und Sprache, so wesentlich eins Gedanke und Wort, daß wir, so gewiss wir den Gedanken als das eigentümliche Vorrecht des Menschen betrachten, auch das Wort nach seiner innern Bedeutung und Würde als das ursprüngliche Wesen des Menschen nennen könnten. [...]. Gedanke und Wort, so wie sie ursprünglich eins sind, dürfen selbst in ihrer mannigfaltigsten Anwendung nie ganz getrennt werden, müssen immer und überall möglichst vereint und übereinstimmend bleiben". (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe*, sect.1, vol. 6, München. Paderborn. Wien, 1961, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, p. 14)

^[iii] „Philosophieren heisst, die Allwissenheit gemeinschaftlich suchen". (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel, Werke in zwei Bänden*, vol.1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 235)

^[iv] „So verwirrt sind die Grenzen der Wissenschaft und der Kunst, des Wahren und des Schönen, dass sogar die Überzeugung von der Unwandelbarkeit jener ewigen Grenzen fast allgemein wankend geworden ist. Die Philosophie poetisiert und die Poesie philosophiert: die Geschichte wird als Dichtung, diese aber wird als Geschichte behandelt". (Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, dans *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, éd. E. Behler, Paderborn, Schöningh, 1958-, sect. 1, vol. 1, p. 219)

^[v] „Alle klassischen Gedichte der Alten hängen zusammen, unzertrennlich, bilden ein organisches Ganzes, sind richtig angesehen, **nur ein** Gedicht, das einzige, in welchem die Dichtkunst selbst vollkommen erscheint. Auf eine ähnliche Weise sollen in der vollkommenen Literatur alle Bücher **nur ein** Buch sein, und in einem solchen ewig werdenden Buche wird das Evangelium der Menschheit und der Bildung offenbart werden". (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel, Werke in zwei Bänden*, vol. 1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 275)

^[vi] „Die romantische Poesie [...] ist nicht alle Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kustpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen.[...] Andere Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden ; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann". (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel, Werke in zwei Bänden*, vol. 1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 205)

[vii] „Ein Dialog ist eine Kette oder ein Kranz von Fragmenten. Ein Briefwechsel ist ein Dialog in vergrössertem Massstabe, und Memorabilien sind ein System von Fragmenten“. (Friedrich Schlegel, Werke in zwei Bänden, vol.1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 199)

[viii] „Universalität ist Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe. Zur Harmonie gelangt sie nur durch Verbindung der Poesie und der Philosophie: auch den universellsten, vollendesten Werken der isolierten Poesie und Philosophie scheint die letzte Syntese zu fehlen; dicht am Ziel der Harmonie bleiben sie unvollendet stehen“. (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel*, Werke in zwei Bänden, vol.1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 259)

[ix] „Mancher der vertrefflichsten Romane ist ein Kompendium, eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums“. (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel*, Werke in zwei Bänden, vol.1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 177)

[x] „Offenbar gehören nicht selten alle Romane eines Autors zusammen und sind gewissermassen nur ein Roman“. (Friedrich Schlegel, Werke in zwei Bänden, vol.1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 178)

[xi] „Die Poesie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig – nicht bloss von innen heraus, sondern auch von aussen hinein-, indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird“. (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel*, Werke in zwei Bänden, vol.1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 205)

[xii] „Ideen sind unendliche, selbständige, immer in sich bewegliche, göttliche Gedanken“. (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel*, Werke in zwei Bänden, vol.1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 264)

[xiii] „Als Dichter betrachtet, ist Homer sehr sittlich, weil er so natürlich und doch so poetisch ist. Als Sittenlehrer aber, wie ihn die Alten trotz den Protestationen der älteren und bessern Philosophen häufig betrachteten, ist er eben darum sehr unsittlich“. (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel*, Werke in zwei Bänden, vol.1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 209)

[xiv] „Eine Klassifikation ist eine Definition, die ein System von Definitionen enthält“. (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel*, Werke in zwei Bänden, vol.1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 204)

[xv] „Poetischer Schein ist Spiel von Vorstellungen, und Spiel ist Schein von Handlungen“. (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel*, Werke in zwei Bänden, vol.1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, p. 202)

[xvi] „Im Stil des echten Dichters ist nicht Schmuck, alles notwendige Hieroglyphe“. (Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, vol. 2, München. Paderborn. Wien, *Charakteristiken und Kritiken I*, 1967, p. 193)

[xvii] „Mann kann sagen, dass es ein charakteristisches Kennzeichen des dichtenden Genies ist, viel mehr zu wissen, als er weiss, dass er weiss“. (Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, vol. 2, München. Paderborn. Wien, *Charakteristiken und Kritiken I*, 1967, p. 192)

Chap. III L'image de la pensée

[xviii] „In irgendeinem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmüthigste und verlogenste Minute der „Weltgeschichte“: aber doch nur eine Minute.“ (Friedrich Nietzsche, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, sect. 3, vol. 2, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1973, p. 369)

[xix] „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild ! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut ! zweite Metapher.“ (Friedrich Nietzsche, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, sect. 3, vol. 2, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1973, p. 373)

[xx] „Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.“ (Friedrich Nietzsche, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, sect. 3, vol. 2, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1973, p. 373)

[xxi] Voici le contexte dans lequel Kant donne sa définition de l'image:

„Dem Begriffe von einem Triangel überhaupt würde gar kein Bild desselben jemals adäquat sein. Denn es würde die Allgemeinheit des Begriffs nicht erreichen, welcher macht, dass dieser für alle, recht- oder schiefwinkelige usw. gilt, sondern immer nur auf einen Teil dieser Sphäre eingeschränkt sein. [...] Der Begriff vom Hunde bedeutet eine Regel, nach welcher meine Einbildungskraft die Gestalt eines vierfüßigen Tieres allgemein verzeichnen kann, ohne auf irgendeine einzige besondere Gestalt, die mir die Erfahrung darbietet, oder auch ein jedes mögliches Bild, was ich in concreto darstellen kann, eingeschränkt zu sein. [...] Soviel können wir nur sagen [...]“. (Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1956, B 181, p. 200)

[xxii] „Man vergleiche die gröbste Ausgelassenheit antiker Satyren und Bacchantinnen mit ähnlichen Vorstellungen aus der flamändischen Schule, und man müsste selbst ganz unhellenisch sein, wenn man nicht dort noch das Hellenische fühlte.“ (Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schegel Ausgabe*, München. Paderborn. Wien, 1967, sect. 1, vo. 2, p. 218)

[xxiii] „So etwa wird man die sprachlichen Bedeutungstendenzen zusammen fassen dürfen, die am Ausgang des 18. Jahrhunderts dazu führen, dass das Symbol und das Symbolische als das innerlich und wesentlich Bedeutsame dem äusserlich und künstlich Bedeutsamen der Allegorie entgegengestellt wird.“ (Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1975, p. 70)

[xxiv] „Der Trugbild einer gewesenen goldnen Zeit ist eins der grössten Hindernisse gegen die Annäherung der goldnen Zeit die noch kommen soll. Ist die goldene Zeit gewesen, so war sie nicht recht golden. Gold kann nicht rosten, oder verwittern: es geht aus allen Vermischungen und Zersetzungen unzerstörbar echt wieder hervor. Will die goldene Zeit nicht ewig fortgehend beharren, so mag sie lieber gar nicht anheben, so taugt sie nur zu Elegien über ihren Verlust.“ (Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schegel Ausgabe*, München. Paderborn. Wien, 1967, sect. 1, vol. 2, p. 206)

[xxv] uundarliih (lat. admirabilis)

« endi uuiridit siin namo chinemnit uundarliih chirado, got strengi, fater dhera zuohaldun uueraldi, frido herosto;

chimanacfalidit uuiridhit siin chibot endi sinera sipbea ni uuiridit endi ». (Alt-Hoch-Deutsch)

« et uocabitur nomen eius admirabilis, consiliarius, deus fortis, pater futuri seculi, princeps pacis; multiplicabitur imperium eius et pacis non erit finis ». (Latin)

Unflekt. Adj. *wuntarliih* 'wunderbar, erstaunlich'. Übersetzungstextbeleg.

Isidor; Paris, BN, Ms. lat. 2326: 22,10. (page consultée le 30 juillet 2006)

48 wmd. (lothr./rheinfk.).

uundarliihhem (lat. miraculis)

« Siin grab ist aaur so drado aeruuiridhic, dhazs uuir dhea christ chihaloda, dhera alosnin uuidhar sinemu dodhe bi sculdin dheru stedi aerliihho aera beremes. loh auh dhiu selba stat chischeinit uundarliihhem zeihnum dhes sines aeruuiridhighin chiuualdes sahha, ioh zi imu chidhinsit allan mittingart ». (Alt-Hoch-Deutsch)

« Sepulchrum autem eius in tantum est gloriosum, ut accepto quod redempti pro morte eius gloriam ei exhibemus, etiam locus ipse coruscans miraculis glorie suae causa, ad se omnem contrahat mundum » (Latin).

Dat. Pl. N. st. flekt. Adj. *wuntarliih* 'wunderbar, erstaunlich'. Übersetzungstextbeleg.

Isidor; Paris, BN, Ms. lat. 2326: 43,6. (page consultée le 30 juillet 2006)

48 wmd. (lothr./rheinfk.).

uuntarliih (lat. mirabile)

mirificum. firuuzilih. dictum mirabile. quti uuntarliih. (Gl I: 210, 34)

Unflekt. Adj. *wuntarlih* 'wunderbar'. Zugrunde liegt die Glossengruppe lat. *mirificum dictu(m)* : *mirabilem* 'das wunderbare Gesagte : den wunderbaren'. Wörterbuchglosse.

Abrogans; St. Gallen, StIB, 911: S. 196. (page consultée le 30 juillet 2006)

[xxvii] „Die meisten Gedanken sind nur Profile von Gedanken. Diese muss man umkehren und mit ihren Antipoden synthetisieren.“ (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel - Werke in zwei Bänden*, vol. 1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, Fragment 39, p. 194)

[xxviii] „Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Diser Punkt ist zu erreichen.“ (Franz Kafka, *Aphorismes*, édition bilingue, 1994, Joseph K., p. 14)

[xxviii] „Überdies sind wir beide Freunde des lento, ich ebensowohl als mein Buch. Man ist nicht umsonst Philologe gewesen, man ist es vielleicht noch das will sagen, ein Lehrer des langsamen Lesens: - endlich schreibt man auch langsam. (...) Philologie nämlich ist jene ehrwürdige Kunst, welche von ihrem Verehrer vor Allem Eins heischt, bei Seite gehn, sich Zeit lassen, still werden, langsam werden -, als eine Goldschmiedekunst und - Kennerschaft des Wortes, die lauter feine vorsichtige Arbeit abzuthun hat und Nichts erreicht, wenn sie es nicht lento erreicht. Gerade damit aber ist sie heute nöthiger als je, gerade dadurch zieht sie und bezaubert sie uns am stärksten, mitten in einem Zeitalter der "Arbeit", will sagen: der Hast, der unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit, das mit Allem gleich "fertig werden" will, auch mit jedem alten und neuen Buche: - sie selbst wird nicht so leicht irgend womit fertig, sie lehrt gut lesen, das heisst langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offen gelassenen Thüren, mit zarten Fingern und Augen lesen [...]“ (Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Nietzsche Werke. Kritische Ausgabe*, Walter de Gruyter, Berlin. New York, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 1971, sect. 5, vol. 1, p. 9)

[xxix] „Es gibt zwei menschliche Hauptsünden, aus welchen sich alle andern ableiten: Ungeduld und Lässigkeit. Wegen der Ungeduld sind sie aus dem Paradiese vertrieben worden, wegen der Lässigkeit kehren sie nicht zurück. Vielleicht aber gibt es nur eine Hauptsünde: die Ungeduld. Wegen der Ungeduld sind sie vertrieben worden, wegen der Ungeduld kehren sie nicht zurück.“ (Franz Kafka, *Aphorismes*, édition bilingue, 1994, Joseph K., p. 12)

[xxx] „Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet wie ein Igel.“ (Friedrich Schlegel, *Friedrich Schlegel, Werke in zwei Bänden*, vol. 1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988, Fragment 206, p. 214)

Chap. IV *Entre l'exigence fragmentaire et l'instance fragmentaire*

[xxxi] „Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit. Und mit Alledem ist Nichts in mir von einem Religionsstifter \neg [...]“, (Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* dans *Friedrich Nietzsche - Werke in drei Bänden*, Carl Hanser Verlag, München, 1973, p. 1152)

[xxxii] „In diesem Buche findet man einen "Unterirdischen" an der Arbeit, einen Bohrenden, Grabenden, Untergrabenden. Man sieht ihn, vorausgesetzt, dass man Augen für solche Arbeit der Tiefe hat -, wie er langsam, besonnen, mit sanfter Unerbittlichkeit vorwärts kommt, ohne dass die Noth sich allzusehr verriethe, welche jede lange Entbehrung von Licht und Luft mit sich bringt; man könnte ihn selbst bei seiner dunklen Arbeit zufrieden nennen. Scheint es nicht, dass irgend ein Glaube ihn führt, ein Trost entschädigt? Dass er vielleicht seine eigne lange Finsterniss haben will, sein Unverständliches, Verborgenes, Räthselhaftes, weil er weiss, was er auch haben wird: seinen eignen Morgen, seine eigne Erlösung, seine eigne Morgenröthe?... Gewiss, er wird zurückkehren: fragt ihn nicht, was er da unten will, er wird es euch selbst schon sagen, dieser scheinbare Trophonios und Unterirdische, wenn er erst wieder "Mensch geworden" ist. Man verlernt gründlich das Schweigen, wenn man so lange, wie er, Maulwurf war, allein war...“ (Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, dans *Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Walter de Gruyter. Berlin. New York, 1971, sect. 5, vol. 1, p.3)

[xxxiii] Le livre au titre de *La volonté de puissance* contient les travaux préliminaires, aussi que le plan et les élaborations discontinues et fragmentées. Nietzsche lui-même a préparé l'esquisse du plan (dans lequel s'intègrent les fragments), la division en quatre livres et les titres de ceux-ci. En 1901, un an après la mort de Nietzsche, a paru la première édition de ses travaux préparatoire à son *Volonté de puissance* : 483 numéros établies à partir du plan de Nietzsche du 17 mars 1887 et de quelques références suivant l'ordre desquelles Nietzsche avait déjà groupé des fragments isolées. L'édition de 1906, notablement augmentée, maintient le même plan, comprend 1067 numéros et constitue la base de l'édition de 1911 en tant que les XV^e et XVI^e tomes de la grande édition in-octavo des *Œuvres* de Nietzsche. Mais même celle-ci ne contient le matériel intégral. La plus complète édition serait celle préparée aux Archives de Weimar, une édition intégrale, historique et critique, des œuvres et de la correspondance de Nietzsche, suivant l'ordre chronologique.

[xxxiv] „Zur Vermeidung eines Wortirrtums: Was tätig zerstört werden soll, muss vorher ganz fest gehalten worden sein; was zerbröckelt, zerbröckelt, kann aber nicht zerstört werden". (Franz Kafka, *Aphorismes*, édition bilingue, Joseph K., 1994, p. 48)

[xxxv] „Übersetzungen. - [...]In der That, man eroberte damals, wenn man übersetzte, - nicht nur so, dass man das Historische wegliess: nein, man fügte die Anspielung auf das Gegenwärtige hinzu, man strich vor Allem den Namen des Dichters hinweg und setzte den eigenen an seine Stelle - nicht im Gefühl des Diebstahls, sondern mit dem allerbesten Gewissen des Imperium Romanum". (Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* dans *Friedrich Nietzsche Werke in drei Bänden*, Carl Hanser Verlag, München, 1973, p. 91-92)

[xxxvii] „Diese Griechen waren oberflächlich - aus Tiefe! Und kommen wir nicht eben darauf zurück, wir Wagehalse des Geistes, die wir die höchste und gefährlichste Spitze des gegenwärtigen Gedankens erklettert und uns von da aus umgesehn haben, die wir von da aus hinabgesehn haben? Sind wir nicht eben darin - Griechen? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum - Künstler?". (Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* dans *Friedrich Nietzsche Werke in drei Bänden*, Carl Hanser Verlag, München, 1973, p. 15)

[xxxviii] „Wir Heimatlosen. - Es fehlt unter den Europäern von Heute nicht an solchen, die ein Recht haben, sich in einem abhebenden und ehrenden Sinne Heimatlose zu nennen, ihnen gerade sei meine geheime Weisheit und gaya scienza ausdrücklich an's Herz gelegt! Denn ihr Loos ist hart, ihre Hoffnung ungewiss, es ist ein Kunststück, ihnen einen Trost zu erfinden - aber was hilft es!". (Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* dans *Friedrich Nietzsche Werke in drei Bänden*, Carl Hanser Verlag, München, 1973, p. 251)

[xxxviii] „Vernunft. - Wie die Vernunft in die Welt gekommen ist? Wie billig, auf eine unvernünftige Weise, durch einen Zufall. Man wird ihn errathen müssen, wie ein Räthsel". (Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* dans *Nietzsche Werke - Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Walter de Gruyter. Berlin. New York, 1971, sect. 5, vol. 1., p. 114)

Chap. V Les formes d'écriture fragmentaire

[xxxix] En fait, l'histoire du dictionnaire commence plus tôt. Dès les VI^e et VII^e siècles apparaissent les gloses, marginales ou interlinéaires, portées sur les manuscrits ayant comme but d'expliquer, en latin plus simple ou en langue vernaculaire, les mots latins difficiles ou rares. Réunis en listes alphabétiques, les glossaires représentent les premiers textes lexicographiques. Les plus importantes productions glossographiques de l'Europe médiévale comportant des mentions françaises, les Abavus et Aalma (glossaires datés des XIII^e et XIV^e siècles), ont mis à profit les données linguistiques et le discours grammatical, lexicographique ou encyclopédique déjà élaboré. Pour le français, le dictionnaire français -latin le plus élaboré à l'époque est lié au nom de Robert Estienne. Son *Dictionnaire françois-latin*, de 1539 constitue le premier relevé important d'entrées françaises (environ dix mille entrées, ordonnées par ordre alphabétique).

[xli] „Die Gedanken sind Zeichen von einem Speil und Kraft der Affekte: sie hängen immer mit ihren verborgenen Wurzeln zusammen.“ (Friedrich Nietzsche, *Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Walter de Gruyter. Berlin. New York, 1974, sect. 1, vol. 1, p. 25)

[xlii] „Sein eigener Stirnknochen verlegt ihn, den Weg, an seiner eigenen Stirn schlägt er sich die Stirn blutig.“ (Franz Kafka, *Aphorismes*, édition bilingue, Joseph K., 1994, p. 60)

[xliii] „ (...) Die Denker und die wissenschaftlichen Arbeiter; sie waren selten auf Wirkungen aus, sondern gruben sich still ihre Maulwurfslöcher. So haben sie wenig Verdruss und Unbehagen gemacht und oft als Gegenstand des Spottes und Gelächters sogar, ohne es zu wollen, den Menschen der *vita activa* das Leben erleichtert.“ (Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe* dans *Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Walter de Gruyter. Berlin. New York, 1971, sect. 5, vol. 1, p. 44)

[xliv] „Die Konstruktion des Lebens liegt im Augenblick weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen. Und zwar von solchen Fakten, wie sie zur Grundlage von Überzeugungen fast nie noch und nirgend geworden sind. Unter diesen Umständen kann wahre literarische Aktivität nicht beanspruchen, in literarischen Rahmen sich abzuspielden – vielmehr ist das der übliche Ausdruck ihrer Unfruchtbarkeit“. (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV. I, Suhrkamp Verlag 1972, page. 85)

[xlv] „Normaluhr. Den Grossen wiegen die vollendeten Werke leichter als jene Fragmente, an denen die Arbeit sich durch ihr Leben zieht. Denn nur die Schwächere, der Zerstreutere hat seine unvergleichliche Freude am Abschliessen und fühlt damit seinem Leben sich wieder geschenkt. Dem Genius fällt jedwede Zäsur, fallen die schweren Schicksalsschläge wie der sanfte Schlaf in den Fleiss seiner Werkstatt selber. Und deren Bannkreis zieht er im Fragment. **Genie ist Fleiss**.“ (Walter Benjamin, *Einbahnstrasse* dans *Gesammelte Schriften*, IV. I, Suhrkamp Verlag 1972, p. 88)

[xlvi] Au siècle des Lumières, la première encyclopédie élaboré en tant qu'encyclopédie s'appelait «Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers». Mise en ordre (entre 1751 et 1772) et publiée par Diderot et, quant à la partie mathématique, par d'Alembert, cette encyclopédie se présente comme un oeuvre collective.

[xlvii] A la fin du XVIIIe siècle le journal intime devient une des formes d'expression littéraire de plus en plus pertinente et distinctive (on mentionne, par exemple, les *Confessions* de Rousseau). On peut repérer ses origines aux pratiques de la Renaissance : la tenue de livres de comptes ou de livres de raison, la chronique régulière d'événements, la notation d'exercices spirituels et de leur cheminement. Des le romantisme, le journal intime représente un lieu très fécond au domaine de la littérature, parce qu'il permet aux écrivains d'essayer les valences de l'expérimentation. Joubert, Stendhal, Constant, Vigny, Maine de Biran, Eugénie et Maurice de Guérin, Amiel, Delacroix, Sainte-Beuve, Michelet, Baudelaire... tous ont tenu des journaux intimes et, en plus, ont transformé cette forme dans un lieu où l'individu se manifeste pleinement et libre.

[xlviii] En dehors de toute théorie sur le pacte autobiographique, fictionnel ou romanesque, cette forme d'écriture (l'autobiographie) est apparue avec *Les Confessions* de J.-J. Rousseau. Dès le début (si on accepte que l'origine de l'autobiographie soit tributaire au Rousseau), l'autobiographie affirme une ambiguïté évidente en ce qui concerne son statut : à mi-chemin entre texte littéraire, texte philosophique, texte journalier-politique, texte pédagogique.... *Les Confessions* suit chronologiquement la vie de Rousseau en donnant au « je », pour la première fois, une nouvelle force de dire et se dire. Rousseau insiste sur l'authenticité et la sincérité d'un récit, mais en restant toujours conscient du décalage entre mémoire et écriture. Donc, l'autobiographie manifeste, de son apparition, une sorte d'incertitude déclarée quant à sa position parmi les autres genres littéraires.

[xlix] « L'aphorisme ne coïncide jamais avec la vérité ; il est une demi-vérité ou une vérité et demie » (Karl Kraus). L'« aphorisme [est] le plus petit tout possible » (Musil). De La Rochefoucauld, par Nietzsche, Novalis et plusieurs d'autres, à Cioran, malgré sa forme mesquine, l'aphorisme est devenu l'élément constitutif (en tant que Bildung) de la pensée- constellation.

[ix] Le passage se présente comme une voie réservée aux piétons, qui relie deux rues animées ; sur chacun de ses côtés, il est bordé de boutiques. Couvert d'un toit vitré qui lui assure un éclairage zénithal, le passage peut avoir en étages d'autres boutiques ou bien des logements. Considéré d'habitude un espace public aménagé, il expose en même temps l'intérieur et l'extérieur en tant que deux facettes d'une seule réalité.

▣ Le proverbe ne fait pas l'objet direct d'une analyse sur les formes d'écriture fragmentaire, justement à cause de l'oralité du proverbe.

- ADELUNG, Johann Christoph, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch Der Hochdeutschen Mundart*, Wien, verlegt bey B. Ph. Bauer 1811, vol. I
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960
- BARTHES, Roland, *Oeuvres complètes (Fragments d'un discours amoureux)*, Tome V, Paris, Éditions du Seuil
- BARTHES, Roland, *Littérature et discontinu* dans *Essais critiques*, Paris, Éditions de Seuil, 1964
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le Livre des Passages*, Paris, Du Cerf, 1989
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres (La tâche du traducteur)*, Paris, Gallimard, 2000
- BENJAMIN, Walter, *Sens unique (précédé de Enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains)*, nouv. Éd. Revue., Paris, Maurice Nadeau, 1988
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, IV. I, Suhrkamp Verlag 1972
- BLANCHOT, Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969
- BLOCH, Oscar et WARTBURG, Walter von, *Dictionnaire étymologie de la langue française*, Paris, PUF, 1991
- BRECHT, Bertolt, *La vie de Galilée, Théâtre complet III*, Paris, L'Arche, 1956-1968
- BRUYÈRE, Jean de la, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères et mœurs de ce siècle* (I, 3), Paris, Imprimerie nationale, 1998
- CIORAN, Émile, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979
- DIDEROT, Denis, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des matières, par une société de gens de lettre, mis en ordre et publié par M****, Tome IX, (Note(s) : Reproduction : Num. BNF de l'éd. de, [Paris] : AUPELF :

- France-Expansion, cop. 1973. 10 microfiches Archives de la linguistique française ; 118-9, Reprod. de l'éd. de, Neufchastel : chez Samuel Faulche, [1765]), p. 594-595
- DELEUZE, Gilles, *Un nouvel archiviste*, Montpellier, Édition Fata Morgana, 1972
- DERRIDA, Jaques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 2003
- DERRIDA, Jacques, *Sur Parole. Instantanés philosophiques*, Éditions de l'Aube, 1999
- DERRIDA, Jaques, *L'oreille de l'autre*, Montréal, VLB Editeur, 1982
- DERRIDA, Jacques, *Paper Machine*, Stanford California, University Press 2005
- GADAMER, Hans Georg, *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions De Seuil, 1996
- GADAMER, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1975
- GALILÉE, Galileo, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano*, publié pour la première fois en février 1632 à Florence par Gio. Batista Landini
- GRIMM, Jakob Ludwig Karl, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1854-191-
- HADOT, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études augustiniennes, 1987
- HEIDEGGER, Martin, *Le principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962
- HERDER, Johann Gottfried von, *Sämtliche Werke*, 33 vol., éd. B. Suphan, Berlin, Weidmann, 1877-1913 (*Über den Ursprung der Sprache*, 1770, vol. 5, p. 56; *Über Bild, Dichtung und Sprache*, 1787, vol. 15)
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991
- KAFKA, Franz, *Aphorismes*, édition bilingue (traduite d'après l'édition Weltbühne, Charlottenburg, 1924), Joseph K., 1994
- KAFKA, Franz, *Préparatifs de noce à la campagne*, Paris, Gallimard, 1957
- KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1956

- KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Mainer Verlag, 1968
- KIERKEGAARD, Søren, *Ou bien...ou bien*, Gallimard, coll. « tel », 1999
- KIERKEGAARD, Søren, *Le journal du séducteur*, Gallimard, 1943
- KIERKEGAARD, Søren, *Les miettes philosophiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1967
- KLINE, David, BURSTEIN, Dan, KEIJZER, Arne de, *Blog!: How the Newest Media Revolution is Changing Politics, Business, and Culture*, CDS Books, 2005
- LACQUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Editions du Seuil, Paris, 1978
- MAN, Paul de, *Blindness and Insight. Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd edition, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes. Écrits posthumes 1870-1873 (Vérité et mensonge au sens extra-moral)*, Paris, Gallimard, 1975
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes. Fragments posthumes, automne 1885-1887*, Paris, Gallimard, 1978
- NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore-Pensées sur les préjugés moraux*, Paris, Gallimard, 1989
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, sect. 3, vol. 2, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1973
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, sect. 5, vol. 1, Walter de Gruyter, Berlin. New York, Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari, 1971
- NIETZSCHE, Friedrich, *Friedrich Nietzsche Werke in drei Bänden*, Carl Hanser Verlag, München, 1973
- NIETZSCHE, Friedrich, *Oeuvres philosophiques complètes (textes et variantes établis par Giorgio Colli etazzino Montinari; traduit de l'allemand par Julien Hervier)*, Paris, Gallimard, 1974
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Club français du livre, 1957

- PASCAL, Blaise, *Opuscles philosophiques (De l'esprit géométrique)*, Paris, Hachette, 1980
- QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Paris, Fata Morgana, 1986
- SCHLEGEL, Friedrich, *Histoire de la littérature ancienne et moderne*, traduction française William Duckett, Paris, Genève, 1829
- SCHLEGEL, Friedrich, *Über das Studium der griechischen Poesie*, dans *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe*, 35 vol., éd. E. Behler, Paderborn, Schöningh, 1958-, sect. 1, vol. 1
- SCHLEGEL, Friedrich, *Geschichte der alten und neuen Literatur* dans *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, sect. 1, vol. 6, München. Paderborn. Wien, 1961
- SCHLEGEL, Friedrich, *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe*, sect. 1, vol. 2, München. Paderborn. Wien, 1967
- SCHLEGEL, Friedrich, *Friedrich Schlegel, Werke in zwei Bänden*, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1988
- SCHLEGEL, Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I* dans *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe*, vol. 2, 1967, München. Paderborn. Wien,
- SCHLEGEL, Friedrich, *Fragments*, Idée 95, Paris, José Corti, 1996
- SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Schriften*, Carl Hanser Verlag, München, 1970
- SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Olms, Georg, Verlag AG, 1989 (Reprint d. Ausg. Leipzig 1792-99)
- VALÉRY, Paul, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1927
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981